

“Algumas considerações acerca da especificidade do Discurso Estético (musical)”

por Cesar Augusto C. Sponton

Quem quer que se debruce sobre os problemas de estética musical do século XX, notará que grande parte do que é dito tem sempre como pressuposto um aporte psicológico¹. Esse estranho amálgama entre psicologia e estética acaba, quando não se torna pura especulação acerca da cognição humana, contribuindo muito pouco para a compreensão efetiva de uma obra. Seria impossível tratar neste breve espaço todas as aporias que estão aí implicadas, todavia poder-se-ia lançar alguma luz sobre a questão a partir de duas colocações de Diana Raffman: (1) que uma teoria psicológica é necessária à estética, em especial à musical² e (2) que cabe a tal teoria explicar a assim chamada “inefabildade musical³”, ou seja a impossibilidade de comunicar à outrem uma experiência estética. Uma breve crítica aos pressupostos dessas concepções será feita a partir de alguns escritos de Ludwig Wittgenstein.

“As questões estéticas”, diz Wittgenstein, “não têm nada a ver com a experimentação psicológica, mas recebem sua resposta de uma maneira completamente

¹ Mais recentemente, tal suporte é procurado também nas assim chamadas ciências cognitivas. Como os limites entre elas e a psicologia muitas vezes se borram, cabe notar que quando aqui se usar o termo “psicologia” se estará referindo aos problemas e aporias que ambos os aportes apresentam para o tratamento das questões de estética musical.

² RAFFMAN (1988) pg. 687

³ Ibid. pg. 686

diferente⁴” e isso porquanto em psicologia tudo o que interessa é o estabelecimento de conexões causais, ao passo que em estética elas não são de maneira alguma relevantes⁵. Ou seja, numa investigação de caráter psicológico, as perplexidades estéticas são definidas a partir dos efeitos (sensações, imagens, representações mentais...) que a arte exerce sobre o espectador para então, a partir de um estudo detalhado destes, lançar luz sobre a solução de tais perplexidades. Aqui, o discurso estético surge como um mero epifenômeno de mecanismos puramente psicológicos.

Ora, tal perspectiva é desencaminhadora, pois um enunciado que envolve a noção de causalidade é sempre um hipótese e será bem fundamentada se um determinado número de experiências concordantes mostrarem ser um dado evento uma seqüela regular de certas condições que passam, então, a serem chamadas de causas do evento⁶. Não obstante, quando afirmo: “Este baixo se move demais, é muito pesado⁷” não faço uma hipótese acerca da suposta causa de meu “mal-estar” e tampouco está aí implicado o prognóstico de que se ele se movesse menos, ser-me-ia mais agradável. Absurdo! diz Wittgenstein, que o baixo se mova menos é um fim em si mesmo, não um meio para atingir outro fim⁸. Em verdade, minha afirmação procura dar conta daquilo que não está bem na música, não da impressão que ela me causa⁹, e isso porquanto aquilo que afirmo é expressão de minha apreciação e não a descrição de um estado ou vivência mental¹⁰

⁴ LC pg. 45 [Sobre o modo de citar Wittgenstein cf. Bibliografia]

⁵ PO pg. 129

⁶ BB pg. 15

⁷ PO pg. 129

⁸ PO pg. 129

⁹ PO pg. 129-130

¹⁰ Se não tivesse acesso - como sugere Raffman em seu texto - a esses processos mentais isso implicaria, ademais, uma sub-reptícia relação causal entre os processos que ocorrem no cérebro e sua expressão lingüística.

passível de estudo empírico. Eis a confusão na qual se deixa envolver a psicologia: reifica - num estado mental/psicológico - o valor de uma obra de arte.

Todavia, poder-se-ia perguntar : é esse o tipo de explicação que se anela para resolver as perplexidades estéticas? Se, à pergunta “Por que tais compassos me dão uma impressão tão peculiar?”, se responder que é porque eles produzem, sobre tais e tais circunstâncias, tais e tais efeitos em função de tais e tais características do aparelho cognitivo humano, não se teria obtido apenas um dos mais patentes casos de *Virtus Dormitiva*¹¹? É claro que se terá descrito os efeitos psicológicos que essa obra produz numa pessoa, mas... terá sido esclarecida a perplexidade estética? Se terá compreendido melhor a obra desta forma? Ora, Wittgenstein tenta mostrar que tais perplexidades estéticas, longe de serem esclarecidas pela psicologia, só se deixam resolver por “tipos peculiares de comparação¹²”. O que sejam tais comparações, como operam e por que se busca justamente uma comparação é o que cabe tentar agora responder. Com isso poder-se-á ver como Wittgenstein aborda a especificidade do discurso estético e marca seus limites conceituais frente às teorizações acerca da cognição humana.

Insistindo na questão do efeito proporcionado pela obra de arte, Wittgenstein pergunta se um dado minueto é ouvido apenas para se obter um determinado efeito. Ora, se tal fosse o caso tornar-se-ia forçoso concluir que o próprio minueto não contaria nada, na medida em que seria apenas um meio para produzir determinado efeito no ouvinte. Assim, poder-se-ia perguntar se escutar um outro minueto que produzisse o mesmo efeito não redundaria no mesmo?¹³ A montagem de uma situação absurda como

¹¹ Trata-se de uma brincadeira que Nietzsche retira da boca de um dos personagens de Molière: Por que o ópio provoca o sono? Porque possui uma “faculdade dormitiva”. (Vale lembrar : O alvo de Nietzsche era Kant) Cf. TORRES FILHO (1987) pg. 32

¹² LC pg. 50

¹³ LC pg. 66

essa é típica do método filosófico de Wittgenstein: trata-se de, através da acentuação dos absurdos que a visão equivocada de uma dada prática cultural engendra, mostrar que há algo de ilusório nesta aproximação. Por outro lado, como aqui o excesso de teorização impede uma apreensão clara da questão, o filósofo busca um caminho alternativo: considera algumas analogias que poderão vir a lançar luz sobre o problema.

A primeira analogia a ser explorada é a da relação de uma palavra com seu significado¹⁴. E a escolha - como sói acontecer - é motivada por uma estratégia precisa : mostrar como aqui o equívoco é muito mais patente, porquanto pensa-se o significado de uma palavra como um acompanhamento mental da mesma. Ato contínuo: apresenta uma segunda analogia e é ela que, como um *Leitmotiv*, vai conduzir a solução do problema. Trata-se de um rosto no qual pode ser vislumbrada uma determinada Expressão¹⁵. O que importa considerar aqui não são os traços, cores e formas que o compõem, mas apenas sua expressão. Todavia, poder-se-ia tê-la desvinculada do próprio rosto? Certamente não, a expressão desta face não é seu efeito sobre mim.

Wittgenstein sugere então que se considere dois exemplos que lançarão luz sobre o papel da memória no reconhecimento da expressão de um rosto¹⁶. Contudo, longe de esclarecerem algo acerca da memória, tais exemplos visam, em verdade, estabelecer uma distinção categorial entre dois usos da palavra “ver”. No primeiro exemplo, com um certo intervalo de tempo, são mostradas duas varas de tamanhos distintos a uma pessoa (a primeira é mais curta que a segunda). Ocorre que ela não nota a diferença de tamanhos entre elas mas, se puder compará-las, a diferença virá à tona. No segundo

¹⁴ LC pg. 67

¹⁵ LC pg. 68

¹⁶ LC pg. 69

exemplo, ao invés de varas são apresentados dois desenhos de faces: tão logo a pessoa veja a segunda diz “Não é a mesma face!”, mas não pode dizer se os olhos estão mais próximos ou a boca mais larga ou se a diferença se deve a um outro elemento puramente pictórico do desenho. Não obstante, afirma seguramente que lhe parece diferente e isso porque, conquanto não se lembre das características puramente plásticas da face anterior, consegue lembrar-se da expressão do desenho¹⁷. Com efeito, aqui não se trata da lembrança de elementos puramente plásticos já que em ambos os casos não são estes que estão presentes à memória e, todavia, se reconhece uma “*igualdade de expressão*” entre as faces. Segue-se daí que o reconhecimento desta não se confunde com o ato de comparar uma imagem mental (memorizada) com aquilo que é visto; se tal fosse o caso, tratar-se-ia de uma identidade de medidas e assim o tamanho das varas seria mais facilmente percebido, pois sua configuração plástica não é tão complexa como a das faces. Aqui, Wittgenstein tenta chamar a atenção para o fato de que reconhecer uma expressão é um fato que transborda os limites de um ver puramente material - i.e. que pode ser equacionado em termos de identidade de medida, formas ou cores.

É, portanto, o emprego da expressão “=” e seus correlatos (“o mesmo”, “semelhante”, “dessemelhante”...) que deve ser considerado, porquanto se aprende primeiramente seu uso na comparação de dados puramente visuais como cor, forma, tamanho... e de repente tal uso parece adquirir uma configuração insólita. Aquilo que agora é comparado - a expressão de uma face - conquanto não possa ser desvinculada dos elementos materiais, não pode ser equacionada nos mesmos termos que eles¹⁸. Pode-se tentar precisar melhor isso se se pensar que se pode ver num determinado desenho de

¹⁷ LC pg. 69

¹⁸ LC pg. 72

um rosto ora uma expressão de timidez, ora - sem que ocorra uma modificação nas linhas que o compõem - uma de coragem¹⁹. Assim, na seção seguinte Wittgenstein marca a diferença retomando-a num registro estético: “*Em arquitetura: desenha-se uma porta: - ‘Ela é um pouco grande’ - Você diz: ‘Ele tem um bom olho para medidas’ - Não: ele viu que a porta não tem a expressão correta - ela não tem a atitude correta*”²⁰. Ou seja, tal como no caso da expressão facial, não se trata apreender medidas, mas de apreender uma determinada “Configuração Global” daquilo que é visto. Cabe ainda notar que o próprio filósofo ao longo de seus escritos forneceu inúmeros exemplos relacionados à percepção desta “Configuração Global” na música. Poder-se-ia, a título de exemplo, citar uma passagem acerca de sua experiência com a música de Bruckner: “*Durante muito tempo não conseguia ouvir isto como uma unidade, contudo, agora o consigo. Antes pareciam soar peças curtas, que sempre se entrecortavam - agora ouço como um organismo*”²¹. Ora, o que se tem aqui é o surgimento repentino de uma determinada “expressão”, até então a música carecia de uma “unidade” e, de repente, a própria música parece mudar e no entanto seus elementos puramente acústicos permanecem os mesmos; muda, por assim dizer, a maneira de considerá-la.

Assim, parece que as duas “tradicionais” opções que fundamentavam a instauração de um discurso estético foram retiradas do campo do possível: (a) a subjetiva, na medida em que - como visto acima - o juízo estético não é a expressão de uma sensação ou estado mental; (b) a “objetiva”, porquanto a Expressão de uma obra, não podendo ser equacionada em termos puramente materiais (acústicos), parece escapar

¹⁹ PI parágrafo 536 (Adiantando a questão : pode-se ouvir uma dada passagem ora como uma cacofonia, ora como... uma textura “rugosa”)

²⁰ LC pg. 70

²¹ LW parágrafo 677

ao discurso proposicional, já que a “Configuração Global”, não se resolvendo nesses termos, parece ficar restrita àquele que consegue percebê-la. Voltou-se assim ao caráter idiossincrático dos proferimentos estéticos pela porta dos fundos? Certamente não! Cabe lembrar que - como supra citado - Wittgenstein considerava que as perplexidades estéticas só poderiam ser solucionadas através de tipos peculiares de comparação. Ora, a razão disso é que o discurso estético não possui o mesmo estatuto do discurso proposicional²² e isso porque, no limite, não descreve as propriedades materiais ou acústicas das obras. Portanto, não podendo oferecer nenhum conhecimento “objetivo” sobre o mundo, não é possível pensar uma homologia entre ele e o simples dizer de um vaso, que se encontra à minha frente, que “ele é vermelho”²³. Assim, a função da comparação é ir além desse simples discurso empírico e tentar conferir à “Expressão” apreendida numa dada obra uma possibilidade de tornar-se intersubjetiva. Pode-se, por exemplo, mostrando-se os processos de construção “ideogrâmica” dos *Cantos* de Ezra Pound, esclarecer certos elementos do estilo de Bernd Alois Zimmermann”, ou, através de comparações de caráter “metafórico”: “Você deve ouvir isto como uma pergunta”, “...ouça isto como um a textura” mostrar a “Configuração Global” precisa da obra.

O que é importante levar em conta é que a “inefabilidade” da experiência estética é em larga medida um mito, porquanto: em primeiro lugar, se há vivências que acompanham a apreciação, conquanto não possam ser negadas, elas não desempenham nenhum papel no juízo estético e em segundo lugar, se após ouvir uma obra não consigo proferir nada acerca dela isso não quer dizer que um dia não possa encontrar a palavra

²² Um discurso empírico sujeito às condições de verdade.

²³ BUDD (1989) pg. 95

exata para expressar minha apreciação²⁴. Assim, ao contrário do que afirma Raffman o esteta musical não deve tornar-se nem um “filósofo da mente”, nem “um psicólogo²⁵”. Não é aí que encontrará as soluções que procura... Onde encontrá-las? Talvez - Quem sabe? - possa aprender algo lendo Valéry, Klee, Nono...

BIBLIOGRAFIA :

BUDD, MALCOLM (1989). Wittgenstein's Philosophy of Psychology. Londres :
Routledge

TORRES FILHO, R. RODRIGUES (1987). Ensaio de Filosofia Ilustrada. São Paulo :
Brasiliense

WITTGENSTEIN, LUDWIG (BB). The Blue and Brown Books. Nova Iorque: Harper
Torchbooks, 1960

(LC). Leçons et Conversations. Paris: Gallimard, 1992

(PO). Ocasiones Filosóficas (1912-1951). Madri: Catedra, 1997

(PI). Investigações Filosóficas. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995

(LW). Últimos escritos sobre filosofia de la psicologia. Madri: Tecnos, 1987

ARTIGOS :

RAFFMAN, DAIANA (1988). “*Toward a cognitive theory of musical ineffability*” IN:
Review of Methaphysics 41, June 1988 (pgs. 685-706)

²⁴ LC pg. 80

²⁵ RAFFMAN (1988) pg. 688

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**