



**Jorge Coli<sup>1</sup>**

## **Notas sobre música**

**Resumo:** sete notas breves de crítica musical em sequência diacrônica abordando diferentes obras e autores, cercando questões como apropriação cultural, som e sentido, renascimento da ópera pela montagem e seus desdobramentos, homogeneização da música pelo perfeccionismo técnico, Schoenberg vibrante, hiatos elípticos e liberdade dialógica em Debussy, o inefável.

**Palavras-chave:** som e sentido; pureza e impureza; cultura; ópera; crítica musical.

**Abstract:** seven brief notes on musical criticism, in diachronic sequence, addressing different works and authors, surrounding issues such as cultural appropriation, sound and meaning, the revival of the opera through the montage and its unfolding facts, homogenization of music by technical perfectionism, vibrant Schoenberg, elliptical gaps and dialogic freedom in Debussy, the ineffable.

**Keywords:** sound and meaning; purity and impurity; culture; opera; musical criticism.

---

<sup>1</sup> Professor Titular em História da Arte e da História da Cultura no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. E-mail: jorgecoli63@gmail.com .

*Para Olgária Matos*

## Dó

O poder, o sexo, a violência, estão um dentro do outro. Subjugar, submeter, impor, dominar, torturar são pulsões que caracterizam os tiranos. A imediatez entre “eu posso” e “eu violento” deriva da força bruta. É um motor maior para a sede de poder. Giacomo Puccini foi um compositor obcecado pela violência poderosa e pelo destino de suas vítimas. Na *Tosca* constrói um ato à volta de uma cena de tortura e da fúria libidinosa que toma um chefe de polícia.

Com *Madama Butterfly* (1904) cria uma grande tragédia moderna. Tragédia da expansão e domínio norte-americano no mundo.

A história é contemporânea. Os japoneses haviam cortado relações com o Ocidente desde o século 17. Não queriam saber de trocas comerciais ou culturais com povos que consideravam bárbaros e grosseiros. Seus portos fecharam-se durante séculos, até que o almirante norte-americano Perry, muito ameaçador, entra na baía de Tóquio, em 1853, com navios armados, para entregar uma carta do presidente Pierce ao xogum. Na ópera, um tenente da marinha americana une-se a uma japonesinha de 15 anos. Vai embora. A jovem tem um bebê. Ao saber disso, o tenente volta, trazendo a esposa ocidental, para levar o filho consigo. Cio Cio San, a japonesinha, se suicida.

*Madama Butterfly* opõe, musicalmente, uma cultura exótica tecida por sutilezas e finuras a um Ocidente brutal, desrespeitoso e predador. O sexo é o grande agente das infâmias e das opressões. Puccini toma a indignidade vulgar e destruidora de Pinkerton, o tenente, sobre Cio Cio San, para ampliá-la em termos coletivos. *Butterfly* sofre a violação de seus sentimentos. Ela é irrelevante para Pinkerton, que não a compreende em nenhum momento. Os Estados Unidos, portadores da selvageria Ocidental, assolavam, pela sua presença, antigas e profundas tradições que também não compreendiam. Em *Madama Butterfly*, Puccini denuncia a violência, individual ou coletiva, acusando a arbitrariedade do forte sobre o fraco, denunciando o estupro de uma cultura por outra.

As origens de *Madama Butterfly* estão no romance *Madame Chrysanthème* (1888) do francês Pierre Loti, que inspirou uma peça americana escrita por John L. Long e David Belasco. Foi dessa peça que Puccini tirou sua grande obra. Ela é, portanto, o fruto de uma mixórdia cultural. Esse Japão imaginário, fantasioso, fictício, foi criado por um francês, dois americanos e um italiano.

Poderoso instrumento de consciência e de denúncia, *Madama Butterfly* não seria possível seguindo a teoria da apropriação cultural, hoje tão em voga. Como não seriam possíveis o *Otelo*, de Shakespeare, ou *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso.

Estas não são hipóteses absurdas. *Aida*, de Verdi, história de guerras e dominações, de indivíduos esmagados pelo poder e pela religião, foi cancelada na Universidade de Bristol, Inglaterra, em que devia ser apresentada na sua forma de musical, sob protestos, porque estudantes brancos representariam egípcios antigos e escravos etíopes, noticiou o *The Telegraph* do dia 4/10/2016.

O que distinguiria a apropriação cultural da troca cultural seria a relação desequilibrada do forte sobre o fraco. É uma visão bem intencionada – daquelas boas intenções que entulham o inferno. Ocorre que as culturas e suas relações são muito mais complexas do que permite a conceptualização ideal. Não entro na discussão bizantina sobre o equilíbrio de forças perfeito entre duas culturas, e apenas menciono Susan Scafidi, citada pela escritora Lionel Shriver num discurso que causou debates, definindo a apropriação cultural assim: “tomar a propriedade intelectual, o conhecimento tradicional, as expressões culturais ou artefatos da cultura de outrem sem permissão”. Para quem Puccini deveria pedir autorização se fosse compor hoje *Madama Butterfly*? Qualquer resposta é evidentemente absurda.

Na exclusividade cultural está o pressuposto de pureza. Nada deve ser misturado, para que se preserve o respeito a uma quintessência. Carregadas de um prestígio ambíguo, mas poderoso e intolerante, as noções de “puro”, de “pureza”, são, no entanto, traiçoeiras. Por exemplo, a história do século 20 mostrou que associar a elas a noção de raça humana conduz ao pior dos horrores.

Todas as culturas, quaisquer culturas, fortes ou fracas, por mais esforço de isolamento a que se imponham, vivem e se energizam por contaminações, sempre. Daí brotam as dinâmicas vitais e fecundas. Felizmente, mesmo querendo, ninguém consegue vetar a mistura, a miscigenação, a impureza.

## Ré

Abro um velho texto de um velho autor: "A androginia inapreensível", de Marcel Beaufils. Está num livro intitulado *Música do som, música do verbo* [*Musique du son, musique du verbe*, P.U.F.], publicado em 1957. Naquele pós-guerra triunfava o formalismo em composições e ainda mais em análises musicais. Imperava o que eu apelido de “a maldição de Hanslick”, teórico alemão que, no século XIX, decretou que a música não era capaz de transmitir significações, e que seu objetivo seria o de

estabelecer constelações de sons sem sentido. Essa teoria perdurou mais do que deveria.

Beaufils marcava então uma posição original. Levava a sério a semântica dos sons, em particular nos seus vínculos com a palavra. Suas fórmulas eram expressivas e precisas: “A música traz sua unidade viva, o som traz sua dualidade contraditória: sua natureza-som e sua natureza-espírito”. Pode-se dizer que essa junção resulta em uma terceira unidade, se seguirmos o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, tratando do assunto em seu *Dicionário da música* [*Dictionnaire de la musique*], cuja primeira edição é de 1767.

Já que palavra e música juntam-se numa “língua que lhe é própria”, na expressão de Rousseau, seria preciso que a musicologia encontrasse os instrumentos mentais específicos para sua análise. Esses instrumentos deveriam também dar conta da impregnação semântica dos “puros” sons. Há um belo paralelismo nos textos de Rousseau e de Beaufils.

O primeiro:

A música, tendo se tornado assim uma terceira arte de imitação, logo teve sua linguagem, sua expressão, seus quadros, completamente independentes da poesia. A própria sinfonia aprendeu a falar sem o socorro das palavras, e frequentemente os sentimentos que provinham da orquestra não eram menos vivos que os saídos da boca dos atores.

O segundo:

E, de início, antes mesmo de atacar o mundo do verbo, a música dispõe dele por toda uma ordem de soberanias absolutas e prévias. Eis uma ária de ópera. A orquestra preludia. Traça o círculo mágico do ritornelo. Ainda não se trata do poema e já todas as posições foram tomadas: posição de som, de modo, desenho e andamento da melodia, ritmo, regime respiratório e pulso do tema, cor do timbre. (...) Portanto, uma paisagem de funções tonais, dinâmicas, rítmicas, instala-se, e constituirá para o texto uma suntuosa, uma impiedosa prisão. Tudo foi dito antes que nada tenha sido dito.

Nessa fusão ocorre, por assim dizer, um acréscimo de espessura. O poema, por si mesmo, é mais espesso do que a prosa. Exige um tempo compassado de leitura, um avanço vagaroso em relação à agilidade maior da prosa. Ao se mesclar com a música, o desenrolar diminui ainda mais o seu passo. É que a palavra simplifica conceitualmente, e a música torna mais complexa suas ressonâncias intuitivas. Além da significação, o texto passa por uma hipérbole sentimental que ressoa longamente. Beaufils retoma cálculos complexos para dizer: “Nesse andar, vinte minutos de canto pressuporiam no máximo dois minutos e meio de texto versificado. Assim se explica que a ópera, seja de hábito, um corpo lento e pesado. Do “tempo” vital, levemente estendido, do poema, passamos ao tempo “magia.”

Simplifiquei o pensamento de Beaufrils. A junção na “terceira língua” que Rousseau conduziu é menos equilibrada no pensamento do velho mestre francês. Ele afirma, e com razão, a supremacia da música sobre o texto. A música, por assim dizer, devora as palavras, fagocitando suas significações, forças e sonoridades próprias. A tal ponto que, sabemos, *Don Giovanni* é uma ópera de Mozart, e não de Da Ponte, que o autor de *La traviata* é Verdi, e não Piave, e que só um maluco pensaria em montar apenas o texto da *Tetralogia* de Wagner, sem a música que o acompanha.

É verdade, mas apenas um compositor também maluco pensaria em compor um concerto para piano que tivesse o comprimento do *Don Giovanni*, um quarteto de cordas que durasse tanto quanto a *Traviata* e, menos ainda, uma sinfonia longa como a *Tetralogia*.

Ou seja, o sentido contido nos sons musicais, seja por determinantes culturais genéricas ou por aquisições circunstanciais, é crucial para a compreensão de qualquer partitura. Ainda hoje, o império das análises formais, descritivas e tautológicas, permanece. Sozinhas, não conseguem iluminar obra nenhuma. Ocorre que, para a inteligência de qualquer composição, é preciso uma articulação séria com o campo da cultura, no qual repousam todas as significações. É mais difícil, mas é muito melhor.

## Mi

A ópera já foi um gênero extraordinariamente popular. O teatro à italiana, com seu “galinheiro” no alto – os lugares baratos – permitia a quem quisesse, com gasto modesto, estar presente em qualquer espetáculo. As melodias célebres eram tocadas em realejos, transformadas em objetos de paródia e, no Brasil, entraram até em marchinhas de carnaval. Para que todos pudessem se familiarizar com as árias, cantar em casa, ao piano ou no banheiro, em muitos países se traduzia o libreto para a língua local. Certos teatros, como o La Scala ou a Ópera de Paris, inscreviam em seu regimento essa exigência: era obrigatório Wagner em francês ou *Carmen* em italiano. Quantos sabem, por exemplo, que *The Rake’s Progress*, de Stravinsky, ou *La voix humaine*, de Poulenc, foram estreados em italiano, no Teatro La Fenice e alla Scala? Os cantores principais mandavam fazer os trajes para seus personagens, e os usavam em Nova Iorque ou São Petesburgo, pouco se importando com o resto da produção. Sentiam-se à vontade neles. A direção de cena era discreta e seguia as indicações do libreto, contando com a capacidade dramática ou histriônica dos intérpretes.

O espírito moderno que sucedeu à primeira guerra mundial passou a achar tudo isso uma velharia insuportável. Nos anos de 1950 e 1960, alguns críticos

profetizavam, com mofa, que a ópera morria de bela morte e desapareceria definitivamente.

1975: Jorge Lavelli monta o *Fausto*, de Gounod, na Ópera de Paris. Desloca o período da ação, originalmente na Idade Média, para o século XIX. Transforma os soldados do coro triunfante num bando de estropiados sanguinolentos. É um choque: a ópera podia então ser vista com olhos modernos? Sim, como confirmaram Ponelle, Ronconi, entre outros, e a genial Tetralogia de Chéreau, em 1976. As partituras também foram consideradas com rigor maior, a língua de origem – exceto em alguns poucos teatros – sempre respeitada. O diretor de cena adquiriu então uma formidável importância: hoje se vai ver o *Rigoletto* de David McVicar ou o *D. Giovanni* de Peter Sellars, esquecendo maestro, cantores, e mesmo, às vezes, o próprio compositor.

Fecundo renascimento. 40 anos depois, porém, algumas dificuldades se revelam. Paira certo academismo nas montagens – academismo do novo, quero dizer. Ou seja, para não ser taxado de tradicional, tornou-se obrigatório deslocar o período em que a ação se passa. De preferência com muito preto, com roupas de 1930 ou 1940. Em lugares sinistros: um asilo de loucos em Bucareste durante a guerra, por exemplo. É preciso inventar novidades, mesmo quando elas são gratuitas. Em certos casos, como ocorre tanto na Alemanha, a irrisão diante dos grandes sentimentos tornou-se frequente. De qualquer modo, tem-se a impressão de que, muitas vezes, o diretor de cena se sente superior à obra, e busca algum malsinado “conceito” para intelectualizar sua montagem.

## Fá

A música, no tempo de Anfião e de Orfeu, suspendia o curso dos rios, fazia os carvalhos andarem e movia os rochedos. Hoje, que chegou a um ponto de perfeição muito alto, é muito amada, suas belezas são compreendidas, mas ela deixa tudo em seu lugar.

Esta frase é de um teórico do século XVIII, o abade Terrasson, citada por Rousseau em seu *Dicionário da Música*. A questão ali proposta refere-se a composições capazes de alterar o curso das coisas ou das almas. Mas a passagem pode também ser aplicada às interpretações musicais.

Há, em nossos dias, um tipo de interpretação – e me refiro tanto a orquestras quanto a solistas – que chega a alucinantes prodígios técnicos. Ocorreu, na música, um avanço fenomenal no domínio virtuoso das execuções musicais, bastante comparável aos progressos que também aconteceu nos esportes, em que os escores do passado, postos em paralelo com os resultados atuais, fazem sorrir.

A música, contudo, é uma grande arte e em arte a questão é mais do que técnica. Porque ela se dirige antes a essa entidade indefinível que chamamos alma. Orquestras têm alma, e maestros também, mas nem todos. O tempo, as modas, os modos, se encarregaram de diminuir aos poucos a importância emotiva e espiritual, em benefício da precisão e exatidão interpretativas.

Com a qualidade das gravações, as formações sinfônicas tenderam à homogeneidade de um padrão genérico internacional. Resultado: agora, quase todas as orquestras de alto nível se assemelham em suas sonoridades. Basta ouvir gravações sinfônicas do passado para se perceber que cada orquestra de alto nível tinha seu som característico. Hoje, com as devidas, raras e honrosas exceções, elas soam por igual: rutilantes, brilhantes como uma limusine norte-americana.

## Sol

Meyerbeer havia feito uma bela carreira na Itália nos passos de Rossini. Mas em Paris, no ano de 1831, encontra um novo caminho com *Robert le Diable*.

A obra foi sentida pelo público como uma força revolucionária. Definiu o gênero do *grand opéra*, que pressupõe grande espetáculo, balé, magníficos cenários, fazendo apelo a “efeitos especiais” (incêndios, derrocadas), vinculando destinos individuais a poderosos momentos coletivos da História. Configuram o que Wagner depois chamou de “obra de arte total”: sem elas, não haveria Wagner (apesar de suas negações a respeito e seus escritos raivosos contra Meyerbeer). Não haveria também *Boris Godunov* nem *Khovantchina* de Mussorgsky, nem *Les Troyens*, de Berlioz, nem *Samson et Dalila* de Saint-Saens, nem *Vesperi Siciliani*, *Aida* ou *Don Carlos* de Verdi, nem *Il Guarany*, de Carlos Gomes, nem – e aqui me arrisco bem conscientemente – *Moses und Aron* de Schönberg.

Depois do sucesso absoluto, que perdurou até a primeira guerra mundial, Meyerbeer caiu no esquecimento. Sua música foi detestada por toda vanguarda, que a considerava pomposa e convencional; só agora sua obra ressurgue aos poucos, discretamente.

Existe uma inflexão de espírito romântico que se prolonga em Schoenberg, para a qual Meyerbeer contribuiu, mesmo que de longe. Não é heresia associar esses dois nomes.

Com todos os princípios de rigor e de ruptura que presidem às suas composições há, na sua música de Schoenberg, um sentimento amplo e misterioso, capaz de arrebatá-las as plateias.

*Moses und Aron* (assim mesmo, com um único a em Aron, supressão decidida por Schoenberg, supersticioso, para que o título não tivesse 13 letras), ópera escrita entre 1930 e 1932, ficou inacabada, sem o terceiro e último ato previsto. Os dois atos existentes, no entanto, dão impressão de perfeita unidade.

Nela, Schoenberg debruça-se sobre uma questão espiritual e religiosa: como é possível nomear Deus? Como é possível transmiti-lo aos homens sem alterar o caráter inacessível de sua natureza?

Moisés, contemplativo e silencioso, é quem se comunica com Deus. Recebeu a ordem divina de conduzir o povo de Israel à Terra Prometida. Como fazê-lo, já que as palavras são falhas? Seu irmão mais velho, Aarão, é aquele que fala, porém de modo enganoso, porque a natureza da linguagem é falha. Aarão inventa o falso ídolo do Bezerro de Ouro, para acalmar os judeus na ausência de Moisés. Navegamos em águas românticas, com a convicção de que a música ultrapassa a palavra para atingir o incompreensível.

O *Grand Opéra* amava encenar cerimônias religiosas, cruzando teatro e templo, cujo apogeu foi atingido por *Parsifal*, de Wagner, em 1882. Nesta linhagem, as afinidades surgem, muito fortes, entre *Moses und Aron* e *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns. Mesma concepção solene, um pouco estática, de oratório, sugerido pelos temas bíblicos de ambas; grandes massas corais e formidável sensualidade, que explode em cena orgíaca de balé.

Ópera sobre o divino, *Moses und Aron* pode ser diabolicamente arrebatadora, se o maestro não tiver escrúpulos em explorar os coloridos rutilantes e a intensidade expressiva. Ao contrário da imagem austera de um compositor cerebral, fixada de modo repetitivo e mecânico, Schoenberg é um voluptuoso. A dança do bezerro de ouro, momento forte de balé, é erótica e bárbara. As disputas entre os dois irmãos, Moisés e Aarão, são calorosas. Schoenberg entrega-se a uma inspiração que vibra.

## Lá

Hanslick, no século 19, criou o mito segundo o qual a música é incapaz de veicular sentidos ou ideias. Esta concepção foi assumida por grande parte da modernidade musical, e triunfou de modo quase absoluto em alguns meios de vanguarda, sobretudo depois da segunda guerra mundial.

Ele continha a ilusão de uma impossível pureza contemplativa. Entretanto, ao afirmar “não significo nada”, a música já está significando alguma coisa.

A música opera com campos semânticos de precisão variável, até hoje não muito estudados pela musicologia mais convencional. Possui poderes de transmissão

significantes que não se revelam em uma análise estrutural interna. É preciso uma consideração “receptiva”, por assim dizer, um processo analítico atento daquilo que ela pode provocar no ouvinte.

Os românticos, mais do que ninguém, souberam dilatar esses territórios significantes. Conceberam processos narrativos ricos de alusões culturais coletivas (marchas heroicas, evocações elegíacas, arroubos líricos e o que mais se quiser), ou efeitos mnemônicos internos à própria estrutura da obra (tema repetido que evoca situação anterior, solução que Wagner levaria ao extremo com seus motivos condutores).

Muitas vezes as composições eram acompanhadas de roteiros que guiassem o ouvinte ou, pelo menos, de título que desse um norte para seu devaneio. Nada mais fecundamente impuro.

Debussy abalou esse modo de descrever e narrar. Não que o abolisse. Mas provocou alterações em sua natureza.

Em “Por que escrevi *Pelléas?*”, que data de 1902, o compositor diz: “Eu queria, para a música, uma liberdade que ela contém mais, talvez, do que qualquer outra arte, não tendo que se limitar a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às correspondências da Natureza e da Imaginação.”

Chamo a atenção para as duas maiúsculas das palavras Natureza e Imaginação. Quando natureza aparece pela primeira vez, não recebe essa honra. Sinal que existem duas naturezas ou, pelo menos, duas maneiras diferentes de concebê-la.

Correspondências misteriosas: encontramos-nos nas sensibilidades alusivas do simbolismo e do decadentismo. A “Natureza” demanda uma intuição superior e indizível para compreendê-la; a “natureza” conforma-se com constatações descritivas exteriores.

Assim, a música de Debussy não pode ser rotulada de “impressionista”, como se usa tanto. A menos que se compreenda o impressionismo tal como ele aparece nas obras tardias de Monet, elas também embebidas de paraísos artificiais que os decadentistas e simbolistas haviam sabido invocar.

Mas daquele impressionismo sadio, heroico, de 1874, de um realismo fenomenológico tão descritivo (descrição dos reflexos, das atmosferas), desse impressionismo, Debussy se distancia. Seu mundo é o dos hiatos elípticos de um Mallarmé.

Os processos românticos mantinham sempre uma linearidade narrativa muito sintética, “fechada”, por assim dizer. Debussy escapou dessas estruturas, como se esquivou também das arquiteturas formais ensinadas nas escolas: a frase que lhe é

atribuída: “Fujamos, eles vão desenvolver!” é muito justa. Poderíamos entendê-la em dois sentidos: desenvolver tanto a estrutura musical quanto a narração.

Debussy emprega em suas composições dados soltos, se compararmos suas obras à univocidade sentimental dos românticos. Ele procede por meio daqueles hiatos elípticos mallarmeanos, daquelas associações que desencadeiam fulgurâncias heurísticas.

O grande pianista Alfred Cortot, em estilo admirável, sintetiza, no livro *La musique française de piano*:

E, ao invés de agir sentimentalmente sobre nosso organismo pela patética solicitação de um anseio pessoal, ao invés de criar, bela de linhas e de formas, a arquitetura sonora cuja pura disciplina saiba contentar nosso espírito é, quase sem desconfiarmos, pela volúpia secreta de dois acordes encadeados, pela nervosidade brilhante de um ritmo ou o mistério de um silêncio, que ele [Debussy] nos atira, em plena sensibilidade, essa flecha cujo delicioso e insinuante veneno nos oferecerá, tão intenso quanto a realidade, a sensação que ele havia premeditado.

Tal flecha envenenada ativa a participação do ouvinte. Aberta, analítica, a música de Debussy estabelece uma sintonia fina com o espírito que a recebe. Os românticos vampirizam a alma, e fazem os ouvintes entregarem-se, atirando-os em vastos abismos emocionais. Debussy cria uma liberdade dialógica com o ouvinte ao operar pela fragmentação, já que suas obras perderam a univocidade condutora.

## Si

As leituras que pude fazer de Jankélévich foram sempre para mim reveladoras.

Jankélévich era francês. Seus pais fugiram das perseguições antissemitas na Rússia. Nasceu em 1903 e morreu em 1985. Escreveu muito sobre a música, pedra angular de sua filosofia.

Há, no Brasil, dois de seus livros traduzidos que se referem à ética: *O paradoxo da moral* e *Curso de Filosofia Moral*, ambos pela editora Martins Fontes. São obras importantes: não apenas porque Jankélévich assumiu a cátedra de Filosofia Moral na Sorbonne, em 1971, mas porque sua ética alimenta-se de ação pessoal: foi um resistente antinazista de primeira hora, desde 1940, e a palavra “não” configura-se para ele como o ponto de partida do comportamento ético. Esse “não” opõe-se a todo particularismo dentro da universalidade humana. “Uma única, uma pequenina exceção, apenas uma e não mais do que uma, basta a abrir a primeira falha na universalidade: a minúscula exceção é, com efeito, a falha pela qual a discriminação

racista se insinua primeiro insidiosamente, e na qual depois se engolfa irresistivelmente”, escreve ele. Ataca as convicções gerais com a arma dos paradoxos, capaz de desvendar preconceitos e certezas.

Além desses dois livros, há também, em edição brasileira, *Primeiras e últimas páginas*, pela editora Papyrus. É curioso, porque, embora excelente, ele não se situa entre as obras fundamentais do autor. O volume reúne textos da juventude e da maturidade. Mas quem se interessa por música encontrará ali páginas fulgurantes em ensaios sobre Fauré, de Falla, Bartók, Aubert ou Joaquin Nin.

E só isso nestas plagas. Seu *O não-sei-quê e o quase-nada*, obra essencial para esse filósofo que Bergson considerava seu herdeiro, obra de oposição a toda ação reducionista e à arrogância dos sistemas filosóficos, não consta dos catálogos editoriais no Brasil. São páginas que discorrem sobre o momento efêmero, o silêncio, a fluência do mistério, o clarão intermitente do desconhecido que se deixa captar.

É um pensamento que desdenha o conceito, e que erige o som musical como experiência filosófica sem palavras. Sobre a música, talvez seu livro mais importante seja *A música e o inefável*.

Jankélévitch ensina que a música se move num plano diverso ao das significações intencionais. Mesmo a ideia de estrutura, numa composição, deve ser tomada com cuidado: ela é apenas metafórica. Recusa à música toda subordinação à palavra. A música não é um raciocínio. Nem a fuga, com todo o seu rigor, é um raciocínio. Sobretudo, a música não é uma linguagem. Mas, paradoxo, ela é expressiva: possui a expressividade do inexpressivo, ou antes, do inexpressível. É enganoso imaginar que a música diz de maneira confusa ou imprecisa o que o conceito diz com clareza.

As técnicas de composição não pressupõem a intencionalidade. Outras metáforas, como frase musical, ou mesmo polifonia, são enganadoras – ao menos de um ponto de vista metafísico.

Por isso, não se pode discorrer sobre a música “em geral”: só é possível falar da música no seu particular, de “uma” composição. Jankelevich era, ele próprio seletivo. Centrava-se em alguns nomes apenas: Liszt, Bartók, Debussy, Ravel, Mompou, Tchaikovsky, Scriabin, Rimsky-Korsakov, e mais alguns outros. Manteve ojeriza pela cultura alemã (ao ponto de recusar que seus livros fossem traduzidos nessa língua), e não tratou dos mestres germânicos. Mas sobre os compositores que amava, deixou estudos iluminadores.

Para ele, a música não diz, ela é, da mesma maneira que a vida não é, deixa-se ser apenas. A maneira de ser musical consiste em uma categoria: ela se dá no seu próprio devir, na emergência do ser e não ser. O ser de cada composição é seu devir,

ou seja, ela é no momento que é, apenas. Mais ainda: ela só é no momento em que o som surge, emitido. A leitura abstrata da partitura pode dar uma noção da obra, mas não chega a ser música ainda.

Por causa disso, ela dispõe apenas de um ser: o momento em que vivemos seus sons. Ela é o preenchimento do instante.

Recebido em 12.09.2018.

Aceito para publicação em 24.09.2018.

© 2018 Jorge Coli. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ([http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)).