

# Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

# Viso.

## **Música e poesia**

Luis Inacio Oliveira Costa

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)  
São Luis (MA)

## RESUMO

### Música e poesia

O presente artigo é um comentário ao artigo "Vladimir Jankélévitch: o *melos* contraposto ao *logos*", de Ricardo Nachmanowicz, com algumas observações sobre uma possível aproximação entre as filosofias da música de Jankélévitch e Adorno e sobre as relações entre música e poesia.

#### Palavras-chave

filosofia da música; música; poesia

## ABSTRACT

### Music and Poetry

The present article is a commentary on the article "Vladimir Jankélévitch: the *melos* opposed to the *logos*", by Ricardo Nachmanowicz, with some remarks about a possible approximation between Jankélévitch's and Adorno's philosophy of music and about the relations between music and poetry.

#### Keywords

philosophy of music; music; poetry

OLIVEIRA COSTA, Luis Inacio. "Música e poesia". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 363-374.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/423](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/423)

Aprovado: 23.10.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Luis Inacio Oliveira Costa. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 23.10.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Luis Inacio Oliveira Costa. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Antes de tudo, gostaria de dizer que não tenho conhecimento técnico de música e também não sou um estudioso da filosofia da música. Sou, posso dizer, um ouvinte muito interessado em música e foi como um ouvinte entusiasmado mas com um repertório limitado em teoria musical e filosofia da música que li com bastante interesse o artigo do professor Ricardo Nachmanowicz sobre a obra do musicólogo e filósofo da música contemporâneo Vladimir Jankélévitch.

Poderíamos dizer que o artigo faz uma leitura estrutural da obra *A música e o inefável*, de Jankélévitch. A sua intenção é, assim, empreender uma exegese dessa obra e nos introduzir nela, “uma obra bastante significativa para a filosofia da música mas que ainda não foi completamente escrutinada”, observa Ricardo. Na verdade, o propósito interpretativo do artigo se dirige em especial à questão ontológica da música presente em *A música e o inefável*, é ainda o próprio Ricardo que nos alerta. Essa ontologia da música se apoia, com efeito, na oposição fundamental entre *melos* e *logos*. Para Jankélévitch, o *melos* representa a ipseidade musical, aquilo que seria constitutiva e irreduzivelmente musical – “a música livre do *logos*”, segundo os termos do próprio Jankélévitch, o que, como ele próprio admite, seria de difícil exemplificação, já que a expressão do puro *melos*, sem a intervenção racionalizadora e domesticadora do *logos*, não teria prosperado no Ocidente, a não ser quando se refugiou em algumas representações ou personificações míticas como as sereias e o sátiro Mársias em contraposição aos mitos de Apolo e Orfeu. Estes últimos expressariam, antes, segundo a leitura de Jankélévitch, as “lições civilizatórias” que, pelos recursos ordenadores e racionalizadores do *logos*, apaziguariam e docilizariam o caráter rebelde e irracional da música pura.

Não há como não lembrar aqui das considerações da primeira parte da *Dialética do esclarecimento*, não por acaso atribuídas a Theodor Adorno, sobre a figura mítica das sereias no famoso episódio do encontro de Odisseus com essas criaturas femininas e marinhas cuja fama se devia ao poder encantatório e perigoso do seu canto. Para a interpretação oferecida por

Adorno ao episódio, tratava-se de uma luta de vida e morte entre a “racionalidade iluminista” como estratégia de sobrevivência do sujeito autocentrado e o encanto estético da música com seu potencial de dissolução do sujeito como instância puramente racional – ou seja, luta de vida e morte entre o *logos* e o *melos*, nos termos de Jankélévitch. Na verdade, para o Adorno leitor da *Odisseia*, o canto das sereias figura ambigualmente o encanto dissolvente do mundo mítico, mas também a sua violência; a resposta astuciosa de Odisseus para ouvir o canto de forma controlada e protegida termina, no entanto, por reincidir numa outra violência, a violência organizada da racionalidade instrumental que, no fim das contas, pretende fazer da experiência estética, transformada em arte no mundo moderno, algo de belo mas inofensivo. Com as devidas diferenças em relação ao tratamento que dão à questão, tanto Adorno quanto Jankélévitch se defrontam com o que se poderia considerar a problemática da domesticação da música (e da arte) na história do Ocidente.

Cito aqui o trecho da *Dialética do esclarecimento* que tudo indica ser de autoria de Adorno e que remete à sua interpretação desse tema, tema que preocupa também Jankélévitch, embora a partir de outros pressupostos e, ao que parece, com consequências diversas:

Desde o feliz e malgrado encontro de Ulisses com as Sereias, todas as canções ficaram afetadas, e a música ocidental inteira labora no contra-senso que representa o canto na civilização, mas que, ao mesmo tempo, constitui de novo a força motora de toda arte musical.<sup>1</sup>

O artigo de Ricardo insiste, pois, em que a ontologia da música proposta por Jankélévitch constitui uma verdadeira empresa crítica voltada à caracterização da especificidade do *melos* e, para tanto, essa ontologia tanto se lança na tarefa de crítica à herança cultural, como o seu momento negativo, quanto se detém, em sua parte propriamente positiva, num exame analítico dessa especificidade do *melos* e recorre aí, como a sua

referência fundamental, à filosofia do tempo como *durée* de Henri Bergson.

No ponto de partida dessa ontologia da música reconhecemos, pois, um esforço para escapar justamente de uma ontologia essencialista – ou seja, para a caracterização do *melos* como aquilo que é propriamente musical parte-se de uma crítica da tradição cultural do Ocidente, já que foi essa tradição a responsável pela repressão/sublimação do *melos* como pura intensidade estético-temporal em favor do *logos* como racionalização. Trata-se, assim, me parece, de uma ontologia que busca fundar-se numa longa crítica histórico-cultural do Ocidente e por esse gesto faz lembrar a combinação de filosofia da música com crítica da cultura do jovem Nietzsche, assim como a crítica cultural e musical do próprio Adorno. Esse projeto de uma ontologia da música deve completar-se, no entanto, com uma caracterização do *melos* como elemento definidor da música sem que se resvale aí em mais um essencialismo metafísico – e este parece ser um dos importantes embates dessa filosofia da música, pelo que pude perceber. Para tanto, Jankélévitch apoia-se, como já foi dito, na noção bergsoniana de *durée* – ou seja, o *melos*, como elemento irredutivelmente musical, contrapõe-se a uma ordem de cognição racional (o *logos*) e sustenta-se assim na pura sucessão temporal do som e, portanto, “na percepção do som enquanto som”; talvez se pudesse dizer: na materialidade sonora da música em seu desenrolar temporal.

Ricardo lembra, no entanto, que o pano de fundo dessa ontologia não é uma discussão sobre teorias da arte essencialistas ou não-essencialistas, mas sim o debate que contrapõe o inefável (o *melos*) ao discursivo (o *logos*) – no limite, o intuitivo ao conceitual, o não-racionalizável ao racional. Trata-se – diz Ricardo – de um programa ontológico enxuto e despretensioso voltado fundamentalmente ao acesso que temos dos fenômenos – ou seja: aos efeitos propriamente estéticos que a música provoca e à experiência imersiva e intuitiva no som e no tempo. Uma abordagem que deixa clara a sua filiação à filosofia bergsoniana.

Lembremos mais uma vez que o *melos* diz respeito a uma dimensão não-cognitiva e não-racional e, nesse sentido, a uma experiência não-traduzível, inefável, que ganha forma na própria fenomenologia da escuta musical, da sonoridade no tempo. Não haveria, contudo, nessa ontologia do *melos* – Ricardo nos alerta – a defesa ou a aposta numa espécie de irracionalismo estético vitalista que poderia facilmente reduzir e empurrar a experiência musical a um pura experiência subjetiva, pra não dizer solipsista, que, no limite, se furtaria a toda comunicabilidade e inviabilizaria mesmo a possibilidade de algo como uma filosofia da música. Pela leitura do artigo de Ricardo, se pode reconhecer que não é esse o propósito ou o caminho apontado pela ontologia da música de Jankélévitch. Mas essa também parece ser a tensão que atravessa esse pensamento musical – propor uma filosofia da música que apreenda o caráter estético não-racional da música sem no entanto recair num irracionalismo que inviabilize o próprio projeto filosófico em jogo. Ao que parece, permanece a indagação se essa ontologia musical consegue cumprir o seu intento e dar um caminho a esse impasse ou se apenas chega a esboçar uma problemática que se mantém ao final com certo caráter de aporia.

Assim, uma das questões que a leitura de Ricardo nos permite fazer é se não haveria aí, bem ao contrário de uma proposta de irracionalismo estético de fundo vitalista, a proposição ou a sugestão de uma possibilidade outra de racionalidade ou de forma de pensamento que tomaria por sua referência fundamental a experiência estética (e especificamente a experiência musical) e assim ofereceria contraste a uma forma de racionalidade sustentada no domínio lógico-instrumental do seu objeto (do outro transformado em objeto a ser dominado). Para uma tal ordem lógico-instrumental, a experiência estética pode sempre aparecer como o campo do irracional e, no limite, do incontrolável que justamente por isso precisa ser domesticado ou despotencializado.

Já estou aqui, claro, fazendo, uma determinada leitura dessa proposta de uma ontologia musical. Porque essa reflexão em torno da ontologia da música de Jankélévitch me remeteu a

questões suscitadas pela filosofia da música (ou pelo pensamento atonal) de Adorno. Certamente, há diferenças marcantes e talvez insuperáveis entre esses dois pensadores, diferenças que nos impedem de falar simplesmente em afinidades entre os dois. De todo modo, me parece que há em ambos uma inquietação fundamental em torno da possibilidade de um pensamento estético (ou, diríamos a partir do Adorno da *Teoria estética*, de um pensamento mimético) para o qual a música é tomada como a sua forma expressiva por excelência – ou, dito ainda de outro modo, a música seria, ela própria, uma forma de pensamento sensível e justamente por isso ela nos instruiria sobre uma forma outra de pensar, capaz de se aproximar “mimeticamente” e de forma não-violenta de seu objeto; portanto, uma forma de pensamento disposta a abrigar a alteridade e a não-identidade sem pretender submetê-las ao domínio da identidade lógico-conceitual dirigida a fins instrumentais. Seria impensável esse diálogo, essa conversa entre duas filosofias da música que, a despeito de suas diferenças inafastáveis, comungam de uma inquietação com a possibilidade de uma racionalidade cuja estrutura é estética? Foi uma interrogação que me fiz ao ler o artigo de Ricardo.

Num sentido talvez radicalmente diverso e, no entanto, surpreendentemente convergente, a noção de *melos*, tal como mobilizada por Jankélévitch, me fez também indagar em que medida essa dimensão que define irredutivelmente o musical não teria também, por assim dizer, se refugiado num campo que a princípio lhe seria refratário – o da linguagem – e especificamente num uso desviado da linguagem – o uso da poesia.

Essa questão diz respeito, por certo, ao meu interesse pela poesia e pelas possíveis correlações entre poesia e música. No entanto, ela ganhou com a leitura do artigo de Ricardo os contornos mais amplos de uma interrogação acerca das relações entre linguagens artísticas diferentes sem que essas relações signifiquem uma dissolução das diferenças mas tampouco um isolamento impermeável. A preocupação de Jankélévitch com o irredutivelmente musical não representaria



uma incomunicabilidade desse intraduzível da música com outras formas artísticas, em especial, claro, com a linguagem da poesia, justamente por ser a poesia um uso da linguagem que pretende arriscar-se na dimensão expressiva do *melos*? A linguagem da poesia não seria de algum modo o resguardo de certa expressão do *melos* no interior de um uso desviado do *logos*? Talvez essa pergunta já esteja por demais afastada das intenções e preocupações da ontologia/fenomenologia da música de Jankélévitch, mas, com a leitura do artigo de Ricardo, não pude deixar de me fazê-la.

Lembro aqui, nesse sentido, de dois poetas-críticos em que essa questão de algum modo é tangenciada.

O primeiro deles, o poeta norte-americano Ezra Pound, indica como uma das dimensões expressivas fundamentais da linguagem poética a *melopeia*. Triste ter de recorrer aqui a um poeta que flertou com o fascismo, levando em conta as condições do momento, mas faço isso não só porque Pound recorreu a um termo com a mesma raiz do mobilizado por Jankélévitch (*melos*) mas pela importância que ele dá à dimensão musical na expressão poética, o uso da linguagem numa proximidade radical com a música.

Nos estudos didático-críticos *How to Read e Abc of Reading*, este último traduzido no Brasil pelos poetas Augusto de Campos e José Paulo Paes, Pound distingue as três modalidades ou modulações da poesia, os três modos de conferir densidade à linguagem poética – se a fanopeia diz respeito à “projeção de uma imagem visual” e a logopeia à “dança do intelecto entre as palavras”<sup>2</sup>, a melopeia se sustenta na musicalidade (ou seja, na sonoridade e no ritmo) que se pode alcançar com a própria linguagem. É certo que na melopeia o investimento musical da linguagem se orienta para o jogo do som e do sentido ou, por assim dizer, para uma função semiótica, para uma produção concentrada de significação (já que, para Pound, a poesia é concentração de significação).<sup>3</sup> De todo modo, esse investimento musical da linguagem promovido pela poesia permitiria talvez vislumbrar uma outra possível relação entre a

linguagem (o *logos*) e o *melos*, uma relação mais de tensão dialética que de exclusão mútua.

Vale lembrar que Pound recolhe dos gregos antigos a noção de melopeia, noção que enfatiza justamente a ligação originária entre poesia e música. Ele confere certamente a essa noção um sentido novo cuja mira são as criações verbais, mas a sua intenção é ainda chamar a atenção para a dimensão decisivamente musical de muitas experiências poéticas, tanto da antiga poesia oral quanto da poesia moderna. Entre os gregos antigos, a melopeia era não apenas, num sentido específico, o tratado de composição musical, mas também o acompanhamento musical de uma recitação poética ou poético-teatral (Aristóteles se refere à melopeia na *Poética* como uma das partes da tragédia).<sup>4</sup> A noção de melopeia, tal como reabilitada por Pound, dá relevância às interferências mútuas entre palavra poética e musicalidade, o que já era constitutivo das experiências poético-performáticas da poesia oral (como bem mostraram as pesquisas de Paul Zumthor) mas que é também marcante em muitas experiências poéticas modernas, em especial de algumas do século XX que jogam radicalmente com as fricções entre poesia, som, barulho e silêncio, como no caso dos experimentos poético-musicais de John Cage.

O outro poeta-pensador da poesia de que gostaria de lembrar aqui é o mexicano Octavio Paz. No seu conhecido *O arco e a lira*, Paz não trata propriamente do *melos*, mas nos capítulos dedicados ao ritmo e à distinção verso/prosa, ele tece toda uma reflexão sobre o ritmo como uma dimensão fundamental da experiência poética.

Cito um trecho de *O arco e a lira*:

A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Mas, ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo.<sup>5</sup>

E mais adiante:

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam respeitando certos princípios rítmicos. [...] O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que move o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliterações, paronomásias e outros procedimentos –, ele convoca as palavras.<sup>6</sup>

Essas reflexões de Paz sobre o ritmo também enfatizam o componente sonoro e musical da linguagem poética inclusive no sentido de que o ritmo que mobiliza a linguagem poética desfaz o próprio caráter discursivo e, por assim dizer, progressivamente coerente da linguagem – o seu caráter linear e contínuo – justamente para forçar-se a expressar algo que escaparia ao discurso articulado segundo a ordem das razões – poderíamos dizer, para forçar-se a expressar o intraduzível ou o inefável, recorrendo aqui ao mesmo termo de Jankélévitch.

É claro que música e poesia são linguagens diferentes, embora estejam originariamente ligadas. Mas a leitura do artigo de Ricardo me provocou uma indagação que certamente foge aos seus propósitos mais imediatos e me remete a meus interesses de ouvinte de música e leitor de poesia. Não pude evitar.

Será que o que Jankélévitch define como *melos* (ou seja, o constitutivamente musical) não encontraria alguma expressão na linguagem poética, esta entendida como um uso desviado da linguagem, ou seja, um uso não próprio, não apropriado, não-discursivo da linguagem? Questão que continuou ressoando após a leitura deste belo e cuidadoso comentário à obra de Jankélévitch.

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMPOS, Augusto de. "As antenas de Ezra Pound". In: *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *O inefável e a música*. Tradução de Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

---

Luis Inácio Oliveira Costa é professor de filosofia da UFMA.

<sup>1</sup> ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 65.

<sup>2</sup> CAMPOS, 2006, p. 11.

<sup>3</sup> POUND, 2006, p. 40-41.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES, 2015, p. 87-89.

<sup>5</sup> PAZ, 2012, p. 58.

<sup>6</sup> PAZ, 2012, p. 60.