

A ESTÉTICA CARTESIANA NÃO DELIMITADA PELO MÉTODO

Isaú Ferreira Veloso Filho¹

RESUMO: O artigo tem como proposta apresentar a primeira obra do filósofo francês René Descartes, o *Compendium of Music*, além de algumas cartas trocadas com Mersene entre os anos de 1629 e 1631, para se avaliar o que levou o autor do *Discurso do Método* a escrever um tratado sobre teoria musical e quais as implicações dessas obras no seu pensamento. Além de impedir a falsa ilusão de um Descartes artista, pretende-se demonstrar o contraponto que o filósofo representa frente à teoria dos afetos, e como esse posicionamento é o princípio da ideia de subjetividade do gosto em sentido strito, isto é, o gosto como uma questão particular do sujeito. Questão que será fundamental para as noções estéticas modernas, e na qual Descartes está imerso sem ter meios de perceber.

PALAVRAS-CHAVE: Descartes; Música; Estética.

ABSTRACT: The article aims to present the first work of the French philosopher René Descartes, the *Compendium of Music*, plus some letters exchanged with Mersene between the years 1629 and 1631, to assess what led the author of the *Discourse on Method* wrote a treatise on music theory and the implications of these

works in your thinking. In addition to preventing the false illusion of a artist Descartes, intends to demonstrate the counterpoint that the philosopher is forward the theory of affects, and how this positioning is the beginning of the idea of subjectivity of taste in strito sense, that is, taste as a particular question of the subject. Issues that will be fundamental to modern aesthetic notions, and in which Descartes is immersed without means of realize.

KEYWORD: Descartes; Music; Aesthetics.

Falar em Descartes relacionando-o à música, arte por excelência movedora dos afetos, pode causar estranhamento a quem está familiarizado apenas com a sua imagem tradicional, isto é, como o pai do cartesianismo. O nome do filósofo é sempre vinculado à verdade metodológica, à certeza frente à dúvida, à universalidade em confronto com a particularidade, enfim, ao plano cartesiano. Nesses termos, pode-se pensar nos seguintes questionamentos: o que levou o filósofo na juventude a tratar do tema musical? Qual a função da música para o homem que lançou as bases da ciência moderna? Descartes era um músico? Se era, por que seu trabalho se resume em apenas um pequeno tratado sobre música e algumas discussões em cartas?

Já de início, é necessário desmistificar a ideia que surge dessa relação entre Descartes e a música, afirmando que a função dela é ilustrar as pretensões do jovem filósofo, isto é, colocar a matemática como a ciência capaz de dar caráter de verdade à multiplicidade das coisas. Ele utiliza da música teórica como dispositivo de análise matemática, fazendo uma relação entre proporção, percepção sensorial e cognição. Já nas preliminares do *Compendium of Music* (1961), a pretensão do filósofo fica clara. Ele afirma:

5- Pode-se dizer que as partes de um objeto inteiro são menos diferentes quando existe uma maior proporção entre eles. 6- Essa proporção precisa ser Aritmética, não geométrica, a razão de ser está na forma que na primeira há menos o que perceber, como todas as diferenças são as mesmas do começo ao fim (...). 7- Entre o sentido dos objetos o mais agradável (*gratissimum*) para a alma não é nem o que é percebido mais facilmente nem o que é percebido com maior dificuldade; isto é, o que não chega a satisfazer o desejo natural pelo qual os sentidos são transportados para os objetos, mas não é tão complicado que cansa os sentidos. (DESCARTES, 1961, p. 12).²

De acordo com a citação, percebe-se que Descartes detém certo conhecimento em música, afinal a proporção citada se dá entre os tons musicais e seu livro é basicamente sobre teoria musical, mas não era um músico no sentido atual, como aquele que executa uma obra para a apreciação do público. Em sentido lato, pode-se afirmar que o filósofo usa da música como maneira de demonstração matemática, ou seja, ela seria uma forma de ilustrar a perfeição, livre de erros, das demonstrações matemáticas.

Outra utilização de tal ferramenta, que acaba por confirmar a hipótese levantada, será apresentada no livro *O Homem* (2009), momento em que o filósofo busca justificar o funcionamento do corpo humano de forma mecânica. Para exemplificar como o corpo humano é capaz de reconhecer determinados sons e transmiti-los à alma, o meio utilizado por Descartes é a música. Pormenorizando, seria a partir de vibrações no ar que atingem os tímpanos, estes estando ligados ao cérebro por alguns nervos dariam à alma a ideia dos sons.

Nesse sentido, percebe-se como Descartes, já nos seus primeiros tratados, apresenta indícios do caminho que irá trilhar utilizando da matemática como ferramenta para se chegar à certeza das coisas. No caso específico do *Compendium*, Descartes demonstra como determinados sons podem ser mais harmoniosos e fazer suscitar no receptor determinado afeto. Ele afirma no seu tratado sobre o funcionamento do corpo humano:

O que me parece suficiente para mostrar como a alma que estará nessa máquina que vos descrevo poderá ter prazer com uma música que seguirá as mesmas regras que a nossa, e como ela poderá torná-la mais perfeita, ao menos se for considerado que não são absolutamente as mais doces que são as mais agradáveis aos sentidos, mas aquelas que as tocam de forma mais temperada: (...) (DESCARTES, 2009, p. 313).

Desmistificada a possibilidade de se pensar em um Descartes “artista”, posicionando-o como cientista matemático, o estranhamento causado pela relação entre o filósofo e a música fica para trás. Então, torna-se possível direcionar-se para a principal meta desse artigo, em resumo, fazer uma análise da zona de interseção que o filósofo representa frente ao período musical do século XVII e como esse posicionamento é o princípio da ideia de subjetividade do gosto em sentido strito, isto é, o gosto como uma questão particular do sujeito³, não sendo igual para todos os indivíduos nem diretamente proporcional a uma determinada harmonia.

O pensamento musical do século XVII é influenciado pelos períodos que o antecedem, Enrico Fubini afirma, em seu livro *Estética da música* (2008), que durante os séculos XV e XVI os teóricos musicais tem como principal propósito fazer um retorno ao mundo grego. Músicos como Johanes Tinctoris, Henricus Glareanus e Vincenzo Galilei buscavam dar um caráter mais racional à música, fazendo com que ela novamente tivesse o vigor que detinha no mundo grego. Essa tentativa teve seu apogeu no chamado ‘stile representativo’ teorizado pelo círculo de músicos e intelectuais da Camerata Fiorentina no final do século XVI e idealizado pela almejada retomada da concepção grega. É no interior desse grupo que surge a ópera e a monodia, ambos os gêneros voltados à expressão intensificada dos afetos e, conseqüentemente, à comoção do ouvinte. Para tanto, fazia-se necessário que a música seguisse os acentos e as modulações da fala, desenvolvendo-se em obediência ao sentido do texto poético. Acerca dessa perspectiva Harnoncourt, citando especificadamente a perspectiva de Caccini, apresenta a mudança operada na música:

O que há de essencialmente novo na idéia é o seguinte: um texto, quase sempre urn diálogo, é musicado a uma

voz, fundamentalmente, para seguir com precisão e realismo o ritmo e a melodia da palavra. Tratava-se unicamente de dar o máximo de compreensão ao texto e interpretá-lo tão expressivamente quanto possível. (HARNONCOURT, 1998, p. 166).

No entanto, diferente do período clássico grego, a música para o homem moderno não é mais vista como perfeição cósmica que serve para a educação dos cidadãos, mas sim, como uma perfeição natural que pode ser compreendida a partir da matemática. Fubini, aludindo ao músico Gioseffo Zarlino, grande influência de Descartes, afirma:

Este racionalismo, em certo sentido, pode fazer renascer o mito da *música mundana*, já não entendida como música produzida por esferas celestes e, portanto, iniludíveis, mas como produto de uma completa matematização e racionalização do mundo musical, com base numa idêntica e correspondente matematização e racionalização do mundo da natureza, (...). (FUBINI, 2008, p. 100).

Descartes em seu *Compendium* parte desse mesmo pressuposto, assim como Leibniz e Rameau ele afirma que existe uma perfeição na música fazendo-a autossuficiente, afinal, todas as suas razões e fundamentos estão dispostas na harmonia tonal. Em outros termos, são naturais e eternas bastando que sejam compreendidos enquanto elementos matemáticos. É a série harmônica, a qual, por sua vez, como já havia demonstrado Pitágoras, obedece a um principio de razões matemáticas.

Diferente da concepção grega na qual a ênfase recai sobre a dimensão pedagógica da música, o homem moderno tenderá cada vez mais a autonomizar a dimensão do prazer

estético. Prazer que, assim como nos gregos, está relacionado aos afetos suscitados nos homens pela música. Nesse sentido, Descartes afirma na primeira frase do *Compendium*: “A base da música é o som; e seu objetivo é agradar e despertar várias emoções em nós” (DESCARTES, 1961, p. 11).

A necessidade quantificadora da música e a busca de uma relação direta entre a harmonia e os afetos irá se perpetuar por todo o século XVII, sendo um retorno\continuação do pensamento humanista. Pautando-se nesse contexto o pensador segue o mesmo caminho que os seus contemporâneos. No entanto, busca-se nesse artigo, trazer a tona outra perspectiva do filósofo que dá indícios de uma possível análise estética do seu pensamento. É uma tentativa de se apresentar outra vertente do autor, tendo como referências as cartas que ele troca com seu amigo Marin Mersenne, entre os anos de 1629 e 1631. Nessas, a relação entre harmonias e afetos não parece ser vista por Descartes como possível de ser descrita de maneira universal pela matemática, em outros termos, como deve ficar claro ao final dessas páginas, como não sendo igual para todos os sujeitos.

O filósofo americano Jorgensen em seu artigo *Descartes on Music: Between the Ancients and the Aestheticians* (2012) apresenta como o trabalho musical do jovem Descartes destoa das teorias musicais humanistas e platonistas que o antecedem. A percepção cartesiana de que não existe uma relação direta entre uma determinada harmonia e um afeto correspondente coloca a subjetividade como fonte de relativização do gosto. Não há mais uma relação de modos universais com funções específicas que serviriam como fim último à educação dos cidadãos, ou seja, não existe mais a música celeste imutável e mestra. Ao “criar” o conceito de subjetividade o afeto

produzido por um som começa a ser relativizado, e sua função como movedora de afetos passa a ser dependente de uma análise mais ampla, não deve ser apenas uma adequação entre harmonia e afetos correspondentes. Como cita Jorgensen:

Enquanto no *Compendium*, Descartes parece assumir certos tipos de lacunas entre a proporção musical e a capacidade auditiva humana, aqui ele começa a questioná-la. Se a sensação não está refinada o bastante para distinguir consonâncias, então ela levanta questões o quão confiáveis certas consonâncias vão transmitir prazer (ou outras emoções) para a alma. Sua observação será problemática para a visão mais moderna, que descreve uma relação mais próxima entre certas consonâncias e a resposta no ouvinte. (JORGENSEN, 2012, p. 8).

É importante perceber que Descartes parte da teoria humanista, mas tem ressalvas na maneira com a qual os afetos são suscitados no sujeito, que pensa por si. O pensador, como já dito, foi bastante influenciado pelo importante teórico da música o italiano Zarlino, esse que procurava voltar a expressão que a música tinha para os gregos sem deixar de lado o desenvolvimento da técnica musical moderna. Nessa busca, ele racionaliza os afetos da mesma maneira que é possível se racionalizar a natureza, Enrico Fubini diz:

O modelo então, sobretudo da música grega, é a natureza, que por definição é absoluta e totalmente racional — compreensível e determinável em termos matemáticos. As nossas paixões, afetos e emoções pertencem ao mundo da natureza, e portanto podem ser racionalizados. (FUBINI, 1999, p. 205).

Para os humanistas da mesma forma que existe um claro fundamento para a música também há para os afetos da alma

humana, isso ‘explicaria’ a ação da música sobre as paixões. Os dois são constituídos por uma ordem que é matemática. É nesse ponto que Descartes se constitui como um meio termo entre os humanistas e os estetas posteriores, ele não acredita que exista essa relação tão perfeita. No seu primeiro trabalho sim, ele parece esta de acordo com a teoria dos afetos⁴, mas nas cartas trocadas com Mersenne esse questão começa a ser posta em xeque. Charles Kent, comentador e organizador da versão do *Compendium of Music* utilizado na bibliografia desse artigo, afirma na nota 57 o seguinte: ‘Alguns anos mais tarde, Descartes, evidentemente, chegou à conclusão de que era inútil, mesmo errôneo, tentar correlacionar a música e as emoções.’ (DESCARTES, 1961, p. 52).

Em uma carta entre Descartes e Mersenne de Outubro de 1631 o padre continua a empregar seus esforços a fim de encontrar uma relação exata entre os intervalos harmônicos e o seu efeito na alma. Discutindo porque os sons mais consonantes são os mais agradáveis, ou seja, acreditando que deva existir uma consonância musical que esteja de acordo com a beleza ou a agradabilidade. Nesse ponto, Descartes é categórico ao afirmar:

Concernente à doçura das consonâncias, existem duas coisas para distinguir: isto é, o que faz elas mais simples e harmônicas e o que faz elas mais agradáveis para o ouvido. Agora, o que as faz mais agradáveis depende do lugar e da forma em que elas foram usados. Há lugares onde até mesmo falsas quintas e outras dissonâncias são mais agradáveis do que as consonâncias, então nós não podemos determinar se absolutamente uma consonância é mais agradável que outra. (apud. JORGENSEN, 2012, p. 7).

O fato de não poder afirmar de modo categórico quais consonâncias são mais agradáveis do que outras, vem em

decorrência de dois fatores: o contexto na estrutura da peça em questão e os ouvintes que a estão apreciando. Como já dito anteriormente, não existe uma universalidade entre os indivíduos sobre o que é agradável, a questão do gosto já está presente. Citando novamente as cartas entre Descartes e Mersenne, sob a interpretação do Jorgensen vê-se:

Descartes continuamente insistia que todos os seus cálculos serviriam apenas para demonstrar quais consonâncias seriam mais doces, mas não a mais agradáveis. Ele (Descartes) continua ‘a fim de determinar qual é mais agradável, deve-se considerar a capacidade do ouvinte, que muda o gosto, de acordo com a pessoa em questão.’ Este apelo ao gosto aparece também na carta de Outubro de 1631, onde Descartes faz a seguinte analogia: “Assim como a cássia é definitivamente mais doce que azeitonas, mas não tão agradáveis ao nosso gosto.” A introdução da variabilidade de gostos é nova e não prevista pelo *Compendium*. (JORGENSEN, 2012, p. 8).

A contestação cartesiana, por mais estranho que possa soar, frente a essa tendência matematizante da relação entre afetos e harmonias não é amplamente discutida pelo pensador, tendo em vista que seu intento com a música é puramente científico. No entanto, em suas cartas com Mersenne pode-se perceber como a questão do gosto fica explícita; se por um lado Descartes identifica como o funcionamento da música teórica é puramente matemático por outro, a ideia do gosto subjetivo fica à margem de tal explicação. O julgamento que os sujeitos fazem diante de uma determinada harmonia, ou objeto, está disposto num plano subjetivo, portanto, de difícil conceituação universal. Não é por acaso que apenas na última obra do autor, *As Paixões da Alma* (1973), ele buscará tratar desse assunto.

Para que fique ainda mais explícito o ponto de divergência que Descartes representa frente à tendência sistematizante da teoria dos afetos do século XVII, e da sua obra musical, atentemo-nos para a maneira como o pensador afirma a variedade de interpretações possíveis dos sujeitos:

Para explicar o que eu quero dizer como ‘fácil e difícil para perceber pelos sentidos’ eu estabeleço a divisão de uma cama de flores. Se existe apenas um ou dois tipos de formas dispostos no mesmo padrão, elas serão absolvidas mais fácil do que se fossem dez ou doze dispostas em diferentes tipos. Mas isso não significa que um design pode ser chamado absolutamente mais bonito que outro. Para algumas pessoas pensa-se que um com três tipo seja o mais bonito, para outras será um com quatro ou cinco e por aí vai. Um que agrade mais pessoas pode ser chamado de mais bonito sem qualificação, mas não pode ser determinado. Em segundo lugar, o que faz com que algumas pessoas queiram dançar pode fazer com que outras queiram chorar. Isso é, porque ela invoca ideias em nossa memória: por exemplo, aqueles que no passado gostaram de dançar um certo tipo de melodia sentem um leve desejo de dançar no momento que escutam um tipo parecido; por outro lado, se alguém nunca tiver escutado a galliard sem que algum tipo aflição caia sobre ele, ele certamente se entristecerá quando ouvi-la novamente. Isso é tão certo que reconheço que se você chicotear (bater) cinco ou seis vezes um cachorro ao som de um violino, ele começará a uivar e correr assim que ouvir aquela musica novamente. (DESCARTES, 1991, p. 20).

Nesse termos, deve-se admitir mais uma faceta desse pensador, se por um lado ele está de acordo com seu lado cientista implicado na demonstração musical, por outro, apresenta certa inclinação

para uma tendência relativista, ou de valor estético, de que o gosto é algo subjetivo e, portanto não matematizável. Descartes descreve como a música a partir de uma divisão aritmética dos acordes e dos intervalos consegue incitar certos afetos e fazer com que o corpo venha a se movimentar, mas ainda assim, não existe uma relação direta e previsível entre a harmonia e os afetos.

Concernente aos argumentos colocados nesse artigo deve-se perceber como o filósofo modifica sua análise em relação à quantificação proposta pela teoria dos afetos no século XVII. Mudança que ocorre entre o ano de 1618, momento em que escreve sua primeira obra o *Compendium of Music*, e 1629 onde as afirmações anteriores começam a ser contestadas.

Outro ponto contundente foi desmistificar a falsa ideia de um Descartes ligado às artes, afinal, o motivo que o impulsiona a escrever um tratado de música está mais ligado as demonstrações matemáticas do que uma inclinação própria para a música. Deve-se ter em mente que a música desde os gregos anda em consonância com duas perspectivas: uma puramente racional, ou seja, a análise matemática, e outra, essa que entra em contato com as sensações, é o ato de suscitar afetos.

Em concordância com os argumentos apresentados nesse artigo, parece mais pertinente que seja o primeiro motivo, a matemática, que chamou a atenção do jovem filósofo. Importante lembrar que o tratado foi um presente prometido ao amigo matemático Isaac Beeckman, esse que ansiava por ver novas demonstrações matemáticas de Descartes.

Conclui-se então que existe a possibilidade de pensar em traços de uma teoria estética cartesiana, partindo do pressuposto da existência de uma dimensão do gosto, em especial, musical. Uma estética Moderna, que, como expressa Ferry em seu livro *Homo*

Aestheticus, leva em consideração a subjetividade para se estabelecer o que é agradável ou não. É uma relação pautada no objeto, que tem suas próprias características, e no sujeito, que ao receber as informações sobre o objeto afere o seu próprio conceito. Essa dimensão do gosto demonstra uma ruptura com os humanistas que precedem Descartes, e uma abertura para uma concepção estética que leva em consideração o julgamento do sujeito perante a obra.

Contudo, deve-se ter claro que tal concepção estética não é afirmada pelo filósofo, afinal, durante o século XVII, ainda não estavam consolidados conceitos como o de subjetividade ou da própria estética. Mas, a partir da mudança operada no seu pensamento, entre o seu primeiro livro *Compendium of Music* e as cartas que o filósofo troca com Mersenne, pode-se perceber como o pensador esbarra nessas questões, isto é, ele percebe que é impossível se afirmar matematicamente/metodologicamente a respeito do gosto.

Nesses termos, para se pensar em uma possível estética cartesiana deve-se ter como premissa a percepção do filósofo de que existem fatores externos que impedem uma análise baseada puramente no método, Jorgensen afirma sobre essa mudança cartesiana: '(...) (a) que a agradabilidade de um determinado intervalo musical (ou do metro, etc) depende de fatores extrínsecos, e (b) que não há uma conexão *essencial* entre a modo musical e esses efeitos na alma' (JORGENSEN, 2012, p. 6). Apesar de Descartes não ter escrito uma estética, os problemas com os quais ele se depara, em especial no que diz respeito à impossibilidade de se prever uma relação inequívoca entre harmonias e afetos, foram os mesmos que posteriormente irão possibilitar que se pense na estética tendo como premissa não mais o objeto, mas sim, a relação entre o sujeito pensante com o objeto.

NOTAS

¹Mestrando da Universidade Federal de Ouro Preto/Bolsa CAPES. E-mail: zaubob@yahoo.com.br

²Todas as traduções das obras em inglês são de minha autoria.

³Luc Ferry, em sua obra *Homo Aestheticus* (2003), nos mostra de que modo, a partir da Modernidade, o belo e o agradável não estão mais associados a uma propriedade intrínseca do objeto, ou a uma concepção cosmológica de conformidade com a natureza. Trata-se agora da sensação que o sujeito tem na relação com o objeto em questão. O belo, ou o agradável, passa a estar relacionado com uma questão de gosto, ele é particular, relativo e dependente da subjetividade.

⁴A teoria dos afetos será instituída em 1650, mesmo ano da morte de Descartes, pelo padre Athanasius Kircher em sua obra *Musurgia universalis sive ars magna consoni ET dissoni*, e será amplamente desenvolvida na Alemanha no século XVIII. Afirmamos que Descartes faz parte da teoria dos afetos, em especial no *Compendium*, tendo em vista que o padre Athanasius apenas institui o que era discutido pelos músicos desde o século XVI.

REFERÊNCIAS

DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, 1ª Ed. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior.

DESCARTES, René *Compendium of Music*. American Institute of Musicology, 1961. Translation: Walter Robert.

DESCARTES, René. *O mundo (ou o Tratado da luz) e O homem*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009. Tradução: César Augusto Battisti, Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli.

DESCARTES, René. *The Philosophical Writings of Descartes, vol. III: The Correspondence*. Cambridge: CUP, 1991. Translation: John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, and Anthony Kenny.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Livraria Almedina, 2003. Tradução: Miguel Serras Pereira.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008. Tradução: Sandra Escobar.

FUBINI, Enrico. “Zarlino, Veneza e a música instrumental”. In: *Revista ensaios Ad Hominem — música e literatura*. São Paulo, v. 1, tomo II, p. 201-211, 1999.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Traduzido do alemão por Marcelo Fagerlande.

JORGENSEN, Larry. “Descartes on Music: Between the Ancients and the Aestheticians”. In: *British Journal of Aesthetics*, vol. 52, n. 4, p. 407-424, Out. 2012. Disponível em: <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org>