

Ressonâncias do pensamento de Plotino na concepção residual do intérprete musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Luigi Brandão

UFMG

guitar.luigi@gmail.com

Flavio Barbeitas

UFMG

flateb@gmail.com

Resumo. Discorre-se sobre uma forma de pensar a música possivelmente presente no imaginário segundo o qual o intérprete se situa aquém do compositor. Procura-se apontar, em formulações de Plotino, aquilo que aqui se chama de germes da constituição posterior de tal imaginário. Ao final, discutindo a interpretação de um prisma plotiniano, oferece-se um argumento para a valoração do intérprete e de seu potencial criativo na preparação e realização de obras musicais.

Palavras-chave. Plotino, Belo, Obra musical, Intérprete musical, Estética.

Title. *Overtones of Plotinus' thoughts on music in the residual conception of the musical interpreter*

Abstract. We hereby investigate a way of thinking about music that may underlie the imaginary in which the interpreter is considered an inferior musician in relation to the composer. Some passages from Plotinus' *Enneads* are presented as containing ideas that, throughout the times, may have contributed to the constitution of such hierarchy. In conclusion, an argument is advanced which, paradoxically, presents the interpreter as a creative agent within a Plotinian view, as one able to conduct his own quest for beauty in engaging with the musical work.

Keywords. Plotinus, Beauty, Musical Work, Musical Interpreter, Aesthetics.

É plausível apontar que o germe de uma posição estética na qual o intérprete tem uma posição inferior ao compositor pode ser notado no filósofo de língua grega Plotino (ca. 205-270), muito antes de uma distinção destas duas figuras da forma como as concebemos atualmente. Apoiando-se no pensamento platônico e refutando algumas proposições aristotélicas a respeito da beleza — como explica Suassuna (2018, p. 60–67) — Plotino define a beleza partindo de uma escala de proximidade com o Belo inteligível: é belo aquilo sobre cuja harmonia reluz o esplendor do Belo imaterial, imutável, idêntico a si mesmo e ao Bem. Quanto mais próximo dessa essência que fora outrora contemplada pela alma, esta também imaterial e

eterna, mais belo um objeto será, mais este objeto será capaz de fazer a alma lembrar-se do esplendor incomparável do Belo imaterial.¹

Esta proximidade entre o belo sensível e o belo inteligível é percebida, por Plotino, pela presença da forma: “Como podem os objetos sensíveis serem belos [καλά, *kalá*] ao mesmo tempo que os objetos inteligíveis? Dizemos que eles participam de uma forma [μετοχή εἶδους φαμὲν ταῦτα]”.²

Assim, inversamente, a fealdade será definida como a ausência de forma na matéria, denotativa de um distanciamento acentuado entre a matéria em questão e a Beleza imaterial, entre o sensível e o inteligível: “Enquanto um objeto amorfo, embora capaz por natureza de receber uma forma sensível [μορφήν, *morphé*] ou inteligível [εἶδος, *êidos*], estiver privado de forma e de razão [ἄμοιρον ὄν λόγου καὶ εἶδους], ele será feio [αἰσχρόν, *aischrón*]”.³

Em contraposição a essa definição do feio, Plotino define a beleza sensível como aquilo que se encontra no seio de uma fusão bem-sucedida entre forma e matéria:

Ao se unir à matéria, a forma coordena as diferentes partes que devem compor a unidade, lhes combina, e por sua harmonia produz algo que é um. [...] Quando um objeto atinge tal unidade, senta-se⁴ sobre ele a beleza [τὸ κάλλος, *kállos*], que então se dá tanto às partes quanto ao todo.⁵

Prosseguindo em sua investigação do belo por meio de uma tentativa de definição de seu contrário, enfim Plotino discorre sobre aquilo que chamamos de germe da distinção valorativa entre compositor e intérprete. Leiamos o filósofo antes que nos expliquemos:

Suponhamos uma alma feia [ψυχὴν αἰσχρόν]: ela será entregue à intemperança, injusta, presa para uma turba de paixões, atribulada, cheia de medo por efeito de sua lassidão, de inveja por sua baixaza; ela não pensará senão em coisas vis e perecíveis; ela será inteiramente depravada, amiga dos prazeres não puros [ἡδονῶν οὐ καθαρῶν], não

¹ Ver Enéada I, livro VI. As citações diretas e indiretas de Plotino, todas oriundas da *Enéada*, serão indicadas por extenso, em nota de rodapé, por duas razões: a primeira é a de que a citação por livros e capítulos permite consultar mais facilmente a mesma passagem em diferentes edições e traduções; a segunda razão é a de que a fonte consultada neste trabalho não apresentava paginação. A tradução dos excertos foi feita a partir de edição bilingue grego-francês, cotejando certas passagens com as traduções utilizadas por Suassuna em seu texto aqui citado. Alguns termos foram apresentados em grego por duas razões: 1) quando são conhecidos tanto ou mais em transliterações do grego quanto em português; 2) quando os sentidos da formulação original pareceram não ser inteiramente capturados pela tradução. No que concerne aos demais textos citados, as traduções foram sempre feitas pelo primeiro autor deste trabalho, salvo quando indicado o contrário.

² Enéada I, livro VI, capítulo II, primeiro parágrafo.

³ Enéada I, VI, II, segundo parágrafo.

⁴ Ou estabelece-se, funda-se, ἵδρυται, *hídrytai*, 3ª pessoa do singular do perfeito médio indicativo de ἵδρῶ, *hidryō*.

⁵ Enéada I, VI, II, segundo parágrafo.

terá outra vida senão a vida **sensorial**,⁶ que terá tomado a feiura⁷ como prazerosa [ἡδύ, *hēdú*].⁸

Entenda-se aqui que, como vimos, a baixeza, os prazeres impuros, a vida sensorial, o feio, são maneiras de se referir ao material em contraposição ao espiritual. Uma alma feia: aquela que se compraz no sensível em detrimento do inteligível. Deixemos que fale Plotino um pouco mais:

Não explicaríamos nós um estado tal dizendo que é sob a própria máscara da beleza que a feiura [αἴσχος] se introduziu nesta alma, que ela lhe embruteceu, sujou com toda sorte de vícios, tornou-a incapaz de ter uma vida pura, sentimentos puros, que ela lhe reduziu a uma existência obscura, infectada pelo mal [κακόν, *kakón*], envenenada por germes da morte, que a alma por um lado não mais vê aquilo que deveria ver, e, por outro lado, a ela não se lhe permite mais ficar consigo mesma, sendo sempre conduzida em direção ao externo, ao inferior e ao tenebroso? A alma caída em tal estado de impureza, **tomada por um pendor irresistível em direção às coisas sensíveis** [τὰ τῆ αἰσθήσει προσπίπτοντα], **absorta em seu comércio com o corpo, metida na matéria**,⁹ tendo inclusive recebido esta em si, mudou de forma por sua mistura com uma natureza inferior. Tal como um homem caído num atoleiro lamacento não deixaria mais aos olhos perceber sua beleza primitiva, e não demonstraria mais do que a marca da lama que lhe sujou, sua feiura vem da adição de uma coisa alheia: se quiser recobrar sua beleza primeira, será preciso que lave a sujeira, que, em se purificando, torne a ser o que era.¹⁰

Não resta dúvida a respeito da polaridade entre a mente pura e o corpo sujo quando, no início do parágrafo seguinte, Plotino resume o argumento: "A alma torna-se feia ao se misturar ao corpo, ao se confundir com ele, ao se inclinar em sua direção".¹¹

Que fique claro que se reconhece o grosseiro anacronismo que seria estabelecer uma relação direta entre o pensamento do filósofo no século III e o imaginário moderno sobre arte. Contudo, sabendo que seu pensamento foi retomado por pensadores cristãos que lhe sucederam na história, e que constituiu uma espécie de continuação ou interpretação do pensamento de Platão,¹² não seria possível pensar que algo de suas postulações sobre arte teriam restado ao

⁶ Ou ainda "do corpo", σώματος, *sōmatos*.

⁷ Ou deformidade (do corpo e da mente), αἴσχος, *aíschos*.

⁸ Enéada I, VI, V, segundo parágrafo, ênfase minha.

⁹ Em uma reflexão sobre os três tipos de homem em Plotino — a Forma do Homem, o homem racional e o homem sensível — Elisa Franca e Ferreira (2010, p. 60) escreve: "Plotino indica que o elemento corpóreo não faz parte da essência do homem. O corpo, como algo mortal e temporário, não está incluído na definição do homem que denota seu aspecto intemporal, seja como alma, seja como Forma".

¹⁰ Eneida I, VI, V, segundo parágrafo.

¹¹ Enéada I, VI, V, terceiro parágrafo.

¹² Como, por exemplo, coloca o próprio Plotino na Enéada I, livro VIII.

longo dos séculos, na forma de uma reverberação difusa, como habitantes do inconsciente, ou como propriedades intensionais¹³ menos evidentes em conceituações sobre arte?

Dizemos isso pois, dado o acima exposto, e abstraindo-o como chave interpretativa, de imediato entrevemos uma justificativa para a valoração do compositor, este que procura elevar os olhos para o inteligível, aproximar-se dele e dar testemunho dessa jornada por meio de suas obras, que em seu ofício procura entender o inteligível por trás dos sons, seus princípios imateriais de organização, para não falar da relação entre todo e parte, nem daquela entre unidade e organicidade.¹⁴ Também é fácil, nesse exercício de abstração, perceber o intérprete como um "músico sujo", enlameado pela matéria, cujo ofício consiste em, precisamente, aproximar-se dela, procurar encontrar a beleza no sensível; ou, por outro lado, procurar expressar uma ideia (a composição) na matéria sensível, arrancar-se de si mesmo em direção ao externo — tocar a música de outrem, preocupar-se com as particularidades de "fazer" o som, em oposição ao compositor que preocupar-se-ia com as particularidades de "pensar" o som.

O leitor perdoe o que, para o bem do argumento, é uma grosseira simplificação da imagem do compositor como alguém que “pensa”, e não que "faz", o som. Trata-se de uma distinção imprecisa, mas não de todo incorreta em vista do referencial teórico que temos em mãos, como se pode intuir pelo seguinte comentário de Franca e Ferreira (2010, p. 60) sobre a distinção entre o homem sensível e o homem racional em Plotino: “o homem sensível utiliza o corpo primariamente, ao passo que o homem racional se relaciona com o corpo de modo apenas mediato. Assim, cada um deles, hierarquicamente, tem a sensação que lhe corresponde, percebendo diferentemente: as sensações do homem racional são claras e as do sensível são obscuras”. Em outro momento de seu texto, a autora reitera que, para Plotino — bem como, caso nos seja permitido apensar, para toda uma linhagem de pensamento sobre música na tradição ocidental¹⁵ — a música inteligível é superior à sensível (FRANCA E FERREIRA, 2010, p. 62). Assim também Fernandes (2018, p. 53) pontua: “Na descrição de quem é esse humano, fica evidente a necessidade da realização da separação do inteligível com o sensível. É papel do músico compreender que os sons sensíveis e as melodias são apenas sombras de uma Forma inteligível. [...] Com a intenção de separar a matéria que existe na música sensível,

¹³ Sobre o par intensão/extensão, assemelhado ao par compreensão/extensão, ver Abbagnano (2012, p. 664).

¹⁴ Ver *Enéada* I, livro VIII

¹⁵ Pensemos em Pitágoras, Filolau (TOMÁS, 2005, p. 14–15), Platão e seu desprezo pelos que compunham sem levar em consideração o número (TOMÁS, 2005, p. 21–23), Santo Agostinho e seu horror de surpreender a si mesmo no deleite sensível das músicas de culto (TOMÁS, 2005, p. 33), Boécio e sua descrição do músico que se dedica aos instrumentos como um escravo irracional e “totalmente desprovido de reflexão” (TOMÁS, 2005, p. 38), na colocação da Música dentre as artes liberais no *Quadrivium* (TOMÁS, 2005, p. 44), ou ainda na distinção feita por Guido d’Arezzo entre aqueles que sabem o que fazem — os músicos — e aqueles que podem ser definidos como bestas — os cantores (TOMÁS, 2005, p. 45)...

da parte inteligível que modela a música, esse humano percebe que os sons em sua primeira percepção não passam de cópias de uma Forma presente no Intelecto”. Veja por fim o interessado, também em Fernandes (2018, p. 54–56), passagem sobre o abandono do instrumento que se espera de um músico que deverá caminhar em direção ao belo inteligível: “Plotino indica que cabe ao músico suportar e perceber que existe algo além do instrumento e do seu som” *et cetera*.¹⁶

Ocorre pensar, nessa discussão, naquela célebre frase citada por Cook, a qual recitamos sem comentar, esperando, contudo, que o leitor tome o já dito como um comentário preparatório à sua recitação. Diz o autor que:

Schoenberg [...] escreveu que o performer era "totalmente desnecessário salvo pelo fato de que suas interpretações tornam a música compreensível para uma audiência desafortunada o bastante para não ser capaz de lê-la na partitura [*in print*]" (COOK, 2003, p. 204).

Para concluir, contudo, note-se que em Plotino encontramos, paradoxalmente, subsídios para, em certa chave de compreensão da música e das obras, restituir alguma dignidade ao intérprete. Pois, para Plotino, o artista não copia os objetos que representa em sua arte,¹⁷ mas, intuindo por meio do objeto a forma a partir da qual este foi criado,¹⁸ representa,

¹⁶ Caberia ainda aqui um comentário de Balboni sobre a forma de conceber a música inteligível em Platão e em seus continuadores. Segundo Balboni (2018, p. 88), a tradição neoplatônica apresenta a mitologia nos moldes de uma teologia: “Ela nos conta a queda originária da alma [*ψυχή, psychē*] em direção à natureza [*φύσις, phýsis*] até a matéria [*ύλη, hýlē*], para que depois, através de um esforço hercúleo, vença a vida mundana e volte a se unir à divindade de onde a alma se originou”. Para o autor, o mito das esferas em *A República* (616c – 617a-c) é uma forma de situar a música nesse processo. Balboni também procura mostrar como essa concepção permeia a visão de Proclo, filósofo neoplatônico do século V. Note-se, para os fins deste trabalho, que em Plotino a música também é tratada como via para o retorno ao inteligível.

¹⁷ A questão não é inteiramente pacífica, havendo controvérsias inclusive no interior da própria obra de Plotino. Para uma discussão sobre a questão das artes representativas (miméticas) em Plotino e sua relação com o inteligível, ver Fernandes (2018, p. 36–43). A título de ilustração: “Percebe-se que existem duas concepções em Plotino acerca da arte representacional. A primeira segue a via platônica em afirmar que as artes miméticas são cópias da natureza e por isso são enganadoras e estão distantes do Um. A segunda, que o artista produz ao contemplar os inteligíveis, igualando essa arte à contemplação realizada pela natureza” (FERNANDES, 2018, p. 41).

¹⁸ Fique notado que esta forma de encarar os objetos, de encarar o sensível, não está dada de antemão, mas indica uma postura um tanto diferente de uma “entrega total ao sensível”; trata-se da distinção anteriormente esboçada entre aquele que no sensível atenta ao sensível ele mesmo e aquele que toma o sensível como intermédio para a percepção de um inteligível. À diferença que, se naquele caso apresentávamos tal distinção como explicação para uma possível distinção valorativa entre compositor e intérprete, aqui abordamos a questão dentro da própria interpretação, como forma de sustentar o argumento de que ao intérprete também seria possível “aceder ao inteligível de uma obra”, por assim dizer, e tomar suas próprias decisões quanto ao que julgar ser a melhor forma de apresentá-la no sensível. Sobre este que se relaciona com o sensível já com algum distanciamento, desejo de entrever o inteligível que reside por trás daquele, bem entendido, do dito “homem sensível”, Franca e Ferreira (2010, p. 61) escreve: “Entendemos que tal início de separação ocorre no sentido de que, pela impressão sensível, a alma sensitiva conhece o objeto sensível exterior por meio de sua imagem ou representação sensível, na qual a impressão foi transformada, e a refere à sua impressão inteligível. Por isso, de alguma maneira, o homem sensível

com efeito, aquela forma, podendo inclusive mostrar a forma em grau maior de beleza do que aquele encontrado no objeto inicial. Assim, poderíamos dizer que o intérprete não reproduz a partitura, mas sim intui, por meio dela, a forma à qual o compositor procurou representar, e procura então, por sua própria arte, representar ele mesmo tal forma, sendo assim possível, inclusive, que a apresente dotada de uma beleza que não estaria presente na partitura. Com efeito, tratar-se-ia de compreender compositor e intérprete como categorias que se subsomem à mais ampla categoria de músico segundo Plotino (FRANCA E FERREIRA, 2010, p. 61), pelo que, então, num certo sentido, ambos podem ser vistos como iguais em seu múnus da busca pela beleza.

Resta, enfim, lembrar que este trabalho se originou de uma indagação sobre a figura simbólica do intérprete musical, sendo parte integrante de um esforço de maior fôlego sobre o tema. O aqui discutido não deve ser tomado como propositivo, mas como uma reflexão prospectiva, que visa a melhor conhecer linhas de pensamento que, circundando as noções de intérprete e interpretação musical, trabalham para o estabelecimento de seu valor em relação a outras figuras e fazeres do mundo musical, em especial a do compositor. Desta forma, não se deve tomar por dado que os autores concordam com as declarações aqui produzidas, avaliadas e retrabalhadas. Afinal, como, sendo intérprete musical, concordar, por exemplo, com a posição de Plotino sobre a inferioridade incontestável do sensível em relação ao inteligível? Pessoalmente, quereríamos crer que é possível pensar o sensível e o inteligível sob a feição de Harmonia, fruto de Ares e Afrodite, equilíbrio tenso de elementos contrastantes tanto em sua geração como em seu casamento com Cadmo, ela divina, ele um mortal. Seria bom pensar neste trabalho como um colóquio entre pensamentos, cujo tema descreve-se com uma cena: sentado com seu instrumento, à frente do espelho, um vulto indistinto, que no lugar do rosto apresenta um vazio, contempla, alternadamente, as partituras na estante à sua frente, seu instrumento, seu corpo – voltando-se para o conjunto da obra refletido no espelho, e mirando no vazio que ocupa o lugar de seu rosto, indaga-se: quem sou eu, intérprete musical?

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

já consegue apreender o sensível como forma inteligível; em outros termos, ele percebe o objeto sensível e o remonta à sua essência inteligível”.

BALBONI, André. **Sopro das musas: fundamentos filosóficos da música**. São Paulo: Odysseus, 2018.

COOK, Nicholas. Music as Performance. *Em*: CLAYTON, Martin (org.). **The cultural study of music: a critical introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 204–214.

FERNANDES, Mayã Gonçalves. **O artista e o inteligível: tipologia das artes em Plotino**. 2018. Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília — Programa de pós-graduação em metafísica, Brasília, 2018.

FRANCA E FERREIRA, Elisa. O homem a caminho do uno nas Enéadas de Plotino: as vias do músico, do amante e do filósofo. **Revista Archai**, [S. l.], n. 5, p. 59–65, 2010.

PLOTINO. **Les Ennéades de Plotin**. Paris: Librairie de la hachette et cie., 1857. Disponível em: remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/table.htm. Acesso em: 20 jun. 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.