DOI 10.20504/opus2019c2506

Fundamentos filosóficos para a Doutrina do Ethos musical

José Eduardo Costa Silva
(Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES)

Resumo: No presente texto, penso sobre os possíveis fundamentos filosóficos que sustentam o que é correntemente denominado Doutrina do Ethos musical. Primeiramente, demonstro que esta doutrina, que supõe relações entre música e alma, traz uma questão primordial da metafisica grega, qual seja, a questão da possibilidade de relação entre o material e o imaterial. A seguir, penso sobre a tese com a qual Platão e Aristóteles enfrentam esta questão, precisamente, a tese de que o desejo medeia a relação entre o material e o imaterial. Por fim, sintetizando a reflexão precedente, penso a música como uma estrutura do desejo, onde o material e o imaterial aparentemente se conectam. A título de exemplo, elaboro uma breve apreciação da canção *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda.

Palavras-chave: Doutrina do Ethos musical. Fundamentação filosófica. Material e imaterial. Desejo.

Philosophical Foundations for the Doctrine of Musical Ethos

Abstract: In the present text, I think about the possible philosophical foundations that support what is commonly called the *Doctrine of Musical Ethos*. First, I demonstrate that this doctrine, which supposes relations between music and soul, raises a primordial question of Greek metaphysics, that is, the question of the possibility of relations between the material and the immaterial. Next, I think about the thesis with which Plato and Aristotle deal with this question, precisely, the thesis that desire mediates the relation between the material and the immaterial. Finally, synthesizing the preceding reflection, I think of music as a structure of desire, where the material and the immaterial seemingly connect. By way of example, I elaborate a brief critique of the song *Construção* by Chico Buarque de Hollanda.

Keywords: Doctrine of Musical Ethos; philosophical foundations; material and immaterial; desire.

SILVA, José Eduardo Costa. Fundamentos filosóficos para a Doutrina do Ethos musical. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 110-132, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2506

Submetido em 14/06/2019, aprovado em 15/08/2019.

Os gregos elaboraram os primeiros conhecimentos decorrentes de uma intuição que parece pertencer a todos, precisamente, a de que a música age na alma (*psyché*) e vice-versa. De vários de seus escritos é possível extrair uma Doutrina do Ethos musical, que nasce entre os pitagóricos e que deixa marcas profundas nos sistemas cosmológicos, psicológicos e éticos de Platão e Aristóteles. Esta doutrina, que nunca foi propriamente sistematizada, consiste em uma série de prescrições para o emprego da música em diversas situações, sobretudo naquelas que envolvem a saúde e o desenvolvimento cognitivo da alma. No presente texto, viso articular os principais tópicos constitutivos da fundamentação filosófica que sustenta esta doutrina.

O primeiro tópico (subtítulos I e II) refere-se à questão que está implícita na psicologia grega e que se reedita na questão da ação recíproca entre música e alma. Saber como música e alma se relacionam implica desvendar uma possível interação entre o material e o imaterial. Esta questão é uma primeira vez enfrentada na psicologia heraclitiana. O fato é que, ao tematizarmos a relação entre alma e música, nos deparamos com uma ordem complexa de fenômenos que possuem diferentes graus de materialidade ou que mesmo são dados como imateriais, tais como imagens e significados. Neste contexto, torna-se inevitável inquirir se tais fenômenos de diferentes dimensões possuem pontos de contato.

O segundo tópico constitutivo para a fundamentação filosófica da de que o desejo intermedeia o contato entre o material e o imaterial. Esta tese, que é enunciada pela voz da vidente Diotima no diálogo *O Banquete*, coaduna-se à tese que permeia o conceito aristotélico de **ato puro**. Em uma palavra: o desejo que permite o intercurso entre homens e deuses é também o motor pelo qual a imaterialidade divina converte-se em causa do movimento ontológico do existente sensível e material.

O terceiro tópico constitutivo para a fundamentação filosófica da Doutrina do Ethos musical (subtítulo IV) é a caracterização da música como estrutura do desejo. Esta caracterização decorre de três concepções sobre a música no mundo grego: a de que a música expressa o lógos unitário da harmonia das relações numéricas (Pitágoras); a de que a música expressa o lógos da *harmonié* dialógica (Heráclito), e, também, a compreensão de que a música, configurada como *anamnese*, expressa o lógos temporal da linguagem (Aristoxeno). Como veremos no decorrer deste texto, estas três concepções são complementares. E, ao se aferir tal complementaridade, insinua-se a noção de que a música possui em si o motor do desejo, que permite a comunicação entre o que é próprio dela, a saber, o desejo que faz o material comunicar-se com o imaterial no âmbito fenomênico.

Contudo, a concepção de que a música é lógos oferece-nos uma visão generalizante das relações entre música, alma e desejo. Para compreender esta relação na particularidade das obras musicais, é preciso um instrumento metodológico que ofereça uma compreensão do existente particular, no caso, a Teoria das Causas de Aristóteles. Destarte, mantendo-me nos limites ditados pelas normas de publicação, faço um pequeno exercício de compreensão da relação entre música e desejo à luz desta teoria. Para tanto, elaboro uma breve apreciação da canção *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda.

Material e imaterial na alma

Retomo em linhas gerais a compreensão que se tem do fenômeno alma (*psyché*) no mundo grego. Evidentemente, trata-se de uma compreensão multifacetada, que está em conformidade com

o caráter polissêmico da palavra que a designa e sua posição no contexto do pensamento. Cabe a Heráclito a iniciativa de identificar a alma (*psyché*) à dimensão racional e cognitiva do existente: "Olhos e ouvidos são testemunhas pobres para os homens se suas almas não compreendem a linguagem" (apud KAHN, 2012, fr.XVI: 65). Ao mesmo tempo, Heráclito identifica a alma a um princípio físico-cosmológico. Como segue, a alma é uma entidade corpórea e intelectiva que sente e pensa por intermédio da contrariedade (*harmonié*) que é inerente a si e à totalidade do existente, justamente a contrariedade que expressa o lógos da natureza (*phýsis*). Assim, instaura-se uma identidade entre consciência do interior e do exterior, que caracteriza o próprio ato de conhecer como uma via de duplo vetor (KAHN, 2012: 173).

Tomando como referência a proposição de que há uma relação entre alma e lógos, podemos reconhecer uma semelhança entre o heraclatismo e o pitagorismo. Para este último, porém, o lógos é caracterizado não como oposição dialógica, mas como razão harmônica do cosmos. E a alma expressa esta razão que equaliza a totalidade cósmica. Quer dizer, a alma estrutura-se como música (*harmonié*), mais precisamente, como a realização acústica das relações numéricas que regem o cosmos, tornando-o inteligível (KAHN, 2001: 18). Esta concepção é acolhida por Platão em dois momentos. No diálogo *Timeu*, o Platão genuinamente pitagórico dá uma imagem do movimento que está na origem do cosmos e da alma. O modelo é a série harmônica. Ela é a lógica imaterial que está subtendida no movimento da geração e da corrupção do material. Desse movimento provém a própria alma – "poeira das estrelas" – a de tudo que há; a alma é ao mesmo tempo referente ao homem individuado e à totalidade da qual ele se desprendeu (PLATÃO, 2004: 34c-36b).

Outrossim, n'*A República*, a alma é também caracterizada como estrutura cognoscente e ética. Precisamente, a alma é uma estrutura tripartida, constituída pelas partes concupiscente, irascível e intelectiva. Entre a materialidade do corpóreo e a imaterialidade do intelecto, a alma experimenta um movimento de diferentes estágios de harmonia. O corolário ético é claro, o homem intelectivo é o mais temperante. É nesse estado que ele harmoniza seus desejos em função do bem e da beleza maior, propriamente, o estado puramente intelectivo da alma (PLATÃO, 2016a, X: 617b). Esse movimento do corpóreo em direção ao intelectivo, que é próprio da estrutura interna da alma, é o mesmo que caracteriza sua marcha em direção ao mundo intelectivo puro, marcha caracterizada por diferentes estágios de reencarnação. Não por acaso, o tema da reencarnação, tão caro aos pitagóricos, também o é para Platão.

Em *Fédon*, à semelhança do que ocorre n'*A República*, Platão esboça uma argumentação favorável à proposição de que a alma é imortal. Afora o fato de que tal argumentação seja discutível, permanece o sentido que está presente em tal temática, qual seja, de que a filosofia busca um consolo para a consciência da morte inexorável. Eis o teor do célebre argumento cínico de Sócrates, ao consolar os discípulos de sua morte eminente: "[…] se for verdade o que eu disse, só haverá vantagem em fortalecer essa convicção. Porém, se nada mais houver depois da morte, pelo menos não importunarei os presentes com minhas lamentações no pouquinho de tempo que ainda me resta de vida" (PLATÃO, 2011: 91b). Em outros termos, diante da morte inexorável há duas opções: ou a vida eterna ou a supressão do existente e de toda dor decorrente da existência. Na filosofia de Platão, a supressão da dor é antes de tudo a supressão dos problemas enfrentados pelo existente sensível, quiçá corpóreo. O intelectivo parece alheio a esta ordem de problemas.

Se Platão não é bem-sucedido na argumentação favorável à proposição da eternidade da alma, e parece que ninguém o é, pode ele, em contrapartida, dar um sentido otimista para a

filosofia. Como se depreende da primeira à última linha do *Fédon*, a filosofia é um instrumento para tornar o homem mais intelectivo, isto é: mais feliz! É então pela libertação do sofrimento via conhecimento verdadeiro que Sócrates luta e sacrifica a própria vida. Pois, segundo Sócrates, é a razão, faculdade da própria alma, que se contrapõe ao sensível, corrigindo suas imperfeições. E é essa mesma razão perscrutadora que deduz que a ideia incorruptível perdura como o intelectivo puro e supostamente imaterial, posto que é mais perfeita que a natureza material e passageira. Todavia, embora a reflexão sobre a reencarnação ofereça uma descrição do próprio movimento de desmaterialização da alma, a ponto de esta vislumbrar o estado intelectivo, permanece obscura a questão da relação entre suas dimensões estruturais.

Mesmo divergindo do **idealismo platônico**, Aristóteles mantém em sua filosofia a noção de que o material sensível e o imaterial intelectivo possuem contato. A propósito, Aristóteles não apenas mantém a referida noção como parece aprofundar-se em seus desdobramentos. É justamente assim que estabelece o elo entre suas reflexões sobre a alma e suas reflexões de cunho físico e metafísico. É fato que no pensamento de Aristóteles perpassa o obstinado objetivo de desvendar a causa de todo movimento ontológico que envolve conjuntamente as dimensões físicas e intelectivas do existente, seja ele: geração, corrupção, aumentação, diminuição, alteração e deslocamento (ARISTÓTELES, 2005, Cat. XIV: 15). Desse modo, o desfecho da psicologia aristotélica é análogo ao desfecho da metafísica: a alma é causa do movimento físico-corpóreo, assim como o **ato puro** é causa originária de tudo que há. Eis o teor sistêmico que pode ser depreendido dos textos de Aristóteles, não obstante a ordem cronológica em que foram escritos.

Os tratados *De Anima* e *Parva Naturalia* são uma espécie de compêndio crítico do pensamento precedente sobre a alma que inclui, evidentemente, os pensamentos de Pitágoras, Heráclito e Platão. Nesses tratados perpassa a compreensão de que alma é o existente de onde provém a atividade dos sentidos, que parece inexoravelmente associada aos movimentos do existente. Assim sendo, a própria existência da alma é inferida pela percepção sensível (*aisthesis*) do movimento. Entenda-se, não apenas do movimento mecânico, mas, sobretudo, do movimento de existir, transformar e mesmo deixar de existir em uma dada individualidade. Este é movimento do existente efetivo e a ele nos referimos como **vir-a-ser**, em contraposição ao **ser** que se pronuncia na imobilidade do conceito.

No pensamento de Aristóteles, talvez mais do que no de outros pensadores, a associação entre alma e ser é nítida e necessária. O que Aristóteles diz sobre a alma deve ser lido à luz de suas investigações físicas e metafísicas, que desembocam em seu conhecido **hilemorfismo**, posto que, no quarto volume de sua *Física*, Aristóteles concebe **vir-a-ser** e **ser** como um composto de matéria e forma, cuja articulação se dá pela ação das quatro causas. Em linhas gerais: as causas material e formal são intrínsecas ao ser. A primeira é o sujeito permanente, condição do movimento. A segunda, a causa formal, é o termo de chegada do movimento. As causas extrínsecas que propriamente provocam o movimento são a causa eficiente (*enérgeia*), que leva a matéria à sua forma, e a causa final (*dynamis*), um princípio imanente da matéria, que contém as possibilidades de seus fins. Assim, Aristóteles articula no par matéria-forma a mobilidade do **vir-a-ser** e a imobilidade conceitual do **ser**. O que é em potência estabiliza-se no ato, que torna presente determinada forma da matéria, segundo uma finalidade. O ser (vir-a-ser) é potência e ato – isto é, uma matéria adquire uma forma correspondente a uma finalidade que lhe é inerente e potencial.

É evidente para o hilemorfismo aristotélico que o material e o imaterial se inter-relacionam. Matéria e forma (imaterial) agem teleologicamente uma na outra em função das próprias causas

que lhes são intrínsecas e extrínsecas. Destarte, Aristóteles se esforça em explicar a ação do imaterial sobre o material. Em vários momentos de sua obra *Metafísica*, Aristóteles argumenta a favor da precedência do ato (imaterial) sobre o existente material, pavimentando o caminho para a inferência de que o ato puro ou primeiro motor (causa primeira) existe e é origem do movimento da totalidade do existente:

> Mas é impossível que o movimento se gere e se corrompa, porque ele sempre foi, e também não é possível que se gere e se corrompa o tempo, porque não poderia haver o antes e o depois do tempo. Portanto, o movimento é contínuo, assim como o tempo: de fato, o tempo ou é a mesma coisa que o movimento ou uma característica dele. E não há outro movimento contínuo senão o movimento local, antes propriamente contínuo só é o movimento circular. Se existisse um princípio motor e eficiente, mas que não fosse em ato, não haveria movimento; de fato, é possível que o que não tem potência não passe ao ato […]. Também não basta que ela seja em ato, se sua substância implica potência: de fato, nesse caso, poderia não haver o movimento eterno, porque é possível que o que é em potência não passe ao ato. Portanto, é necessário que haja um Princípio, cuja substância seja o próprio ato. Assim, também é necessário que essas substâncias sejam privadas de matéria, porque devem ser eternas, se é que existe algo eterno. Portanto, devem ser ato (ARISTÓTELES, 2016: 1071b5-20).

A precedência do ato sobre a matéria é o mesmo que a precedência do próprio pensamento sobre tudo o que há, seja material ou imaterial. Nesse sentido, Aristóteles define o **ato puro**, princípio da totalidade do existente, como um pensamento que basta a si mesmo. Um pensamento que é congenial ao tempo e que existe antes da própria matéria e que, por conseguinte, não se atém às referências simbólicas do existente efetivo. Tudo indica que Aristóteles tenha em mente o modelo oferecido pela matemática e, por que não, a própria música entendida como imagem acústica do lógos numérico, tal como querem os pitagóricos:

> Tal é, portanto, o primeiro princípio do qual dependem os céus e o mundo da natureza. E seu curso da vida é o mais excelente que podemos fruir por curto período de tempo, pois está necessariamente sempre nesse estado (que para nós é impossível), uma vez que seu ato é também prazer. (E por isso, o despertar, a sensação e o pensar são sumamente agradáveis, as esperanças e lembranças também sendo em função deles.) Ora, o pensar em si mesmo ocupa-se com aquilo que é em si mesmo o melhor, e o pensar no mais elevado sentido com aquilo que é no mais elevado sentido o melhor. E o pensamento pensa a si mesmo através da participação no objeto do pensamento. De fato, torna-se um objeto do pensamento graças ao ato de apreensão e pensar, de sorte que pensamento e objeto do pensamento são idênticos, porque aquilo que é receptivo do objeto do pensamento, isto é, a substância, é pensado. E ele funciona em ato ao possuir esse objeto. Consequentemente, é o ato, e não a potência, o elemento divino que parece que o pensamento encerra, e o ato da especulação é o mais prazeroso e melhor (ARISTÓTELES, 2016: 1072b20).

A suposição da existência de um primeiro princípio é evidentemente uma dedução decorrente da aplicação do princípio da não contradição, ferramenta epistemológica comum ao pensamento metafísico grego, pela qual dois atributos contraditórios não podem ser atribuídos a um mesmo sujeito, em mesmas condições de tempo e espaço. Em resumo, se o nada existe, nada poderia decorrer dele. Então há um primeiro princípio na eternidade necessária do existente, que se identifica ao próprio tempo. Todavia, isso não é suficiente para explicar a ação do imaterial sobre o material. Como desenvolverei posteriormente, esta ação é creditada ao desejo. O próprio ato puro é desejo que se estabelece como o objeto de desejo supremo e, por isso, gerador constante do movimento (FRÈRE, 1981: 405-412).

O que se passa na alma é análogo ao que se passa na totalidade do existente hilemórfico. No âmbito dessa analogia, Aristóteles não consegue decidir se a alma é algo imaterial e essencial que existe além do corpo ou se a alma é algo corpóreo, ou, ainda, se ela é uma espécie de potência, inscrita na própria matéria, e, por isso, indissociável do corpo. Aristóteles tende a afirmar esta última opção:

> E por isso supõem corretamente aqueles que têm opinião de não existir alma sem corpo e tampouco ser a alma um certo corpo; pois ela não é corpo, mas algo do corpo, e por isso subsiste num corpo de tal tipo […]. É evidente, então, a partir das coisas tratadas, que a alma é uma certa atualidade e determinação daquele que tem a potência de ser tal (ARISTÓTELES, 2006: 414a14).

O hilemorfismo aristotélico sugere haver um parentesco entre as concepções de vida e ser. Tanto um quanto outro nutrem a si mesmos, posto que se definem como atualização (realização) de uma potência. E é, pois, como potência intelectiva da vida (*enteléquia*) que a alma existe com o corpo, causando seus movimentos essenciais (ARISTÓTELES, 2006: 412, 10-20). Assim, o material e o imaterial coexistem na estrutura essencial de tudo que há, em particular, nos existentes animados.

Material e imaterial na música

Com efeito, no que concerne à dimensão material, a música é compreendida sem muitos problemas. Grosso modo, qualquer sequência de evento sonoro no tempo pode vir a ser reconhecida como música, não obstante as controvérsias conceituais e estéticas. Todavia, à própria disposição material concerne a imaterial. É assim que a música é concebida entre os gregos como lógos, em três modos: (1) a música é lógos da unidade das relações numéricas; (2) a música é lógos do contraste dialógico; (3) a música é lógos temporal da linguagem. Tais concepções estão profundamente articuladas a um pensamento sistêmico que alcança os campos da ontologia, da cosmologia e, sobretudo, da psicologia. É desse modo que elas mantêm a atualidade e a relevância.

Tomo primeiramente a música como lógos das relações numéricas. É corrente que, entre os pitagóricos, a categoria definidora do ser é o número que expressa o limite corporal e descontínuo do existente (KHAN, 2001: 148). O número é o modo inicial de recolher a palavra das coisas, produzindo a expressão do quantificável. Assim, o número expressa a unidade e o múltiplo, que tem o seu limite em suas partes. E do uno e do múltiplo infere-se a diversidade, que

contém as relações de semelhança e dessemelhança e que possibilita, por isso, a analogia (médios). E é justamente a partir da descoberta das proporções repetíveis (médios) que se pode matematicamente apontar o análogo entre o mesmo e o outro, e a determinação do que é parte e unidade, e que se pode também afirmar que o que acontece no microcosmo é análogo ao que acontece no macrocosmo (MATTÉI, 2007: 107-113).

O número é limite corporal e descontínuo do existente. É o princípio ontológico que está nas coisas como condição de possibilidade de como elas aparecem em sua primeira acepção. Isto é válido, sobretudo, para a música, que tem o som como matéria e imagem acústica do número. Então as relações numéricas que estão no cosmos estão também na música, ou seja, na matéria da música (MATTÉI, 2007: 101-103). Logo, a música é mimese do cosmos e expressa sua essência numérica. Eis como pensa o Platão pitagórico, que fala no *Timeu*. Segundo ele, a música é mimese da grande obra cósmica do Demiurgo, que, ao ver as ideias fundamentais do belo e do bem, criou, como harmonia musical, a alma do existente e o existente efetivo (material). Sobre esse ponto registram-se as clássicas descrições do cosmos como série harmônica no *Timeu* (PLATÃO, 2004: 34a-36b) e também a da *Harmonia das Esferas* no livro X d'*A República* (PLATÃO, 2016a, X: 617b).

A concepção da música como lógos das relações numéricas tem seus limites na especificidade da matemática pitagórica; precisamente, na dificuldade que esta tem em lidar com a ideia do ilimitado, ao mesmo tempo em que expressa a obscura noção de que os números, elementos constituintes da música, são entidades corpóreas. Todavia, tais limites não invalidam os desdobramentos desta concepção na psicologia e na ética platônica; em uma palavra: como lógos das relações numéricas, a música entra na alma e se estabelece como modelo para o desejo de belo e bem, tal como prescrito nos livros III e IV d'*A República*. É como se o ouvinte trouxesse a beleza paradigmática do cosmos para dentro de si. Está anunciada então a tese que Platão desenvolve posteriormente no *Banquete*, qual seja, de que o desejo (*eros*) intermedeia a relação entre o material e o imaterial.

A concepção de que a música é o lógos do contraste dialógico está enraizada no pensamento de Heráclito. Nos fragmentos que permitem reconstituir parte deste pensamento está implícita a tese de que há uma unidade entre o universo interior e o universo exterior da alma (*psyché*). Esta unidade é articulada pelo lógos, que estabelece a coexistência entre os opostos como chave de compreensão da totalidade do existente. Tudo que existe é ao mesmo tempo afirmação e negação, a começar pela mais radical situação da existência, qual seja: a vida e a morte. E esse lógos unificador estabelece a correspondência entre discursos e referentes (mundo), a partir do que ele afirma e nega para instituir uma unidade. Essa correspondência acontece na verdade (*alêtheia*), e, a cada vez que a alma discursadora estabelece um novo discurso, ela **aumenta a si mesma** (KAHN, 2012, Frg. CI: 98).

Diz Heráclito: "É sábio, ouvindo não a mim mas ao lógos, concordar que todas as coisas são uma" (apud KAHN, 2012, Frg. XXXVI: 72). Ouvir a unidade no lógos! E quem proclama essa unidade é a *harmonié*. Concebida como *harmonié*, a música promove o acordo (*homologein*) entre o **Eu** e o cosmos. Desse modo, ela participa do *Ethos* humano como quem escuta o outro lado do que se afirma. A *harmonié* é a afinação que faz coexistir o que é necessariamente em conflito (COSTA, 2012: 174).

A *harmonié* é o lógos do contraste consoante (*synaidon*), que canta junto, e do contraste dissonante (*diaidon*), que canta competindo, como nos antigos concursos dos cantores gregos.

Nesse sentido, *harmonié* é o lógos que canta unindo ou separando. O lógos que admite que as coisas podem ou não participar de determinado encaixe lógico, ou que o mesmo pode afirmar o outro (KAHN, 2012: 448). Nada óbvio. E Heráclito não reluta em dizer: "a afinação invisível é melhor do que a óbvia" (apud COSTA, 2012, Frg. LXXX: 129). É o imaterial subjacente que dá sustentação ontológica ao material aparente. E esta afinação que mantém a contrariedade é própria da ordem cósmica (ARISTÓTELES, 2012: 442b15).

A *harmonié* (afinação) é o conflito que não se resolve, e por isso as partes que estão em conflito podem afirmar-se como existentes. Como quer Heráclito: "Eles não compreendem como uma coisa concorda discordando de si mesma; é uma afinação (ou 'encaixe' – harmonié) voltando-se em si mesma, como a do arco e da Lira" (apud KAHN, 2012: 88). *harmonié* é o universal cognitivo comum à escuta da música e à compreensão do cosmos. Sob sua ação, a alma escuta o cosmos como uma canção, atenta ao que passa e ao que fica, ao que variou e ao que se prolongou no tempo. Tudo é transitório. Tudo flui como uma melodia. Mas na transitoriedade do fluxo perdura o cosmos, a forma genérica do existente que permanece mudando (KAHN, 2012, Frg. LII: 79). Por conseguinte, é parte da própria existência a dimensão imaterial do lógos que traz a consciência de existir.

A *harmonié* é pensamento (*phronein*) comum a todas as coisas. E uma vez que as coisas participam do cosmos, constituindo a totalidade do existente, elas pensam e possuem alma (*psyché*). Eis o pampsiquismo de Heráclito que reúne os conceitos de pensamento e vida e que parece repercutir em Aristóteles. Pois o pensado é pensamento de si mesmo, que participa da vida sendo vida. E, sendo a vida qualidade da alma, ela é essencialmente geração e corrupção. Algo comum a tudo que existe (KAHN, 2012: 160).

A *harmonié* é ao mesmo tempo medida da alma e do cosmos. Por isso, ela é referência ontológica para a ética e para a organização política. Na obra de Platão, *harmonié* passa a significar temperança. Por ela, os carácteres conflitantes da alma se ajustam (PLATÃO, 2016a, III: 412a). A *harmonié* faz os divergentes conviverem na alma tripartida, pois, assim como na música cabem consonância e dissonância, na alma cabem virtudes e vícios (PLATÃO, 2011: 93d).

Certamente, a concepção de que a música é lógos temporal da linguagem é familiar. Primeiro porque coaduna-se à constatação corrente de que o movimento da música é percebido no tempo, e o tempo é percebido como medida desse movimento. E também porque esta constatação é historicamente legitimada por um postulado da física aristotélica, a saber: o tempo é duração necessariamente associada ao movimento de anterioridade e posterioridade dos eventos em um fluxo contínuo. E, na observação deste fluxo, percebe-se algo que permanece e algo que muda. Por exemplo, uma nota que se repete ou que não está mais ali, um desenho rítmico obstinado ou uma modulação (ARISTÓTELES, 1931: 220-b).

Na música ou fora dela, tempo e movimento existem como medida da alma, que é justamente quem os mede (ARISTÓTELES, 1931: 223 a 21-26). E, quando a música instaura o tempo do movimento de seus próprios eventos, ela dá à alma seu próprio tempo. A alma percebe não o tempo das coisas circundantes, mas o tempo dos eventos da música. Ela não sabe a medida do instante, mas, de acordo com o seu prazer, sabe o que lhe parece rápido e lento. E, enquanto dura esse estado de aparente transe, o tempo das coisas parece o tempo da música.

Contudo, estatui a física aristotélica, o tempo fundamenta-se em dois não seres: o passado e o futuro. É assim que o não ser existe, como o que foi e o que está por vir. Todavia, na

dimensão da presença impera o instante, o existente aparentemente finito, posto que, do contrário, passado e futuro coincidiriam nele. O instante é o limite do tempo, e sua essência é a continuidade do movimento. Por conseguinte, o instante é um fim e um começo. Assim, ele confere caráter circular ao tempo, que pode ser sugerido por qualquer evento musical para o qual o contínuo pareça retornar (ARISTÓTELES, 1931: 218-b-223b).

O tempo é o movimento entre o ser, que tem existência efetiva na presença, e o vir-a-ser, que tem o passado e o futuro como marco. Esse círculo que envolve geração e corrupção tem a intuição da eternidade. Por isso, Platão concebe o tempo como imagem móvel da eternidade, que gira em círculos segundo o número (PLATÃO, 2004: 37d). Na música, essa intuição de eternidade é pertinente ao que nela é tensão e que, por isso, solicita a manutenção do movimento.

A noção de que o tempo é eterno coaduna-se à noção de que a alma pode potencialmente tornar presente algo do passado ou do futuro, isto é: o não ser pode vir a ser na efetividade da presença (ARISTÓTELES, 2016: 1069a5). Esse movimento que é da alma e do tempo é a *ekstasis*. Ele é condição de possibilidade para que a música se converta em objeto da memória (*mnemes*). Primeiro, a memória do ser, que faz comparecer no tempo a articulação dos dados apreendidos pelos sentidos. Esta memória é a essência temporal do lógos da linguagem, que temporaliza o saber que é compartilhado pela alma e pelas coisas (HEIDEGGER, 1973: 25).

O tempo é a estrutura essencial da *mousike*, ou seja, da dimensão cantante da língua, que, como lógos, alcança a coisa em sua imediatez (HEIDEGGER, 2003: 24). Esse lógos configura-se entre a materialidade da *phoné* e a imaterialidade do *eidos* imagético. Ele expressa o parentesco essencial entre linguagem e música, que torna o poeta um cantor e o músico um retórico. E, se um pode se servir de ritmos e entonações, o outro pode estruturar a música com períodos, frases, sujeitos e outras estruturas de linguagem. A *mousike* é nesse sentido **Harmonia** (*tes lektikes*), a melodia que pronuncia sentidos e paixões (ARISTÓTELES, 2015, NT: 63).

Porém, é na palavra que a música completa o mecanismo temporal da memória, isto é, a *anamnese*. Em um primeiro sentido, *anamnese* é a memória do que a alma viu antes de decair no mundo sensível imperfeito, após ter bebido as águas do esquecimento. Recordação (*mnemoneyein*)! Por isso, sendo congênita ao existente, a alma possui conhecimento latente de tudo que há. Ela possui um conhecimento que subsiste como intuição e que é resgatado pela memória. A alma sabe de antemão, e prova disso é aquele que, mesmo ignorante, é capaz de elaborar hipóteses e raciocínios (PLATÃO, 2008: 80d-84a). Em um sentido específico, *anamnese* é recordação (intuição) da concordância (*symphônia*) cósmica, ou seja, da música do tempo ou das esferas, que é paradigma do belo e do bem (PLATÃO, 2016b: 614c-617d).

No pensamento de Aristóteles, configura-se uma proximidade conceitual entre *anamnese* e *mousike*, quando uma e outra são compreendidas como recurso de cognição. *Anamnese* não é propriamente memória no sentido de registro da experiência. Além disso, envolve capacidade de representação, imaginação (*phantasia*) e inferência. *Anamnese* é, portanto, revocação: uma ação que requer uma sucessão de eventos, um encadeamento temporal ordenado (*taksis*), segundo um princípio que deve ser encontrado pela alma cognoscente (ARISTÓTELES, 2012: 451b15-453a10). Este entendimento é transposto para a teoria musical por Aristóxeno de Tarento.

O melos proposto por Aristóxeno é análogo à *anamnese* aristotélica. Ele é uma ordem (*taksis*) da qual o músico deve ter ciência. Esta ordem é percebida quando o músico localiza no contínuo musical uma unidade de evento (*tasis*), que pode ser, por exemplo, um acorde, uma

nota, um desenho rítmico padrão, dentre outros (ARISTOXENO, 1954: 11). Quando a *tasis* se encontra no centro da música, quer dizer, quando para ela parece convergir o movimento, ela é uma *mese*; algo análogo à dominante do modo ou à tônica do sistema tonal. Tendo como referência a *mese*, o músico articula as partes da música, estimando suas extensões, ritmos e figuras de retórica. Para tanto, ele escuta e pensa (*aisthesis* e *dianoia*) com o auxílio necessário da memória, unindo a lembrança do que aconteceu ao que está acontecendo. É, pois, o que sustenta a identidade entre cantar, pensar e falar (ARISTOXENO, 1954: 59)[1].

Entre o material e o imaterial: o desejo

A concepção de que o desejo (*eros*) é um **intermediário** é pronunciada no discurso de Sócrates, quando ele transmite aos demais convidados do célebre banquete a palavra reveladora da vidente Diotima:

> Um grande gênio, ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal. E com que poder? Perguntei-lhe. O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios (PLATÃO, 2016c: 202-e).

Eros promove a comunicação entre deuses e homens! Na filosofia de Platão, esta sentença significa: *Eros* promove a comunicação entre o inteligível e o sensível. Ou ainda: *Eros* promove o contato entre o imaterial e o material. Ele é o gênio que nos sonhos fala aos mortais. É o grande *daimon*, filho do Deus Recurso (*Poros*) e da Deusa Pobreza (*Pênia*). Ele é dádiva e falta, presença e ausência. Então ele tem em si a dinâmica contraditória entre **vir-a-ser** e **ser**, propriamente, a dinâmica entre o transitório e o perdurável comuns à totalidade do existente. *Eros* é o desejo comum a todos, isto é, o desejo de belo e de bem, que permeia a finalidade do ser em si mesmo do existente. Segundo a ontologia de Platão, o que **é** há de cumprir bem e belamente a sua finalidade ideal.

Todavia, a revelação da vidente Diotima não diz propriamente como a intermediação ocorre. Ela apenas aponta o sujeito sobre-humano que a protagoniza. A propósito, a atribuição desta ação intermediadora a um existente sobre-humano, tal como é *Eros*, uma mistura de deus e homem, é reveladora de um limite da própria linguagem que, em solidariedade ontológica com o pensamento, propicia a filosofia. Este limite não é estranho aos gregos, e, sobretudo, a Platão, que, no prólogo do *Timeu*, adverte o ouvinte (hoje leitor) que recorrerá ao mito, posto que irá especular sobre coisas que a linguagem não alcança.

Uma outra saída que a metafísica grega encontra para lidar com o limite da própria linguagem é conhecida, a saber: a analogia calcada na verossimilhança. É por essa ferramenta epistemológica que uma causa é supostamente creditada a um fenômeno efetivo. Assim, inferimos das primeiras palavras do tratado *De Anima*, a vida é evidência da existência do que a causa, que, nesse tratado, Aristóteles nomeia convencionalmente: alma. E assim também se deduz a ação do

[1] É de particular interesse para os músicos as considerações que Lia Tomás tece sobre os sentidos da *mousike*, particularmente no capítulo 3 de *Ouvir o Lógos* (2002).

imaterial sobre o material, simplesmente pela observação dos efeitos que a presença de uma música causa no estado de espírito e no corpo de uma pessoa. De fato, há algo em uma música que pode provocar arrepios ou frio na barriga, dentre tantas outras sensações.

Quanto ao desejo, propriamente, o que o arguto olhar grego extrai da observação empírica é que este, o desejo, parece estar necessariamente atribuído ao estado que precede qualquer ação ou movimento. No *Fedro*, por exemplo, *eros* é o nome do desejo (*epitymia tis*) que, ao mesmo tempo, deseja o objeto do amor, como se esse fosse uma reminiscência do belo cósmico (*tôn Kalôn*), para, em decorrência desse desejo, desejar a ascese da alma. Em outros termos, o amor carnal estimula o desejo pelos discursos que levam ao desenvolvimento intelectivo que faz a alma ascender (PLATÃO, 2016b: 250b-256a).

A propósito, não é apenas o amor que desperta o desejo de ascese da alma. Como fica claro no Livro III d'*A República*, é justamente a música, mais do que qualquer outra atividade humana, um objeto de desejo que ensina o desejo pela beleza que move a alma em direção à sua ascese. Afinal, a música é concebida como expressão numérico-acústica da beleza das relações cósmicas. Certamente, esse é o motivo pelo qual Platão prescreve o ensino dos modos sóbrios (dórico e frígio) para a formação do caráter do guardião da cidade grega (PLATÃO, 2016a: 398e-399c).

Embora Platão recomende o emprego pedagógico da música de inspiração cósmica (**música apolínea**), não lhe passa desapercebido o caráter irascível, porém, necessário em todo movimento de ascese intelectiva, que é próprio de toda e qualquer música. É nesse sentido que Platão, ao referir-se à música no diálogo *Fedro*, a inscreve entre as "**loucuras divinas**", referindo-se com esta expressão à tonalidade emocional (intuitiva) que reveste a ação cognoscente: "Da divina, por sua vez, distinguimos quatro partes atribuídas a quatro deuses: a inspiração profética de Apolo, a iniciática de Dioniso, a poética das Musas, e a quarta – que dissemos ser a mais excelente –, a loucura erótica de Afrodite e Eros" (PLATÃO, 2016b: 265b).

E das **loucuras divinas** participa o desejo, tornando-as existentes de uma mesma ordem, qual seja, a ordem dos existentes que intermedeiam o sensível e o inteligível. Na loucura profética, a alma experimenta o caráter antecipatório do ser, próprio do desejo de ser em si. Na loucura iniciática, ela revive a integração com a totalidade, objeto de desejo do existente individuado que se descobre dissociado da totalidade cósmica. Na loucura poética das musas, ou seja, na música, a alma encontra a experiência do lógos, buscando atender ao desejo de linguagem. E, por fim, na loucura erótica, ela vive o desejo em si, que dá o impulso inexorável para o belo e o bem.

Aristóteles mantém a compreensão de que o desejo intermedeia o contato entre o sensível (material) e o inteligível (imaterial). Porém, Aristóteles redimensiona esta compreensão ao situar o desejo no cerne de sua concepção hilemórfica do ser e, sobretudo, da concepção de que o desejo é condição de possibilidade para o existente efetivo. Primeiramente porque deduz da observação empírica que deve haver algo que provoque o movimento entre o que é em potência na matéria e a atualização desta potência em uma forma (*eidos*). Quer dizer, as próprias causas intrínsecas e extrínsecas ao ser, quais sejam, as causas **material**, **formal**, **eficiente** (*enérgeia*) e **final** (*dynamis*), são revestidas do desejo que leva um existente a desejar a estatura de si mesmo.

Não por acaso, Aristóteles, no *Livro VII* da *Metafísica*, concebe o **ato puro** como o **supremo desejável** (*telos*). O ato puro é *telos* na medida em que é desejo (*epithymian*) em

sentido erótico e genérico. Isto é, o ato puro é o motor imaterial que origina o movimento ontológico. Ele existe constantemente como a realização acabada e perfeita de uma potência (*enteléquia*) (ARISTÓTELES, 2106: 1050a23). Por conseguinte, ele é impulso para o aperfeiçoamento de todo e qualquer ato que visa o fim último e primeiro do bem em si (ROCHA, 2000: 113). Eis, a propósito, um parentesco entre a **ideia de bem**, concebida por Platão, e o **ato puro** aristotélico; **ideia de bem** e **ato puro** são o desejável supremo que deseja o existente em si, convidando ao movimento de tudo o que é ou poderá ser.

A concepção de que o desejo participa do existente e do ser que o torna inteligível, e que, inclusive, exerce uma ação intermediadora entre a materialidade de um e a imaterialidade de outro, coaduna-se a uma concepção mais ampla, qual seja, a de que existem existentes intermediários. É o que a observação empírica sugere. Certamente, há existentes que possuem diferentes estados de materialidade e há outros que sequer podemos aventar de que matéria são feitos, os quais simplesmente denominamos imateriais. E há também os objetos intermediários, tal como suposto por Aristóteles. Por exemplo, os números. Aristóteles considera-os objetos intermediários entre os sensíveis e os inteligíveis, contrariando uma noção, alhures atribuída aos pitagóricos, de que estes são entidades corpóreas. E também as demais categorias, cuja natureza é objeto de histórica contenda filosófica, posto não ser possível decidir se estas são propriedades subjetivas ou se elas são uma atribuição das coisas em si (ARISTÓTELES, 2016: 1002b15).

O fato é que o hilemorfismo aristotélico, ao reconhecer a existência dos objetos intermediários na totalidade efetiva do existente, rompe com a percepção cotidiana que opõe matéria e não matéria. E mais, esse hilemorfismo credita ao existente, que pode ser material, imaterial ou intermediário, o caráter de estar submetido à ação das causas intrínsecas e extrínsecas ao ser, causas estas revestidas de desejo. Em resumo, o existente em sua totalidade é desejante e desejado, como se fosse vivo. Nesse sentido, o hilemorfismo aristotélico é semelhante ao pampsiquismo heraclitiano. Ambos supõem a onipresença da vida e dos movimentos que lhe são próprios. Evidentemente, tanto Heráclito quanto Aristóteles anotam a especificidade da vida humana, que se diferencia das outras por sua atividade racional e cognitiva.

Sobrevém à memória uma das teses que perpassam o tratado sobre a alma de Aristóteles, justamente a que estatui que os objetos que recebemos, via órgãos da sensibilidade, provocam efeitos no corpo e na alma. Certamente Aristóteles pensa nesse existente vivo, cuja potência da matéria é revestida de desejo. Um existente, alhures denominado **organismo**, que não é apenas objeto de desejo, mas também é em si uma estrutura desejante. É plausível que esta concepção sobre o existente supra uma aparente lacuna no pensamento de Aristóteles, qual seja, a de que ele nunca tenha se preocupado em fundamentar suas proposições sobre a ação da música na alma. Refiro-me, sobretudo, ao *Livro VIII* da *Política*, em que Aristóteles, à semelhança de Platão, prescreve sem maiores explicações o emprego pedagógico da música. Ora, como qualquer outro organismo vivo, a música age no corpo e na alma.

A concepção de que o existente é um organismo que atua no corpo e na alma é retomada em diversos momentos na história da filosofia, mais precisamente no pensamento que tem como objeto os problemas referentes à sensibilidade. Em meados do século XX, ela constitui o eixo central do pensamento de Luigi Pareyson, que, em linhas gerais, preconiza que arte e vida sejam objetos de um mesmo recorte epistemológico. Nos textos *Estética: teoria da formatividade* e *Os problemas da estética*, Pareyson faz da obra de arte um objeto paradigmático, um objeto que, ao ser caracterizado como **organismo**, configura-se como um posto privilegiado de observação da

própria vida. Nesta perspectiva epistemológica, Pareyson, em parte orientado pelos pressupostos da fenomenologia de Husserl, mas certamente inscrito em um caminho aberto pela metafísica aristotélica, supõe que, no fenômeno da obra de arte, artista e obra compõem conjuntamente um único fenômeno, caracterizado como um organismo em que estão imbricadas as potências desejantes. Quer dizer, artista e obra atuam um no outro, reciprocamente (PAREYSON, 2001: 181-197).

Advém-me agora o parentesco entre esta concepção de arte como organismo desejante e o pensamento acerca da produção da emoção e do significado na música, desenvolvido por Leonard B. Meyer em *Emotion and Meaning in Music* (1956). Destaco o fato de Meyer atribuir um grau de atividade ao objeto música, que é sentido na medida em que esse objeto oferece ao ouvinte códigos de reconhecimento e de não reconhecimento que dizem respeito à sua própria materialidade e também à bagagem cultural que está embutida na escuta. A tese de Meyer é simples e eficaz: as emoções e significados envolvidos na experiência musical estão relacionados aos diferentes graus de cumprimento e decepção em relação às expectativas envolvidas nesta mesma experiência.

Particularmente, penso que Meyer estabelece um caminho de diálogo com a experiência musical ainda não suficientemente trilhado. E penso também que é preciso retroceder nesse caminho. Pois, se é evidente que escutamos a música com o filtro de nossa experiência cultural, é também evidente que a música oferece algo que ultrapassa esta experiência. Ninguém gosta só daquilo que reconhece ou entende. Há sempre algo de novo nesse objeto que é em si mesmo um lógos de apropriação afetiva do mundo circundante. Um objeto que possui sua própria dignidade ontológica e que nos convida à sempre radical experiência do desejo.

A música concebida como estrutura do desejo

Penso a música como uma estrutura que é ao mesmo tempo um objeto desejado e um objeto desejante. Então é preciso saber de que modo o desejo participa de suas determinações conceituais. Concebida como lógos das relações numéricas, na música vigora o princípio cósmico pelo qual o existente afirma-se em sua **unidade** como o **limite**. E o que mantém esta unidade é justamente a força desejante do ser que volta para si mesmo. Eis que a natureza da unidade pitagórica não é propriamente um número. Antes disso, trata-se da estatura ontológica do que "é" unificado (individuado). O limitado é o que os pitagóricos denominam *peiras*. Contraposta ao limitado, há a força do **ilimitado**, denominado *apeiron*. Este é identificado ao dois, propriamente, o primeiro número da série de 10, que diz respeito à força desejante de ser o outro que está contida no próprio existente individuado e que produz a diversidade (KAHN, 2001: 42-48).

O ilimitado é, portanto, a outra face do existente, que o convida a viver a diversidade "numérica" ou a variedade. O confronto entre o limitado (*peiras)* e o ilimitado (*apeiron*) expressa o desejo de existir. Este é o princípio da *phýsis* e de onde provém o impulso vital de todo movimento. À semelhança do melos musical, o cosmos e tudo mais que é vivo respira e aspira. Propriamente, respira o limite do existente em si e aspira a indeterminação do ilimitado variado. Na música e na linguagem, esse movimento vital é a essência do ritmo, que se constitui conforme as articulações entre *arsis* e *tesis*, análogos cinestésicos de *peiras* e *apeiron* (KAHN, 2001: 42-48).

Uma vez na alma, a música é o objeto desejante que tem a força do lógos que realiza os desejos opostos que o constituem, justamente, o desejo de estabelecer e reconhecer o que é uno

e diverso na totalidade do existente efetivo, ou, em outros termos, unidade e variação, traços essenciais de qualquer obra musical. Também sob a perspectiva heraclitiana, a música é configurada como objeto desejante. Concebida como lógos do contraste dialógico (*harmonié*), a música traz para a alma a força afirmativa da alteridade. Esta força é o desejo de ser em si a partir da diferença em relação ao outro. Um objeto no qual impera a autoafirmação das partes. E justamente do confronto entre essas partes advém a *ekstasis* de um outro que está por vir. Por conseguinte, o contraste é motor de movimentos de melodias e almas. Ele faz o futuro antecipar-se ao presente, revelando o mais radical desejo do existente, qual seja: querer ser o que propriamente não sabe que é. Diz Heráclito no fragmento 18: "Se não se espera não se encontra o inesperado, pois ele não é encontrável e é impenetrável" (apud COSTA, 2012: Fr. 18).

Ainda sob a perspectiva heraclitiana, a música é objeto do desejo. Pois o movimento dialógico que lhe é essencial também o é em tudo que existe. Desejo por música, isto é, desejo pelo lógos musical (*harmonié*), também é desejo pelo movimento da vida. Assim configura-se, via música, a unidade essencial entre conhecimento e vida, que em sua mais radical expressão é caracterizadora da própria alma "melódica", que tem o contraste dialógico como método e princípio de movimento.

Concebida como lógos da linguagem, a música é associada diretamente à memória (*mnemosine*), pois a linguagem operadora da memória guarda as coisas que se movem no tempo, fazendo-as perdurar. Então há um nexo essencial entre linguagem, memória e ser. Justamente como quer Heidegger em *Ser e Tempo*, entre os gregos inaugura-se o movimento histórico do pensamento que subtrai o perdurável do transitório, quer dizer, o ser do vir-a-ser, pois naquela concepção histórica o ser é desejo de presença no tempo.

Portadora do mecanismo da memória, inscrita no tempo como desejo de ser, a música "é" em si, sem definir-se por qualquer outra finalidade que possa ser-lhe atribuída. Tal é o canto da cigarra que canta a própria existência (PLATÃO, 2016b: 259c-d). E, se por um lado é possível associar livremente referências significativas à música, por outro, é possível ouvi-la simplesmente, sem converter seus sons e silêncios em signos. E escuta-se o desejo mais íntimo da alma, justamente, o desejo de ser e perdurar. Pelo desejo, a música "é" na totalidade do existente (ARISTÓTELES, 2005, A. A. II: 68b1).

A música que canta o desejo de perdurar reveste-se de moralidade. E, por isso, na poesia de Homero, canta o *thymós* – expressão da aspiração à glória e à imortalidade do herói. E canta-se alhures o desejo de possuir o bem na vida após a morte ou simplesmente o desejo de eternizar os sentimentos de um poeta-cantor, como na lírica clássica. E canta-se o desejo na tragédia, que situa os atos humanos entre a observância da medida dada pelos deuses e a liberdade da desmedida (*hybris*). E, no decorrer dos tempos e lugares, a música transveste-se nos gêneros da memória, quais sejam, os hinos elegíacos das diversas religiões, canções de saudade, canções de rodas, *tombeaus*, *réquiens*, ou qualquer outro gênero que pretenda estabelecer laços entre passado e presente.

Entre as dimensões do tempo há a falta, que se constitui como objeto de algo que é de si mesmo e que não está presente; algo que é comumente atribuído ao outro. O desejo pelo que falta é denominado amor (*eros*). Ele move a busca pela metade perdida de si mesmo que é pressentida no outro, tal como teoriza Aristófanes, o poeta cômico presente no *Banquete* de

Platão: a incompletude que todos sentimos provém do castigo de Zeus, que dividiu o primogênito andrógeno da humanidade (PLATÃO, 2016c: 189e-192b).

Todavia, a falta não diz respeito apenas ao amor carnal. Justamente porque concerne à articulação entre tempo e ser, a falta é um sentimento genérico que o desejo converte em objeto. E assim ela repercute na totalidade do existente, a começar pela linguagem que sempre há de buscar o não dito. E, particularmente, pela música que em essência pode prescindir da presença da imagem e do signo. E, assim, a música canta o desejo por esse objeto não existente e genérico. Um objeto ao qual se supõe o belo (PLATÃO, 2016c: 195a-201b).

Esse desejo (*eros*) que é cantado como música e que busca o belo genérico converte-se em força de atratividade (PLATÃO, 2016c: 178-b). Enquanto princípio, o belo genérico ou a falta atrai o existente em direção à sua totalidade, enquanto o ódio, seu oposto, particulariza o existente. Eis o que especula Empédocles de Agrigento diante da questão que inquieta os físicos de ontem e hoje, qual seja, a questão sobre o que mantém os compostos elementares unidos. A resposta é, justamente, a força de atratividade deste objeto ausente (ARISTÓTELES, 2016: 985a21).

O desejo pela "falta", que na música é força de atratividade, adentra alma e corpo, agindo sobre os mesmos. Isso supõem Platão e Aristóteles ao prescreverem a música como um remédio e um instrumento de ascese para a alma. Esperam que ela doe a força de atratividade que há em suas relações para que essa força harmonize o que está desarmônico ou desintegre o que já não é belo e bom. Esperam, sobretudo, que essa força expresse como linguagem a retórica universal dos modos harmônicos e rítmicos, a retoricidade inerente aos existentes que buscam a totalidade pressentida na falta. Ou, ainda, esperam que esta força expresse a retoricidade que é própria do melos e que propriamente lhe dá identidade. Diga-se de passagem, certamente, em nenhum outro tema é tão clara a tensão que a metafísica grega abriga, justamente, a tensão que diz respeito à comunicação entre o material e o imaterial.

Às determinações conceituais que a música recebeu na Grécia dizem respeito os princípios gerais que estão presentes na música como um todo. Esses princípios norteiam as práticas composicionais e interpretativas dos mais diversos gêneros e estilos e também as diretrizes metodológicas para produção de análise e conhecimento. Como visto até aqui, à música concebida como lógos das relações numéricas corresponde o princípio da unidade/variedade. À música concebida como lógos dialógico corresponde o princípio estruturante do contraste. E, por fim, à música concebida como lógos temporal da linguagem corresponde o princípio da retoricidade. Todos esses princípios estão relacionados ao desejo que reveste a totalidade do existente.

Todavia, é preciso pensar sobre o que particulariza a música em obras. Esta questão está contida em uma questão mais ampla, qual seja, a que busca encontrar a causa da particularização do próprio existente e que, na filosofia de Aristóteles, é pensada segundo a **Teoria das Causas**. Como referido anteriormente, a música, à semelhança de qualquer outro existente, pode ser pensada como um composto de matéria e forma ou como organismo sobre o qual atua a força motriz do desejo. Um composto dotado pelo princípio do movimento, que vai da causa material à causa formal, segundo sua potência e finalidade.

Quer dizer, a particularização da música em uma obra musical é resultado da atualização (presentificação) de uma potência de sua matéria, seja o som ou o silêncio. E esse ato é resultado

da ação de um músico, compositor e/ou intérprete que imprime como estilo a sua marca na obra, mas que, porém, está sob a ação da finalidade potencial da própria matéria. Destarte, o fenômeno musical é um confronto entre a música em sua dimensão objetiva e o músico que dela participa como energia de atualização. Trata-se de um confronto, porque, nesse fenômeno, estão envolvidos o desejo da música, isto é, da potencialidade formal de sua matéria, e o desejo do músico que manipula esta potencialidade. A esses desejos denomino **tendências formais**, já que envolvem a expectativa formal da matéria e a expectativa estética do músico. E, em uma outra dimensão, envolve também a expectativa do ouvinte que presencia o confronto e o significa segundo o poder discursivo que lhe é inerente.

Aprecio, como exemplo, uma conhecida canção de Chico Buarque, a saber: *Construção*. Ela tem como causa material a escala de Mi menor em todas as suas possibilidades de combinação. E também são causas materiais os timbres dos meios de produção sonora, as palavras e, sobretudo, os silêncios que existem concomitantemente aos sons. Como causa formal, há a intuição da forma que nasce da relação imediata entre compositor e matéria. A causa eficiente é a ação do compositor e dos intérpretes pela qual a potência é atualizada em forma. Esta ação converte-se em estilo no processo de estabelecimento da obra. E, por fim, a causa final, isto é, a presumível destinação da canção, qual seja: ser um objeto estético que se oferece à ação da escuta e do pensamento em um determinado contexto.

Como toda canção, *Construção* expressa a solidariedade originária entre música e linguagem[2]. Nela, a música funciona como um alicerce seguro para a edificação do discurso das palavras. A começar por sua harmonia que sustenta todas as relações de concordância e tensão textuais. Como demonstra o Quadro 1, a seguir, *Construção* está apoiada sobre o mais inequívoco prolongamento, como diria Heinrich Schenker, das funções I-V-I, características de uma tonalidade[3].

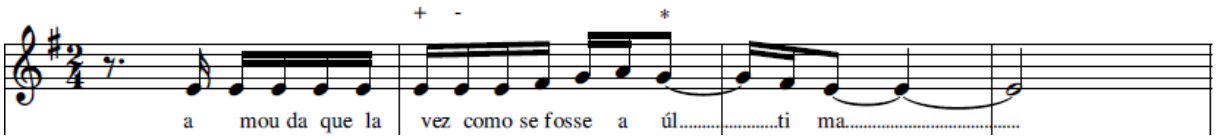
Compasso	01/02	03	04/14	15/16	17/18	19/30	31	32/33	34/45	46/49	50/51	52/64	65/66	68/69
Harmonia	Em / Em^9	Em^7	Em	B^7	B^7	B^7	B^{9+} / B^9	B^7	Em	B^7	Em	Em	B^7	Em
				Casa 1	Casa 2		PC	=> A'			DC			
Forma	Introdução Exordium	A Confirmatio				B Confutatio			A' Confutatio			Coda Peroratio		
Função	I					V			I					

Quadro 1: Relações entre formas e funções.

Este prolongamento (I-V-I) concerne à base física das relações harmônicas. Quer dizer, ele expressa a potencialidade da matéria sonora que se afirma como "tendência". E, no caso de *Construção*, esta "tendência" é em tal medida prevalente, a ponto de se tornar fundamental na configuração da forma A//B//A'. Ou seja, em *Construção* há uma exata coincidência entre as funções harmônicas e as funções formais. Esta coincidência, por sua vez, sustenta o estabelecimento das funções retóricas. O alicerce harmônico de *Construção* tem a estrutura de um texto claro e eficaz – *exordium*, *confirmatio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio* –, expressão do lógos unificador.

[2] Solidariedade originária entre música e linguagem, quer dizer: lógico temporal da linguagem.
[3] No caso, a relação entre o I grau e o V grau da tonalidade expressa o lógos essencial do contraste.

A solidariedade entre música e linguagem é reforçada pela estrutura mélica da canção. Em *Construção* a métrica do fraseado musical e a métrica dos versos alexandrinos clássicos coincidem (Fig. 1). O padrão mélico básico é uma frase conclusiva perfeitamente ajustada a um verso alexandrino, que parte de um impulso anacrústico, que tem o acento na sexta sílaba poética e que descai em uma palavra proparoxítona. As outras frases da canção são meras transposições reiterativas desta:



Legenda: + = sexta sílaba poética. Fim do primeiro hemistíquio. / * = proparoxítona e cadência.

Fig. 1: Frase inicial de *Construção*.

O movimento discursivo é "naturalmente" acelerado nesse tipo de composição mélica mista: um período composto de duas frases ligadas por elisão, sendo que a primeira delas é conclusiva e a segunda é suspensiva (Fig. 2).

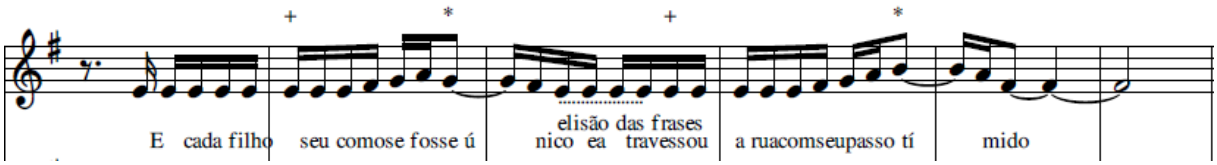


Fig. 2: Aceleração mélica.

A unidade mélica fundamental da Seção B é uma frase suspensiva, derivada da frase inicial pelo procedimento da transposição reiterativa com variação (Fig. 3).

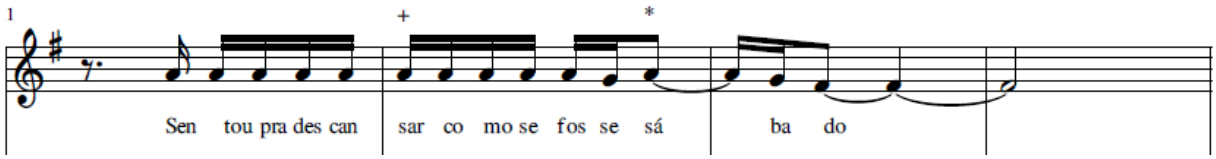


Fig. 3: Frase característica de B.

O período que leva ao ponto culminante da canção e ao grau máximo de tensão (nota ré ligada) é formado por duas frases suspensivas. Sobre ele, incidem os textos cujo sentido expressa o fim do repouso do trabalhador e a proximidade de sua morte (Fig. 4).

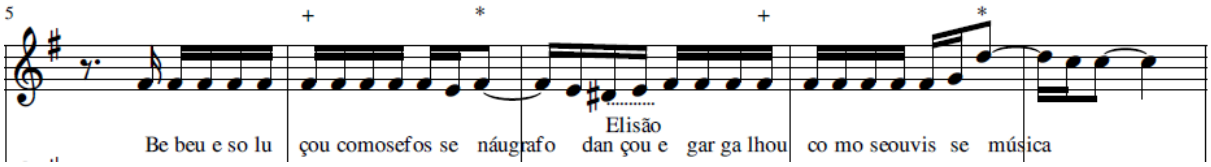


Fig. 4: Relação entre tensão musical e tensão semântica.

A estrutura mélica que decorre da anterior é uma frase conclusiva que anuncia e comenta ironicamente a morte do pedreiro (Fig. 5).

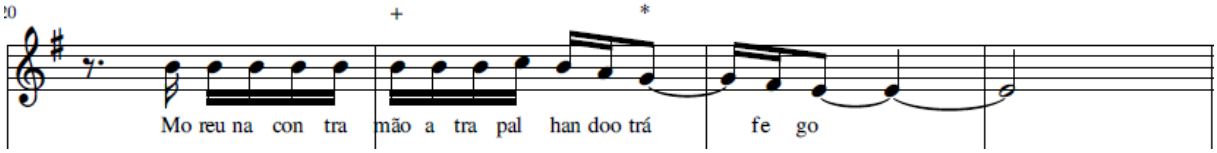


Fig. 5: Relação entre candência musical e semântica.

A estrutura mélica típica da coda é um período formado pela elisão de três frases conclusivas, para depois vir a frase conclusiva final, que é justamente a primeira da canção. Deste modo é fechado o círculo sugerido pela forma A//B//A' (Fig. 6).

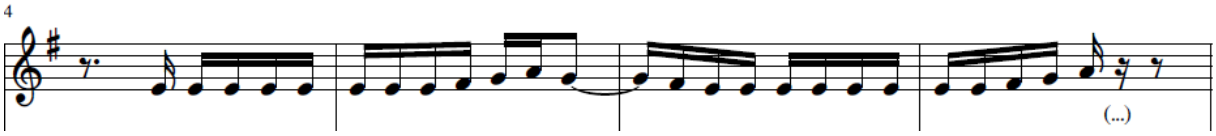


Fig. 6: Relação entre forma e estrutura mélica.

A solidariedade entre música e linguagem em *Construção* provém, sobretudo, de coincidências entre o emprego de técnicas musicais e literárias. Por exemplo:

(1) Estruturação do texto literário com o procedimento musical de variação através do emprego repetido e modificado das proparoxítonas.

(2) A rítmica musical silábica. Nesta estrutura, o emprego de oxítonas e paroxítonas no primeiro hermistíquio dos versos alexandrinos propicia um movimento de elisão rítmica**, a**lgo que é próprio desse tipo do verso e que também ocorre na música.

(3) O fechamento formal das seções ocorre, à semelhança da música, com uma estrofe sintética, no caso a quarta e oitava estrofes. Nestas estrofes, há um quinto verso que anuncia a morte do trabalhador, consequência lógica do que aconteceu anteriormente: "Morreu na contramão, atrapalhando o tráfego" (4ª estrofe); "Morreu na contramão atrapalhando o público" (8ª estrofe).

(4) A última estrofe funciona exatamente como uma coda, que sintetiza os conteúdos mélicos, harmônicos e semânticos ocorridos no decorrer da obra.

Tal como exposto, a solidariedade entre música e linguagem em *Construção* é resultante de uma ação passiva do compositor, que respeita e atualiza as potencialidades harmônicas e mélicas da matéria. É desse modo que Chico Buarque constrói o substrato estrutural e afetivo para o exercício da liberdade poética e para a expressão de suas próprias emoções.[4] É evidente que se trata de uma negociação de desejos. De um lado, o desejo da matéria, que é correlato à sua potência. De outro, o desejo que se mostra como intenção poética do compositor. E é na edificação do texto que esse desejo fica mais claro.

O texto refere-se ao cotidiano de um trabalhador da construção civil. Foi lançado na época da ditadura militar, precisamente, no ano em que Chico Buarque retorna do exílio na Itália. Nem por isso se trata de um texto datado. Ele extrapola o caráter da crítica social e histórica e alcança o patamar da pura reflexão sobre a linguagem e sobre a condição humana. Nesse sentido, cresce em importância a observação de seus aspectos formais.

Dito anteriormente, todos os versos são alexandrinos clássicos. Como tal, são versos compostos de dois hemistíquios, separados por uma cesura na sexta sílaba poética. Em *Construção*, esta sílaba, por geralmente recair sobre palavra oxítona ou paroxítona, propicia o movimento de elisão, acentuando o caráter musical do texto. Além disso, todos os versos são terminados em proparoxítonas, o que lhes acentua o sentido cadencial. A repetição das proparoxítonas, além de ser mais um artifício de unificação da canção, é o meio pelo qual Chico Buarque contraria "tendências" da matéria de sua obra e ressignifica poeticamente o texto com a edificação de comparações metafóricas inusuais. Eis como ocorre:

Primeira estrofe: Expressa uma normalidade correntemente atribuída ao cotidiano do trabalhador no espaço da casa. Os três primeiros versos da estrofe retratam uma família simples e que vive em harmonia. O último apresenta o movimento do pedreiro para o seu local de trabalho, onde se constitui um outro espaço de descrição:

> "Amou daquela **vez** como se fosse a **última**
> Beijou sua mu**lher** como se fosse a **última**
> E cada filho **seu** como se fosse o **único**
> E atravessou a **rua** com seu passo **tímido**"

Segunda estrofe: Expressa a normalidade correntemente atribuída ao cotidiano do trabalhador no espaço do trabalho. Todavia, no primeiro verso a crítica social é mais clara; a relação ("... como se fosse máquina") acusa o processo de coisificação (reificação) do trabalhador no sistema capitalista. Os outros três versos são fenomenológicos. Eles descrevem as transformações da edificação e os efeitos das condições físicas do trabalho:

[4] A estrutura de *Construção* comporta vários arranjos. Infelizmente, não cabe no limite do presente texto uma apreciação desses. Porém, menciono as gravações de Chico Buarque e de Elis Regina. A versão do compositor enfatiza o caráter social e trágico do texto. Esta ênfase é conseguida com o aumento deliberado da tensão harmônica e timbrística. Para tanto contribuem o emprego do naipe dos metais, do conjunto vocal e as batidas obsessivas do agogô. A versão de Elis Regina enfatiza o caráter da des-construção de linguagem e da des-construção psíquica. Tal se escuta nos portamentos empregados pela cantora, que dão a impressão de um canto desafinado que, porém, alcança perfeitamente as notas mais agudas. E também pelo emprego de intervalos duros presentes na harmonia, uma espécie de mimese das batidas de uma ferramenta.

"Subiu a construção como se fosse **máquina**
Ergueu no patamar quatro paredes **sólidas**
Tijolo com tijolo num desenho **mágico**
Seus olhos embotados de cimento e **lágrima**"

Terceira estrofe: É cantada na região da dominante, ou seja, quando aumenta a tensão musical. O tom da crítica social prevalece na descrição. A limitação do padrão de consumo pronuncia-se nas horas destinadas ao repouso. O retrato do cotidiano do trabalhador torna-se gradualmente mais realista:

"Sentou pra descansar como se fosse **sábado**
Comeu feijão com arroz como se fosse um **príncipe**
Bebeu e soluçou como se fosse um **náufrago**
Dançou e gargalhou como se ouvisse **música**"[5]

Quarta estrofe: Fim do primeiro ciclo A//B//A'. Fim da descrição de um primeiro ciclo cotidiano. Esta estrofe tem o caráter sintético e revela o conteúdo trágico da morte de um trabalhador. Isso se dá pela descrição poética de um acidente com o emprego de metáforas exatas. O último verso dá a dimensão da pouca importância dada ao trabalhador coisificado:

"E tropeçou no **céu** como se fosse um **bêbado**
E flutuou no **ar** como se fosse um **pássaro**
E se acabou no **chão** feito um pacote **flácido**
Agonizou no **meio** do passeio **público**
Morreu na contramão, atrapalhando o **tráfego**"

Quinta estrofe: Início de um novo ciclo A//B//A', início de um novo ciclo de descrição do cotidiano do trabalhador. O ambiente familiar é retratado novamente, agora de um modo que contraria a ética e a moral disciplinadora das relações interpessoais. Este retrato é conseguido simplesmente pelo estabelecimento de comparações inusuais, que deslocam o sentido das palavras que se repetem em todo o texto:

"Amou daquela **vez** como se fosse o **último**
Beijou sua mulher como se fosse a **única**
E cada filho **seu** como se fosse o **pródigo**
E atravessou a **rua** com seu passo **bêbado**"

Sexta estrofe: À semelhança do que acontece na estrofe anterior, a nova descrição do espaço do trabalho é mais crítica. E a ressignificação das palavras, por meio das comparações inusuais, deixa explícito o movimento de ressignificação poética de uma linguagem desconstruída, isto é, de uma linguagem que foi deslocada de seu uso habitual:

[5] Ponto culminante da obra.

"Subiu a construção como se fosse **sólido**
Ergueu no patamar quatro paredes **mágicas**
Tijolo com tijolo num desenho **lógico**
Seus olhos embotados de cimento e **tráfego**"

Sétima estrofe: O repouso é novamente retratado como um momento que expressa as condições de vida e, sobretudo, de consumo, do trabalhador. Porém, pelo mecanismo de ressignificação da linguagem, a ironia cresce:

"Sentou pra descansar como se fosse um **príncipe**
Comeu feijão com arroz como se fosse o **máximo**
Bebeu e soluçou como se fosse **máquina**
Dançou e gargalhou como se fosse o **próximo**"[6]

Oitava estrofe: Fim da repetição do A//B//A'. A nova descrição do acidente que leva o pedreiro à morte beira o realismo fantástico, dado o poder das imagens criadas pelas comparações inusuais. As palavras dançam no ar como algo leve que cai do céu. Isto só acentua o poder de expressão do quinto verso, que é contrastado aos quatro anteriores. Neste último verso não há nenhuma comparação que suavize com a beleza da imagem o conteúdo expresso, qual seja, de que o trabalhador caiu da construção. Nele, a expressão é direta, e a ironia é clara: "Morreu na contramão atrapalhando o público". Ela dá a dimensão do significado da vida de um trabalhador no contexto global da economia capitalista. E, comparável ao teor trágico desse fato, é somente a desconstrução poética da linguagem:

"E tropeçou no **céu** como se ouvisse **música**
E flutuou no **ar** como se fosse **sábado**
E se acabou no **chão** feito um pacote **tímido**
Agonizou no **meio** do passeio **náufrago**
Morreu na contramão atrapalhando o **público**"

Nona estrofe: Sintetiza os três espaços da vida do trabalhador retratados pelas outras estrofes. E, nessa síntese, condensa os campos de significação explorados anteriormente, quais sejam, o da coisificação do trabalhador, o da desconstrução do cotidiano e da linguagem e o do desapreço pela morte de um trabalhador. Assim, ela imbrica-se à coda musical, desvelando a fusão solidária entre música e linguagem[7].

"Amou daquela **vez** como se fosse **máquina**
Beijou sua mulher como se fosse **lógico**

[6] Ponto culminante da obra (repetição com novo texto).
[7] A versão gravada por Chico Buarque vem acompanhada de um adendo incidental, qual seja, a canção *Deus lhe Pague*. Não cabe nos limites deste texto uma apreciação desta canção. Todavia, destaco o que nela é mais aparente. Ela funciona como um comentário consequente do que foi narrado em *Construção*. Algo análogo ao papel desempenhado pelo coro nas tragédias gregas.

Ergueu no pata**mar** quatro paredes **flácidas**
Sentou pra descan**sar** como se fosse um **pássaro**
E flutuou no **ar** como se fosse um **príncipe**
E se acabou no **chão** feito um pacote **bêbado**
Morreu na contra**mão** atrapalhando o **sábado**"

Conclusão

Talvez tenhamos que nos contentar em saber que há coisas cuja existência é suposta pela constatação de seus possíveis efeitos. Saber que a música age na alma e vice-versa é tão óbvio quanto obscuro. E saber que esta ação é mediada pelo desejo também não tranquiliza o espírito que quer conhecer a causa das coisas. Mas ganhamos, por outro lado, em sempre revisitar o entendimento que temos sobre a música, e, nesse sentido, as concepções gregas parecem radicais e intransponíveis. Escutar a música é escutar o limite da linguagem. E esse limite é um silêncio no qual sussurra o desejo.

A existência presumivelmente imaterial do desejo materializa-se como força motriz no existente. Então o desejo participa do lógos e das coisas. É assim que se revela a força vital da música que canta o contorno mais cru da vida, um simples gesto de autoafirmação existencial. Então a música que a todos pertence é a voz de uma grande economia de desejos. Tal como em *Construção*. Para Chico Buarque, aceitar as tendências de atratividade da matéria sonora é um modo de renunciar ao desejo aqui para exercê-lo acolá; onde a palavra sustentada pela música está liberada para a metamorfose poética. E certamente cada obra há de retratar algo da economia de desejos que participa de sua estrutura, mantendo, assim, o próprio mistério intacto.

Referências

ARISTÓTELES. *Física*. Edição e tradução de Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

_____. *Órganon* – Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2005.

_____. *De Anima* – Livros I, II, III. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Parva Naturalia*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

_____. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Metafísica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2016.

ARISTOXENO. Elementa harmonica. In: RIOS, R. da (Ed.). *L'armonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954. p. 11-59.

COSTA, Alexandre. *Heráclito* – Fragmentos contextualizados. Tradução, estudo e comentários. São Paulo: Odysseus, 2012.

FRÈRE, Jean. La Puissance et l'acte, ou le fondement du désir. In: *Les grecs et le désir de l'être*. Des Préplatoniciens à Aristote. Paris: Les Belles Lettres, 1981. p. 405-412.

HEIDEGGER. *A sentença de Anaximandro*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção Os Pensadores.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

KAHN, Charles H. *Pitágoras e os pitagóricos* – uma breve história. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

_____. *A arte e o pensamento de Heráclito*. Uma edição dos fragmentos com tradução e comentário. São Paulo: Paulus, 2012.

MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os pitagóricos*. São Paulo: Paulus, 2007.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. London: The University of Chicago Press, 1956.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLATÃO. *Timeu*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. *Ménon*. Tradução e notas de Ernesto Rodrigues Gomes. Estudo introdutório de José Trindade Santos. Lisboa: Colibri, 2008.

_____. *Fédon*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

_____. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2016a.

_____. *Fedro*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

_____. *O Banquete*. Tradução, posfácio e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016c.

ROCHA, Zeferino. O desejo na Grécia Clássica. *Revista Latino América de Psicopatia Fundamental*, SãoPaulo, v. 3, n. 2, p. 98-128, jun. 2000.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o Lógos*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2002.

José Eduardo Costa Silva é doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Leciona na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), onde também desenvolve projetos de pesquisa em música, filosofia, psicanálise e teatro. É autor dos livros *Heidegger e a Música da Poesia* (Ed. Prismas) e *Música, alma e desejo segundo os gregos* (Ed. Lumme), este resultante de pesquisa de pós-doutoramento realizada no PPGM-Unirio. Nos últimos anos tem se dedicado à composição de um ciclo de músicas para alaúde, que até o momento resultou nos seguintes registros fonográficos: *Museum*, *Favela*, *Sonatas*, *A alma do tempo*, *Quieto*, todos gravados pelo selo *Edufes*. Compôs trilhas sonoras para os espetáculos da Cia Inconsciente em Cena (RJ) (*X, Y e S*; *Oidipous*, *Variações Freudianas*, *Abram-se os histéricos*, *Hilda & Freud*) montados no Brasil, França, Inglaterra e Argentina. Especialista em instrumentos antigos, gravou os CDs *Ninguém Morra de Ciúmes*; *Senhora Del Mundo* e *A Origem* com o grupo Collegium Musicum de Minas (BH) e *Secretos Quero Descovrir* com o grupo Antiqua (RJ), pelo selo Sonhos e Sons, de Belo Horizonte. zed2004@gmail.com