

Figuras de Chladni. Sobre o problema filosófico das relações entre som e imagem

Desde tempos imemoriais, questionou-se sobre as relações — nem sempre de convergência — entre som e imagem, entre o sentido da audição e o da visão. O paradigma na mitologia grega, por exemplo, é a história de Argos, personagem que tinha o corpo dotado de cem olhos, dos quais, ao dormir, somente metade de cada vez se fechava, o que o tornava um sentinela praticamente invencível. Quando Juno, por ciúmes de Zeus, tomou posse da bela Io — anteriormente transformada por ele numa novilha de modo a confundir sua esposa —, incumbiu Argos de vigiá-la para que seu infiel marido não a resgatasse. Zeus, por sua parte, deu a Hermes a missão de libertá-la. Este, que a princípio não sabia como vencer a inexpugnável vigilância de Argos, conseguiu o seu intento com auxílio de uma flauta de pan. À medida que Hermes tocava o instrumento, ia fazendo cerrar, adormecidos, um a um os cem olhos de Argos até que o degolou e pôde libertar Io². Indício de que uma interpretação possível desse mito funda-se na percepção da antítese entre som e imagem (a audição, por Argos, da flauta tocada por Hermes fez com que sua visão se extinguisse) é o fato de que, no início da filosofia moderna, Agrippa von Nettesheim reportou-se a essa narrativa com a intenção de apontar para um suposto efeito destruidor da sonoridade musical sobre a visualidade pictórica³. Mas, bem antes do Renascimento, ainda no período da filosofia grega clássica, encontram-se interessantes abordagens, principalmente em Aristóteles, sobre as peculiaridades de som e de imagem, e de suas relações.

Enquanto a Platão, no *Crátilo* (423c-432c), por exemplo, interessa principalmente mostrar em que medida as “imitações” sonoras e imagéticas se contrapõem à enunciação de nomes propriamente ditos, Aristóteles, no capítulo

1 Professor do Departamento de Filosofia da UFMG.

2 Vollmer 1874:85. Ver tb. *Mitologia*, (1973:76-80).

3 Agrippa von Nettesheim, “De Musica”. In F. Mauthner (ed.) 1913.

5 do livro VIII da *Política*, percebe a essencial diferença entre as “imitações” com sons e as com imagens, principalmente no caráter mais “subjetivo” da sonoridade musical quando comparada com a maior “objetividade” da representação pictórica:

No entanto, os ritmos e melodias contêm representações e imitações da ira e da doçura, da fortaleza e da temperança e de seus opostos e de todas as demais qualidades morais, imitações que com o maior rigor correspondem à verdadeira natureza dessas qualidades — e isso é evidente pelos fatos mesmos: ao ouvir essas imitações, sentimos nossa alma mudar —, e o habituar-se a sentir pena e deleite nas imitações da realidade está muito próximo de nossa maneira de sentir a própria realidade. Por exemplo, se um homem se deleita na contemplação da estátua de alguém, não por outra razão a não ser sua própria beleza, a visão real da pessoa cuja estátua contempla deve também necessariamente lhe produzir prazer. Entretanto, de fato os objetos sensíveis distintos dos auditivos não imitam de modo algum sentimentos morais; por exemplo, os objetos do tato e do paladar. Os objetos da visão os imitam, mas debilmente (... além do mais, esse objetos não imitam por si mesmos os sentimento morais, mas as formas e cores que o artista cria são, antes, signos desses estados morais, signos que são a manifestação de tais emoções...). Diferentemente, as melodias contêm em si mesmas imitações de emoções morais (1340a-b)⁴.

Particularmente a partir do século XVIII, a relação entre som e imagem passa a ser compreendida de modo recorrente por filósofos das mais diversas tendências enquanto uma espécie de oposição. Rousseau pode ser considerado um dos primeiros filósofos modernos a retomar o tema dessa oposição. No “Ensaio sobre a origem das línguas”⁵, ele inicia por estabelecer os dois meios básicos de expressão do pensamento humano: o movimento e a voz, sendo que o primeiro, quando é imediato chama-se tato, quando mediato chama-se gesto⁶. Especialmente os gestos — produtores de imagens por excelência — associam-se à comunicação humana mais básica, aquela ligada à sobrevivência física imediata. É um modo de expressão mais eficiente para o que é fisicamente essencial, pois “fala-se aos olhos muito melhor do que aos ouvidos”⁷.

4 Aristóteles, *La política*. (1982).

5 Rousseau, “Ensaio sobre a origem das línguas. No qual se fala da melodia e da imitação musical” (1978).

6 Cf. *Ibid.*:159-60.

7 *Ibid.*:161.

Igualmente importante na abordagem de Rousseau, tendo em vista nossos objetivos presentes, é a denúncia do que ele chama de “falsa analogia entre as cores e os sons”: no reconhecimento de que som e cor são fenômenos de natureza totalmente diferente, com efeitos diferenciados sobre nosso espírito, ele, de certo modo, retoma a colocação de Aristóteles mencionada acima e se aproxima, como veremos adiante, das colocações contemporâneas sobre a oposição entre som e imagem. Como exemplos dessa aproximação, poderíamos destacar, em primeiro lugar, a natureza mais afeita ao espaço dos fenômenos visuais, em contraposição à essência mais propriamente temporal dos acontecimentos sonoros. Segundo Rousseau, “o efeito das cores reside na sua permanência e o dos sons na sua sucessão”; ou, falando de modo ainda mais explícito: “o campo da música é o tempo; o da pintura, o espaço”⁸.

Pode-se destacar também, como exemplo do enfoque rousseauiano sobre a oposição som/imagem, sua idéia de uma ligação mais visceral da sonoridade aos fenômenos orgânicos, enquanto a visualidade seria mais relacionada com os acontecimentos mecânicos: “As cores são o adorno dos seres inanimados; toda a matéria é colorida, mas os sons anunciam o movimento, e a voz, um ser sensível. Só os corpos animados cantam”. É interessante observar que esses pontos de vista de Rousseau sobre a natureza diferenciada de som e imagem apontam, no final das contas, para a defesa de uma certa superioridade da música sobre as outras artes, especialmente as visuais, como a pintura, por exemplo:

A música, porém, age mais intimamente sobre nós, excitando, por intermédio de um sentido, sensações semelhantes àquela que se pode excitar por um outro; e, como a relação só pode tornar-se sensível quando há impressão forte, a pintura, destituída dessa força, não pode dar à música as imitações que a música dela extrai⁹.

Mas não se pode compreender essa posição de Rousseau como tendo estabelecido de uma vez por todas, na Idade Moderna, o caráter problemático das relações entre som e imagem. Pensadores visivelmente influenciados por Rousseau sob outros aspectos, como por exemplo Kant, relacionam a música com as artes visuais sem atentar para o problema — já apontado milênios atrás, como se viu pelo mito de Argos — da oposição entre som e imagem. De fato, no § 52 da *Crítica da faculdade de juízo*, intitulado “Da ligação das belas

8 *Ibid.*:193.

9 *Ibid.*:194.

artes em um e mesmo produto”, Kant chama a atenção para a possibilidade da confluência de artes imagéticas, sonoras e mais “conceituais” (como a literatura, por exemplo), sem atentar para a relação antitética que possa haver nas matérias primas das quais elas são feitas:

A eloquência pode ligar-se a uma apresentação pictórica de seus sujeitos também como objetos em um espetáculo; a poesia pode ligar-se à música no canto; este porém, ao mesmo tempo à apresentação pictórica (teatral) em uma ópera; o jogo das sensações em uma música pode ligar-se ao jogo das figuras na dança etc. Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela pode unificar-se com a beleza em uma tragédia rimada, em um poema didático, em um oratório; e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística. Se porém também mais bela (já que se entrecruzam espécies diversas tão variadas de complacência), pode em alguns desses casos ser posto em dúvida. Pois em toda arte bela o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultural e dispõe o espírito para idéias e por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos; não consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada à idéia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão¹⁰.

Embora Kant esteja admiravelmente atento ao problema do excesso de material sensível como possível obstáculo à contemplação estética propriamente dita, para ele, entretanto, o problema não se encontra no fato de que as matérias primas de que são feitas as obras de arte — no caso, som e imagem — sejam de natureza muito diferente ou mesmo que elas sejam mutuamente incompatíveis. O verdadeiro problema para ele reside no fato de que o importante numa obra é o seu aspecto formal. Desse modo, o acúmulo de matéria sensível, independentemente de sua compatibilidade intrínseca, distrai a atenção do contemplador, dificultando a formulação de um possível juízo estético puro (seja de gosto, isto é, sobre o belo, ou mesmo sobre o sublime, como sugere Kant).

Diferentemente de Kant, que, como se viu, não prestou especial atenção ao problema que nos interessa aqui, Hegel foi um dos filósofos, que, após Rousseau, encararam de frente — e explicitamente — a questão da relação

10 Kant, *Crítica da faculdade de juízo* (1995:B 213-4).

entre o som e a imagem. No entanto, Hegel pensa a oposição principalmente em termos da passagem dialética das artes espaciais, mais afeitas às imagens, às artes temporais, que têm na música um de seus fenômenos artísticos mais desenvolvidos. Essa temporalidade originariamente associada à música ocorre, segundo Hegel, já em virtude de o som ser causado por vibrações mecânicas dependentes de um deslocamento periódico de massas de ar numa frequência capaz de impressionar o ouvido. No que tange à sua caracterização das “artes particulares”, na parte relativa às “artes românticas”, Hegel compreende a passagem da pintura à música exatamente em termos da transição da espacialidade de uma superfície, sobre a qual se espalham o desenho e as tintas, para o deslocamento periódico de um ponto dessa superfície que já poderia soar, ocasionando, assim, a matéria prima para a música:

O estabelecimento ideal do sensível pela música deve ser procurado no fato de que ela supera igualmente a indiferente separação do espaço, cuja aparência total a pintura ainda deixa subsistir e intencionalmente simula, e a idealiza na unidade individual [*individuelle Eins*] do ponto. Mas enquanto tal negatividade, o ponto é em si mesmo concreto e superação ativa no seio da materialidade como movimento e vibração do corpo material em si mesmo na sua relação consigo mesmo. Tal idealidade inicial da matéria, que não mais aparece como idealidade espacial, mas como temporal, é o som, o sensível estabelecido negativamente, cuja visibilidade abstrata se transforma em audibilidade, na medida em que o som desprende o ideal como que de seu confinamento na materialidade. — Esta primeira interiorização e animação da matéria fornece o material para a interioridade e alma propriamente ainda indeterminadas do espírito, permitindo que, em seus sons, o ânimo soe e ressoe com toda a escala de suas sensações e paixões.¹¹

O aspecto, enfatizado por Hegel, da interiorização da matéria que o som propicia, com a conseqüente maior proximidade da arte musical com relação aos próprios movimentos da alma humana, adquire grande importância na comparação feita com as artes espaciais, em especial a pintura, já que ela é a arte particular que antecede imediatamente a música no esquema dialético proposto pelo filósofo. A grande diferença estaria no fato de as artes plásticas referirem-se sempre a objetos já dados na realidade espacial exterior, enquanto o caráter temporal da música, prescindindo dessa referência, a coloca em relação direta com a subjetividade:

11 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1989:121-2). Para esta citação, usei a tradução de Marco Aurélio Werle, em Hegel, *Cursos de estética* (1999:100-1).

Podemos dizer outro tanto dos efeitos da música. Ela dirige-se à mais profunda interioridade subjetiva; é a arte de que a alma se serve para agir sobre as outras almas. É certo que a pintura pode, também, exprimir nas fisionomias e nas formas das personagens a vida interior, os estados da alma, as paixões do coração, as situações, lutas e destinos da alma, mas o que vemos nos quadros, são manifestações objetivas que o eu que as contempla vê, por assim dizer, do exterior, como totalmente distintas de si. Podemos simpatizar com a situação e o carácter das personagens; extasiarmo-nos ante as belas formas de uma estátua ou de um quadro; admirar a obra de arte, identificando-a com o pensamento do artista; sentimo-nos irresistivelmente atraídos para ela e penetrados destes sentimentos; porém nada disto é suficiente: estas obras de arte são e permanecem objetos que existem por si mesmos e em relação aos quais somos e permanecemos sempre simples espectadores. Mas, na música, tal distinção não existe. O seu conteúdo é o subjectivo em si, e a sua exteriorização, longe de pender para uma objetividade no espaço, paira, por assim dizer, no ar e mostra deste modo que é uma comunicação que, em lugar de ter um apoio sólido, é sustentada apenas pela interioridade subjetiva e não existe senão por e para ela. De tal modo o som é uma manifestação exterior; porém a sua característica é a auto-destruição, a auto-aniquilação. Apenas afetou o ouvido, logo se extingue; a impressão que produz, interioriza-se imediatamente; os sons só encontram o seu eco no fundo mais íntimo da alma emudecida e comovida na sua subjetividade ideal¹².

Essa maior interioridade espiritual da música em relação às artes plásticas no tocante à sua recepção, assinalada por Hegel de modo semelhante ao de Aristóteles na *Política*, culmina com uma comparação entre o modo de criação do artista plástico e o do músico, na qual torna-se ainda evidente que o primeiro depende da relação a um dado existente no exterior, o qual pode ser recriado com maior ou menor sensibilidade, enquanto o último produz a unidade de sua obra a partir de parâmetros mais subjetivos:

O artista plástico tem apenas que exteriorizar o que se encontra já pré-formado na sua representação, de modo que cada parte se torna, na sua precisão essencial, uma explicitação mais destacada da totalidade que se apresenta ao espírito através do conteúdo a representar. Numa obra de arte plástica, por exemplo, uma figura supõe, nesta ou naquela situação dada, um corpo, mãos, pés e uma cabeça com tal expressão; supõe igualmente uma tal posição e a proximidade de outras figuras,

¹² Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (1989:135-6).

para com elas formar um conjunto harmonioso e completo. (...) Ora, uma obra musical deve ter, também, uma certa coesão e formar um conjunto em que cada parte tenha necessidade das outras e vice-versa; porém na música a realização efetua-se de uma forma totalmente diferente, e a unidade em questão é muito mais limitada. (...) Todavia é inegável que, mesmo numa obra musical, um tema, à medida que se desenvolve, faz nascer um outro, e assim ambos se sucedem, se encadeiam, se possuem mutuamente, se transformam, desaparecendo e aparecendo alternadamente vencidos e vitoriosos, e é graças a essas complicações e peripécias que um conteúdo chega a explicitar-se com toda a precisão das suas relações, das suas oposições, conflitos, contrariedades e desenlaces. (...) Sob este aspecto, a música, diferentemente das outras artes, está demasiado próxima da liberdade formal interior, para não ultrapassar mais ou menos o existente, o conteúdo. Recordando o tema adoptado, o artista toma consciência de si mesmo e de que pelo facto de ser artista pode agir e comportar-se a seu gosto e orientar-se para o que quiser. (...) Se, portanto, se deve recomendar ao pintor ou ao escultor que estudem a natureza, não se pode fazer a mesma recomendação ao músico, porque a música não reconhece formas exteriores, sobre as quais se possa apoiar.¹³

Se em Hegel a maior interioridade da música é um dado incontornável, apenas relativizado por seu pendor para a poesia enquanto a forma artística mais racional, para Schopenhauer tal interioridade é ainda mais evidente, pois, segundo ele, nenhuma outra arte pode concorrer com a música na tarefa de representar o mundo de um modo “independente do princípio de contradição”¹⁴, isto é, fora das relações espacio-temporais que definem a realidade exterior. Mas, enquanto em Hegel o relacionamento entre as diversas artes — tendo em vista a relação entre suas parcelas material e espiritual — segue uma série de superações dialéticas que culminam com o esgotamento da própria arte e sua superação pela religião revelada, em Schopenhauer a descrição das características “ideais” (num sentido “platônico”) dos fenômenos estéticos particulares obedece a uma ordenação assistemática, que mistura tipos de arte com formas de representação comuns a várias artes e vai da arquitetura (*Baukunst*) à música, passando pela jardinagem, pintura de paisagens, pintura de animais, escultura, pintura histórica, e pela alegoria (nas artes plásticas, na poesia e no auto lutuoso — *Trauerspiel*)¹⁵. Sobre a peculiaridade da música

13 *Ibid.*:141-3.

14 Subtítulo do livro terceiro de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, facsímile da 1ª edição de 1818-9 (1987:241): “Die Vorstellung, unabhängig vom Satz des Grundes”.

15 *Ibid.*:342-67.

diante das outras artes, fazendo igualmente eco à posição de Aristóteles na *Política* e — de certo modo — do próprio Hegel, Schopenhauer declara:

Ela [a música/RD] se encontra totalmente separada de todas as outras [artes/RD]. Reconhecemos nela não a refiguração, a repetição de qualquer outra idéia das coisas no mundo; mais ainda, ela é uma arte tão grande e sumamente magnífica, atua tão poderosamente sobre o mais interno do homem, é lá, por ele, tão completa e profundamente compreendida como uma linguagem totalmente universal, cuja nitidez supera até mesmo a do próprio mundo intuitivo¹⁶.

Nos termos de Schopenhauer, essa especificidade da música se traduz numa vinculação mais íntima à *vontade*, de modo que a afiguração do que ele chama de “idéias”, que em última instância se remete à reprodução da realidade exterior — fundamento das outras artes desde o preceito platônico-aristotélico da “imitação” (*mimesis*) — torna-se nela dispensável. De acordo com Schopenhauer,

A música é de fato uma objetividade e afiguração tão imediata de toda a vontade quanto o próprio mundo o é, quanto as próprias idéias o são, cuja manifestação multiplicada perfaz o mundo das coisas singulares. A música não é, portanto, como as outras artes, a afiguração das idéias, mas afiguração da própria vontade, cuja objetividade também são as idéias¹⁷.

Essa propositura da música enquanto expressão estética da essência — e não apenas dos fenômenos — dos acontecimentos humanos influenciou decisivamente Nietzsche nas concepções fundamentais de *O nascimento da tragédia*¹⁸, a cuja análise passamos a seguir, tendo em vista o problema da conexão entre som e imagem, do qual nos ocupamos neste trabalho. Uma das maiores contribuições de Nietzsche nessa obra foi a oferta da possibilidade de pensar som e imagem cada um segundo seus próprios traços característicos, mas atuando conjuntamente no sentido de dar origem a um fenômeno estético considerado por ele exemplar, a saber a tragédia grega. Nela, segundo Nietzsche, confluem os dois impulsos mutuamente conflitantes, o *apolíneo* e o *dionisíaco*, sendo que, no que concerne à experiência humana, o primeiro

16 *Ibid.*:368.

17 *Ibid.*:371.

18 Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie” (1980: vol. I).

corporifica o sonho e o segundo a embriaguez¹⁹. O impulso apolíneo se constitui pela vivacidade da coloração e — principalmente — pela nitidez dos contornos, o que o torna uma expressão do *principium individuationis*, isto é, do princípio a partir do qual todas as coisas se formam, rompendo a indistinção originária com relação à totalidade da natureza e passando a constituir entes discretos. Já o impulso dionisiaco é comparado por Nietzsche à embriaguez e atua como contrapartida do apolíneo/sonho, exercendo sobre os seres que um dia se separaram da mencionada totalidade originária uma força no sentido de reintegrá-los no seu estado anterior de indistinção com relação ao todo. Dionísio se apresenta, então, como um turbilhão energético, que tem como objetivo a destruição do *principium individuationis* e, portanto, dos contornos das — anteriormente nítidas — imagens oníricas.

Estabelece-se, então, segundo Nietzsche, uma espécie de oposição entre a imagem (representada por Apolo) e o som (simbolizado por Dionísio), a qual ocupa o lugar daquela outra, mais tradicional, entre imagem e conceito²⁰. Este último, na verdade, viria a se constituir num momento de quase dissolução das potencialidades estéticas oriundas da confluência dos impulsos apolíneo e dionisiaco. Tais potencialidades desenvolveram-se na Grécia Antiga no sentido de conferir à eclosão do dionisiaco — manifestação de pura barbárie em outros povos da antiguidade — um significado estético: “Só com eles [os gregos/RD] a natureza atinge o seu júbilo artístico, só com eles a corrosão do *principii individuationis* torna-se um fenômeno artístico”²¹. Desse modo, tem lugar de destaque na argumentação de Nietzsche a idéia de que apenas na tragédia ática se dá uma confluência perfeita dos dois impulsos que, fora dela, são antagonicos:

E aqui se oferece a nosso olhar a sublime e admirada obra de arte da *tragédia ática* e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos, cujo misterioso matrimônio, depois de uma longa luta passada, se glorificou numa tal criança, que é ao mesmo tempo Antígona e Cassandra²².

19 *Ibid.*:21 ss.

20 A superioridade, para Nietzsche, do som musical com relação tanto à imagem quanto ao conceito fica patente na seguinte declaração: “Toda essa explanação reafirma que a lírica é tão dependente do espírito da música quanto a própria música, em sua total absolutez, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera perto de si”. *Ibid.*:43.

21 *Ibid.*:27.

22 *Ibid.*:35.

A diferença entre o visual/apolíneo e o sonoro/dionisíaco se expressa, portanto, no fato de aquele propiciar uma espécie de contemplação apaziguadora, enquanto este último se reporta exatamente ao turbilhão desmesurado que, segundo Nietzsche, constituiria a essência mesma dos acontecimentos: “O artista plástico e também o épico, a ele aparentado, está submerso na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco é, totalmente sem imagem, somente a própria dor e ressonância originárias da mesma”²³. Consolida-se, assim, um ponto de vista segundo o qual os fenômenos do mundo poderiam ser representados pelas artes visuais ou pela palavra — a elas afeitas — mas a essência do mesmo, entendida como dor e contradição originárias, só encontraria seu correto modo de expressão no som organizado na forma da música dionisíaca²⁴.

É importante observar que a incursão sobre as especificidades de som e imagem, enunciada no *Nascimento da tragédia* enquanto contraposição do apolíneo e do dionisíaco, serve também de balizamento para outros textos posteriores. De especial relevância para nossos objetivos presentes é o opúsculo *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, no qual Nietzsche pretende mostrar a origem antropológica das representações que são normalmente reconhecidas como universais, isto é, como possuindo significado transcendente com relação à vida sensível-imediata dos seres humanos. Um exemplo disso encontra-se no trecho que aborda o intelecto humano enquanto um instrumento da autoconservação do indivíduo, na medida em que compensa sua fraqueza física com possibilidades múltiplas da dissimulação e do disfarce. Cumpre lembrar que a função apaziguadora que o impulso apolíneo/visual assumia em *O nascimento da tragédia*, representado pelo sonho, toma aqui a feição de mais um recurso dissimulador da corporeidade, em virtude de sua indiferença para com os ruídos que o organismo humano em funcionamento produz:

No homem essa arte do disfarce chega a seu ápice; aqui o engano, o lisonjear, mentir e ludibriar, o falar pelas costas, o representar, o viver em glória de empréstimo, o mascarar-se, a convenção dissimulante, o jogo teatral diante de outros e diante de si mesmo, em suma, o constante bater de asas em torno dessa única chama que é a vaidade, é a tal ponto a regra e a lei que quase nada é mais inconcebível do que como pode aparecer entre os homens um honesto e puro

23 *Ibid.*:38.

24 Cf. *ibid.*:43-4.

*impulso à verdade. Eles estão profundamente imersos em ilusões e imagens de sonho, seu olho apenas resvala às tontas pela superfície das coisas e vê “formas”, sua sensação não conduz em parte alguma à verdade, mas contenta-se em receber estímulos e como que dedilhar um teclado às costas das coisas. Por isso o homem, à noite, através da vida, deixa que o sonho lhe minta, sem que seu sentimento moral jamais tentasse impedi-lo; no entanto, deve haver homens que pela força de vontade domaram o hábito de roncar. O que sabe propriamente o homem sobre si mesmo! Sim, seria ele sequer capaz de alguma vez perceber-se completamente, como se estivesse em uma vitrina iluminada? Não lhe cala a natureza quase tudo, mesmo sobre seu corpo, para mantê-lo à parte das circunvoluções dos intestinos, do fluxo rápido das correntes sanguíneas, das intrincadas vibrações das fibras, exilado e trancado em uma consciência orgulhosa, charlatã! Ela atirou fora a chave: e aí da fatal curiosidade que através de uma fresta foi capaz de sair uma vez do cubículo da consciência e para baixo, e agora pressentiu que sobre o implacável, o ávido, o insaciável, o assassino, repousa o homem, na indiferença de seu não-saber, e como que pendente em sonhos sobre o dorso de um tigre. De onde neste mundo viria, nessa constelação, o impulso à verdade!*²⁵

Na sua “desconstrução” da busca da verdade pelos homens enquanto uma sofisticada rede de auto-engano, Nietzsche prossegue chamando a atenção para o caráter arbitrário e empiricamente subjetivo das conceituações que presidem a formação dos vocábulos, denunciando toda a linguagem como construto *ad hominem*, sem qualquer possibilidade de atingimento da realidade em si mesma:

Somente por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a supor que possui uma “verdade” no grau acima designado. Se ele não quiser contentar-se com a verdade na forma da tautologia, isto é, com os estojos vazios, comprará eternamente ilusões por verdades. O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão. Como poderíamos nós, se somente a verdade fosse decisiva na gênese da linguagem, se somente o ponto de vista da certeza fosse decisivo nas designações, como poderíamos no entanto dizer: a pedra é dura: como se para nós esse “dura” fosse conhecido ainda de outro modo, e não somente como uma estimulação inteiramente subjetiva!

25 Nietzsche, “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn”. In: *Werke* (1980, vol. III:310).

Dividimos as coisas por gêneros, designamos a árvore como feminina, o vegetal como masculino: que transposições arbitrárias! A que distância voamos além do cânone da certeza! (...) Que delimitações arbitrárias, que preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa! As diferentes línguas, colocadas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem conseqüências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena²⁶.

E é logo a seguir, nesse texto, que Nietzsche menciona as “figuras de Chladni”²⁷ — figuras geométricas, produzidas pela vibração sonora numa placa rígida recoberta de areia fina (ver Figura 1) —, após chamar a atenção para o caráter de metáfora não consciente que as palavras possuem. A referência às “figuras de Chladni” ocorre a Nietzsche como um possível meio de convencer um surdo sobre a “realidade” do som, com a qual ele passa a ter uma relação tão “dogmática” quanto a que tem uma pessoa que escuta normalmente:

Ele [o formador de linguagem/RD] designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova. Pode-se pensar em um homem que seja totalmente surdo e nunca tenha tido uma sensação do som e da música: do mesmo modo que este, porventura, vê com espanto as figuras sonoras de Chladni desenhadas na areia, encontra suas causas na vibração das cordas e jurará agora que há de saber o que os homens denominam o “som”, assim também acontece a todos nós com a linguagem. Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo

26 *Ibid.*:311-2.

27 Ernst Friedrich Chladni (1756-1827), físico alemão que se tornou conhecido por seus desenvolvimentos teóricos e por suas experiências sobre a física do som. Ver, por exemplo, sua obra *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (1787). Schopenhauer também menciona Chladni, embora seja a respeito de propriedades acústicas do som musical, não exatamente suas famosas “figuras”: “Por isso, uma música perfeitamente correta não pode sequer ser pensada, quanto mais executada; e por isso toda música possível só desvia da pureza perfeita: ela consegue apenas ocultar as dissonâncias que lhe são essenciais, mediante a distribuição das mesmas a todos os tons, isto é, por meio do temperamento.” Veja-se a esse respeito a “Acústica de Chladni”. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit.:381-2.

correspondem às entidades de origem. Assim como o som convertido em figura na areia, assim se comporta o enigmático X da coisa em si, uma vez como estímulo nervoso, em seguida como imagem, enfim como som. Em todo caso, portanto, não é logicamente que ocorre a gênese da linguagem, e o material inteiro no qual e com o qual mais tarde o homem da verdade, o pesquisador, o filósofo, trabalha e constrói, provém, se não de Cucolândia das Nuvens, em todo caso não da essência das coisas²⁸.

É interessante observar que a menção às mesmas figuras de Chladni aparece em *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, num momento crucial da obra, apenas num contexto diferente daquele em que Nietzsche se refere a elas: em Benjamin não se trata de mostrar a descontinuidade entre os aspectos visual e sonoro na formação da linguagem em geral, mas o que está em discussão é o problema das relações entre a linguagem visual alegórica e a sonoridade da palavra falada, a qual remete ao som em geral e, em particular, ao da linguagem musical, de acordo com a concepção de Johann Wilhelm Ritter. Segundo Benjamin:

Desse modo, pode-se exigir da seguinte explanação do genial Johann Wilhelm Ritter a abertura de uma perspectiva, na qual a insistência enquanto uma improvisação irresponsável pode fazer fracassar essa apresentação. Apenas a uma discussão filosófico-histórica fundamental sobre linguagem, música e escrita seria possível. Seguem-se trechos de um longo, se se pode dizer, monológico, tratado, no qual se desdobram ao pesquisador, de uma carta sobre as figuras sonoras de Chladni, ao escrever, talvez quase involuntariamente, os pensamentos, assaz fortes ou, de modo tateante, abrangentes: “seria bom”, comenta ele sobre aquelas linhas que se desenham diferentemente sobre uma placa de vidro coberta com areia pelo ataque de sons diferentes, “como — o que aqui se tornou externamente claro — seria exatamente aquilo que nos faz penetrar nas figuras sonoras: figura de luz, escrita ígnea... todo som tem portanto sua letra imediatamente perto de si... A ligação tão interna entre palavra e escrita, — que escrevemos, quando falamos... me ocupou longamente. (...) Que um dia, sob uma natureza humana mais forte, realmente pensou-se mais sobre isso, pode ser comprovado pela existência da palavra e do escrito. Sua primeira e mesmo absoluta simultaneidade residia no fato de que o próprio órgão da linguagem escreve para falar. Somente a letra fala, ou melhor: palavra e escrita são uma mesma coisa na sua origem e nenhuma delas

é possível sem a outra... Cada figura sonora é elétrica e cada figura elétrica é sonora” “Eu gostaria ... portanto de reencontrar ou ao menos procurar a escrita natural ou originária por meios elétricos”²⁹.

Curiosamente, a intenção de Benjamin nesse complexo trecho da *Origem do drama barroco alemão*, ou seja, apontar para uma possível vinculação entre a escrita/imagem alegórica do barroco e a sonoridade (potencialmente musical) da palavra falada³⁰, afasta-se um pouco do escopo do citado Johann Ritter, que parece ser a co-pertença originária da palavra falada e da escrita. No entanto, quando Ritter declara que “gostaria ... de reencontrar ou ao menos procurar a escrita natural ou originária por meios elétricos”, ele involuntariamente faz referência a uma problemática que ocuparia Benjamin em toda a década seguinte: os meios técnicos de reprodução dos objetos estéticos. Tal preocupação de Benjamin manifestou-se explicitamente naquela que talvez seja sua obra mais conhecida: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”³¹. Entretanto, infelizmente Benjamin não menciona nesse ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (ou mesmo, explicitamente, em outras obras) o problema da relação som-imagem. Mas, possivelmente por influência indireta de Benjamin, Theodor Adorno e o compositor Hanns Eisler, no livro escrito a quatro mãos, *Composição para o filme*, retomam de modo muito sugestivo esse tema das complexas relações entre o som e a imagem. Aqui, por razões compreensíveis, dispensa-se totalmente a menção às figuras de Chladni, já que elas deixam de ter uma importância exemplar como tiveram para Nietzsche e para Benjamin em função do fato de que, com o advento da eletrônica, tornou-se muito mais imediata e facilmente intuível a potencial

29 Benjamin, “Ursprung der deutschen Trauerspiel”. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 1-1:387-8.

30 De qualquer modo, a discussão sobre a alegoria enquanto escrita imagética, feita por Benjamin, não deixa de ser mobilizada por Adorno no sentido de criticar a indústria cultural: “Na medida em que as imagens querem despertar aquilo que se encontra soterrado no espectador e o que lhe é semelhante, as imagens intermitentes e fugidias do filme e da televisão se aproximam da escrita. Elas são concebidas, não consideradas. O olho é arrastado pelas tiras como pelas linhas e, no suave solavanco da mudança de cena, a página se passa a si mesma. Enquanto imagem, a escrita imagética (*Bilderschrift*) é meio de uma regressão, na qual produtores e consumidores se encontram reunidos; enquanto escrita, ela põe à disposição as imagens arcaicas da modernidade. Magia desencantada, elas não revelam qualquer segredo, mas são modelo de um comportamento, que corresponde à gravitação de todo o sistema, assim como à vontade dos controladores. (...) Diante da crítica a isso, responde-se que a arte sempre operou com estereótipos. Mas a diferença entre exemplos psicológicos astutamente calculados e os ineptos, entre aqueles a que as pessoas querem se modelar segundo a produção em massa e aqueles que a partir do espírito da alegoria exconjuram mais uma vez as essencialidades objetivas é radical” (“Prolog zum Fernsehen”. In Adorno, *Gesammelte Schriften* 10-2:514-5).

31 Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1991:vol. I-2).

“visualidade” dos fenômenos acústicos, transformados em impulsos elétricos. O meio elétrico faz o papel de “campo de mediação” entre os fenômenos físicos de natureza essencialmente diferente que são a imagem (propagada pela luz, fenômeno eletromagnético) e o som (fenômeno mecânico).

Uma das idéias principais de *Composição para o filme*, a qual, aliás, aparece, ligeiramente modificada, também em outros escritos de Adorno³², é que a tensão entre som e imagem no filme possibilita ao espectador um acesso crítico à obra, o que seria um modo de evitar a leviandade da esmagadora maioria dos filmes. Isso não ocorre habitualmente, porque a indústria cinematográfica não se preocupa com a expressão correta, mas apenas com a possibilidade de lucro imediato (embora também mediato, fato que se manifesta pelo forte apelo ideológico no sentido de manutenção da ordem vigente).

Como pano de fundo para a abordagem da mencionada tensão som/imagem, os autores lançam mão de um depoimento de Goethe, segundo o qual, quando ele e sua irmã eram crianças, seu pai recomendou à menina que estudasse música e ao menino que aprendesse desenho, o que simboliza a contraposição entre o caráter racional — civilizatório — da imagem, associado também ao papel masculino, e o elemento irracional — reativo com relação ao progresso — do som, tradicionalmente associado ao papel feminino. Segundo eles,

A adaptação à ordem racional burguesa e, finalmente, hiper-industrializada, tal como ela é desempenhada pelo olho, na medida em que ele se acostumou a conceber *a priori* a realidade como composta de coisas — no fundo, de mercadorias —, não foi realizada pelo ouvido. Ouvir, comparado com o ver, é “arcaico”, não acompanha a técnica³³.

É interessante observar que Adorno, em textos da década de cinquenta e sessenta sobre a relação entre pintura e música, reafirma esse ponto de vista, referindo-se também à investigação nietzscheana a respeito do dionisíaco e

32 Em *Filosofia da nova música*, por exemplo, num posicionamento também influenciado pela idéia de Hegel (antecipada, como vimos, por Rousseau) de que a imagem está para o espaço assim como o som está para o tempo, Adorno fala de uma “pseudomorfose” da música com relação à pintura. Tal posição tem como fundamento a mencionada oposição entre som e imagem, o fato de essas dimensões não se misturarem. Quando essa mistura ocorre, como no caso — apontado por Adorno — da produção musical de Stravinsky, isso é um indício do declínio da música enquanto forma de arte “autônoma” e um sintoma de reificação no âmbito da cultura como um todo. Ver *Philosophie der neuen Musik* (1985:169-76).

33 H. Eisler e T. Adorno, “Komposition für den Film”, in: Adorno, *Gesammelte Schriften 15* (1976:29).

do apolíneo, aqui mencionada, e enquadrando-a — como já ocorrera na *Filosofia da nova música*³⁴ — numa consideração de ordem geográfico-cultural:

A determinação grosseiramente acertada de que a França seja a terra da grande pintura e a Alemanha a da grande música se reporta ao fato de que a própria pintura, primeiramente organização do mundo externo espacial, do que foi dominado pelo homem, deixa-se apanhar pela continuidade dos elementos racionais, civilizatório-romanos do Ocidente, mais do que a música, a qual, para o bem ou para o mal, contém em si algo intocado, caótico, mítico. Essa oposição esteve sob a vista principalmente de Nietzsche. (...) Se se observa, entretanto, o desenvolvimento total sob o capitalismo tardio como esclarecimento e racionalização progressivas, então isso designa em larga medida a vitória do espírito da pintura sobre o da música³⁵.

Em *Composição para o filme*, Hanns Eisler e Adorno problematizam filosoficamente a sincronização entre o som e a imagem no meio tecnológico, especialmente no fotoquímico, como o cinema, ainda que suas colocações relacionem-se igualmente — talvez até melhor — com os meios eletrônicos de reprodução/geração de imagens, como a televisão, depois explicitamente tematizada por Adorno³⁶. No que tange à sincronização entre som e imagem no cinema, os autores chamam a atenção para o fato de que, nesse *medium*, enquanto a ilusão da imagem em movimento é produzida pela seqüência de quadros sucessivos, o som é, desde os primórdios, registrado por meios mais realistas, resultando no que eles chamam de uma “disparidade técnica” (*technische Dispartheit*) entre os fenômenos visuais e os acústicos. O resultado disso é que o cinema adquiriu um caráter essencialmente “fantasmagórico”, desde que se tornou sonoro, sendo que “toda fala, no filme, tem algo de inautêntico”³⁷. A defesa que Adorno e Eisler fazem da necessidade de uma trilha sonora competente para os filmes baseia-se exatamente na mencionada “disparidade técnica”, sendo que a música atua também como um elemento de mediação entre a imagem em movimento e a palavra falada:

Falta à imagem corporal enquanto fenômeno em si motivações do movimento; somente de modo derivado e mediatizado pode-se compreender que as imagens

34 Ver nota 32.

35 Adorno, “Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute”. In *Gesammelte Schriften* 18 (1984:143).

36 Ver Adorno, “Prolog zum Fernsehen”. In *Gesammelte Schriften* 10-2 (1976:508-15).

37 “Komposition für den Film”, *op. cit.*:76.

se movimentem, que a impressão coisal da realidade pareça mesmo conservar aquela espontaneidade que lhe foi retirada através de sua fixação: que o que é conhecido, enquanto petrificado, anuncia também a partir de si mesmo uma forma de vida. Aqui se apresenta a música, que, de certa forma, substitui a força da gravidade, a energia muscular e o sentimento do corpo. Ela é, portanto, no efeito estético, um estimulante do movimento — não sua duplicação —, tão pouco quanto a boa música para *ballet*, como a de Strawinsky, expressa sentimentos do dançarino ou se encontra em identidade com os atuantes, mas os leva ao processo do movimento. Dessa forma, a relação da música para com a imagem, no mais profundo momento da unidade, é antitética³⁸.

Mas isso não pode significar que a música simplesmente aplaine as diferenças entre a imagem e o som, mas, pelo contrário, sendo fruto de um tratamento apropriado, não apenas mimetize a ação, mas, trabalhando criticamente o hiato existente entre os meios visual e acústico, venha a superar sua divergência:

O planejamento autêntico relaciona-se, em princípio, a duas coisas: à relação entre filme e música e à forma da música propriamente dita. Hoje a música imita a ação na tela, a imagem, enquanto, por outro lado, ambos os meios, quanto mais cegamente se cuida de assemelhá-los um ao outro, mais desesperançosamente divergem. Seria o caso de estabelecer entre ambos uma tensão frutífera³⁹.

Assumindo essa posição, Adorno, por um lado, se põe em conexão com o ponto de vista que, como vimos, tem sua simbolização mítica na história de Hermes e Argos, sendo retomada na filosofia da Idade Moderna — com objetivos e pressupostos diferentes — por Rousseau, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche. A essa tradição, entretanto, Adorno acrescenta um elemento que, por razões de ordem histórica, falta a seus representantes (excetuando-se, talvez, Nietzsche): a intenção de criticar de um ponto de vista filosófico, com acuidade, valendo-se da oposição som/imagem, esses fenômenos que, na contemporaneidade, amesquinham a existência espiritual humana: as mercadorias culturais.

38 *Ibid.*:77

39 *Ibid.*:133.

Referências bibliográficas:

Mitologia, Vol. I. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

Adorno, T. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976-1984.

———. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Aristóteles. *Obras*. Trad. do grego, estudo preliminar, preâmbulos e notas por F. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1982.

Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Chladni, E.F. *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1787.

Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

———. *Cursos de estética*. Trad. M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

Kant, I. *Crítica da faculdade de juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

Nettesheim, A. von. “De Musica”. In *Die Eitelkeit und Unsicherheit der Wissenschaften und die Verteidigungsschrift*, ed. F. Mauthner. Munique: Georg Müller, 1913.

Nietzsche, F. *Werke* (5 vols.), ed. Karl Schlechta. Frankfurt am Main/Berlim/Viena: Ulstein, 1980.

Rousseau, J.-J. “Ensaio sobre a origem das línguas”. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987.

Vollmer, W. *Wörterbuch der Mythologie aller Völker*. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung, 1874.

Figura 1: Figuras de Chladni (Fonte: Jess J. Josephs, *La física del sonido musical*. México, Editorial Reverte Mexicana, 1969, p.142)

