

# MUSICALIDADE NA POESIA MODERNA: UMA ZONA DE INDISCERNIBILIDADE

## MUSICALITY IN MODERN POETRY: A ZONE OF INDISCERNIBILITY

TIAGO HERMANO BREUNIC\*

**Resumo:** O presente artigo revisa a questão da simultaneidade proposta pelas vanguardas, as quais abrem uma zona de indiscernibilidade entre poesia e a música. Para tanto, recuperamos o problema da representação musical, ou seja, da ininteligibilidade, aconceptualidade ou irreferencialidade dos sons ou signos musicais, que escapam a uma compreensão racional, reverberando a condição da vida moderna de dissociação da percepção sensorial e intelectual.

**Palavras-chave:** literatura, música, simultaneidade, vanguardas

**Abstract:** This paper resumes the issue of simultaneity proposed by 20th century avant-gardes, which create a zone of indiscernibility between poetry and music. Therefore, we review the problem of musical representation, i.e. the unintelligibility, aconceptuality or non-referentiality of musical sounds that elude rational understanding and thereby reverberate modern life condition of dissociation of sensory and intellectual perception.

**Keywords:** literature, music, simultaneity, avant-gardes

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

*La poésie est plutôt création d'un langage ou d'une musique, d'un langage qui est une musique.*

*Jean Wahl*

1  
E

mbora tenham sempre se confundido, os limites da poeticidade e da musicalidade nunca se fundiram como nas vanguardas do XX, afinadas com o procedimento composicional da poesia mallarmeana que, ao acompanhar o compasso do seu tempo, identifica no concerto ou mais propriamente na forma da sinfonia meios que julga provirem da literatura e os retomam (MALLARMÉ, 1991, p. 152).

Um dos conceitos que fundamenta a referida fusão consiste justamente na simultaneidade. Para Jean Wahl (1949, p. 17), a simultaneidade constitui o instante mesmo do poeta, uma vez que, para o autor, o instante do poeta condensa “une multitude d’instant”, que funda um tempo distinto do cotidiano, conclui, como que reformulando a concepção hegeliana de tempo na arte musical como exterioridade negativa. Hegel (2009) sugere que o tempo, na medida em que representa o aparecimento e o desaparecimento ininterruptos dos momentos, configura um eco da interioridade do eu que, ao perceber o referido eco nos sons, objetiva a si mesmo na arte musical e, finalmente, se recorda de si e se encontra a si mesmo, retornando a um estado de unidade. Se o instante do poeta se apresenta como uma simultaneidade que funda um tempo distinto do cotidiano, conforme Wahl, a simultaneidade se apresenta, contraditoriamente, como uma condição da vida moderna, sem, no entanto, a presunção hegeliana da unidade, cuja ontologia parece derivar da melodia em detrimento da simultaneidade da polifonia.

A simultaneidade constitutiva da arte musical desde o advento do contraponto, ao menos, seria engendrada pela poesia por meio do recurso a propriedades musicais, como a polifonia. Assim, a musicalidade na poesia moderna imprime a sensibilidade de seu tempo, a qual dificilmente se acomodaria ao verso medido e, por conseguinte, ao tempo medido. Mas a simultaneidade porta a ininteligibilidade, irrepresentabilidade, aconceptualidade ou irreferencialidade que, consensualmente, define a arte musical, cuja compreensão, portanto, escapa a uma

compreensão racional, reverberando a crise da representação e do sujeito que caracteriza a modernidade.

Com efeito, a modernidade se configura como um momento que impossibilita reivindicar, por meio dos sentidos e, sobretudo, da razão, uma objetividade ou certeza essenciais, o que justifica que Georges Balandier (1997, p. 11) conceba a crise moderna como “uma crise de interpretação”. Com a integridade da percepção comprometida, a modernidade promove, enfim, a reconciliação entre artes separadas pelas hierarquias dos sistemas da arte de uma filosofia que, desde Platão, privilegia a razão, inferiorizando a poesia e a arte musical, associada com a sensação. A simultaneidade que se experimenta com a modernidade, concedendo direitos para a musicalidade na ordem da poesia, evoca, portanto, sua unidade original. Afinal, como afirma Barbara Hanning (2002, p. 5): “The close union between music and poetry is another measure of the Greeks’ broad conception of music”.

Assim, a musicalidade, reconciliada com a poesia moderna, estende para a literatura a ininteligibilidade, irrepresentabilidade, aconceptualidade ou irreferencialidade que a caracteriza, confrontando, conforme o programa das vanguardas dos primeiros anos do XX, o racionalismo ocidental. Afinal, a arte musical preserva um impulso irracional, embora se matematize e aritmetize desde o pitagorismo, com sua concepção musical de um mundo caracterizado pela estabilidade e inteligibilidade, acompanhando o processo de matematização e aritmetização do pensamento ocidental que, legado pelo pitagorismo, seria herdado pelo eleatismo, pelo platonismo e, finalmente, pelo cartesianismo.

## 2

Ao retomar o “gran debate” do intelectualismo em torno do conceito de movimento, Eugenio d’Ors constata que a filosofia gradativamente se matematiza e se emancipa do sensualismo. A Escola dos Eleatas se orienta, de fato, por um idealismo racionalista caracterizado por um intelectualismo radical que despreza os sentidos. Se “la ciencia se emancipaba com Pitagoras del mundo de los sentidos”, com o eleatismo “ya se hace hostil al mundo de los sentidos”, cujo conhecimento se torna “inferior, improprio del hombre de ciencia.” (D’ORS, 2002, p. 31). Embora as teorias do pitagorismo, com sua concepção musical do mun-

do, tenham sido obtidas a partir de um experimentalismo ou de um empirismo, o pitagorismo origina a matematização da arte musical e, por conseguinte, do mundo. Afinal, o binarismo que se depreende de sua concepção do mundo caracterizada pela estabilidade e inteligibilidade, em que os elementos primeiros seriam oposições provenientes do uno primordial, acabaria por submeter ao seu primado a arte musical, ocasionando a sua matematização.<sup>1</sup>

Compreendida a teoria musical no interior da racionalidade “en que todo se explica por sucesivas divisiones”, como afirma d’Ors, os preceitos que caracterizam o pitagorismo se estenderiam naturalmente sobre a teoria musical, impondo uma divisibilidade binarista, de modo, por exemplo, que a unidade de cada figura compreende em si mesma duas partes que correspondem a duas fases do movimento: apoio e impulso. Com isso, a teoria musical entenderia que uma nota potencialmente se divide em duas, de modo que cada metade constitui o apoio e o impulso, respectiva e sucessivamente, como um par de opostos proveniente do uno primordial.

Ao analisar o conceito de harmonia, Leo Spitzer (2008) constata a centralidade da arte musical no pensamento grego, uma vez que a harmonia consiste em uma ordem introduzida na alma humana, restabelecendo, com implicações morais, a ordem do cosmos. Na ideia da harmonia do mundo, conclui Spitzer (2008), a arte musical simboliza a totalidade do mundo, cuja matematização se transfere, por meio do conceito de afinação, para a vida do homem em comunidade. A concepção musical que ocupa o centro do pensamento grego reivindicado pelo Ocidente, portanto, condiz com uma compreensão ideal, racional, numeral, que equivale a uma recordação das leis. Tanto que a arte musical na Antiguidade se cinge entre a mundana ou a ideal proveniente das esferas, e a humana ou a real.

Assim, o pensamento musical da antiguidade, caracterizado por uma concepção utilitarista da arte musical, compreendida positiva ou negativamente como elemento educativo para a sociedade, sofre a fratura que, como observa Fubini (2008, p. 72), representa “um peso determinante em todo o desenvolvimento sucessivo do pensamento musical” ocidental. No interior de uma polarização da arte dos sons compreendida, por um lado, metafisicamente como reflexo da mais elevada ordem racional do universo dotado de autonomia sobre a palavra

---

<sup>1</sup> Considerado precursor na investigação dos sons musicais, Pitágoras estabeleceu a relação entre as frações do comprimento das cordas e os respectivos intervalos musicais.

ou a poesia e, de outro lado, fisicamente como objeto dos sentidos que provoca sentimentos, Platão oscila entre a sua condenação e a sua exaltação como forma suprema de beleza e de verdade, associada com a conservação da tradição e, por conseguinte, dos valores da lei.

Com sua concepção de ser cindido, associada com o problema da representação da natureza pela arte, cuja inferioridade resultaria do fato de se destinar a partes inferiores da alma, Platão proscreve a poesia assim como a arte musical: “a necessidade de a recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma”, prescreve Platão (2001, p. 449).

Se a arte se associa com a pior parte da alma, em que consistiria a sua melhor parte? O racionalismo de Platão (ibid., p. 465-466) se mostra matematicamente exato ao conjecturar: “o elemento que faz fé na medida e no cálculo deverá ser a melhor parte da alma”, ao passo que “a arte de imitar [...] convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso”. Uma vez que a poesia e a arte musical permanecem unidas entre os gregos antigos, como se depreende da seguinte passagem que menciona negativamente o “colorido musical” da poesia por meio da imitação “com metro, ritmo e harmonia” (ibid., p. 461), o que se afirma a respeito do problema da representação da natureza pela arte deve ser igualmente compreendido para a arte musical.

Enquanto a proscrição da arte musical por Platão, interessado em um projeto de organização da sociedade humana, funda uma tradição a partir da qual seria inferiorizada, de modo que, desprovida de virtude imitativa ou representativa, fundamental para a idealização da ordem social, seria considerada pelo impacto emotivo que provoca no ouvinte, a partir do Renascimento,<sup>2</sup> pelo mesmo motivo e pelo mesmo interesse a arte musical integra gradualmente a cultura humanista da qual fora proscrita. Com o Renascimento, a noção de proporção proveniente de uma matematização generalizada da arte se dissemina como uma sorte de

---

<sup>2</sup> Com o Renascimento, “a noção de proporção aritmética era tida como regra essencial na música”, como em toda a arte, como se pode verificar nesta afirmação a respeito de um tratado datado de 1485, que recupera as relações estabelecidas por Pitágoras: “Alberti expõe as condições necessárias à criação do belo, e defende que os intervalos musicais agradáveis ao ouvido – 8ª, 5ª e 4ª – obtidos por divisão de uma corda (1/2, 2/3, 3/4), representam proporções que servem igualmente à arquitetura e às artes plásticas (FREITAS, 1977). Esta ideia vem mesmo da Antiguidade, e está presente em todos os aspectos da criação humana” (HENRIQUE, 2002, p. 1).

harmonia e de ordem, tanto da arte quanto do mundo, ao mesmo tempo que a preocupação com os efeitos produzidos no ouvinte cresce e conforma a doutrina dos afetos. Assim, a preocupação com os efeitos mais imediatos produzidos pelo som musical sobre o ser humano, fator encoberto pela tradição ocidental, preocupada com a racionalidade das formas, dos estilos e das regras que supostamente concretizariam o seu significado, eleva a arte musical pelo seu poder sobre o temperamento humano,<sup>3</sup> a fisiologia do corpo (FUBINI, 2008).

Com a acepção de estesia como sentimento do Belo, a sensação seria subordinada ao conhecimento, como estipula Alexander Baumgarten e, posteriormente, Immanuel Kant. Notadamente influenciado pela filosofia de Platão, Baumgarten (1993, p. 12) denomina “confusa” ou “obscura” a representação sensitiva, proveniente da “parte inferior da faculdade de conhecer”, distinta da representação intelectual na medida em que constitui uma percepção enfraquecida derivada do modo de pensar esteticamente que caracteriza a “faculdade do conhecimento inferior” (ibid., p. 61). Kant (2010), por sua vez, compreende que, embora o seu fundamento de determinação consista no sentimento, em detrimento de um conceito, a sensação pertence ao entendimento na medida em que se submete a uma regra universal, a qual possibilita associação com uma representação como conhecimento.

Ao se firmar como expressão dos sentimentos e das emoções a partir do XVIII, a arte musical, justamente por sua aconceptualidade, se aproxima do primado sobre as Belas Artes, o qual ocupa efetivamente com o Romantismo, que a concebe como uma linguagem privilegiada que expressa os sentimentos e, sobretudo, a unidade racional e divina do mundo. Assim, como observa Fubini (2008), o Romantismo representa a consolidação de um processo de valorização da arte musical como linguagem dos sentimentos conforme a concepção inaugurada no Iluminismo. Mas apenas como linguagem da unidade racional do mundo que constitui o modelo para a organização da sociedade humana, associada ao efeito imediato, sensual, corporal, sobre o ser humano, a arte musical ascende, com Schopenhauer, ao posto mais elevado do sistema das artes.

Schopenhauer (2003, 2005), ao sensibilizar o entendimento, funda um sistema que destaca as noções de corpo e de sentimento, pelos quais sua filo-

---

<sup>3</sup> Ainda no XVII, Kircher, ao cunhar a expressão “musica pathetica”, demonstra interesse pelo poder musical sobre o temperamento humano.

sofia pretende decifrar o enigma do mundo, que se furta ao conhecimento que, enquanto objetivação da Vontade, pode se expressar mediante a sensibilidade, os nervos, o corpo, enfim. A arte, nesse sentido, repete as Ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente do mundo, cujo conhecimento constitui a origem da arte, que tem por fim, por sua vez, a sua comunicação. Em virtude de seu efeito quietivo da vontade, segundo Schopenhauer (2005, p. 333-334) a arte produz resignação, recusa da vida e de toda a Vontade de vida mesmo, promovendo a abdicação de “todos os gozos da vida”.

E “por inteiro separado de todas as demais artes”, a elevada e majestosa arte musical, conforme Schopenhauer (ibid., p. 334-336), constitui, como “expressão do mundo”, uma linguagem universal no mais supremo grau, “incomparavelmente mais poderosa que a linguagem” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 237) e com um efeito mais eficiente sobre a subjetividade humana que o das outras artes. Afinal, em vez de representação, constitui a imediata objetivação da Vontade, como o mundo e as Ideias, conclui Schopenhauer (2005), revelando o seu interesse em uma determinada ordem social que se desprende do mundo espiritual corporificado analogicamente pela arte musical, a qual garante, com isso, a possibilidade de sua redenção.

A partir da ininteligibilidade, irrepresentabilidade, aconceptualidade ou irreferencialidade de que a arte musical fora acusada, Schopenhauer responde a um problema que preocupa a filosofia desde a antiguidade, a saber, o problema que consiste em estabelecer de que maneira constitui um entendimento ou um conceito e, para tanto, Schopenhauer reivindica o corpo e o sentimento.

Com efeito, o advento do interesse pelo corpo, sobretudo por parte da fisiologia e da psicologia experimental, ao reafirmar o aspecto sensorial, demarca uma ruptura com a recusa do corpo e dos sentidos sensoriais. Incapaz, no entanto, de romper completamente com a concepção idealista de Platão, que, conforme sua teoria da representação, proscreve, com a poesia, a arte musical, idealizando um ser desprovido de sentidos, perseguido na modernidade pelas idealizações de estetas como Baumgarten, Kant, Hegel e Schopenhauer, cujo interesse pelo corpo se traduz no ascetismo acusado por Nietzsche. O interesse pelo corpo ou pela estesia por parte das vanguardas, traduzido recorrente e insuficientemente como a relação entre a arte e a vida, demarca, portanto, uma nova ruptura.

## 3

O interesse pelo corpo legado pelos estetas ao campo da fisiologia e da psicologia experimental aplicado especificamente ao campo musical se desenvolve sobretudo na fisiopsicologia musical de Hermann Helmholtz. Helmholtz estabelece uma associação entre dois campos do conhecimento, distintos desde que um racionalismo platonizante promoveria a inferiorização da sensibilidade sensorial, privilegiando a esfera da inteligibilidade do belo em detrimento do objeto da percepção sensorial, de modo que a imediação natural se reduziria a signo da Ideia. Em seu tratado sobre a fisiologia da percepção musical, Helmholtz (1954, p. 1) afirma:

*In the present work an attempt will be made to connect the boundaries of two sciences, which, although drawn towards each other by many natural affinities, have hitherto remained practically distinct – I mean the boundaries of physical and physiological acoustics on the one side, and of musical science and esthetics on the other.*

Helmholtz (idib., p. 6), no entanto, procura evitar confundir uma e outra, como esclarece adiante: *“In my somewhat unusual attempt to pass from natural philosophy into the theory of the arts, I hope that I have kept the regions of physiology and esthetics sufficiently distinct”*. Afinal, embora o modo como programa sua fisiologia para a teoria musical, para a qual os sentidos são fundamentais, imprescinda um empirismo, Helmholtz (idib., p. 5) se inscreve na tradição iniciada pelo pitagorismo na medida em que se determina a *“to discover the physiological reason for that enigmatical numerical relation announced by Pythagoras”*. Para tanto, Helmholtz (idib., p. 2) traduz para a percepção as relações numerais das vibrações musicais, cuja compreensão do prazer proporcionado dependeria *“rather on psychological feeling than on the action of the senses”*, e se desenvolveria, como reconhece amparado em Hanslick e Vischer, *“by introducing the conception of movement in the examination of musical Works of art”*.

*In the inorganic world the kind of motion we see, reveals the kind of moving force in action, and in the last resort the only method of recognizing and measuring the elementary powers of nature consists in determining the motions they generate,*



*and this is also the case for the motions of bodies or of voices which take place under the influence of human feelings.*

Assim, ao se ocupar com a percepção musical, Helmholtz reconhece tratar *“the natural power of immediate sensation. Music stands in a much closer connection with pure sensation than any of the other arts”*, conclui, estabelecendo uma comparação com a pintura, alvo constante do problema da representação desde Platão. Helmholtz (1954, p. 3) postula: *“On the contrary, in music, the sensations of tone are the material of the art. So far as these sensations are excited in music, we do not create out of them any images of external objects or actions”*. E ao conceber a arte musical como representação de si mesma, portanto, enfatiza:

*it is clear that music has a more immediate connection with pure sensation than any other of the fine arts, and, consequently, that the theory of the sensations of hearing is destined to play a much more important part in musical esthetics, than, for example, the theory [...] of perspective in painting,*

a qual corresponderia apenas a um aperfeiçoamento da representação da natureza, sem relação com o efeito da obra. *“In music, on the other hand, no such perfect representation of nature is aimed at”, conclui Helmholtz, afirmando que “tones and sensations of tone exist for themselves alone, and produce their effects independently of anything behind them.”*

Ao diferenciar a sensação e a percepção, associando a primeira com a fisiologia e a segunda com a psicologia, Helmholtz (1954, p. 7) afirma: *“sensations result from the action of an external stimulus on the sensitive apparatus of our nerves”*. Segundo Helmholtz (1954, p. 366), um agente excita os nervos, os nervos provocam sensações correspondentes com as excitações e, por fim, o que interessa ao aspecto da psicologia da percepção musical: *“the laws according to which these sensations result in mental images of determinate external objects, that is, in perceptions”*. Helmholtz (idib., p. 4), portanto, compreende a teoria do Belo na arte em geral conectada com a teoria da percepção sensorial e com a fisiologia, mas prepondera:

*No doubt is now entertained that beauty is subject to laws and rules dependent on the nature of human intelligence. The difficulty consists in the fact that these laws and rules, on whose fulfillment beauty depends and by which it must be judged, are not consciously present to the mind, either of the artist who creates the work, or the observer who contemplates it.*

Ao dialogar notadamente com as teorias de Kant, Helmholtz (1954, p. 367) observa que, a despeito da possibilidade de sua compreensão pelo entendimento, o prazer do belo prescinde do entendimento e seu efeito de encantamento deriva precisamente do que escapa a uma apreensão consciente:

*For what is esthetically beautiful is recognised by the immediate judgment of a cultivated taste, which declares it pleasing or displeasing, without any comparison whatever with law or conception.*

Ora, o aparato sensorial a partir do qual o julgamento do gosto declara o prazer ou o desprazer provocado por uma obra de arte coincide com a noção kantiana de senso comum, tanto que Helmholtz (1954, p. 368) afirma: *“The esthetic problem is thus referred to the common property of all sensual perceptions”*. Evidentemente o autor visa, como Kant, a uma universalidade, para a qual o senso comum exerce um papel fundamental, algo como uma via de possibilidade para a universalidade. E o significado profundo das obras das belas artes apreendido pela contemplação se depreende do seguinte:

*Herein is manifestly the cause of that moral elevation and feeling ecstatic satisfaction which is called forth by thorough absorption in genuine and lofty works of art. We learn from them to feel that even in the obscure depths of a healthy and harmoniously developed human mind, which are at least for the present inaccessible to analysis by conscious thought, there slumbers a germ of order that is capable of rich intellectual cultivation, and we learn to recognise and admire in the work of art, though draughted in unimportant material the picture of a similar arrangement of the universe, governed by law and reason in all its parts. The contemplation of a real work of art awakens our confidence in the originally healthy nature of the human mind, when uncribbed, unharassed, unobscured, and unfalsified. (ibid., . p. 368)*

Ao destituir a arte musical do problema da representação, concebida senão como representação de si mesma, como sugere Hanslick (2002), Helmholtz (1954, p. 371) reconstitui o caminho por onde errou Platão. Ao compreender que as propriedades da fisiologia da sensação e, em outro grau, agora consciente, da percepção, influenciam diretamente a construção de um sistema musical, Helmholtz inscreve a sua obra no campo da filosofia natural. Com efeito, Helmholtz (1954, p. 371) afirma que *“it is quite clear that every completely developed melody goes far beyond an imitation of nature”*. Afinal, parte do pressuposto da impossibilidade de conceber uma representação da natureza a partir de seus materiais: *“the very fact the music introduces progression by fixed degrees both in rhythm and in the scale, renders even an approximatively correct representation of nature simply impossible”*, de modo que reavalia a percepção musical pelos sentidos sensuais que condiriam com a parte inferior da alma para o platonismo.

Mas Helmholtz preserva integralmente a preocupação moral concernente ao platonismo, que se traduz para o autor na organização da obra de arte consoante o universo governado pela lei, pela ordem e pela razão, apreendido por meio da contemplação desinteressada das belas artes, a qual provocaria a elevação moral. Apenas o meio para tanto se deslocaria da representação para um aspecto imediato da contemplação da arte que escapa a uma apreensão consciente e que se desenvolve particularmente a partir do setecentos como um lugar para a sensibilidade na ordem da razão.

A preocupação com a sensibilidade na arte por parte do cientificismo e empirismo das pesquisas musicais, amparadas pela biologia, pela fisiologia e pela psicologia, corresponde a um interesse de ordem social. Os estetas modernos, desde a subordinação da sensação pela razão promovida por Baumgarten na sistematização de uma disciplina do conhecimento sensitivo em conformidade com as Belas Artes, reconhecem o sentimento como uma fonte de coesão social e a arte, por conseguinte, como um instrumento de coerção. Para Kant, toda bela arte se destina a prover a humanidade, o sentimento de participação e a comunicação universal que distingue a humanidade da limitação animal, e que deriva, segundo Kant, da luta para unir a liberdade a uma coerção consentida.

Ao promover a arte como internalização da lei, em nome de uma civilidade que se revela como a disseminação do poder na forma de uma cultura geral (EAGLETON, 1993, p. 29), os estetas posteriores a Kant foram igualmente sutis

quanto ao papel deliberado das Belas Artes e de sua filosofia na subordinação do corpo sensual a uma lei. Hegel (2009, p. 33), por exemplo, ao reconhecer o poder e a ação da arte ao “obrigar a nossa alma a evocar e experimentar todos os sentimentos”, atribui como seu fim a “possibilidade de disciplinar os instintos” e “as paixões”, exercendo uma “ação suavizante sobre a grosseria primitiva”, uma “suavização dos costumes” que, segundo Hegel (idib, p. 35), “constitui, com efeito, o fim principal a que a arte se destina”, compartilhando o mesmo fim da moralização, conclui.

Mas a arte resiste a tal apelo, a tal racionalização funcional ou instrumental, por meio do impulso irracional<sup>4</sup> constitutivo da arte, especialmente a musical, caracterizada pela ininteligibilidade, irrepresentabilidade, aconceptualidade ou irreferencialidade que permanece associada com a linguagem, sobretudo na poesia, que se manifesta mesmo como uma “disposição musical” inerente ao ato de poetar<sup>5</sup> que, afinal, une a arte musical e a poesia. A poesia, portanto, consiste em uma linguagem dotada de um impulso musical que se manifesta em detrimento de uma moral que “desterra a arte, toda a arte, ao reino da mentira”, de uma recusa dos afetos, da beleza e da sensualidade, do mundo e da vida, que Nietzsche associa a “um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso”. Afinal, perante a moral, argumenta Nietzsche (2005), a vida tem que, constante e inevitavelmente, carecer de razão, pois representa algo essencialmente amoral.<sup>6</sup> O significado da vida na formulação nietzschiana pode, inclusive, contribuir

---

<sup>4</sup> Nietzsche (2005, p. 18 et seq.) descreve a força da música, em detrimento da forma, como “o caráter da música dionísica e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”, associado a um estado de “desprendimento de si próprio.” E ao conceber a arte como uma atividade metafísica, sugere que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético: “somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético.”

<sup>5</sup> Nietzsche se refere ao processo de poetar descrito por Schiller.

<sup>6</sup> Ao afirmar que a vida “conhece pouco sua finalidade, porque, longe de se assemelhar a uma máquina formada a partir de máquinas clássicas, que ‘servem’ a funções únicas e precisas, como afirmaram Aristóteles, Descartes e tantos outros, a vida se constrói como as novas tecnologias, elas mesmas algorítmicas e sem finalidade”, Michel Serres (2003, p. 76-78) constata a reciprocidade entre a vida e a música: “Música e vida são ligadas por tantas relações, que sua proximidade não cessa de nos espantar.” “Vida e música obstinam-se sempre em reiterar sua finitude. Como símbolos que assumem o controle do universo circundante, elas avançam sobre o tempo que

para a compreensão da relação entre a arte e a vida associada com as vanguardas.

#### 4

O interesse pela musicalidade da poesia, pelo lirismo exaltado pelo Romantismo e, posteriormente, pelo Simbolismo, quando a poesia tende definitivamente para a musicalidade das palavras, deriva justamente de sua ininteligibilidade, irrepresentabilidade, aconceptualidade ou irreferencialidade, que fariam da arte musical, compreendida como a mais puramente formal das artes, o paradigma da arte pura ou da arte pela arte.<sup>7</sup> Agora, desde que a hesitação entre o som e o sentido que, na formulação valeryana, define o poema, se presentifica na poesia baudelaireana e mallarmeana, por exemplo, a musicalidade ocupa a primeira linha da poesia, como comprovam os versos de Paul Verlaine:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Compreendida como uma arte de sensação imediata, como observa Clement Greenberg (2001), a arte musical, representação de si mesma, constituiria o

---

suscitam.” Serres conclui, enfim, que “a música possui menos sentido do que a linguagem” e que, se há, “essa significação não decorre senão em presença de um sujeito ou de uma consciência”. “A codificação da música não pode, portanto, separar-se de sua singularidade e nem de sua realização material e sonora.”

<sup>7</sup> Ao retomar o problema da “forma pura” da música em meados dos anos 1920, I. A. Richards (1971, p. 141) transpõe tanto o preconceito que sofre em função dos conceitos de representatividade e utilidade da arte quanto as suspeitas com as teorias das vanguardas musicais: “Por razões bastante óbvias, a psicologia da Música tem sido considerada, amiúde, menos desenvolvida do que a das outras artes, e o *impasse* a que se está chegando, mais desconcertante e mais exasperador. Mas o progresso que tem sido possível na teoria das outras artes, diz respeito a estas, principalmente, enquanto representativas, ou úteis.” Não espanta que, a respeito da compreensão de que a poesia, em detrimento de uma representação do mundo real, consiste em “um mundo por si mesmo”, como quer Bradley, I. A. Richards (1971, p. 64) afirma que “esta doutrina insiste numa separação entre a poesia e o que, em oposição, pode ser chamado vida”.



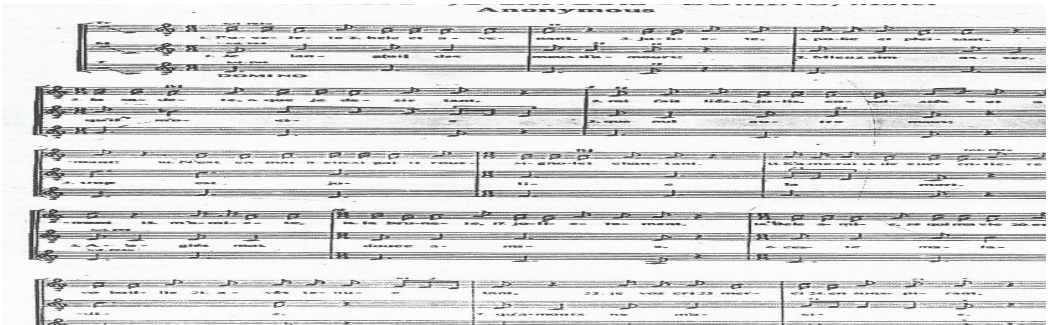


Fig. 2: *Pucelete – Je languis – Domino*: motelo politextual anônimo do séc. XIII

Com Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters, a poesia sonora se reduziria a propriedades sonoras e visuais dos significantes constitutivos da linguagem verbal, a exemplo do poema sonoro *Ursonate*, de Schwitters:

<b>einleitung:</b>	
Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1
Oooo,	2
dll rrrrrr beeece bö,	(A) 3
dll rrrrrr beeece bö fümms bö,	
rrrrrr beeece bö fümms bö wö,	
beeece bö fümms bö wö jää,	
bö fümms bö wö tää zää, fümms bö wö tää zää Uu:	
<b>erster teil:</b>	
<b>theme 1:</b>	
Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1
<b>theme 2:</b>	
Dedesna nn rrrrrr, ii Ee, mpiff tillff too, tilll, Jää Kaa? (gesungen)	2
<b>theme 3:</b>	
Rinnzekete bee bee nnz krr müü? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü, rakete bee bee.	3
<b>theme 4:</b>	
Rrumppff tillff toooo?	4

157

Fig. 3: *Ursonate*, de Kurt Schwitters

No entanto, seria o compositor György Ligeti que conceberia o exemplo mais radical da realização da simultaneidade, em *Poème Symphonique pour 100 métronomes*, de 1962, que consiste em 100 metrônomos com andamentos distintos acionados ao mesmo tempo. O nome da composição remete a obras musicais para orquestra, representativas das composições de programa do XIX, inspiradas em temas descritivos ou narrativos, provenientes geralmente da literatura, das

quais o maior representante foi Liszt, cuja proposta foi transpor uma obra de uma arte para outra.

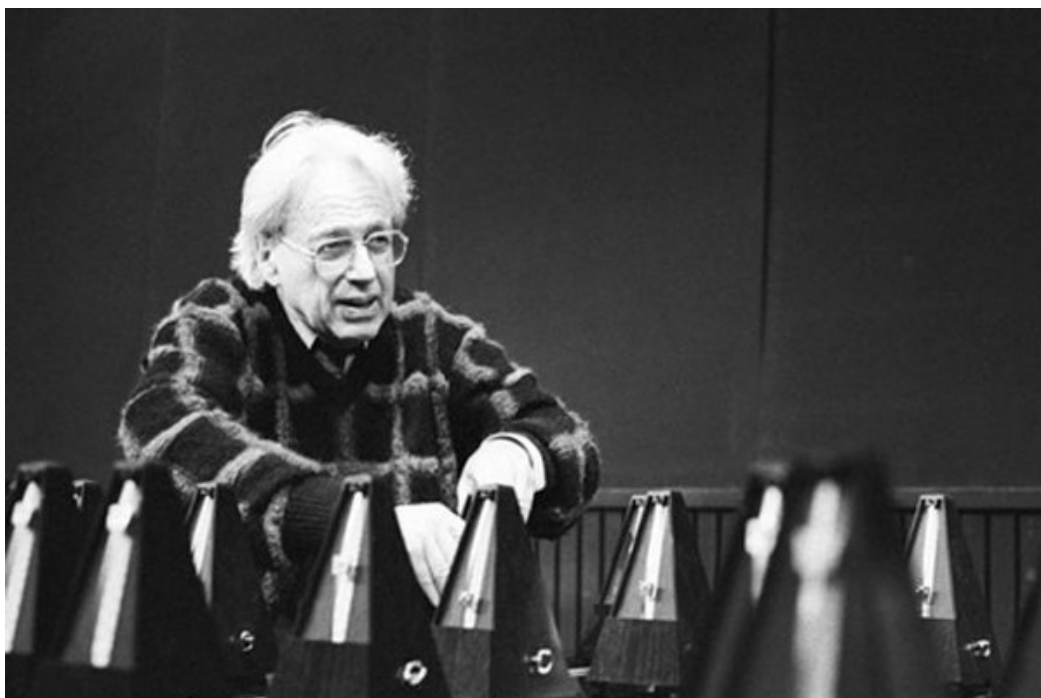


Fig. 4: György Ligeti e os *100 metrônomos do Poème Symphonique* de 1962.

Assim como a literatura se apropria da arte musical, o recurso a propriedades da literatura seria recorrente nas composições das vanguardas musicais do XX. Em *Plis selon plis*, por exemplo, que constitui um ciclo de cinco composições para soprano e orquestra e consiste na musicalização de fragmentos da poesia mallarmeana, Pierre Boulez trata o texto dos poemas como material para ser manipulado e explorado. Luciano Berio, por sua vez, em um procedimento similar ao que posteriormente John Cage faria em *Muoyce*, encontra na prosa de James Joyce o material para *Thema (Omaggio a Joyce)*, em que o compositor produz uma leitura do texto joyceano de modo a tornar indistintas a palavra e o som musical.



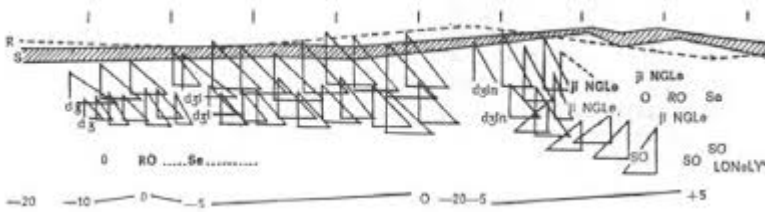


Fig. 5: Transcrição de um fragmento de Thema (Omaggio a Joyce), de Luciano Berio, de 1958.

Na medida em que compreende que a polifonia joyceana permite uma penetração mais musical na leitura do texto, Berio (1996) procura uma integração totalizante entre a materialidade verbal e a estruturação musical. Nesse sentido, ao confirmar o emprego da literatura de poetas do Simbolismo ao Surrealismo nas composições musicais da vanguarda, Luiz Piva (1990, p. 40) constata que

Na música vocal contemporânea, o texto é, muitas vezes, trabalhado e decomposto pelo músico de modo que a compatibilidade entre sistemas linguístico e sistema musical surge limitadíssimo. Em certas obras seriais ou eletrônicas, como assinala Ruwet, os meios musicais levam constantemente a ultrapassar os limites de seguridade que permitem distinguir os fonemas. Em *Le Marteau sans maître*, conjunto de nove variações musicais sobre três poemas de René Char, Pierre Boulez decide libertar-se das regras da prosódia; as palavras cantadas pela voz feminina não são perceptíveis. O texto poético é submetido a uma transformação musical em que se dissolve sua inteligibilidade.

Como compreender, por fim, as vanguardas musicais em sua indiscernibilidade com a literatura, especialmente com a poesia?

Desde que, ao abolir sistematicamente a hierarquia entre as notas musicais que caracteriza o tonalismo, iniciando uma ruptura progressiva com as regras tradicionais da harmonia e do contraponto, Arnold Schoenberg questiona a afirmação da naturalidade do tonalismo, sugerida cientificamente por Helmholtz, as vanguardas musicais reconfiguram a complexa relação da arte com a sociedade, identificada insistentemente por Theodor W. Adorno (1989). Confrontando a função referencial da linguagem verbal, o poeta e o compositor estreitam as

relações entre suas respectivas artes, implodem seus limites, como outrora o desenvolvimento da polifonia ocidental, o recitativo, os Lieder de Schubert, o Sprechgesang e o Sprechstimme de Schoenberg... reivindicando agora, de modo aparentemente paradoxal, o problema da autonomia da arte, compreendida como uma relação singular com a realidade, o que constitui, como sempre, uma questão social, como evidenciam os discursos dos estetas.<sup>8</sup>

Para tanto, ao potencializarem a matematização da linguagem musical, que culmina com o serialismo integral e a pretensão do controle total sobre os elementos musicais e seus respectivos registros, resultando em uma calculabilidade radical dos processos composicionais, as vanguardas musicais subvertem definitivamente a oposição entre o poema e o matema que, como observa Alain Badiou (2009), fundamenta a proscricção da poesia por Platão. Tanto que, enquanto a poesia refuta o conceito de mimesis, as vanguardas musicais se afirmam como representação, como, mais precisamente, “a representação rasteira do mundo que fabricamos”, segundo o compositor concretista Pierre Schaeffer (1993, p. 512), que dialoga explicitamente com Schopenhauer e, por conseguinte, com toda uma tradição que remonta a Platão. Representação do mundo que, como o produto musical rigorosamente calculado e racionalizado, permanece, em detrimento da harmonia pretendida desde o pitagorismo, sem sentido, de modo que as vanguardas musicais redimensionam a hesitação entre o som e o sentido que define a poesia na formulação valeryana.

Ao sugerir esquecer as antigas distinções entre a música e a literatura que, como afirma, apenas as dividem, voluntariamente, para sua subsequente fusão, Mallarmé (2007, p. 189) conclui, em uma linguagem tomada deliberadamente da economia, que a música e a literatura constituem dois lados de uma mesma moeda que o poeta denomina como Ideia. Nesse sentido que o poema, desde que as vanguardas propõem “uma indagação mais profunda sobre os limites da poesia e a função criadora da linguagem” (JOZEF, 1986, p. 87), constitui “uma realidade em si” (JOZEF, 1986, p. 100).

---

<sup>8</sup> A respeito das relações entre a linguagem e a sociedade e a ideologia nas vanguardas, cf. Bella Jozef (1986) e Costa Lima (1968).

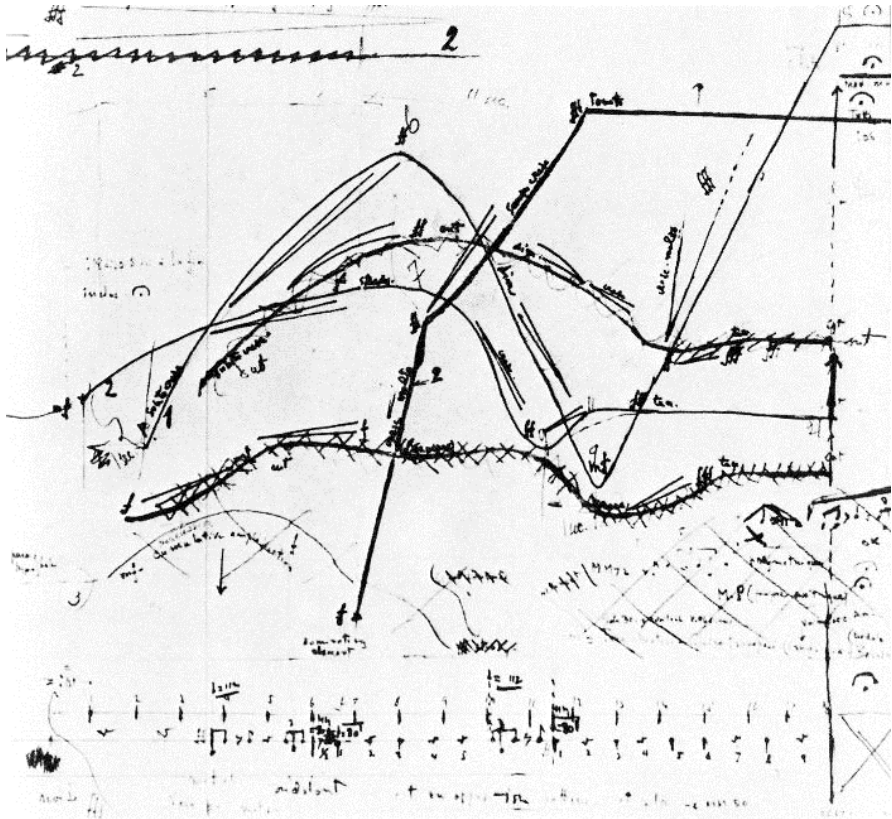


Fig. 6: Diagrama de *Poème Électronique*, de Edgard Varèse, de 1958.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BERIO, Luciano. Poesia e música: uma experiência. In: MENEZES, Flo (org.). *Música electroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, p. 121-129, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- D'ORS, Eugenio. *As aporías de Zenón de Ellea y la noción moderna del espacio-tiempo*. Madrid: Encuentro, 2009.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Ed. 70, 2008.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HANNING, Barbara R. *Concise history of western music*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Ed. 70, 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.
- HELMHOLTZ, Hermann L. F. *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music*. New York: Dover Publications, 1954.
- HENRIQUE, Luís L. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MALLARMÉ, Stéphane. Music and letters. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Trad. Barbara Johnson. Cambridge: Harvard University Press, p. 172-198, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.
- RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2 ed. Porto Alegre: Editoria Globo, 1971.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Brasília: Ed. UnB, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- SERRES, Michel. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SPITZER, Leo. *Ideas clásica y Cristiana de la harmonia del mundo: prolegómenos a una interpretación de la palabra "stimmung"*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- WAHL, Jean. *Poesie pensée perception*. Paris: Calmann-Lévy, 1949.