Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº M.PRES, out/2026

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

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°M.PRES

A sonoridade, o irrepresentável e o horror

Rodrigo Duarte

ORCID: 0000-0003-4524-3017

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

A sonoridade, o irrepresentável e o horror

De acordo com o paradigma dos modos de presença nos fenômenos estéticos, tanto sob o ponto de vista da percepção quanto do das características físicas, a sonoridade se relaciona com o que é denominado irrepresentável (ou irrepresentação), constituindo um dos quatro *modi* propostos. Isso tem a ver com o fato de que um som "puro" nada significa além de si mesmo, constrastando, desse modo, com a apresentação (associada a imagens que apontam habitualmente para objetos externos), com a representação (que habitualmente denota elementos potencialmente factuais) e com a perpresentação (que constitui a junção de pelos dois dos outros três modos de presença). Faz parte desse paradigma o inter-relacionamento entre esses quatro modos de presença, o qual constitui produtos culturais específicos, de acordo com as características de cada um deles. Quando se investiga a relação entre o irrepresentável – enquanto sonoridade pura – e a representação, constituída por elementos estéticos textuais, ressalta a conexão entre os sons (inclusive de natureza musical) e a textualidade poética. Esse relacionamento evoca a discussão proposta por Theodor Adorno, em meados do século XX, segundo a qual a criação poética, na qual se associam elementos sonoros e textuais, teria se inviabilizado depois do horror dos campos extermínio nazistas. O objetivo desta comunicação é a retomada desse tema à luz do paradigma dos modos de presença.

Palavras-chave

modos de presença; irrepresentação; perpresentação

ABSTRACT

The Sonority, the Non-Representable and the Horror

According to the paradigm of modes of presence in aesthetic phenomena, both from the point of view of perception and physical characteristics, sonority is related to what is called the unrepresentable (or non-representation), constituting one of the four proposed modes. This has to do with the fact that a "pure" sound means nothing beyond itself, thus contrasting with presentation (associated with images that usually point to external objects), with representation (which usually denotes potentially factual elements), and with perpresentation (which constitutes the joining of at least two of the other three modes of presence). Part of this paradigm is the interrelationship between these four modes of presence, which constitutes specific cultural products, according to the characteristics of each one. When investigating the relationship between the unrepresentable – as pure sonority – and representation, constituted by textual aesthetic elements, the connection between sounds (including those of a musical nature) and poetic textuality becomes evident. This relationship evokes the discussion proposed by Theodor Adorno in the mid-20th century, according to which poetic creation, in which sound and textual elements are associated, became unviable after the horror of the Nazi extermination camps. The aim of this communication is to revisit this theme in light of the paradigm of modes of presence.

Keywords

modes of presence; non-representation; perpresentation

DUARTE, Rodrigo. “A sonoridade, o irrepresentável e o horror”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 20, n° M.PRES (Especial: Modos de presença), p. 181-201.

DOI: 10.22409/1981-4062/mpres/729

Aprovado: 15.07.2026. Publicado: 05.10.2026.

© 2026 Rodrigo Duarte. 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

Accepted: 15.07.2026. Published: 05.10.2026.

© 2026 Rodrigo Duarte. 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/

De acordo com o paradigma dos modos de presença nos fenômenos estéticos, tanto sob o ponto de vista da percepção quanto do das características físicas, a sonoridade se relaciona com o que é denominado irrepresentável (ou irrepresentação), constituindo um dos quatro *modi* propostos. Isso tem a ver com o fato de que um som "puro" nada significa além de si mesmo, sendo que Jankélévitch, estendendo essa característica à linguagem musical, declara: "diretamente e em si mesma, a música nada significa, a não ser por associação ou convenção".[1] Vale o registro de que, tendo em vista esse seu traço, a sonoridade constrasta inteiramente com o modo da apresentação (associado a imagens que apontam habitualmente para objetos externos), com o da representação (que normalmente denota elementos externos por meios textuais) e com a perpresentação (que constitui a junção dos outros três modos de presença). Faz igualmente parte desse paradigma o inter-relacionamento entre esses modos de presença, em pares determinados, o qual constitui produtos culturais específicos, de acordo com as características de cada um deles e da junção, em cada caso, com o seu respectivo par.[2]

A sonoridade e o irrepresentável a partir de Nietzsche

Quando se investiga a relação entre o modo do irrepresentável – enquanto sonoridade pura – e o da representação, constituída por elementos estéticos textuais, ressalta a conexão entre os sons (inclusive de natureza musical) e a escrita, especialmente a de natureza literária ou poética. Na tradição filosófica ocidental, uma das primeiras e mais fundamentais abordagens dessa conexão encontra-se em *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. Para ele, o nexo entre o texto e a sonoridade musical ocorre primordialmente no que ele denomina "canção popular", na qual o fenômeno sonoro predomina sobre o imagético-conceitual, pressupondo-se a presença de ambos no texto poético a ser posteriormente musicado. Nesse caso, embora o relacionamento seja primordialmente entre o modo do irrepresentável e o da representação, ele acaba sendo orientado

também para o modo da apresentação, pressupondo-se a virtual evocação de imagens no texto poético.

O supramencionado fenômeno da "canção popular" pode ser historicamente exemplificado, segundo Nietzsche, pela obra de Arquíloco, cuja poesia foi bem sucedida em tomar os cantares atávicos como um fenômeno originário, no âmbito do qual o texto procurava se acomodar. Esse procedimento de Arquíloco estabeleceu um modelo considerado por Nietzsche como essencial para entender as relações, agora na linguagem dos modos de presença, entre o irrepresentável (som), a representação (palavra) e a apresentação (imagem) nas manifestações estéticas. Nos termos do próprio Nietzsche isso é colocado da seguinte forma:

> Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem tensionada ao máximo no sentido de imitar a música: por isso inicia-se com Arquíloco um novo mundo da poesia que contradiz o homérico no que ele tem de mais profundo. Com isso designamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à da música e sofrem agora o poder da música em si.[3]

O fundamento dessa afirmação de Nietzsche encontra-se, na passagem de *O nascimento da tragédia*, em que ele contrapõe os impulsos *apolíneo* e *dionisíaco*, sendo que o primeiro tem o sonho como contrapartida na experiência humana, no qual as imagens ressaltam com um contorno bem definido, ainda que sem qualquer "profundidade". O impulso dionisíaco, por sua vez, tem a embriaguez como correlato humano, no qual inexistem as imagens, caracterizando-se por uma sonoridade originária, que remete à energia primitiva da natureza em seu estado cru. Como se pode depreender dessa contraposição entre o sonho e a embriaguez, as características inerentes a ambos os impulsos possuem significados diferentes para a experiência humana, de modo que o apolíneo é uma expressão imagética do *principium individuationis*, a saber, do esforço humano para fazer ressaltar do indistinto caos originário da natureza formas definidas que o orientam no seu projeto de diferenciação para com o seu

ambiente. Sua contrapartida, o princípio dionisíaco, expressa a tendência imanente à retomada do estado natural enquanto a mencionada caótica indistinção originária. Segundo Nietzsche:

> Se nos voltamos para esse horror, o espasmo encantador, que advém da ruptura mesma do *principii individuationis* a partir do fundamento mais interno do ser humano e mesmo da natureza, então realizamos um olhar na essência do dionisíaco, que nos foi trazido mais proximamente através da analogia com a embriaguez. Ou através da influência da bebida narcótica de que falam todos os seres humanos e povos originários nos hinos; ou na poderosa proximidade da primavera, prazerosamente penetrante em toda a natureza, despertam aqueles estímulos dionisíacos, em cujo crescimento o elemento subjetivo desaparece num completo esquecimento de si.[4]

Nesse trecho, assim como em outros de *O nascimento da tragédia*, expõe-se uma ambiguidade inerente ao impulso dionisíaco: ele se liga, por um lado, à celebração e a sentimentos de profundo prazer e alegria. Por outro lado, ele aponta para uma dissolução da unidade do sujeito, que, por seu intermédio, retorna ao estado de indistinção natural, o que transparece no uso da palavra “horror”, enquanto “espasmo encantador”, para designar o referido processo. A manifestação desse princípio enquanto sonoridade originária reforça essa característica, uma vez que o som remete à cega vibração mecânica que o origina e, enquanto fenômeno sensível, não delimita em si quaisquer contornos, engendrando amiúde uma espécie de estremecimento que, potencialmente, arrasta consigo tudo que encontra pela frente.

Na vinculação, proposta por Nietzsche, da imagem com Apolo e do som com Dionísio são enunciadas inequivocamente tanto a afinidade de cada divindade com um e com outro fenômenos de nossa percepção – observando-se também o parentesco do visual com o textual – quanto a supramencionada ambiguidade do aspecto sonoro: “O artista plástico, e também o épico com ele aparentado, se encontra mergulhado na pura contemplação

das imagens. O músico dionisíaco é sem qualquer imagem, apenas a própria dor e ressonância originárias da mesma".[5]

A referida ambiguidade se encontra igualmente no fato de que o prazer estético proporcionado pela música tem como contrapartida um aspecto doloroso, o qual Nietzsche indica pela menção à "dor originária". Essa se conecta à relação do fenômeno dionisíaco com ritos sacrificiais em muitas culturas originárias, sendo que, na prática, isso significa que a música dessas culturas, baseada num tipo de sonoridade que não exclui o que o Ocidente exorcizou enquanto "ruído", possui ainda uma relação estreita com o sacrifício num sentido mais literal.

A música e os fenômenos sacrificiais

Esse sentido foi apontado por José Miguel Wisnik que, num contexto não necessariamente nietzscheano, resume bem a relação dessa música originária com elementos sacrificiais:

> Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte.[6]

Na verdade, não apenas "na sua origem" os instrumentos musicais apresentam essa vinculação com elementos sacrificiais, pois, em instrumentos que ainda hoje mais bem caracterizam a tecnologia "clássica" da música ocidental, como o piano e os instrumentos de arco, há resquícios da violência de que o ser humano é capaz diante da natureza. No piano, embora as teclas brancas sejam feitas agora majoritariamente de material sintético, ainda se usa o marfim, que é obtido a partir da extração violenta e criminosa das presas dos elefantes: animais que, em regiões da África e da Ásia, se encontram em extinção exatamente em virtude da intervenção humana. Nos instrumentos de arco da música de concerto, o material cujo atrito com as cordas gera o som é ainda principalmente a crina

de cavalos, cuja obtenção implica, não raro, em violência contra esses animais.

Ficou evidente que uma abordagem possível sobre a conexão entre a música e o horror, quando referida a um momento anterior da história da filosofia, pode ocorrer a partir de uma retomada da supramencionada oposição entre o apolíneo e o dionisíaco, tal como proposta por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, pressupondo-se que o aspecto dionisíaco incorpore, enquanto essencialmente irrepresentativo, um tipo de sonoridade que, tomada por si, aponte também, como já se sugeriu, para uma virulência que não exclua um elemento de barbárie. Nesse caso, deve-se igualmente observar que o aspecto apolíneo, conexo ao momento representacional, é inteiramente compatível com a escrita literária – inclusive com a redação de poemas, nos quais a presença de um elemento apresentativo é evidente – e com a aura de civilização a ela associada. Nesse sentido, é oportuna a lembrança da conhecida passagem das teses sobre a história, de Walter Benjamin, segundo a qual "nunca há um documento da cultura sem que seja ao mesmo tempo um documento da barbárie".[7]

Nesse sentido, parece-me que a reflexão de Nietzsche, embora seja sob certos aspectos bastante esclarecedora, permanece ainda muito abstrata quando se trata de apontar para o horror histórico realmente ocorrido, o qual se abateu inclusive sobre aquela parte do mundo que se considerava a mais civilizada. Além disso, não apenas o mencionado caráter mais abstrato mas também a ausência da vivência concreta dos desastres posteriores à vida de Nietzsche compromete o estabelecimento de uma conexão mais estreita entre os dois tipos de irrepresentabilidade mencionados acima exclusivamente a partir do seu pensamento.

O modo da irrepresentação e a discussão adorniana sobre a situação pós-Auschwitz (com alguns desdobramentos contemporâneos)

O aspecto do horror evocado pelo elemento dionisíaco na concepção de Nietzsche aponta para uma discussão que envolve o relacionamento entre os modos de presença da irrepresentação (ou do irrepresentável), como já se sugeriu, não apenas com o da apresentação, mas também com o da representação na contemporaneidade, lembrando-se ainda da possibilidade de confluência de todos esses *media* nos fenômenos perpresentativos.

Essa possibilidade de relacionamento entre os *media*, aliada às características irrepresentativas do som, com toda a sua supramencionada ambivalência, aponta para a discussão proposta por Theodor Adorno, em meados do século XX, segundo a qual a criação poética, na qual se associam elementos sonoros e textuais – por extensão toda a produção propriamente artística – teria se inviabilizado depois do terror dos campos de extermínio nazistas.

Para Adorno, Auschwitz "comprovou irrefutavelmente o fracasso da cultura", o que redunda na conhecida afirmação de que "[t]oda a cultura após Auschwitz, incluindo a sua urgente crítica, é lixo".[8] Essa contundente colocação é, de fato, a generalização, na *Dialética negativa*, de uma afirmação proferida mais de quinze anos antes no texto "Crítica cultural e sociedade", no qual Adorno chama a atenção para o fato de que é problemático escrever poemas depois dos genocídios nazistas: "A crítica cultural encontra-se diante do último degrau da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é um ato bárbaro e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas".[9]

Esse posicionamento liga-se a um debate na estética contemporânea sobre a irrepresentabilidade no sentido da virtual impossibilidade de a arte refigurar – seja no modo da apresentação, seja no da representação – fenômenos históricos

marcados pelo horror e pela crueldade que, desgraçadamente, ainda hoje têm ocorrido com frequência cada vez maior. Pressupondo-se o acerto do ponto de vista segundo o qual o irrepresentável não é apenas o índice da autorreferencialidade dos fenômenos sonoros, uma tarefa teórica que se coloca é a investigação sobre até que ponto e de que forma a supramencionada irrepresentabilidade desses fenômenos se conecta ao irrepresentável num sentido mais específico, a saber, associado a acontecimentos no cenário sócio-político e cultural da contemporaneidade, especialmente aqueles conexos à ascensão de regimes totalitários e aos episódios de genocídios a eles associados – inclusive aqueles mais recentes e nossos contemporâneos.

Uma possível conexão baseia-se no fato de que, tendo em vista a supramencionada característica da sonoridade de nada significar fora de si mesma, a virulência expressa na música radical do século XX poderia ser um índice – decerto estetizado e de modo subcutâneo – do horror praticado na realidade histórica. Jankélévitch se aproxima desse ponto de vista ao apontar para a violência inscrita em muitas composições musicais das vanguardas da primeira metade do século XX, nas quais, entretanto, a estetização contida na linguagem musical renovada faz com que a virulência se reverta em beleza:

> A violência crucifica a forma: mas se a violência débil fabrica o disforme que é a forma deformada, que é um monstro nascido da forma, a violência genial provoca o retorno ao informe, que é a fonte de todas as formas. Pois a forma perseguida se reforma ao infinito; nos criadores geniais, o massacre das determinações, longe de ser puramente destrutivo, funda uma beleza nova e insólita: a politonalidade de Milhaud, as violências de Stravinski, de Prokofiev e de Bartók, hoje em dia o dinamismo poderoso de certas obras de Tansman, a energia tão raramente alcançada de Martinu, “exprimem” ainda alguma coisa; os intrépidos blasfemadores do século vinte descobriram a fonte de uma poesia estranha e de um prazer musical mais requintado.[10]

Vale igualmente o registro de que a abordagem de Deleuze e Guattari, no seu livro *Kafka. Por uma literatura menor*, intuiu a relação da sonoridade com o horror a partir de um fenômeno literário. Para os autores, várias passagens do escritor tcheco evocam a relevância expressiva do puro som no exato momento em que as palavras já não se articulam apropriadamente, o qual coincide, por exemplo, com o horror do momento em que Gregor Samsa se percebe como transformado num inseto. Segundo os autores, "*A linguagem deixa de ser representativa para tender para os seus extremos ou seus limites*. A conotação de dor acompanha essa metamorfose, como as palavras se tornam pio doloroso em Gregor, ou o grito de Franz, 'de um só jato e em um mesmo tom'".[11]

Os enfoques advindos de outras posições da filosofia contemporânea reforçam o ponto de vista de que a filosofia de Adorno seria capaz de dar conta de ambas acepções do irrepresentável, i.e., no sentido estrito da sonoridade musical – um tema caro ao filósofo frankfurtiano – e também no sentido mais estrito, daquilo que excede a capacidade humana de absorver certos fenômenos extremos como os supramencionados genocídios (aliás, outro tema caro a Adorno) e até mesmo de uma possível compreensão conjunta delas. Um acesso possível a esse tipo de abordagem se encontra igualmente na *Dialética negativa*, na qual sabidamente a música é tomada emprestada como um modelo para a filosofia, sendo que a expressão dessa deveria, segundo Adorno, assumir uma feição sonora:

> Isso pode ajudar a explicar porque à filosofia sua expressão não é indiferente e exterior, mas imanente à sua idéia. Seu integral momento de expressão, não-conceitual e mimético, só é objetivado através de apresentação –- linguagem. A liberdade da filosofia não é outra que a faculdade de ajudar sua não-liberdade a soar [*zum Laut zu verhelfen*].[12]

Ao lado dessa necessidade de fazer o sofrimento soar, há também, para Adorno, a possibilidade de que, diante da dificuldade de refigurar acontecimentos históricos, afigure-se uma espécie de mutismo, evocando o silêncio, o qual, longe de

ser a total ausência de informações sonoras, pode ser não apenas estrepitoso, mas também por vezes ensurdecedor.[13] Na verdade, para além do fato de que o silêncio é também um fenômeno acústico, sendo tão essencial à linguagem musical quanto o próprio som, a sua quebra por algum tipo de sonoridade possui igualmente um efeito estremecedor, o qual, por sua vez, aponta para a relação dos dois sentidos supramencionados do irrepresentável.

Um indício da relação entre o horror e a sonoridade se encontra também no fato de que é notória a capacidade dos fenômenos musicais – ou simplesmente sonoros – de ocasionar estados anímicos correspondentes à sua estruturação dessa ou de outra maneira, capacidade ressaltada por uma tradição que vai de Platão à filosofia contemporânea. Por outro lado, Adorno mostrou no livro, escrito juntamente com o compositor Hanns Eisler, intitulado *Composição para o filme*, que, na conjunção da linguagem musical com a das imagens em movimento, aquela é o elemento essencial para a captura da atenção do público, podendo levá-lo a estados tanto de enlevo quanto de pavor.[14] Um exemplo prático disso, quase caricatural, na verdade, é que a música atonal – ainda amplamente repelida não apenas pelo grande público, mas também por uma audiência mais culta, apesar de sua longevidade – é usada com desenvoltura na trilha sonora de filmes de suspense ou mesmo de terror destinados ao grande público.

Quando se pergunta pelas causas dessa conjunção, no âmbito da irrepresentabilidade, da sonoridade com o horror, algumas pistas podem ser encontradas também nas características psicofísicas do som, no sentido tanto de sua expansibilidade espacial quanto de sua durabilidade temporal. Sob o aspecto da espacialidade, vale lembrar que Kant considerava inerente à música “uma falta de urbanidade”[15], tendo em vista a sua capacidade de dispersão no espaço, estendendo-se por toda a circunvizinhança e prejudicando, com isso, o sossego daqueles que desejariam a quietude e o silêncio.

O irrepresentável da sonoridade e o barroco: Flusser e uma franja deleuziana (via Nietzsche)

Para além dos lampejos de Adorno sobre a confluência entre a irrepresentabilidade dos fenômenos sonoros e a indizibilidade do horror contemporâneo em geral, há também uma valiosa contribuição de Vilém Flusser sobre a conjunção do horror dos campos de extermínio – simbolizados por Auschwitz – com um tipo específico de sonoridade. De fato, no capítulo "O chão que pisamos", de *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, Flusser chama a atenção para a característica peculiar dos sons produzidos por nossos passos, enquanto humanidade, rumo a um futuro incerto, tendo em vista acontecimentos não apenas de um passado relativamente próximo, mas também – infelizmente – do próprio presente:

> Não é preciso de ouvido atento para descobrir-se que os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ocos. Mas é preciso concentrar o ouvido se se quer descobrir de que tipo de vacuidade se trata que ressoa no nosso progresso. Há vários tipos de vacuidade, e a nossa deve ser comparada com outras, se a meta for compreendê-la. O incomparável é incompreensível. Se afirmarmos ser nossa situação incomparável, desistiremos do esforço de captá-la.[16]

Vários aspectos dessa passagem merecem um comentário mais detido sob o ponto de vista dos "modos de presença". O primeiro deles diz respeito ao fato de o caráter metafórico dos mencionados passos, simbolizando o "nosso" caminho rumo ao futuro não nos impedir de chamar a atenção para a característica desses "passos" enquanto movimentos corpóreos, os quais se encontram na gênese dos fenômenos sonoros enquanto originariamente irrepresentáveis. Outro aspecto digno de nota diz respeito à característica do som produzido, de ser "oco", i.e. produzir mais um ruído – um som sem uma estrutura definida de harmônicos – do que um objeto musical no sentido tradicional do termo. Além disso esse som oco aponta, segundo Flusser, para um tipo específico de vacuidade, associada ao sofrimento que muitos de nós

experimentamos ao nos darmos conta do estado atual do mundo e das perspectivas que a humanidade tem diante de si.

Um último aspecto diz respeito à comparabilidade de Auschwitz com outros acontecimentos, tanto do passado quanto do presente. Num primeiro momento, Flusser admite, como se viu, que a catástrofe dos campos de extermínio nazistas pode ter, efetivamente, termo de comparação. E numa tentativa de ir fundo nas razões que levaram a humanidade a uma crueldade tão pronunciada, Flusser propõe – num movimento encontrável em vários outros escritos seus – a comparação da situação presente com a do período barroco:

> O homem barroco, por exemplo, representava. Representava a fé, ao fazer guerras religiosas. A vacuidade barroca era consequência de perda de fé medieval, da fé em dogmas. A nossa vacuidade é diferente. Nada representamos. O nosso mundo não é o palco. Não somos atores, e se agimos, não é para representar um drama, mas para despistar a atenção da platéia e a nossa própria dos assuntos que interessam realmente.[17]

A chave para a compreensão desse trecho se encontra no campo semântico da representação, que não se afasta completamente daquele associado aos “modos de presença”, no sentido de que também na arte dramatúrgica destaca-se o elemento textual, literalmente associado ao termo “representação”, no referido paradigma. Decerto, o sentido adotado por Flusser na passagem acima é mais associado a uma teatralidade que se expressa nos gestos mais típicos do universo barroco, a qual evoca algo que, nos termos do paradigma dos “modos de presença”, tem a ver mais com um tipo de perpresentação do que com a pura e simples representação, ainda na linguagem do referido paradigma. Prova disso é que, para Flusser, o gesto pode ser entendido como elemento central da vida e da cultura barrocas. Segundo ele:

> A beleza cerimonial gélida do gesto barroco estabelece uma ordem solene no mundo objetivo que cerca o homem. Com profunda reverência e amplo gesto redondo do braço que segura um chapéu plumado, estabelece o

> homem barroco um universo solene e frio. [...] É o universo da física e da astronomia. A física e a astronomia são a expressão máxima da religiosidade barroca. O gesto frio, solene, redondo e grandioso dos planetas, a dança intrincada, mas rigorosa, das reverências mútuas e cerimoniais da forças do paralelogramo são articulações de uma religiosidade sombria. De uma religiosidade, com efeito, que tem por centro o intelecto humano. Deus não está mais na consciência, como na Reforma, mas está na razão especulativa.[18]

A gestualidade típica do barroco é, para Flusser, não apenas ampla, mas sobretudo marcada por uma racionalidade fria, associada a uma religiosidade que, quando comparada com a medieval, mostra-se sobretudo fingida, representada, no sentido teatral do termo. Flusser chega inclusive a se referir, no sentido da "perversidade" do mundo barroco, a uma espécie de "maldição" que se encontraria na origem desse universo estilístico.[19] Estaria aí, portanto, uma das fontes da comparabilidade do barroco com a época contemporânea, marcada por aquilo que Adorno denominou "frieza burguesa" [*bürgerliche Kälte*].[20] No entanto a comparação proposta da época contemporânea com a barroca encontra os seus limites, segundo Flusser, tanto na ausência do supramencionado caráter de representação, quanto na prevalência da peculiaridade de Auschwitz, enquanto um acontecimento que marcou uma virada na condição humana em geral:

> Embora pois comparável com a barroca, em certos aspectos a nossa situação é de fato incomparável com qualquer outra. É que evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos. *Auschwitz*. Outros eventos posteriores, Hiroshima, os Gulags, não passam de variações desse primeiro.[21]

Para ficar no tema da comparabilidade – ou não – da época contemporânea com a barroca, e, ainda que, como já se assinalou, Nietzsche não tenha vivido todo o horror que se abateu sobre a humanidade a partir do século XX, em cujo vestíbulo ele faleceu, vale o registro de que, em sua obra tardia,

Humano demasiado humano, ele faz uma associação da música, provida de toda a sua conotação dionisíaca – aqui traduzida em termos do irrepresentável –, com o barroco, cujo âmbito, como se viu, se configurou, segundo Flusser, como um termo de comparação para os horrores dos campos de extermínio. Sobre a relação da música com o barroco, Nietzsche declarou:

> A música foi a *anti-renascença* no âmbito da arte; dela faz parte a pintura tardia de Murillo, dela faz parte talvez também o estilo barroco: de qualquer modo, mais do que a arquitetura da Renascença ou da Antigüidade. [...] Pois aquilo que predomina na música, o afeto, o prazer na atmosfera elevada e tensionada, o querer-se-tornar-vivo a qualquer preço, a mudança rápida na sensação, o forte efeito de relevo em luz e sombra, a proximidade do êxtase com o ingênuo – tudo isso já predominou um dia nas artes visuais e criou novas leis de estilo: mas não foi nem na Antigüidade, nem na época da Renascença.[22]

Muito se poderia dizer sobre a associação íntima da música, tal como passou a ser entendida no Ocidente a partir do século XVII, com o estilo barroco, ainda que, do meu ponto de vista, o elemento mais relevante seja a conexão desse momento em que começa a surgir a ideia de *música absoluta* – portanto da sonoridade musical como irrepresentável – com a experiência de uma crise que, como se viu, segundo Flusser, conecta o mundo barroco com a catástrofe (pós-)histórica do século XX, a qual prolonga-se efetivamente até nossos dias.

No que tange à conexão entre o *Settecento* e a contemporaneidade, Gilles Deleuze, no seu excelente *A dobra. Leibniz e o barroco*, também compreende o barroco como momento de crise profunda na civilização ocidental, abordando o otimismo metafísico da obra monumental do polímata saxão não como ingenuidade filosófica, mas como sintoma desse momento crítico: “Mas o Barroco é um longo momento de crise no qual a consolação ordinária já não vale. Produz-se um tal desmoronamento do mundo, que o advogado deve reconstruí-lo, exatamente o mesmo, mas sobre uma outra cena e relacionado a novos princípios capazes de justificá-lo”.[23]

Chama a atenção, no enfoque de Deleuze, a ênfase dada por ele ao papel fundamental desempenhado pela música na cultura barroca em geral, num sentido muito próximo ao da conexão proposta por Nietzsche no trecho citado acima, sendo contemplada no enfoque do filósofo francês não apenas a proximidade do barroco com a metafísica monadológica de Leibniz, mas também o potencial sinestésico – diríamos perpresentacional – desse estilo setecentista:

> Quando a casa barroca torna-se musical: o andar de cima compreende as mônadas verticais, harmônicas, os acordes interiores que cada uma produz em sua respectiva câmara, a correspondência ou concertação desses acordes; o andar de baixo estende-se ao longo de uma infinidade de linhas melódicas, horizontais, imbricadas umas nas outras, e onde ele borda suas variações sensíveis e, ao mesmo tempo, desenvolve sua continuidade sensível [...]. Os barrocos talvez sejam os primeiros a propor uma resposta sistemática: são os acordes que determinam os estados afetivos conforme ao texto e que dão às vozes as inflexões melódicas necessárias. Daí a ideia de Leibniz de que nossa alma canta por si mesma e espontaneamente, em acordes, enquanto nossos olhos lêem o texto, e nossa voz segue a melodia.[24]

Tendo em vista a riqueza e a complexidade do que é proposto por Deleuze no sentido da aproximação entre a linguagem sonora “pura” – tipicamente advinda da música barroca – e a experiência da crise do Ocidente, que se prolonga e se intensifica na época contemporânea, fica, no encerramento deste texto, a promessa de uma retomada e de aprofundamento nesse aspecto das relações entre a sonoridade, o irrepresentável e o horror.

Para concluir, é mister observar que o percurso seguido aqui – que parte do impacto da intuição nietzscheana sobre a “canção popular” como interrelação dos modos de presença irrepresentativo e representativo (com uma derivação para o apresentativo), passa pelo relacionamento da sonoridade (irrepresentável) com os fenômenos sacrificiais e pela

discussão adorniana sobre a irrepresentabilidade do mal radical, desembocando na contribuição de Vilém Flusser sobre a relação entre Auschwitz e o barroco, a qual, por sua vez evoca tanto o Nietzsche tardio quanto o enfoque deleuziano sobre Leibniz – significa a continuidade do que se iniciou com o artigo "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas".[25]

Em texto posterior[26], enfoquei os *modi* cuja caracterização, a meu ver, tinha ficado ainda um pouco nebulosa, a saber, o irrepresentável (ou irrepresentação) e o que veio a ser denominado perpresentação. Este artigo tem como objetivo retomar alguns aspectos não completamente abordados nos textos anteriores, concernentes especificamente ao irrepresentável, os quais acredito estarem agora bem mais esclarecidos, ainda que certamente possam oportunamente ser objeto de novo escrutínio.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. "Crítica cultural e sociedade", In: *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo, Editora Ática, 1998.

_____; EISLER, Hanns. Komposition für den Film. *Gesammelte Schriften 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

_____. Kulturkritik und Gesellschaft, *Gesammelte Schriften 10.1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996a.

_____. Minima Moralia. *Gesammelte Schriften 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996b.

_____. Negative Dialektik. *Gesammelte Schriften 6*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996c.

BENJAMIN, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". *Abhandlungen. Gesammelte Schriften Bd. I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução de [nome]. Campinas: Papirus, 2012.

_____. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

_____; GUATTARI, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de [nome]. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

DUARTE, Rodrigo. "Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos". In: FENERICK, José Adriano Fenerick et al. (org.). *A história nas artes*. Curitiba: Appris Editora, 2023a.

_____. "Dionísio alegórico. Nietzsche e o barroco". *Filosofia Unisinos*, v. 2, n. 2 (2001), p. 27-53.

_____. "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas". In: HERMANN, Nadja; RAJOBAC, Raimundo (org.). *A questão do estético. Ensaios*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2019.

_____. "Modos de presença revisitados (à guisa de um posfácio)". In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia. *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. Belo Horizonte: Relicário, 2023b.

_____. "'Teu corpo na fumaça pelo ar': Adorno e a questão da poesia após Auschwitz". In: DUARTE, Rodrigo; PUCCIARELLI, Daniel. *A atualidade da Teoria Estética de Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

FLUSSER, Vilém. *O último juízo: Gerações I*. São Paulo: É Realizações Editora, 2017.

_____. *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

HANSLICK, Eduard. *Vom musikalischen Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Éditons du Seuil, 1983.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de [nome]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. *Werke I*. Frankfurt am Main; Berlim; Viena: Ullstein, 1979a.

_____. Menschliches, allzumenschliches. Erster Band. *Werke I*. Frankfurt an Main: Berlim; Viena; Ullstein, 1979b.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Rodrigo Duarte é professor do Departamento de Filosofia da UFMG

[1] JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 21-22. Na mesma obra — e com um enunciado semelhante —, esse autor assevera ainda que "quando a música significa outra coisa que não ela mesma, ela se torna tão suspeita quanto uma pintura de tese, uma poesia didática ou uma arte simbólica; não há mais música, mas ideologia ou sermão edificante". (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 81). Noutra passagem, Jankélévitch reforça o seu ponto de vista do seguinte modo: "Como a sensação pura de toda interpretação, a música não diz o que ela diz, ou melhor, não 'diz' nada, na medida em que 'dizer' é comunicar um sentido". (JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 83) Essa posição de Jankélévitch corrobora a de Eduard Hanslick, formulada ainda no século XIX (cf. HANSLICK, 1989, p. 58 e p. 160 et seq.).

[2] Cf. DUARTE, 2023, p. 167 et seq.

[3] NIETZSCHE, 1979, p. 42.

[4] NIETZSCHE, 1979, p. 24.

[5] NIETZSCHE, 1979, p. 38.

[6] WISNIK, 1999, p. 35.

[7] BENJAMIN, 1996, p. 696.

[8] ADORNO, 1996c, p. 355.

[9] ADORNO, 1998, p. 26; cf. ADORNO, 1996a, p.30.

[10] JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 54.

[11] DELEUZE; GUATTARI, 2024, p. 47; cf. p. 43.

[12] ADORNO, 1996c, p. 29.

[13] Sobre a "idéia de um silêncio ensurdecedor", ver Jankélévitch (1983, p. 170).

[14] ADORNO; EISLER, 1974 et seq.

[15] KANT, 1995, p. 175.

[16] FLUSSER, 1983, p. 9.

[17] FLUSSER, 1983, p. 9 et seq.

[18] FLUSSER, 2017, p. 202 et seq.

[19] cf. FLUSSER, 2017, p. 229.

[20] ADORNO, 1996b, p. 83.

[21] FLUSSER, 1983, p. 10.

[22] NIETZSCHE, 1979b, p. 577.

[23] DELEUZE, 1988, p. 92; cf. DELEUZE, 2012, p. 121.

[24] DELEUZE, 1988, p. 185-186; cf. DELEUZE, 2012, p. 233 et seq.

[25] DUARTE, 2019.

[26] DUARTE, 2023a.