

Caio Lucílio Silva Evangelista

**CANTO DAS NAÇÕES: A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA IDENTIDADE
NACIONAL SEGUNDO VLADIMIR JANKÉLEVITCH.**

Monografia de Bacharelado em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo Oliveira

Belo Horizonte
FAJE- Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
2020

Caio Lucílio Silva Evangelista

**CANTO DAS NAÇÕES: A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA IDENTIDADE
NACIONAL SEGUNDO VLADIMIR JANKÉLEVITCH.**

Monografia apresentada ao curso de Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Salgado Gontijo
Oliveira

Belo Horizonte
FAJE- Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
2020

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a possibilidade de a música servir como veículo de expressão de uma identidade nacional, preocupação suscitada pela emergência dos nacionalismos musicais na segunda metade do século XIX e no início do século XX. Primeiramente, o tema do nacionalismo será apresentado a partir de uma perspectiva histórica e, em seguida, tratado no âmbito específico da música, com uma atenção especial para a produção brasileira. Num segundo momento, será examinada a importância de Franz Liszt como precursor do nacionalismo, compositor cuja valorização da música popular é abordada pelo filósofo contemporâneo Vladimir Jankélévitch em *Liszt: Rhapsodie et Improvisation*. Por fim, será abordado o problema da expressão musical, fundamentado igualmente no pensamento jankélévitchiano, a fim de verificar a possibilidade específica de a música expressar a alma ou a identidade de um povo.

PALAVRAS-CHAVE: Inefável. Nacionalismo. Filosofia. Música. Franz Liszt. Vladimir Jankélévitch.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. A EMERGÊNCIA DOS NACIONALISMOS MUSICAIS EM MEADOS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX.....	2
1.1. O Nacionalismo Musical.....	5
1.2. O Nacionalismo Musical No Brasil.....	7
2. FRANZ LISZT.....	9
2.1. A Rapsódia e a Improvisação.....	12
2.2. Algumas Obras.....	15
3. O PROBLEMA DA EXPRESSÃO MUSICAL.....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	21
REFERÊNCIAS.....	23

INTRODUÇÃO

É incontestável a importância das artes, que sempre estiveram ligadas à história do homem no mundo e do mundo. Estima-se por exemplo, que desde que os homens passaram a se reunir em tribos, a música fazia parte do cotidiano dessas pessoas, sem contar que as primeiras formas de expressão humanas, foram artísticas, como a arte rupestre, que já trazia um certo grau de complexidade em suas técnicas. Sabemos que reflexões mais robustas acerca da música, objeto de nossa pesquisa, já poderiam ser encontradas por volta com século V a.C. com o filósofo Pitágoras e sua escola.

Para ele, a música tinha várias finalidades, inclusive pedagógicas: a purificação da mente, a cura de doenças, o domínio da raiva e da agressividade do homem, dentre outras coisas. Com o auxílio da música, Pitágoras criava um ambiente de harmonia e tranquilidade para passar seus ensinamentos aos discípulos.¹

A música, além de uma atividade prazerosa, é capaz de auxiliar no nosso desenvolvimento emocional e cognitivo, como apontam os diversos estudos, sobre sua capacidade de reduzir a ansiedade, auxiliar na melhora dos sintomas da depressão e etc. Freud, em sua obra *Mal-estar na civilização*, discorre acerca da técnica da sublimação de nossos instintos, através da canalização das energias, como no caso do artista que cria, “Ocasionalmente um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais.” (FREUD, 1997, p. 30). Nas palavras do pai da psicanálise, as artes nos permitem uma felicidade buscada na fruição da beleza, e acrescento, do bem-estar, da harmonia com o mundo ao nosso redor e com o nosso mundo íntimo.

Somos em sentido mais profundo, energias que vibram a todo instante, e a música é capaz de controlar e guiá-las como um maestro que leva sua plateia a estados de tensão e relaxamento, conforme o movimento da sinfonia, conforme os ritmos. A música, assim como acreditava Pitágoras, possui seu caráter terapêutico, capaz de nos trazer benefícios que muitas medicações nem sempre conseguem proporcionar. A conhecida musicoterapia que cresce cada vez mais, nos mostra a importância e imprescindibilidade da música em todos os tempos, mas, principalmente nos tempos atuais, nos quais a sociedade adocece

¹ Pereira, Marcos. Matemática e Música de Pitágoras aos dias de hoje. {on line}. Disponível na Internet via <<http://www2.unirio.br/unirio/ccet/profmat/tcc/2011/tcc-marcos/>> Acesso em 14 de outubro de 2019;

cada vez mais, espremida pelas exigências culturais, distanciando seus membros do exercício de sua criatividade, e conseqüentemente de seu contato com a arte, poderoso “veículo” de sociabilização e educação.

Podemos interpretar não apenas a música, mas as artes em geral, como algo enraizado à essência humana. Como nos aponta Vladimir Jankélévitch, “se a música não nos revela os segredos do além, essa voz [musical] pode lembrar ao homem o mistério que traz consigo” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 204). Sendo assim, como pensar o homem sem o produto de sua expressão e expressão do mundo? O filósofo alemão Arthur Schopenhauer, já dizia que a música, “considerada como expressão do mundo, está, portanto, no ponto mais alto de uma linguagem universal. ” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 275). Linguagem esta que, segundo Jankélévitch, torna-se mais rica por desconhecer os princípios da não contradição, nos lembrando que para além deste princípio, há o encanto. Sendo assim, trilharemos o caminho em busca de reflexões acerca desta que, “alivia o peso do *logos*, desfaz a opressora hegemonia da palavra: impede que o humano se identifique exclusivamente com o falado.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 190)

E se tratando de uma linguagem universal, capaz de unificar e de tocar profundamente os corações, é de suma importância que, abordemos em nosso trabalho um dos maiores compositores de todos os tempos, considerado um renovador de formas, que lutou pela liberdade do canto popular, afirmando o direito dos particularismos nacionais e pela emergência de uma música livre, espirituosa e generosa, Franz Liszt.

1. A EMERGÊNCIA DOS NACIONALISMOS MUSICAIS EM MEADOS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX.

Surgem e intensificam-se em meados do século XIX, os ideais nacionais, frutos da Revolução Francesa com suas ideias de igualdade, liberdade e fraternidade, expandindo-se por diversos países, especialmente após as Guerras Napoleônicas. Segundo o historiador René Rémond, em sua obra *Introdução à História de Nosso Tempo 2 - O Século XIX*,

O movimento das nacionalidades supõe ao mesmo tempo a existência de nacionalidades e o despertar do sentimento que se faz parte dessas nacionalidades. O fenômeno, portanto, não conta como força, não se torna um

fator de mudança senão a partir do momento em que passa a se integrar no modo de pensar, de sentir, em que passa a ser percebido como um fato de consciência, um fato de cultura. (REMOND, 1976, p. 150).

Fenômeno que envolverá todas as faculdades do indivíduo, como a sua inteligência.

Rémond segue nos dizendo que,

O movimento das nacionalidades no século XIX foi em parte obra de intelectuais, graças aos escritores que contribuem para o renascer do sentimento nacional; graças aos linguistas, filólogos e gramáticos, que reconstituem as línguas nacionais, apuram-nas conferem-lhe suas cartas de nobreza; graças aos historiadores, que procuram encontrar o passado esquecido das nacionalidades; graças aos filósofos e políticos (a ideia de nação constituía o centro de alguns sistemas políticos). O movimento toca também a sensibilidade, talvez mais ainda do que a inteligência, e é como tal que ele se transforma numa força irresistível, que ele provoca um impulso. (RÉMOND, 1976, p. 150)

Na origem do movimento das nacionalidades, nos aponta René, confluem a reflexão, a força dos sentimentos e o papel dos interesses.

Política e economia interferem estreitamente, e é justamente essa interação que constitui a força de atração da ideia nacional pois, dirigindo-se ao homem em sua integridade, ela pode mobilizar todas as suas faculdades ao serviço de uma grande obra a ser realizada, de um projeto capaz de despertar energias e de inflamar os espíritos. (RÉMOND, 1976, p. 150)

Quase todos os países, enfrentaram crises ligadas ao sentimento nacional e desde muito antes, ele (esse sentimento se afirma. Como nos revela René,

A Grã-Bretanha, como problema da Irlanda, que se torna cada vez mais grave, tornando-se num problema interno dramático. A França com a perda da Alsácia e da Lorena em 1871, conserva até a guerra de 1914 a nostalgia de províncias perdidas; a Espanha, onde o regionalismo basco, o particularismo catalão entra em luta com a vontade unificadora e centralizadora da monarquia. (RÉMOND, 1976, p. 151)

A partir do século XIX, aos poucos o sentimento monástico dá lugar ao sentimento nacional, no qual a ideia de coletividade, de nação, substitui a soberania do monarca. Podemos dizer que as duas fontes do movimento das nacionalidades são a Revolução Francesa e o Tradicionalismo. Quanto à primeira, a partir de seus ideais, nos aponta René, que “a independência e a unidade nacionais decorrem diretamente dos princípios de 1789.” (RÉMOND, 1976, p. 153). A Revolução Francesa também age por inspiração, negando o passado e a hierárquica ordem social do antigo regime, mostrando que os povos não devem viver mesclados pelo simples desejo de um soberano. Podemos dizer que a força

da Revolução Francesa, está nas reações provocadas, contribuição de peso para o despertar do sentimento nacional.

Segundo o historiador francês,

Na Europa dominada pelos franceses, sob a administração francesa, sob a ocupação militar, em reação contra as imposições de toda ordem que ela faz, tais como as requisições, a conscrição, a fiscalização, despertam, pouco a pouco o sentimento nacional, a aspiração pela independência, o desejo de expulsar invasores. (RÉMOND, 1976, p. 154)

E continua,

Assim a Espanha se insurge contra o soberano estrangeiro imposto à força. Em 1809, os montanheseiros do Tirol se levantam, ao chamado de um estalajadeiro de Innsbruck, Andreas Hofer, que será fuzilado pelos franceses, mas cuja memória será honrada como a de um mártir da independência da Áustria. Na Rússia, a guerra de 1812 toma o aspecto de uma sublevação popular para libertar o território russo, toma a forma de um despertar repentino do patriotismo elementar – magnificamente celebrado por Tolstoi em Guerra e Paz – conscientizando-se de sua realidade ao contacto do invasor. (RÉMOND, 1976, p. 154)

Se por um lado o sentimento nacional é fruto dos ideais e da inspiração provocada pela Revolução Francesa, por outro é suscitado através do historicismo que inspira e intensifica a conscientização dos particularismos nacionais. Nas palavras do francês,

Se o nacionalismo, saído da Revolução, está mais voltado para o universal, o historicismo dá maior ênfase à singularidade dos destinos nacionais, à afirmação das diferenças, e propõe aos povos um retorno ao passado, o culto de seus particularismos, uma exaltação de sua especificidade. (RÉMOND, 1976, p. 154)

Para se construir essa identidade, recorreu-se, com frequência à arte, como se observa particularmente no âmbito da música romântica e da ópera do século XIX. Dois dos maiores músicos desse contexto, foram o alemão Richard Wagner e o italiano Giuseppe Verdi. Como nos aponta o historiador René Rémond, “Revivem-se as epopeias nacionais, os cantos tradicionais, que passam a ser editados. As minorias voltam a falar a própria língua e a evitar a língua do opressor, o que bem entendido, não é bem aceito pelas nacionalidades dominadoras.” (RÉMOND, 1976, p. 155)

Podemos de certo modo, dizer que o século XIX era o século da história, graças ao enfoque dado pelo Romantismo. A língua nacional deixa de ser apenas um veículo de comunicação e torna-se fator capaz de conservar a alma do povo. Vejamos:

“É muitas vezes por aí, notadamente para as nacionalidades eslavas do império de Habsburgos, que se dá início ao movimento nacional. Na Boêmia, na Eslováquia, entre os eslavos do Sul, os filólogos se dedicavam a convencer seus compatriotas de que eles podem falar, sem se envergonharem, a língua do povo, que ela vale tanto para o invasor, que ela tem seus títulos de glória, seus foros de nobreza.” (RÉMOND, 1976, p. 155)

René continua,

“Todo o tipo de peripécias animará, na Transleitânia, as lutas entre os húngaros e as nacionalidades eslavas a respeito da língua a ser usada nas estradas de ferro, nas placas de sinalização, no nome das estações, nas escolas, no catecismo. Nas províncias polonesas sujeitas à Prússia, as crianças farão a greve do catecismo, porque o governo havia proibido que elas o aprendessem em polonês. A língua constitui assim, um dos pontos de apoio do sentimento nacional.” (RÉMOND, 1976, p. 156)

O movimento das nacionalidades se consolidará entre 1918-20, sobre o direito histórico. Segundo Rémond,

“Assim, se o sentimento nacional e a ideia nacional constituíram no século XIX, um fator decisivo, um princípio de ação essencial contra Estados opressores, eles foram também a origem da maioria dos conflitos internacionais. Na verdade, o fato nacional foi um agente determinante da transformação da Europa”. (RÉMOND, 1976, p. 163)

1.1. O nacionalismo musical.

Conforme vimos, o movimento das nacionalidades está muito mais ligado às faculdades do indivíduo do que a circunstâncias externas. Por estar intimamente ligado à sensibilidade, podemos dizer que as maiores forças de inspiração sobre os indivíduos capazes de suscitar esse sentimento de identificação, foram as manifestações artísticas. Ao lado da literatura e da língua, a música torna-se importante ferramenta para as aspirações dos artistas, que se identificavam cada vez mais com suas nacionalidades. Podemos compreender a força da música a partir de Vladimir Jankélévitch, em sua obra *A música e o Inefável*, quando o filósofo e musicólogo francês nos diz que ela, “Age sobre o homem, sobre o seu sistema nervoso e até sobre suas funções vitais.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 49)

O pernambucano e doutor em História, Frederico Toscano, em seu belíssimo trabalho intitulado *O nacionalismo na música (1830-1950)* nos aponta que,

O exemplo mais cristalino de nacionalismo musical, contudo, não surgiu num país governado por um império opressor. A Rússia em si era um grande império, mas historicamente sentia-se inferior à Europa ocidental em matéria de cultura. A música europeia fora importada para a Rússia por e para a aristocracia; a única música autenticamente russa era a tradição popular.²

Segundo Frederico,

O catalisador da mudança na Rússia foi Mikhail Glinka. Sua ópera. Uma vida pelo czar lembrava Rossini no estilo, mas evocava as melodias folclóricas que ele ouvira na infância. O chamado “Grupo dos Cinco”, surgido em meados do século XIX, radicalizou o nacionalismo russo. Mily Balakirev compôs um poema sinfônico, Rússia, e Aleksandr Borodin escreveu Na Ásia central. Um terceiro membro do grupo, Modest Mussorgsky, não era um músico formalmente treinado; sem familiaridade com as formas ocidentais, compôs música que fez amplo uso de harmonias populares. Mais tarde, compositores como Nikolai Rimsky-Korsakov também faziam uso de melodias populares e influenciariam futuras gerações de compositores, entre eles Igor Stravinsky.³

O historiador ainda nos revela que,

Os compositores nacionalistas tchecos eram menos antiocidentais que seus pares russos. Pretendiam afirmar sua diferença cultural em relação ao Império Habsburgo austríaco, que dominara a Boêmia e a Morávia durante séculos, suprimindo a língua e a cultura tchecas. Bedrich Smetana, Antonín Dvořák e Leos Janáček contribuíram para o desenvolvimento do estilo musical nacional de seu país. *Má Vlast*, ciclo de poemas sinfônicos de Smetana, é não apenas o retrato da paisagem tcheca, como também uma evocação da cultura e da história do país. A seção “Tábor e Blaník” inclui um coral tcheco hussita (do movimento protestante fundado por Jan Hus no século XV), “Aqueles que são guerreiros de Deus”. A situação húngara difere da tcheca na medida em que sua música folclórica fora representada (ou mal representada) pelos compositores românticos, como Franz Liszt, Johannes Brahms e Joseph Joachim. Apenas no século XX, Béla Bartók e Zoltán Kodály começaram a coletar música folclórica húngara mais sistematicamente e a fazer uso dela de forma mais autêntica.⁴

² Toscano, Frederico. *O nacionalismo na música (1830-1950)*. Disponível na Internet via <https://revistasera.info/2016/11/o-nacionalismo-na-musica-1830-1950-frederico-toscano/> Acesso em 12 de setembro de 2020.

³ Toscano, Frederico. *O nacionalismo na música (1830-1950)*. Disponível na Internet via <https://revistasera.info/2016/11/o-nacionalismo-na-musica-1830-1950-frederico-toscano/> Acesso em 12 de setembro de 2020.

⁴ Toscano, Frederico. *O nacionalismo na música (1830-1950)*. Disponível na Internet via <https://revistasera.info/2016/11/o-nacionalismo-na-musica-1830-1950-frederico-toscano/> Acesso em 12 de setembro de 2020.

Paralelamente, em países como Espanha e Inglaterra, renasce a música folclórica em compositores como Isaac Álbéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquín Turina e Ralph Vaughan Williams, no início do século XX.

1.2. O Nacionalismo Musical no Brasil.

Apesar de ideias nacionalistas já se manifestarem anteriormente em compositores como Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1892), foi nos modernistas que essas ideias ganharam um divulgador, Mário de Andrade (1893-1945), poeta, escritor e também músico formado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

No ano de 1928, o escritor publica o Ensaio Sobre a Música Brasileira, que seria como um guia para os artistas produzirem suas obras em consonância com a realidade nacional. Em suas próprias palavras na presente obra, “o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. (ANDRADE, 2006, p. 15)

Além disso, acrescenta, “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.” (ANDRADE, 2006, p. 16)

Segundo apontado em seu manual, para que não trilhe os caminhos da bestialidade,

O Compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer a obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. (ANDRADE, 2006, p. 23)

As diretrizes pregadas por Mário de Andrade, encontraram guarida em corações de grandes músicos, como o jovem carioca Luciano Gallet (1893-1931), aluno do grande compositor Henrique Oswald (1852-1931). Segundo Irineu Franco Perpétuo, em sua obra História Concisa da Música Clássica Brasileira (2018)

Colega de Villa-Lobos na orquestra do Cinema Palais, amigo e discípulo de Milhaud, Gallet sofreu uma influência tão grande de Andrade que se autopolicia para não se tornar uma “reverendíssima besta”, como chegou a dizer: “era preciso evitar o banal buscando o interessante. Fugir ao meu eu e adaptar-me neutro ao brasileiro. (PERPÉTUO, 2018, p. 180)

E continua,

Conterrâneo de Gallet, e quatro anos mais moço do que ele, Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) caiu sobre influência de outro ícone da Semana de 22: Graça Aranha, que o procurou depois de ter ouvido sua *Suíte Para instrumentos de sopro* (1926). Fernandez levou a cabo a tarefa de transformar em ópera (estreada no Rio de Janeiro, em 1941) *Malazarte*, peça de Aranha encenada em Paris em 1911. (PERPÉTUO, 2018, p. 180)

O compositor ainda compôs uma canção sobre o texto de Mário de Andrade, chamada *Toada pra você*. Entre outros músicos que sofreram as influências das ideias nacionalistas, pregadas de modo sistemático por Mário de Andrade, podemos citar Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993), dois paulistas de ascendência italiana. Guarnieri, segundo Irineu Franco, aderiu de modo ainda mais sistemático e entusiástico o credo do autor de *O Turista Aprendiz*.

À sugestão de Mario de Andrade, Mignone escreveu “Á Festa das Igrejas, onde

Descreve quatro templos brasileiros, com destaque, no segundo movimento, para a singela e encantadora melodia, nos violoncelos e no clarinete, que retrata o Outeirinho da Glória), gravada por Arturo Toscanini com a Orquestra da NBC, em 1944, enquanto o bailado *Maracatu do Chico-Rei* (1933), empregando os elementos afro-brasileiros que seriam tão característicos na obra do compositor, contava com enredo do escritor. (PERPÉTUO, 2018, p. 185).

Mignone paralelamente à carreira da música erudita também escreveu gêneros como a valsa, o maxixe, foxtrote e o tango. Camargo Guarnieri, que sempre se destacava em competições nacionais e estrangeiras, segundo Irineu Franco, conserva em sua produção,

Um nacionalismo militante, que já se evidencia nos títulos das obras – como no alentado ciclo dos 50 Ponteios, para piano solo, escritos em 1931 e 1950, os quais consistem em pequenas miniaturas sem forma definida, a maioria monotemática, variando o espírito e a maneira de se exprimir, mas conservando em todos eles o profundo sabor da música nacional. (PERPÉTUO, 2018, p. 189)

Camargo Guarnieri, como nos aponta Irineu, literalmente fez escola.

A Escola Guarnieri é o único agrupamento de compositores brasileiros nos séculos XIX e XX com características de escola e o que isso pode ter de melhor e de pior. A música e a escola composicional de Guarnieri se consolidaram decisivamente durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960), quando o compositor foi assessor do ministro da Educação, Clóvis Salgado. (PERPÉTUO, 2018, p. 190)

Irineu Franco Perpétuo nos enriquece o trabalho ao nos trazer que,

Fora do eixo Rio-São Paulo, é digna de nota a peculiar trajetória do mineiro Flausino Vale (1894-1954), um autodidata cujo domínio do violino, apesar das idiossincrasias, atingiu nível de excelência suficiente para que fosse saudado por Villa-Lobos como um “Paganini brasileiro.” Estudioso do folclore e da música popular, Vale impregnou de “caráter nacional” seus 26 prelúdios característicos e concertantes para violino solo, da década de 1940, dos quais um (Ao pé da fogueira) mereceu especial atenção dos virtuosos do instrumento, tendo sido tocado e gravado por grandes nomes internacionais, como Jascha Heifetz, Henryk Szering, Zino Francescatti, Wiliam Primrose (à viola) e Itzhak Perlman. (PERPÉTUO, 2018, p. 191)

2. FRANZ LISZT

Nasce no dia 22 de outubro de 1811, em um chalé em Raiding, na época Hungria e hoje Áustria, o gênio Franz Liszt, um dos maiores compositores e pianistas virtuosos, figura central no movimento romântico. Segundo registros, nesta mesma noite de outono, atravessava o céu o grande cometa de 1811, que, segundo rezam as lendas, foi interpretado por ciganos acampados como o sinal de que um grande homem havia nascido. Filho de Adam e Ana Maria Lager, o pequeno Franz Liszt desde muito cedo habituou-se a ouvir os sons do pai, um músico versado em diversos instrumentos, mas que se dedicava e possuía uma maior paixão pelo piano.

Segundo Derek Watson, outras duas impressões também deixaram sua marca sobre o pequeno Liszt, “a música de Igreja e a dos grupos itinerantes de ciganos” (WATSON, 1994, p. 16).

O pai havia entrado como noviço para uma ordem franciscana em Malacka, próximo a Pressburg, em 21 de setembro de 1795, mas sem muito sucesso na preterida carreira monástica. Apesar do fracasso nesse intento, inicia-se uma importante influência de São Francisco de Assis nas vidas de pai e filho. Desde muito cedo, Liszt revelava suas inclinações para a música e, como seu próprio pai afirmou, indícios de genialidade.

Ele me viu tocar um concerto de Ries em dó sustenido menor. Debruçou-se sobre o piano e ouviu com toda a atenção. À noite, retornou do jardim após breve caminhada e cantarolou o tema do concerto. Pedimos-lhe que repetisse. Ele não sabia o que estava cantando. Foi o primeiro indício de seu gênio. Ele me implorava incansavelmente que lhe ensinasse a tocar piano. (WATSON, 1994, p. 16)

Adam tornou-se o primeiro professor do menino, que fazia progressos rapidamente. Com o passar do tempo, seu pai sentiu a necessidade de um professor que estivesse à altura do pequeno prodígio. Liszt então teve aulas com Carl Czerny, o qual, por sua vez, havia sido aluno de Beethoven. A primeira apresentação de Liszt se deu em Odenburg, em outubro de 1820, aos nove anos de idade, na presença de vários nobres que decidiram contribuir para seus estudos no exterior. Aos 12 anos já percorria toda a Europa, incendiando os palcos com sua genialidade. Para estudos de composição, Liszt teve aulas com o veterano Antonio Salieri, compositor e antigo professor de Beethoven, Moscheles e Schubert.

Liszt era fascinado por Beethoven, e um acontecimento mudaria toda a sua trajetória como músico, um encontro em um concerto do jovem pianista em atenção a Czerny em 1823. Segundo o próprio compositor húngaro, Beethoven subiu ao palco e beijou a sua testa em um momento épico que, segundo ele, não tivesse ocorrido, sua vida não teria sido completa. Como aponta Derek Watson,

A veneração de Liszt por Beethoven acabou por torná-lo o principal expoente no século XIX de sua música para piano (especialmente as sonatas tardias) e dos três últimos concertos. “As transcrições de obras de Beethoven estão entre os arranjos mais importantes de Liszt, abrangendo as nove sinfonias, o septeto, três concertos e muitas canções. (WATSON, 1994, p. 21)

Liszt era um pianista democrático e generoso, tocava e transcrevia as obras de outros compositores transformando o piano numa orquestra. Ele foi responsável por divulgar o trabalho de muitos artistas, promovendo incansavelmente os seus contemporâneos e também antepassados. Por todos os lugares que se apresentava, o público era tomado de assombro devido à sua técnica pianística e repertório que incluía peças extremamente difíceis. À época de sua juventude, como nos revela Derek Watson,

A melodia [Marcha Rákóczy] suscitou um fervor patriótico tão inflamado quanto os sentimentos evocados pela Marselhesa. O compositor faria mais tarde vários arranjos da marcha, e esta primeira execução em público (19 de maio) demonstra quão profundamente estava a ela ligado. (WATSON, 1994, p. 22)

Uma outra fonte de inspiração e desejo de Liszt pela melodia popular húngara foi János Bihari (1764-1827), violinista e compositor cigano, dirigente de uma orquestra famosa, que ele conheceu em Viena, em 1822. Como segue nos dizendo Derek Watson,

Liszt nunca perderia esta admiração pela capacidade de livre improvisação sonhadora, opulenta ornamentação e cintilante arrebatamento que o maravilhavam na arte de Bihari e nas orquestras de ciganos que acampavam nas colinas perto de Raiding em seus primeiros anos. (WATSON, 1994, p. 22)

Podemos citar mais quatro influências musicais essenciais para Liszt, como Berlioz, Paganini, Chopin (de quem tornou-se amigo) e Fétis.

Paganini, o feiticeiro do violino, alto e magro, com sua expressão pálida cadavérica, os cabelos escuros escorridos, os olhos cavados e a aura sinistra a envolvê-lo, deixou o mundo musical parisiense transido de admiração após sua primeira apresentação na cidade, a 9 de março de 1831. Quando Liszt o ouviu, sentiu como se nada valessem os feitos que acumulara nos últimos 20 anos, e lutou como um louco para arrancar do piano o mesmo virtuosismo transcendental exibido por Paganini ao violino. (WATSON, 1994, p. 33)

Outra influência importante para Liszt foi a do filósofo e escritor francês Lamennais, com seus ideais de liberdade de expressão, tornando-se o seu mentor espiritual. Os espectadores lotavam os salões e teatros para prestigiar Liszt e seu piano, sendo ele pioneiro na execução de uma peça de memória, gesto visto como desrespeitoso à época, pois o artista deveria levar a partitura em consideração ao compositor que muitas vezes estava presente no espetáculo. Liszt se interessava pela performance, pelo drama no momento da interpretação e pela liberdade. Ao todo compôs 749 obras, incluindo sinfonias, concertos, obras para piano, corais, canções e obras para outros instrumentos. Suas obras mais conhecidas são as *Rapsódias Húngaras*.

Por volta de 1858, aborrecido com as funções que executava como diretor musical da Ópera de Weimar, onde conheceu seu futuro genro e compositor Richard Wagner, marido de sua filha Cosima com a condessa Marie D'Agoult, primeira de muitas mulheres com as quais se envolveu, Liszt viaja para a Itália e se torna membro da terceira ordem dos franciscanos. Neste período, a partir de 1865, dedica-se a composição de obras sacras. Lá permaneceu compondo e lecionando, mas sem remuneração. Passou os últimos anos de sua vida dedicando-se à música puramente por amor.

2.1. A Rapsódia e a Improvisação.

A rapsódia já estava presente na Grécia antiga, onde músicos e poetas viajavam levando suas artes locais para outras regiões. Vem daí o significado de *rhapsodos*, “aquele que cosia ou ajustava cantos, cantor ambulante, ou o que recitava poemas de terra em terra.”⁵ Na música clássica, o termo rapsódia é utilizado para uma música extremamente elaborada, que comporta a mistura de melodias regionais e folclóricas, não se limitando às regras. Liszt foi um dos maiores expoentes da rapsódia na música, sendo considerado, pelo compositor Camille Saint-Saëns, o criador do poema sinfónico, que consiste em “uma obra orquestral, geralmente escrita em um único movimento, baseada em uma narrativa extramusical, seja inspirada em outras artes, como a literatura ou a pintura, em uma paisagem ou um lugar, ou até em uma ideia filosófica.”⁶

Como nos afirma Vladimir Jankélévitch, em sua obra *Rapsodia e improvisación*, “Liszt não se limitou ao piano, mas lutou a favor de uma grande ideia, a renovação da música através de sua aliança com a poesia.” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 17)⁷

Os princípios de sua música, além de civilizadora e consoladora são quase síncronos aos princípios das nacionalidades, pois nos trazem a ideia de que “o humano em geral se busca através da diversidade heterogênea das especificidades locais. O fato espaço-temporal da nação se relaciona com a essência das coisas.” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 31)⁸

Todas as nações não emancipadas encontram morada na música de Liszt que, assim como Victor Hugo, ouviu no cume da montanha, a voz sofrida da humanidade. Assim nos disse

⁵ Acesso em 12 de setembro de 2020, Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-pronuncia-e-alguma-historia-da-palavra-rapsodia/35480>>

⁶ Acesso em 12 de setembro de 2020 <<https://classicosdosclassicos.mus.br/o-poema-sinfonico/>>

⁷ Liszt, no se limitó al piano, sino que luchó en favor de una gran idea, la renovación de la música mediante su alianza con la poesía. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 17)

⁸ Lo humano en general se busca a través de la diversidad heterogénea de las especificidades locales. El hecho espacio temporal de la nación se relaciona con la esencia de las cosas. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 31)

Vladimir Jankélévitch, “o sofrimento transformado em beleza, o desencanto consolado pela arte.” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 80)⁹

Generoso como a natureza que flui sem cessar e se preocupar, livre, embriagante e humilde, como podemos perceber na música de Béla Bartók, Mussorgski, Albéniz e Liszt, o espírito da rapsódia vai contra o conservadorismo e universalismo abstrato das sinfonias, além do totalitarismo monolítico de origem germânica, afirmando os direitos dos particularismos nacionais. Contrastantes, as rapsódias húngaras oscilam entre dois humores contraditórios, nascendo a partir da antítese *lassan* e *friska*, que seriam caracteres complementares elaborados a partir da estilização dos elementos folclóricos.

Enquanto *lassan* distingue-se pelo andamento lento, pela atmosfera melancólica, lúgubre ou sóbria, *friska* é a seção rápida, exultante ou turbulenta na qual o intérprete exhibe sua virtuosidade. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 91 – nota do tradutor de *A música e o inefável*)

Conforme as palavras de Vladimir Jankélévitch,

A *Dança Macabra* de Liszt é uma sucessão de variações rapsódicas sobre o tema litúrgico do <<Dies irae>>; a Fantasia e fuga <<Ad nos, ad salutem undam>>, é uma gigantesca arquitetura de variações para órgão sobre o coral de *O profeta*; tema e variações também no colossal *Salmo XIII*, que provoca uma espécie de embriaguez sálmica. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 53)¹⁰

Na rapsódia, o compositor praticamente improvisa de forma bastante elaborada. Segundo Vladimir Jankélévitch, “Liszt, encontrava na música sem lei, folclórica e errante dos ciganos um nomadismo, uma incoerência genial que estimulavam o espírito da improvisação.” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 121)¹¹

⁹ El sufrimiento transmutado en belleza, el desencanto consolado pela arte... (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 80)

¹⁰ La Danza macabra de Liszt es una sucesión de variaciones rapsódicas sobre el tema litúrgico del <<Dies irae>>; la Fantasía y fuga <<Ad nos, ad salutem undam>>, es una gigantesca arquitectura de variaciones para órgano sobre el coral de El profeta; tema y variaciones también el colosal Salmo XIII, que alza una especie de embriaguez sálmica. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 53)

¹¹ Liszt, hay que decirlo, encontrava en la música sin ley ni folclore de los cingaros una errancia, un nomadismo, una incoherencia genial que le estimulaban el espíritu de improvisación. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 121)

O improvisador, diferente da sonata que de pronto já expõe o seu tema e no tempo seguinte o reexpõe, a seu modo, encontra os seus temas pouco a pouco, literalmente procura-os e os encontra. Assim, o tema deixa de ser trabalhado numa estrutura algo pré-fabricada e como continua nos esclarecendo o filósofo, “A improvisação é como a intelecção bergsoniana, que compreende não a partir do vazio, mas na plenitude prévia de um esquema dinâmico.” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 125)¹²

A improvisação é começo e, assim como a rapsódia, dirige-se ao homem no caos inspirador que de certa forma se dirige às harpas, aos gorjeios dos pássaros,

A improvisação encontra também sua origem no alegre alvoroço dos ruídos de festa e na orquestração natural que propõe ao homem as sinfonias de pássaros, confundidas com o sussurro das cachoeiras e com a imensa harpa do vento sobre as folhagens. O vento que faz a harpa estremecer, o inumerável povo das árvores ressoantes de pássaros cantores, os próprios concertos de pássaros nos orquestraram esta imensa rapsódia selvagem que é o começo de toda música e o cativante prelúdio de todos os prelúdios. (JANÉLÉVITCH, 2014, p. 155)¹³

Logo, “o rapsodo improvisa quando ouve o pássaro improvisador, o pássaro em estado numérico, o pequeno soprano de penas que chora de amor pelos bosques.” (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 157)¹⁴

A rapsódia, trazendo consigo o ritmo passional e frenético das revoluções, é como uma ave que leva a vida, o pulsar do coração, o perfume de sol¹⁵ como nos dizia o poeta Manoel de Barros, aos homens, que tendo seus sentidos aguçados e suas dores consoladas, percebem que as belezas que carregam e os tornam distintos uns dos outros são matérias

¹² La improvisación es como la inteleción bergsoniana, que comprende no a partir del vacío, sino en la plenitud previa de un esquema dinámico. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 125)

¹³ La improvisación encuentra también su origen en el alegre alboroto de los ruidos de fiesta y en la orquestación natural que proponen al hombre las sinfonías de pájaros confundidas con el susurro de las cascadas y con la inmensa arpa eólica de los follajes. El viento que hace estremecer esa arpa, el innumerable pueblo de los árboles resonantes de pájaros cantores, los propios concertos de pájaros han orquestado para nosotros esta inmensa rapsodia eólica y silvestre que es el comienzo de toda música y el cautivante preludio de todos los preludios. (JANÉLÉVITCH, 2014, p. 155)

¹⁴ El rapsoda improvisa cuando oye al pájaro improvisador, el pájaro en estado numérico, el pequeño soprano emplumado que llora de amor en los bosques. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 157)

¹⁵ “No gorjeio dos pássaros tem um perfume de sol?” (BARROS, 2015, p. 47)

para poesia. A língua nacional deixa de ser simples veículo de comunicação e torna-se um fator capaz de conservar a alma do povo, principalmente através do canto. “O respeito da originalidade e autenticidade folclóricas, a escrupulosa piedade com que são transcritos os cantos e a probidade científica formam parte do próprio espírito musical. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 60)¹⁶

2.2. Algumas Obras

I – Ópera:

- *Don Sanche* (1824-5)

II – Obras Corais Sacras:

- *Pater noster* (1846)
- *Ave Maria* (1846)
- *Hymne de l'enfant à son réveil* (Lamartine). (1847)
- *Te Deum* G24 (1853)
- *Missa solemnis (Grande missa)* G9 (1855)
- *Salmo XIII* (1855)
- *As beatitudes.* (1855-59)
- *A lenda de Santa Elisabeth.* (Peças, 1857-62)
- *Salmo XXIII* (1859)
- *Cantico del sol di San Francesco d'Assisi* (1862)
- *Libera me* (1870)
- *Santa Cecilia* (1874)
- *O Roma Nobilis* (1879)
- *São Cristovão* (1881)
- *O sacrum convivium* (1884)

III- Obras Corais Profanas:

¹⁶ El respecto de la originalidad y la autenticidad folclóricas, la escrupulosa piedad con la que son transcritos los cantos y la probidad científica forman parte del propio espíritu musical. (JANKÉLÉVITCH, 2014, p. 60)

- *Das Deutsche Vaterland*, duas versões, a segunda provavelmente inédita. (1839)
- *Canção dos estudantes sobre o Fausto de Goethe*. (1841)
- *Canção dos soldados sobre o Fausto de Goethe* (1844)
- *Les quatre éléments (1) La terre (2) Les aquilons (1839) (3) Les flots, (4) Les astres*. (1845)
- *Hungaria 1848* (1848)
- *Coro dos trabalhadores* (1848)
- *Coro dos Anjos sobre o Fausto de Goethe* (1849)
- *Coros para o “Prometeu desacorrentado”* (1850)

IV- Canções:

- *Angiolin dal biondo* (1839)
- *Mignos Lied* (1842)
- *Der du von dem Himmel bist* (Goethe) (1842)
- *O quand je dors* (Hugo) 1ª versão (1842)
- *Du bist wie eine Blume* (Heine) (1843)
- *Quand tu chantes bercée* (Hugo) (1843)
- *Três sonetos de Petrarca* (1844-45)
- *Jeane d’Arc au bûcher* (1845)

V- Obras Vocais variadas, declamações:

- *Lenore* (Burger) (1858)
- *Von hundert Jahren* (1859)
- *Der traurige Monch* (Lenau) (1860)
- *Des toten Dichters Liebe* (1874)
- *Der blinde Sänger* (Alexei Tolstoy) (1875)
- *O Meer im Abendstrahl* (Meissner) (1880)
- *Ave Maria* (1881)
- *Le cruxifix* (Hugo) (1884)
- *Sancta Caecilia* (1884)

VI – Obras Orquestrais:

- *Sinfonia revolucionaria*. Inacabada (1830)
- *Ce qu'on entend sur la montagne*. Poema sinfônico (1849-49), 2ª Versão (1850), 3ª versão (1854)
- *Les préludes*. Poema sinfônico (1848)
- *Tasso: Lamento e trionfo*. Poema sinfônico (1849)
- *Prometheus*. Poema sinfônico (1850)
- *Mazeppa*. Poema sinfônico (1851)
- *Orpheus*. Poema sinfônico (1853-54)
- *Hungaria*. Poema sinfônico (1854)
- *Hamlet*. Poema sinfônico (1858)
- *Valsa Mephisto* (1880-81)

VII- Piano e Orquestra:

- *Dois concertos*. Perdidos (1825)
- *Malédiction* (1833)
- *Grande fantaisie symphonique sobre temas do “Lélio” de Berlioz* /Inédita (1834)
- *Fantasia sobre temas das Ruínas de Atenas de Beethoven* (1837)
- *Fantasia sobre temas folclóricos húngaros*. (1852)

Conforme Derek Watson,

Liszt não compôs outros concertos, mas chegou a esboçar um Concerto para violino, 1860. Um concerto para piano “no estilo húngaro” é atribuído a Liszt, 1885. É provavelmente de Sophie Menter (aluna favorita de Liszt), talvez com base em sugestões de Liszt; a orquestração é de Tchaikovsky, 1892. (WATSON, 1994, p. 298)

VIII- Obras Originalmente compostas para o Piano:

- *Variação sobre uma valsa de Diabelli* (1822)

- *Rondó e Fantasia* (1822) .Perdida.
- *3 Sonatas*. (1825) Perdidas.
- *Études em douze exercices dans tous les tons majeurs et mineurs* (1825)
- *Dois movimentos em estilo húngaro* (1828)
- *La romanesca* (1832)
- *Grande Valse di bravura* (1835)
- *A Magyar Dallok* (melodias nacionais húngaras (1839-47)
- *Années de pélerinage* (1848-55)
- *Berceuse*, 1ª versão (1854)
- *Venezia e Napoli* (1859)
- *Venezia e Napoli* (1859)
- *Rapsódia Espanhola* (1863)
- *Impromptu (Nocturne)* (1872)
- *5 Canções folclóricas húngaras* (1873)
- *Rapsódia Húngara n° 18 e 19* (1885)

As *rapsódias húngaras*, foram escritas entre 1846 e 1885.

3. O PROBLEMA DA EXPRESSÃO MUSICAL

Afinal, podemos compreender a música como uma linguagem? Segundo o filósofo Vladimir Jankélévitch, se buscamos entendê-la como uma linguagem, devemos ter o cuidado para que não realizemos analogias equivocadas com a linguagem verbal, nem que atribuamos a ela as mesmas predicacões, intenções e funções. Se de fato encarmos a música como encarmos a linguagem verbal, estamos pressupondo a necessidade de a mesma encarnar um pensamento, uma ideia, algo externo a ela, como se houvesse

Uma música suprassensível ou supra-audível, algo assim como uma música incorpórea, uma música não só anterior aos instrumentos capazes de tocá-la, mas ao criador capaz de compô-la, uma música anterior tanto ao primeiro tubo sonoro quanto à primeira corda vibrante, uma música independente, enfim, de ser ou não cantada. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 73)

Se seguirmos esse caminho, entenderemos a música que chega aos nossos ouvidos como algo inferior, como uma cópia apagada de algo superior, no caso, uma música superior,

como nos dizia Platão. Jankélévitch nos mostrará o contrário, que a música “em si mesma é um não-sei-quê [*je-ne-sais-quoi*] tão inapreensível quanto ao mistério da criação.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 150)

Segundo Jankélévitch, o poder persuasivo da música chama-se encanto (*charme*), que repousa na inocência e na ingenuidade e se refere ao sentido do sentido, à possibilidade que a música tem de superar as pretensões unívocas do discurso verbal, de permitir uma ambiguidade característica e à possibilidade de evocar atmosferas de modo imediato. Como nos ressalta o francês acerca do encanto,

O encanto é a operação inteiramente graciosa, destituída de autossatisfação, exaltação ou desse voltar a si característico à reflexão: é a força eferente e transformadora irradiada pela terna Fevrônia dos cabelos de linho.¹⁷ (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 137)

Tal encanto “sequer necessita de uma estrutura verbal para exprimir-se, senão um sentido, ao menos uma intenção dirigida: pois uma música sem literatura não é absolutamente uma música rarefeita.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 102). Logo, “a música não é nem uma ‘linguagem’, nem um instrumento para comunicar conceitos, nem um meio de expressão utilitário.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 110) A música, como em seu conceito *expressivo-inexpressivo*, é um tanto *expressiva* inexpressiva, dado que esta é capaz de sugerir, de evocar, expressar um sentido genérico, mas nunca algo particular, uma ideia, assim como exprimimos nos discursos verbais. A música, portanto, não parece estar de todo privada da capacidade de evocar experiências que estão fora do âmbito musical, mas se distinguiria das outras linguagens pelo seu modo de expressá-las. O *expressivo-inexpressivo* poderia nos levar até a essência das coisas, para aquilo que vem anteriormente às nomações, às determinações, dada essa abertura ao infinito.

A música é uma linguagem geral, e a generalidade aqui se particulariza pelo que já conhecemos sobre o tema e o autor. Por um lado, adivinhar a música a partir do texto é colocar-se no cruzamento de incontáveis possibilidades: se não fosse assim, como Fauré e Novák, a partir de um mesmo texto de Verlaine, “La Lune blanche”, como Édouard Lalo e Liszt, a partir de uma mesma “Guitarra” de Victor Hugo, como Balakirev, Rimski-Korsakov e Rachmâninov, a partir de um mesmo poema de Púschkin, teriam chegado a versões tão diferentes? (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 111)

¹⁷ Ópera de Rimski-Korsakov chamada *A Lenda da Cidade Invisível de Kitej e a Jovem Fevrônia*, cuja personagem, a virgem Fevrônia Muromskaia, é aludida por Jankélévitch como a encarnação da nesciência, cujo nome é inocência.

E segue nos dizendo,

Portanto, a música é inexpressiva não porque nada exprima, mas porque não exprime esta ou aquela paisagem privilegiada, este ou aquele cenário à exclusão de todos os outros. A música é inexpressiva no momento em que implica inumeráveis possibilidades de interpretação, entre as quais nos permite escolher. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.122)

Como, por exemplo, a excelsa *Balada em Fá Sustenido Maior* de Gabriel Fauré, onde ao mesmo tempo,

Para Joseph de Marliave se recobria de sabor primaveril e silvestre carregar-se-á para outro ouvinte da inefável nostalgia de um passado já consumado. A Balada que está em toda e em nenhuma parte, a Balada distante e próxima pode, assim, ser como um eco de nossa juventude que parte ou, quem sabe, como a voz amiga, a voz da lembrança irreversível que, enquanto a tarde cai, sussurra ao ouvido de nossa alma coisas secretas e indizíveis. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 123)

Muitas vezes, a música nos guia através de sussurros, outras, a partir de evocações um tanto vagas nos sugerindo um lugar ainda não conhecido e, apesar de negar à música o poder do desenvolvimento discursivo, o filósofo lhe não nega a experiência do tempo vivido. A música se assemelha ao ato poético, no qual o próprio dizer é o fazer, e essa obra de encanto, objeto de nossas reflexões, não é um dizer, e sim um fazer. O músico se exprime durante o próprio ato criativo, *a priori* este não tem a intenção, é fazendo que ele se exprime. “O Dizer é um Fazer atrofiado, abortado e um pouco degenerado: ação em defasagem ou simplesmente esboçada, a palavra é facilmente farisaica e não age senão de modo indireto.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 127)

Sendo assim, a música não serve para os intentos dessa espécie de logocentrismo ao qual já nos referiu Jacques Derrida e no qual estamos inseridos, não expressa conceitos e não cabe em discursos que buscam reduzi-la e simplesmente submetê-la a textos e a formas pré-estabelecidas. Como nos revela o filósofo,

Tal qual o Deus dos cânticos da natureza, a música não responde, portanto, a nossas perguntas diretamente: são os oráculos dos pagãos que o fazem, quando vamos consultá-los em suas tendas... [...] Deus, por sua vez, permanece silencioso: prefere responder com os arpejos de seus rouxinóis, os gritos agudos de suas andorinhas e o murmúrio de suas folhagens proféticas. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 132)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da estética de Jankélévitch, podemos perceber a verdadeira posição da música, não mais como se acreditava na Antiguidade, como algo puramente irracional, dionisíaco, perigoso, mágico, guiando o homem a caminhos obscuros. O filósofo, além de lançar luz acerca do preconceito de compreender a música como uma arte submetida ao texto, a uma outra linguagem, no caso a verbal, retira a arte sonora do posto estabelecido por Schopenhauer, de simples reveladora do dinamismo da Vontade, princípio que segundo o alemão, fundamenta e move o universo e os indivíduos. O mistério que a música carrega consigo não é de modo algum negativo, algo amedrontador, mas inspirador, “o inexprimível fecundo da vida, da liberdade e do amor; dito em poucas palavras, o mistério musical não é indizível, mas inefável. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 120)

Prestando-se docilmente a incontáveis associações, essa arte dos sons também é a intimidade da interioridade e, assim, como “os rouxinóis de Deus, responde com fatos e enquanto faz: cabe a nós saber compreender a cativante mensagem.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 132)

Esta, capaz de tornar todo ouvinte poeta ou, nas próprias palavras do filósofo, uma espécie de temporalidade encantada, é

Feita de nada, em nada apoiada, talvez nem sequer nela mesma, ao menos para aquele que espera alguma coisa encontrar ou apalpar. Como uma bolha de sabão irisada que, por alguns segundos, tremula e brilha ao sol, a música estoura assim que é tocada, não existe senão durante a tão duvidosa e fugidia exaltação de um minuto oportuno. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 167)

No momento em que é executada e que toca o coração do homem, é capaz de transformá-lo em um ser apaixonado, absurdo, que tem o poder de criar atmosferas arrebatadoras, como nos diz o próprio filósofo acerca de duas composições de Gabriel Fauré.

Certamente, no início do *Noturno n.6* e no *Noturno n.5*, o ataque das notas fundamentais do acorde, o espaçamento das vozes e os baixos profundos algumas vezes percutidos em contratempo são responsáveis em parte pela formação de uma atmosfera vaga, até mesmo crepuscular. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 165)

A música que respira, preenche o silêncio e ao mesmo tempo é habitada por ele, é capaz de, por alguns momentos, estilizar a nossa existência através de suas operações harmoniosas, e aí está, segundo Jankélévitch, o benefício da catarse musical:

Passar do estado de opressão ao estado de libertação, do estado de guerra ao estado de paz e da preocupação à inocência – não é este um habitual efeito da sabedoria? E a música não só torna o homem, por alguns instantes, amigo de si mesmo, mas o reconcilia com toda a natureza: em *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, as feras encantadas pelo movimento do coração reconciliam-se com a criança, como o urso selvagem, em Rimski-Korsakov, vem lambe as mãos de Fevrônia. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 169)

Assim, a música é um instante divino que “nos preenche mais que vários anos de tranquila felicidade.” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 175). Como segue nos dizendo,

Com efeito, a encantação musical mais adormece que cura o sofrimento e é sem dúvida neste sentido que funciona, segundo as palavras de Aristóteles, à maneira de um remédio (*pharmakeías khárin*). Quanto à alegria, a música não é a sua causa, e sim, sua companhia. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 176)

A música é capaz de exprimir a alma de um povo, o canto de uma nação, carregado de sentimentos, dores, paixões, encanto e graça, mas não através de um discurso fechado, carregado de conceitos e formalidades, de frases concretas que impossibilitam contradições e ambiguidades, mas de modo alusivo assim como os pássaros aludem, através dos seus cantos pelos bosques, à esperança do alvorecer, à alegria da liberdade e à inocência das descobertas, do que está por vir. Exprime como a melodia da chuva que, em meio aos seus infinitos dizeres, através de sua harmoniosa execução, tocando a terra, nutrindo as plantas, faz gotejar e florescer em nossos corações, o verde e o mais puro sentimento de renovação.

REFERÊNCIAS.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 4ªed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.

Língua Portuguesa, Ciberdúvidas da Disponível na Internet via <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-pronuncia-e-alguma-historia-da-palavra-rapsodia/35480>> Acesso em 12 de setembro de 2020.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed.,1997.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **A música e o inefável**, trad. Clovis Salgado Gontijo. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **Liszt, Rapsodia e improvisación**, trad. Juan Gabriel López Guix. Ed. Barcelona, Alpha Decay, S.A, 2014.

BARROS, Manoel de. **Menino do mato / Manoel de Barros** – 1ªed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Pereira, Marcos. Matemática e Música de Pitágoras aos dias de hoje. {on line}. Disponível na Internet via <http://www2.unirio.br/unirio/ccet/profmat/tcc/2011/tcc-marcos/>> Acesso em 14 de outubro de 2019;

PERPETUO, Irineu Franco. **História Concisa da Música Clássica Brasileira**; [ilustração Haroldo Cevarolo Sereza]. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2018. 332p.

RÉMOND, René. **Introdução à história de nosso tempo**; trad. Frederico Pessoa de Barros e Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, 1976. 3v

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo Como Vontade e Representação**; trad. M.F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

Toscano, Federico. **O nacionalismo na música (1830-1950)**. Disponível na Internet via <https://revistasera.info/2016/11/o-nacionalismo-na-musica-1830-1950-frederico-toscano/>> Acesso em 12 de setembro de 2020.

WATSON, Derek. **Liszt**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. (Estante de música).