

# Inéditos Loparic

Volume 1 – 2024

## ***Kant e a música contemporânea\****

**Zeljko Loparic**

PUC-SP/Unicamp/IBPW/IWA

**Resumo:** Depois de mostrar brevemente o que significa o predicado “belo” na estética de Kant, em particular quando aplicado a obras de arte musical do século XVIII e de épocas anteriores, o presente artigo se propõe a averiguar se esse predicado pode ser aplicado à música do extremo Oriente. Na parte final do artigo, será examinado se e até que ponto a teoria kantiana do belo na música ainda se aplica a obras musicais criadas por compositores contemporâneos, tais como John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti e Luigi Nono. Certos motivos do pensamento do extremo Oriente e elementos da crítica heideggeriana da estética tradicional serão usados como ponto de referência neste empreendimento.

**Résumé:** Après avoir montré ce que signifie le prédicat “beau” dans l’esthétique kantienne et en particulier lorsqu’il est appliqué aux oeuvres musicales du XVIIIème siècle et des époques précédentes, cet article a pour but d’examiner si et jusqu’à quel point ce prédicat s’applique toujours aux pièces de musique des compositeurs contemporains, tels que John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen György Ligeti et Luigi Nono. La critique heideggerienne de l’esthétique traditionnelle ainsi que thèmes de la pensée de l’extrême orient seront présumés comme horizon de cette analyse.

---

\* Colóquio “Kant e a música”, DF, UFSP, Marília, 09-13 de novembro de 2009.

## **1. Elementos da teoria kantiana dos juízos sobre o belo e, em especial, sobre a música**

xxx

## **2. A estética kantiana da música examinada à luz da música contemporânea**

Como mostrei em um artigo anterior, Kant não reconhecia como bela a música clássica do extremo Oriente, inclusive da China. Mostrei também que, segundo Chuang Tsu, a música chinesa exemplar não visa a ser bela, nem ao menos entretenedora. As posições de Chuang Tsu apresentam um contraste interessante à estética kantiana, como também expõem uma postura estética que se encontra representada, com mais ou menos clareza, em obras de vários autores importantes da música contemporânea. Tal como a música clássica dos orientais, certos tipos da música dos nossos dias também apresentam traços que não permitem a aplicação do predicado kantiano de “belo na arte” a suas obras. O principal diferencial é o abandono da visão subjetivista da arte, base da semântica kantiana dos juízos de gosto sobre o belo na arte. Obras musicais de que estou falando não visam a realizar a finalidade de vivificar as forças do ânimo e promover a sua cultura.

Qualquer um que conhece, por exemplo, peças de Cage, de Stockhausen ou de Nono da segunda fase, concordará facilmente que elas têm poucos “atrativos sensíveis” no sentido de Kant. Para esses compositores, tais atrativos não são um componente, e ainda menos uma condição, da beleza de uma peça musical. Mais especificamente, a música, nesses casos, não empresta – como faz, segundo Kant, a música ocidental clássica – à linguagem natural a modulação. Várias peças, por exemplo, *Litany for a whale* (1980), de Cage (1980), *Io, frammento da Prometeo*, de Nono (1981), ou *Prometeo – Tradegia dell’ascolto*, também de Nono (1984), não só não se valem da linguagem cotidiana como modo de expressão exemplar, mas a desconstruem sistematicamente: desfazem a sua articulação, fragmentando, como os dadaístas, as palavras em sílabas, ou mesmo apenas letras; misturam línguas, praticam colagens, produzindo um resultado que parece ser uma homenagem ao estilo de Joyce. As palavras cantadas são muitas vezes incompreensíveis, por não serem cantadas completamente ou por serem inaudíveis. Ao mesmo tempo, a modulação da linguagem natural fica desfigurada pela dicção estranha à habitual, sendo artificial ou mesmo grotesca. O compasso, a cadência e a ênfase do falar cotidiano não são mais guias da composição musical.

Quanto à estrutura formal, matemática, do material musical, observa-se um movimento que segue as posições de Euler, aceitáveis, como é sabido, a Kant. Na *música eletrônica*,<sup>1</sup> os sons tradicionais são sistematicamente decompostos, por meios tecnológicos, em vibrações que os constituem. As vibrações decompostas são, por sua vez, reconstituídas em formações sonoras inéditas. Desta maneira, o próprio som tornou-se objeto de composição, como previsto por Kant. A novidade dos contemporâneos não está tanto na prática da decomposição e recomposição, como no abandono do ponto de vista pitagórico sobre a composição *interna* dos sons. Agora não se exclui mais as “deformações”, materiais sonoros matematicamente irregulares. Desta forma, fica desconstruída também a sensibilidade humana no sentido tradicional. Os ouvidos tradicionais não podem mais ouvir isso como “música”. Não se busca mais vários modos de produzir concordância das vibrações do ar, cujo jogo pudesse vivificar esse órgão e ser apreciado, quanto a sua forma matemática, pela reflexão, mas se recorre à construção conceitual-técnica de dados sensíveis sem regras previamente estabelecidas, de caráter essencialmente experimental, além do controle dos hábitos perceptivos do cotidiano.

Esse processo abriu caminho a um desenvolvimento radical: a aceitação, na música, de material sonoro não composto de sons. É nesse contexto que surgiu, por exemplo, a música feita por utensílios de cozinha de Cage (nos anos 1930), bem como o seu piano preparado, a música concreta e a música que se vale de barulhos, ruídos e chiados.

O exemplo mais extraordinário desse tipo de música é talvez o *Helikopter-Quartet* (Quarteto de helicópteros) de Stockhausen. A peça, produzida em 1996, consiste de ronco e do tremor, captados por quatro microfones, de motores de quatro helicópteros levantando voo, voando circularmente numa certa distância e altura e, depois, descendo simultaneamente. Em cada um desses helicópteros, é colocado um membro de um quarteto de cordas, executando *vibrati* no seu instrumento tradicional e usando livremente a voz, efeitos registrados separadamente, o que implica oito microfones adicionais. O público é colocado no aeroporto, do qual os helicópteros levantam o voo, e assiste à peça pelos alto-falantes, que transmitem os material sonoro captado pelos 12 microfones.

Essa *performance* faz imediatamente pensar em uma encenação da tradicional *musica universalis* (Boécio) no mundo da técnica. O universo sagrado, criado e ordenado por Deus segundo o número e a medida, no qual os planetas revolvem em torno do Sol de modo harmônico e uniforme, é substituído por um espaço de transporte aéreo, utilitário, dessacralizado, no qual circulam artefatos voadores produzidos pelo homem, em trajetórias

---

<sup>1</sup> Considere-se o desenvolvimento que vai das primeiras experiências com a música eletrônica por Varèse até o Laboratório de música eletrônica de Freiburg, que, por vários anos, foi a casa de Luigi Nono.

sacudidas, matematicamente irregulares e não constantes, que geram ruídos irregulares mesclados aos sons de instrumentos musicais humanos e mesmo à voz humana; equivalentes atuais da antiga *musica instrumentalis*, mas desprovidos, contudo, de sua primazia estética e relegados a meros ingredientes de um todo muito maior que os abafa.

Essa peça de Stockhausen lembra em alguns aspectos a do Imperador Amarelo. Em primeiro lugar, por ser executada num lugar desabrigado. E, em segundo lugar, por deixar confusos e sem palavras os ouvintes. Mas isto não ocorre porque a música tocada representa o andamento das coisas e das estações geradas pelo Tao, desconhecido pelo homem comum. O resultado não é uma sinfonia humana que refletisse a cósmica, mas, uma sinergia de materiais sonoros, que atinge não apenas os ouvidos, mas também, como em Kant, os nervos e as vísceras.

A radicalidade dessa produção, além de mudar por completo o conceito de criação e da natureza de uma peça musical, dessacraliza o mundo e com ele a música, aproximando-se de certo tipo de humor negro, desesperançado, comparado, por exemplo, com o quarto movimento do *Quarteto n. 2*, de Schönberg (1907-1908), que também expressa uma subida ao alto do céu aberto. Nele às cordas, que tocam, pela primeira vez na obra de Schönberg, de maneira atonal, junta-se uma voz de soprano para cantar os versos de Stefan George: “Eu sou uma faísca do fogo sagrado / Eu sou um eco da voz sagrada”, soando como uma benção a tonalidade do quarteto. A voz termina com as palavras: “Eu sinto o ar de outros planetas”.

Fica claro que esse quarteto não pode ser executado nas condições que prevalecem num aeroporto de hoje. A subida ao céu cantada por George é uma metáfora linguística cosmológica ou, na terminologia de Kant, uma expressão verbal, poética, de uma ideia estética que sensifica uma ideia da razão prática. A sensificação especificamente musical dessa mesma ideia, realizada mediante as cordas e na voz humana, só pode ser devidamente apreciada nas condições de um auditório tradicional, um “templo da música”.

Contudo, o ruído não é a inovação mais radical da música contemporânea no plano da sensibilidade ou, melhor, da desconstrução da sensibilidade. O que na música atual vai mais claramente além do jogo das meras sensações sonoras é o silêncio. Cage observou que o zero não fazia parte dos métodos de composição no sistema dodecafônico de Schönberg e resumiu esse defeito de maneira magistral: “Falta a ele o nada” (Cage, 1974, p. 79). O zero ou o nada de Cage não é a ausência de som em um intervalo, tampouco é o grau zero do som, a negação meramente quantitativa a sensação. Ele é a negação da sensação enquanto sensação, a não sensação, o outro da sensação, o outro do som, enfim, o silêncio. Este, como tal, não pode faltar à música. Por quê? Porque o zero, o nada ou o silêncio é o campo de possibilidades de sons. Se quiséssemos usar Heidegger, poderíamos falar em uma modalidade da abertura que possibilita

certo tipo de ente. Na sua conhecida *Conferência na Julliard*, Cage fala do zero/silêncio da seguinte maneira:

A aceitação da morte é a fonte de toda a vida. Assim é que ouvindo essa música [uma peça de Morton Feldman] a gente toma como um trampolim o primeiro som que aparece; o primeiro algo nos lança dentro do nada e desse nada surge o algo seguinte; etc. como uma corrente alternada. Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não seja grávido de sons. (Cage, 1985, p. 98)

Obviamente, não há nenhuma “proporção” numérica entre o silêncio assim concebido e um som. Não há entre eles qualquer outra relação de coisa a coisa. Não sendo um algo, o silêncio não tem duração, não pode ser medido pelo relógio, como um intervalo. A famosa peça 4'35'' de Cage mede o silêncio apenas para proporcionar uma ocasião, um tempo-espço de experiência do sem medida do silêncio. Contudo, talvez se possa dizer, pensando de novo com Heidegger, que o não tempo de silêncio é o tempo fundamental, no sentido de ser condição de possibilidade da constituição de sequências temporais de todos os tipos (inclusive das épocas do Ser).

A relação entre o silêncio e o som, associada ao tratamento desconstrutivo deste, é também um “assunto” básico das peças de Nono na sua segunda fase. Ele busca *libertar* “os ouvidos de hábitos unidimensionais, visualizados e seletivos, como que ‘ritualizados’, tendo em vista a mais rica multiplicidade da vida acústica. Uma vida que vai até o silêncio, [a qual fica] sem ar, sem pensamento e sem sinais”. Vida, que, de diferentes maneiras, é também o oposto disso, portanto, “vibrando ‘para’, necessária ‘para’, modulando o vivo do silêncio”.<sup>2</sup> O caminho da música que visa, como Nono diz em um outro lugar, a “despertar o ouvido, o olho, o pensamento humano e, assim, levar para fora um máximo de internalização”.<sup>3</sup>

Esse caminho passa pela exposição ao não audível e ao não pensável. Com a introdução do silêncio, desenvolvimento que já se iniciou com Anton Webern, não há mais como conceber a música, à maneira de Kant, como um jogo de meras sensações no tempo linear da intuição, que, quando matematizado, pode vir a vivificar as forças cognitivas superiores e expressar ideias estéticas. No quadro da estética kantiana, o silêncio não pode ser pensado esteticamente: ele não é material sensível dado pela natureza e usado na produção da expressão de uma ideia estética, nem modificação sensível desse material, nem forma matemática dessa modificação. Não sendo um dado dos sentidos ou da imaginação, o silêncio não suscita pensamento, antes

<sup>2</sup> Citação extraída do encarte que acompanha o CD de L. Nono, *Io, frammento da Prometeo*, Freiburg, SWF.

<sup>3</sup> Estou citando o encarte do CD de Nono, *Frammente-Stille, An Diotima*, Köln, WDR.

ele o suspende, na raiz. Desta forma, introduz algo como um “sem sentido” musical, semelhante a um sem sentido elocutório ou pictórico, como exemplificado pelas obras dos surrealistas, tanto dos poetas como dos artistas plásticos.

Além de diversificar por meios tecnológicos, controlados pelos engenheiros de som, e, ao mesmo tempo, explicitamente abandonar a busca por relações matemáticas regulares internas ao material musical – postas em evidência por Euler e apreciadas por Kant –, a música contemporânea que estou considerando reduz a casos particulares, ou mesmo abandona por completo, as relações matemáticas *externas*, que definem a harmonia e a melodia, e que são a peça central da teoria da música clássica.

Primeira nesta linha, a peça *Ionization*, de Varèse (1930-31), é executada exclusivamente pelos instrumentos de percussão, valendo-se, portanto, apenas do ritmo e do timbre. A composição para orquestra *Atmosphères* (1961), considerada peça central de György Ligeti, abandona quase completamente não somente a harmonia e a melodia, mas também o ritmo, preservando, como único elemento musical tradicional, o timbre, isto é, as texturas de material musical (as “cordas”). Não havendo mais melodia, não há mais temas, com seu desenvolvimento, variação e contraste com outros temas, como acontece, por exemplo, nas sinfonias de Beethoven, compositor considerado por Cage como o principal culpado do engessamento da música ocidental. O material sonoro é organizado em células ou blocos sucessivos, nem sempre conexos com qualquer estrutura formal abrangente. O compasso e a cadência são substituídos pela emergência de sons ou ruídos em estruturas que nem sempre se completam ou unificam.

Mesmo assim, a matemática não é totalmente banida da composição musical da “vanguarda”. Ela apenas não é mais a tradicional pitagórica, isto é, numérica. Assim, por exemplo, a aleatoriedade de Boulez ainda repousa sobre regularidades estatísticas (estocásticas). O rompimento radical com o referencial matemático como tal, com o *calculemos*, aconteceu mesmo com a introdução de conceito de *acaso* por Cage, em particular na composição *Music of Changes*, diretamente inspirada no livro de adivinhação chinês *I Ching*, referência obrigatória de todas as correntes de pensamento chinês. Esse livro explica como podem ser produzidos, por meio de barras, 64 hexagramas, os quais simbolizam momentos de ciclos de mudanças pelas quais passam, sem intenção ou ação alguma do Tao, o universo inteiro gerado por este em todos os níveis, do microcosmo ao macrocosmo. Pelo jogo de adivinhação, os assuntos humanos podem ser associados a esses hexagramas, isto é, a partes da sequência total do movimento do universo, de modo que fica possível predizer se e até que ponto alguém

vai prosperar ou declinar, sem precisar, para tanto, fazer nada propositadamente, apenas adaptando-se às circunstâncias.

Ao escrever música, Cage pretende corresponder a esse tipo de jogo de acaso, o que não lhe permite dizer que esteja perseguindo uma conformidade a fins. A música, diz Cage, é intencionalmente não intencional, pois, quando se compõe, tenta-se “fazer com que nossas ações intencionais sejam relacionadas às ações não intencionais do ambiente” (Cage, 1974, p. 80). Concebida como “jogo sem finalidade”, a música não é a negação, mas, pelo contrário, a afirmação da vida, que não consiste – aqui Cage recorre ao zen-budismo – na tentativa de pôr ordem no caos originário, nem de sugerir ou realizar melhoras na criação, mas simplesmente em despertar para a verdadeira natureza do homem e viver a partir da origem, não com base em seus desejos e seus fins, mesmo os que são impostos pela razão.

Uma das consequências diretas da utilização do acaso e do abandono da intencionalidade é o desaparecimento do conceito de tempo linear. Cage escreve: “As [minhas] primeiras peças tinham início, meio e fim. As últimas não. Elas começam em qualquer parte, duram qualquer extensão de tempo e envolvem um maior ou menor número de instrumentos e intérpretes” (Cage, 1974, p. 31). O abandono do tempo sequencial e, portanto, da ideia de desenvolvimento, e a sua substituição pelo tempo constituído por permutas imprevisíveis, sem métrica determinada previamente, tornam *estáticas* muitas peças das quais estou falando.<sup>4</sup> O conceito tradicional de composição, baseado no conceito de sequências temporais de sons, não se aplica mais. O acaso não pode ser “composto”. Nono ainda pensa em “modular” o silêncio, mas obviamente o silêncio não é material de composição. As sequências sonoras, concebidas como puro acontecer impessoal, não visam a fazer qualquer “expressão” das produções da imaginação que fossem acompanhadas de afetos vivificadores do ânimo.<sup>5</sup>

Neste contexto, a “produção” musical torna-se um processo de desconstrução efetiva da subjetividade, caracterizada por faculdades susceptíveis de desenvolvimento, do tipo

<sup>4</sup> Segundo Adorno (1998? Ver data das referências finais), a desconstrução do tempo na música ter-se-ia iniciado com o *Sacre du printemps* de Stravinsky. O caráter “estático” do tempo musical pode já ser observado em certas peças da música medieval e polifônica (cf. o moteto *Qui habitat* de Josquin Desprez). Sabe-se que Ligeti era fascinado pelo aspecto “mecânico” e repetitivo da música.

<sup>5</sup> A música “estática” da contemporaneidade lembra fortemente a “poesia estática” de Gottfried de Benn (cf. Benn, 1982, p. 318 ss.), relacionada, no seu pensamento, à desconstrução do conceito mítico-filosófico de história, que dominou o pensamento e a arte alemã desde Kant e Herder até Heidegger. De fato, Heidegger fará a segunda história filosófica da história da filosofia concebida como acontecimento do ser, e se queixará da “constância” chinesa, inessência extrema em relação à *physis*, centrada na ideia do movimento (GA 9, p. 257) (incluindo referência completa de Heidegger nas referências finais e colocar aqui a data). Uma das poesias de Benn, intitulada justamente “Statische Gedichte”, inicia-se com seguintes dois versos: “Ser estranho ao desenvolvimento / é a profundidade do sábio” (Benn, 1982, p. 323).

explicitado pela antropologia kantiana do gênio, procedimento pelo qual fica aberto o caminho para a constituição de um sentir, pensar e ser, que não podem mais ser definidos, como em Kant e na quase totalidade da tradição cultural do Ocidente, pela relação sujeito-objeto, centrada no conceito de representação.

Em Kant, o sujeito da arte é pensado como gênio – dotado de forças cognitivas do gênio, além de espírito e de gosto – e o objeto, como obra – coisa externa capaz de vivificar o ânimo e gerar o progresso cultural. “As minhas peças”, diz Cage, não são “objetos preconcebidos, e abordá-los como objeto é não compreender nada. Elas são ocasiões para a experiência” (Cage, 1974, p. 31). O seguinte fragmento vai na mesma direção: “Eu lhe perguntei o que é uma partitura agora. [...] Eu disse: É uma relação prefixada de partes. Ele disse: Claro que não; isso seria insultuoso” (Cage, 1985, p. 27).

Se quiséssemos reunir essas breves anotações sobre algumas das características principais da música contemporânea, tal como representada por vários compositores de maior destaque, e tendo em vista a semântica kantiana dos juízos de gosto sobre a arte, em particular a música, poderíamos dizer o seguinte:

1. O lugar da obra musical, pensada como um produto que existe em si mesmo como um objeto externo –, que é acessível cognitivamente, que pode ser apreciado reflexivamente, causar comprazimento e, por fim, submetido a um ajuizamento –, surge o objeto interno externalizado maximamente (Nono), destinado a ser usado “pessoalmente”, pelo intérprete, como ocasião de fazer algo e, pelo ouvinte, como convite a constituir uma experiência nova.

2. A produção de um objeto de arte musical não é intencional, ela emerge antes de um envolvimento do artista com o andamento das coisas do mundo que habita.

3. Para a produção artística, não são necessárias as faculdades do ânimo próprias do gênio kantiano – imaginação criativa, intelecto, espírito e gosto –, que caracterizam a natureza no sujeito (do sujeito) e pelas quais essa natureza dita as regras à arte. A desconstrução da subjetividade acarreta tanto a do autor (compositor, gênio), do executor como do ouvinte.

4. A produção nem sempre exige um único autor, ela pode, e às vezes só pode, acontecer como realização coletiva, incluindo a contribuição de não músicos.

5. Da teorização sobre a música, desaparece o conceito de tempo linear como forma *a priori* da intuição, *na qual* acontece o jogo livre de sensações sonoras. O tempo de uma peça é visto como sendo ele mesmo um objeto de criação, possibilitada pelo silêncio.

6. No uso de um objeto de arte musical, não são levados em conta seus atrativos sensíveis, nem a estrutura matemática interna (qualidade do som) ou externa (harmonia, melodia) do seu material sensível. A comunicabilidade universal não é um objetivo imperioso

(um “senso comum” não pode ser pressuposto, ele precisa ser criado) e esta não é baseada no sentimento de comprazimento que resulta, como em Kant, da observação, por reflexão, da conformidade a fins do jogo livre das forças do ânimo.

7. A arte musical não tem por finalidade promover a cultura das forças do ânimo, tal como explicitadas na antropologia de Kant. Um dos seus propósitos é levar o homem a ouvir tudo que produz material sonoro depois de ter se exposto ao não audível. A distinção consiste no abandono da busca intencional dos fins e da realização de progresso.

8. A arte musical é desvinculada da teleologia da natureza externa e da teleologia moral no sentido da terceira *Crítica* de Kant, em que a conformidade a fins sem fim determinado das coisas belas da natureza sensificam, de forma analógica, os fins morais do homem, impostos pela lei moral.

À luz dessas considerações, fica difícil sustentar que o conceito kantiano de “belo na arte” possa ser aplicado ao tipo de obra musical que acabo de descrever, e que ocupa uma posição central na produção musical de nossa época. Tal como a música clássica da China, ela estaria fora do domínio das belas artes. Resta saber, contudo, se as obras mencionadas podem ser chamadas de belas em algum outro sentido ou se não é mais aconselhável seguir Heidegger e abandonar de vez o conceito de beleza, junto com o de estética, e passar a falar, por exemplo, de arte como desocultamento da presença (Ser), como posição-em-obra da verdade (do Ser).

### **3. Em busca de um horizonte alternativo para pensar a arte: extremo Oriente e Heidegger**

A reação negativa à música contemporânea do tipo indicado não se deveu apenas aos ouvidos tradicionais do público das salas de concertos. Decorreu, também, de posições filosóficas arraigadas, como as da filosofia de Kant e Hegel presentes na obra de Adorno.

Com o fim da construção de temas, da exposição, da transição, da continuação, da criação de campos de tensão e de distensão (por repetição, como em Beethoven, por exemplo), todos os elementos da composição, ainda vivos na Segunda Escola de Viena (Schönberg, Berg, Webern), foram abandonados, lamenta Adorno, pelos membros do grupo de Darmstadt (Stockhausen, Boulez, Cage), e, antes deles, por Varèse (Adorno, 1998, p. 149). A arte musical foi reduzida a uma ordenação objetiva calculadora de intervalos, de alturas de sons, de comprimentos breves, guiada pela ideia de que o material musical falaria por si, de que, tal como acreditavam os expressionistas na pintura, qualquer cor como tal, elemento material como tal, já significa algo (Adorno, 1998, p. 153). Combina-se uma paixão pelo vazio com uma

racionalização extrema (Adorno, 1998, p. 159). Dessa maneira, saímos fora da música: os que praticam a música eletrônica e a *musique concrète* teriam regredido “à esfera do som pré-musical, pré-artístico” (Adorno, 1998, p. 160). A avaliação geral de Adorno da “nova música” é muito bem resumida no seguinte trecho:

Do ponto de vista musical, essas peças são, no sentido estrito, sem sentido. Sua lógica, sua estrutura e conexão resistem à audição viva, que é a base de cada compasso também em Schönberg. [...] Até mesmo o sem-sentido pode, como contraste e negação do sentido, tornar a ter sentido, assim como, na música, o não expresso é uma forma da expressão. Contudo, as tendências mais recentes não têm nenhuma relação com isso. Para eles, a falta de sentido pura e simplesmente virou parte de programa, às vezes encoberta pelos dogmas de filosofia existencial: no lugar de intenções subjetivas, é o próprio Ser que se faz ouvir. No entanto, tal música, devido aos processos de abstração dos quais surge, é tudo menos algo que vem da origem, pois é transmitida, totalmente, de modo subjetivo e histórico. Mas se ela não é a voz pura do Ser – para que ela deve ainda existir? O esquema de ordem substitui o para quê, a organização do material torna-se substituto para o fim denegado. Pela disposição atomística dos elementos, desfaz-se o conceito de concatenação musical, sem o qual não se pode falar de música. O culto da mera sequencialidade termina em idolatria; o material não é adicionalmente enformado e articulado, para servir à intenção artística, mas a sua preparação se torna a única intenção da arte, a paleta para o quadro. Assim, a racionalização transforma-se, de um modo ominoso, no caótico. (1998, pp. 156-157)

Logo em seguida, Adorno acrescenta que esse desenvolvimento assinalaria a decomposição da individualidade, “a qual é formada por indivíduos desamparados e desintegrados” (1998, p. 165), fenômeno que é acompanhado pela emergência de totalidades “coercitivas e avassaladoras” (1998, p. 161).

Adorno pode estar um tanto apressado ao tirar conclusões da sua psicossociologia inspirada no idealismo alemão. A saúde mental de Varèse ou de Cage pode de fato ter sido precária. A de Boulez parece ter sido e continuar sólida. Seja como for, o ponto antropológico e teórico decisivo é saber se a personalidade saudável adulta do tipo ocidental é a medida da individualidade humana, ou se, pelo contrário – como entendem os orientais (os que pensam na tradição zen-budista e taoista) e a psicanálise contemporânea (Winnicott), não estando longe, neste aspecto, de Heidegger –, a capacidade de ser louco, mais precisamente de regredir, de poder retornar à condição de amorfia sensório-motora e, por conseguinte existencial, social e moral, pertence paradoxalmente à maturidade humana, sendo, inclusive, o melhor anteparo contra tendências totalitárias da nossa época. Seja como for, a análise da arte musical do trecho citado de Adorno é obviamente incompleta. Ele enfoca apenas a parte “destrutiva” da música discutida, não dando atenção alguma à busca de um “despertar” do ouvinte e do homem ocidental para novas possibilidades, algumas das quais foram explicitadas acima.

Contudo, tanto o pensamento filosófico ocidental, Heidegger em particular, como as perspectivas abertas pelo melhor conhecimento de culturas do extremo Oriente, permitem que se tenha hoje uma perspectiva mais positiva sobre a arte musical contemporânea. Como ilustração, e para terminar, evocarei um componente do treinamento budista, o uso de *koans*, perguntas que não admitem respostas racionais ou ordens, que não podem ser executadas.

Hakuin, monge zen-budista japonês do século XVIII, costumava desarticular o senso comum dos seus noviços pelo seguinte *koan*: “Ouça o som de uma única mão”. Claro está que tal som não pode ser ouvido, pois se trata, diz Hakuin, de um “som não sonoro”. Se você se debruçar sobre esse pedido, notará facilmente que está sendo levado longe do ver, ouvir, perceber, conhecer, de modo que, se continuar assim, verá logo que sua “razão está esgotada e que as palavras acabaram” (Hakuin, 1971, p. 164). É nesse momento, ao fazer essa experiência, que você sairá da “cave da ignorância”. “No momento em que a base da mente, a consciência e a emoção são subitamente despedaçadas, fica posto abaixo o reino da ilusão” (1971, p. 164). E Hakuin prossegue:

Quando [o som d]a única mão entrar no ouvido mesmo no menor dos graus, o som do Buda, o som dos deuses, [...], o som dos espíritos, o som dos demônios em luta, o som das feras, do céu e do inferno, todos os sons existindo nesse mundo são ouvidos sem exceção. (1971, p. 165)

Assim, quem se expuser a ouvir o não audível, ouvirá tudo sem mergulhar na ilusão.

Heidegger conhecia o *koan* de Hakuin. Ele o cita no final de uma conversa com o conhecido representante da Escola de Kyoto, filósofo e monge Shinichi Hisamatsu, quando tenta resumir o essencial do que foi dito, a saber, que o modo de pensar ocidental, metódico e objetificante, impede que os ocidentais acessem a dimensões do existir humano que estão abertas para os orientais:

Ficou claro que com as nossas [ocidentais] representações (a saber, com a representação de um caminho direto e contínuo) nós não podemos de modo algum chegar lá onde os japoneses já estão. Eu gostaria de terminar com um *koan* que foi o preferido do mestre Hakuin [Heidegger levanta o braço]: Ouça o som do estalo de *uma* mão. (Buchner, 1989, pp. 210-215)

## Referências

Adorno, T. W. (1998). *Dissonanzen*, 4. ed. In: T. W. Adorno, *Gesammte Schriften* (v. 14, pp. 7-167). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Benn, G. (1982). Gedichte. In G. Benn, *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M: Fischer.
- Buchner, H. (1989). *Heidegger und Japan*. Sigmaringen: Jan Thorbecke.
- Cage, J. (1974). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1985). *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec.
- Hakuin (1971). *Selected Writings*. New York:, Columbia University Press.
- Kant, I. (1924). Vorlesungen über Anthropologie (Dohna). In *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants*. München und Leipzig: Rösl.
- Kant, I. (1995). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Loparic, Z. (1999). O fato da razão – uma interpretação semântica. *Analytica*, 4( 1), 13-55.
- Loparic, Z. (2001). Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. *Studia kantiana*, 3(1), 49-90.
- Loparic, Z. (2007). Natureza humana como domínio de aplicação da religião da razão. *Kant e-Prints*, Série 2, 2(1), 73-91.
- Loparic, Z. (2010). Os juízos de gosto sobre a arte e, em particular, a música. *Kant e-Prints*, 5(1) (no prelo) e xxx.
- Nietzsche, F. (1995). *Werke*. Zweite Abteilung, Vierter Band. Berlin: Walter de Gruyter.