Inéditos Loparic

Volume 1, Kant – 2025

Kant, a música oriental e a música contemporânea*

Zeljko Loparic

IBPW/IWA

1. Kant e a música clássica no extremo oriente

Antes de examinar a questão de saber se o predicado kantiano “belo na arte”, tal como definido na terceira *Crítica*¹, aplica-se a certos tipos de música contemporânea ocidental, gostaria de fazer observar que o próprio Kant negou a aplicabilidade desse predicado à música clássica chinesa no seu todo.

Pensando no interior do racionalismo crítico, relacionado a um determinado conceito antropológico de sujeito e de natureza humana, Kant avaliava as civilizações do extremo Oriente em geral de forma bastante negativa, atribuindo-lhes sérios déficits no desenvolvimento de capacidades humanas, tanto cognitivas como sentimentais e volitivas, ou seja, um significativo atraso na execução da tarefa que, segundo a antropologia pragmática de Kant, define o homem: desenvolver maximamente as disposições inatas na natureza humana. Na reflexão 1501, lê-se: “Os povos orientais nunca se melhorariam a si mesmos por si mesmos” (Kant, 1798/1923, p. 788)². “Devemos buscar no Ocidente o progresso contínuo do gênero humano em direção à perfeição e daí a sua extensão sobre a terra” (Kant, 1798/1923, p. 789). Os orientais só desenvolveram a sensibilidade e a faculdade da imaginação, mas não o entendimento e a razão: “Todos os povos orientais são totalmente incapazes de fazer juízos segundo conceitos” (1775-1776/1997, p. 655)³. O primeiro povo que chegou aos

* Texto apresentado no Colóquio “Kant e a música”, DF, UFSP - Marília, 9-13 nov. 2009. A primeira versão deste artigo foi precedida do seguinte 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 propõe-se 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.

¹ Minha reconstrução da teoria kantiana do significado de belo na arte e, em especial, na música encontra-se em Loparic (2010).

² Ver também a reflexão 1520 em Kant, 1798/1923, pp. 875-884.

³ Ver também a reflexão 789 em Kant, 1798/1923, p. 345.

conceitos foram, ao que parece, os gregos, no tempo de Tales, “pelas demonstrações matemáticas e a legislação” (1798/1923, p. 596)⁴. Foram os gregos também que criaram as artes e produziram expressões exemplares imortais em cada uma delas. Eles até transformaram a música numa espécie de teoria, dando Pitágoras os primeiros passos significativos nesta direção (1772-1973a/1997, p. 401).

Por isso, prossegue Kant, as nações orientais não têm nenhum conceito de ciência verdadeira, de honra verdadeira, nem do verdadeiro belo. Eles permaneceram incapazes de filosofia e de matemática e não têm condições de elaborar doutrinas, racionalmente aceitáveis, da moral e do direito. As suas pinturas possuem, sem dúvida, belezas sensíveis, mas nelas não podem ser encontrados “nem a ideia de todo, nem o gosto”. Nos seus edifícios não há “nada de sublime, não há ordem, proporção, delicadeza, finura, nem gosto, tudo o que repousa sobre o conceito”. Quanto à música dos orientais, em particular, já na *Antropologia Friedländer* (1775/1776), Kant não é menos taxativo e se nega explicitamente a conceder-lhe a condição de bela arte:

A beleza da música é totalmente ausente entre os povos orientais, pois eles não compreendem, de modo algum, que a beleza está no fato de diferentes instrumentos tocarem em conjunto, harmoniosamente, produzindo sons diferentes; eles consideram isso uma confusão, devido ao fato de não serem capazes de conceber o conceito de um tema que predomina numa peça e é executado [...]. A verdadeira beleza consiste na concordância entre a sensibilidade e o conceito, e é precisamente isso que falta a eles. (1775-1776/1997, p. 655; os itálicos são meus)

Já na *Antropologia Collins* Kant afirma que os chineses, embora tenham se interessado pela música desde muito cedo, tratam apenas de composições simples e as peças para várias vozes dos europeus lhes soam “apenas como uma gritaria selvagem” (Kant, 1772-1773b/1997, p. 77). E nas *Vorlesungen über Anthropologie (Dohna)*, Kant (1791-93/1924, pp. 201-202) escreve:

*Os chineses amam somente a música de um único instrumento. Tão logo tem lugar o *accompagnement*, ela não lhes agrada mais [...]. Isso ocorre porque eles não refletem, não observam como os diferentes sons se seguem uns aos outros e finalmente se consonam numa harmonia⁵.*

Não gostaria de entrar na discussão da visão kantiana dos déficits do desenvolvimento das forças do ânimo entre os povos orientais nem dos da sua música. Gostaria apenas de fazer

⁴ Reflexão 1370.

⁵ Agradeço a Ubirajara de Azevedo Marques a gentil indicação desse texto, bem como a sua tradução.

algumas breves observações que remetem à discussão da música contemporânea. Na China antiga, desde pelo menos o taoísmo clássico (séculos IV e III A.D.), a música tradicional era objeto de crítica, por várias razões. A principal era o implícito subjetivismo desta arte: ela consistia em peças tocadas em instrumentos produzidos pelo homem, segundo as regras humanas. A esse tipo de obra musical, o Imperador Amarelo, uma referência meio mítica da sabedoria chinesa originária, opõe uma arte musical que responda às aspirações do homem, mas que, ao mesmo tempo, esteja “em harmonia com o céu” e seja “expressão da natureza inteira”.

O capítulo 14 das obras de Chuang Tzu (1996) contém o seguinte diálogo sobre a execução de uma peça musical do Imperador. Cito uma parte desse texto em inglês, numa tradução recente de Burton Watson, considerada das melhores existentes, para evitar a responsabilidade de opção por uma versão portuguesa.

Ch'eng of North Gate said to the Yellow Emperor, “When Your Majesty performed the Hsien-ch'ih music in the wilds around Lake Tung-t'ing, I listened, and at first I was afraid. I listened some more and felt weary, and then I listened to the end and felt confused. Overwhelmed, speechless, I couldn't get hold of myself.”

“It's not surprising you felt that way,” said the Emperor. “I performed it through man, tuned it to Heaven, went forward with ritual principle, and established it in Great Purity. Perfect music must first respond to the needs of man, accord with the reason of Heaven, proceed by the Five Virtues, and blend with spontaneity; only then can it bring order to the four seasons and bestow a final harmony upon the ten thousand things. Then the four seasons will rise one after the other, the ten thousand things will take their turn at living. Now flourishing, now decaying, the civil and military strains will keep them in step; now with clear notes, now with dull ones, the yin and the yang will blend all in harmony, the sounds flowing forth like light, like hibernating insects that start to wriggle again, like the crash of thunder with which I awe the world. At the end, no tail; at the beginning, no head; now dead, now alive, now flat on the ground, now up on its feet, its constancy is unending, yet there is nothing that can be counted on. That's why you felt afraid”.

“Then I played it with the harmony of yin and yang, lit it with the shining of sun and moon; its notes I was able to make long or short, yielding or strong, modulating about a single unity, but bowing before no rule or constancy. In the valley they filled the valley; in the void they filled the void; plugging up the crevices, holding back the spirit, accepting things on their own terms. Its notes were clear and radiant, its fame high and bright. Therefore the ghosts and spirits kept to their darkness and the sun, moon, stars, and constellations marched in their orbits. I made it stop where there is an end to things, made it flow where there is no stopping. You try to fathom it but can't understand, try to gaze at it but can't see, try to overtake it but can't catch up. You stand dazed before the four-directioned emptiness of the Way, or lean on your desk and moan. Your eyes fail before you can see, your strength knuckles under before you can catch up. It was nothing I could do anything about. Your body melted into the empty void, and this brought you to an idle freedom. It was this idle freedom that made you feel weary.”

“Then I played it with unwearied notes and tuned it to the command of spontaneity. Therefore there seemed to be a chaos where things grow in thickets together, a maturity where nothing takes form, a universal plucking where nothing gets pulled, a clouded obscurity where there is no sound. It moved in no direction at all, rested in mysterious shadow. Some called it death, some called it life, some called it fruit, some called it

flower. It flowed and scattered, and bowed before no constant tone. The world, perplexed by it, went to the sage for instruction, for the sage is the comprehender of true form and the completer of fate. When the Heavenly mechanism is not put into action and yet the five vital organs are all complete this may be called the music of Heaven. Wordless, it delights the mind [...]. Music begins with fear, and because of this fear there is dread, as of a curse. Then I add the weariness, and because of the weariness there is compliance. I end it all with confusion, and because of the confusion there is stupidity. And because of the stupidity there is the Way, the Way that can be lifted up and carried around wherever you go”.

Citei esse texto porque ele contém, ao lado de elementos mitológicos e fantasiosos, uma visão de uma peça musical totalmente alheia à de Kant, formulada em termos da sua semântica de juízos de gosto sobre a arte, cujo domínio de aplicação são as faculdades humanas, e dos seus modos de operação estudados pela antropologia pragmática. Vejamos alguns pontos desta diferença. A peça do Imperador Amarelo não é realizada numa sala de concerto, um lugar sociável, mas num descampado agreste, a céu aberto. O sentimento dominante provocado não foi fruição (*Genuss*) de um atrativo sensível, efeito da música previsto por Kant, mas inicialmente o medo. Esse medo termina em total confusão do ouvinte que o deixa num estado “delicioso”, sem palavra. Esse estado não decorre da exposição do ouvinte ao inefável de alguma ideia estética – como deveria fazer, segundo Kant, uma obra musical em condições de ser considerada bela –, mas ao Tao. Ele tampouco pode ser atribuído a relações numéricas, ou seja, à harmonia da peça, condição necessária, segundo Kant, para que esta possa “afetar” esteticamente o ouvinte. Como então é produzido no ouvinte esse estado de medo, de confusão e de obscuro deleite? Mediante uma execução afinada com a harmonia do céu e com o modo como este produz e controla as dez mil coisas.

Essa produção não é um fazer que produza uma obra que seja um objeto externo, de modo que o ouvinte não sabe diante de que se encontra nem sobre o que pode contar. É precisamente isso que dá medo ao homem não esclarecido: ao ouvir os sons da peça que *não* consiste, como na estética de Kant, num jogo livre de meras sensações no tempo subjetivo, disciplinado, com maior ou menor êxito, pela aritmética e civilizado pelo gosto, mas exibe um andamento que não imita, e sim se afina com o do tempo das estações da terra, e da geração e corrupção dos seres que a habitam, o ouvinte, homem comum, vê-se posto “nas quatro dimensões do vazio do Caminho” e não entende mais nada. Ele ganha uma liberdade que lhe parece fútil e, acostumado a ter de fazer determinadas coisas por obrigação social, política ou moral, ele fica com medo e aflito.

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

O trecho citado de Chuang Tsu não somente apresenta um contraste interessante à estética kantiana, como também expõe 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. As obras musicais de que estou falando não visam a realizar a finalidade sem fim de vivificar as forças do ânimo e promover a sua cultura.

Qualquer um que conhece, por exemplo, peças de Cage, de Stockhausen ou do 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 desconstroem 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 ênfase no 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*⁶, 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 da recomposição, mas no abandono do ponto de vista pitagórico sobre a composição *interna* dos

⁶ Vale considerar 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.

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 técnico-conceitual 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 feitos por instrumentos. 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 do ronco e do tremor, captados por quatro microfones, de motores de quatro helicópteros levantando voo, voando circularmente em certas 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 levantaram voo, e assiste à peça pelos alto-falantes, que transmitem o material sonoro captado pelos 12 microfones.

Essa *performance* faz imediatamente pensar numa 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 evoluem 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 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 ácido, desesperançado, comparado, por exemplo, com o quarto movimento do *Quarteto n. 2*, de Schoenberg (1907-1908), que também expressa uma subida ao céu aberto. Nele às cordas, que tocam, pela primeira vez na obra de Schoenberg, de maneira atonal, junta-se uma voz de soprano para cantar os versos de Stefan George (1907/2010, e-book): “Eu sou uma faísca do fogo sagrado/Eu sou um eco da voz sagrada”, soando como uma benção à tonalidade do quarteto. A voz termina com as palavras: “Eu sinto o ar de outros planetas”.

Claro está 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 Schoenberg, e resumiu esse defeito de maneira magistral: “Falta a ele o nada” (Cage, 1973, p. 79). O zero ou o nada de Cage não é a ausência de som num intervalo, tampouco é o grau zero do som, a negação meramente quantitativa da 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 numa 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 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 nenhuma outra relação de coisa a coisa. Não sendo 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 do 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” (Nono *apud* Stenzl, 2001, p. 5, minha tradução)⁷. O caminho da música que visa, como Nono diz em outro lugar, a “despertar o ouvido, o olho, o pensamento humano e, assim, levar para fora um máximo de internalização” (Nono *apud* Stenzl, 1992, p. 3, minha tradução)⁸.

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 e nem forma matemática dessa modificação. Não sendo um dado dos sentidos ou da imaginação, o silêncio não suscita pensamento, antes ele o suspende na raiz. Desta forma, introduz algo como um “sem sentido” musical, semelhante a um sem sentido elocutório ou pictórico, do qual as obras de surrealistas, tanto poéticas como plásticas, são bons exemplos.

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

⁷ Citação extraída do encarte que acompanha o CD de L. Nono, *Io, frammento da Prometeo*. Freiburg: SWF.

⁸ Estou citando o encarte do CD de Nono, *Fragmente-Stille, An Diotima*. Köln: WDR.

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 (1930-1931), 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 matemática 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 *calculamos*, aconteceu mesmo com a introdução de conceito de *acaso* por Cage, em particular na composição *Music of changes*, diretamente inspirada no livro de adivinhação [oráculo] 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 se torna possível predizer se e até que ponto alguém vai prosperar ou declinar, sem precisar, para tanto, fazer nada propositalmente, 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, 1973, p. 80). Concebida como “jogo sem finalidade”, a música não é a negação, mas, ao contrário, a afirmação da vida, que não consiste – aqui Cage recorre ao zen-budismo – na tentativa de pôr

ordem no caos originário, nem em 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, 1973, 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 falando⁹. 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 ânimo¹⁰.

Neste contexto, a “produção” musical torna-se um processo de desconstrução efetiva da subjetividade, caracterizada por faculdades susceptíveis de desenvolvimento, do tipo explicitado pela antropologia kantiana do gênio, procedimento pelo qual fica aberto o caminho para a constituição do sentir, do pensar e do ser, que não podem mais ser definidos, como em Kant e 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-las como objeto é não compreender nada. Elas são ocasiões para a experiência” (Cage, 1973, p. 31). O seguinte fragmento vai na mesma direção: “Eu lhe perguntei o que é uma

⁹ Segundo Adorno (1956/1998), 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 (ver o moteto *Qui habitat*, de Josquin Desprez). Sabe-se que Ligeti era fascinado pelo aspecto “mecânico” e repetitivo da música.

¹⁰ A música “estática” da contemporaneidade lembra fortemente a “poesia estática” de Gottfried Benn (ver Benn, 1943a/2001, pp. 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 da filosofia concebida como acontecimento do ser, e queixar-se-á da “constância” chinesa, inessência extrema em relação à *physis*, centrada na ideia do movimento (Heidegger, 1939/1996, p. 257). Uma das poesias de Benn, intitulada justamente *Statische Gedichte*, inicia-se com os seguintes versos: “Ser estranho ao desenvolvimento / é a profundidade do sábio” (Benn, 1943b/2001, p. 323).

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. No 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, ser 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, antes emerge do 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 o autor (compositor, gênio), como o executor e o 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 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 explicitada 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 sensível, de forma analógica, os fins morais do homem, impostos pela lei moral.

À luz dessas considerações, torna-se 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 (Schoenberg, Berg, Webern), foram abandonados, lamenta Adorno, pelos membros do grupo de Darmstadt (Stockhausen, Boulez, Cage), e, antes deles, por Varèse (Adorno, 1956/1998, 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. Combina-se uma paixão pelo vazio com uma racionalização extrema (Adorno, 1956/1998, pp. 153 e 159). Dessa maneira, saímos da música: os que praticam a música eletrônica e a *musique concrète* teriam regredido “à esfera do som pré-musical, pré-artístico” (Adorno, 1956/1998, 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 Schoenberg [...]. 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 elas, a falta de sentido pura e simplesmente virou parte de programa, às vezes encoberta pelos dogmas da 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. (Adorno, 1956/1998, 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”, fenômeno que é acompanhado pela emergência de totalidades “coercitivas e avassaladoras” (Adorno, 1956/1998, pp. 165 e 161, respectivamente).

Adorno pode estar um tanto apressado ao tirar conclusões de 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, ao 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 até mesmo o melhor anteparo contra tendências totalitárias de 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 com o seguinte *koan*: “Ouça o som do bater de palmas 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 para longe do ver, do ouvir, do perceber e do conhecer, de modo que, se continuar assim, verá logo que sua “razão está esgotada e que as palavras acabaram”. É nesse momento, ao fazer essa experiência, que você sairá da “caverna 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” (Hakuin, 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. (Hakuin, 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, o 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 ascendam 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, 1958/1989, p. 215)

Referências

- Adorno, T. W. (1956). Dissonanzen. In T. W. Adorno, *Gesammte Schriften* (bd. 14, pp. 7-167). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Benn, G. (1943a). St. Petersburg - Mitte des Jahrhunderts. In G. Benn, *Gedichte in Fassung der Erstdrucke* (pp. 318-320). Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
- Benn, G. (1943b). Statische Gedichte. In G. Benn, *Gedichte in Fassung der Erstdrucke* (pp. 323). Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
- Cage, J. (1973). *Silence. Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1985). *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec.
- Chuang Tzu. (1996). *Basic Writings* (Translated by Burton Watson). New York: Columbia University Press.

- George, S. (1907). *Der siebente Ring*. Berlin: Contumax, 2010.
- Heidegger, M. (1939). Vom Wesen und Begriff der φύσις. Aristoteles, Physik B, 1. In M. Heidegger, Gesamtausgabe bd. 9 (pp. 239-301). Frankfurt am Main: Klostermann, 1996.
- Heidegger, M. (1958). Die Kunst und das Denken. Protokoll eines Colloquiums am 18. Mai 1958. In H. Buchner (org.) *Japan und Heidegger* (pp. 211-215). Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1989.
- Hakuin, E. (1971). Yabukoji. In E. Hakuin, *The Zen Master Hakuin Selected Writings* (pp. 159-179). New York: Columbia University Press.
- Kant, I. (1772-1773a). Parow. In I. Kant, *Kant's gesammelte Schriften* bd. 25.1 (pp. 239-463). Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1997.
- Kant, I. (1772-1773b). Collins. In I. Kant, *Kant's gesammelte Schriften* bd. 25.1 (pp. 1-238). Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1997.
- Kant, I. (1775-1776). Friedländer. In I. Kant, *Kant's gesammelte Schriften* bd. 25.1 (pp. 465-728). Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1997.
- Kant, I. (1791-1793). Vorlesungen über Anthropologie (Dohna). In A. Kowalewski (Hrsg.) *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants*. München und Leipzig: Rösl, 1924.
- Kant, I. (1798). Anthropologie. In I. Kant, *Kant's gesammelte Schriften* bd. 15. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1923.
- Loparic, Z. (2010). Os juízos de gosto sobre a arte na terceira Crítica. In U. R. A. Marques (org.), *Kant e a música* (pp. 29-60). São Paulo: Barcarolla.
- Stenzl, J. (1992). Luigi Nono: un portrait. In L. Nono, *Fragmente-Stille, An Diotima*. Köln: WDR, 1994.
- Stenzl, J. (2001). Von der Lyrik zum Drama. In L. Nono, *lo frammento da Prometeo. Das atmende Klarsein*. Freiburg: SWR.