

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**A CRÍTICA DE HANSLICK À MÚSICA ENQUANTO MEIO A PARTIR DA
PERSPECTIVA DA *DÉCADENCE* NIETZSCHIANA**

Fernando Luiz Alencar Filho

Marília

2016

FERNANDO LUIZ ALENCAR FILHO

**A CRÍTICA DE HANSLICK À MÚSICA ENQUANTO MEIO A PARTIR DA
PERSPECTIVA DA *DÉCADENCE* NIETZSCHIANA**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Filosofia da
Faculdade de Filosofia e Ciências –
UNESP, Campus de Marília -
Orientador: Professor Doutor Márcio
Benchimol Barros. Agência
financiadora: CAPES

Marília

2016

Alencar Filho, Fernando Luiz.

A368c A crítica de Hanslick à música enquanto meio a partir da perspectiva da décadence nietzschiana / Fernando Luiz Alencar Filho. – Marília, 2016.

71 f. ; 30 cm.

Orientador: Márcio Benchimol Barros.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, 2016.

Bibliografia: f. 70-71

Financiamento: CAPES

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm – 1844-1900. 2. Estética
3. Estilo musical. 4. Crítica musical. I. Título.

CDD 111.85

Ficha catalográfica elaborada por
André Sávio Craveiro Bueno
Bibliotecário
CRB 8/8211

Fernando Luiz Alencar Filho

**A CRÍTICA DE HANSLICK À MÚSICA ENQUANTO MEIO A PARTIR DA
PERSPECTIVA DA *DÉCADENCE* NIETZSCHIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP, Campus de Marília – como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em filosofia.

Linha de pesquisa: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Professor Doutor Márcio Benchimol Barros.

Agência Financiadora: CAPES

Membros componentes da banca examinadora:

Orientador: Professor Doutor Márcio Benchimol Barros. UNESP, Campus de Marília

Membro titular: Professora Doutora Yara Borges Caznók. UNESP, Campus de São Paulo

Membro titular: Professora Doutora Anna Hartmann Cavalcanti. UNIRIO, Campus de Rio de Janeiro

Local: Universidade Estadual Paulista Faculdade de Filosofia e Ciências. UNESP – Campus de Marília

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

EDIÇÕES

Para a presente dissertação foram utilizadas três edições do ensaio *Do Belo Musical*: a versão eletrônica da oitava edição do texto original em alemão, a tradução brasileira de Nicolino Simone Neto da mesma edição e a tradução portuguesa de Artur Morão da primeira edição do texto.

HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Artur Morão. Covilhã: LusoSofia: press, 2011.

Por se tratar da tradução da oitava edição do texto, citá-lo-ei preferencialmente com base na edição brasileira. Não obstante, como a tradução portuguesa da primeira edição é, enquanto tradução, mais fiável que a brasileira, eventualmente ela será usada como referência, especialmente em passagens que se mantiveram integralmente concordantes entre a primeira e a oitava edições. Ademais, eventualmente cotejarei as traduções com o texto original em alemão.

Relativamente a Nietzsche, valemo-nos exclusivamente da tradução brasileira d'O Caso Wagner feita por Paulo César de Souza, bem como da *Digitale Kritische Gesamtausgabe*, que é a versão digital da edição crítica das obras de Nietzsche editada por Colli e Montinari. Sua disponibilização dá-se através da página virtual *Nietzsche Source* (www.nietzschesource.org).

CITAÇÕES

Concernente à obra de Hanslick, referir-me-ei às edições mediante menção à nacionalidade delas e número da(s) página(s). Numa cadeia ininterrupta de citações de uma mesma edição, somente a primeira delas conterá a informação acerca da nacionalidade da edição. Nas demais, apenas a informação sobre a(s) página(s) constará.

Relativamente à obra nietzscheana, as citações feitas da obra publicada se darão simplesmente pela menção da sigla da obra, seguida do parágrafo.

RESUMO

ALENCAR FILHO, F. L. *A crítica de Hanslick à música enquanto meio a partir da perspectiva da *décadence* nietzschiana*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências. Departamento de Filosofia. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Marília. 2018.

Em *Do Belo Musical*, Hanslick se detém em uma pormenorizada análise do que seja propriamente o belo na música. Para tanto, antes de enunciá-lo, o autor tece duras críticas à perda de autonomia da música que se verificava largamente em sua época. A referida perda de autonomia se evidenciava através da fruição estética predominante, a qual se traduzia como um mero voltar-se para o sentimentos e “imagens” supostamente suscitados e representados pela música. A essa particular espécie de fruição estética Hanslick denomina de *fruição patológica*, posto que tal espécie de fruição privilegia outra coisa que não exclusivamente a relação e concatenação entre os sons. Enquanto isso, em seus últimos anos de atividade filosófica e, particularmente, com *O Caso Wagner*, Nietzsche nos presentearia com uma análise excepcionalmente original e minuciosa do procedimento wagneriano na música, identificando-o com o que ele conceitua como *décadence* artística, sendo esta mero sintoma de uma outra espécie primordial de *décadence*, a saber, a fisiológica. O presente trabalho ambiciona estabelecer um ponto de contato firme entre o fruir patológico tal como Hanslick o compreende e o conceito de *décadence* em sua completude. Mais ainda, pretende-se, mediante a perspectiva da *décadence*, estabelecer a causa prima da fruição patológica diagnosticada por Eduard Hanslick.

PALAVRAS-CHAVE: Hanslick; Nietzsche; Estética do Sentimento; Belo Musical, *décadence*

ABSTRACT

ALENCAR FILHO, F. L. *Hanslick's criticism of music as expedient from the perspective of the Nietzschean decadence*. 2018. Dissertation (Master degree) – Faculdade de Filosofia e Ciências. Departamento de Filosofia. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Marília. 2018.

In *Vom Musikalisch-Schönen*, Hanslick dwells on a detailed analysis of what is beautiful in music. To this end, before expressing it, the author criticizes the loss of autonomy of music that was widely verified in his time. The aforementioned loss of autonomy was evidenced by the prevailing aesthetic fruition, which was translated as a mere turning to the feelings and "images" supposedly aroused and represented by music. To this particular kind of aesthetic fruition Hanslick calls the pathological fruition, since such a kind of enjoyment privileges something other than exclusively the relation and concatenation between sounds. Meanwhile, in his later years of philosophical activity and particularly with *Der Fall Wagner*, Nietzsche presents us with an exceptionally original and thorough analysis of the Wagnerian procedure in music, identifying it with what he conceptualized as artistic *décadence*, being this mere symptom of another primordial species of *décadence*, namely, physiological. The present work aspires to establish a firm point of contact between the pathological fruition as Hanslick understands it and the concept of *décadence* in its completeness. Moreover, it is intended, through the perspective of *décadence*, to establish the primary cause of the pathological fruition diagnosed by Eduard Hanslick.

KEYWORDS: Hanslick; Nietzsche; Aesthetics of feeling; Beautiful musical, *décadence*.

SUMÁRIO

I – Do prefácio	10
II – Do capítulo I – A estética do sentimento	11
III – Do capítulo II – A “representação de sentimentos” não é o conteúdo da música.	
Primeira Parte – Do que a música não representa	19
Segunda Parte – Das idéias que a música representa	23
Terceira Parte – Da música vocal	29
IV – Do capítulo III – O Belo Musical	34
V – Do capítulo V – A percepção estética da música em oposição à patológica	
Primeira Parte – Da recepção patológica da música	42
Segunda Parte – Da fruição estética da música	48
VI – Do capítulo VII – Dos conceitos de conteúdo e forma na música	51
VII – Da pretendida relação entre fruição patológica e <i>décadence nietzschiana</i>	58
Bibliografia	70

I

DO PREFÁCIO DE *DO BELO MUSICAL*

No texto preliminar de apresentação da obra, Eduard Hanslick expõe-nos incisivamente a finalidade a que se dedica seu escrito, a qual, nas palavras de Mário Videira, deve ser entendida enquanto uma “necessidade de realizar uma revisão na estética musical de seu tempo” (VIDEIRA, 2006, p. 101). Para isso, faz-se necessário revisar os princípios estéticos aos quais as análises estéticas da música até então se submetiam e estabelecer os novos princípios que devem conduzi-la.

A concepção estética a que Hanslick dedica seus esforços em combater é aquela que, segundo seu testemunho, privilegiava o “efeito” da obra sobre o ouvinte, a qual, em última instância, significa, conforme a opinião generalizadamente propalada entre seus contemporâneos, “que a música deva 'representar sentimentos’” (edição brasileira, 1989, p. 9). Sua afronta a essa concepção estética de modo nenhum deve levar-nos a entender que o crítico de música posta-se contrariamente à opinião de que “o valor último do belo está sempre baseado na evidência do sentimento”, uma vez que Eduard Hanslick tão somente insurge-se “contra a falsa mistura de sentimentos na ciência”, combatendo, assim, “aqueles visionários da estética que, pretendendo dar lições ao músico, só conseguem explicar seus sonoros sonhos opiáceos” (pp. 8-9). Paralelamente, está o autor “firmemente convencido de que as costumeiras apelações ao sentimento não conseguem resultar em uma única regra musical” (p. 9). Esta é, conforme aponta-nos o próprio autor, sua proposição fundamental *negativa*, e é precisamente à compreensão dela a que se dedica prioritária, porém não exclusivamente, a presente dissertação.

Se à música nada diz respeito toda a vertiginosa gama de sentimentos que eventualmente assalta o ouvinte no momento em que com ela estabelece contato, se à música não deve ser imputada a possibilidade de representar sentimentos, se, por fim, o belo musical decididamente não se relaciona com “um círculo de pensamentos estranhos, extramusicais”, de onde, então, se deve partir para se empreender uma reta análise estética da música? Para Hanslick, deve-se justamente considerar tão somente a própria música, posto que sua beleza “é inerente à concatenação entre os sons [*Tonverbindungen*]” (p. 10). Portanto, não há que se partir do sujeito contemplador para se enunciar qualquer juízo estético sobre a música.

II DO CAPÍTULO I - DA ESTÉTICA DO SENTIMENTO

Neste capítulo, Hanslick procura demonstrar-nos detalhadamente o “impressionante equívoco” de que padece o procedimento rotineiro na estética musical, a saber, o de “não se ocupar tanto em indagar o que é o belo na música, mas, antes, de retratar os sentimentos que se apoderam de nós” (p. 13). A prática de se considerar os sentimentos como ponto de partida da análise estética da música corresponde, segundo o autor, aos antigos sistemas estéticos, “que consideravam o belo apenas em relação às sensações despertadas por ele e que, como se sabe, sustentavam a filosofia do belo como filha das sensações (*aisthesis*)” (p. 13).

Completamente anticientífico, Hanslick não pode admitir semelhante método de análise estética, uma vez que interessa-lhe especialmente aplicar também a esse campo do saber esse “impulso a um conhecimento o mais objetivo possível das coisas” (p. 14) que marca indelevelmente sua época. Para tanto, há que se permanentemente enjeitar o tão firmemente consolidado método subjetivo de investigação do belo. Noutras palavras, para se considerar objetivamente a estética musical, isto é, conforme o método das ciências naturais, tem de se prescindir completamente da até então preponderante *estética do sentimento*.

A fim de preparar o terreno para uma análise científica do belo musical, o filósofo austríaco coloca-se contra a manutenção de um conceito geral metafísico de beleza, o qual poderia ser aplicado a toda e qualquer arte, independentemente de suas particularidades. Há que se reconhecer que cada espécie de arte deve possuir sua própria estética, uma vez que esta não deve simplesmente relevar cada particular propriedade do material e suas técnicas de composição. As leis do belo são inseparáveis, diz Hanslick, daquilo que cada espécie de arte tem de mais peculiar.

Não bastasse a música sofrer da carência de um método de análise estética que lhe seja próprio, ela também padece do mal de que suas análises estéticas partem sempre do sujeito, não do objeto belo. E nisso a estética da música se encontra, segundo Hanslick, em situação pior que a das artes literárias e plásticas, as quais “já se encarregaram de estabelecer a regra segundo a qual, nas pesquisas estéticas, a primeira coisa a ser estudada é o objeto belo e não o sujeito dotado de sensações” (p. 15). Nas palavras do autor, eis a situação em que se achavam as pesquisas concernentes ao belo musical:

Somente a música parece não poder alcançar esse ponto de vista objetivo. Ela separa rigorosamente as regras teórico-gramaticais das pesquisas estéticas e, tanto quanto possível, adora manter essas regras aridamente intelectuais e, as pesquisas, lírico-sentimentais. Pôr-se clara e nitidamente diante de seu conteúdo como uma espécie independente de belo era, até então, um esforço inatingível para a estética musical. Ao invés disso, os 'sentimentos' são arrastados pelo velho fantasma em plena luz do dia. O belo musical continua a ser considerado apenas quanto ao aspecto de sua impressão subjetiva, e nos livros, críticas e palestras afirma-se diariamente que as emoções são o único fundamento estético da música e que só elas têm o direito de delimitar os limites do juízo sobre essa arte. (p. 15)

Em seguida, Hanslick aborda a arbitrariedade dessas concepções que ligam a música ao sentimento, as quais se fundamentam na crença de que se a música

não pode entreter o intelecto através de conceitos, como a poesia, e nem mesmo o olho, através de formas visíveis, como as artes plásticas; sua tarefa, portanto, deve ser a de atuar sobre os sentimentos do homem. 'A música tem que lidar com os sentimentos' (p.15).

Nesta passagem, Hanslick refere-se particularmente à ideia prevalente no romantismo na música de que esta, precisamente por ser uma linguagem essencialmente não-conceitual, deve possuir como tarefa e característica mais próprias a atuação direta sobre os sentimentos do homem (KIEFER. *In: O Romantismo*. 2005. p. 209). Como decorrência desse modo de compreendê-la, o estudioso de música austríaco aponta para o fato de que não tardou para que se estabelecesse, para a música, o objetivo e função de despertar belos sentimentos, trazendo como consequência direta a perda de sua autonomia. Além disso, para uma abordagem científica da estética musical, não é o suficiente declarar haver uma referência aos sentimentos por parte da música. Há que se

esclarecer exatamente *em que* consiste a ligação da música com os sentimentos, ou em que consiste a ligação de determinadas peças musicais com determinados sentimentos, e segundo que *leis* artísticas e naturais essa ligação atua (VIDEIRA, 2006, p. 104).

Atenta Hanslick, então, para o fato de que, na concepção predominante, os sentimentos desempenham um duplo papel:

em primeiro lugar, estabelece-se como objetivo e função da música o dever de despertar 'belos sentimentos'. Em segundo lugar, classificam-se os sentimentos como conteúdo a ser representado pela música em suas obras edição (edição brasileira, 1989, p. 16).

Na refutação da proposição segundo a qual a música possui como objetivo e função o dever de despertar belos sentimentos, Hanslick insurge-se contra essa ideia invocando a tese de que o belo é desprovido de qualquer objetivo, posto que ele é, de fato, pura forma, “que sem dúvida pode ser utilizada com os mais diversos objetivos, de acordo com o conteúdo que ela desempenhe, mas que em si não tem outro objetivo senão esse mesmo” (p. 16). Aqui, fica patente a influência exercida pela filosofia kantiana sobre Hanslick, particularmente com a *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lá (§ 2), Kant afirma que “o comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse”, e que, além disso, já não se trata mais de um juízo de gosto puro quando a um juízo sobre o belo amalgama-se qualquer grau de interesse. Kant faz uma distinção entre três espécies de comprazimento, a saber, no agradável, no bom e no belo. Os dois primeiros tipos reportam-se a comprazimentos interessados e, portanto, não-livres. Contudo, o comprazimento do gosto em relação ao belo é “única e exclusivamente uma satisfação desinteressada e livre; pois nenhum interesse, nem o dos sentidos nem o da razão, obriga à aprovação” (KANT, 1974, p. 308, §5). Por outro lado,

Kant (§ 5) considera que o agradável, na medida em que tem uma referência à faculdade-de-desejar, traz consigo “uma satisfação patologicamente condicionada (por estímulos - stimulus)”, enquanto que o juízo de gosto é “meramente contemplativo”. (VIDEIRA. *In: Música Hodie*. 2005. p. 46)

A irrupção de sentimentos diversos no sujeito que contempla o belo musical nada tem a ver com o belo propriamente. Com isso, o autor do ensaio não contesta absolutamente a possibilidade da beleza musical de suscitar sentimentos no sujeito. Rejeita, isto sim, “como *finalidade* da música suscitar sentimentos, ou ainda, *belos sentimentos*” (VIDEIRA, 2006, p.

104), o que é o mesmo que dizer que o belo musical não possui a finalidade de despertar sentimentos no ouvinte-contemplador.

Na base dessa concepção que atribui à música semelhante finalidade, o filósofo percebe haver um certo equívoco quanto ao uso dos conceitos de *sentimento* [*Gefühl*] e *sensação* [*Empfindung*]. Para ele,

sensação é a percepção de uma determinada qualidade sensível: de um som, de uma cor. Sentimento é o conscientizar-se de um encorajamento ou de um impedimento de nosso estado de espírito, por conseguinte, de um bem-estar ou de um desprazer [...]. A sensação é início e condição do prazer estético e constitui a base do sentimento [...]. Para provocar sensações, não há necessidade de arte, um único som, uma única cor pode fazê-lo. Como se disse, as duas expressões são arbitrariamente confundidas: nas antigas obras se dá em geral o nome de 'sensação' àquilo que qualificamos de 'sentimento'. Por essa razão – pensam aqueles escritores – , a música deve provocar nossos sentimentos e impregnar-nos alternadamente de devoção, amor, júbilo, melancolia. (edição brasileira, pp. 17-18).

As “antigas obras” a que se refere Hanslick na passagem supracitada nada mais são do que os antigos sistemas estéticos aos quais nosso autor alude já na abertura do primeiro capítulo da obra. Nesses antigos sistemas, costumava-se tomar por sensações aquilo que atualmente tomamos por sentimentos, e justamente por conta dessa diferença conceitual é que, naqueles tratados, considerava-se “o belo apenas em relação às sensações despertadas por ele” (p. 13). É precisamente nesse terreno conceitual primevo de onde rebentam os modernos equívocos acerca de qual seja a tarefa da música e a que se deve prestar atenção a fim de se contemplar a beleza de uma composição.

Consoante Mário Videira, musicólogo brasileiro que se dedica a um esmerado estudo da obra de Hanslick, a breve discussão empreendida por Hanslick a respeito da distinção entre *sentimento* e *sensação* pode “ser vista como uma retomada do exame que Kant realiza no §3 de sua Terceira Crítica” (VIDEIRA, 2006, p. 105). Segundo Kant,

[...] entendemos, contudo, pela palavra sensação [*Empfindung*] uma representação objetiva dos sentidos; e, para não correremos sempre o perigo de ser falsamente interpretados, queremos chamar aquilo que sempre tem que permanecer simplesmente subjetivo, e que

absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome aliás usual de sentimento [*Gefühl*]. A cor verde dos prados pertence à *sensação objetiva* [*objektive Empfindung*], como percepção de um objeto dos sentidos; o seu agrado, porém, pertence à *sensação subjetiva* [*subjektive Empfindung*], pela qual nenhum objeto é representado, isto é, ao sentimento pelo qual o objeto [*Gegenstand*] é considerado como objeto [*Objekt*] do comprazimento (o qual não é nenhum comprazimento do mesmo).

É bem verdade que, para Hanslick, a sensação [*Empfindung*] é o “início e condição do prazer estético e constitui a base do sentimento”, porém isso de modo nenhum significa aceitar a exigência de que “a música – ou qualquer outra arte – deva 'provocar sentimentos', ou a opinião de que 'suscitar sentimentos' seja uma propriedade estética característica da música com relação às demais artes” (VIDEIRA, 2006, p. 107). Hanslick crê, isto sim, ser a *fantasia* a instância estética da música, e não o sentimento. Conforme as palavras de Hanslick,

a obra musical surge da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Sem dúvida, diante do belo, a fantasia não é simplesmente uma contemplação, mas uma contemplação com intelecto, isto é, representações e juízos (edição brasileira, p. 18).

Que significa reconhecer na fantasia a instância estética da música, e não mais no sentimento? Significa não mais receber passivamente a impressão causada pela música, significa, isto sim, contemplá-la. E entre receber passivamente as impressões musicais e contemplá-las intelectualmente (isto é, com representações e juízos) há uma colossal diferença, uma vez que, para Hanslick, contemplar “corresponde perfeitamente ao ato de escutar com atenção, que consiste num observar sucessivo das formas sonoras” (p. 19). A noção de Fantasia [*Phantasie*] como atividade de pura contemplação é, conforme indica-nos Mário Videira, retirada da *Aesthetica*, de Friedrich Theodor Vischer, erudito alemão contemporâneo de Hanslick. A fim de apreendermos mais claramente qual seja o significado do conceito de *Fantasia*, vale trazermos à presente discussão a distinção que se encontra nos *Cursos de Estética*, de Hegel, acerca dos conceitos de imaginação [*Einbildungskraft*] e fantasia [*Phantasie*]:

No que se refere [...] à faculdade *geral* de produção artística, caso se deva falar de faculdade, a *fantasia* deve

ser designada como esta capacidade artística que se destaca. Mas então devemos imediatamente nos proteger para não confundir a fantasia [*Phantasie*] como a imaginação [*Einbildungskraft*] meramente passiva. A fantasia é criadora [destaque meu]. (HEGEL, 2001b, p. 282)

Também segundo Mário Videira (p. 109), na fruição da peça sonora mediante contemplação pura, todo interesse contedutístico deve distanciar-se do ouvinte, posto que, para Hanslick, o belo musical deve ser estar desvinculado de qualquer interesse. O interesse a que se refere o musicólogo (edição brasileira, p. 19) consiste precisamente na tendência de deixar-se provocar emoções quando da recepção passiva da impressão musical. “O intelecto comandado exclusivamente pelo belo reage de forma lógica, em vez de estética; um efeito predominante sobre o sentimento é ainda mais grave, isto é, verdadeiramente patológico” (p.19).

Por outro lado, Hanslick deixa subentendido ser compreensível, considerando-se um tipo específico de ouvintes, atribuir à música a tarefa de representar agradáveis sentimentos – ou, para usarmos a terminologia adequada, *causar sensações* agradáveis. E a que tipo pertencem tais ouvintes? Àquele de preguiçosos e “sonolentos em suas poltronas”, os quais “se deixam levar e embalar pelas vibrações sonoras, ao invés de examiná-las com o olhar arguto” (p. 117). Esses mandriões nada fazem senão se recusarem a se valer da fantasia na atividade contemplativa, isto é, a usar o intelecto com o intuito de atentar para o encadeamento entre si dos sons; de bom grado, contudo, concedem à música total liberdade para causar-lhes toda a sorte de efeitos, comportamento este o qual Hanslick, como mencionado, qualifica como *patológico*.

Hanslick não deixa de reconhecer que de modo nenhum pode-se negar que a música relaciona-se intimamente com nossos sentimentos, admitindo, inclusive, que, conforme o desejo do ouvinte, ela é mais apta do que qualquer outra arte no que tange ao poder e tendência de despertar emoções (p. 20). Não obstante essa sua especificidade em relação às demais artes, deve-se atentar para o fato de que a relação dos sentimentos provocados por uma peça musical e ela própria não é necessariamente causal, corroborando sua tese a percepção de que o “estado de espírito [supostamente suscitado pela música] se modifica conforme o variável ponto de vista de nossas experiências e impressões musicais” (p. 22). Trocando em miúdos, os sentimentos supostamente suscitados por composições específicas variam de indivíduo para indivíduo e de época para época, como bem demonstra Hanslick acerca da mudança de opinião,

conforme o caminhar da cultura, por que passaram grandes nomes da música como Haydn, Mozart e Beethoven. Essa proposição é o bastante para afirmarmos, junto com ele, de que a música tanto não representa sentimentos, quanto somos nós, conforme a idiossincrasia de cada um, que inserimo-los na música, isto é, somos nós quem atrelamos o carro dos sentimentos à locomotiva das sensações, as quais unicamente podem e de fato são suscitadas pela música.

A bem da verdade, há que se admitir que toda verdadeira obra de arte estabelece alguma espécie de relação com nossos sentimentos, conquanto nenhuma delas estabeleça uma relação exclusiva (p. 21). Contudo, insiste Hanslick, isso nada diz de fundamental e definitivo para o princípio estético da música, “caracterizando-a de modo genérico mediante seu efeito sobre o sentimento”.

A fim de ratificar sua tese, o crítico de música vienense nos brinda com um exemplo acerca da mudança de opinião sofrida por alguns grandes nomes da música erudita ao longo das épocas. Segundo a percepção de Hanslick, prova-se com segurança sua tese quando se recorda, por exemplo,

a extraordinária diversidade com que muitas composições de Mozart, Beethoven e Weber agiam nos corações dos ouvintes, à época do seu aparecimento, em contraposição com os dias de hoje. Quantas obras de Mozart foram consideradas, em sua época, a música mais apaixonada, mais ardente e mais audaz que poderia existir, o máximo que se poderia atingir na pintura musical dos estados de ânimo. À serenidade e ao puro bem-estar imanentes de Haydn se contrapõem os ímpetos de violentas paixões, lutas gravíssimas, de dores amargas e intensas das sinfonias de Mozart. Vinte a trinta anos depois e se fazia exatamente a mesma distinção entre Mozart e Beethoven. O posto de Mozart, como representante das paixões violentas e arrebatadoras, foi ocupado por Beethoven, e Mozart foi promovido ao olímpico classicismo de Haydn (p.21).

Somado a toda a cadeia argumentativa de Hanslick, esse exemplo deixa mais do que clara a ausência de necessidade entre o efeito da música sobre o sentimento e ela própria. Mais do que isso, para que se pudesse extrair da relação entre a arte dos sons e os sentimentos um princípio estético, Hanslick argumenta que tal fenômeno deveria ao menos apresentar-se *necessária, exclusiva e continuamente*, que, por sinal, é tudo quanto falta na relação aludida.

Ressalta-se, mais uma vez, que não se trata absolutamente de negar que a música relaciona-se intimamente com os sentimentos, pois

faz parte de um dos mais belos e mais generosos mistérios o fato de a arte conseguir provocar semelhantes emoções sem nenhuma causa terrena, como por graça divina. Somente protestamos contra a utilização anticientífica desses fatos por princípios estéticos (p. 24).

Trata-se, pois, de encontrar critérios próprios para uma arte tão própria do qual possamos nos valer segura e cientificamente como princípio estético, em vez de continuar avaliando-a sob a perspectiva dos sentimentos. Afinal,

prazer e dor podem ser despertados pela música em alto grau – está correto. Mas o prêmio de uma loteria ou a doença fatal de um amigo também não os podem provocar num grau talvez ainda mais elevado? Assim como não se pode comparar um bilhete de loteria premiado com as sinfonias, ou um boletim médico com as *ouvertures*, tampouco se podem considerar as emoções efetivamente provocadas como uma especialidade estética da música ou de uma determinada peça musical. (p. 24)

Exposto aquilo que Hanslick denomina por estética do sentimento, convém, agora, esmiuçarmos detalhadamente sua negativa acerca do conteúdo da música ser a representação de sentimentos.

III
DO CAPÍTULO II
DE QUE “REPRESENTAÇÃO DE SENTIMENTOS” NÃO É O CONTEÚDO DA
MÚSICA

PRIMEIRA PARTE
DO QUE A MÚSICA NÃO REPRESENTA

No capítulo primeiro de *Do Belo Musical*, Hanslick detém-se na exposição do que ele denomina por estética do sentimento, sendo essa, como dito, a investigação acerca do belo artístico a partir dos sentimentos. Agora, importa ao autor denunciar sua oposição a uma ideia que ele crê ser, ao mesmo tempo, derivada da estética do sentimento e corretivo dela, qual seja, a de que “os sentimentos são o conteúdo que a música deve representar” (edição brasileira, p. 31).

Hanslick abre o segundo capítulo de sua obra com uma explicação deveras pertinente acerca do que o esteta deve levar em consideração nas artes em seus exames, a fim de que se proceda neles cientificamente. Conforme expõe o autor,

a diversidade do conteúdo das artes (entre elas) e a diversidade fundamental (relacionada com isso) de sua configuração resultam necessariamente da diversidade de sentidos a que as artes estão ligadas. É próprio de toda arte um círculo de ideias, que ela representa através de seus meios de expressão, como som, palavra, cor, pedra. A obra de arte isolada incorpora, assim, uma determinada ideia como aparição sensível. *Esta ideia determinada, a forma que a incorpora e a unidade de ambas são condições do conceito de beleza* [destaque meu], do qual não se pode mais separar a investigação científica de nenhuma arte (pp. 31-32).

Dito isso, importa agora delinear uma diferença básica entre as artes plásticas e poéticas, de um lado, e a arte dos sons, de outro, na medida em que o equívoco no qual incorrem os estetas em suas análises decorre justamente do fato de não perceberem que não se deve aplicar à música a mesma prática investigativas constantes das análises estéticas das artes plásticas e poética. Há que se levar em conta uma característica própria da música, da qual as outras duas

espécies de arte supramencionadas decididamente não compartilham.

Incontestavelmente, o conteúdo de poesias ou de artes plásticas pode ser expresso por palavras e elucidado por conceitos. Segundo Hanslick,

dizemos: este quadro representa um florista; esta estátua, um gladiador; aquele poema, uma ação heróica de Roland. A absorção mais ou menos perfeita do conteúdo assim determinado como fenômeno artístico é a base, então, de nosso juízo acerca da beleza da obra de arte.” (p. 32)

Noutros termos, quando se julga esteticamente a beleza de uma poesia ou de uma pintura, não se pode dispensar o conteúdo delas e levar somente em consideração a forma, na medida em que a correta assimilação do conteúdo deve ser considerada parte constitutiva de uma análise estética consistente. Por se ter constatado que na música não há a intermediação do conceito tal como nas outras espécies de arte, acreditou-se por longo período que ela, então, devia, por conta dessa particularidade, falar diretamente aos corações dos homens mediante a expressão conteudística da escala completa de sentimentos. Pensou-se, portanto, haver encontrado na música

a contraposição à precisão conceitual e, portanto, a verdadeira diferença de ideal das artes plásticas e da poesia. Assim, os sons e a sua concatenação artística não passam de mero material, o meio de expressão com que o compositor representa o amor, a coragem, o fervor religioso, o enlevo. Esses sentimentos, em sua multiplicidade, são a ideia que assumiu o aspecto terreno do som para circular sobre a terra como obra de arte musical (p. 32).

Como consequência desse ideal da música, o prazer e o arrebatamento decorrentes da contemplação de uma bela melodia ou de uma inventiva harmonia não procederiam exatamente delas, mas sim do que supostamente significariam, expressariam: por exemplo, “o sussurro da ternura, o ímpeto do ardor combativo” etc.

Tencionando corrigir os rumos da estética musical, a propósito das metáforas supracitadas, Hanslick alerta para a necessidade de se

separar cuidadosamente essas antigas metáforas: o sussurro? Sim, mas não o da 'nostalgia'; o ímpeto? Sem dúvida, mas não o do ardor combativo'. De fato, a música possui um ou outro; ela pode sussurrar, tomar de assalto, murmurar – o amor e o furor, porém, somente nosso próprio coração leva para dentro dela [da música]. (edição alemã, p.11).¹

A música não possui em si própria a capacidade de representar sentimentos. Para que ela comportasse semelhante virtualidade, ela não poderia ser essa linguagem essencialmente não conceitual que inexoravelmente ela é. Sigamos uma análise detalhada que faz o crítico de música vienense acerca dos sentimentos, para que a proposição acima torne-se de todo diáfana. Perguntando-se sobre o que torna um sentimento qualquer um sentimento determinado, Hanslick apercebe-se de que não se trata tão somente da mera intensidade ou debilidade dele, uma vez que esta pode ser totalmente equivalente para sentimentos que julgamos ser diametralmente opostos. Mais ainda, a intensidade de um sentimento pode variar de época para época, de pessoa para pessoa e, inclusive, a intensidade de um sentimento determinado pode variar na própria pessoa ao longo de sua história. Logo, essa não pode ser a causa de sentimentos determinados. Segundo o filósofo, sentimentos determinados somente os são em função do apoio de algumas representações e juízos.

O sentimento de esperança é inseparável da representação de um estado futuro mais feliz, que se compara com o estado presente. A melancolia confronta uma felicidade passada com o presente. Estas são representações muito determinadas, conceitos: sem eles, sem este aparato conceitual, não se pode chamar a sensação presente de 'esperança' ou 'melancolia'; é esse o aparato conceitual que a torna determinada. Se se abstrai disso, resta uma emoção indefinida, no máximo a sensação de um bem-estar ou mal-estar genéricos” (edição brasileira, pp. 33-34).

Sentimentos sempre têm as mais variegadas sensações como companheiras; todavia elas somente determinam a dinâmica deles, não sua especificidade. É somente seu núcleo conceitual, seu real conteúdo histórico que transforma um certo estado d´alma geral em um

¹ “müssen wir vorerst solche altverbundene Metaphern schonungslos trennen: Das *Flüstern*? Ja; -- aber keineswegs der »Sehnsucht«; das *Stürmen*? Allerdings, doch nicht der »Kampflust«. In der Tat besitzt die Musik das eine oder das andere; sie kann flüstern, stürmen, rauschen, -- das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein”.

sentimento específico como, por exemplo, o amor. Agora, assim o cremos, podemos compreender precisamente o porquê de Hanslick afirmar que a música incontestavelmente expressa o sussurro, mas não da nostalgia; ou o ímpeto, mas não do ardor combativo. Em suas palavras, “a música pode expressar somente os vários adjetivos que acompanham o substantivo, mas nunca esse” (p. 34). Admitindo-se a historicidade dos conceitos, torna-se mais do que evidente a incapacidade da música de expressar sentimentos, posto que eles só podem ser verdadeiramente representados mediante o aparato conceitual, do qual a música por excelência carece. Trocando em miúdos,

se, confessadamente, a música, na qualidade de 'linguagem indeterminada', não consegue traduzir conceitos, então a conclusão de que ela tampouco pode expressar sentimentos determinados não é psicologicamente irrefutável? O que torna os sentimentos determinados é justamente seu núcleo conceitual (p. 34).

Esclareceu-se o porquê de a música ser incapaz de expressar sentimentos determinados. Não obstante, alerta-nos Hanslick, há sim uma certa espécie de ideias que a música pode e de fato representa. Há pouco mencionou-se as sensações enquanto dinâmica dos sentimentos. É precisamente essa dinâmica, a que se refere Hanslick, quando da menção das ideias capazes de ser representadas pela música. Mediante seus recursos mais próprios, conforme “as variações de força, do movimento, das proporções, ou seja, a ideia de crescer, diminuir, acelerar, retardar, do entrelaçamento artificial, da simples progressão etc” (p. 35), pode a música suscitar ideias que se relacionam com sua dinâmica. Consoante o entendimento de Hanslick, “a expressão estética de uma música pode, além do mais, ser chamada graciosa, suave, vivaz, enérgica, elegante, fulgurante: tantas ideias que, nas relações sonoras, encontram uma correspondente manifestação sensível” (p. 35). Tratam-se, em última instância, de adjetivos que brotam no sujeito contemplador a partir das sensações nele causadas pela dinâmica musical. Essas são, pois, as únicas ideias passíveis de ser suscitadas pela música. Ao fim e ao cabo,

as ideias que o compositor expõe são, acima de tudo, puramente musicais. À sua fantasia se apresenta uma bela melodia determinada. Ela não deve ser outra coisa a não ser ela mesma. (edição alemã, p. 12)²

² “Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts anderes sein als sie selbst”.

SEGUNDA PARTE

DAS IDEIAS QUE A MÚSICA REPRESENTA

Antes de adentrarmo-nos completamente na minuciosa demonstração de Hanslick relativamente às ideias capazes de ser representadas pela música (aquelas que se relacionam à dinâmica musical, como já mencionado), é pertinente ressaltar uma observação de Hanslick concernente à artes como um todo.

Há pouco usou-se como exemplo as artes plásticas e poética como contrapostas à música, a fim de evidenciar a completa ausência desta com qualquer intermediação conceitual que ensejasse a alegação de que o conteúdo da música são sentimentos determinados. Com isso, admitiu-se que as outras artes comportam a possibilidade de representarem-nos, posto que a apreensão de seu conteúdo está intrinsecamente vinculada à apreciação estética. Contudo, ressalta Hanslick, a rigor, as artes plásticas e poética não vivem situação oposta à da música. Conforme nos explica,

Também a poesia e a arte figurativa representam primeiramente uma ideia concreta. Somente indiretamente a figura de uma florista pode aludir à ideia geral de contentamento e satisfação juvenis, ou um cemitério nevado à ideia de transitoriedade terrena. Similarmente, só que com interpretação incomparavelmente mais incerta e arbitrária, pode o ouvinte distinguir, numa peça musical, a ideia de satisfação juvenil, noutra, a ideia de transitoriedade. No entanto, tanto nessas imagens quanto nas obras musicais, essas ideias abstratas não são seu conteúdo: de uma representação do “sentimento de transitoriedade” ou “sentimento de satisfação juvenil” não se pode, então, de todo falar. (edição alemã, p.12³)

Noutros termos, a arte figurativa e a poética, assim como sucede com a música, também não possuem como conteúdo sentimentos determinados. O fato de eventualmente o conteúdo de uma bela pintura possibilitar o surgimento de um sentimento determinado é testemunho

³ “Auch die Poesie und bildende Kunst stellen vorerst ein Konkretes dar. Erst mittelbar kann das Bild eines Blumenmädchens auf die allgemeinere Idee mädchenhafter Zufriedenheit und Anspruchslosigkeit, ein beschneiter Kirchhof auf die Idee der irdischen Vergänglichkeit hinweisen. Geradeso, nur mit ungleich unsicherer und willkürlicher Deutung, kann der Hörer in diesem Musikstück die Idee jugendlichen Genügens, in jenem die Idee der Vergänglichkeit heraushören; allein ebensowenig als in den genannten Bildern sind diese abstrakten Ideen der Inhalt des musikalischen Werkes: von einer Darstellung des »Gefühls der Vergänglichkeit«, des »Gefühls der jugendlichen Genügsamkeit« kann nun vollends keine Rede sein”.

muito mais contundente acerca do sujeito contemplador, que da obra contemplada. Poder-se-ia conjecturar, por exemplo, acerca de uma predisposição anímica no sujeito que o levasse a associar determinada imagem a sentimentos bastante específicos. Mais uma vez, o simples fato de uma obra de arte qualquer “suscitar” sentimentos determinados distintos em indivíduos e povos e conforme a época já é razão o bastante para se suspeitar da alegação de que os sentimentos são o conteúdo da música – e das obras de arte em geral. Para Hanslick, eis como surgem nossas associações de ideias com as ideias musicais:

Cada fenômeno concreto aponta para seu mais alto conceito de gênero, à primeira ideia realizadora dele [do fenômeno], e sempre mais e mais alto até a ideia absoluta. O mesmo sucede também com as ideias musicais. Por exemplo, um suave e harmonioso adágio traz a ideia do suave e harmonioso em geral como fenômeno belo. A fantasia comum, que de bom grado coloca as ideias da arte em relação com a própria vida anímica do homem, faz dos fenômenos sonoros algo ainda mais elevado, por exemplo, como a expressão de suave resignação de uma alma reconciliada consigo mesma (p. 12).⁴

Compreendamos, agora, exatamente em que consistem tais ideias passíveis de ser representadas pela música. Já sabemos o que a música não é capaz de representar (ou expressar), mas há, sim, ideias que a arte dos sons inegavelmente representa, a saber, a dinâmica própria dos sentimentos. Não os sentimentos, mas sim seu “movimento” é representado pela música. Conforme seus diversos momentos, a música pode representar o movimento de processos anímicos: “rápido, lento, forte, fraco, crescendo, diminuindo. Movimento, porém, é somente uma qualidade, um momento do sentimento [*Moment des Gefühls*], não ele [o sentimento] próprio” (p. 13)⁵. A constatação da impossibilidade da música de representar sentimentos determinados não deve ser vista como algo que a deprecie. Trata-se, como já sabemos, de conceder à estética musical um terreno sólido no qual possam germinar análises estéticas do belo musical consistentes com a real natureza da música. Conforme menção do filósofo

⁴ “jede konkrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen. So wird z. B. dieses sanfte, harmonisch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmonischen überhaupt zur schönen Erscheinung bringen. Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher, z. B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemütes auffassen”.

⁵ “schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst” (p. 13)

vienense, tanto a afirmação de que a música pode representar sentimentos é falsa, quanto uma outra, segundo a qual a ela não se pode imputar exclusivamente a capacidade de representar o objeto do sentimento. Sendo assim, uma pessoa amada a música não poderia representar, mas o “amor” sim. Na verdade,

nem mesmo isso ela pode. Não pode retratar o amor, mas só um movimento que pode haver no amor ou também em uma outra emoção, mas que não seja o essencial de seu caráter [...] tampouco as ideias de [...] ira, de medo podem ser representadas pela música instrumental, pois entre aquelas ideias e essas belas combinações sonoras não há nenhuma relação necessária. Qual é, então, o elemento presente nessas ideias, do qual a música pode se apoderar de fato com tanta eficácia? É o movimento (naturalmente em sentido lato, compreendendo como 'movimento' também o crescer e o diminuir do som singular do acorde). Ele constitui o fator que a música tem em comum com os estados sentimentais e aos quais ela pode dar forma criativamente, em milhares de gradações e contrastes (edição brasileira, pp. 37-38).

Nada há, portanto, que se esperar do poder representacional da música senão a analogia de seu movimento com a dinâmica dos estados d'alma. Conforme mencionou-se há pouco, a mera constatação da ausência de unanimidade relativamente ao conteúdo supostamente representado pela música já constitui em si uma vigorosa objeção à tese combatida pelo filósofo vienense. Além do mais, tal objeção fundamenta-se no paradoxo existente entre a tese da música enquanto arte representativa e a ausência de unanimidade acerca do que uma determinada composição representa. A fim de torná-lo claro, pensemos no próprio conceito de *representação*: “representar [...] significa produzir clara e explicitamente um conteúdo, 'colocá-lo' diante dos nossos olhos (edição alemã. 43)⁶. Sendo assim, “como se pode denominar o que é representado por uma arte se é precisamente isso que está sujeito a maiores incertezas, maiores ambiguidades e eternas discórdias?

Tencionando demonstrar *in praxis* o significado de sua tese, Hanslick oferta-nos com uma análise minuciosa da abertura de *Prometeu* de Beethoven. Com ela, pode-se notar qual é, de uma vez por todas, o verdadeiro conteúdo da música. Cito-a integralmente:

o que o ouvido atento do afeiçoado à arte percebe em

⁶ “Darstellen heißt [...] einen Inhalt klar, anschaulich produzieren, ihn uns vor Augen »daher stellen«” (p.15)

sucessão ininterrupta é, mais ou menos, o seguinte: os sons do primeiro compasso rolam para a frente com rapidez e delicadeza, repetem-se exactamente no segundo; o terceiro e quarto compassos insistem no mesmo andamento em maior extensão, as gotas da fonte atiradas para o alto rolam caindo para, nos quatro compassos seguintes, executarem a mesma figura e o mesmo desenho. Perante o sentido interior do ouvinte constrói-se, pois, na melodia a simetria entre o primeiro compasso e o segundo, em seguida, entre estes dois e os dois seguintes, por fim, entre os quatro primeiros compassos, como um grande arco estendido para outro igual em extensão e correlativo aos quatro compassos ulteriores. O baixo que marca o ritmo assinala o começo dos três primeiros compassos com um golpe de cada vez, o quarto, com dois golpes, e de igual modo nos quatro compassos seguintes. O quarto compasso constitui, pois, aqui uma diferença perante os três primeiros; tal diferença torna-se simétrica pela repetição nos quatro compassos ulteriores e alegra o ouvido como um rasgo de novidade no velho equilíbrio. A harmonia do tema mostranos, por seu turno, a correspondência de um arco grande com dois pequenos: ao acorde de Dó maior dos quatro primeiros compassos corresponde o acorde de segunda no quinto e no sexto, em seguida, o acorde de quinta e sexta nos compassos sétimo e oitavo. Esta correspondência recíproca entre melodia, ritmo e harmonia produz um quadro simétrico e, não obstante, variado que obtém ainda luzes e sombras mais ricas por meio dos timbres dos diversos instrumentos e da mudança da intensidade do

som.

Não conseguimos reconhecer no tema mais conteúdo do que o justamente expresso, e muito menos ainda mencionar um sentimento que ele deveria representar ou despertar no ouvinte. Semelhante análise faz de um corpo em flor um esqueleto, capaz de destruir toda a beleza, mas também toda a falsa interpretação. (edição portuguesa, pp. 25-26).



Além desse exemplo, Hanslick cita outros tantos de natureza semelhante, para, ao fim, chegar à mesma conclusão: o conteúdo da música limita-se à mera concatenação entre os sons.

Até o momento, falou-se exclusivamente da música instrumental. Há motivos para isso. Para Hanslick, “somente o que da música instrumental se pode asseverar conta para a música

A musical score for a piece marked 'Vivace'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and includes the following lyrics: 'Che fa - rò - sen - za Euri - di - ce! dove an - drò senza il mio ben! Che fa - rò dove an - drò. che fa - rò senz' il mio ben, do - ve an - drò senz' il mio ben.' The piano accompaniment is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment to the vocal line.

enquanto tal” (edição alemã, p. 15)⁷. Quando se intenta esboçar características as mais gerais sobre a música, tais como aquelas que determinam sua essência e natureza, ou então que atestem suas limitações e pendores, somente a *música absoluta* (*Absolute Musik*) pode ser tomada como objeto de análise verdadeiramente instrutivo. Aquilo que não pertence ao âmbito da música absoluta não pode ser tomado como critério avaliador da música enquanto tal, mas somente de algum seu subgênero.

Ainda que interesse a Hanslick prioritariamente estabelecer a essência e os limites da música absoluta, ele não ignora a música vocal, particularmente porque esta, *aparentemente*, contradiz sua tese.

⁷ “Nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher” (p. 15).

TERCEIRA PARTE DA MÚSICA VOCAL

Aqui, não se trata da música pura e absoluta, conforme o entendimento de Hanslick, posto que em uma composição musical de natureza vocal não é lícito isolar a eficácia dos sons da eficácia das palavras, do cenário, da ação, pois todos esses elementos se complementam e criam uma relação de interdependência. Em composições de tal natureza não se pode definir com exatidão onde um âmbito artístico termina e onde outro começa, precisamente pelo fato de cada um deles estar presente a propósito uns dos outros, incluindo “composições com títulos ou programas determinados” (edição brasileira, p. 44).

É bem verdade que numa composição musical de natureza vocal os sons potencialmente transformam “um poema medíocre numa revelação mais efusiva do coração” (p. 44). Mas também é fato incontestável que, numa composição vocal, é o texto que representa um conteúdo, e não os sons. A música, sugere Hanslick, neste caso pode ser comparada às cores de uma bela figura, enquanto a poesia faz as vezes da própria figura. E, tal como na arte figurativa, não são as cores que representam um conteúdo, mas sim o desenho. “A música vocal ilumina o desenho da poesia” (p. 44). A fim de tornar admissível sua tese, Hanslick apresenta-nos breves análises de diversas composições vocais. Cito integralmente a primeira delas:

Apelemos ao poder de abstração dos ouvintes, a fim de que ele se represente, de maneira puramente musical, qualquer melodia dramaticamente eficaz desvinculada de qualquer determinação poética. Por exemplo, em uma melodia fortemente dramática, que tenha de exprimir raiva, não se achará nenhuma expressão psíquica, além de um movimento rápido, apaixonado. Palavras retratando um amor apaixonado, ou seja, precisamente o contrário, poderão talvez ser interpretadas de modo semelhante pela mesma melodia.

Na época em que a ária de Orfeu

*J'ai perdu mon Euridice,
Rien n'égale mon malheur*⁸

comovia até as lágrimas milhares de pessoas [...], um contemporâneo de Gluck, Boyé, observou que a essa melodia se poderiam adaptar igualmente muito mais corretamente, as palavras de sentido oposto

⁸ Eu perdi minha Eurídice, nada supera meu infortúnio.

*J'ai trouvé mon Euridice
Rien n'égale mon bonheur⁹*

Transcrevemos aqui o início da ária, apenas com acompanhamento para piano, mas exatamente conforme a partitura original italiana:

The image shows a musical score for the beginning of an aria. It is written for voice and piano. The tempo is marked 'Vivace'. The score consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The lyrics are: 'Che fa - rò - sen - za Euri - di - ce! dove an - drò senza il mio ben! Che fa - rò dove an - drò: che fa - rò senz' il mio ben, do - ve an - drò senz' il mio ben.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios.

Dentre centenas, porém, escolhemos exatamente esse exemplo porque, em primeiro lugar, é ao maestro que se

⁹ Eu encontrei a minha Eurídice, nada supera minha felicidade.

atribui a maior precisão na expressão dramática, e, em segundo lugar, porque várias gerações admiraram nessa melodia o sentimento da dor suprema, expresso nas palavras a ela coligadas. Mas também peças vocais muito mais determinadas e expressivas, desligadas de seu texto, permitir-nos-ão adivinhar, quando muito, que tipo de sentimento exprimem. Assemelham-se a silhuetas, cujo original, na maior parte das vezes, só reconhecemos quando nos dizem de que se trata. (pp. 45-47)

Pode-se notar, na passagem supracitada, que entre música e poesia há um nexo, senão de todo arbitrário, certamente não totalmente necessário. Se, conforme a citação de Hanslick da proposição de Boyé, palavras de sentido oposto seriam tão cabíveis quanto as originais da ária de Orfeu, isto se deve ao fato de que a ária expressa uma dinâmica similar à dinâmica dos sentimentos a que correspondem tanto a passagem original, quanto a passagem fictícia. Nisto reside a relativa dependência existente entre a poesia e a música: ambas necessitam concordar no movimento, isto é, a música não pode se furtar de exprimir um movimento semelhante àquele que as palavras da poesia sugerem através dos conceitos. Logo, se se mantiver a correspondência dinâmica entre ambos os domínios artísticos, o conteúdo musical ou poético poderão livremente variar.

Há outra situação, citada por Hanslick, ainda mais elucidativa para o que se discute. Conforme seu testemunho, em um sem-número de igrejas em vilarejos alemães, durante a consagração, executa-se no órgão o *Alphorn* (Trompa Alpina) de Proch ou a ária final de *A sonâmbula* ou algo que o valha. Os alemães frequentadores dos cultos religiosos em que tais músicas eram executadas naturalmente passaram a associá-las com o sentimento religioso -- ou, para sermos mais precisos com a tese combatida por Hanslick, acreditavam receber delas como conteúdo a representação do sentimento religioso. Esses mesmos alemães, quando iam à Itália, espantavam-se por lá se utilizarem das melodias operísticas mais famosas de Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi nos cultos religiosos. Consideradas profanas, “se só em termos soam suavemente, estão bem longe de perturbar os fiéis em seu fervor religioso; pelo contrário, costumam contribuir para sua edificação” (p. 48). Se a música encerrasse em si a capacidade de representar como conteúdo sentimentos determinados, tal como o sentimento religioso, semelhante *quid pro quo* seria absolutamente impossível.

Händel, comenta Hanslick, conquanto tenha sido um grande compositor de música sacra, também ele dá testemunho da tese defendida pelo filósofo vienense. Conforme explica-nos Hanslick,

Winterfield demonstrou que muitas peças de *O Messias*, mais famosas e mais admiradas por sua expressão religiosa, são retiradas de duetos profanos, na maior parte eróticos, que Händel havia composto (1711-1712) para a princesa-eleitora Caroline de Hannover a partir de madrigais de Mauro Ortensio. (pp. 48-49)

Semelhantes constatações levam Hanslick à conclusão de que

a música vocal, cuja teoria jamais pode determinar a música enquanto tal, também na prática não pode ser capaz de desmentir os princípios adquiridos do conceito de música instrumental” (edição alemã, p. 18).¹⁰

Hanslick não se esquece, inclusive, de levar em consideração, em suas análises, aquelas composições que objetivam representar, mediante imitação, fenômenos, tais como estações climáticas, o troar de canhões de uma batalha, ou, como no caso do *Trenzinho Caipira*, de Heitor Villa-Lobos, na qual tenciona-se mimetizar, instrumentalmente, o movimento de uma locomotiva. Semelhantes tipos de composição são consideradas “pinturas musicais” e, segundo Hanslick, os estetas de sua época “advertem-nos de que a música não pode absolutamente pintar o fenômeno mesmo, que está fora de seu âmbito, mas apenas o sentimento que tal fenômeno suscita em nós” (edição brasileira, p. 50). Ora, é exatamente o oposto disso o que se consegue. Está em poder da música sim tentar mimetizar fenômenos exteriores, e não os sentimentos específicos que eles possam nos provocar. A razão pela qual a música é capaz de pintar musicalmente fenômenos extrínsecos a ela é a mesma pela qual se pode imputar à música a virtude de representar ideias aparentadas com a dinâmica de sentimentos determinados:

mediante a altura, intensidade, velocidade e ritmo dos sons, proporciona-se ao ouvido uma figura cuja impressão acústica tem com determinada percepção visual aquela analogia que pode existir entre sensações de natureza diversa” (p. 50).

¹⁰ “Man sieht, daß die Vokalmusik, deren Theorie niemals das Wesen der Tonkunst bestimmen kann, auch praktisch nicht imstande ist, die aus dem Begriff der Instrumentalmusik gewonnenen Grundsätze Lügen zu strafen”.

Portanto, mais uma vez, graças à dinâmica musical, pode-se associar a ela fenômenos que sejam dinamicamente aparentados com composições específicas. Em termos hanslickianos,

entre o movimento no espaço e o movimento no tempo, entre a cor, a finura, a grandeza de um objeto, e a altura, o timbre, a intensidade de um som, há o domínio de uma analogia bem fundamentada, pode-se de fato pintar musicalmente um objeto; mas querer representar com sons o 'sentimento' que provoca em nós a neve que cai, o galo que canta, o relâmpago que lampeja, é simplesmente risível (p. 51).

Conforme explicação de Mário Videira,

Hanslick conclui que a beleza musical está inclinada a fugir do particularmente expressivo, pois esse exige uma negação servil da música, enquanto *a genuína beleza musical exige desdobramento independente*. (VIDEIRA, p. 121)

Portanto, se a música não é capaz de representar sentimentos determinados como conteúdo; se ela pode tão somente representar a dinâmica dos sentimentos; se, além disso, à música vocal é igualmente inimputável o suscitar sentimentos específicos no ouvinte; e se, por fim e acima e tudo, a instância estética da música *não* deve ser os sentimentos do sujeito contemplador, mas sim sua *fantasia*, então, agora, é tão necessário quanto legítimo compreendermos o que Hanslick pensa ser o belo musical.

IV
DO CAPÍTULO III
DO BELO MUSICAL

Exposta e esmiuçada, a proposição negativa de *Do Belo Musical* cede-se, agora, espaço ao conteúdo positivo do trabalho de Hanslick. Pergunta-se, então, qual é a natureza do belo musical, ao que, inicialmente, Hanslick responde:

É um belo especificamente musical. Com isto, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons em si mesmos encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar-se e morrer – é isto que, em formas livres, se apresenta à contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo. (edição alemã, p. 23)¹¹

Refletindo sobre quais sejam os elementos constitutivos da música, o filósofo vienense enumera-os:

O elemento primordial (*das Urelement*) da música é a *eufonia* (*Wohllaut*); sua essência, o *ritmo*. Ritmo em grande, como concordância de uma construção simétrica, e ritmo em pequeno, como movimento alternante e regular de membros singulares no compasso. O material a partir do qual o compositor cria, e cuja riqueza não se pode imaginar mais perdulária, é a totalidade dos sons, com a possibilidade neles presente de formar melodia, harmonia e uma variedade de ritmos. Inexaurível e inesgotável, reina, diante de tudo, a melodia como forma fundamental da beleza musical; com milhares de transformações, inversões e reforços admite a harmonia sempre novos fundamentos; ambas reunidas são movidas pelo ritmo, a artéria da vida musical, e coloridas pelo encanto de *timbres* (*Klangfarben*) variados. (p. 23)¹²

¹¹ “Es ist ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, -- dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt”.

¹² “Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Übereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige

Todo esse material sonoro, que constitui a essência da música, permite exprimir tão somente uma coisa: ideias musicais. Se já nos deixamos convencer por Hanslick de que da música não podemos extrair representações, então devemos voltar nossas atenções exclusivamente a essa proposição. Ademais, “uma ideia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e de forma nenhuma um meio ou um material para a representação de sentimentos e ideias. O conteúdo da música são *formas sonoras em movimento*”. (p.23)¹³

Perguntando-se sobre como é possível a música ofertar-nos com belas formas sem que elas representem sentimentos determinados, o musicólogo crê encontrar no *arabesco* um correspondente perfeito que possa servir como exemplo elucidativo de sua proposição concernente à música:

Vemos linhas ondulantes, inclinando-se aqui suavemente, elevando-se além atrevidas, encontrando-se e separando-se, correspondendo-se em arcos grandes ou pequenos, aparentemente incomensuráveis, mas sempre bem articulados, saudando em toda a parte uma peça frontal ou lateral, uma colecção de pequenos pormenores e, no entanto, uma totalidade. Imaginemos agora um arabesco, não inanimado e estático, mas surgindo aos nossos olhos em contínua autoformação. Como surpreendem sempre de novo o olho as linhas grossas e finas que se perseguem, se elevam de uma pequena curvatura a magnificente altura, recaindo em seguida, ampliando-se, contraindo-se em engenhosa alternância de repouso e tensão! A imagem torna-se já então mais alta e digna. Imaginemos sobretudo este arabesco vivo como eflúvio activo de um espírito artístico, que verte incessantemente toda a plenitude da sua fantasia nas veias deste movimento: não se aproximará muito esta impressão da que é própria da música? (edição portuguesa, p. 41)

A referência ao arabesco é feita passando por entre o conceito de arabesco desenvolvido

Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß. Das Material, aus dem der Tondichter schafft, und dessen Reichtum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesamten Töne, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisierung. Unausgeschöpft und unerschöpflich waltet vor allem die Melodie, als Grundgestalt musikalischer Schönheit; mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet die Harmonie immer neue Grundlagen; beide vereint bewegt der Rhythmus, die Pulsader musikalischen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger Klangfarben”.

¹³ “Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken. Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen”.

no romantismo literário alemão. Conforme Seligmann-Silva,

Os primeiros românticos desenvolveram este conceito em estreita conexão com a teoria do romance por eles estabelecida. O “arabesco” indica para eles basicamente a forma primitiva, o livre jogo da imaginação e, em última análise, o mergulho no heterogêneo e a exposição do infinito. (Seligmann-Silva, in Benjamin, 1999, p.143)

A proximidade entre a noção romântica de arabesco e a que Hanslick aplica à música é incontestável. Ambas concordam integralmente com a descrição schlegeliana de arabesco, para o qual trata-se de um “pequeno adereço de volteios sinuosos nascidos da pura fantasia” (Stirnemann, in Schlegel, 1994, p.23). De acordo com Mário Videira, a comparação entre música e arabesco nem mesmo surgiu pela primeira vez em Hanslick. Pode-se encontrá-la já em Novalis “no vigésimo oitavo dos *Fragmentos e estudos*, escritos por volta de 1799-1800 [...]: 'A verdadeira música *visível* são os arabescos, desenhos, ornamentos, etc.'”. (VIDEIRA, 2006, p. 125).

Similarmente, Hanslick também alude ao caleidoscópio em sua tentativa de explicar a natureza do belo musical. Em última instância, sua analogia é entre a música e as formas, de um lado, e as belas cores de um caleidoscópio em constante e progressiva alternância, de outro. A diferença básica é que, com a música, “um caleidoscópio sonoro como esse se apresenta ao nosso ouvido como emanção imediata de um espírito artístico criador, ao passo que aquele caleidoscópio visual se mostra como um brinquedo mecânico engenhoso” (edição brasileira, p.63).

Se, até o momento, persistiu esse generalizado equívoco quanto à beleza do elemento puramente musical, Hanslick atribui a culpa disso a dois fatores em particular: em primeiro lugar, aos antigos estetas que, segundo ele, depreciavam o sensível mediante superestimação dos âmbitos morais e anímicos e, em segundo lugar, a Hegel, o qual privilegia a “ideia”, em detrimento do sensível. “A música cria para o coração, querem-nos dizer, o ouvido é uma coisa trivial.” (edição alemã, p.24).¹⁴Devemos, porém, atentar para a fantasia, “que é organizada a partir das sensações auditivas e para a qual o sentido significa algo bem diferente do que um mero funil para a superfícies dos fenômenos” (edição brasileira, pp. 64-65), pois é ela que se apraz sensivelmente na fruição das figuras sonoras.

¹⁴ “Die Musik schaffe für das Herz, meinen sie, das Ohr sei ein triviales Ding”.

Percebe-se o constante uso de analogias e metáforas a fim de se tentar explicar o especificamente musical, além de um outro tanto que omitimos para evitar a repetição excessiva. Há razões para isso. Segundo Hanslick, é assaz dificultosa a sua tarefa, especificamente pelo fato de a música não possuir um modelo na natureza e não exprimir um conteúdo conceitual (p.64). Por isso, além das referidas metáforas e analogias, a música também só pode ser descrita mediante o constante uso de termos técnicos.

O crítico de música alerta-nos para não incorreremos num grave erro, qual seja, o de compreender o

o 'especificamente musical' como beleza meramente acústica ou como proporcional simetria – ramos que ele entende como subordinados – e menos ainda se pode falar de uma 'comichão nas orelhas produzidas pelos sons', ou outras definições semelhantes com que se costuma ressaltar a ausência de espiritualidade (p. 65),

pois a participação espiritual não é rejeitada, mas sim condicionada como exigência, visto que, afirma Hanslick, não se pode reconhecer qualquer espécie de beleza sem a participação do espírito. Uma vez que já se tenha atribuído ao belo musical essencialmente formas,

já fica insinuado que o conteúdo espiritual está em estreita relação com essas formas sonoras. O conceito de 'forma' encontra na música uma realização inteiramente própria. As formas que os sons produzem não são vazias, mas repletas, não são meros contornos de um vácuo, mas espírito que se plasma interiormente [...]. Na música estão senso e lógica, mas musicais; ela é uma língua que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir. Há um significado profundo no fato de se dizer 'pensamentos' também a respeito de peças musicais, e, como na fala, aqui também o juízo esperto distingue facilmente pensamentos autênticos de simples modos de falar. Da mesma forma, reconhecemos o sentido racional completo de um grupo de notas, chamando-o de uma 'frase'. Exatamente como em qualquer período lógico, sabemos onde seu sentido termina, ainda que a verdade de ambos os gêneros de período seja absolutamente incomensurável (p. 66).

Nota-se, portanto, que, para Hanslick, (VIDEIRA, p. 126) a beleza musical demanda

um conteúdo espiritual (*geistigen Gehalt*) e o conceito de forma possui uma realização inteiramente particular.

Para nosso autor, a racionalidade da arte dos sons se assenta sobre leis naturais e primitivas, as quais a natureza teria determinado para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras. Trocando em miúdos, entre nós e a música uma mesma racionalidade opera, em função da qual nosso ouvido está apto a compreender de imediato a existência ou não existência do caráter racional de um grupo de sons específicos, “sem que um conceito lógico subministre o critério” (VIDEIRA, p. 127). Segundo Hanslick,

Estas afinidades eletivas, que de forma invisível dominam o ritmo, a melodia e a harmonia, exigem cumprimento na música humana e marcam com brutalidade e arbítrio qualquer relação que as contradiga. Vivem instintivamente, ainda que não na forma científica e consciente, em todos os ouvidos cultos que, por conseguinte, percebem o orgânico e a racionalidade de um grupo de notas, ou seu absurdo e antinaturalidade, através da pura intuição, sem que o critério seja fornecido por um conceito lógico (edição brasileira, p. 66).

Retornando à questão do material da música, para Hanslick a nobre tarefa de compor consiste em “um trabalhar do espírito em um material apto ao espírito” (edição alemã, p.25)¹⁵. Para Mário Videira, Hanslick caracteriza o material musical como:

a) elástico e penetrável para a fantasia artística; b) não construído com pedras brutas como a arquitetura, mas com o *efeito* de sons que já se desvaneceram; c) de natureza mais espiritual e delicada que qualquer outra matéria artística. Além disso, o mesmo não se consegue por mera justaposição mecânica, mas por meio da criação livre (VIDEIRA, p.127).

Portanto, como bem podemos notar a partir da síntese das partes constitutivas do material musical, a composição musical é tomada como criação a partir de um espírito pensante e senciante, “de forma que tal composição possui a capacidade de ser ela mesma plena de espírito e sentimento” (VIDEIRA, p.127). Considerando que se trata da obra de um espírito

¹⁵ “Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material”.

racional, nas próprias formações sonoras devem necessariamente constar o conteúdo espiritual. Ademais, segundo Hanslick, tal conteúdo é demandado em toda obra de arte musical: “Toda arte tem como meta trazer para fora uma ideia que se torna viva na fantasia do artista” (edição alemã, p. 25)¹⁶. No entanto, explica Videira (VIDEIRA p. 127), diferentemente das demais manifestações artísticas – sobretudo as artes plásticas e a poesia –, “este *ideal* na música é *sonoro*; e não algo de conceitual, que teria de ser traduzido primeiramente em sons” (p.25)¹⁷

Equivoca-se grosseiramente a opinião do senso comum ao afirmar que o compositor, no ato da criação, parte da intenção de descrever musicalmente uma paixão. Para Hanslick, “o compositor parte da *invenção* de uma *melodia* (motivos e temas) [...]. Em sua atividade, o compositor refere-se sempre a esse tema, com o objetivo de expô-lo em todas as suas relações, sem nenhuma referência a algo externo” (VIDEIRA, p. 127). Ou, conforme explica-nos Hanslick,

O belo de um simples e autônomo tema se anuncia ao sentimento estético com aquela imediatez que não admite outra explicação a não ser, no máximo, a finalidade interna do fenômeno (*innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung*), a harmonia de suas partes, sem referência a um terceiro existente no exterior. (p.25)¹⁸

Consoante com a tese defendida por Hanslick, o momento da criação musical não pode absolutamente ser identificado com uma suposta intenção de representar um conteúdo determinado. É, isto sim, “com a realização artística de uma *ideia musical* que nasce da fantasia do compositor” (VIDEIRA, p. 129) que se deve identificar o ato da gênese de uma peça musical. Além disso, posto que os materiais empregados pelos compositores são os mesmos (os sons, escalas etc.), o que distingue a produção musical entre esses não é a suposta representação de sentimentos mais elevados, ou a representação mais ou menos correta de um sentimento, mas sim o tratamento que cada compositor dispensa aos seus temas, a maneira como os desenvolve, a originalidade ou a banalidade de suas harmonias, ritmos etc. Tal como nos diz Hanslick, que

¹⁶ “Jede Kunst hat zum Ziel, eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äußeren Erscheinung zu bringen.” (p. 25)

¹⁷ “Dies Ideelle in der Musik ist ein tonliches, nicht ein begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre.” (p. 25)

¹⁸ “Das Schöne eines selbständigen einfachen Themas kündigt sich in dem ästhetischen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet, als höchstens die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung, die Harmonie ihrer Teile, ohne Beziehung auf ein außerhalb existierendes Drittes.” (p. 25)

nas obras musicais, não há que buscar a representação de determinados processos anímicos ou acontecimentos, mas sobretudo música, e saborear-se-á então puramente o que esta de modo integral proporciona. Onde falta o musicalmente belo, não poderá substituí-lo jamais a inoculação subtil de algum significado grandioso, e é inútil fazê-lo, quando aquele existe (edição portuguesa, p. 51).

Neste ponto, enunciamos o que já se encontra diáfano: o belo musical está inexoravelmente arraigado às determinações puramente musicais. Seus domínios principiam e findam nesse terreno e em nenhum outro além dele. É inútil, se se deseja proceder em uma análise estética da música segundo bases científicas, perscrutar o absolutamente contingente domínio das paixões. Ademais, “as leis de construção de uma peça musical obedecem somente às suas determinações musicais” (VIDEIRA, p.129). Também elas nada têm a ver com o referido domínio.

Mário Videira nos oferece explicação e exemplo claros de como Hanslick decididamente tenta levar para a estética da música parâmetros de análise fundamentados na consciência científica que, em sua época, já se encontrava irrevogavelmente consolidada. Segundo Videira,

Hanslick critica a concepção que afirma que a sonata e a sinfonia deveriam representar em cada um de seus movimentos estados anímicos distintos entre si, mas conexos uns com os outros. Ele lembra que as leis científicas devem possuir relações *necessárias*, mas não se encontra tal relação de necessidade quando se relacionam determinados sentimentos como conteúdo de movimentos musicais. Desse modo, ele conclui que a unidade de uma sinfonia deve ser exclusivamente musical, ou seja, deve ter seu fundamento em determinações musicais, e não num sentimento que se atribui de maneira arbitrária a cada um de seus movimentos (VIDEIRA, pp. 129-30)

Como dito, não é recusado pelo autor a possibilidade de a música suscitar sentimentos quaisquer nos ouvintes, tampouco nega-se a praticabilidade de se associar acontecimentos à música. Deve-se, isto sim, atentar para o fato de que essas experiências não comportam, para a análise científica do belo musical a que se dedica Hanslick, o pré-requisito da *necessidade*. Dado que tais experiências são absolutamente variáveis de sujeito para sujeito, sendo, portanto,

subjetivas e arbitrárias, elas “não podem ser como *fundamento* de nenhuma proposição estética” (VIDEIRA, p.131).

Pode-se perceber sem maiores dificuldades que Hanslick defende, para a música, uma completa libertação da exigência de se postar como uma arte representativa ou passível de provocar no sujeito quaisquer sentimentos ou conteúdos alheios à própria especificidade musical. Ou, segundo Mário Videira, as pretensões hanslickianas para a música podem ser sinteticamente enumeradas em três pontos: “1) deve ser *apreendida* como música, 2) só pode ser *compreendida* como música, 3) só pode ser *fruída* em si mesma” (VIDEIRA, p.126).

Por fim, encerramos com as palavras de Hanslick relativamente ao que, a partir de suas considerações, a estética da música deveria começar a levar em consideração por aqueles que a ela se dedicam:

uma estética da música deveria, pois, contar entre as suas tarefas mais importantes a de expor inexoravelmente a diferença básica entre a essência da música e a da linguagem, e estabelecer em todas as deduções o princípio de que, onde se trata do especificamente musical, perdem toda a aplicação as analogias com a linguagem (edição portuguesa, p. 60).

V
DO CAPÍTULO V
A PERCEÇÃO ESTÉTICA DA MÚSICA EM OPOSIÇÃO À PATOLÓGICA

PRIMEIRA PARTE
DA RECEPÇÃO PATOLÓGICA DA MÚSICA

Se, como dito no início capítulo anterior, já demos conta de expor, em detalhes, a argumentação de Hanslick concernente à proposição negativa de sua obra capital – o que, por si só, já viabiliza, conforme nossa pretensão, a possibilidade de estabelecer a desejada relação entre Hanslick e Nietzsche, passando, necessariamente, pelo conceito nietzschiano de *décadence* – ainda assim pensamos poder ser assaz profícuo determo-nos no capítulo a que, agora, lançamo-nos. Esperamos, com isso, alumiar qualquer traço de obscuridade que ainda possa pairar sobre nossa exposição acerca da percepção patológica da música.

Hanslick abre seu capítulo com a afirmação categórica de que nada impediu mais séria e decisivamente o desenvolvimento científico da estética musical quanto o excessivo valor “que se atribuiu aos efeitos da música sobre os sentimentos” (edição portuguesa, p.79). Quanto mais saltem à vista tais efeitos da música sobre os sentimentos, mais esses, segundo Hanslick, foram assumidos como os “arautos da beleza musical”. É bem verdade que a música traz em si mesma essa capacidade de excitar o sistema nervoso; não obstante “esta intensa ingerência no sistema nervoso não reside no seu momento artístico, que dimana do espírito e se dirige ao espírito, mas no seu material, que a natureza dotou daquela insondável afinidade electiva fisiológica” (p.79). O que estabelece com o sistema nervoso uma relação direta não é, como dito, o elemento artístico da música, mas sim o elemento material, isto é, o som e o movimento. Nota-se, portanto, o estabelecimento de uma distinção básica entre: “a) o elemento *artístico*, ou seja, o que vem do espírito e ao espírito se dirige; e b) o elemento material, ou o *elementar* da música, o som, o movimento, que se liga ao fisiológico e aos sentimentos, mas que é insondável para a ciência estética” (VIDEIRA, p.139).

Ressalta-se, mais uma vez, não se tratar de denegar a relação intrínseca entre música e sentimento. Trata-se, isto sim, de reconhecer que o sentimento, seja qual for ele, que se une à contemplação pura

só pode passar por artístico quando *permanece consciente da sua origem* estética, isto é, da alegria encontrada numa *beleza* e, claro está, determinada. Se esta consciência faltar, se a contemplação livre do belo artístico determinado faltar e se o ânimo se sentir apenas prisioneiro do poder natural dos sons, então a arte pode tanto menos atribuir a si semelhante impressão quanto mais intenso ele se apresenta. (edição portuguesa, p.79)

A essa contemplação *estética* da música a que se refere Hanslick, na qual, como vimos, a consciência da origem estética do sentimento deve estar, a todo momento, presente, o filósofo vienense contrapõe uma outra espécie de contemplação, a saber, a *patológica*, a qual predomina significativamente, em detrimento da contemplação puramente estética, nos ouvintes de sua época. Conforme nos diz Hanslick,

Ao permitir que o elementar da música actue neles em passiva receptividade, ficam enredados numa vaga agitação, imperceptivelmente sensível, determinada apenas pelo carácter da peça musical. O seu comportamento perante a música não é contemplativo, mas patológico; um contínuo crepúsculo, um sentir, um entusiasmar-se, um oscilar inquieto no nada sonante. (pp. 79-80)

Ouvintes musicais voltam sua atenção para o carácter peculiar de uma composição, para o artisticamente individual, e, com isso, concedem pouco peso à expressão sentimental. Interessa a estes, sobretudo, “a peculiar configuração artística de uma composição, aquilo que entre uma dúzia de outras de efeito similar lhe imprime o selo de obra de arte autónoma” (p. 80). Ouvintes sentimentais, por outro lado, ignoram aquilo que cada composição musical possui de peculiar, “o artisticamente individual”, de modo que peças semelhantes, a exemplo das de carácter ruidosamente alegre, fazem com que permaneçam “sob o feitiço da mesma impressão” (p. 80). Acerca dos contempladores patológicos da música, eis o que Hanslick tem a dizer:

Aninhados e semidespertos no seu sofá, aqueles entusiastas deixam-se levar e embalar pelas vibrações dos sons, em vez de os examinarem com olhar acutilante. Quando eles crescem e aumentam cada vez mais, quando diminuem, quando irrompem em júbilo ou, trémulos, se apagam, transportam esses entusiastas para um estado

sensitivo indeterminado que eles, ingênuos, julgam puramente espiritual. Constituem o público mais “agradecido” e o apropriado para desacreditar com maior segurança a dignidade da música. O seu ouvido é desprovido do indício estético da fruição espiritual; um bom cigarro, um pitéu picante, um banho morno fornece-lhes inconscientemente o mesmo que uma sinfonia. Desde aquele que fica tranquilamente sentado sem pensar em nada até ao arrebatamento hilariante de outro, o princípio é o mesmo: o prazer do elementar da música. (pp. 80-81)

Como ressalta Videira, se, por um lado, a música, como produto do espírito humano, não deve ser fruída como simples estímulo natural sensível, por outro, a música, se comparada às outras artes, pode sim ser fruída patologicamente, isto é, fruída sem espírito, em altíssimo grau (VIDEIRA, p.140). Conforme suas palavras,

Isso se dá, primeiramente, pelo lado *sensível* (a música tolera uma fruição sem espírito) e, em segundo lugar, pelo lado de seu *desvanecimento* (enquanto as demais artes permanecem) que, a seu ver assemelha-se ao ato da consumação (p. 140)

Manifestações artísticas dos mais diversos âmbitos (como o arquitetônico, literário, plástico) não possibilitam algo próprio da música: o deixar-se sorver. Não há como sorver (ato puramente passivo) o palácio Pitti, uma rica prosa de Dostoiévski, ou O Corpo de Cristo Morto na Tumba, de Hans Holbein. Todavia, uma ária sim pode ser sorvida. “Por isso, também a fruição de nenhuma outra arte se presta a semelhante serviço acessório [...] a música é, ao mesmo tempo, a arte mais importuna e também a mais indulgente “ (p. 82). É a mais importuna por não haver como não ouvi-la; é, contudo, também a mais indulgente, uma vez que a inescapabilidade de sua audição de nenhuma maneira nos obriga a *escutá-la*.

Relativamente aos “efeitos morais” da música, Hanslick resgata a concepção dos antigos segundo os quais a música possui semelhante poder de trazer à superfície os referidos efeitos, além dos próprios efeitos “físicos”. No caso dos efeitos chamados “físicos”, para o filósofo vienense “em tal caso não se frui a música, nem sequer remotamente, como algo de belo, mas se percebe como grosseira força elementar que induz a uma acção irreflexiva “ (p. 82). E isso nos coloca em posição diametralmente oposta à da fruição estética da música. Similarmente, os supostos “efeitos morais” da música não são *estéticos*, visto que também neste

caso não se frui a música como algo belo. Também aqui a música é sentida como grosseira força elementar que induz a uma ação irreflexiva. A propósito de sua argumentação, Hanslick nos brinda com um saboroso exemplo da similaridade entre ambos os supostos efeitos da música:

[...] é evidente o que estes efeitos pretensamente “morais” têm de comum com os reconhecidamente físicos. O credor importuno que, pelo canto do seu devedor, é levado a perdoar-lhe toda a soma não é impelido de modo diferente do indivíduo que descansa e que um motivo de valsa arrasta de súbito e com entusiasmo para a dança. O primeiro é sobretudo movido pelos elementos espirituais – harmonia e melodia; o segundo, pelo ritmo mais sensual. Nenhum dos dois actua por livre autodeterminação, nenhum é subjugado pela superioridade espiritual ou pela beleza ética, mas em virtude de estímulos nervosos fomentadores. A música solta-lhes os pés ou o coração, exactamente como o vinho desprende a língua. Semelhantes vitórias revelam unicamente a debilidade do vencido. (pp. 82-83)

Deixar-se dominar pelo elementar de uma arte, portanto “deixar-se sofrer afetos não motivados e desprovidos de meta e de tema mediante um poder que não se encontra em nenhuma relação com nosso querer e pensar é indigno do espírito humano (p. 83). É menos uma glória, e mais um demérito para os homens que se deixam arrebatam em alto grau pelo elementar de uma arte. E nesse estado de coisas, os homens já não são capazes de ação livre.

Se a música não possui semelhante vocação, qual seja, a de embalar os homens em afetos desmotivados e desprovidos de meta e tema, é bem verdade que “o seu intenso momento sentimental possibilita que seja fruída em semelhante tendência”. E é nisso em que se fundamentam as mais antigas críticas contra música: ela enervaria, debilitaria e seria um factor de moleza (p. 83).

Segundo explicação de Mário Videira,

Dentre os efeitos da música mais comumente relatados entre os antigos estão o de acalmar ou mergulhar os ânimos na tristeza ou na alegria. Para explicar os relatos de efeitos “miraculosos”, tão comuns na Antigüidade, Hanslick coloca a hipótese de que nos seus primórdios a humanidade estaria mais exposta ao *elementar* da música do que os povos de sua época; logo, a música manifestaria

um efeito muito mais imediato sobre os primeiros. Assim, ele contrapõe a música de sua época e a música da Antigüidade: em lugar das “Formas ricas, plenas de espírito”, que caracterizam a primeira, a música da Antigüidade, na opinião de Hanslick caracterizar-se-ia pela predominância de um efeito meramente sensível dos sons (VIDEIRA, p. 141)

Hanslick explica, mediante três argumentos, a razão de ser do efeito mais intenso da música na Antigüidade. Inicialmente, aborda o autor o aspecto técnico da música antiga; a seguir, conjectura-se acerca das diferenças entre os ouvintes modernos e os antigos; e, por fim, pelo simbolismo dos antigos.

Acerca do aspecto técnico, eis o que Hanslick tem a dizer:

A falta de harmonia, a restrição da melodia nos mais estreitos limites da expressão recitativa e, por fim, a incapacidade, própria do antigo sistema tonal, de se desenvolver até conseguir uma verdadeira riqueza de figuras impossibilitavam uma absoluta importância da música como arte sonora no sentido estético; quase nunca se utilizava autonomamente, mas sempre em combinação com a poesia, a dança e a mímica, portanto como complemento das outras artes. A música tinha apenas a vocação de animar por meio da pulsação rítmica e da diversidade dos timbres; por fim, de comentar, como intensificação da declamação recitativa, determinadas palavras e sentimentos. Por isso, a música actuava tão só segundo a sua vertente sensual e simbólica (pp. 85-86).

Relativamente às supostas diferenças entre os ouvintes modernos e os da Antigüidade, para Hanslick, os ouvintes desta época eram dotados de muito maior receptividade e, portanto, eram capazes de perceber diferenças de intervalo infinitamente mais sutis, enquanto aqueles carecem de semelhante receptividade, tornando-os embotados para essa percepção e intervalos assaz sutis. Além disso, explica-nos Mário Videira, “o efeito da música seria mais intenso nos antigos se os compararmos aos ouvintes modernos que cultivam 'perante a criação artística da arte sonora um deleite contemplativo que paralisa a influência elementar da música’” (VIDEIRA, p. 142)

Por fim, segundo crê Hanslick, o efeito específico dos modos tonais entre os antigos fundamentava-se na “divisão estrita com que os modos tonais individuais eram escolhidos para

certos fins e se conservavam sem mescla” (p. 86). Serviam-se dos diferentes modos tonais conforme a ocasião exigia. Por exemplo,

os antigos utilizavam o modo dório para ocasiões sérias, ou seja, religiosas; com o frígio incitavam-se os exércitos; o lídio significava dor e melancolia e o eólio ressoava quando no amor e no vinho se celebrava a jocosidade (p. 86)

É, completa Hanslick,

graças a esta separação estrita e consciente de quatro modos principais para outras tantas classes de estados anímicos, bem como graças à sua união conseqüente com poemas apenas ajustados a este modo tonal, o ouvido e o ânimo tinham de alcançar espontaneamente uma tendência definida para, ao ressoar uma música, reproduzir o sentimento correspondente ao seu modo. Na base deste desenvolvimento unilateral, a música era apenas a acompanhante indispensável e submissa de todas as artes, meio para todos os fins pedagógicos, políticos e outros, era tudo menos uma arte autónoma (p. 86).

Como se evidencia a partir do trecho supracitado, para Hanslick a principal objeção à música da Antigüidade reside no fato de que ela era mero expediente, subserviente a outras artes e, portanto, com fins extrínsecos. Trocando em miúdos, em tal época a música era, em última análise, um meio para se alcançar fins que nada tem a ver com a recepção estética, a respeito da qual Hanslick, neste momento do capítulo em que nos detemos, tece um tanto de considerações.

SEGUNDA PARTE DA FRUIÇÃO ESTÉTICA DA MÚSICA

Em oposição à fruição patológica da música, o filósofo vienense contrapõe a contemplação pura e *consciente* da música, sendo esta, conforme seu entendimento, “a única forma artística, verdadeira, da audição” (edição brasileira, p. 87). Conforme a leitura de Mário Videira, “a recepção *estética* da música, a pura contemplação, consistiria em seguir o espírito criador, as relações que esse cria entre os elementos, numa fruição desapaixonada, desprovida de afetos, mas que se dirige para o interior” (VIDEIRA, p. 143).

Se é verdade que a fruição estética é desapaixonada, também é verdade que não se pode excluir certa espécie de *satisfação espiritual* inerente à recepção estética da música. Tal satisfação espiritual tem nascimento a partir do que é encontrado, pelo ouvinte, “no seguimento ou na antecipação contínua das intenções do compositor, ao encontrar os seus palpites confirmados aqui, gratamente desenganados acolá” (p. 87). Além disso,

é evidente que esta corrente intelectual de um lado para outro, este contínuo dar e receber, se produz inconscientemente e com a rapidez do raio. Só proporcionará uma plena fruição artística a música que provoca e recompensa este seguimento espiritual que, de modo inteiramente peculiar, se poderia denominar um *meditar da fantasia* (pp. 87-88)

A atividade espiritual é, assim afirma Hanslick, condição de possibilidade para a fruição estética. Contudo, pelo caráter peculiar da música face às demais artes, a atividade espiritual a que se refere o autor como *meditar da fantasia* é própria da música. Relativamente à peculiaridade da música diante das demais artes, Hanslick atenta para o fato de que

as obras não se apresentam irremovivelmente e de um golpe, antes se desdobram de modo sucessivo no ouvinte, exigindo dele, portanto, não uma contemplação que lhe permita uma demora e uma interrupção arbitrária, mas um acompanhamento incansável com a mais intensa atenção (p. 88).

Sendo assim, podemos afirmar, que a música é, ao fim e ao cabo, a mais espiritual das

artes, pois ela demanda de seus ouvintes, a fim de que “haja propriamente uma fruição estética, uma atividade espiritual ininterrupta, se a compararmos com as demais artes” (VIDEIRA, pp.143-144). Acrescenta Hanslick ainda que, em composições musicais de grande complexidade, tal incansável e atento acompanhamento pode tornar-se, inclusive, um trabalho intelectual.

Tal como ocorrem com indivíduos, Hanslick crê notar que também nações se sujeitam a semelhante espécie de trabalho intelectual. Se, por um lado, os italianos se inclinam sobretudo ao canto soprano, os nórdicos “gostam de seguir um tecido artificioso de entrosamentos harmónicos e contrapontísticos” (edição portuguesa, p. 88). Menos espirituais, os italianos se inclinariam para o elemento melódico; enquanto que os nórdicos, mais espirituais, têm maior predileção pelo elemento contrapontístico. Conforme mencionado, o que se passa com indivíduos, passa-se também com nações. No caso de indivíduos, também se contrapõem os mais sentimentais dos mais espirituais.

São os leigos, afirma Hanslick, que mais sentem ao ouvir música, e de nenhum modo o artista instruído. Ou, como acrescenta Mário Videira, ao menos como não deveria acontecer com o artista instruído (VIDEIRA, p. 144). Noutras palavras,

O leigo e o sentimental costumam perguntar de bom grado se uma música é alegre ou triste. O músico inquire se é boa ou má. Esta curta sombra projectada indica claramente que os dois partidos ocupam lugares diferentes em relação ao sol (p.89).

No tocante à *estética*, Hanslick assevera que

existe, pois, uma preponderância da impressão que o elementar pode alcançar sobre o artístico, mas a *estética* (ou, se pretendermos uma formulação mais estrita, aquela sua parte que trata do belo artístico) só deve considerar a música a partir da sua vertente artística, por conseguinte, reconhecer unicamente os efeitos que ela, enquanto produto espiritual humano, suscita na pura contemplação mediante uma determinada configuração daqueles factores elementares (p. 90).

Desse modo, é imprescindível, para uma percepção verdadeiramente estética da música, que se escute uma peça musical por si mesma, “seja ela qual for e com a concepção que se quiser” (p. 90). Ao valer-se da música como simples expediente para estimular certas

disposições de ânimo, portanto como algo meramente acessório e decorativo, ela cessa de atuar como arte.

Para Hanslick, é capital que se mantenha clara a distinção entre o *elementar* da música e a *beleza* artística, pois, conforme explicação de Mário Videira,

“os efeitos dos sons sobre o sentimento é algo totalmente diverso da contemplação da arte sonora, e a crítica musical deve distinguir entre a) *efeito artístico* (espiritual, tem que ver com o *belo*) e b) *efeito elementar* (sensível, tem que ver com o som)” (VIDEIRA, p.145).

Hanslick encerra seu capítulo acerca da distinção da recepção estética da música perante a patológica categoricamente afirmando, mais uma vez, que à música não se deve atribuir “nem pressupor a seu respeito outros conceitos que não sejam estritamente estéticos”, a não ser que se esteja disposto a renunciar, eventualmente, ao estabelecimento firme e definitivo “desta ciência cambaleante” (p. 92).

VI
DO CAPÍTULO VII
DOS CONCEITOS DE CONTEÚDO E FORMA NA MÚSICA

Há, agora, que se compreender como Hanslick entende os conceitos de *conteúdo* e de *forma*, bem como a maneira como eles devem ser aplicados à música. Isso, assim o cremos, concluirá a abertura da possibilidade de estabelecer a pretendida relação entre Hanslick e Nietzsche, particularmente entre a crítica à música enquanto expediente e ao conceito de *décadence*.

Retoma-se, brevemente, no capítulo de *Do Belo Musical* ao qual aqui me refiro, o embate histórico entre os defensores da música enquanto uma arte desprovida de conteúdo e seus apologistas enquanto uma expressão artística possuidora de conteúdo. Para Hanslick, a natureza do equívoco em atribuir a ela conteúdo assenta-se sobre “os conceitos que se discutem” (edição brasileira, p. 154). Aclarar os conceitos de *conteúdo*, *objeto* e *matéria* é, em princípio, a chave para apanharmos a correta compreensão da natureza da arte dos sons.

Diz-nos Hanslick,

a confusão entre os conceitos de conteúdo, objeto e matéria é o que tem provocado, e ainda continua provocando, tamanha falta de clareza, já que cada um se serve, para o mesmo conceito, de um significado diferente, ou vincula à mesma palavra ideias diversas. 'Conteúdo', no sentido originário e próprio, é aquilo que uma coisa contém, retém em si. (p. 154)

Consoante tal significado de *conteúdo*, em uma peça musical, as próprias notas que a compõem devem ser compreendidas enquanto seu conteúdo propriamente dito. Não obstante, semelhante despreziosa resposta acerca do conteúdo na música não pôde bastar aos “teóricos da música [que] se empenham, neste ponto, mais na pretensa honra de sua arte que na verdade” (p. 154). Atribuiu-se significado demais ao *conteúdo*, ao confundi-lo com o *objeto*, visto que, ao se tratar do

“problema do 'conteúdo' na música, tem-se em mente a noção de 'objeto' (matéria, tema), que se contrapõe, como ideia ou ideal, terminantemente aos sons, que são a 'parte

material' da composição” (p. 155). Um conteúdo neste sentido, uma matéria no sentido do objeto tratado, a música na realidade não tem” (p. 155)

Noutros termos, Hanslick pensa não ser possível operar, na música, semelhante distinção, a saber, entre *conteúdo* e *forma*, pois, houvesse na música *conteúdo*, “esse deveria necessariamente poder ser explicado, elucidado por meio de palavras” (VIDEIRA, 2006, p. 154).

À música pode ser imputada uma natureza relativamente semelhante às da arquitetura e da dança, uma vez que nas referidas formas artísticas podemos verificar algo de todo idêntico à música: todas elas “nos apresentam belas relações sem conteúdo determinado” (edição brasileira, p. 155). E, mais uma vez, a ausência de unanimidade também aqui volta a integrar o rol de evidências de que a música não expressa um conteúdo determinado, já que

cada um pode avaliar e designar o efeito de uma peça musical segundo sua individualidade, mas o conteúdo dela nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa (p. 156)

Mais uma vez, servindo-se do entendimento de Krüger concernente ao conteúdo musical, Hanslick reforça sua tese de que a música, mediante sua dinâmica, pode, no máximo, ser associada a estados d’alma cujos movimentos se assemelham à dinâmica musical. Esmiucemos brevemente tal referência a Krüger e à sua concepção.

Segundo Krüger, a música contém um outro aspecto do conteúdo que compete às demais artes, qual seja, o do movimento. Se, por exemplo, a escultura de Laocoonte possui como conteúdo¹⁹ a representação de dois jovens e um ancião “(estes, com idade determinada, fisionomia, trajes, etc), cingidos por duas terríveis serpentes, e eles exprimem, nas fisionomias, posturas e gestos, o tormento da morte que se aproxima” (p. 158), à música compete apresentar, como conteúdo, o movimento de paixões específicas, que a figura plástica não pode transmitir,

¹⁹ Cabe ressaltar que nem mesmo as artes plásticas possuem, para Hanslick, a capacidade de representar, sem o auxílio da História, conteúdos específicos. Diz, Hanslick, que “não se contrapõe que nem mesmo as artes plásticas sejam capazes de nos dar aquela determinada personagem histórica e que não reconheceríamos na figura pintada aquele indivíduo se não recorrêssemos ao conhecimento do fato histórico” (p. 157). Servindo-se do exemplo do quadro *Orestes*, Hanslick conclui: “o que a música pode contrapor a esse conteúdo visível (abstraindo da historicidade) do quadro? Acordes de sétima, oscilações do baixo e coisas parecidas; em resumo, formas musicais que tanto podem significar uma mulher quanto um jovem [...], enfim, tudo o que possa ser imaginado quando se deseja que a peça musical signifique alguma coisa” (pp. 157-158)

já que em repouso, estática, inanimada. Ora, incorre-se novamente no mesmo equívoco: atribui-se à música muito mais do que ela é efetivamente capaz de representar conteudisticamente, pois, conforme exposto anteriormente no capítulo segundo de *Do Belo Musical*, a representação de sentimentos não é o conteúdo da música, na medida em que, sua única virtualidade é a de representar movimentos específicos de paixões inespecíficas.

Que não se objete, alerta-nos o filósofo vienense, com o exemplo da música vocal. Sua tese acerca da música diz respeito tão somente à música puramente instrumental. Oferecer, como contraposto à sua tese, o exemplo da capacidade representativa de uma ópera é, para dizer o mínimo, irreflexão. O conteúdo representado por uma ópera nada tem a ver, em absoluto, com a música, mas sim “com as palavras do poeta, a figura e a mímica do ator, os trajes e as decorações do pintor” (p. 158).

A impossibilidade da música de representar um conteúdo deve-se à sua própria natureza incorpórea. Faltando-lhe um belo natural como modelo, “o músico não depara, para a sua arte, com modelo algum que garante às outras artes a determinidade e a cognoscibilidade do seu conteúdo” (edição portuguesa, p. 109). Não estando de posse de um belo natural, a música “não repete nenhum objecto já conhecido e nomeado, portanto não tem um conteúdo denominável para o nosso pensar ajustado a conceitos definidos” (p. 109).

Numa obra artística não pertencente ao campo da música, só se pode falar qualquer coisa acerca do *conteúdo* [*Inhalt*], se este se contrapor a uma *forma* [*Form*], e, neste caso, ambos “se condicionam e se complementam reciprocamente” (edição brasileira, p. 159). Em situação em que não seja possível delimitar com precisão forma e conteúdo, posto que ambos se condicionam mutuamente, não há como se atestar a existência de um conteúdo independente. É precisamente este o caso da música. Nela

vemos conteúdo e forma, matéria e configuração, imagem e ideia, fundidos em unidade obscura e indivisível. Esta particularidade da música de possuir forma e conteúdo não-separados está em clara oposição às artes plásticas e poéticas, que podem apresentar, de forma diferente, as mesmas ideias e o mesmo acontecimento (p. 159).

Não há, portanto, na música, conteúdo destacado da forma, “porque essa arte não tem forma fora do conteúdo” (p. 160). Aparente tautologia se dissolverá em breve. Acompanhemos

o raciocínio hanslickiano:

a unidade autónoma, esteticamente indivisível, musical de pensamento é em toda a composição o tema. As determinações primitivas que se atribuem à música como tal devem detectar-se já no tema, o microcosmo musical (edição portuguesa, p. 110).

O tema musical não faz qualquer referência a algo exterior a si mesmo e seus “desenvolvimentos ulteriores dão-se a partir de suas possibilidades intrínsecas” (VIDEIRA, 2006, p. 157). Acatando à sua tese de que o conteúdo de uma frase musical não expressa um determinado sentimento, a que se dará o nome de conteúdo num tema musical como, por exemplo, o do *terceiro movimento da segunda sonata para piano de Chopin*? “Aos próprios sons? É possível, mas estes já têm uma forma. E a que chamaremos forma? Mais uma vez, aos próprios sons – mas eles são uma forma já preenchida (edição brasileira, p. 160).

Separar, seja por qual maneira for, a forma do conteúdo necessariamente redundará em equívoco. Um motivo executado num outro instrumento ou em uma oitava acima terá seu conteúdo ou forma alterados?

Se, como quase sempre acontece, se afirmar o último, então resta como conteúdo do motivo apenas a série de intervalos enquanto tal, enquanto esquema das cabeças das notas, como se oferecem à vista na partitura. Isto, porém, não é uma determinante musical, mas algo de abstracto. Passa-se com elas o mesmo que com as janelas de vidro de um pavilhão, através das quais a mesma região se pode ver ora vermelha, ora azul ou amarela. Estas não alteram assim nem o seu conteúdo nem a sua forma, mas apenas a coloração (edição portuguesa, p. 110)

Deve-se, contudo, ter cautela para não se confundir quando por *forma* quer-se fazer referência à arquitetura (isto é ao modo particular como partes singulares e grupos entrelaçados se organizam e interagem entre si) de composições inteiras, de grande extensão. Neste caso, o sentido empregado ao conceito de *forma* não é aquele lógico originário, mas sim puramente musical. Por sua vez, face a essa específica significação de *forma*, o conceito de *conteúdo* também assume um outro sentido, qual seja, o dos temas elaborados para uma determinada arquitetura musical. Segundo Hanslick,

aqui, pois, já não se fala de um conteúdo como “objecto”, mas simplesmente de um conteúdo musical. Por isso, em peças musicais inteiras, utilizam-se os termos de “conteúdo” e “forma” num sentido artístico, e não puramente lógico; se quisermos afixar este ao conceito da música, não devemos operar numa obra de arte integral, portanto, composta, mas no seu cerne derradeiro, esteticamente indivisível. Tal é o tema ou os temas. Nestes, em nenhum sentido se podem separar forma e conteúdo. Se a alguém se pretender expor o “conteúdo” de um motivo, há que tocar-lhe o próprio motivo. Portanto, o conteúdo de uma obra musical nunca pode apreender-se objectivamente, mas só de modo musical, a saber, como o que ressoa concretamente em cada peça musical (p. 111).

É, portanto, o *tema principal* a verdadeira matéria e conteúdo de toda a obra musical. O que dele se segue é livre consequência e efeito do tema. Todo o desenvolvimento posterior de uma peça musical pode ser comparado ao raciocínio lógico: o tema principal apresenta-se como axioma, com o qual, momentaneamente, se encontra satisfação. Posteriormente, tal qual no raciocínio lógico, querer-se-á discuti-lo, comentá-lo, desenvolvê-lo. Compara-se, também, ao desenvolvimento orgânico de uma planta a partir de um simples botão, o qual seria o tema principal. Sendo o tema – ou os temas – o conteúdo de uma composição, aquelas do tipo que não possuem temas são, por consequência, desprovidas de conteúdo. A título de exemplo, o filósofo refere-se

ao mais livre preludiar em que o executante, descansando mais do que criando, entrega-se apenas a acordes, harpejos e progressões, sem deixar surgir especificamente uma figura sonora autónoma. Tais prelúdios livres não poderão reconhecer-se nem distinguir-se como indivíduos, diremos até que não têm conteúdo (no sentido mais amplo), porque não têm nenhum tema (p. 112).

Retomando a fim de levar a cabo sua exposição, o fato de a música carecer de *conteúdo* [*Inhalt*] decididamente não depõe contra seu valor, já que, se a música não possui um *Inhalt*, a ela certamente não falta um *conteúdo espiritual* [*Gehalt*]. Aqueles que à música conferem conteúdo costumam pensar nele como de natureza espiritual. Se, diz-nos Hanslick, por essa espiritualidade conteudística da música entender-se algo tal qual Goethe entende *conteúdo*

espiritual [*Gehalt*], isto é, como "algo de místico para lá e acima do objecto e do conteúdo", como "fundamento substancialmente valioso, o substrato espiritual em geral, sempre será concedido à arte sonora e deverá admirar-se nas suas supremas criações como poderosa revelação" (p.113). A música pode ser comparada a um jogo, mas com isso não se quer dizer, sub-repticiamente, que ela semelhe a uma brincadeira. Se na música não se pode falar em um conteúdo [*Inhalt*], também não se nega, decididamente, que "nas veias do corpo musical belo e bem proporcionado, as ideias e os sentimentos correm como o sangue, não se identificam com ele, não são visíveis, mas animam-no" (p. 113). O pensamento do compositor dá-se exclusivamente em sons; sua invenção é de todo alheada da realidade objetiva e assim tem de sê-lo inescapavelmente.

Esta trivialidade, no entanto, deve aqui repetir-se expressamente, porque é com demasiada frequência negada e lesada nas consequências por aqueles que em princípio a admitem. Imaginam o compor como a tradução para sons de um material pensado quando, na realidade, os próprios sons são a linguagem originária intraduzível. Uma vez que o compositor é forçado a pensar em sons, depreende-se já a falta de conteúdo da música, pois qualquer conteúdo conceptual deveria poder pensar-se em palavras (p. 113).

Com a vindicação do *conteúdo espiritual* [*Gehalt*], a música adquire também um segundo atributo, a saber, *individualidade*. Podendo ser equiparado à originalidade e singularidade de um verso de Goethe, a uma sentença de Lessing, a uma estátua de Thorwaldsen ou a um quadro de Overbeck, o tema musical permanece, tal qual esses exemplos mencionados por Hanslick, original, singular, firme e incontaminado. Noutras palavras, "as ideias (temas) musicais autónomas têm a segurança de uma citação e a plasticidade de um quadro; são individuais, pessoais, eternas" (p. 114).

A individualidade se exprime inequivocamente no garimpo e na elaboração dos distintos elementos musicais. Já sabemos que a música não possui um *Inhalt*, contudo ela é provida, sim, de um conteúdo fundamentalmente musical, que, como fala nosso autor, "é uma centelha do fogo divino em nada inferior ao belo de qualquer outra arte" (p. 114). Há, não obstante, que se prestar atenção no fato de que na música só se salva o *Gehalt*, se a ela for negada um *Inhalt*. Concluindo, junto com Hanslick,

do sentimento indeterminado, a que se reduz, no melhor dos casos, aquele conteúdo, não se pode inferir o seu significado espiritual, mas sim a partir de determinada configuração sonora como criação livre do espírito com material aconceptual, susceptível de espírito. Ora este teor espiritual conecta também, no ânimo do ouvinte, o belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias. A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como cópia ressoante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano. Visto que os elementos da música – ressonância, som, ritmo, força, fraqueza – se encontram em todo o universo, o homem encontra assim, por seu turno, na música todo o universo (pp. 114-115).

VII
DA PRETENDIDA RELAÇÃO ENTRE FRUIÇÃO PATOLÓGICA E
DÉCADENCE NIETZSCHIANA

I

Nos idos da segunda metade do século XIX, Eduard Hanslick, crítico de música e filósofo vienense, preocupava-se, sobretudo, com o “estabelecimento de um caráter *científico* para as pesquisas no âmbito da Estética musical e a afirmação da *autonomia* da obra de arte musical” (VIDEIRA, p.166). Com tal intento em vista, *Do Belo Musical*, cuja primeira publicação data de 1854, concorreu decisivamente.

A fim de estabelecer o referido caráter científico e a autonomia da arte musical, Hanslick primeiramente necessita combater a para ele equivocada concepção estética segundo a qual a música deveria ser apreciada a partir dos seus efeitos no sujeito, isto é, levando-se em conta os sentimentos que ela supostamente provoca no sujeito. Para Mário Videira,

Na realidade, suas críticas atingem um leque muito mais amplo que vai desde a concepção de música como imitação da natureza, passando pela representação e expressão de sentimentos por meio da música pelo problema da relação entre música e linguagem, até o problema da ópera e da *obra de arte total* wagneriana. Mais do que somente provar a insuficiência das concepções que estabeleciam os sentimentos como conteúdo da música, Hanslick buscar 'fornecer as ferramentas' para a reconstrução desse belo musical esteticamente autônomo. (p.165)

Ao longo de seu discurso filosófico, Hanslick detém-se a analisar o que ele denomina por fruição patológica, apontando, como causa para semelhante modo de fruição a falta de atividade espiritual por parte do ouvinte quando da apreciação de uma peça musical. Pois, como bem vimos nas páginas iniciais de nosso texto, a contemplação estética do belo musical deve necessariamente passar pela instância estética da fantasia, a qual se caracteriza enquanto contemplação com representações e juízos. Noutros termos,

Sem actividade espiritual, não há em geral nenhuma

fruição estética. Mas *esta* forma de actividade espiritual é sobretudo própria da música, porque as suas obras não se apresentam irremovivelmente e de um golpe, antes se desdobram de modo sucessivo no ouvinte, exigindo dele, portanto, não uma contemplação que lhe permita uma demora e uma interrupção arbitrária, mas um acompanhamento incansável com a mais intensa atenção (edição portuguesa, pp.88-89).

Se, por um lado, tal explicação pode ser o suficiente para dar conta de por qual razão indivíduos – ou até mesmo em nações inteiras, tal como Hanslick insinua acerca dos italianos, por exemplo, ao apontá-los como menos propensos ao labor intelectual exigido para a pura contemplação estética e, portanto, mais inclinados a fruir a música mais sensualmente que espiritualmente – privilegiam a fruição patológica em detrimento da estética, por outro lado não nos oferece o suficiente para compreendermos tamanha inclinação, em sua época, para a fruição patológica e para essa outra concepção estética – que busca na música uma representação para os sentimentos – por ele duramente combatida. É, assim o cremos, esse o aspecto do pensamento hanslickiano passível de ser aprofundado mediante o conceito nietzschiano de *décadence*.

II

No ano de 1888, como bem se sabe entre estudiosos da filosofia nietzschiana, o conceito de *décadence* adquiriu contornos precisamente delineados e veio à tona. Presente nas obras *O Caso Wagner*, *O Crepúsculo dos Ídolos*, *O Anticristo* e *Ecce Homo* – além de constar em fragmentos póstumos da época –, o conceito de *décadence* possui inquestionável importância no crepúsculo de sua produção filosófica. Para o que se pretende na presente dissertação, isto é, reinterpretar a *fruição patológica* da música da qual Hanslick nos fala a partir do conceito nietzschiano de *décadence*, a obra *O Caso Wagner* concorrerá decisivamente. No processo, menções a Richard Wagner e ao seu procedimento na música inevitavelmente ocorrerão, mas somente com o propósito de tornar o mais evidente possível a relação entre *décadence artística* e *décadence fisiológica*. Dito isso, penso ser não só possível, como também plausível, ignorar de todo a maneira como o próprio Wagner entende seu fazer artístico e filosófico, bem como uma análise crítica da percepção de Nietzsche face à arte wagneriana.

III

Livro de importância capital para a compreensão de suas severas críticas à contribuição de Wagner à música, n' *O Caso Wagner* Nietzsche serve-se do autor de *Tristão e Isolda* como lente de aumento para analisar a modernidade, pois crê que na figura de Richard Wagner encontra-se o mais fiel porta-voz, a mais fidedigna expressão de tudo quanto é moderno, já que "através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais *íntima*" (CW – Prólogo).

Se nesse escrito Nietzsche limita-se a tecer comentários prioritariamente concernentes à arte wagneriana, não nos confundamos acerca do caráter absolutamente particular com que o filósofo manipula seu objeto de análise²⁰. Precisamente por ele considerar a arte de Richard Wagner sob uma perspectiva sintomatológica, penso que algumas das conclusões às quais Nietzsche chega a seu respeito permite-me conceder nova aparência à crítica hanslickiana no tocante à música enquanto mero expediente. Vale ressaltar que, tal como Nietzsche, também tomarei Wagner enquanto expressão de um tipo, – conquanto talvez o autor de *Lohengrin* constitua o exemplar mais bem acabado do tipo que ele representa –, dado que ele próprio, em seu tempo, foi o maior representante da música de programa²¹. Insisto, portanto, que a aproximação que pretendo traçar entre Nietzsche e Hanslick é, em última instância, entre o entendimento de *décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica e a crítica à concepção de música enquanto um meio²².

²⁰ Para o leitor atento d' *O Caso Wagner*, é bastante evidente que nessa obra Nietzsche não se limita exclusivamente a comentar a arte wagneriana. Ao fim e ao cabo, no referido escrito o filósofo procede tal como o faz em praticamente todas as suas observações atinentes às artes. Em qualquer uma das suas convencionalmente denominadas "fases de pensamento", de modo nenhum observações de semelhante natureza possuem estatuto próprio, tal como ocorrem nos mais diversos ensaios estéticos existentes no âmbito da filosofia. Suas observações concernentes às artes sempre "integram um campo de investigação mais amplo: são objeto da crítica dos valores" (MARTON, 1999, p.3). N' *O Caso Wagner*, portanto, o autor vale-se de sua análise estética da música wagneriana somente para delas extrair conclusões as mais graves acerca da cultura e, em última instância, do estado fisiológico de toda a modernidade.

²¹ Portanto de uma concepção musical heterônoma por excelência. Criador do conceito de *Programm Musik*, eis como Liszt a caracteriza: "em música de programa [...], o retorno, mudança, modificação e modulação dos motivos são condicionados por sua relação com a ideia poética [...] Todas as considerações exclusivamente musicais, embora não devam ser negligenciadas, devem ser subordinadas à ação do sujeito dado" (*Schriften*, IV, 69).

²² A apresentação de algumas considerações de Nietzsche relativamente ao procedimento wagneriano na música pede um pequeno esclarecimento. Fundamentalmente, não importa, para se pensar a crítica de Hanslick à fruição patológica da música através do conceito de *décadence*, compreender *todos* os pormenores da extensa crítica nietzschiana à música de Wagner, uma vez que ele, enquanto *décadent*, não é exceção em seu tempo, mas representante de um estado de declínio fisiológico geral que Nietzsche crê perceber em toda a Europa. Como o próprio Nietzsche menciona, ter Wagner como tipo a ser analisado é, de fato, um caso feliz, pois, por acaso, ele encerra em si aquilo que o filósofo crê ser toda a sorte de moléstias de que toda a modernidade padece. Isso significa, portanto, que, a rigor, o conceito de *décadence* não necessita, no meu entender, do testemunho fisiológico da pessoa de Richard Wagner para lhe garantir admissibilidade filosófica. Se não me furto, porém, a apresentar, ainda que assaz ligeiramente, a crítica a que me refiro, é por crer que, com Wagner, a música foi, mais inequívoca

Acerca da *décadence*, vale ressaltar que, conquanto somente em 1888 o conceito tenha se tornado central em sua filosofia, reflexões nietzschianas a esse respeito são relativamente antigas. Concorreu, para tanto, a leitura dos *Essais Psychologie Contemporaine* (1883) de Paul Bourget. Nesses ensaios, Bourget descreve um movimento de desagregação, particularmente na literatura francesa de sua época. Bourget, em seus *Essais*, “explica a *décadence* enquanto processo pelo qual se tornam independentes partes subordinadas no interior de um organismo. Esse processo tem por consequência a 'anarquia' (MÜLLER-LAUTER, p.12). Nos *Essais*, Bourget explica que

“Um estilo de *décadence* é aquele em que a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, em que a página se decompõe para dar lugar à independência da frase e a frase, para dar lugar à independência da palavra. Na literatura atual, multiplicam-se os exemplos que corroboram essa fecunda verdade” (1885, p.25 apud MÜLLER-LAUTER, 1999, p.13).

N’O Caso Wagner, eis que encontramos, na sétima seção, uma variação do texto bourgetiano:

Como se caracteriza toda a *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo — o todo já não é mais um todo. Mas isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade, “liberdade individual” [...]. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postigo, um artefato (CW – §7)

Atentando para a descrição da *décadence* artística de Wagner, torna-se diáfana a relação entre *décadence* artística e *décadence* fisiológica, cujo entendimento é capital para a relação que pretendemos estabelecer com o fruir patológico de Hanslick. Como ressalta Müller-Lauter,

e escandalosamente do que com qualquer outro compositor de seu tempo, destituída de sua autonomia, e, evidenciando-se, ainda que parcialmente, o como e o porquê de o autor da tetralogia do anel destituir-lha, creio que o possível ponto de contato que pretendemos estabelecer entre Hanslick e Nietzsche se torne ainda mais plausível.

a falta de força organizadora é a manifestação mais inequívoca no estilo da *décadence*, cuja principal característica é a independência da parte em relação ao todo. Sendo assim, a precípua objeção de Nietzsche à arte wagneriana refere-se à sua incapacidade para a criação de formas orgânicas. Wagner foi, para Nietzsche, um mestre na elaboração de miniaturas, de pequenas unidades sonoras. Como diz o filósofo,

querendo admirá-lo, observemo-lo a trabalhar nisso: como separa, como obtém pequenas unidades, como as anima, dá-lhes relevo e as torna visíveis. Contudo, aqui esgota-se sua força: o resto vale nada. Como é miserável, vergonhoso e leigo seu modo de “desenvolver”, sua tentativa de fazer entrelaçar o que não se teceu naturalmente [...]. Wagner é admirável e encantador somente na invenção do mínimo, do detalhe — nisso terá razão quem o proclamar um mestre de primeira ordem, nosso maior *miniaturista* da música, que num espaço mínimo concentra uma infinidade de sentido e doçura (CW, 7, pp.23-24)²³.

Como bem ressalta Müller-Lauter, “as pequenas unidades, separadas umas das outras, que pôs em movimento, produzem em sua sucessão uma perturbação da ótica, que obriga a uma mudança contínua de atitude face à sua obra” (MÜLLER-LAUTER, p. 14). Wagner descobriu, afirma Nietzsche,

que magia se pode exercer ainda com uma música decomposta e, por assim dizer, tornada *elementar* [...]. O *elementar basta* — som, movimento, cor, em suma, a sensualidade da música. Wagner não calcula jamais como músico, a partir de alguma consciência musical: ele quer o efeito, nada senão o efeito (CW – §8)

Não obstante, a visão que possui Nietzsche acerca da *décadence* vai além da mera

²³ Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, her austreibt, sichtbar macht. Aber daran erschöpft sich seine Kraft: der Rest taugt Nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu „entwickeln“, sein Versuch, Das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken [...] Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Détails, — man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unsern grössten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt.

constatação da multidão das “pequenas unidades”. É fundamental para sua percepção a constatação do “excesso de vida nas menores coisas” (CW – 2º pós-escrito). Como esclarece Müller-Lauter, são estas sobrecargas artísticas que devem compensar a falta de organização, quais sejam, o dispêndio de significados a que a música wagneriana impele; o arrastamento da duração de um gesto particular, que, por consequência sofre de aumento e repetição.

Sob a “lente de aumento”, que nos oferece, “as coisas” crescem até o gigantesco. Sentimentos extremos devem surgir e abalar nossos nervos: o sublime e o passional e, em verdade, na forma que “o ideal da *décadence* exige”: o “*espressivo* a qualquer preço”. Tais sobrecargas artísticas devem compensar a falta de organização. Mas a própria composição a partir dos gestos que entram em cena como importantes resulta apenas num artefato e não num todo vivo [WA/CW §§ 1, 3, 6, 11 e 7] (MÜLLER-LAUTER, p.15)

Destaca-se, com tudo isso, a ausência de unidade interna e de coesão na arte wagneriana. Todavia, o filósofo não se detém na constatação da *décadence* da arte wagneriana enquanto mero fenômeno estético. Aborda-a, isto sim, para, em seguida, deter-se nos pressupostos fisiológicos que a determinam enquanto arte decadente. Para tanto, Nietzsche recorre, inclusive, à personalidade de Wagner. Não obstante a relevância da compreensão nietzschiana da personalidade de Wagner para um completo entendimento da *décadence artística* enquanto *décadence* fisiológica tendo em vista em particular a arte wagneriana, cremos poder prescindir de maiores explicações tangentes à personalidade do histrião de Bayreuth. Interessa-nos, sobretudo, o testemunho de Nietzsche a respeito dos efeitos que o drama wagneriano suscitavam em si próprio, a fim de tornar, com isso, ainda mais clara a relação entre os dois tipos de *décadence* a que Nietzsche se refere.

Conforme exposição minuciosa e irretocável de Müller-Lauter,

Notamos quão longe Nietzsche leva a redução do artístico ao fisiológico. Segundo ele, Wagner não apenas representa suas próprias “calamidades fisiológicas”, mas para elas também transfere seus ouvintes. É a partir da própria experiência que Nietzsche fala, quando menciona as consequências de ouvir a música wagneriana: “respiração

irregular, perturbação da circulação sangüínea, extrema irritabilidade com coma repentina”. Anota o que é muito pessoal: “Como se explica que a música de Wagner me debilita, que suscita em mim uma impaciência fisiológica, que por fim se manifesta numa leve transpiração? Depois de um, depois no máximo de dois atos de Wagner, dele corro”. Generalizando sua vivência, Nietzsche encontra “causas para o esgotamento extremo que a arte de Wagner traz consigo” na “ótica mutável” e na “resistência fisiológica”, com que conduz expressamente o “respirar” e o “andar”; no “constante exagero” dessa música “descobre” “a tirânica segunda intenção: a excitação dos nervos mórbidos e dos centros por meios terroristas”. O efeito de Wagner é, por causa de seu pathos, “profundo; é sobretudo muito pesado”. A necessidade de respirar que se sente é reduzida à “duração desse pathos”; o “prender o fôlego” musical de Wagner é o que a provoca (16 [75] da primavera/ verão de 1888; 15 [111] e 15 [12] da primavera de 1888; 16 [37] da primavera/ verão de 1888; WA/ CW §§ 7 e 8; NW/NW, Lá onde faço objeções). Nietzsche contrapõe sua resistência fisiológica à refutação fisiológica de Wagner (15 [111] da primavera de 1888; 16 [75] e 16 [80] da primavera/ verão de 1888. Cf. WA/CW posfácio e epílogo). O doente torna doente (WA/CW § 5; 16 [75] da primavera/ verão de 1888); então, ele tem de ser combatido.[MÜLLER-LAUTER, p.17).

Como se nota, Nietzsche crê perceber haver profunda e inequívoca relação de causa e efeito entre a audição da música wagneriana e a supramencionada impaciência fisiológica e leve transpiração nele suscitadas. Nietzsche distingue no procedimento wagneriano uma miríade de detalhes que constituem, para ele, inequívocos sintomas da *décadence artística* de Wagner, a qual, em última instância, é expressão sintomática de uma ainda mais primordial espécie de *décadence*, qual seja, a *fisiológica*. A falta de força organizadora em Wagner traduz-se em sua incapacidade para a criação de uma obra unitária. Lê-se, na décima seção d’O Caso Wagner, que

Wagner não era capaz de criar a partir do todo, não tinha escolha, tinha que fazer fragmentos, 'motivos', gestos, fórmulas, duplicações e centuplicações; ele permaneceu orador, enquanto músico [...]. 'A música é apenas um meio': esta era a sua teoria, esta era, sobretudo, a única prática para ele possível. Mas músico nenhum pensa desse modo (CW – §10).

Ao fim de pormenorizada explicação acerca do entendimento de Nietzsche relativamente ao conceito de fisiologia²⁴, Müller-Lauter, em seu artigo a respeito da relação entre *décadence artística* e *décadence fisiológica*, é certo ao descrevê-la sucintamente como “perda da capacidade de organização. Segue-se daí desorganização ou desagregação de uma pluralidade reunida num todo: desintegração de uma estrutura disposta em ordem”. (MÜLLER-LAUTER, p. 24).

Sobre o que Wagner, a partir da ótica nietzschiana, exerceu na música e o que dela pretendeu fazer já não pode haver mais dúvidas: intentava fazer dela um meio para causar efeitos específicos em seus ouvintes, arrebatando aqueles que se defrontavam com sua arte, os quais careciam daquilo de que praticamente todo o mundo hoje tem grande necessidade e que seguramente pode encontrar na arte wagneriana, a saber, os “três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento *brutal*, o *artificial*, e o *inocente* (idiota)” (CW – §5). A arte wagneriana nada mais fez que ir ao encontro de uma demanda silenciosa em todo o Velho Continente.

²⁴ Wolfgang Müller-Lauter descreve, no já referido artigo, o conceito de fisiologia a partir de uma tripla significação. Por crer não ser absolutamente imprescindível termos de nos a ver com tal problemática, atenho-me exclusivamente a expor, sucintamente, a mais que plausível interpretação do professor. Para Müller-Lauter, Nietzsche compreende a *fisiologia* a partir de três determinações gerais: a primeira, conforme a significação do conceito nas ciências de sua época; a segunda, fisiologia é entendida como “o que determina de modo somático (e por isso fundamental) os homens. Está na base, em sua respectiva auto-compreensão, dos ocultamentos 'ideais' tacitamente dados”; por fim, a terceira determinação de fisiologia deve ser entendida como luta de *quanta* de potência que 'interpretam'. (MÜLLER-LAUTER, p. 22-23)

IV

Pode-se, finalmente, estabelecer nitidamente o ponto de contato entre a fruição patológica hanslickiana e o conceito de *décadence* de Nietzsche. Como dito, Hanslick limitou-se a determinar a possível causa que distingue a fruição estética da patológica; no entanto não se perguntou a respeito das possíveis razões que, em seu tempo, pudessem ser tanto a causa da irrefreavelmente crescente predileção pela música intencionalmente destinada (seja ela a wagneriana propriamente, seja ela a música de programa como um todo) à espécie de fruição combatida pelo filósofo vienense, bem como da fruição patológica por si mesma. A tendência em deixar-se embalar pelo elementar da música, perder-se na imensidão de massas sonoras, voltar-se para si mesmo, quando da contemplação de uma obra musical, única e exclusivamente com a finalidade de sentir – e não de efetivamente ouvir –, eis o que, a meu ver, pode ser efetivamente explicada através do conceito de *décadence*.

Desprovida de matéria, inexistente no espaço e constante no tempo apenas através de singelos e fugazes instantes, a música exige, para ser fruída como deseja Hanslick, isto é, intelectualmente, espiritualmente, atentando para as concatenações sonoras, o entrelaçamento de seu elemento básico – o som – e seus desdobramentos, de *força organizadora*. Eis do que, segundo Nietzsche, carecemos espetacularmente. É isso o que, já podemos compreender, constitui a *décadence* fisiológica, cujo início, na cultura européia, o filósofo alemão situa há milênios atrás. Não há absolutamente nada de acidental no gosto moderno pelo arrebatamento proporcionado pelo drama wagneriano; não é simples coincidência que, no século XIX, concepções estéticas que buscam na arte dos sons a representação de sentimentos tenham vicejado vigorosa e tiranicamente; não é, portanto, casual, que a *fruição patológica*, diagnosticada por Hanslick, hoje *pareça* valer como única maneira de se fruir a música.

A *décadence* fisiológica, ou falta de força organizadora, da qual depende nossa capacidade de organizar intelectualmente toda uma miríade de sons que compõem uma única peça musical, pode, a partir da ótica nietzschiana, ser entendida como a causa primeira da fruição patológica. Sem, portanto, tal força organizadora para dar conta de criar, intelectualmente, um todo a partir dos instantes através dos quais a música se nos apresenta, soa quase como uma necessidade inexorável deixarmo-nos levar sentimental e sensualmente pelo elementar da música.

* * *

BIBLIOGRAFIA

HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Ed. Breitkopf & Härtel, 1922.

_____, *Do Belo Musical*. Trad. Artur Morão. 3. ed. Covilhã: LusoSofia Press, 2011.

_____, *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

NIETZSCHE, *O Caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

_____, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, baseada na edição crítica de G. Colli e M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967-, editado por Paolo D'Iorio.

OBRAS DE COMENTADORES

MARTON, Scarlett. “Décadence, um diagnóstico sem terapêutica Sobre a interpretação de Wolfgang Müller-Lauter”. In: *Cadernos Nietzsche* 6, 1999. São Paulo, Discurso Editorial, p. 3-9.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. “Décadence artística enquanto decadence fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”. In: *Cadernos Nietzsche* 6, 1999. São Paulo, Discurso Editorial, p. 11-30.

VIDEIRA, M. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. *Música Hodie*, Goiânia, v.5, n. 2, p. 43-51, 2005.

_____, “*Formas sonoras em movimento*”: *A Natureza do Belo Musical Segundo Hanslick. Opus*, Belo Horizonte, v.11, p. 237-248.

_____, *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

OUTRA OBRAS

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. 2.ed. Trad. M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2001b.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. A. Marques e V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da MOeda, 1998a.

KIEFER, B. *O Romantismo na Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.