



Fabricio Schlee Eycler

**Tempo, imaginário e música entre
gregos e sertanejos**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Setembro de 2016



Fabricio Schlee Eyley

**Tempo, imaginário e música entre
gregos e sertanejos**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Luísa Severo Buarque de Holanda

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Adriana Sucena Maciel

PUC-Rio/CCE

Prof. Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira

UFRJ

Profa. Silvio Roberto Silva Carvalho

UNEB

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 16 de setembro de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Fabricio Schlee Eyler

Graduou-se em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2005. Mestre em Música pelo Centro de Letras e Artes da na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2011. Atuou como professor Assistente no Instituto Brasileiro de Medicina e Reabilitação. Atua como coordenador de Artes no projeto PUC + 50. Atua como professor Assistente/Substituto na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui experiência nas áreas de Artes, Literatura, Contemporaneidade e Música.

Ficha Catalográfica

Eyler, Fabricio Schlee

Tempo, imaginário e música entre gregos e sertanejos / Fabricio Schlee Eyler ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2016. 191 f.: il. color.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Nicanor Teixeira. 3. Música. 4. Tempo. 5. Imaginário. 6. Potência numinosa. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Aos meus pequenos: Leonardo, Davi
e Joaquim pelos puros sorrisos

Agradecimentos

Pela dedicação e seriedade, agradeço ao programa de pós-graduação do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Meus sinceros agradecimentos ao meu professor, orientador e amigo Júlio Diniz, pela confiança e apoio em todos os momentos.

Agradeço também ao CNPq pela concessão de uma bolsa de estudos que me garantiu a total dedicação para a realização deste trabalho.

Agradeço a todos os professores que fizeram e farão parte dessa minha história. Muito obrigado Helena Martins, Frederico Coelho, Heidrun Olinto, Karl Erik, Renato Cordeiro, Daniela Versiani, Alexandre Montaury, Silviano Santiago e Roberto Correa dos Santos.

Pelas indicações bibliográficas de Vladimir Jankélévitch, Emil Cioran e Câmara Cascudo, agradeço ao professor José Thomaz Brum.

Especialmente agradeço aos meus amigos Felipe Gibson, Lucas Teixeira, Paulo Lustosa e Marcelo Lustosa pelo constante companheirismo.

A minha família de cronópios, famas e esperanças: Paulus, Flávia, Valentina e Michelle Eyler.

Agradeço aos meus eternos amigos e confidentes Vladimir Horowitz, Emil Gilels, Dinu Lipatti, David Oistrakh, Arcadi Volodos, Scott Ross, Glenn Gould, Pepe Romero, Odair Assad, James Galway, Georges Cziffra, Wilhelm Kempff, Arturo Toscanini, Ricardo Muti, Martha Argerich, Christian Ferras e Bartolomeu Wiese e companhia por sempre poder contar com vocês em qualquer hora do mundo.

Resumo

Eyler, Fabrício Schlee; Diniz, Júlio César Valladão, **Tempo, imaginário e música entre gregos e sertanejos**. Rio de Janeiro, 2016. 191p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir da obra musical de Nicanor Teixeira (1928...), esta tese pretende desenvolver possíveis relações entre música, tempo e imaginário, assim como a especificidade da arte musical em seu acontecer. Como um homem nascido e criado no interior da Bahia, suas composições trazem tanto possibilidades do sentir quanto do pensar que reconfiguram a vida. Há nelas elementos telúricos que nos remetem, entre outros, a paisagens musicais de moinhos, de mulheres que descascavam mandiocas, de vaquejadas, de amores e festas sagradas ou profanas. Mas há também elementos que fogem à cronologia da experiência e que vêm de tempos que não podem ser datados. A partir dessas circunstâncias, ser vamos investigar uma trajetória que pode ligar, pela música, o sertanejo aos gregos antigos. A experiência *numinosa*, nesse caso, é o mistério que conduz a arte. A suspensão do tempo e dos juízos reverberam sentidos e sensações que não cessam de nos dizer algo e atuam diretamente nas ações humanas, tanto para o bem quanto para o mal. Por isso, a singularidade da potência musical é incessantemente tematizada em nossa história.

Palavras-chave

Nicanor Teixeira; música; tempo; imaginário; potência numinosa.

Abstract

Eyler, Fabrício Schlee; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor), **Time, imaginary and music between grecs and back coutries**. Rio de Janeiro, 2016. 191p. Doctoral Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From Nicanor Teixeira's musical work (1928...) this study aims to develop the possible relations between music, time and imaginary, as well as the specificity of musical art within its very existence. As a man born and raised in Bahia's backcountry his compositions brings us as much possibilities of the feeling sense as of thinking, which reconfigure life. There are in these telluric elements that drive us, amongst others, to musical landscapes of mills, of women peeling manioc, of cowboy caravans, of love stories and sacred or profane parties. Although, there is also in Teixeira's work the elements which escape the experienced chronology and that come from immemorial times which cannot be dated. From these circumstances this work will investigate the path that might connect through music the backcountry to the ancient Greeks. In this case, the *numinous* experience is the mystery that guides to art. The suspension of time and reasoning reverberate sense and feelings which do not cease to tell us something, and which act directly upon human actions, both for good and bad. That is why the uniqueness of musical power is unceasingly narrated in our history.

Keywords

Nicanor Teixeira; music; time; imaginary; numinous power.

Sumário

1.	Introdução	10
2.	Diálogo entre presentes e passados	20
2.1.	Sentir a música: heróis gregos e sertanejos	20
2.2.	Verdade, engano e esquecimento	38
2.3.	Da palavra mágico-religiosa à palavra-diálogo	58
3.	Música, imagem e imaginação	83
3.1.	Pensar a Música	83
3.2.	Música, <i>mimesis</i> e imaginário	108
3.3.	O sertão de Nicanor e a música	121
4.	Tempo e memória na música	137
4.1.	Fazer a música	137
4.2.	Música e metáfora	154
4.3.	Paisagem musical em Nicanor Teixeira	170
5.	Conclusão	182
6.	Referências Bibliográficas	187

Lista de Figuras

Figura 1-	A Lira Grega	37
Figura 2-	O Violeiro Nordestino	38
Figura 3-	O Canto das Sereias	45
Figura 4-	A Vida no Sertão	50
Figura 5-	A verdade Sertaneja	64
Figura 6-	Mestres da Verdade	64
Figura 7-	As Parcas	73
Figura 8-	Música pitagórica	73
Figura 9-	<i>Areté</i> sertaneja	82
Figura 10-	<i>Areté</i> grega	82
Figura 11-	Flor de Mandacará (Partitura)	96
Figura 12-	Cateretê das Farinhas (Partitura)	104
Figura 13-	Mudança de Sertanejo	121
Figura 14-	Lamento do Cantador Nordestino (Partitura)	127
Figura 15-	Dança	150
Figura 16-	Aulos	151
Figura 17-	Encontro musical	151
Figura 18-	Cítaras	151
Figura 19-	Encontro Musical	152
Figura 20-	Cítaras	152
Figura 21-	Danças Brasileiras	153
Figura 22-	Árion	155
Figura 23-	Piratas em golfinhos	155

1 Introdução

Sim, isto é, como o negativo da realidade talvez-como-deveria-ser, ou seja... Mas, Horácio, não faça metafísica!

Julio Cortázar, *O Jogo da Amarelinha*

Ouvir, pensar e escrever sobre a música em geral e sobre a de Nicanor Teixeira em particular, é abrir um caminho de traições, armadilhas e, sobretudo, de aceitação da insuficiência da própria linguagem. O percurso musical é mistério. Precisamos, então, enfrentar a arte musical em seu acontecer evanescente e perseguir aquilo que por ela pode ser mobilizado, experimentado e pensado como rastro. Pela escrita vamos tentar uma possível interpretação da música de Nicanor Teixeira que lhe permita certa visibilidade a ser compartilhada e aproximada da experiência *numinosa*.

Movido pela reflexão de Jankélevitch¹ que acompanha a dúvida de Fauré quando este se questiona se a música seria *alguma coisa* já que ela aparece como um “ponto intraduzível”, pensamos que essa intraduzibilidade seria a matéria de que ela é feita. Afinal, a música é o próprio sendo da realidade jorrando nas suas infindas possibilidades. Como traduzí-la a não ser pela entrega ao instante mágico de descoberta e abertura de sentido como podemos acompanhar na trajetória musical e Nicanor Teixeira.

Traduzir é manter-se à espreita de um dizer que tanto mais cala quanto mais fala; é colocar-se em limiar, em fronteira, escutando e adentrando nas possíveis ressonâncias da linguagem. (...) Daí dizer que a tradução seja um lugar de fronteira. Ora, as experiências espiritual e estética podem se oferecer como vias capazes de descolar, ainda que de modo passageiro, de uma vivência mais corriqueira da temporalidade. (Filippovna, 2014, p. 163-164) ”.

No caso de Nicanor Teixeira, ela surgiu em sua vida quando ele era ainda um menino e nunca mais o largou. As relações entre sua vida e obra certamente

¹ JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.

são complexas, mas acreditamos que se tomarmos a música como linguagem, podemos encaminhar nossa reflexão para a narrativa e seus desdobramentos no tempo como evento e significação, como sentido e referência e por fim como possibilidade de reconfiguração da vida. Nesse caso, a tríplice *mimesis* de Paul Ricoeur e o conceito de imaginário de Wolfgang Iser serão os eixos organizadores de nosso trabalho.

Guardada a sinalização acima, vamos conduzir nossa reflexão sobre a vida e a obra de Nicanor Teixeira como o primeiro mistério do tempo, pois a eventualidade da música em sua singularidade não pode ser captada de modo absoluto. Mesmo que as relações entre autor e obra sejam complexas, não devemos deixar de lado alguns traços da biografia do compositor que nasceu em 1928 em um vilarejo interiorano no estado da Bahia, de nome Barro Alto. Enquanto nos grandes centros havia, entre intelectuais e políticos, uma discussão acirrada sobre o processo de modernização e construção da nação e sobre as necessidades de mudanças que levariam o Brasil a acompanhar o progresso do capitalismo internacional. Nicanor, tão distante desses embates, crescia vendo e ouvindo violeiros que passavam pelas poucas ruas de seu vilarejo em direção às festas de Bom Jesus da Lapa. Aqui podemos mirar dois espelhos que, apesar de contemporâneos, não podiam fornecer imagens nítidas sobre aquilo que miravam. O particular não podia identificar-se com o universal nem vice-versa. Assim, entre as expectativas de modernização e o tempo da vida cotidianamente vivida, há limites que inscrevem no mundo encontros e desencontros que sustentam a trama da vida entre passado, presente e futuro através de memórias e expectativas. Sobre sua trajetória musical Nicanor nos diz em primeira pessoa:

Eu passava os feriados com meu avô materno que tinha muito gado, casa de fazer farinha, requeijão e tal. Isso em Morro Grande que ficava a um dia de viagem da minha “cidade”. Ainda me lembro, saindo bem cedinho na garupa do cavalo do meu pai e chegando já de noitinha na fazenda do meu avô. Era uma viagem muito gostosa, coisas de um outro tempo. Eu lembro que as mulheres da fazenda ficavam por conta das farinhas, o descascar da mandioca, aquele monte de mandioca na casa de farinha. Aquelas senhoras ficavam sentadas, trabalhando e cantando enquanto faziam farinha. Lembro da roda que move o moinho para triturar a mandioca no esmeril. Enquanto o dia passava, as mulheres iam cantando músicas da terra e tudo isso tomava conta de mim. (Nicanor Teixeira, 2011).

A velocidade modernizadora dos centros urbanos que se desenvolviam sob a égide do progresso, convivia com as tradições de um Brasil interiorano cujo calendário era demarcado pelo tempo da agricultura, do pastoreio, das manufaturas e das festas religiosas. Tais visões e experiências distintas acabam de algum modo entrecruzando-se na música de Nicanor. Se acreditarmos hoje que a história não é dirigida apenas por uma providência divina nem por qualquer ordem ou entidade com força de necessidade, isto deve significar, para nós, que a História é a história dos homens em ação. E nessa história que construímos aqui e na qual localizamos em Nicanor Teixeira e sua obra, um interior “arcaico” e “encantado” em contraste com centros urbanos “modernos” e “desencantados” de modo algum significam uma polarização política, social, econômica ou religiosa². Pelo contrário, é na complexidade dessas relações que descobrimos as interseções que dão sentido à própria trajetória musical de Nicanor Teixeira.

O encontro entre nós e a obra de Nicanor que se entrega a nossos ouvidos tem uma história que deve ser contada na medida em que desvela, pela própria ordem narrativa, uma identidade que aparece na dialética entre a mesmidade e a alteridade e possibilita a compreensão de um “si mesmo” também como um “outro”. Essa história que projeta um Brasil moderno se revela no potencial de encantamento que a configuração musical da obra de Nicanor Teixeira nos oferece. Afinal, foram as estradas abertas pela modernização que conduziram Nicanor ao Rio de Janeiro e a nós. Foram os avanços tecnológicos que permitiram as rádios e as gravadoras, com a conseqüente experiência de um ouvido que podia, agora, ouvir sem a presença do corpo de quem tocava, cantava ou falava. Foi a possibilidade do Brasil compartilhar do concerto das nações que certamente alargou os caminhos para a recepção de novas formas de arte.

Nosso trabalho tenta, assim, elaborar uma narrativa que possa dizer algo sobre o som que Nicanor nos oferece e que se enraíza nesse movimento que conjuga encantamento e racionalidade. No entanto, ao dizer algo, essa mesma

² Por desencantamento do mundo entendemos os princípios racionais que orientavam as ações dos homens com sua lógica e ética intramundanas, o que acarretou um esvaziamento das crenças religiosas ligadas à magia e às concepções do sagrado. Embora Max Weber estivesse pensando na reforma protestante e nos avanços da racionalidade capitalista na Europa, podemos associar tais mudanças à lógica do capitalismo que se estabelecia no Brasil, mas que, aqui, teve outros desdobramentos diante do cristianismo e suas tradições populares. Cf. WEBER, *Sociologia*. Cohn, Gabriel. (Org.). São Paulo: Ática, 1991.

narrativa não pode dar conta daquilo que um dia foi o encontro de corpos que partilhavam uma experiência composta pela escuta, pela visão, pelos gestos e circunstâncias da encenação musical. A experiência *numinosa* que a música de Nicanor guarda pode se encontrar com a dos *aedos* gregos inspirados pelas musas. Ainda que a magia desse encontro possa parecer um anacronismo, somos alertados por Nicole Loraux que defende a prática de um anacronismo controlado como um método valioso que nos permite “ir para o passado com questões do presente para voltar ao presente, com o lastro do que se compreendeu do passado (Loraux, 1992, p. 61)”. Mas é preciso coerência na utilização dos conceitos, pois o lugar também deve ser considerado para não cairmos num anacronismo. Desse modo, em nosso trabalho procuramos controlar as diferenças indissolúveis entre gregos e sertanejos através da mediação narrativa que envolve tempo e espaços distintos e distantes. No entanto, não podemos esquecer que nosso material é poético e por isso devemos saber que aos nove anos de idade, Nicanor recebe de presente do pai um cavaquinho. Como cavaquinho não é um caderno que vai à escola receber a compreensão das letras e números, seu caminho é outro. Nicanor, para “escrever” no cavaquinho, encontra sua escola sob uma janela onde aconteciam as aulas de um professor, João Sátiro, com seu aluno e vizinho de Nicanor, Adalberto Bodão.

Ciente daquele aluno intruso, um dia o professor Sátiro desafia o menino a mostrar o que aprendera, por tabela, sob sua janela. Beirando o acaso e à necessidade, o professor cujo nome já apadrinha a arte poética, o professor Sátiro abre as portas da criação para Nicanor. Afinal, ele aprendera muito, o que o levou a ganhar, aos doze anos, um violão. Mas agora, Nicanor deixou a janela para aprender o novo instrumento por conta própria.

Em 1948, Nicanor Teixeira mudou-se para o Rio de Janeiro onde entrou para o exército, cujo terceiro sargento era o sambista Nelson Sargento. Estudou com Dilermando Reis entre os anos de 1951 e 1954. Ele dava aulas coletivas aos domingos. Com o professor, Nicanor aprendeu apenas violão, mas nada de teoria. Seu aprendizado de leitura musical foi com os estudos de Carcassi e Tarrega que, segundo o compositor, abriram muito sua mente e despertaram a vontade de

conhecer passei mais o violão e principalmente a exigir mais do instrumento³. Em 1955 Nicanor passou a lecionar no Conservatório Musical do Rio de Janeiro, período em que conheceu o cenário mais ortodoxo do violão erudito. Nicanor estreou como concertista em 1958 na Associação Brasileira de Imprensa. Em 1959, passou a lecionar na casa Carlos Wehrs. Nessa época, surgiu um problema no seu dedo indicador da mão direita, que o obrigou a abandonar sua carreira de concertista. Ainda que de forma triste, tal ocorrido trouxe à tona a veia composicional do violonista, que mergulha numa espécie de catarse e busca em sua infância no sertão baiano inspirações, recriando suas próprias criações iniciais.

Para nosso trabalho, essa breve trajetória de vida nos possibilita pensar nas relações entre tempo, obra, narrativa, imaginário e memória. A autobiografia (obra) de Nicanor é descrita a partir de sua memória existencial e musical e, para acompanhá-la, é necessária uma compreensão sobre a própria memória, ou seja, a possibilidade de tornar presente aquilo que está ausente. Como enigma do tempo que a tudo devora, a memória é alimentada por tudo que chega à nossa consciência como uma imagem que se cria espontaneamente como um signo que está ausente. Essa imagem-lembrança é designada como uma existência já acontecida. Há então três traços que constituem a memória: a presença, a ausência e uma anterioridade. A presença seria a da imagem mesmo que se dá num tempo que é fluxo, mas que permanece como um traço que se imprime como signo da coisa ausente. Pelas palavras de Nicanor podemos compreender essa questão quando ele se reporta à sua memória sobre sua infância.

Mesmo na contemporaneidade, a indagação sobre os efeitos da música permanece. Jankélevitch retoma a percepção de Fauré da música como o “ponto intraduzível” da mais irreal das quimeras capaz de nos elevar ao mais baixo, ao mais profundo, e nos diz que há na música uma dupla complicação que quando bem feita, gera tanto problemas metafísicos quanto problemas morais que alimentam nossa perplexidade. Para ele, a música seria inexpressiva e expressiva, séria e frívola, profunda e superficial; possuiria um sentido e também sentido algum. Jankélevitch ainda se pergunta se a música seria um divertimento sem

³ TEIXEIRA, Nicanor entrevista concedida a Fabrício Schlee Eyler em 2 de fevereiro de 2011 na Escola de Música da UFRJ.

escopo, ou uma linguagem cifrada como o hieróglifo de um mistério. Tais equívocos essenciais envolveriam também um aspecto moral:

Il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inevidence foncière du beau musical.(...) Mais la dérisoire contradiction renaît, insoluble entre les pouvoirs de la musique et l'ambiguïté de la musique! Le charme que la musique exerce est-il une imposture, ou le principe d'une sagesse? ⁴

Jankélevitch reconhece que a música atua sobre o homem, sobre seu sistema nervoso e suas funções vitais. Tal poder é particularmente imediato, drástico e indiscreto e por isso se distingue do poder das cores e da poesia que atuaria de modo mais indireto. Para o autor, essa irrupção massiva da música no homem permite que ela se instale em nossa intimidade, que dela se aposse e ali faça seu domicílio:

L'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui même; il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore, il frissonne follement sous l'archete ou les doigts de l'instrumentiste; et comme Apollon remplit la poitrine de la Pythie, ainsi la puissante voix de l'orgue, ainsi les doux accents de la harpe prennent possession de l'auditeur.⁵

Essas distintas abordagens se desdobram nos capítulos que se apresentam. As reflexões contemporâneas sobre a música, de certo modo, fortalecem nossa questão sobre a permanência de um mistério que nos move e ao qual nos entregamos.

Na primeira parte de nossa tese há a apresentação das dificuldades e aporias quando tentamos trazer os tempos passados para o tempo presente. Porém, através de um método que contempla anacronismos de maneira controlada é possível percorrer novos caminhos. Assim, trazemos inicialmente os *aedos* Homero e Hesíodo que, inspirados pelas musas, estabeleciam o real de um tempo em que homens e deuses viviam em proximidade. Aquele mundo eventual, cantado e dançado atravessou séculos e séculos deixando-nos marcas da errância de deuses e homens. Com o desmoronamento do mundo palaciano da realeza micênica, pela

⁴ JANKÉLEVITCH, *op. cit.*, p. 6

⁵ JANKÉLEVITCH, *op.cit.*, p 7.

invasão dos dórios, essa cultura heróica sobreviveu na narrativa épica que cantava seus valores e práticas sociais. Por outro lado, Hesíodo estabelecia toda a genealogia dos deuses que agiam apaixonadamente sobre a vida humana.

A palavra poética, de tipo divinatório, dizia o passado, o presente e o futuro, pois ao retirar do esquecimento, trazia a verdade daquilo que devia ser lembrado. Nesse sentido podemos aproximar o mundo grego do mundo sertanejo cujo canto também instaurava o real através da lembrança de feitos heroicos que também eram permeados por forças mágicas vindas da terra, do mar, do ar e do fogo.

Os cantadores sertanejos e os *aedos* gregos reafirmavam a competência entre aquilo que eles viram e aquilo que ouvira, ou aquilo que eles vêem ou ouvem. Neste caso a inspiração das musas ou a rememoração de feitos em tempos remotos aproximam a função de ambos na manutenção e reconhecimento da comunidade cultural a que pertencem os ouvintes.

Diante da penúria humana, pensamos na aporia entre desejos humanos e glória eterna que estão presentes no canto das sereias, mas também na figura da mãe d'água da mitologia brasileira. Tais advertências indicam, a nosso ver, os limites do humano. Era necessário estabelecer nitidamente a partilha entre o mundo dos deuses e potências divinas com a ânsia entranhada nos homens de conquistar a imortalidade e ultrapassar seus limites.

A vizinhança entre lembrança e esquecimento e entre persuasão e confiança também não deve ser ignorada tanto entre gregos quanto entre sertanejos, pois elas conferiam o poder de suas palavras tanto para o bem quanto para o mal.

Por outro lado, se o homem sertanejo não teve que se confrontar com o controle de sua tradição, o mesmo não ocorre com os gregos arcaicos que, abandonados pelos deuses, tiveram que construir um mndo para si que minimizasse os poderes do acaso (*tyché*) e dos deuses. O pensamento procurou, então, alcançar verdades capazes de sobreviver à inexorabilidade e desgaste do tempo. E é exatamente essa leitura de leituras da tradição greco-romana e cristã que nos trouxe impasses sobre o particular e o universal, o concreto e abstrato, a verdade e a opinião entre tantos outros. Certamente as diversas interpretações sobre Platão e Aristóteles ao longo da história do pensamento ocidental,

privilegiaram o *Logos* e afastaram o *Mythos*, mas tal dicotomia não significa que eles não possam ou necessitem se (re)aproximar.

Com a presença dos chamados “filósofos da natureza” há a procura de um elemento primordial que possa explicar a diversidade do *cosmos*. Nesse sentido, apenas assinalamos a procura de alguns homens no estabelecimento de alguma permanência que assegurasse a continuidade da vida.

Já com o surgimento da palavra-diálogo, temos a questão da possibilidade dos homens poderem viver juntos sem que a lei do mais forte se sobrepusesse a todos. Assim, temos o esforço da construção da *polis* em que os cidadãos deveriam reconhecer sua capacidade de transformar a política no contrário da violência.

Na segunda parte, nos dedicamos ao papel da música na construção do caráter (*ethos*) dos cidadãos e da própria cidade. Sem deixarmos de lado as questões desenvolvidas no capítulo anterior, propomos um deslocamento de percepção. A música, sem deixar de ser uma potência misteriosa, começa a ser pensada em sua atuação nos sentidos humanos tanto em Platão quanto em Aristóteles. Ambos começam a se preocupar em o que ela é capaz de suscitar nos humores e nas ações humanas. Essa reflexão envolve estudos minuciosos sobre a alma, a percepção sensível, a imaginação, as imagens suscitadas, a experiência artística etc.

A reflexão de Platão e Aristóteles sobre a música mostra tanto seu lado criativo quanto destrutivo. No entanto, procuramos tratar os aspectos apolíneos e dionisíacos e outras dualidades que porventura aparecem em nosso trabalho, na imagem de um triângulo equilátero que Eudoro de Sousa nos oferece. Ele é símbolo e complemento em cujo vértice estão ora a divindade, ora a sensibilidade e ora a natureza. Esses três elementos, de fato, não podem ser separados nas sociedades que abordamos. Para além da condenação da imaginação como falsidade, fabulação ou mentira diante do *logos* racional, optamos por não deixar de lado o sagrado e o numinoso como parte constitutiva das percepções sensíveis.

A paisagem grega e a sertaneja não são dóceis às necessidades humanas. Ambas exigem trabalho, espera e travessias que são embaladas por encontros compartilhados em torno do fogo, da luz da lua e do sol. Mas é nos jogos agônicos

que os heróis mostram seu valor resgatado pelas palavras poéticas. A privação move os mitos e neles estão contidos também a possibilidade da desonra, o mais cruel esquecimento, o silêncio. O mérito é constantemente ameaçado pelos mitos que embaçam e encobrem a Verdade. Assim, inicia-se a separação cada vez mais nítida entre *alethéia* e *pseudos* que se inscreve na história ocidental. Porém, o sertão que Nicanor nos traz, permeado de saudade e simplicidade guarda, para ele, em sua música, valores que são ali eternizados.

Na terceira e última parte, discutimos as relações entre tempo, memória e reminiscência. Neste caso, importa registrar o homem em seu profundo pertencimento ao *cosmos*. Platão e Aristóteles, cada qual a sua maneira, separam o mundo do conhecimento, da *épisteme*, do mundo das ações ordinárias da vida humana. Platão e Aristóteles estudam em profundidade a posição da alma diante das paixões e sensações e, sobretudo, a atuação de certos tipos de música sobre ela.

Em suma, a reflexão sobre a música, além de aspectos fisiológicos e comportamentais, também definia a saúde e a doença do corpo social e político. Assim, Platão e Aristóteles tentam conhecer os efeitos da música sobre o corpo sensível e inteligível dos cidadãos. Percepção, imaginação, movimento, duração, repouso, sensações e ainda todas as paixões são examinadas não apenas em si mesmas, mas na relação de determinadas atitudes que provocam. Determinadas melodias, ritmos e acordes musicais provocavam estados de espírito variáveis e era importante classificá-los. O estudo das músicas era também classificado de acordo com os instrumentos adequados.

Por outro lado, entre gregos e sertanejos, a música era um elemento de coesão social nos momentos das festas e na trégua dos combates. Ela também estava intimamente articulada à memória na medida em que podia ativar tanto lembranças quanto reminiscências. A potência musical entre os gregos também era pensada como metáfora, transporte. A própria definição de metáfora estava na poética e sinalizava a capacidade de deslocamentos na linguagem. Ainda que a linguagem musical tenha suas especificidades, há que se pensar em seu poder de nos conduzir a outras paisagens, sensações e estados de ânimo.

Nesse sentido, música e poesia se aproximam, pois ambas alteram a referencialidade da comunicação e por isso são capazes de criar novos mundos que nos aproximam do enigma do tempo e da própria vida. Aqui também reconhecemos a morada e oferta do *numinoso*. Essa experiência sagrada e consagrada apesar de compartilhada, não pode ser dita na linguagem ordinária. Ela precisa de símbolos para ser vislumbrada e nem mesmo a metáfora pode elucidá-la.

Finalizamos nossa reflexão sobre a experiência *numinosa* como possibilidade (ou não) da abertura de caminhos para uma vizinhança entre gregos e sertanejos. Com Bachelard nos aproximamos de uma teoria da imaginação que, assim como a de Ricoeur, aposta na fratura entre a representação e o real. Seu conceito de imaginação criadora, no qual habitam o fazer poético e musical, ultrapassa a dualidade entre razão e imaginação e permite aquilo que é por ele denominado de “imaginação material” na qual os quatro elementos – terra, ar, fogo e água – ganham materialidade ao serem trabalhados oniricamente. Essa imaginação material pode, assim, ser vislumbrada por nós na oralidade, na escritura, nas partituras musicais, nas pinturas dos vasos gregos, nos desenhos do cordel e nas esculturas do mestre Vitalino que, apesar de não participar de nossa reflexão, está em nossa inspiração.

2 Diálogos entre presentes e passados

A música [...] mescla de sons e silêncios penetra no tempo da realidade cotidiana, impõe seu tempo próprio, sua duração soberana e, inocentemente, como um 'silêncio audível', esquece o mundo em benefício de si.

José Thomaz Brum⁶

2.1. Sentir a música: heróis gregos e sertanejos

A música de Nicanor Teixeira ativa nossos sentidos de modo particular. Parafraseando a epígrafe desta tese, cada um que ouve suas composições pode esquecer o mundo em benefício delas próprias. Esse poder - quando irrompe - se manifesta em nossos corpos ampliando nossos sentidos e percepção.

O grau de concentração atingido com isso [contemplação estética] acrescido do próprio júbilo estético, produzem uma alteração do estado mental que não precisa ser comprovada nem científica nem filosoficamente: é algo que experimentamos diante das coisas que atravessam nossos sentidos e nos atingem em profundidade. (Costa & Silva, 2012, p. 38).

Nessa experiência, acontece um sentido de ausência da vontade, da dor e da finitude que o homem contemporâneo, em geral, percebe de modo agressivo e abissal, mas que, ao invés de provocar terror, pode motivá-lo para o cálculo de uma “ponte”, para a construção de um “pássaro mecânico”, para a procura de um “paraíso perdido”. No entanto, a reconsideração da técnica não atinge a tradição filosófica, que continua, segundo Costa Lima (2013), a gerar um mal-estar que pode ser avaliado diante da concepção grega do mundo como *cosmos*.

⁶ BRUM, José Thomaz. “Música e ceticismo em Cioran”, Idem II, *Revista de Arte*, Rio de Janeiro, out. 1995, p. 37-38.

[que] supunha a admiração por uma ordem que tinha lugar para cada coisa – e, em consequência, não admitia lugar algum para o homem como agente criador - admiração e harmonia que eram o substrato da “contemplação”, isto é, a especulação filosófica, a concepção moderna aparta a técnica do menosprezo que secularmente cobriu. (Costa Lima, 2013, p. 25).

Dessa forma, com as separações que os gregos do século V a.C. efetuaram entre *ars* e *téchné*, entre *doxa* e *episteme*, a possibilidade de experiência e entrega totais à fruição. Em nosso trabalho, consideramos a audição musical e a entrega absoluta que ela exige, que culminam em um estado de contemplação da eternidade, capaz de dissolver o individualismo moderno ao propiciar um retorno à unidade primordial.⁷

Vamos, assim, iniciar os possíveis diálogos entre passado e presente, privilegiando o lugar e a função que o Canto dos *aedos* gregos conquistou através da épica homérica e da poesia hesiódica. Esses dois *aedos* nspirados, Homero e Hesíodo, forneceram para o presente dos séculos VIII e VII a. C. a matéria de uma tradição imemorial, que deu aos gregos sua história passada, seu presente e seu futuro, como veremos ao longo do capítulo.

Entre os gregos da época arcaica, a música está ligada ao mundo dos deuses, pois os *aedos* que a cantam são inspirados pelas Musas⁸, entidades que dizem o

⁷ Conforme a tese de Paulo da Costa e Silva, essa experiência é interpretada na tradição ocidental por filósofos que problematizam a herança cristã e sua concepção de tempo. Diante do caráter fugidio e transitório do tempo, instaurado pela percepção da alma humana, apenas restaria a esta a intenção de transformá-lo em sucessão através de melodias. Somente nelas o tempo poderia ser captado em sua totalidade através da memória. “Porque aquele que canta sabe a forma da melodia, mesmo que esta forma nunca esteja inteiramente presente nos sons que vão sendo pronunciados”. Cf. COSTA E SILVA, 2012, p.43. No entanto nossa proposta, aqui, é tentar pensar a música integrando-a, também, ao pensamento mítico dos gregos e filósofos da natureza. Acreditamos que o formalismo musical que dominou a música no Ocidente pode indicar outros paradigmas que ficaram na sombra. Para além da tematização platônica e aristotélica que negava ou aceitava a *mimesis* ora como imitação, ora como criação, há a experiência com os *aedos* e *rapsodos* gregos que nos devolvem a música como capaz de refazer o próprio organismo social ao trazer os laços originais de uma comunidade no *cosmos*. No caso de Nicanor Teixeira, é possível que a “brasileidade” possa ser experimentada de outros modos e com outras intensidades.

⁸ Apesar da imprecisão etimológica, optamos por considerar as Musas como filhas de Zeus e *Mnemosyne*, que está ligada ao verbo “lembrar-se de” e, por isso, torna-se a personificação da memória. Elas nasceram para cantar a vitória dos deuses olímpicos sobre os Titãs. Durante nove noites, Zeus e *Mnemosyne* compartilharam o leito e, no tempo devido, nasceram as nove musas. Em outras variantes da tradição, as musas são filhas de Harmonia ou de Urano e Geia. Mas, em todas elas, há uma relação com o princípio filosófico da primazia da música no universo. As musas são cantoras divinas cujos coros e hinos alegram o coração dos deuses imortais, já que sua função era persuadir o pensamento sob todas as suas formas, como sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática e astronomia. Entre os homens, na Teogonia de Hesíodo, elas trazem a paz com o esquecimento das dores e sofrimentos humanos. Na época clássica, século V a.C., elas se fixam: Calíope preside a poesia épica; Clío, a História; Érato, a lírica coral; Euterpe, a música;

passado, o presente e o futuro, e instauram, deste modo, o real. Aquilo que vale a pena ser lembrado chega aos homens como uma verdade que não se contrapõe à mentira, mas ao esquecimento. A música faz parte da vida não somente como melodia, mas também como canto e dança. Estava presente para apaziguar os deuses e os homens, mas também para incitar-lhes determinadas forças e pertencimento. Nos banquetes dos heróis, nos simpósios das divindades olímpicas, nas colheitas, nos jogos fúnebres, nos lamentos, ela era capaz de suscitar alegrias e tristezas e, assim, consolidar os laços humanos. A excepcionalidade do porta-voz das Musas fazia do *aedo* um ser digno de respeito. Tal como os adivinhos, eles possuíam o dom da vidência. Cegos para a luz comum aos mortais, eles tinham acesso direto ao invisível e a licença em trazê-lo aos mortais. Mas diferentemente dos adivinhos, que deviam dizer o futuro, os poetas orientavam-se geralmente para o passado, um tempo antigo que vinha de um tempo original e chegava ao tempo dos heróis que deviam ser lembrados.

Esse saber de tipo divinatório permitia que o passado, o presente e o futuro escapassem do esquecimento. Aqui residem diferenças entre o antigo poeta da Grécia arcaica e o nosso atual fazer poético. Muito embora tenhamos mantido a presença de um ritmo e musicalidade próprios, que o diferem da prosa, o ofício do poeta não está mais obrigatoriamente ligado ao canto e à dança. Entre os gregos, os poetas cantavam e dançavam a poesia, que acontecia de modo público em festividades. A oralidade conduzia tudo aquilo que devia ser compartilhado entre os homens. Desta forma, o termo *aedo* unia geralmente atividades que, para nós, se encontram separadas. Contudo algumas músicas “regionais”, em geral, e as composições de Nicanor Teixeira, em particular, guardam propriedades que se assemelham à função do *aedo* arcaico. Assim, nossa reflexão não se separa tanto da antiguidade. Apostamos que a arte musical é capaz de encantar, de tocar a sensibilidade humana e provocar surpresas, inquietação e satisfação inéditas. Ela é capaz de nos tirar de terrenos defensivos da mesmidade cotidiana e abrir espaços e tempos que ampliam nossa percepção costumeira, tanto para o bem quanto para o mal.

Polimnia, a retórica; Talia, a comédia; Terpsicore, a dança e Urânia, a astronomia. Cf BRANDÃO, Junito de Souza, *Dicionário mítico-etimológico*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2014, p 438.

Imaginamos aqui a experiência musical dos cantos homéricos e dos cantos e contos nordestinos, tão caros a Nicanor Teixeira, como instantes de admiração. Mirar e viver a conquista de harmonias pela música, canto e dança, reforçava nos homens a possibilidade da coincidência entre ser, fazer e dizer. E é o mundo homérico, guerreiro e cavaleiresco, que dá à epopeia seu chão e sua matéria, que apresenta um mundo antes das separações entre os registros de atividades diferenciadas da racionalidade moderna, mas que, de alguma forma, inicia-se com a filosofia racional dos gregos.⁹ No mundo lembrado por Homero e Hesíodo, o universo dos objetos cotidianos não se separa daquele dos negócios públicos nem se opõe à personalidade dos indivíduos. O príncipe e o senhor de guerra não se distinguem do chefe da casa e do artesão habilidoso. Ainda não havia a distinção entre o homem do *oikós* (casa) e o homem da *polis* (cidade). A maneira de *ser* não é separada dos modos de *fazer* nem dos modos do *dizer*: “*proferir palavras e realizar ações*” andavam juntas. O domínio da palavra significava a soberania do espírito e - como para os gregos arcaicos - o sentido mais importante era a visão, ver significava saber.¹⁰

Na relação entre *Musa* e *aedos*, há uma “dupla motivação”, ao invés da tão aclamada objetividade proposta pelo Romantismo ocidental.

Depois de toda a ênfase que se pôs na narrativa que se faz por si mesma e, em seguida, na *Musa*, como uma espécie de personificação dessa narrativa marcada por um grau máximo de impessoalidade, creio que cumpre redescobrir o lugar do poeta, o qual, mesmo que ainda não se chamasse por esse nome, manifesta-se enquanto a função que poderíamos definir como *operação poética*. (Lins Brandão, 2005, p. 43).

Assim, há no *aedo* mais do que apenas inspiração no sentido de ser conduzido por algo que se encontra fora de si. Existe, então, um processo que

⁹ Entendemos racionalidade moderna como o processo de secularização de esferas sociais - como religião, política e economia - que acontece na Europa a partir dos séculos XIV e XV. Nele, o que se desloca de modo significativo é o lugar da palavra que perde sua autoridade tradicional e seu fundamento sagrado nos mitos. Cf. TORRANO, *A origem dos deuses, Hesíodo*, São Paulo, Iluminuras, 2001.

¹⁰ Na cultura grega, o “ver” e “dizer” têm um estatuto privilegiado e ocupam, no conjunto das capacidades humanas, uma posição hegemônica. Como o conhecimento é interpretado e expresso pela visão e pela linguagem, ver e saber são uma e mesma coisa. Para os gregos, a visão só era possível se entre o que era visto e aquele que via existisse uma total reciprocidade. Quando alcançava o objeto, o olhar transmitia-lhe aquilo que o observador sentia ao vê-lo. Cf. VERNANT, J.P. (Org.). *O Homem Grego*, Lisboa: Presença, 1994, p.15

Jacyntho Lins Brandão classifica como de *cooperação*, em que nenhum dos implicados abre mão de seu papel. Não há impessoalidade, o poeta demarca justamente seu lugar, o da Musa e o de seu público. Para o autor, o poeta também dita à deusa seu programa narrativo, não só por referir-se à sua atividade no proêmio, mas também por dramatizar suas relações com a Musa. No que a deusa oferece, é o *aedo* quem escolhe o que cantar, em qual perspectiva, partindo de onde e por quais motivos. A enunciação não se dilui na impessoalidade, tanto na épica homérica quanto em Hesíodo.¹¹ A supremacia da visão sobre a audição é claramente estabelecida, assim como a situação dialógica:

Ó Musas, me dizei, moradoras do Olimpo,
divinas, todo presentes, todo sapientes
(nós, nada mais sabendo, só a fama ouvimos),
quais eram hegemônicos, guiando os Dânaos,
os príncipes e os chefes. O total de nomes
da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas,
voz inquebrantável, peito brônzeo, eu saberia
dizer, se as Musas, filhas de Zeus porta-escudo,
olímpicas, não derem à memória ajuda,
renomeando-me os nomes. (*IL*, II, vv 484-492)

Para Lins Brandão, os dois primeiros versos - que se intercalam entre o imperativo do poeta às Musas e o objeto que elas agora dizem - esclarecem a competência de cada um, das deusas e dos homens mortais. “(...) o que está em jogo é a diferença entre o que se vê e o que se ouve: as deusas presenciam e têm tudo visto; os homens, nós, temos nada visto, porque só ouvimos (Lins Brandão, 2005, p. 44)”. Ver seria um atributo divino e nada ver era nada saber, condição dos poetas e dos homens.

¹¹ Em Hesíodo, diferentemente de Homero, o poeta ainda salienta que as musas tanto podem dizer a verdade quanto mentir. Mas aqui não há, entre eles, oposição entre verdade e mentira. Se a verdade se diz em grego de muitas formas - como *alethéia*, *étymos*, *éteos* - a mentira tem uma única denominação, que é *pseudos*. E *pseudos* torna-se cada vez mais problemático com a filosofia racional que não podia mais aceitar uma verdade proferida por deuses tão tomados pelas paixões (*pathos*) e incertezas. Com a *polis*, a palavra se desprende da rede simbólico-religiosa, que permitia a ambiguidade e a coloca sob uma dupla reflexão: a da Retórica e a Sofística, por um lado, e a do *logos* como meio de reconhecimento do real, por outro. Essa problemática constitui o desenrolar do pensamento ocidental na demarcação entre a realidade verdadeira do pensamento científico e o estatuto do ficcional ligado à *mimesis*. Cf. DETIENNE, *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, Rio de Janeiro: Zahar, 1988 e COSTA LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Diante da inexorabilidade do tempo, restava apenas a experiência da duração do ouvir que foge com o presente, que vira outra hora ou dura só o que dura a presença. Mesmo se o poeta, além de todas as línguas e bocas, ainda tivesse um peito brônzeo, de nada lhe valeria, como salienta Lins Brandão:

Esse é o estatuto limitado do poeta, ao qual faltam recursos ilimitados na esfera dos órgãos ligados à proferição do canto: a língua, a boca e o peito (o coração, o ânimo). De outro lado estão as Musas, cuja cooperação com o poeta é indispensável. Que operação se espera delas? Que rememorem (*mnesíato*) quantos sob as muralhas de Tróia estiveram. É assim, pois, que se processa a co-operação: às Musas cabe rememorar, ao poeta cantar o que elas rememoram. (Lins Brandão, 2005, p. 46).

As Musas, quando invocadas, podiam listar heróis e a quantidade de qualquer coisa e ainda tornar presentes acontecimentos passados. O poeta, diante das Musas, não era capaz de dizer exatamente tudo. Ao optar por dizer apenas quantos eram os guerreiros e garantir aos ouvintes que a memória de quem eram jamais se perderia, uma vez que dela cuidavam as Musas. Essa certeza é que, em um certo sentido, o desobriga de cantar tudo e lhe concede a liberdade de, como no prólogo da *Ilíada*, definir os limites ao *saber tudo* que é próprio das Musas, atribuindo-lhe uma dimensão humana, que se efetiva no canto.

A Musa sabe, sim, os nomes da multidão, mas escolhe dizer apenas os dos chefes das naus e as naus de todos. Para Lins Brandão, parece que, de fato, o que se representa aqui é o quanto o poeta pode deslocar-se da Musa – e como cooperar com ela não implica assumir uma posição subalterna e de simples dependência com relação às escolhas da deusa. De outro modo, valeria perguntar: caso a escolha fosse das Musas, por que não dizer os nomes da multidão, já que as restrições humanas do poeta (a língua, a boca, o peito) não se aplicariam a elas? (...) O poeta não é só sujeito da enunciação, mas seu principal sujeito. Ele assume a primeira pessoa e, com isso, deixa de ser subalterno ao *aedo*.

Assim, o lugar do poeta, da Musa e dos homens também vem da necessidade de definir com clareza a partilha do *cosmos* que está fortemente definida nos cantos homéricos. Ali, os heróis eram homens dotados de excelência (*areté*) e assim o eram porque tinham que desenvolver um comportamento que sustentasse esse dom. Há uma ética precisa que reconhece a humanidade do

homem a partir de sua capacidade de cultivar a terra, de comer comidas cozidas, de fazer sacrifícios e oferendas aos deuses, de conceder hospitalidade a outros homens e zelar por sua fama. Dotados do poder da linguagem e da arte da construção, os homens tinham que forjar um mundo para si. E esse mundo podia ser feito de várias e múltiplas formas. Neste caso, os gregos procuravam erguer o que consideravam o melhor e apostavam nos dons da *métis* (inteligência), do *logos* (linguagem) e do dom de fabricar utensílios que os distinguiam dos outros seres vivos, guiados apenas por seus instintos. Ao controlar aquilo que compartilhavam com os animais, os homens podiam criar um mundo para si. Esse mundo, ancorado na capacidade de compreender a necessidade tanto da ética heroica quanto, mais tarde, da ética política, podia aproximar os homens da imortalidade dos deuses. A única forma humana de vencer a inexorabilidade do tempo que a tudo devorava era nunca ser esquecido.

Vale lembrar que no mundo grego arcaico, o esquecimento (*léthe*) opunha-se à verdade (*alethéia*)¹². Vencer a morte, correlata ao esquecimento, era ter sua glória imortalizada pelo canto dos *aedos* que, inspirados pelas musas, diziam a verdade do passado, do presente e do futuro. Daí a importância da música tocada, cantada e dançada como porta-voz de valores que mantinham aquilo que era comum aos homens. Em um mundo anterior à *pólis*, ao alfabeto e à moeda, o lugar dos *aedos* é central. “O *aedo* (i.e., o poeta cantor) representa o máximo poder da tecnologia da comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta.” (Torrano, 2001, p.16).

Os heróis podiam perder sua excelência (*areté*) quando caíam em desmedida (*hybris*) e, por isso, deviam estar sempre atentos. Tal comportamento que englobava ações louváveis era, como vimos, a garantia de sua imortalidade. Neste caso, ser imortal era ser lembrado tanto entre os homens (*kudos*) quanto

¹² A verdade (*alethéia*) aparece em Hesíodo não apenas como aquilo que não pode ser esquecido, mas também como poder de rememoração, ou seja, uma espécie de memória para o esquecimento. Como aponta Torrano, as Musas não são exclusivamente memória, mas o resultado da mistura entre memória e não-memória. Elas permitem que os homens esqueçam seus pesares, como no velho ditado popular: “quem canta, seus males espantam”, o que não está relacionado com verdade ou mentira. Quando lemos na *Teogonia* de Hesíodo os versos 27-28, que “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”, frisamos, com Torrano, que as revelações que as Musas concedem aos mortais são des-velações e não mentiras ou verdades.

entre os deuses (*kléos*). Vencer o esquecimento assegurava a glória imorredoura conduzida pela fama. Por isso, a verdade (*alethéia*) estava ligada à capacidade de ser sempre lembrado e o esquecimento (*léthe*) era a perda da glória e honra que levava à ameaça dos heróis sem louvor (*akléos*) ao esquecimento. Até mesmo o poeta inspirado devia saber seus limites e jamais ultrapassá-los, como podemos ver no canto II da *Ilíada*, quando o cantor Trácio, Tamíris, sequioso de vingar o enleio de Helena e sua própria dor, desafia as Musas. Mas Atena e seus contingentes se apresentam e terminam com seu canto o nos seguintes termos:

Ao encontro do trácio Tamíris, ao canto
dão-lhe termo (de Eucália, do palácio de Êurito).
ele voltava, ufano desafiando as filhas
do porta-escudo, Zeus, dizendo ultrapassá-las;
coléricas, as Musas o cegam; do canto
divino o destituem e da arte da cítara. (*IL*, II, vv 590-599)

Já no canto III, v.393-394, Páris se desonra ao preferir o amor e a música ao invés da glória e nobreza conquistadas no campo de batalha. Eis outro limite da música como deleite amoroso, que faz o herói afastar-se da ética heroica. Héctor interpela Páris e diz:

Ó mal-parido Páris, belo só nas formas, mulherengo,
impostor! Não nascido, sem-bodas
- penso – melhor seria, que servires de opróbrio
e vexame perante os olhos de nós todos .
Hão de estar gargalhando os Gregos com seus longos
cabelos. Persuadiram-se eles de que eras belo
na forma, bom de guerra; és frouxo, pusilânime,
com singradoras naus, reunir fiéis seguidores (...)
Não valeriam
O favor de Afrodite, tuas formas, tua cítara,
teus cabelos, no pó (...) (*IL*, vv, 39-56).

Penélope, ao esperar por Ulisses, sofre ao ouvir as canções de Fêmio, o *aedo* que canta o retorno dos companheiros de Ulisses da Guerra de Troia. Essa rememoração sofrida desvela o que estava oculto, o retorno (*nostoi*) do herói que não se faz presente, “mas que pela voz inspiradora do poeta se mostra à luz (Torrano, 2001, p. 26)”. O que brilha ao ser nomeado, o não ausente, é o que *Mnemosyne* recolhe.

A própria morte do herói devia ser bela, pois era a garantia do coroamento de uma vida digna de ser vivida e lembrada. No mundo cantado por Homero, inspirado pelas Musas, os heróis não podiam ter seu cadáver ultrajado, nem ultrajar um companheiro. Deviam morrer em uma luta justa (*agon*), pois o único combate valioso se dava entre iguais. O enfrentamento entre forças desiguais não podia trazer mérito, posto que a lei do mais forte diante do mais fraco era indigna. Por outro lado, o herói devia morrer cedo no auge de sua força (*bia*) e beleza (*hebe*). Jamais um corpo devia ser abandonado à putrefação, daí o problema colocado no canto XXIV da *Ilíada* quando Aquiles, colérico com Heitor pela morte de seu melhor amigo, Pátroclo, mata-o e, além disso, amarra seu cadáver aos cavalos para ser desfigurado. Esse canto é significativo ao apresentar os limites de um herói que põe em risco sua honra ao tirar a honra de um outro herói. Os rituais fúnebres de Heitor foram realizados e, sobretudo, foram cantados pelo poeta e eternizado por *aedos* ao longo da história antiga dos gregos. Na descrição do escudo de Aquiles, no canto IX da *Ilíada*, emissários do rei Agamemnon encontram Aquiles cantando as glórias dos heróis já mortos, mas como temas de poemas que permaneciam vivos e eram modelos a ser imitados. Certamente ao cantar e ser perito no manejo das armas, Aquiles prepara-se para as batalhas vindouras, já que “proferir palavras e realizar ações”, como já apontamos, eram indissociáveis da formação heroica. Neste canto, avaliamos a importância da lira quando fazem libações aos deuses com vinho e a sonoridade constituinte do cosmos. A *physis* para os gregos não se opunha à cultura - a ela tudo e todos pertenciam com variações de sons, formas, quantidade, texturas etc. - e mesmo a criação de qualquer objeto era parte dela e essa é uma questão para nossa atualidade.

Compreender as separações de tudo aquilo que estava junto, embora com diferentes finalidades (*enthelequeia*), é uma tarefa que se impõe cada vez mais. Como pensar que uma faca e um cavalo também possuem *areté*? O pertencimento a uma ordem maior colocava todos os modos do ser (animais, vegetais, minerais, artefatos etc.) orientados segundo sua *areté*. Neste caso, somente o homem deveria explorar a melhor forma de ser em um mundo que lhe é sempre aberto. A fabricação de utensílios, a criação de animais, tudo devia ser orientado, cada qual à sua maneira, em direção ao melhor modo de ser aquilo que se deve ser. A *areté*

não era exclusividade ética. Neste sentido, a *areté* da faca seria cortar com a máxima excelência e a do cavalo a de ter o melhor desempenho. Como os homens são os seres mais frágeis de todos e compartilham uma parte com os deuses, é preciso que eles façam sacrifícios para as divindades, para, assim, honrá-las. Por isso, Nestor, o herói mais velho, ainda faz apelos antes da partida para a guerra:

Sobretudo a Odisseu encarece persuada
 Aquiles, o Peleide imáculo. Então, eles
 Pelas praias do mar polissonoras, marcham,
 Muitas preces erguendo ao deus circum-terrestre,
 A Posêidon, Tremor-de-terra que movesse
 o coração de Aquiles! Junto as naus e tendas
 dos Mirmidões o encontram. Tangia uma lira
 - cordas presas em trave de prata – artefato
 dedáleo, que o enlevava, do espólio de Eecião,
 e a cujos sons cantava gestas de heróis. Pátroclo
 só, silencioso, senta-lhe defronte e espera
 que ele termine o canto. Odisseu guiando, os núncios
 chegam à frente dele e param. O Peleide
 sustendo a lira salta, abismado, do sólio
 onde sentava . Pátroclo, ao vê-los, levanta-se.
 Aquiles, pés-velozes, dá-lhes boas vindas:
 Salve! Eis aqui guerreiros amigos ... (II, vv 181-197)

Ainda que mantenha suas funções religiosas e festivas, a música na Odisseia aparece como arte do encanto mais sublime¹³, que tanto pode elevar os homens ao mais belo deleite numinoso quanto colocá-los diante da mais terrível e assustadora escuridão.

Neste trabalho, reconhecemos a complexidade da filosofia ocidental diante das hierarquias entre filosofia, retórica, *mimesis* e epifania. Embora não possamos

¹³ O conceito de sublime, ainda que tenha sido posteriormente tematizado por Longino, cuja identidade e temporalidade são incertas, é precioso para a compreensão dos limites do humano entre os gregos. Mas o que aqui nos importa é que, para além das demarcações, há algo que, quando surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, de um jato, a força do mundo. E tudo isso vem de um dom natural que constitui a causa primeira da *physis*. No entanto as obras naturais se deterioram quando são reduzidas a esqueleto pelas regras da arte. Para Longino, a genialidade é inata, não se adquire pelo ensino; a única arte de produzi-la é o dom natural. A natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método. São necessários preceitos técnicos que não podem ser deixados a si mesmos. Quando abandonados apenas a seus ímpetos, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras de freio. Cf. “Do Sublime” in, *Aristóteles, Horácio, Longino, A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

tratá-la, vamos pensar no sublime como a epifania daquilo que é inapreensível. Neste caso, a experiência musical será aqui tratada como *performance*.

Nos *Hinos Homéricos* em louvor a Apolo, filho de Leto e Zeus, novamente há delimitações com relação aos homens e deuses. Nele, cisne e *aedo* cantam e há a sugestão de que arco e instrumentos de corda tiveram a mesma origem. E esse dizer é cantado e dançado sob as palavras de Apolo, o qual afirma serem dele a cítara e os arcos recurvados para que ele possa revelar aos homens os desígnios de Zeus, muitas vezes funestos. Antes, porém, há toda uma tradição que, embora não tenha estabelecido os valores que irão pautar a vida política que veremos a seguir, foi capaz de transmitir através de seus *aedos* reflexões fundamentais sobre o lugar e o estatuto dos homens na vida do *cosmos*. Neste caso, vale lembrar com Paul Zumthor¹⁴ a centralidade do tempo na performance da cultura grega pré-política, em que o “saber dizer” era também um “saber-fazer” e um “saber-ser” - que se encarnava nos corpos.

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (Zumthor, 2007, p. 30)

Na *Ilíada*¹⁵, encontramos o centauro *Quíron* que ensinava a Aquiles o manejo das armas e da lira. Os *aedos*, inspirados pelas *Musas*, guardavam e transmitiam tudo aquilo que deveria ser lembrado, inclusive os limites do humano diante das forças divinas, conforme a tradição. No hino a Apolo¹⁶, o deus da música e da profecia, podemos avaliar seu regozijo cantante e dançante assim:

Quem na frente fosse, estando os jônios reunidos,
diria que são eles imortais e sem velhice sempre;
veria a alegria de todos, e regozijarias o ânimo,
vendo os homens, as mulheres de belas cinturas,
as naus rápidas e os muitos bens de todos (...)
Elas, após cantarem primeiro a Apolo,
cantam um hino à Leto e à Ártemis freicheira,
lembrando-se dos homens e das mulheres de outrora,

¹⁴ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.30.

¹⁵ HOMERO, *Ilíada*, trad. Haroldo de Campos 2 v., São Paulo: Arx, 2003.

¹⁶ HOMERO, *Hinos homéricos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.144.

e encantam a grei dos homens.
 Elas sabem imitar os sons e as balbúcies de todos os homens.
 Cada um diria que é ele mesmo [Apolo] que fala.
 Pelo modo como o belo canto lhe será ajustado.

O hino segue enaltecendo o poeta cego Homero, que - ao passar - deixa para trás os melhores cantos que os heróis vão glorificar sobre a terra. Como as musas inspiradoras do *aedo* dizem a verdade, a persuasão estava garantida e Apolo sobe ao Olimpo para juntar-se a outros deuses, onde, imediatamente, os imortais se ocupam da cítara e do canto. O hino assim segue:

As Musas, todas juntas, respondendo com bela voz,

Cantam os dons imortais dos deuses e as adversidades
 dos homens, que, dementes e impotentes, vivem tendo quanto
 foi-lhes dado pelos deuses imortais, e não são capazes
 de encontrar remédio para a morte e socorro para a velhice.
 (...) Entre elas, brincam Ares e o bom observador Argifonte;
 enquanto Febo Apolo citariza, movendo-se
 com belos cabelos e elevados passos, um brilho reluz em torno dele,
 e luzes cintilam de seus pés, e de sua túnica bem tecida.
 Os pais, Leto de cabelos dourados e o sábio Zeus,
 Ao verem o caro filho brincando entre os deuses imortais,
 Regozijam-se muito no ânimo (*Hinos Homéricos a Apolo*, vv 189-204).

Pensamos, aqui, na performance como reconhecimento, uma vez que “a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (Zumthor, 2007, p. 31). Ainda segundo o autor, a performance situa-se em um contexto que é ao mesmo tempo cultural e situacional. Neste caso, ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto, ao mesmo tempo que nele encontra lugar, mas que é capaz de ultrapassar o curso comum dos acontecimentos. No hino homérico, percebemos que o encanto do deus da música atualiza-se no reconhecimento de seu poder de encantamento. Ao mesmo tempo em que espanta os males humanos, precisa trazê-los à lembrança para que possam ser esquecidos e novamente lembrados. Esse movimento da linguagem que se atualiza no tempo como discurso (*parole*) comunica o sensível e o inteligível.¹⁷ A

¹⁷ As separações entre o sensível e o inteligível, corpo e espírito, razão e paixão, texto e contexto, entre tantas outras dualidades que permeiam o pensamento ocidental, possuem uma historicidade que vale a pena ser enfrentada a partir do mundo grego anterior ao advento da filosofia racional. Ali, eles podiam ouvir imagens; sentir alegria no pensamento, ver nos olhos e não com os olhos

existência dada pela palavra pronunciada, ora apoia-se na língua, ora dela se afasta. O “eu” assim referido e localizado, em seguida, se dispersa, se afasta talvez para mergulhar na vasta memória coletiva, para ser novamente ancorado na integral de outros que o capturem.

Diante da penúria humana, pensamos na aporia entre desejos humanos e glória eterna que estão presentes no canto das sereias. No canto XII da Odisseia, Ulisses consegue desvencilhar-se da maga Circe, mas carrega consigo conselhos nefastos sobre sua curiosidade e vontade de ouvir o canto mortal das sereias.¹⁸ Tais advertências indicam, a nosso ver, os limites do humano entre os gregos. Era necessário estabelecer nitidamente a partilha entre o mundo dos deuses e potências divinas, com a ânsia entranhada nos homens de conquistar a imortalidade e ultrapassar seus limites. Odisseu queria desafiar as Sereias e realizar algo inédito ao ouvi-las. Na conversa entre Odisseu e Circe, observa-se os seguintes conselhos:

Então me disse a venerável Circe: Tudo
 Cumpriu-se assim, mas ouve o que direi agora,
 E um deus há de lembrar-se: encontrarás primeiro
 Sereias. Quem quer se aproxime delas se
 Fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre
 de suas vozes, nunca mais terá por perto
 a esposa e os filhos novos, que se alegrariam
 com seu retorno à residência, pois Sereias
 o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se
 no prado: empilham-se ao redor os ossos de homens
 apodrecidos com a pele encarquilhada

etc. As fendas que se abrem entre o conhecer, o sentir e o agir na Grécia antiga podem ser acompanhadas em SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*, Lisboa: Ed. 70, 1992.

¹⁸ Diante das dúvidas sobre a etimologia do termo, sinalizamos a indicação de que as sereias eram jovens belíssimas transformadas em almas-pássaros por *Démeter*, quando não impediram o rapto de *Core-Perséfone* por *Hades* ou a de que, ao desprezarem os prazeres do amor, Afrodite fez com que perdessem sua esfuziante beleza ao metamorfoseá-las com cabeça e o tronco de mulher, mas em forma de pássaro e também de peixe da cintura para baixo. Frias, desejavam o prazer, mas, como não podiam alcançá-lo, atraíam e prendiam os homens para devorá-los. Eram hábeis músicas e cantoras. Aliás, em Homero, os seres encantatórios possuíam vozes maravilhosas, que enfeitiçavam até os ventos. Quando tentam encantar Ulisses e seus nautas, as Sereias se apresentavam tranquilas e aparentemente pacíficas, mas eram devoradoras de homens curiosos que lhes faziam perguntas. Impostura, lisonja e tentação são atributos tardios das sereias. Anteriormente, elas entravam nos cadáveres para energizá-los, mas em Homero elas se mostram ambíguas: aparentemente calmas e pacíficas, atraem os homens curiosos ao infortúnio. A sedução mortal só pode ser estancada quando Ulisses se agarra ao mastro de sua nave. Neste sentido, vamos pensar aqui as relações entre o mastro e os instrumentos musicais como mediadoras de algo que precisa de limites seguros para que os homens possam suportar tanto encanto. Cf. BRANDÃO, Junito de Souza, *Dicionário mítico-etimológico*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2014, p.563-565.

Não chegues perto! Amolga a cera a cera dulcime
 e fixa nas orelhas dos teus sócios. Não
 as ouça ninguém mais além de ti (se o queres):
 te amarem à carloinga do navio veloz
 mãos e pés apertados nos calabares, reto,
 para que o canto das Sereias te deleite.
 E se rogares e ordenares que os marujos
 te soltem, devem retesar as cordas mais
 Depois que os remadores deixem a paragem,
 não serei exaustiva ao te indicar a rota
 que seguirás: que te aconselhe o coração!
 (*Od.* XII, vv. 36-57)

O desejo de desmedida, que é a marca dos heróis, pode ser comparado com a medida do conceito de sublime desenvolvido por Longino. No episódio das sereias, no canto XII da *Odisseia*, ficamos diante de um canto claro, agudo e melodioso, que de tão divino aniquilava os homens que o ouvissem.

Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória
 argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas!
 em negra nau, ninguém bordeja por aqui
 sem auscultar o timbre-mel de nossa boca
 e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabenças,
 pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos sofreram
 na ampla Ílion – numes decidiram-no.
 Quanto se dê na terra amplinutriz, sabemos
 A bela voz assim ressoou.
 Meu coração queria ouvir.
 Mandei que os sócios me soltassem
 sobrelevando as celhas, mas em arco,
 mais remavam. Perimede e Euríloco se alçaram
 a fim de reapertar os cabos. Bem distantes,
 a ponto de não mais ouvir rumor algum
 e o canto das Sereias, meus fiéis marujos
 tiram a cera que amolgara em suas orelhas,
 desatam os liames em que me prenderam .
 (*Od.* XII, vv 184-200)

Ulisses alcançou as sereias de cantos encantadores, capazes de enfeitiçar os humanos. Como foi advertido, aquele que se aproximasse delas, inocentemente, não teria mais a chance de reencontrar seu lar e, assim, perderia seu retorno (*nostoi*) e a chance de ter suas aventuras narradas. Por isso, o herói é aconselhado a passar ao largo, amarrado fortemente ao mastro da nau e com sua tripulação com os ouvidos tapados com cera. Deveria também abrir mão de sua autoridade, pois mesmo suplicando a seus tripulantes que o soltassem, estes deveriam apertar mais

as correntes que o prendiam. Se suplicares aos companheiros que te soltem, que eles com ainda mais laços te prendam. Ouvir as sereias - ou enfrentar seu silêncio - exigia de Ulisses algumas decisões, pois ninguém, até então, havia atravessado tal caminho para poder transmitir a experiência e contá-la aos pósteres. Somente Circe, a maga que predisse os desafios que aguardavam Ulisses em sua volta a Ítaca, sabia do perigo que Ulisses enfrentaria. Diante deles, Ulisses usou de astúcia (*métis*) para poder ouvir, sem morrer ou deixar de voltar para sua casa, o canto das sereias. Essa relação entre ouvir e não partir jamais é, segundo Lins Brandão, a mais autêntica.

Mas note-se que Ulisses, ao descrever sua passagem pela ilha das Sereias, não se refere ao monte de ossos e aos cadáveres putrefatos (...) como se o herói estivesse tão entregue à audição que fosse incapaz de qualquer outra coisa, como examinar o aspecto da pradaria. Contudo, ainda que o destino dos que param seja funesto, ninguém, nem mesmo Circe, diz que o canto das Sereias é falso. (Lins Brandão, 2005, p. 84).

Ao longo da história ocidental, este canto foi muito interpretado, e aqui sinalizamos Kafka, que - ao reconhecer que nem sempre os poetas inspirados pelas musas diziam a verdade - pensa que Ulisses possa ter escutado não a voz, mas o silêncio aterrador das sereias. Neste caso, Musas e Sereias estavam muito mais próximas, pois ambas sabiam e cantavam tudo que acontecia.

Num certo sentido, é como se a Sereia fosse uma espécie de Musa desregrada, em enlouquecida, sem limites em sua operação, uma ampliação funesta do canto que supõe uma produção infundável e mortífera, porque prescinde totalmente da operação do poeta. Por outro lado, elas parecem também, pelo que diz Circe, fora do controle do recebedor. (...) o herói esquece toda precaução, desejando apenas entregar-se à audição cujos limites não quer controlar, tomado pelo encanto que o leva a abdicar da operação própria do ouvinte. (Lins Brandão, 2005, p. 84).

Aqui, ao contrário das Musas, as Sereias não cooperam, pois, fazendo seus ouvintes perecerem longe do mundo dos homens, elas agiam como anti-Musas, já que atuavam não na esfera da divulgação do *kléos*, mas da sua destruição – ou, pelo menos, de sua preservação apenas em uma esfera não humana, ou melhor, fatídica para qualquer dos homens.

A interpretação de Kafka em seu texto “O silêncio das sereias”¹⁹ começa com o seguinte sintagma: “Comprovação de que mesmo meios insuficientes, e até infantis, podem servir à salvação”. Para Kafka, os meios utilizados por Ulisses, a cera e as cadeias, não seriam suficientes diante do canto das Sereias que penetrava em tudo e seduzia mesmo à distância. Mas Ulisses, embevecido com sua coragem e bravura, apresentava-se alegre e inocente como uma criança. Assim, para Kafka, quando ele chegou, as potentes cantoras não cantaram. De sua mudez jamais alguém poderia salvar-se. A *hybris* de Ulisses, seu prazer em seu feito calaram as sereias ou elas se esqueceram de cantar ao vê-lo tão inebriado. Odisseu, para Kafka, não ouviu o silêncio e acreditou que as Sereias cantaram para ele com seus pescoços esticados, lágrimas nos olhos e profunda respiração. Para Kafka, elas, mais belas que nunca, esticavam-se e giravam o corpo, deixando os cabelos horripilantes soprar livres ao vento e alongando as garras na rocha; não queriam mais seduzir, mas somente apanhar ainda, pelo máximo de tempo possível, o brilho que refletia dos grandes olhos de Odisseu.

Wellbery, que trabalha esse texto de Kafka como um paradoxo, afirma que:

O perigo que em Homero as sereias representam consiste em que não se pode ao mesmo tempo ouvi-las e delas escapar. A absorção de seu canto a todos extravia. Mas Ulisses quer uma coisa e outra e a ambas alcança, pois modifica as premissas em que se funda a ameaça das sereias. Elas são invencíveis apenas sob o pressuposto de que a audição e a liberdade de movimento sucedam simultaneamente. (Wellbery, 1998, p.194-195).

Por outro lado, nos tempos de Kafka, essa questão se atualiza como a partilha imposta nos quadros do sistema capitalista em que a cera e as cadeias mostram a alienação da vida de tripulantes, que de mais nada podem usufruir. “A satisfação mais manifesta, que o canto das sereias promete, seria o ingresso de um corpo indiferenciado – como corpo de uma simultaneidade de todas as funções ativas e passivas – na indiferenciação da vida (Wellbery, 1998, p. 195)”. Aqui, ressaltamos que a concepção do corpo em Homero não pressupunha nenhuma integração, tudo era articulação; e nada, a não ser a morte, era capaz de dar união

¹⁹ O texto que utilizamos faz parte do posfácio da edição da *Odisseia*: HOMERO, tradução de Sergio Tellaroli in Christian Werner (trad.), São Paulo: Cossac Naify, 2014 p. 615-616.

às partes. *Soma* era a unidade do corpo e só era alcançada com a morte. *Logos* e *pathos* andavam juntos e ainda não se dividiam entre cabeça e coração.

Pela divisão do corpo e pela distribuição de suas funções, essa perda de diferença é afastada e se converte em objeto intencional: em condição perdida e postergada, que o canto apenas escutado das sereias fantasmaticamente evoca. Assim se origina suplementarmente o fantasma da origem como o outro diferenciado da diferença (*Unterschied*), que se é enquanto corpo dividido. O segundo aspecto, que se trata aqui de mostrar, foi primeiramente desenvolvido por Maurice Blanchot. Em sua leitura, o objeto do relato homérico se mostra como origem do relato em geral. O canto das sereias seria a indiferenciação entre o sujeito que narra e o sujeito narrado, entre a manifestação e a significação: canto sem diferença, sob qual se prometeria a pura perda da diferença do silêncio, do ponto zero da descrição (Wellbery, 1998, p. 195-196).

O canto das Sereias é relevante para nossa reflexão na medida em que não abandonamos os aspectos da potência criadora e *numinosa* das artes. Neste caso, o encontro com a música pode atualizar uma força que expande a consciência e é capaz de transformar, sem caminho de volta, as visões de mundo ancoradas na dualidade maniqueísta entre opostos, a que fomos, de certa forma, habituados e submetidos em nossa história ocidental.

A voz poética da música do “sertanês” Nicanor Teixeira também possui uma função aglutinadora e estabilizante, sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Como intérprete da tradição, sua música pousa em algum tempo, em algum espaço. Mas esse pousar está presente em todo lugar, a música é conhecida e reconhecida por cada um e se integra nas vozes e ouvidos cotidianos como referência permanente e segura, apesar das sutis variações que ali ocorrem. Neste sentido, ela é profecia do futuro e memória de um passado. Sua força vem dos desafios da sobrevivência. A cantoria sertaneja vem do ciclo do gado “O transporte do gado é tarefa árdua, e não dá para desviar a atenção. Na busca da rês que foge, muitos se tornaram famosos intérpretes da poesia popular” (Cascudo, 2002, p.106). Há nas feiras as *cantigas de cego*, enquanto vai tocando seu instrumento, o cego faz pedidos num canto plangente e de pouco recurso melódico. Segundo Câmara Cascudo (2002), há várias formas de Canto, além das mencionadas. Há *acalantos*, *cantiga de roda*, *cantiga de trabalho*, *cantos acumulativos* etc. Mas é na *cantiga de vaqueiro* que o vaqueiro vai rompendo o

silêncio com seu aboio agudo e formula verdadeiros romances. Enfim, se nos cantos homéricos falta a música, no canto sertanês de Nicanor faltam as letras.

Ouvir Nicanor é transporte, é suspensão de juízos e é, sobretudo, dissolução das dicotomias já apontadas entre sujeito e objeto, texto e contexto, corpo e alma, espírito e matéria, razão e paixão, entre tantas outras. É um modo de entrega à experiência sensível que pode ultrapassar a contemplação de um ouvinte passivo, a divisão entre público e obra ou mesmo a tranquilidade de um reconhecimento de autoria.

Nosso trabalho, neste momento, parafraseando Jaa Torrano na introdução à *Teogonia* hesiódica, deve fazer o transporte das Musas arcaicas como experiência do Sagrado para outros territórios. Tentamos, com a música, escrever sobre o nefando e o inefável, sobre o que não deve e não pode ser dito, quer por ser motivo do mais desgraçado horror (o Nefando), quer por ser motivo e objeto da mais sublime vivência (o Inefável).



Figura 1- A Lira Grega.



Figura 2- O Violeiro Nordestino.

2.2. Verdade, engano e esquecimento

Son los ríos

Somos el tiempo. Somos la famosa
Parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
Lo que se pierde, no la que reposa
Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.
Somos el vano río prefijado,
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que se queda
y sin embargo hay algo que se queja.

J.L.Borges, Los conjurados

Como um Ulisses desejante de ouvir o canto das Sereias para poder narrá-lo, seguimos adiante com nossa reflexão sobre a permanência do *numinoso* - que ora se mostra e ora se vela na ambiguidade da palavra mágico-religiosa, que aparece como Canto para nós. Essa mesma palavra, em sua potência, torna-se problemática quando acontece a passagem do mito aos *logos* que se ancora à palavra-diálogo da *polis*. Tal transformação não elimina a potência divina e mágica das artes, mas a coloca sob suspeita e controle em outro território. De certa forma, Homero e Hesíodo colocam essas questões em algumas passagens.

Como vimos, a palavra mágico-religiosa era cantada sob a inspiração das Musas e trazia consigo a verdade (*alethéia*) como dom de vidência, oposta não à

mentira, mas ao esquecimento. Por outro lado, nessa mesma palavra há um aspecto relevante para nossa reflexão, que é seu poder de dizer a equidade, a justiça (*diké*). Aqui, encontramos o ponto central da formação da *polis*, cujo *logos* deve muito à força realizadora da palavra eficaz, mas também à sua sombra, pois:

A palavra, uma vez articulada, torna-se uma potência, uma força, uma ação. Se o mundo divino é, por excelência, aquele onde jamais uma decisão é tomada em vão, onde nenhuma palavra é gratuita, no mundo poético ela não goza de uma menor eficácia: quando Hermes se faz poeta inspirado, que com arte e saber tira sons harmoniosos da lira, longe de pronunciar palavras “vãs, inúteis”, “realiza” os deuses imortais e a Terra tenebrosa. Através da potência de seu verbo poético, institui as potências do mundo invisível, desenvolve a longa teoria dos deuses, segundo seu posicionamento, de acordo com sua respectiva “honra”. O louvor poético suscita uma realidade da mesma ordem; mesmo neste caso, a palavra é uma coisa viva, uma realidade natural que brota, que cresce; com ela é o homem louvado que se engrandece, pois seu próprio louvor é o homem. (Detienne, 1981, p.34).

Neste caso, pensamos com Marcel Detienne no poder de *Nereu*, o Ancião do Mar que também diz a Verdade não só como aquilo que deve ser lembrado, mas também como Justiça (*Diké*). No campo poético, o elogio se faz “com justiça” e esta reforça a verdade. Há também outras duas potências que a compõem – a Confiança (*Pistis*) e a Persuasão (*Pheitó*) que, juntamente com a Justiça (*Diké*), completam o campo da Verdade. A confiança (*Pistis*) seria o assentimento requerido por *Alethéia* e, nesse sentido, aproxima-se da Persuasão (*Peithó*) que se exerce sobre o outro através de sua magia e sedução.

No entanto essa palavra do poeta também podia ser enganosa. *Peithó* teria um caráter ambivalente. Não existia uma oposição entre ela e a outra potência, mas sim uma oscilação em seu próprio interior. Havia uma “boa” e uma “má” *Peithó*. Afinal, as Sereias eram irmãs das Musas e a potência de seu canto aparece como esquecimento de tudo aquilo que na vida dos homens trazia sofrimento e terrores. A natureza desse esquecimento já não é somente negativa.

Léthe não é aqui a espessa obscuridade; é a sombra, a sombra que encerra a luz, a sombra de *Alethéia*. É preciso distinguir duas espécies de esquecimento que são, entre si, como os gêmeos *Thânatos* e *Hýpnos*: se o primeiro é *negro* e se ele tem “um coração de ferro, uma alma de bronze, implacável, em seu peito”, o segundo, Sono, é *branco*, “tranquilo e doce para os homens”. Ao Esquecimento-Morte, opõe-se o Esquecimento-Sono, ao esquecimento negativo corresponde o Esquecimento positivo. A palavra cantada apaziguadora das “inelutáveis

preocupações” contém, diz Apolo, três prazeres: Alegria, Amor e sono suave. O bom esquecimento é o sono (...). *Léthe* não é mais a filha da noite, mas mãe das *Chárites*, das “visões brilhantes”, da alegria dos banquetes e dos eflúvios cintilantes” que surgem nos pomposos festins. *Léthe* acompanha *Eros* e o suave prazer das mulheres. (Detienne, 1981, p. 41).

Assim, *Peithó* serve à *Alethéia*, mas estaria bem próxima de *Léthe* por associar-se ao engano (*apaté*). A oposição entre *Alethéia* e *Léthé* não se mostrava como contradição, e sim como uma faixa que deslocava a boa *Peithó* até a má e vice-versa. Haveria, então, uma oposição complementar que sustentava a palavra mágico-religiosa e oracular. E é exatamente essa oscilação e esse deslocamento que passam a ser questionados como verdade diante dos *logos* filosófico e político. A partir deles, se desenvolve uma reflexão sobre as relações entre linguagem e mundo. Aqui temos duas direções diferentes: por um lado, o “problema da potência da palavra sobre a realidade, questão essencial para toda a primeira reflexão filosófica; e, por outro, o problema da potência da palavra sobre o outro, perspectiva fundamental para o pensamento retórico e sofisticado (Detienne, 1981, p. 44)”. Tais direções vão alimentar os debates sobre o estatuto do *logos* na *polis* do século V a.C., e na filosofia racional de Platão e Aristóteles.

Muito embora Homero tenha cantado a vida de heróis e a epifania de deuses que já não viviam ou se tornavam presentes no século VIII a.C., e Hesíodo, no século VII a.C., tenha organizado as forças geradoras do universo como *Teogonia*, ambos perceberam mudanças no fluxo do tempo. Somente quando reconhecem um passado como passado já muito distante e diferente do tempo em que viviam, podem imaginar e fixar pela escrita aquilo que, até então, pertencia às tradições orais e transforma-se em “literatura”. Assim, o relato de ambos os poetas traz a inspiração das *Musas* de um tempo primordial para que os homens pudessem entrar em contato com o que deveria ser lembrado ou esquecido para sempre, mas também apontam problemas com o estatuto da *Alethéia*. Desta forma, o mundo heroico da guerra de Troia e os heróis da quinta idade em Hesíodo podiam habitar o presente graças à potência de *Mnemosyne*, mas, como o tempo presente é o tempo da escrita, os poetas por ele são determinados. Localizamos, então, indícios que apontam para questões que só serão abertamente formuladas posteriormente.

Na *Teogonia* hesiódica, que é ainda parte dos cantos arcaicos, Zeus apresenta-se como o grande destinatário do Canto juntamente com Memória (*Mnemosyne*), mas ao mesmo tempo eles são também seus genitores. Com os filósofos da natureza, o modelo genealógico permanece, mas seu conteúdo é outro. Grande parte dos pensadores pré-socráticos procura nos elementos da natureza o princípio gerador do *cosmo*.

A inteireza do “Tudo é Uno” - que Heráclito, entre outros pensadores da *physis*²⁰, afirma - pode ter infinitas apropriações. Neste sentido, para ele, tudo aquilo que surge já tende ao encobrimento. Lins Brandão aproxima a palavra épica dos problemas levantados pelos pré-socráticos e reconhece que há várias mentiras (*pseudos*) de Ulisses na *Odisseia*. Seu discurso e o discurso do poeta se entrecruzam e é “como se, numa sequência de enquadramentos concêntricos, tudo se comportasse de tal modo que quando se chega ao centro se retorna à margem.” (Lins Brandão, 2005, p. 166). E as Musas de Homero se encaixam nesse jogo de caixinhas chinesas, que sobrepõe níveis narrativos a níveis narrativos. Salientamos aqui que esse jogo entre camadas é capaz de levar fascínio aos ouvintes por um tempo bastante longo, o que nos interessa de modo especial, e é isso que faz de Ulisses alguém parecido com um *aedo* e que hoje permanece ligado à boa arte, capaz de nos transformar quando a experienciamos. Guardadas as devidas proporções, a música de Nicanor Teixeira traz camadas e sedimentos de tempos imemoriais, que são capazes de nos fascinar.

Heráclito, o obscuro, rejeitava o que os *aedos* homéricos e Hesíodo tinham considerado como saber divino das Musas que estavam em todos os lugares e tempos. Heráclito acreditava que os homens estavam adormecidos ou bêbados (fr. 1; 73; 89; 117) ou assemelhavam-se a crianças (fr. 70; 79; 121) ou animais (fr. 4; 9; 13; 29; 37; 83; 97). Para ele, o homem também devia medir-se com os animais e, neste sentido, o animal era para o homem o que o homem era para os deuses.

²⁰ Nossa intenção não é aprofundar a busca dos filósofos da natureza, conhecidos também como pré-socráticos, mas apenas sinalizar que eles ultrapassam a genealogia do cosmos e a epifania dos deuses e expõem seu espanto diante da complexidade da *physis*. Cada um deles e suas escolas tentam compreender, em linhas gerais, como o uno e o múltiplo; o geral e o particular podem conviver e qual seria o elemento primordial que a tudo deu origem.

O princípio único e vivo, de que todo o mundo está penetrado, é ao mesmo tempo de natureza intelectual e vital (...). Não crê que o homem chegue ao conhecimento deste *logos* [divino] através de uma *unio mystica*, nem indica método algum para a ele se chegar: exorta apenas a estar alerta, a escutar a *physis*. (Mas) há casos individuais significativos, que revelam o segredo, a tensão vital – em tais exemplos é que o homem pode apreender o divino. (Snell, 1992, p. 188).

No mesmo sentido, quando Ulisses “inventa” aventuras para o porqueiro Eumeu, seu velho conhecido que não o reconhece, “ele fala do que não viu, do que não aconteceu, do que não se passou. Mas não se pode negar que fala a partir do que alguém poderia sim ver ou passar – e por isso se assemelha a um *aedo*.” (Lins Brandão, 2005, p. 172). Desta forma, mesmo através do *pseudos* ou, por isso mesmo, a narrativa pode atingir a expectativa de seus ouvintes ou não²¹. O que importava era sua boa persuasão, a *Peithó*.

Na encenação da ficcionalidade, assistimos não só a relatos que convêm, independentemente se verdadeiros ou falsos (...) quanto somos postos diante de narrativas que simplesmente não convêm (...). Assim, parece que a própria questão do verdadeiro e do falso depende dessa conveniência, havendo enquadramentos variados. (Lins Brandão, 2005, p. 176-177).

Desta maneira, toda a narrativa da *Odisseia* pode ter sido *pseudos*, sem que a *Odisseia* seja destruída, pois o que estava em jogo era o destinatário do *pseudos*, que devia saber o que estava recebendo e consentindo. Para Lins Brandão, o *pseudos*, como resvalamento da linguagem que permitia a mentira sem que esta incorresse em perjúrio, poderia mostrar-se de duas maneiras. Ao mostrar-se sem causar prejuízos e sem proveito para si ou para outrem, ela podia ter um objeto moral ou apenas alegrar, sem ensinar verdades úteis de forma agradável. E essa questão é acentuada na medida em que as separações entre os modos de ser, do sentir, do fazer e do pensar vão se diferenciando e tornando-se mais autônomas ainda no mundo grego. O mesmo acontece com a unidade entre música, texto e corpo, constitutiva da poesia grega que permitia uma obra ser criadora, ou seja,

²¹ Lins Brandão, de modo distinto de Jaa Torrano, chama atenção para a diversidade de vozes no canto épico, que permite a diferenciação entre vozes ativas e passivas. Deste modo, Homero e os poetas arcaicos e seus públicos não seriam tão ingênuos ou portadores de uma mentalidade primitiva. Pelo contrário, eles demarcaram o lugar do poeta e refletiram sobre sua função. “Ao exporem o poeta, esses poemas consagraram nada menos que o refinado conjunto de relações entre verdades(s) e *pseudos* a que depois (desde os romanos) se chamou de ficção. O que poderia também ser o outro nome da Musa (LINS BRANDÃO, 2005, p. 178) ”.

uma obra que nos liberte a capacidade de sentir, que ultrapasse seus próprios parâmetros e nos conduza para adiante e além. Acreditamos que esse possa ser um caminho para uma reflexão sobre a música.

Nesse mundo, nada estava separado, havia um poder onto-poético próprio às culturas orais, em que - na concepção do real - há reunião de atributos contraditórios, díspares e conflitantes. Neste caso, as Musas como múltipla força numinosa do Cantar, encarnada na voz do aedo, “mais do que ouvida e percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se confundem o nome e a coisa nomeada.” (Torrano, 2001, p. 95). Essa percepção humana, que faz do canto um iluminador da *alethéia*, realiza a totalidade cósmica e não é, como a tradição ocidental firmou, uma das nossas faculdades perceptivas nem um ato entre tantos outros. Ela é um ato constitutivo do próprio ser do homem em seu sentido e vida, mas que - ao longo da história grega - vai se perdendo ao dividir-se em campos distintos, como ainda veremos²².

Essa Percepção imprime no coração do homem um novo *tónos*, novas forças e Sentido iluminador. *Nóos*, “percepção”, se deixa traduzir também por espírito, porque indica a totalidade perceptiva do espírito e da consciência; o verbo *noéo*, derivado de *nóos*, diz tanto “perceber” e “ver” como “refletir”, “meditar”, “ser lúcido” e “ter sentido”. A experiência numinosa do Canto, para quem O canta e para quem O ouve, é – enquanto dura essa experiência em sua Numinosidade - *unio mystica*, i. e., um momento em que no espírito dos mortais e o Espírito de Zeus no Olímpo coincidem e são o mesmo e a mesma percepção, iluminados voluptuosamente pela Voz ontofônica das Musas a dizerem entes e eventos presentes, futuros e passados (...) Ao reunir e com-fundir o Ouvinte e o Agente da Dicação numa unidade insolúvel tal como reúne e com-funde o que é dito e a Dicação mesma, esta Fala Divina e Ontofônica – que é a mesma no Canto das Musas e no canto do aedo – faz com que os Ouvintes mortais e Imortais, coincidam e sejam o mesmo numa só e mesma Percepção (= Espírito) que é simultaneamente o Perceptivo e o Percebido, Percepção de uma Fala que é simultaneamente a fala e a coisa dita, o emissor e o destinatário. Nessa Percepção, nesse *mégas nóos*, tudo é Um. (Torrano, 2001, p. 95-98).

²² Essa perda da centralidade do Canto de *aedos*, inspirados pelas Musas que instauravam o real, não elimina a capacidade humana do encanto, das experiências numinosas. Porém a força do *logos* racional vai se construir pelo longo debate entre uma nova concepção de verdade que se instaura quando demonstrada por determinados métodos e a força do numinoso. Porém, ainda na época arcaica, “mesmo após o declínio de sua função litúrgica, que coincide com a função de soberania, ele (o *aedo*) continua a representar para a nobreza guerreira e aristocrática um personagem todo poderoso: é ele que, sozinho, concede ou nega a memória. Em sua palavra, os homens se reconhecem (DETIENNE, M. 1981, p. 23).”

Esse tipo de pensamento que alcança os filósofos da natureza, tão distinto do raciocínio lógico, vem do encontro entre a *physis* e o espiritual, que engendra uma totalidade nas esferas do Ser. A realidade se apresenta, então, como divina em sua forma primordial e com o elemento sublime no mito. Nessa visão do mundo, não é possível encontrar o autêntico ou o verdadeiro ou o sentido do dizer. Nas narrativas arcaicas, são inúmeros os sentidos falseados que nelas se podem apresentar. O autêntico sentido nem se diz nem se oculta, mas é novo a cada dia, como apontava Heráclito em seus fragmentos 30 e 49a²³. Compreendemos, desta forma, a atualidade das narrativas da Grécia Arcaica, que sempre serão retomadas e ressignificadas pela tradição ocidental. Mesmo entre os gregos antigos, em sua historicidade, há diversidades nos modos de pensar e, sobretudo, de pensar o pensamento. Aqui estamos operando com mitos reapropriados pela arte poética, com as indagações sobre a *physis* iniciadas por Anaximandro, Parmênides, Heráclito e Tales até chegarmos ao pensamento racional, cuja trajetória na história ocidental toma rumos que se distanciam radicalmente da experiência arcaica do pensamento grego. Exatamente por isso nossa reflexão tenta rearticulações.

A música e a arte, em geral, talvez guardem aspectos que ainda sejam significativos para nós, homens do século XXI²⁴. Se entre os gregos antigos, foi o Canto que preparou o princípio do pensamento filosófico, talvez, com sua crise paradigmática em nossa atualidade, devamos nos reaproximar e criar uma palavra poética que admita o vazio e o desamparo constitutivo da condição humana.

²³ “ O mundo, o mesmo em todos, nenhum dos deuses e nenhum dos homens o fez, mas sempre foi, é e será, fogo sempre vivo, acendendo segundo a medida e segundo a medida apagando” (*Heráclito, fr. 30*); Heráclito de Éfeso pensa, em cada um dos seus fragmentos, o real explodindo na história, o que significa que o real é uma atividade ininterrupta de vir e realizar-se e que nas experiências de realização há a realidade do real. Cf. Carneiro Leão, 2010, p. 149. Neste caso, não existe ainda a arte como *mimesis* e a música não revelaria sentimentos e paixões humanas em uma esfera mimética, como será pensada pela filosofia racional.

²⁴ A Filosofia dos gregos antigos não era, como para nós, apenas um exercício de conhecimento com pretensões absolutas ou produtora de um conhecimento objetivo capaz de se tornar ciência. Ela seria, antes de tudo, uma experiência que convivia com outras experiências - tais como a religiosa, a mística, a política, a arte etc. A Filosofia era “um ex-plicar (sic) um pensamento, era deixar surgir a profundidade de suas implicações com o real, fazer emergir a vitalidade de sua aplicação (sic) às realizações e assumir o vigor de suas complicações com a realidade (Carneiro Leão, 2010, p.14).



Figura 3- O Canto das Sereias.

Como em nosso improvável paralelo entre a experiência *numinosa* grega e a música de Nicanor Teixeira, permanece como ponto de fuga, avançamos com os filósofos da natureza que buscavam compreender as relações entre o uno e o múltiplo, o geral e o particular.

Nas composições de Nicanor Teixeira, há um vai e vem de tempos e vivências que se cruzam. Se algumas melodias desaparecem de sua alma, elas renascem de outra forma, em outro tempo, que é o mesmo: o tempo de sua vida, uma vida que é o mundo, o seu mundo. Em entrevista com Maria Haro²⁵, seguimos seu depoimento sobre Nicanor.

Como concertista, embora o perfil do Nicanor Teixeira não fosse um perfil de concertista como o nosso [da atualidade], provavelmente ele não seria um concertista. A vida traça os caminhos para serem trilhados. Para ele trilhar a vida como trilhou, ele se virou muito bem compondo. Talvez o problema na mão tenha servido para soltar mais seu lado compositor. Ele tem uma letra linda, muito direitinha, assim como sua música é mágica ao nos conduzir para um desconhecido conhecido. E uma coisa de que ele sempre se orgulhou, foi a de ter umas 360 músicas de cor. Ele tem um acompanhamento muito particular, bem diferente de tudo que, até então, se conhecia. Faz um fraseado fantástico capaz de nos desconcertar...

Quando Nicanor nomeia uma de suas composições como *Olhos que choram*, sabia que estava dizendo o óbvio. Mas, ao dizê-lo, ele descobre que nem todos os olhos choram, pois alguns apenas se emocionam sem lágrimas. E, assim,

²⁵ Haro, Maria (agosto de 2010) e Eyler, Fabrício (setembro de 2014).

os *Olhos que choram* já não abarcavam a totalidade de todos os olhos e faziam pensar na misteriosa relação entre o olhar e um tipo de olhar.²⁶

Assim, trabalhar com a música de Nicanor Teixeira talvez nos conduza a novas articulações do saber com o não saber. Ainda que seja impossível o retorno aos gregos, é no estranhamento, na diferença e nas semelhanças que podemos reconhecer o que foi perdido ou transformado, pois esses gregos do período originário - com seu modo peculiar de viver - podem nos oferecer quando relido de modo novo:

Acuidade, inspiração e humor, mas, sobretudo, um sentido de arte e beleza, um senso de absurdo e contradição que, ao mesmo tempo exaspera a razão e deleita o pensamento. Pois o próprio Pensamento é a força original de virar pelo avesso tanto o racional como o irracional e dissolver o que se nos afigura constituir os princípios mais caros à racionalidade e a exclusividade de valor do binômio moderno racional-real. O pensamento na Filosofia Grega é a mais radical compaixão pela humanidade do homem, de que se tem notícia (...) ele não quer ser salvo nem quer salvar ninguém e por isso não busca (...) (O pensador daqueles tempos) em tudo, e, sobretudo, vive o não saber. O pensador-filósofo é aquele que não cessa de questionar as raízes em que se encontram e desencontram, numa encruzilhada da verdade, os caminhos do ser, do não ser e do parecer. (Carneiro Leão, 2010, p. 19-20).

A alteração desse aspecto sensível e numinoso do canto, tão concreto e simbólico, inicia-se com os pré-socráticos e se completa com a filosofia racional de Platão e Aristóteles. Com o advento da prosa escrita, da *pólis* e da moeda, como já enfatizamos, a voz torna-se cega. Porém a tradição legada pelos *aedos*, cujo tempo já é pretérito, vai nomear doravante a palavra como *logos*, capaz de realizar a plenitude do verdadeiro conhecimento, já não mais integrado ao Canto numinoso que “jamais aborda um objeto de uma única e definitiva vez, descartando-se dele depois, mas sempre o retoma dentro de outras referências, circunvolvendo através de enfoques sucessivos e por vezes contrastantes.” (Torrano, 2001, p. 39-40).

Sobre esse último aspecto, acreditamos que algo de numinoso está guardado no *Cateretê das Farinhas* de Nicanor, pois, segundo o compositor, a primeira parte veio espontaneamente com “malandragem”, mas, na segunda, ele se viu “tomado” por complexas reminiscências que o levaram à sua infância e à

²⁶ Entrevistas de Nicanor Teixeira em setembro de 2014.

fabricação das farinhas com seus gestos, palmas, expressões e ritmos. Nicanor passava os feriados com seu avô materno, que tinha muito gado, casa de fazer farinha, requeijão e derivados. Tudo isso acontecia em Morro Grande, que ficava a um dia de viagem da sua cidade. Ainda lembrava que saía de manhã bem cedinho na garupa do cavalo do seu pai e chegava já de noitinha na fazenda do avô. Para ele, era uma viagem muito gostosa, coisas de um outro tempo. Ele lembrava que as mulheres da fazenda ficavam por conta das farinhas, o descascar das mandiocas, aquele monte de mandioca na casa de farinha. Aquelas senhoras que ficavam sentadas, trabalhando e cantando enquanto faziam farinha lembram muito a roda que movia o moinho para triturar a mandioca no esmeril. Enquanto o dia passava, as mulheres iam cantando músicas da terra e tudo isso e a roda girava e girava. Quando Nicanor compôs a segunda parte da música, já não lembrava exatamente o que elas cantavam, mas ainda guardava a melodia e os gestos que havia visto. Baseado nessa cena, ele escreveu a segunda parte do cateretê. Já a terceira parte, Nicanor faz uma homenagem, um canto de louvor às violas que escutava naquela mesma época. Segundo o compositor,

Curioso é que quando eu comecei a escrever eu cantava a melodia, mas não conseguia botar no papel. Passei um mês tentando reproduzir aquilo que vinha de dentro de mim. Não estava conseguindo até que um belo dia eu estava no andar de cima da minha casa em Jacarepaguá tocando violão quando de repente sem pensar em nada veio aquilo na minha mão. Veio o primeiro compasso da terceira parte. Depois foi só repetir, enriquecer. Não fez parte da minha inspiração, mas sim do meu conhecimento musical, minhas andanças por esse mundo brasileiro. Nesse caso, o cateretê é o ritmo que faz a graça, depois foi só ir juntando as partes. O tema de viola junto com um baixo no contratempo é que dá graça a música. Quando eu toquei aquilo não pensei que o negócio fosse tão bom, mas que deu trabalho, deu. (Nicanor Teixeira em 2014)

Ressaltamos, no mesmo sentido, que um dia o Alberto Vale, violonista amador, falou que a composição do cateretê²⁷ não era de Nicanor, mas de outro compositor chamado Freitas. Nicanor defendeu-se questionando a impossibilidade de se garantir a autoria em músicas que vinham do fundo dos tempos.

²⁷ Cateretê, ou catira, é uma mistura da música brasileira com o folclore africano. Segundo alguns musicólogos, o cateretê nasceu da catira que os escravos dançavam em fila indiana nas senzalas. Era uma dança com muito ritmo, muito atabaque. Da mistura dessa catira com os ritmos brasileiros, nasceu o cateretê, que é muito ritmado, cheio de malandragem e picardia. É dança só para homens, em fileira, tendo, à frente dois violeiros que cantam, uma moda de viola que relata uma história satírica ou de amor. Cf. Câmara Cascudo L., 2002, p. 122-123)

Eu disse com todo o respeito que ele fez uma crítica bastante séria à minha música. Respondeu que essa parte, a terceira, não era dele assim como o Xodó da Baiana não era de Dilermando, o Batuque não era do Sávio. Essas ideias eram do folclore brasileiro, não possuíam autoria! Eu podia me apropriar delas para dar graça e completar minha imaginação. Na última parte em que fiz uma homenagem à viola de todos os tocadores, queria dizer que os compositores têm liberdade de explorar o que eles quiserem. (Nicanor Teixeira, 2011)

Salientamos que, de certa forma, na tradição ocidental, o Canto [música, dança e voz] “perdeu” sua soberania ligada à tradição dos *aedos* e *rapsodos* gregos. Porém perder a soberania não significou seu desaparecimento, e sim um deslocamento que ainda se realiza no mundo moderno com toda sua individualidade e autoria. Pelas palavras de Nicanor, suas composições apontam para a diluição de nosso conceito de autoria e se aproximam de um fluxo vital que é carregado de tempo, como pensava Heráclito, o obscuro, nos seguintes aforismos:

8 O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia.

10 Conjunções: completo e incompleto (convergente e divergente, concórdia e discórdia, e de todas as coisas, um, e de um, todas as coisas).

30 O mundo, o mesmo em todos, nenhum dos deuses e nenhum dos homens o fez, mas sempre foi, é e será, fogo sempre vivo, acendendo segundo a medida e segundo a medida apagando.

49^a no mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos.

52 O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência de criança.

103 Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo (trad. Carneiro Leão)

Nas palavras de Nicanor, podemos avaliar este improvável diálogo quando ele nos fala sobre a inspiração e seu fazer musical:

A formação de Nicanor, segundo seu relato, tem como base sua infância em Barro Alto. Sua inspiração veio daquele lugar, que nem mesmo era uma cidade naquele tempo. Para ele, tudo seco, o tempo parecia ser sempre igual, tirando as vaquejadas do seu avô, as festas e procissões. Ainda conforme seu relato, as cenas mais fortes que ficaram registradas nele eram as procissões da Semana Santa e as feiras do seu lugarejo.

Era uma procissão que eu olhava na Semana Santa, muitas pessoas rezando, muitas rezas tristes, muito tristes. Um folclore, violeiros repentistas, coisas que eu via nas feiras, e, como a vida me deu essa possibilidade, eu comecei a explorar. Mesmo estando aqui no Rio de Janeiro eu começo a lembrar e fazer coisas como cantiga de roda e outras músicas. Mas minha inspiração maior vem da vontade de fazer coisas bonitas, quando surge uma frase bonita que é minha é um troço maravilhoso, um negócio fantástico. No meio de tanta coisa é difícil conseguir fugir para não bater de frente com algo que já existe. Ainda que eu tenha meu jeito, meu espírito. Na minha música, se manifestam as pessoas boas que eu conheci na infância, os bons músicos, que eram os saxofonistas, os clarinetistas, alguns poetas, pessoas fantásticas que escreviam música muito bem. (Teixeira, Nicanor, entrevista de 2014).

Pensamos, aqui, que o improvável diálogo já apontado entre a música de Nicanor, a épica homérica, a *Teogonia* de Hesíodo e Heráclito de Éfeso pode contribuir para trocas acadêmicas no momento em que vivemos a tensão entre os excessos fragmentários e a impossibilidade de uma unidade que produza sentidos mais amplos e inclusivos. Pensamos, então, nas maneiras em que o pensamento ocidental, expresso no *logos*, teve seu começo entre os gregos e, neste caso, é preciso ressaltar seu desprendimento das condições históricas e circunstanciais que inicialmente o abrigaram. Ao sair da casa materna, o filho da Grécia buscou ultrapassar a fragilidade, as contingências e a impermanência da vida de homens que sofriam sem nada poder diante do destino e dos deuses. O pensamento procurou, então, alcançar o permanente e o incondicional, que assegurassem verdades capazes de sobreviver à inexorabilidade e desgaste do tempo. É exatamente essa leitura de leituras da tradição greco-romana e cristã que nos trouxe impasses sobre o particular e o universal, o concreto e abstrato, a verdade e a opinião entre tantos outros. Certamente as diversas interpretações sobre Platão e Aristóteles, ao longo da história do pensamento ocidental, privilegiaram o *Logos* e afastaram o *Mythos*, mas tal dicotomia não significa que eles não possam ou necessitem se (re)aproximar.



Figura 4- A Vida no Sertão.

Assim, tomamos uma reflexão oriunda de um tipo de geografia que se quer cultural e que pretende novas interações ao criticar o paradigma fragmentário com suas ações pontuais, as quais tentam ultrapassar as atuais relações entre sociedade e natureza, e, sobretudo, a oposição cultura e natureza. Na perspectiva²⁸ proposta,

Trata-se de interpretar aquilo que os romancistas, poetas, cronistas e músicos elaboraram a respeito da espacialidade humana – envolvendo o presente, o passado e o futuro -, assim como os processos espaciais referentes às configurações espaciais – o movimento, a paisagem, a região, o território e o lugar. A interpretação [hermenêutica] que se faz dessas obras literárias e musicais é aberta, instável, sujeita a outras interpretações. (Lobato Correa e Zeny Rosental, 2007, p. 7)

O espetáculo da paisagem musical e de sua experiência jamais pode ser fixado, mas pode ser transmitido quando entra na linguagem que quer comunicá-lo. Como essa experiência é absolutamente individual e subjetiva, ela apenas responde àquilo que ali foi depositado e sua variabilidade e força não têm limites. Quando relacionamos essa experiência com sociedades arcaicas, onde os conceitos modernos de indivíduo e subjetividade são anacrônicos, há, de fato, uma experiência coletiva dirigida à recriação do *cosmos* que une os homens.

²⁸ Esse movimento traduz a necessidade de um olhar sempre atento ao movimento mais geral da sociedade e da comunidade científica, que aponta com velocidade crescente para novos e velhos problemas que se somam no mundo atual, com difíceis encaminhamentos ou soluções. A compartimentação do conhecimento científico, em alguns momentos, constitui-se em obstáculos quase intransponíveis para uma visão mais integrada da contemporaneidade. Para aprofundar a questão, ver Haesbaert, R. (org.) *territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2002.

Para além desta remota possibilidade, encontramos, ainda na história grega, problemas com as artes e sua potência criadora, capazes de transformar tanto de modo positivo quanto negativo as percepções do mundo. Neste sentido, a partir do pensamento racional entre os gregos, começa uma nova forma de indagação sobre o cosmos e as metáforas auditivas perdem terreno para as metáforas visuais. Assim, o poder da palavra mágico-religiosa das musas, dos adivinhos e dos poetas, que cumpria seus trajetos da boca ao ouvido e apresentava um tipo de verdade, passa para o poder da visão e do testemunho. Termos como teoria, enfoque, evidência, perspectiva, entre tantos outros, sinalizam essa passagem e permanência dos valores associados a um tipo de visão que não era mais a mesma da época arcaica.

Ficamos aqui com um aspecto importante sobre a reflexão das artes e, para nós, sobretudo da música. Neste caso, reforçamos que o termo *Alethéia*²⁹ não significava a concordância de uma estrutura nem a concordância de um juízo com outros. Essa Verdade-*Alethéia* não se opõe à mentira; ela não é como o conceito vigente de verdade, o verdadeiro frente ao falso. “A única oposição significativa é a de *Alethéia* e de *Léthe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta está verdadeiramente inspirado, seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a ‘Verdade’.” (Detienne, 1981, p. 23). No entanto não podemos operar aqui com oposições ou dualismos, pois o que acontece nesse sistema de pensamento é um deslizamento entre forças ora benéficas, ora maléficas. Assim, “a ‘negatividade’ não está, pois, isolada, colocada à parte do Ser; ela é um desdobramento da ‘Verdade’, sua sombra inseparável.” (Detienne, 1981, p. 41).

²⁹ Para Detienne, vamos repetir a palavra mágico-religiosa que, diz a *Alethéia*, está fora da temporalidade humana e também dos homens na medida em que ela não é a manifestação de uma vontade, de um pensamento individual ou de um agente. Mas a “verdade” que se institui pelo desdobramento da palavra mágico-religiosa, apoiada na Memória e articulada ao Esquecimento, também pode ser enganosa. Esse engano vem da articulação de *Alethéia* com *Peithó* (Persuasão), que é uma divindade todo-poderosa, que atua tanto no mundo dos deuses quanto no dos homens. Ela tem o poder de fascinar; dar às palavras sua doçura mágica. *Peithó* é ambivalente, pode ser boa ou má. Ela confunde tanto os deuses quanto os homens. Enfim, “não há *Alethéia* sem uma parte de *Léthe*. Quando as Musas dizem a Verdade, anunciam, ao mesmo tempo, ‘o esquecimento das desgraças, a trégua às preocupações’. A entrada de *Peithó* na composição da *Alethéia* indica sua atuação sobre o outro. Esse outro está no plano da realidade dos homens e aqui a ambiguidade da palavra começa a constituir-se em um problema e uma potência perigosa, pois ela pode ser ilusão do real. Cf. Detienne, 1981, p. 44.

No pensamento arcaico, três domínios fazem-se distinguir: poesia, mântica e justiça, que correspondem a três funções sociais, nas quais a palavra desempenhou um papel importante antes que se tornasse uma realidade autônoma, antes de ser elaborada pela filosofia e pela sofística, uma problemática da linguagem. (...) (A)s interferências entre esses três domínios foram múltiplas, já que os poetas e adivinhos têm em comum um mesmo dom de vidência, e que os adivinhos e reis de justiça dispõem de um mesmo poder e recorrem às mesmas técnicas. Apesar de tudo, os três, o poeta, o adivinho e o rei de justiça revelam-se como mestres da palavra, de uma palavra que se define através de uma mesma concepção de *Alethéia*. (Detienne, 1981, p. 32).

A *Alethéia* só existe em sua relação complementar a *Léthe* (esquecimento) e depende totalmente das Musas, da Memória e da Justiça. A palavra poética (canto, dança e música) não constitui um plano do real, distinto dos outros com fronteiras e traços específicos. A linguagem verbal e musical se entrelaça com gestos corporais. A atitude do corpo confere sua potência à palavra, o silêncio fala da prostração, do luto, dos mortos, da alegria e de júbilos. A palavra é, assim, “da mesma ordem de uma mão que dá, que recebe, que toma, como o bastão que afirma o poder, como os gestos de imprecisão, ela é uma força religiosa que age em virtude de sua própria eficácia.” (Detienne, 1981, p. 33).

A palavra, uma vez articulada, torna-se uma potência, uma força, uma ação. Se o mundo divino é, por excelência, aquele onde jamais uma decisão é tomada em vão, onde nenhuma palavra é gratuita, no mundo poético ela não goza de uma menor eficácia: quando Hermes se faz poeta inspirado, que com arte e saber tira sons harmoniosos da lira, longe de pronunciar palavras “vãs”, “inúteis”, “realiza” os deuses imortais e a Terra tenebrosa. Através da potência de seu verbo poético, institui as potências do mundo invisível, desenvolve a longa teoria dos deuses, segundo seu posicionamento, de acordo com sua respectiva “honra”. O louvor poético suscita uma realidade da mesma ordem; mesmo neste caso, a palavra é uma coisa viva, uma realidade natural que brota, que cresce; com ela é o homem louvado que se engrandece, pois seu próprio louvor é o homem. (Detienne, 1981, p. 34).

A este tipo de palavra realizadora, estão contrapostas as palavras desprovidas de eficácia. Seriam palavras que nada realizavam e habitavam um território que ainda era mágico-religioso, mas já sem as garantias que sustentavam a palavra eficaz e inquestionável do poeta inspirado. Esse aspecto perturbador da palavra acontece na tentativa de afirmação do pensamento racional no universo mítico. Na luta contra os perigos de uma palavra sedutora, que dava a ilusão do real,

A ambiguidade da palavra é o ponto de partida de uma reflexão sobre a linguagem como instrumento que o pensamento racional desenvolverá em duas direções diferentes: por um lado o problema da potência da palavra sobre a realidade, questão essencial para toda a primeira reflexão filosófica; por outro lado, o problema da potência da palavra sobre o outro, perspectiva fundamental para o pensamento retórico e sofístico. *Alethéia* situa-se, portanto, no coração de toda a problemática da palavra na Grécia arcaica: as duas grandes potências vão se definir em relação a ela, seja rejeitando-a, seja fazendo dela um valor essencial. (Detienne, 1981, p. 44).

Assim, é no coração da experiência numinosa que podemos encontrar as fissuras que vão marcar um percurso intelectual, material, político e religioso da construção da Europa. Neste sentido, o lugar da música e das artes, em geral muda de função e de lugar. No entanto esses aspectos que descrevemos como numinosos possuem uma força intacta quando a “verdade” das artes se mostra. E essa “verdade”, menosprezada diante da verdade científica ocidental, é sempre capaz de retomar sua potência quando plenamente usufruída. Por outro lado, desde que o paradigma iluminista se viu questionado em sua validade absoluta, as artes também se deslocaram.

Neste caso, sinalizamos o “fracasso” e a “rejeição” do jovem Nicanor através de entrevista com Maria Haro, que nos diz:

Quando ele veio para o Rio de Janeiro, estudou com Dilermando e, um dia, este convidou-o para tocar no aniversário de Cuiabá, um violonista. Chegando lá, estava escrito em letras enorme, a seguinte sentença: “o segundo maior violonista do mundo”. Quando Nicanor entra no palco, não tinha nada, nada de microfone, amplificador e etc. Nicanor Teixeira esmerilhava seu violão e ninguém ouvia nada. Ele saiu escondido com o violão. Não tinha a menor estrutura para compreender o que acontecia. Tadinho, sozinho na primeira e única via em que ele fez deu tudo errado. Hermínio [outro músico] convidou-o para ir a Portugal, mas ele já estava com o problema nos dedos. Mas não consigo ver essa viagem sendo possível. Ele estruturou a vida dele, comprou a casa em Jacarepaguá, casou e se fez. (Maria Haro, 2001).

Nesse episódio, podemos compreender a “mentira” da música quando ela não completa seu destino. Mas o fracasso e a vergonha já em nada comprometem a ordem social, eles são tomados como algo relativo ao artista. Já no mundo grego da *polis*, essa “vergonha” seria a morte, a desonra, a difamação do artista, cuja identidade não era estável. Ela dependia daquilo que aparecia aos olhos dos outros e, por isso, cabia ao cidadão zelar por sua fama que agora atingia toda a cidade.

Retomando a superioridade do *logos* sobre o imenso território do *pathos*³⁰, encontramos, na história grega, o questionamento filosófico sobre as relações entre as palavras e a realidade, e a problematização da linguagem enquanto instrumento de persuasão, como já foi assinalado. Tais questionamentos se referem ao deslocamento da palavra mágico-religiosa dos *aedos* gregos, para uma palavra política, persuasiva e não mais apenas relacionada à *Mnemosyne* (memória). Entre a completude da palavra mágico-religiosa e a incerteza da palavra secularizada, os homens têm construído suas possibilidades de (re) conhecimento no mundo ocidental. Neste caso, Nicanor realmente não podia compreender o que significava a frase: “o segundo maior violonista do mundo”. Mas sua incompreensão não produziu efeitos negativos no corpo social.

O poeta antigo permitia que o mundo dos deuses ficasse próximo ao mundo dos homens. Sua memória não era uma qualidade pessoal como a de Nicanor, que sabia de cor trezentas e sessenta músicas. A memória antiga conduzia os homens ao mundo atemporal das Musas, que de tudo sabiam: o que é, o que foi, o que será – o passado, o presente e o futuro. Neste sentido, sua palavra era também oracular e instauradora da justiça. Porém esse tipo de palavra que cobria todas as esferas da vida foi posta em cheque com o advento da *polis* grega e seu sistema político baseado no pensamento racional. Ali, os antigos mestres da verdade já não teriam o mesmo prestígio e função. No entanto essa condenação ao Canto dos poetas como perigoso, ilusório e nefasto não aconteceu de modo abrupto. Por isso, mesmo na epopeia homérica, que cantava o passado longínquo da Guerra de Troia, no século XVI a.C., as tradições orais posteriores às invasões dóricas do século XII a.C. e o mundo do próprio Homero, presumivelmente entre os séculos VIII e VII a.C., alguns helenistas apontam situações em que a palavra mágico-religiosa convive com a nova palavra-diálogo.

³⁰ Compreendemos as paixões como reações e, portanto, como dependentes de algo que as provoca. Para os gregos, a mutabilidade e a mobilidade eram desqualificadas diante do imutável e imóvel. É reagindo a uma ofensa que sentimos raiva. Sentimos medo ao imaginar um perigo iminente que possa nos prejudicar ou destruir. A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que nos leva a reagir, geralmente de improvisado. Ela é, então, o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. Um ser autárquico não teria paixões. Pode-se imaginar um deus irritado ou um deus amoroso? É verdade que os poemas homéricos estão cheios dessas histórias. Mas é justamente por isso que Platão denunciava sua nocividade. Os poetas, afinal, “são grandes mentirosos”.

Neste sentido, Marcel Detienne aponta o afastamento dos “mestres da verdade”, tidos até então como centro fundamental da vida grega, a partir da formação de assembleias de guerreiros, onde o poder da linguagem era utilizado para tratar de assuntos humanos como guerras e batalhas. Nessas assembleias, aquele que falava ocupava um lugar central. Esse lugar era neutro porque equidistante de todos os guerreiros. Dessa forma, quem falava sempre podia ouvir e quem ouvia sempre podia falar. Instituíam-se, portanto, outro tipo de palavra que circulava exclusivamente no âmbito humano, entre o centro da assembleia e sua periferia. O lugar central não podia ser por definição, monopólio de ninguém. Essa experiência de igualdade, ainda que dentro de um grupo restrito de guerreiros, terminaria por conduzir à laicização da palavra mágico-religiosa e ao surgimento da experiência democrática ateniense.

A *polis* erguia-se, assim, sobre a alteração profunda da substituição de uma palavra eficaz, porque mágico-religiosa, por uma palavra-diálogo, fruto de um pensamento racional. Com o afastamento dos *mestres da verdade*, onde se podia, agora, encontrar a verdade?

Dois caminhos “racionalis” se abriam: de um lado, o dos sofistas; e de outro, o dos filósofos. Para os primeiros, a verdade da palavra estava no interior do grupo social e era legitimada pelo próprio grupo. O *logos* era instrumento das relações sociais. Através da persuasão, tudo podia se transformar em verdade. Os segundos afastavam-se do grupo à procura de uma verdade que fugisse ao engano da palavra instituída pela persuasão. Neste sentido, os filósofos situavam a palavra política no reino da opinião (*doxa*) e não no da Verdade (*Alethéia*), ao mesmo tempo em que buscavam o conhecimento do real enquanto algo verificável e passível de uma certeza (*epistème*).

O domínio dos sofistas era o da política e envolvia, portanto, questões humanas submetidas a contingências, à oportunidades (*kairós*) e escolhas. O discurso dos sofistas não se constituía como conhecimento do real, mas sim como instrumento de persuasão e, portanto, sem compromisso com a verdade (*alethéia*) ou com a moral que devia sustentar a cidade-estado. Conforme Detienne,³¹ a “revelação poética” dos antigos *mestres da verdade* dava lugar a uma técnica de

³¹DETIENNE, M. - op.cit. p.61.

fascinação. Os filósofos, ao contrário, se preocupavam com a problemática do Ser (real) e do Parecer (ilusão). Ao buscar a verdade (*Alethéa*) através da memória, o filósofo não buscava os dons de vidência, e sim um meio de transcender ao corpo, desvincular-se do mundo instável e confuso da opinião (*Doxa*). Muito embora não se afastasse totalmente da experiência religiosa, a filosofia nada mais tinha em comum com os antigos mestres da verdade.

Neste sentido, os novos mestres da verdade, os sofistas e os filósofos, baniam de seu território aquilo que caracterizara os antigos mestres: a ambiguidade das palavras. Os filósofos lutavam contra ela através do conhecimento do verdadeiro (*epistème*) e os sofistas por meio da política, da tomada de uma posição unívoca, da opinião (*doxa*). Assim, originária da necessidade de se organizar o *cosmos* humano na cidade antiga, a palavra ganhou preeminência sobre todos os outros instrumentos de poder.

Esse poder da palavra - de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força da persuasão - [...] supõe um público ao qual ela se dirige como a um juiz que decide em última instância, de mãos erguidas, entre os dois partidos que lhe são apresentados; é essa escolha puramente humana que mede a força de persuasão. (Vernant, J. P., 1972, p.34-35).

Nascida e problematizada a partir da cidade, a palavra ganhou, assim, estatuto na retórica como a “arte de falar”, ou seja, o método de construir o discurso artisticamente. Desse germe, desenvolvem-se, com o correr dos tempos, uma ciência, uma arte, um ideal de vida e até uma coluna básica da cultura antiga. “De formas diversas, durante nove séculos, a retórica venceu a vida espiritual dos gregos e romanos (Curtius, E.R., 1996. p101)”. Ao poeta tocado pelos deuses, que diz somente a “verdade”, Píndaro “opõe com desprezo ‘aqueles que só conhecem por terem aprendido’: semelhantes aos corvos que, em sua tagarelice inesgotável, ‘grasnam em vão’.” (Detienne, 1981, p. 35). E, aqui, pensamos que se a música não pode mentir, ela pode, sim, desagradar e causar desconforto quando não alcança sua excelência maior, a capacidade de persuadir, de levar o(s) ouvinte(s) para outros lugares e planos. Nicanor podia tocar, mas não podia ser ouvido e, neste caso, seria ele, naquele exato momento, sua própria sereia?

Nicanor Teixeira, como vimos, nos remete à força da persuasão capaz de nos fazer reviver situações e mergulhar em dimensões que o *logos* apodítico jamais conseguiria, pois ele era demonstrativo e impermeável a qualquer tipo de persuasão. Junto de suas composições, podemos imaginar as festas arcaicas de nossa cultura, as quais tinham o poder de recriação e não apenas o ritual de comemoração. A obra musical de Nicanor “pode constituir uma via para a sabedoria, para uma experiência de encontro entre o instante e a plenitude.” (Brum, Thomaz, 1995).

Pela voz e música dos Cantos era possível ao *aedo* medir o sucesso do seu ofício em sua recepção. A vida pulsava nesses encontros com o público. Como nos aponta Detienne, Homero reunia em sua epopeia todos os saberes, valores e conhecimentos da cultura grega mais antiga. Fosse com Ulisses, o herói das mil voltas, ou com Aquiles e sua cólera, a narrativa épica trazia pela voz do *aedo*, valores e práticas essenciais de uma comunidade que abandonava à sua memória a tarefa de cantá-los para todos, através dos ritmos e técnicas formulares, confiados àqueles que sabiam cultivar suas riquezas.

Guardadas as devidas proporções de tempo e espaço, voltamos às palavras de Maria Haro para finalizar esta improvável aproximação.

Ele [Nicanor], sempre se influenciou muito com o que ouviu e viu. Sempre procurou aperfeiçoar ao máximo sua obra. A tradição oral é uma coisa muito forte e importante em Nicanor Teixeira. Desde que ele começou a aprender a tocar, todas as coisas que ele lembra, quando aprendeu a tocar cavaquinho, a história de Maringá, do professor que tocava errado (...). Tudo é fundamental para ele e isso está nele em sua vida e composições. Eu tive o privilégio de pegar muita coisa disso com ele, desde aprender música apenas olhando. Isso tudo vai para a maneira dele compor, tocar e pensar. A tradição oral se faz por repetição e isso é natural nele, é um modo de sentir, de perceber. (Maria Haro, 2001).

Essa reunião de saberes organizados em sua memória musical certamente não constitui uma unidade. Eles, de fato, ganham corpo nas composições e, muitas vezes, como Nicanor (2014) afirma, “eles parecem que nem passam pela minha consciência, mas são capazes de trazer muitas coisas que já não existem mais. Isso parece um milagre, é como se existisse uma força maior que gosto de chamar de Deus”. Assim, reafirmamos nosso caminho do inefável da música.

2.3. Da palavra mágico-religiosa à palavra-diálogo

Son los ríos

Somos el tiempo. Somos la famosa
Parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
Lo que se pierde, no la que reposa
Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.
Somos el vano río prefijado,
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.
Todo nos dijo adiós, todo se aleja.
La memoria no acuña su moneda.
Y sin embargo hay algo que se queda
y sin embargo hay algo que se queja.

J. L. Borges, *Los conjurados*

Arte Poética

(...) Cuentan que Ulisses, harto de prodígios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidade, no de prodígios.
También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de um mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
yes outro, como el río interminable.

J. L. Borges

A formação da cidade-estado no mundo grego, em suas diferentes configurações, não pode ser totalmente explicada. O fato de Homero e Hesíodo terem registrado antigos mitos e aproximado de nós o mundo dos heróis com a epifania dos deuses olímpicos, assim como a genealogia do *cosmos* com suas distintas potências; não significa que eles “pesquisaram” o passado a partir de registros materiais, mas em tudo aquilo que estava depositado na memória oral poetizada e levada adiante, sobretudo, pelos *aedos* e *rapsodos*.

O que implica o sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. Esse poder da palavra – de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força de persuasão – lembra a eficácia das palavras e das

fórmulas em certos rituais religiosos (...). A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação. Supõe um público (...). (Vernant, 1998, p. 42).

A palavra mágico-religiosa e eficaz dos poetas, adivinhos e reis de justiça que cantavam a *Alethéia* e desvelavam a *Lethé*, começa, então, a ser problemática diante de novas relações entre mundo e linguagem, que não podiam suportar a ambiguidade e a instabilidade das percepções humanas. Os sofistas³² - que viam a linguagem como potência persuasiva - e a filosofia - que buscava as verdadeiras relações entre a palavra e o real - só se tornaram centrais quando determinadas condições sociopolíticas puseram a potência da palavra no centro da discussão do *cosmos*. De fato, as novas indagações estão intimamente relacionadas com a construção da *polis*, sobretudo na experiência democrática ateniense. Afinal, sem o suporte mágico-religioso dos poetas, adivinhos e reis, a palavra perde sua aura mágica e oracular. Diante dos avanços do pensamento racional, a força dos mitos é deslocada e, muitas vezes, suspeita.

Então, a pergunta que Marcel Detienne nos coloca diz respeito ao estatuto dos antigos mestres da verdade quando o pensamento é laicizado. Muito embora a base racional da *Alethéia* tenha vingado diante de um tipo de pensamento, a força dos mitos jamais desapareceu, como veremos ao longo do trabalho.

Tanto Homero quanto Hesíodo viveram respectivamente nos séculos VIII e VII a.C., já na *polis* aristocrática. Seus poemas - que pretendiam recuperar palavras primordiais - também continham questões a eles contemporâneas. Em Homero, aparecem discussões nas assembleias dos guerreiros que, segundo Detienne, seriam o embrião da *ágora*. Havia entre eles o fogo central nas cerimônias de distribuição do butim e dos prêmios nos jogos funerários. As regras que presidiam essas cerimônias teriam um estatuto racional.

³² Os sofistas não eram apenas o reflexo da crise que afasta o *logos* do mito, do medo dos deuses, do poder dos senhores, da força dos hábitos ou das antigas leis. Eles, de fato, contribuíram para o desvelamento da palavra política em sua potência tanto para o bem como para o mal. Alguns sofistas como Protágoras e Antífon interrogavam-se sobre a ação dos homens, suas razões e seus fins e as possibilidades de uma convivência harmoniosa entre eles. Porém a interrogação radical sobre a ação humana e a determinação racional do bem fazem dele o princípio da filosofia moral. Cf. Canto-Sperber, M. (org.) *Dicionário de ética e filosofia moral*, Leopoldo: Unisinos 2007, v.2, p. 616.

Quando assinalamos que Homero e Hesíodo registraram aquilo que vinha de tempos imemoriais da boca aos ouvidos, ambos percebiam que havia diferenças entre o presente e o passado. Neste sentido, ambos introduzem em suas narrativas elementos que criam ruídos no tempo presente. Não é assim tão surpreendente que tenha havido algumas fissuras na distribuição entre aquilo que era especificamente humano e o que era divino.

Quando Homero canta apenas por “ouvir dizer”, reconhece que jamais poderia designar a multidão de guerreiros, ainda que tivesse dez línguas, dez bocas e que sua voz fosse infatigável e de bronze fosse seu coração (*Il.8*, vv. 491). Hesíodo também, apesar de reconhecer-se inspirado pelas Musas, quer relatar em *Os Trabalhos e os Dias* algo de real que lhe aconteceu, e o real para ele é soma de fatos concretos. Suas Musas já não eram as de Homero. Elas se aproximam das Ninfas, as virgens que na solidão perturbam a mente dos homens.

Hesíodo é o primeiro dos poetas que se sente como estranho entre os homens; não se sente à vontade nem entre os *aedos* homéricos nem entre os pastores de sua terra. O que tem de novo para dizer corresponde à tentativa de reunir em si ambos os mundos; como sempre, a novidade brota do choque dos contrários (...). O “passado, presente e futuro” que era essencial no seu contexto, consistia em que o homem tem de viver a sua vida laboriosa entre os poderes das trevas e da luz (...). O que os outros cantavam surgia a seus olhos como mentira e loucura. (Snell, 1992, p. 180-181).

O sentimento de Hesíodo como um homem que diz sua verdade de modo singular mostra seu sentido peculiar de objetividade. O seu saber estaria entre o dos deuses e o saber humano dos loucos. Vemos assim que, em ambos os poetas, essas questões são pertinentes como dúvida sobre o saber humano ser essencialmente enganoso e feito de aparências. Cada vez mais o conhecimento verdadeiro estava na experiência vivida e testemunhada pelos homens.

Por outro lado, Detienne vê nos heróis homéricos traços que vão marcar os soldados-cidadãos da *polis*. Eles aparecem duplamente preocupados. Por um lado, buscam sua imortalidade na honra (*timê*) - através de combates valorosos - para que jamais sejam esquecidos pela palavra eficaz do *aedo* e, por outro, junto ao grupo precisam discutir com outros heróis assuntos humanos, como guerras e batalhas. Dispostos em círculo, aquele que fala se situa no centro, um lugar neutro

e equidistante de todos os outros onde está o fogo central. Assim, quem fala sempre pode ouvir e quem ouve sempre pode falar. Essa palavra circula entre os homens, entre o centro da assembleia e sua periferia. A questão principal é que o lugar central jamais pode ser monopolizado por quem quer que seja, nem mesmo por um poeta “mestre da verdade”. E é essa experiência de igualdade que terminaria por conduzir à secularização da palavra mágico-religiosa e ao surgimento da democracia, ainda que comece com a experiência de igualdade dentro de um grupo específico, como o da aristocracia guerreira. Aqui a palavra-diálogo é o contrário da violência.

Bom realizador de façanhas, o guerreiro completo é também alguém que sabe muito bem emitir opiniões. Um dos privilégios do homem de guerra é seu direito de palavra. A palavra não é mais, nesse momento, o privilégio de um homem excepcional, dotado de poderes religiosos. As assembleias são abertas aos guerreiros, a todos aqueles que exercem plenamente o ofício de armas. (Detienne, 1981, p. 50).

Como instrumento de diálogo, essa palavra já não se dirige apenas para o alto das forças religiosas que estabelecem a distância entre deuses e homens. Ela é igualitária, pressupõe um acordo e a discussão entre homens que se consideram iguais. Além de um novo tipo de verdade, que nasce do diálogo, temos sua instauração através da *Peithó*, a deusa da persuasão, que agora nasce da convivência entre os homens e preside seu companheirismo.

A democracia ateniense está profundamente ligada à vida dos guerreiros, que Homero registra com as marcas do século VIII a.C. Na *polis* democrática ateniense, todos os valores que garantiam a imortalidade dos feitos heroicos, sua excelência e honra, deslocam-se para o coletivo da cidade-estado. Aqueles valores individuais dos heróis guerreiros tornam-se inadequados e ameaçadores para a *polis*. A plena realização da experiência democrática devia eliminar a fronteira entre a aristocracia guerreira e o *demos*. Para tal, houve a extensão dos privilégios do guerreiro a todos os membros, agora cidadãos, do grupo social mais amplo e a proibição de que qualquer ateniense fosse escravo em Atenas. A contraface da liberdade dos cidadãos que deviam dedicar-se exclusivamente aos debates políticos foi a introdução do escravo-mercadoria. Tudo isso não pode ser separado

da profunda mutação intelectual entre os gregos, o que, de fato, se afasta da experiência *numinosa*.

Voltamos, então, ao problema anteriormente levantado sobre os sofistas e o pensamento filosófico, que são as duas trajetórias que se colocam diante dos “perigos” da palavra mágico-religiosa. Os sofistas buscavam a verdade da palavra no interior do grupo social. Seu *logos* persuasivo era um instrumento das relações sociais. Afastavam-se, assim, da *Alethéia* vinculada à *Mnemosyne* e colocavam-a ao lado do engano e da ilusão (*apaté*). A palavra dos sofistas seria baseada na opinião (*doxa*). A antiga palavra, cuja ambiguidade era sua própria constituição, é partida e torna-se problema. O ambíguo refugia-se na *doxa*, mas deixa de ser a ambiguidade do pensamento mítico que aceitava as oposições complementares. A ambiguidade da *doxa* é da ordem da política, que não devia nada à verdade, e sim, à persuasão. Os primeiros sofistas eram especialistas da ação política e se valiam do momento oportuno (*kairós*) para dominarem situações frágeis e perigosas tão caras ao mundo dos homens.

A palavra dos sofistas é apenas um instrumento que jamais se aproxima do verdadeiro conhecimento do real. Seu *logos* não busca a *Alethéia*, “é uma realidade em si, mas não é, de modo algum, um significante que tende a um significado.” (Detienne, 1981, p. 62). Neste tipo de pensamento, não existe revelação, mas imaginação e engano. Aquilo que até então aparecia como revelação poética cede lugar à confusão e à instabilidade. A própria memória torna-se secular e esvazia-se como técnica de fascinação.

Se examinarmos a reflexão dos sofistas e dos retóricos sobre a linguagem como instrumento, duas conclusões impõem-se: por um lado, o pensamento grego isola, coloca de lado uma zona específica do ambíguo, um plano do real que pertence a uma ordem exclusiva da *apaté*, da *doxa*, da *alethés* e do *pseudés*; por outro lado, neste plano do pensamento, observa-se uma correlação perfeita entre a secularização da memória e a desvalorização da *Alethéia*. (Detienne, 1981, p. 63).

Já a palavra filosófica, como reação aos sofistas, buscava se afastar do ambíguo, que já não era a união complementar dos contrários, mas a própria contradição. Essa busca de *Alethéia* enquanto conhecimento do real, que podia ser verificável e garantir a certeza (*epistème*), nasce inicialmente de movimentos religiosos que tentavam sair do engano e ilusão do mundo político.

Se o sofista, como tipo de homem e como representante de uma forma de pensamento, é filho da cidade, e se ele visa, essencialmente dentro do quadro político, agir sobre o outro, já os magos e os iniciados vivem à margem da Cidade e aspiram somente a uma transformação totalmente interior. A estes fins diametralmente opostos correspondem técnicas radicalmente diferentes. Se as técnicas mentais da sofística e da retórica marcam uma ruptura manifesta com as formas de pensamento religioso que precedem ao advento da razão grega, as seitas filosófico-religiosas, ao contrário, colocam em ação procedimentos e modos de pensamento que se inscrevem diretamente no prolongamento do pensamento religioso anterior. (Detienne, 1981, p. 63).

Em suma, o advento da *polis* grega marca a quebra e o afastamento da palavra mágico-religiosa como instauradora do real. O dizer, o fazer, o sentir e o pensar já não coincidem mais sob o Canto numinoso dos *aedos*. O novo discurso filosófico, cuja origem são as seitas filosófico-religiosas³³, deseja ultrapassar as contingências da vida. Ele se afasta da esfera do *kairos*, da incerteza e oportunidade, que norteava os assuntos humanos da *polis* em suas decisões e escolhas políticas. Desta forma, sua busca era a da realidade do Ser contra a do Parecer, que era pura ilusão. A verdade da filosofia nasce contra a opinião (*doxa*), cujos mais belos fascinantes e persuasivos argumentos apenas conduziam ao engano (*apate*). O par *Alethéia-Lethé*, núcleo do pensamento mítico, continuava sua existência em outra lógica, que exigia a exclusão da ambiguidade e da contradição.

Ao buscar a *Alethéia* através da *Mnemosyne*, o filósofo já não acionava os dons de vidência das Musas. Ele lutava para ultrapassar o mundo instável e confuso das coisas humanas, mergulhado na *doxa*. Os iniciados das seitas filosófico-religiosas não tinham dons de vidência nem eram “duplos” dos deuses olímpicos. A filosofia racional em seu início tinha uma dimensão religiosa, mas não mais se confundia com a experiência *numinosa* coletiva.

³³ Quando alguns sábios decidem tornar pública a verdade de seu saber através da escrita, este saber sai dos círculos fechados que pertenciam como atributo divino a certos *gene* e se entregam à *polis* transformando-se em religião oficial. Entretanto, há resistências a essa publicização. Afinal, os saberes esotéricos eram fundamentais para o controle de potências que atuavam aleatoriamente no mundo dos homens. Como a religião oficial da cidade distanciava-se desses problemas, o “racionalismo” político ordenador das instituições cívicas nunca pôde excluí-los totalmente. Ao lado da religião cívica desenvolviam-se seitas de mistérios, confrarias que atendiam a novos desejos espirituais, mas que não interferiam na ordem política. Cf. Vernant, J.P., 1992, p. 46-49.



Figura 5- A verdade Sertaneja.



Figura 6- Mestres da Verdade.

Os novos “Mestres da Verdade”, os sofistas e os filósofos, no início da construção da *polis* e, sobretudo, na democracia ateniense, praticam de modos diferentes sua lógica comum da não ambiguidade. Os filósofos o fazem por meio do conhecimento (*epistème*) e os sofistas por meio da política e do confronto de opiniões.

Mas e a arte, qual é a sua relação com tais deslocamentos? Sem soluções acabadas, o fato é que com a laicização da palavra, esta ficou sem um substrato que garantisse minimamente uma ordem coerente entre os homens e entre esses e o mundo. Para o desenvolvimento de nosso raciocínio, será preciso introduzir novos eixos que possam rearticular as relações entre linguagem e mundo. Desta forma, no momento em que a palavra mágico-religiosa torna-se problemática, é também o momento da atualização da *mimesis*.

Para a *mimesis* atualizar-se é necessário o concurso de dois motivantes: uma tradição intelectual e uma realidade que possa ser pensada por aquela. A realidade funciona com o significante no signo: é uma potencialidade de significações, que efetivamente só desperta ao contato com o significado da tradição. (Costa Lima, 1980, p. 18).

Toda a tradição mitológica que Homero e Hesíodo traziam para seus contemporâneos deixara de fazer sentido para a vida na cidade-estado, na forma do Canto de *aedos*. Contudo esse mesmo legado voltava a atualizar-se no teatro trágico; uma invenção da *polis* que permitia o contraste entre o tempo passado e o presente. Agamenon, Ulisses, Menelau e Helena, entre outros, encenavam os antigos modelos heroicos - cujo eixo central estava na luta pela honra e imortalidade através de combates violentos e uma justiça ancorada nas vinganças de sangue. A excelência (*areté*) e a honra (*timé*), que garantiam a imortalidade dos heróis através do Canto, agora deviam pertencer ao coletivo do corpo político. A *polis* é que devia ser lembrada para sempre ao engendrar a justiça (*Diké*) entre os homens. Assim, os antigos mitos que compunham o fundo cultural mostravam para o público o perigo das paixões heroicas e sua desmedida (*hybris*), que compunham o teatro trágico. Os deuses também não ficavam imunes às críticas. A atualização mimética de suas condutas mostravam se agora no embate entre a antiga justiça executada pelas monstruosas e violentas *erínias*³⁴ e a justiça levada aos tribunais da cidade para ser fruto do debate. Neste caso, “a *mímesis*, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social.” (Costa Lima, 1980, p. 21).

Falamos, pois, de uma “imitação” do processo judicial nas tragédias a partir de sua *forma*: nelas se defrontam, desde logo, a opinião pública, encarnada pelo coro, e o herói, diante de cuja ação o coro muitas vezes se mostra reticente, suspeito, senão diretamente crítico ou colérico (...) Desde que a palavra encontrou uma situação social em que pôde desenvolver a ambiguidade sob a forma de atualização do contraditório, deixou de aparecer como palavra uma e se mostrou biface, palavra em dobra. (Costa Lima, 1980, p. 19 -21).

A música, neste caso, também estaria submetida à força de engano na medida em que era capaz de conduzir os homens para este ou aquele rumo? Desde seu início, entre os gregos, a música era propriamente a arte mimética. Ela representava e às vezes podia, ao representar, escorregar para uma imitação. “*Mimeisthai Protés* pode, por exemplo, naturalmente ser entendido como

³⁴ O trabalho da nova justiça (*diké*) não se limitava à sua desidentificação com as *erínias*. Elas, mesmo quando identificadas com as boas e justas *eumênides*, continuarão a manter sua dobra. E, assim, nas tragédias o que aparece em jogo não é a solução de um conflito, mas a compreensão do próprio conflito, que antes era parte constituinte dos heróis. Cf. Costa Lima, 1980, p 22-24.

representar Proteu ou, ao invés, fazer como Proteu, imitar Proteu.” (Costa Lima, 1980, p. 30), O grupo semântico de *mimesthai* era usado para denotar a criação artística como manifestação concreta de uma matéria por meio da semelhança nos meios artísticos da cor, da forma e do som. Não havia, então, a palavra isolada, mas a unidade entre palavra, música e dança, como já avaliamos em nosso trabalho. Para Costa Lima³⁵, essa semelhança não resolve a questão entre imitação e representação, mas abre o problema da *mímesis*. De palavra mágico-religiosa, que representava o anímico, ela passa a ser confrontada com aquilo que representava e é julgada por seu grau de verdade.

Diante do *logos* filosófico, que também constitui a *polis*, a *mímesis* trágica será controlada, pois mostra que entre a palavra e a realidade há uma imensa rede de implicações que impedem que a realidade seja transparente através da palavra. Em Platão, podemos acompanhar seu relativo abandono da *mímesis* como expressão fundada na experiência musical *numinosa* para uma música relacionada ao Ser luminoso - tanto do ponto de vista dos sentidos quanto do conhecimento filosófico. Diante da incerteza da palavra, esse novo estatuto das artes e, aqui, da música, está intimamente ligado ao ideal de uma *polis*, capaz de educar seus cidadãos tanto no corpo quanto no espírito. A formação da alma começaria pela música. Na *República*, há diálogos sobre uma ética para que casos particulares não se sobrepusessem sobre a ordem da cidade geral. Sócrates dialoga com alguns amigos sobre quem tinha qualidades necessárias para a guarda da cidade e que qualidades seriam essas. Depois de muitas discussões, eles chegam ao problema de como deveriam ser educados. Sócrates afirma:

Bem! Então, como se estivéssemos devaneando ao contar um mito num momento de lazer, imaginemos que estamos educando esses homens (...). Qual será a educação? Que será difícil descobrir uma melhor que a que foi descoberta há muito

³⁵ O debate sobre a compreensão da *mímesis* é complexo. Costa Lima destaca três momentos capitais sobre a *mímesis*: 1) o pitagórico, em que *mímesis* é expressão ou representação de estados anímicos. O produto dessa *mímesis* tinha uma função médica, pois a encenação das emoções permitia a sua liberação. 2) o georgiano, em que *mímesis* é engano criador que não se confunde com o juízo de falsidade. Porém, como não há um *tertium comparationis* capaz de mostrar como o engano, ao se manifestar, pode-se manter distinto do falso, o único critério capaz de fazê-lo seria dado pela persuasão. 3) o platônico se caracteriza pela subordinação do campo mimético ao campo do útil e do conceitualizável, por um pensamento que concebe o mundo a partir de uma cadeia desdenhosa do emocional e do efetivo. Subordinação do mimético a uma plataforma ética e gnoseológica. Cf. Costa Lima, 1980, p. 30.

tempo? Uma educação, a dos corpos, é a ginástica; a outra, a da alma, é a música. (*Rep.* 376 e).

Há posteriormente uma discussão sobre as relações entre música e palavra e uma decisão que reafirma que os discursos devem fazer parte da música. Como há discursos falsos e verdadeiros, seria com ambos que a educação deveria ser ministrada. Para tal, Sócrates toma como exemplo a antiga educação homérica. Os mitos com suas mentiras eram contados às crianças, mas, como neles havia também verdades, poderiam ser aproveitados. Para afastar das almas dos cidadãos em formação as opiniões contrárias à cidade, Sócrates argumenta que:

Em primeiro lugar, então, devemos manter vigilância sobre os que criam os mitos e, se criarem um belo mito, devemos incluí-lo em nossa seleção e, se não, excluí-lo. Os mitos que forem escolhidos, nós persuadiremos as mães e as irmãs que os narrem às crianças e com eles moldem suas almas muito mais que com suas mãos lhes moldam os corpos. Muitos dos mitos que elas hoje narram às crianças devem ser jogados fora. (*Rep.* 377 b).

Sócrates cita como são perniciosos os mitos de Homero e Hesíodo, posto que contam de modo belo mentiras sobre deuses e heróis para crianças e jovens que ainda não sabem usar a razão. Jamais deveria ser dito que deuses fizeram guerras contra deuses e que se odiavam entre eles.

Longe de nós contar-lhes ou apresentar-lhes, em bordados coloridos, lutas de gigantes e muitas outras malquerenças de toda espécie dos deuses e heróis contra parentes e os de sua própria casa. Mas se vamos persuadi-los de que jamais cidadão odiou um ao outro, o que é uma impiedade, isso deve ser dito bem cedo às crianças pelos anciãos e anciãs e quando elas ficarem mais velhas, os poetas também deverão ser obrigados a compor para elas histórias adequadas (...). (*Rep.* 378 a- d).

Sócrates ainda condena a ideia de que os males e os bens humanos sejam todos eles causados pelos deuses. Para ele, o deus, já que é bom, não seria responsável por tudo e, assim, os males e os bens distribuídos entre os homens não teriam como causa os deuses. Se os deuses fossem a causa dos males, os homens poderiam justificar suas más ações. Outra acusação contra os mitos estava no modo como eles enfraqueciam a coragem, estimulavam a desobediência e os prazeres corporais, contrariando o modelo da moderação.

Depois de tratar do conteúdo dos mitos, Sócrates e seus amigos debatem sobre a forma com que os poetas apresentavam sua narrativa. Aqui situa-se a questão já apresentada sobre a “narrativa simples”, quando a fala do poeta é direta; e a “imitação”, quando ele fala como se fosse um outro, a “imitação” seria muito perigosa, pois é capaz de criar coisas que não são reais. Essa discussão sobre a narrativa e a “imitação” avança no livro III da *República*, quando são estabelecidas as condições de uma boa ou má “imitação” e dois gêneros de elocução. Um deles teria pequenas variações e manteria a harmonia e o ritmo adequados. O outro exigia variações de toda a sorte, como todas as harmonias e todos os ritmos. Mas haveria também a possibilidade de elocuições mistas, que seriam as mais agradáveis. Contudo, na *polis*, diz Sócrates, esse tipo misto “não está de acordo com nossa constituição, porque entre nós não há homem duplo ou múltiplo, já que cada um só faz uma coisa. (*Rep.*397 b-e)”

Depois de exporem o que se deve dizer e como se deve dizer, Sócrates encaminha o modo do canto e suas melodias. Para ele, o canto é constituído por três elementos: palavra, harmonia e ritmo. Enquanto palavra, o canto em nada diferiria da palavra não cantada, quanto à necessidade de ser expressa segundo os mesmos modelos e também da mesma maneira. E a harmonia e o ritmo deveriam acompanhar a palavra? Sim, dizia Sócrates, mas em discursos a cidade não precisava de choros e lamentações. Assim, a harmonia *mixolídia*, a *sintonolídia* e outras como essas não serviam, pois incitavam posturas indecentes tanto de mulheres como de homens. Embriaguez e ociosidade não cabiam na *polis*, mas deveria haver alguma melodia adequada aos banquetes e essas seriam as jônias e lídias que eram consideradas afeminadas (*Rep.* 398-399). Ainda que Sócrates dissesse que não conhecia as harmonias, ele reforça a presença de uma harmonia que imitasse, como convém, os tons e as modulações da voz de um homem corajoso, que presente numa ação bélica ou numa tarefa que lhe tenha sido imposta, “mesmo falhando, enfrenta os ferimentos ou mortes ou, sendo vítima de outra desgraça, em todas essas situações resiste corajosamente sem arredar pé da linha de batalha ao defender-se da sorte.” (*Rep.* 399 a-b).

Em suma, no livro V da *República*, Platão reconhece o mito como ficção, apesar de “encerrar uma parte de verdade”. O que devemos enfatizar é que a medida platônica estava no grau supremo do saber, que ele contempla; e a poesia,

como verdade superior, seria alcançada desde que fossem retirados os aspectos incompatíveis com a formação política pretendida³⁶.

No Estado platônico, a reforma da arte poética tem um alcance puramente espiritual e só é política na medida em que toda a finalidade espiritual encerra, em última instância, uma força de formação política. É isto que dá a Platão o direito de incluir a poesia, do ponto de vista da ideia, na reconstrução da comunidade estatal ou a pesá-la e, na medida em que não desencadeia aquela força, a achar-lhe falta de peso. Platão não pretende extirpar a poesia que não corresponda ao seu critério; não se trata de lhe negar qualidades estéticas. Esta poesia, porém, não tem cabimento no Estado seco e cheio de nervo que ele procura edificar, mas só em outros mais ricos e suntuosos. (Jaeger, 1989, p. 533).

Para Platão, no decorrer de seu pensamento, a força educativa e normativa das imagens poéticas e musicais para a educação cívica não podia permitir lamentações em torno de homens famosos, gargalhadas dos deuses olímpicos, desobediências e cólera, ânsia de prazeres ou compensações materiais, como mostrava a épica homérica. A poesia e a música, capazes de guiar os homens, deveriam submeter-se ao preceito da verdade filosófica mais absoluta. Assim, não eram apenas os conteúdos que interessavam, mas também as formas, pois eram nelas que as musas se instalavam para seduzir os homens. Então, o estreito vínculo que unia poesia e música em um mesmo conceito é separado em conteúdo e forma. Os mitos narrados por extenso eram o conteúdo e a forma eram as harmonias ou melodias desvinculadas das palavras. Quando se juntavam, como na poesia lírica, a forma e o conteúdo tornavam-se uma unidade superior.

As melodias ou harmonias como tais, desligadas da palavra, essas, sim, exigem a nossa atenção. A elas se une como elemento não linguístico o ritmo, tanto na poesia cantada como na música para dança. Platão estabelece como lei suprema que deve presidir a esta cooperação da trindade do *logos*, da harmonia e do ritmo, a norma de que tom e cadência têm de estar sujeitos à palavra (*Rep.* 398 D; 400 A e 400 D). Com isto, declara *ipso facto* que os princípios que ele proclama para a poesia vigoram também na música, o que possibilita examinar conjuntamente, de um único ponto de vista, a palavra e o ritmo. A palavra é a expressão imediata do espírito e é este que a deve dirigir. (Jaeger, 1989 p. 541).

No decorrer do século IV a. C, há um hiato entre o pensamento platônico e o estado com que a música grega se apresentava. Neste caso, o espetáculo dominava

³⁶ Para as interpretações mais contemporâneas da “expulsão do poeta da *polis*” por Platão, na luta pela emancipação da arte e da filosofia diante das Nações, ver Jaeger, W. 1989, p. 533.

a poesia e, nos concertos, a poesia era serva da música. Era consenso, na época, que a música embriagava os sentidos e estimulava as paixões. Mas será nas *Leis* que Platão vai enfrentar aquilo que entende por decadência da tradição musical, na qual reinava a confusão entre os gêneros musicais³⁷. Para Platão, a música teria um valor de verdade relativo à harmonia e um valor de *nomos*.

Haveria um caráter (*ethos*) na música que era suscitado pelos ritmos e seus andamentos. Alguns serviam à baixeza, à insolência ou à loucura e demais vícios, e outros eram reservados às qualidades contrárias. “A graça e a falta de graça derivam do bom ritmo e da ausência de ritmo (*Rep.* 400 d) ”.

A boa elocução, a boa harmonia, a graça e o bom ritmo decorrem da boa índole, mas não daquela à qual, embora signifique falta de entendimento, usando um nome mais bonito, chamamos ingenuidade, e sim da inteligência, que verdadeiramente, de modo belo e bom, municia a inteligência. (*Rep.* 400 d).

O diálogo segue sobre a busca dos melhores artífices que, bem-dotados por natureza, fossem capazes de guardar o belo e o decoroso. Sócrates questiona Gláucon sobre se a educação pela música seria eficiente, porque o ritmo e a harmonia penetravam na alma e com muita força a tocavam, tornando-a elegante e bem-educada. Eles concluem que se a educação pela música fosse ministrada desde a infância, quando a razão chegasse, aquele que foi educado pela música reconheceria o belo e o bom, separando-os dos vícios (*Rep.* 402 a).

Por mais que a tendência a espiritualizar e intelectualizar a educação no mundo grego se acentuasse, “as obras de todas as profissões, tudo o que tem forma, devem refletir o mesmo espírito de uma atitude nobre, e unir-se na aspiração a uma perfeição máxima, ao decoro e à dignidade (Jaeger, 1989, p. 546)”. Entre todas as artes, a música era o elemento verdadeiramente cultural. Com poesia, harmonia e ritmo, seria possível, segundo Platão, a formação do caráter e a educação dos olhos da inteligência até atingir o princípio supremo. Dessa forma, a cultura musical estava estreitamente vinculada ao domínio de si

³⁷ Havia os *hinos* que eram orações aos deuses; a *endecha* que era o canto fúnebre; o *peã* que era canto coletivo em honra de Apolo com múltiplas variações como lamentação fúnebre, de súplica, de alegria, de festa, entoado antes, durante ou depois de combates para solicitar ou agradecer a vitória; o *ditirambo* para Dioniso e os *nomos cítaro-édicos* com melodia em tom elevado. Cf. Platão, *Leis*, 700, b-c.

próprio, à prudência, à valentia e à generosidade que os cidadãos deveriam conquistar.

As preocupações éticas e políticas de Platão dependiam de uma educação correta. Mas como identificá-la? Era preciso ser como cães no rastro da caça. Um indício seria a beleza das posturas em conexão com a canção e a dança. As mais belas características do corpo deveriam coincidir com as da alma. Se elas aparecessem só no corpo, o amor poderia ser tolerado, mas se a falha estivesse na alma, não seria.

Mesmo quando Platão apostou no discurso dialético para afirmar uma compreensão imperativa com base na palavra e no pensamento humanos, permanece ainda a concepção de que os poetas eram “inspirados” pelos deuses e não passavam de imitadores. Platão descreve no *Íon* o entusiasmo do poeta como um “dom divino”. Nesse diálogo atribuído à juventude de Platão, podemos repensar a relação entre a sabedoria e a filosofia. Neste caso, a sabedoria seria dom divino que se manifestava nos *rapsodos*. Eles seriam intérpretes dos deuses, e, por isso, Sócrates no diálogo não se sentia capaz de interpretá-los através de uma *tékhne* ou de uma *epistème*. Esse saber dos *aedos* - que os *rapsodos* tinham licença de interpretar por concessão divina - era um saber que nada sabia e, além de tudo, poderia levar o público a sentir como se estivesse vivendo o que era dito. Diferentemente, “a filosofia, por sua vez, parece alguma coisa referida ao próprio homem que tem de haver consigo mesmo e com a linguagem na construção de um saber (Oliveira, 2011, p. 12)”.

Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos é que dizem todos aqueles belos poemas (...). Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo o homem é incapaz de fazer poemas e de cantar oráculos. (...) uma vez que eles tivessem (esse bem) em virtude de uma técnica, a ciência de falar belamente em um gênero, também teriam em todos os outros; mas por isso, o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos, para que nós, ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós. (*Ion* 533 e – 534 a – d).

Em suma, Platão reconhece que *Ion* é o melhor *rapsodo* da Grécia, mas as belas coisas que ele diz não produzem o verdadeiro conhecimento (*epistème*), elas

também não podem ser transmitidas pelo pensamento. Eles falam como alguns sofistas que, por um lado, muitas vezes falam a verdade, mas sem nada saber do que dizem, não ultrapassam as aparências e aí está o perigo. No *Protágoras*, Sócrates avisa a um amigo que não se deve comprar mercadorias de mercadores que não conhecem o que vendem e diz:

Asseguro-te que há um perigo muito mais sério na compra de ensinamentos do que naquela de produtos comestíveis. (... que podem ser transportados e depois de examinados ingeridos ou não). Desse modo, nessa espécie de compra, o risco não chega a ser sério. Entretanto, não é possível transportares ensinamentos acondicionados em recipientes separados (...). És obrigado, uma vez acertado o preço e efetuado o pagamento, a absorver o ensinamento na tua própria alma, aprendendo-o. E então partirás, prejudicado ou beneficiado. (*Protágoras*. 314, a).

Talvez Platão aconselhe a supremacia da palavra sobre a música, na medida em que reconhece sua ação forte e direta sobre a alma dos homens. Mas, para ele, a educação pela boa música, a que equilibra o ritmo, harmonia e ainda passa pela alma, produziria elegância, boa postura e, sobretudo, discernimento para o conhecimento do belo (*Rep.* 401, e).

No final de *A República*, o equilíbrio da cidade convergia para a harmonia celeste concebida como harmonia musical. Para Wisnik (1999), trata-se do mito de Er, um Armênio que podia voltar do Hades para contar o que viu.

Seu relato epifânico desemboca numa descrição da máquina do mundo que pode ser perfeitamente reconhecida por nós, hoje, como uma grande vitrola cósmica: os oito círculos estelares (o zodíaco contendo os sete planetas) giram em rotação suave pendidos de um fuso, em várias velocidades (segundo diferentes ritmos planetários). Sobre cada círculo gira uma Sereia emitindo um som diferente. (Wisnik, 1999, p. 100).

Mas de todo o Canto resultava um acorde de uma única escala. Mas o fuso rodava nos joelhos da Necessidade, e suas três filhas, as Parcas (passado, presente e futuro). Os três tempos que eram as Parcas tocavam em ritmos diversos e em dois canais, sendo que o passado, com sua precedência, tocava nos dois. “ A harmonia sofre pontuações temporais, suas intermitências rítmicas, seus pontos de ataque e repouso, de entrada e saída, sem deixar de soar na sua estática circularidade (Wisnik, 1999, p. 100)”.



Figura 7- As Parcas.

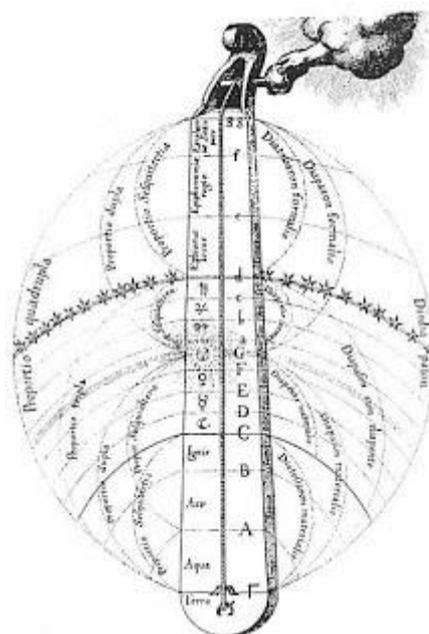


Figura 8- Música pitagórica.

Em Platão, a música é concebida como um elemento regulador do equilíbrio cósmico, que deveria também realizar-se no plano social. No entanto ela era ambivalente, pois tinha um poder agregador, centrípeto, muito útil como pedagogia do novo cidadão e para a harmonia da *polis*, mas também tinha um poder “dissolvente, desagregador, centrífugo, capaz de pôr a perder a ordem social.” (Wisnik, 1999, p. 102).

Nessa passagem da metafísica [platônica] à moral (com a qual se combinavam em Platão os ensinamentos de Pitágoras com os de Damon, que formulara as bases de uma pedagogia musical), vemos reencenada, em termos políticos, a luta sacrificial entre o som e o ruído, na medida em que alguns modos ou instrumentos são

considerados harmônicos, isto é, musicais, enquanto outros são vistos como barulhentos e cacofônicos (ruído social, ruído de segundo grau). (Jeager, 1989, p. 265)

Já em Aristóteles, a cidade tinha uma finalidade única e a educação também deveria ser única para todos e administrada em comum. Aquilo que era comum a todos deveria também ser apreendido em comum. Todos os cidadãos pertenciam à cidade como seus membros e, por isso, tinham que ser tratados com o cuidado que compete ao todo. “Compondo-se o Estado de uma porção de indivíduos, é pela educação que convém trazê-lo à comunidade e à unidade (*Pol.* II, cap. I, §10)”. Depois de separar as atividades que serviriam para a educação, segundo sua utilidade e necessidade, Aristóteles diz que:

No tocante à música, poderia descrever-se da utilidade em ensiná-la. Pois hoje ela somente é ensinada como arte recreativa, enquanto que outrora era parte da educação; pois a natureza mesma, como frequentemente dissemos, não somente busca os meios de utilizar bem o tempo da atividade, como ainda de oferecer nobres distrações; pois, digamos mais uma vez, é a natureza quem principia tudo. (*Pol.* V, cap.II, § 3)

Para Aristóteles, o descanso e o trabalho são ambos necessários, mas seria preferível buscar o descanso com a condição de saber utilizá-lo. Como é impossível que a finalidade da vida seja somente o prazer, é preciso buscar distração a partir do trabalho, “pois é exatamente quando se está cansado que se tem necessidade de descanso, e aliás os prazeres foram criados apenas para descansar. O trabalho provoca sempre esforço e cansaço.” (*Pol.* V, cap. II, § 4) . Era preciso saber escolher e dosar os momentos de prazer como um remédio. Nesse sentido, a música não era imprescindível na educação, ela não seria uma necessidade, a não ser para as horas de repouso e distração para homens livres. Aqui, Aristóteles toma passagens da *Odisseia* para reforçar a ideia de que a música integrava solenes festins e banquetes com o encanto do poeta.

Quando analisa a intensidade de esforços físicos, afirma a necessidade de se evitar exercícios pesados, alimentação muito copiosa e trabalhos pesados. Para ele, o desrespeito a esses preceitos causaria males, pois há atletas que, apesar de terem sido vencedores em sua infância, perderam as forças quando adultos. Por outro lado, o filósofo considera que não se deveria cansar o corpo e a inteligência

ao mesmo tempo. “Cada um desses dois tipos de cansaço produz consequências opostas: o cansaço do corpo prejudica o desenvolvimento do espírito e o do espírito ao desenvolvimento corporal (*Pol.*, V, cap. IV, § 2)”. Já com relação à música:

É bom retornar a ela, agora, para dar alguns informes (...). Efetivamente não é fácil indicar a influência que ela pode ter, e se é como prazer e repouso que deve ser tida (o que se poderia afirmar do sono e da utilização do vinho puro); pois essas duas coisas em si nada possuem de grave, porém, como afirma Eurípides [Bacantes, v. 378-384], são agradáveis, e concomitantemente acalmam os nossos sofrimentos. Aí está o motivo pelo qual ela está incluída na mesma categoria, e faz-se mais ou menos idêntico uso destas três coisas – o sono, o vinho e a música, chegando-se até a ajuntar-lhes a dança. (*Pol.*V, cap. IV, § 3).

Após estabelecer esses objetivos da música, Aristóteles indaga se ela traria benefícios ao caráter acostumando-o aos prazeres sadios e promovendo a evolução do espírito. Assim, ele conclui que “a instrução não deve ser apenas uma distração, pois que instruir-se não é distrair-se, e o estudo vem seguido de certo aborrecimento (*Pol.* V, cap. IV, § 4)”.

A música não é uma necessidade biológica e nem tem uma utilidade definida para os homens. Porém ela é tão agradável e polivalente que, de alguma forma, deveria estar presente no ensino como educação, jogo ou simples diversão.

Museu afirmou que o maior prazer dos mortais é o canto. É com razão, portanto, que se admite a música nas reuniões e nas diversões porque ela faz nascer a alegria. Tal razão seria suficiente por si apenas para fazer com que os jovens aprendessem a música. Pois todo prazer não prejudicial é conveniente, não apenas como finalidade, porém também como diversão. (*Pol.*V, cap. V, § 2).

Mesmo a música não possuindo uma finalidade em si mesma, ela pode ser útil como diversão, jogo e ensino. Neste caso, seria preciso sempre estudar se não é somente um acidente; “se a natureza desta arte não será coisa mais importante que aquilo que faz acreditar o uso (...) de modo independente do prazer geral que ela faz experimentar, e do qual todos os homens possuem o sentimento (*Pol.*V, cap. IV, § 4)”. Pois é certo que a música possui um prazer que toca a todos os homens, que encanta todas as idades, todos os caracteres e influencia diretamente o coração e a alma. Aristóteles usa como argumento as árias melodiosas de muitos

músicos, sobretudo de Olimpus, um flautista da Frígia, que provocava entusiasmo nas almas com sua música.

Para Aristóteles, o ritmo e a melodia conseguiam imitar, melhor do que todas as maneiras, os reais sentimentos da alma³⁸. A ira, a doçura, a audácia, a temperança ou os sentimentos opostos e ainda outras sensações da alma eram suscitadas pela música. Assim,

Quando se está acostumado a sentir dor ou prazer, quando aparecem coisas que se lhes pareçam, está-se quase a sentir os mesmos sentimentos em presença da realidade (...) (Já) os objetos que recaem sobre os demais sentidos, como o tato e o gosto, não possuem nenhuma analogia com as afeições morais; os objetos mesmos que são do domínio da vista apenas os reproduzem aos poucos. Isso é o que provocam as figuras; acordam-nos, lentamente, os sentimentos e todos os homens são capazes de sentir esse tipo de sensação. Essas não constituem as imagens reais dos costumes, são, antes, algumas que se manifestam pelas figuras, pelas cores e pelas atitudes do corpo quando ele é tomado por alguma paixão. (...) A música, ao contrário, é a imitação dos sentimentos morais, e isso é claro, pois existem diferenças intrínsecas na natureza dos diferentes acordes. Os que os escutam ficam impressionados de diversos modos a cada um de seus acordes. (*Pol. V*, cap. V § 6-8).

Assim, Aristóteles prossegue sua reflexão avaliando a diversidade da influência moral da música, conforme “nós mesmos a cultivamos ou não cultivamos. Pois é difícil, ou até impossível, ser bom juiz numa arte que não se cultive (...) deve-se ensinar a música aos jovens e forçá-los a cultivá-la eles mesmos.” (*Pol. V*, cap. VI, § 1)

A mocidade é exatamente a idade apropriada ao estudo de tal arte; pois é natural que os moços não aguentem o que nada oferece de agradável. Ora, a música é, por sua natureza, uma das coisas que em si mesmas trazem o agrado. Parece, efetivamente, que há na harmonia e no ritmo qualquer coisa semelhante à natureza humana, e é por essa razão que muitos filósofos querem que a alma seja uma harmonia, e outros que ela engloba e abraça a harmonia. (*Pol. V*, cap. V, § 10).

³⁸ As paixões servem para classificar os homens e descobrir se o que sentem é necessário para quem quer convencê-los aja sobre eles. Há tantas paixões quantos auditórios com seus lugares-comuns, seus *topoi*. A paixão é resposta, julgamento, reflexão sobre o que somos. Ela é, por definição, a própria variação humana que exige cuidados quando suscitadas. Cf Aristóteles. *A Retórica das Paixões*.

Com relação à censura e condenação da música como arte baixa e servil, Aristóteles recomenda que é necessário que o estudo musical não prejudique em coisa alguma as ações que se tiver de fazer depois, nem debilitar o corpo, tornando-o impossibilitado de servir à cidade na guerra e na paz. “Ela não deve ser a princípio um obstáculo à prática das forças corporais, depois aos trabalhos espirituais (*Pol. V*, cap. VI, § 4)”. Deve-se também estar preparado para as disputas solenes entre os músicos, para sentir prazer nos cantos e ritmos que possuem uma beleza real, e não na música comum e vulgar, que agrada até a alguns animais e à multidão dos servos e das crianças.

Quanto aos instrumentos, o filósofo condena as flautas e a cítara. “Aliás, a flauta não é apropriada a operar sobre as afeições morais. Apenas deve ser usada quando os espetáculos têm antes por finalidade corrigir do que instruir (*Pol.V*, cap. VI, § 5)”. Afinal, a flauta impedia a palavra e, por isso, não era adequada. Por outro lado, a arte de tocar a flauta havia sido elevada à altura de verdadeira ciência e não deveria ser usada apenas para aprimorar a virtude, por prazer grosseiro.

Não foi sem motivo que os antigos imaginaram uma fábula a propósito da flauta. Narram que Minerva, que a inventara, não demorou a colocá-la de lado. Indubitavelmente não será deselegante afirmar ainda que foi a cólera que provocou a ação da deusa, pois esse instrumento deforma a fisionomia. Contudo, é mais crível que isso acontecesse porque o estudo da flauta não colaborou em nada para o aperfeiçoamento da inteligência. Ora, crê-se em geral que Minerva preside as ciências e as artes. (*Pol.V*, cap. VI, § 8).

Aristóteles, como já vimos em Platão, também toma a música como a arte que atinge e influencia diretamente a alma, é capaz de despertar o gosto pela virtude e, neste sentido, ela é ética e gnoseológica. Porém, de modo novo, Aristóteles aceita as limitações do real, da contingência e da fragilidade da vida humana e faz delas objeto de sua reflexão. O real, ao contrário de Platão, poderia ser compreensível. Em Aristóteles, “o ser é concebido a partir do concreto existente, da materialidade da existência, e não pela abstração desta. É dentro da *physis* que se dispõem os meios que constituirão o fazer humano geral, seja o dos artesãos, seja o dos “técnicos”, seja o do filósofo (Costa Lima, 1980, p. 46)”. Com relação a esse pertencimento, à ordem da *physis*, há permanências na

impermanência dos ciclos biológicos e a *mímesis* partilha de suas leis como uma potência que se atualiza em um produto.

O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. Para Costa Lima (1980), ele, sem dúvida, se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria. Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A *mímeses* não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um significado, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mímesis* continue a ser significante perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro significado. O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta variabilidade necessária. Já o *logos* filosófico adotará distinta estratégia: tratará primeiro de neutralizar a *mímesis*, seja confundindo-a com uma palavra inferior, como o faz Platão; seja submetendo-a à norma que a razão procurará lhe emprestar, como em Aristóteles.

Em suma, Platão se ocupa da *mímesis* a partir do questionamento do poder de *logos*, que se trava em Atenas, dentro de uma situação social específica. Até que ponto as acusações éticas de Platão aos “imitadores” não faziam parte de uma estratégia que visaria a mostrar a superioridade do filósofo, ou melhor, de seu modo de tratamento da palavra? Em suas *Leis*, Platão afirma que conhecer o sério sem conhecer o ridículo e conhecer um sem o outro, por contrários que sejam, é impossível a quem quer se tornar um homem de julgamento. Mas praticar um e outro não é mais possível, se se quer participar um tanto na virtude. Como aponta Costa Lima (1980), de Platão ainda era cabível dizer-se que viveu dramaticamente o legado mítico-religioso. Com ele, inicia-se a discussão sobre o estatuto da música no *cosmos*, que já não mais aparece como a música *numinosa* arcaica. Agora, ela devia ser pura harmonia, a exemplo do mundo dos pitagóricos, pois, na esteira dos filósofos da Natureza, era fundamental encontrar o essencial, um mundo perfeito e incorruptível das ideias.

De Aristóteles, ao contrário, dever-se-ia falar de uma distância que lhe permite tratar deuses e mitos como mera matéria para os jogos teatrais e que o afasta do cerne da tragédia e possibilita, assim, sua tematização.

A novidade do tratamento aristotélico da *mimesis*, que é ética e gnoseológica, está na sua dependência da concepção do real, que pode ser apreensível ao homem. Nesse sentido, o engano já não será, como em Platão, a categoria central no esclarecimento da palavra, nem tampouco ele se hierarquiza na escala platônica do visível e do inteligível, do real impuro ao real pleno. Em Aristóteles, o ser é concebido a partir do concreto de sua existência, da materialidade da natureza e não pela abstração desta. É dentro da *physis* que se dispõem os meios que constituirão o fazer humano geral, seja o dos artesãos, o dos “técnicos”, o do filósofo; os meios constituídos pela matéria (*hyle*) e pela forma (*eidos*). O primado da forma não é tomado como de ordem natural, mas como decorrente da necessidade lógica de explicar o que é o existente. As coisas têm existência real porque possuem forma. A existência não é algo autônomo, mas a atualização da forma nas coisas aqui e agora. A forma é um existente invariante; sem origem e sem deixar de existir, as formas estão ou não estão aí. Apenas na natureza, no ciclo biológico, as formas são perenes. Ainda, segundo Costa Lima (1980), a *mimesis* não pode ser tomada como *imitativo*, pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere. A *mimesis* é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois essa ainda supõe um corpo que a projeta. A *mimesis* não tem um referente como guia, é ao contrário, uma produção análoga à da natureza. Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. O discurso mimético é o discurso do significante à busca de um significado que lhe é emprestado tanto pelo autor quanto, principalmente, pelo receptor, através de um reconhecimento.

Deste modo, o pensamento aristotélico libera o mimético da rígida legislação do discurso filosófico e, por outro lado, o mantém subordinado, pelo princípio do efeito catártico³⁹, ao prazer que alivia, ao prazer que aceita o jogo da

³⁹ Enquanto para Platão a poesia exerce um efeito direto sobre os afetos, causando uma passionalidade corrosiva sobre a razão, para Aristóteles, este efeito é mediado pela possibilidade

imaginação desde que conduza a uma descarga tranquilizadora. Em Aristóteles, o efeito catártico estaria associado à absolvição jurídica de alguém culpado do derramamento de sangue de um familiar (pai, mãe, filhos e irmãos). A base da absolvição estava no reconhecimento, um efeito racional e controlado que, a partir da tragédia, se estenderia pelo auditório.

Já no campo da música, reforçamos sua capacidade de alterar nossas disposições, até mesmo de caráter (*ethos*). A força da *mimesis* musical está mais na sua capacidade de atualização dos sentimentos do que na sua representação. Ela impressiona de diversos modos, conforme seus acordes, alguns ficam predispostos a sentimentos concentrados, outros tornam-se voluptuosos ou se abandonam à moderação. Uma outra harmonia intermédia traz à alma paz e descanso; “é apenas o tom dórico que causa esse efeito, enquanto o frígio excita o entusiasmo (...) É indubitável, portanto, que a música exerce um poder moral (*Pol. V*, cap V, § 8-9)”. Depois de discorrer sobre a divisão dos cantos e harmonias e sua capacidade de gerar entusiasmo, Aristóteles salienta que a utilização da música não se limita apenas a um tipo de utilidade, e que, antes, ela deve ter diversos. Efetivamente, para o filósofo, ela pode servir à instrução, à purificação e, por fim, ao prazer.

Sobre a questão da purificação (catarse), Aristóteles aprofunda o conceito em sua *Poética* e, na *Política*, trata-o apenas de modo geral.

Este modo de impressionar-se, tão viva e profunda em algumas pessoas, existe no íntimo de todos os homens; apenas diverge pelo mais ou pelo menos. Por exemplo, a piedade, o medo e ainda o entusiasmo. Efetivamente, existem pessoas que são particularmente propensas a estas espécies de movimento da alma; são os que tornam tranquilos e absortos sob a influência das melodias sacras, quando ouvem uma música que lhes perturba a alma; afirmar-se-ia que acham o remédio que poderia purificá-la. (*Pol. V*, cap. VII, § 5).

Enfim, nesse primeiro capítulo, retomamos as reflexões de outrora sobre o aspecto *numinoso* da música, englobado na arte dos *aedos* e a sua transformação

de cura catártica. Para ele, havia forças que, apesar de perigosas, podiam ser utilizadas para o bem, assim como os venenos (*fármakon*). Ao contrário da apatia, surge a metriopatia: deve-se, onde é cabível (por ex. no prazer estético) dar livre curso às paixões e, deste modo, purificá-las; de resto, deve-se, porém, dominá-las e empregá-las para uma meta judiciosa. Cf. Aristóteles, *Poética*. Paulo Pinheiro (trad.) São Paulo: Editora 34, 2015.

diante do advento da palavra diálogo da política, para preparar uma paisagem em que a música de Nicanor Teixeira seja agora acolhida. Então, como aponta Eudoro de Sousa (1981), se o passado facilmente se assimila ao distante, na metáfora espacial do tempo, o mesmo não acontece com o outrora. O outrora é só um: hora que é outra. Lonjura e outrora assinalam a indeterminação do quanto dista o distante e do quanto se afasta o antigo. A lonjura é inalcançável, mas esse inalcançável não é uma fantasia vã ou uma imaginação exaltada. Neste caso, Eudoro de Sousa (1981) traz a noção de horizonte como imagem da lonjura. A sua imagem está sempre diante de nossos olhos e ao mesmo tempo sempre fora do alcance de nossos passos. A lonjura é a indimensionável dimensão do espaço – que não é espaço – de um além horizonte. Quando esquecemos as lições cosmológicas, encontramos privilegiados momentos de contemplação poética.

A lonjura e o outrora não são da ordem do sentimento e da emoção; mas pode acontecer que distância e antiguidade se aureolem de lonjura e outrora, por um revoluir de nossos sentimentos e emoções, quando, por incrível milagre, se suspende aquela negação-encantamento. E o milagre aí está, sempre que nos estranhemos das coisas antigas e distantes, ou estas se estranhem de nós. Então, pouco ou nada importa que, grande ou pequena seja, a distância ao “aqui”, ou maior ou menor seja a antiguidade, relativamente ao “agora”. Não importa. (...). Outrora e lonjura reservam-se em mundo transobjetivo, para mais abundantemente se derramarem em antiguidade e distância, pelo mundo objetivo. (Sousa, 1981, p. 6).

E é com essa reflexão que seguimos nosso trabalho sobre a música de Nicanor Teixeira, a qual nos faz imaginar seu improvável diálogo tanto com o mundo arcaico grego quanto com a modernidade brasileira. Assim, nossa reflexão não se separa tanto da lonjura da antiguidade grega e do outrora da tradição popular do sertão brasileiro. Apostamos que a música de Nicanor é capaz de encantar, de tocar a sensibilidade humana e provocar surpresa, inquietação e satisfação inéditas. Ela é capaz de nos tirar de terrenos defensivos da mesmidade cotidiana e abrir espaços e tempos que ampliam nossa percepção. Daí a importância da música como porta-voz de valores que mantinham aquilo que era comum aos homens.

Ainda que sem os compromissos com a *timé* e a *areté* dos heróis gregos, podemos reconhecer no homem sertanês um tipo de honra e de virtude ligadas à própria sobrevivência em um ambiente inóspito. Neste sentido, há uma paisagem

e uma comunidade que escapam aos debates da palavra-diálogo, que separaram, no mundo grego arcaico, a experiência *numinosa* do Canto. No entanto as festas populares, as procissões, os trabalhos com a criação de gado, o cultivo da mandioca e sua transformação em farinha comunicam na música de Nicanor Teixeira, uma *physis* que parece se repetir infinitamente nas variáveis mãos do homem sertanês, que lida com o gado, com a agricultura e, sobretudo, que é aquele que guarda costumes e tradições arcaicas.



Figura 9- Areté sertaneja.



Figura 10- Areté grega.

3 Música, imagem e imaginação

Para llegar a la Montego Bay

después que em las arenas, sedosas pausas intermedias,
entre lo real submergido y denso, irrechazable aparecido,
se hizo el acuerdo métrico, y el ombligo terrenal
superó el vicioso horizonte que confundía al hombre con la
reproducción de los árboles

Lezama Lima

3.1. Pensar a Música

Buscar a música de Nicanor Teixeira por pensamentos e palavras é pisar nas areias de Lezama e ouvir horizontes e árvores como alteridade, como imaginação, como invenção, como inspiração, como imitação. Esse ouvir que a música suscita é aqui tomado como experiência artística. O que sabemos é que algo que antes não existia chega ao mundo. Porém esse chegar que chega, apesar de sua evidência, escapa em grande parte à determinação. Então, mesmo que de modo limitado, compartilhamos a existência de uma questão que se coloca:

A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza? (Schafer, 2011, p. 19)

Com essa interrogação, avançamos diante da inefável potência dos sons, não em busca de definições, de sentidos musicais, ou da relação entre compositores e suas composições como representação social. Neste caso, voltamos aos conceitos de outrora e lonjura para prosseguir com alguns mitos que circunscrevem a criação musical em um “passado distante”, pois:

Outrora e lonjura reservam-se em mundo transobjetivo, para mais abundantemente se derramarem, em antiguidade e distância, pelo mundo objetivo. E talvez esta seja a fórmula mais exata: antiguidade e distância são os nomes que se dá ao outrora e à

lonjura, quando se desce da transobjetividade para a objetividade, onde se vê a árvore só acima do solo em que viceja, e, por ocultas, nos olvidamos de suas raízes. (Sousa, 1981, p. 7).

O tempo é o grande mistério do *logos*, na medida em que é o horizonte em que vemos, vivemos e sentimos, embora jamais o alcancemos. Quando falamos de um passado como maior ou menor distância do presente, mobilizamos apenas o símbolo que indica a lonjura-mãe das distâncias em conjugação com o outrora-pai dos passados, que resultam na ideia de um passado-distante. Mas esse passado-distante dos mitos, assim colocado, só designa algo morto, na beira do esquecimento (*léthe*). Para movê-lo até *alethéia*, é preciso revertê-lo em símbolo originário, que reside no passado de todos os passados, “a uma distância além da maior de todas as distâncias, além de onde já não há hora que não seja outra, a outra hora que soa para o tão longe em que se perdeu o mais dilatado afastamento (Sousa, 1981, p. 7) ”.

Assim, ao aproximarmos o Canto dos heróis gregos ao Canto do sertanejo brasileiro, criamos uma imagem de presença do passado na atualidade, como um princípio vital que é capaz de nos arrancar de nós mesmos, com seu mistério arrebatador, daquilo que temos, mas não somos mais. Pensamos com Eudoso de Sousa (1981), que afirma que:

Homem e mundo são co-pertinência de um a outro, e de ambos, a um transitável em que transitam épocas que um desconhecido agente de trânsito abre e fecha a seu bel prazer. Talvez, adentro de cada época, o homem com seu mundo saiba ou julgue saber de onde vêm um e outro e para onde um e outro vão. (...) o saber triunfante desdenha das metamorfoses. Mas a metamorfose é precisamente o trânsito (ou o transe), descontínuo, é certo. (...) Uma época define-se por um regime de fascinação, por uma fulguração ofuscante, pela luz de um raio desferido por aquele que “quer e não quer chamar-se pelo nome de Zeus”. (Sousa, 1981, p. 9).

Cabe aqui a abordagem que *Aristóteles* faz em seu *De Anima* sobre o viver humano. Para tal, partimos exclusivamente do ponto da percepção sensível dos sons para alcançar o conceito de imagem. Parece-nos que - quando a música vence o tempo - nos aproximamos do “milagre” da comunicação. Afinal, são as diferentes formas de linguagem e experiência que tornam o tempo em tempo humano ao serem ali fixadas. E abertas a novos usos.

O filósofo reconhece que o viver diz-se de muitos modos, mas há um princípio vital que subsiste nos seres vivos como percepção sensível. Esta consiste em ser movida e ser afetada por algo que lhe é externo. A capacidade de perceber, então, não existe em atividade, mas só em potência, e “por isso não percebe a si mesma; assim como o inflamável não queima por si mesmo sem aquilo que o faz inflamar (do contrário, queimaria a si próprio, e não careceria de que o fogo existisse em atualidade).” (Aristóteles, *De Anima*, II, V, 417 a 2).

A percepção pode ser dita de dois modos: como potência e como ato, e, de modo semelhante, o objeto da percepção sensível também será um em potência e outro em atividade. E tudo é afetado e movido por um poder eficiente e em atividade. Aristóteles trata dos sensíveis segundo cada um dos sentidos. Uns não podem ser percebidos por outros, como a visão da cor, audição de som, gustação do sabor, enquanto o tato comporta um maior número de diferenças. “E, a respeito destes [sentidos], cada sentido discerne, e não há engano de que cor ou som, mas sim sobre o que é e onde está o colorido, ou sobre o que é e onde está o sonante.” (Aristóteles, *De Anima*, VI, 418 a 11).

A respeito do som, Aristóteles aponta dois modos de ser: um é certa atividade, outro é em potência. Pois dizemos que certas coisas não têm som, como a esponja e a lã, “mas que outras têm (por exemplo, o bronze e tudo o que é sólido e liso), porque podem soar, isto é, podem produzir som em atividade naquilo que é intermediário entre elas e a audição (Aristóteles, *De Anima*, VIII, 419 b 4)”. O som surge sempre *contra* algo e *em* algo, e depende dos materiais que se encontram. O som também é ouvido tanto no ar como na água, embora na água seja menos percebido. Como o som precisa ser ativado por um golpe, é preciso que o movimento do golpe preceda a dispersão do ar, e o eco ocorre quando o ar em bloco, limitado pelo recipiente e impedido de dispersar-se, é rebatido. Então, sonoro é o que pode mover o ar continuamente e em bloco até o ouvido, e é também preciso que o golpeado seja plano a ponto de que o ar compacto salte e vibre. “A natureza se serve igualmente do ar respirado tanto para o calor interno, necessário ao ser (e a causa será dada alhures, como para a voz e de maneira a que subsista o bem).” (Aristóteles, *De Anima*, VIII, 420 b 14).

Para Aristóteles, a voz é um certo som de algo animado, pois nenhum dos inanimados tem voz, “embora por semelhança se diga que eles têm voz – por exemplo, a flauta e a lira e todas as outras coisas inanimadas que tiverem extensão, melodia e som articulado (Aristóteles, *De Anima*, II cap. VIII, 420 b 14)”. Parece que também a voz dispõe destas qualidades. Já que tudo soa quando algo golpeia algo em algo – e este último é o ar – é razoável que só aqueles que inspiram o ar emitem som.

Seguindo seu raciocínio, Aristóteles distingue enfaticamente a percepção sensível da imaginação, embora para ele a imaginação seja um certo movimento e não ocorra sem a percepção sensível. Imaginar seria ter opinião daquilo que se percebe e não acidentalmente.

Contudo, também podem aparecer imagens falsas, das quais temos ao mesmo tempo uma suposição verdadeira; como, por exemplo, o sol, que aparece medindo um pé, embora acreditemos que seja maior do que a terra habitada. Disso se segue, então, ou que se desista de que é verdadeira a opinião que se tinha – embora conservadas as circunstâncias e sem que se tenha esquecido ou persuadido do contrário – ou, se ainda conservarmos a opinião, há a necessidade de que ela seja tanto verdadeira quanto falsa. Ora, algo se torna falso apenas quando a circunstância muda sem ser percebida. Portanto a imaginação nem é uma dessas coisas, nem é composta delas. (Aristóteles, *De Anima*, III, cap. IV, 428 a 24).

Aristóteles afirma que a alma, de certo modo, é todos os seres. Porém há seres inteligíveis e seres sensíveis. A ciência trata dos objetos cognoscíveis e a percepção sensível trata dos perceptíveis. A parte perceptiva e cognitiva da alma são - em potência - estes objetos: uma parte é o cognoscível, e a outra, o perceptível. Mas a alma não pode guardar coisas, apenas a forma delas. A pedra não está na alma, apenas a sua forma. “De maneira que a alma é como a mão; pois a mão é instrumento de instrumentos, e o intelecto é forma das formas, bem como a percepção sensível é forma dos perceptíveis (Aristóteles *De Anima*, III cap.8, 431 b 24)”.

Assim, a percepção sensível – tanto as sensações percebidas como as imagens mentais que acessamos na ausência das próprias percepções – são itens indispensáveis à atividade do intelecto. E isso de duas maneiras: (1) quando presentes e atuando nos sentidos, as coisas percebidas são aquelas em que estão os inteligíveis, isto é, os objetos correlatos ao intelecto, e, (2) quando ausentes, as imagens mentais derivadas da percepção fazem as vezes de sensações presentes.

Imagens mentais fornecidas pelos sentidos, contudo, não são idênticas às noções simples pensadas pelo intelecto, embora este não possa operar na ausência delas. (Aristóteles, *De Anima*, 432 a3 nota. p. 318)

A partir dessa formulação aristotélica, a percepção sensível configura a experiência da arte. Há uma fascinação que configura homem e cosmos na medida em que há a percepção de que o alcance da referencialidade mítica se renova no encontro entre a voz e o ouvido da oralidade, e entre o corpo e a visão na escrita. Graças à linguagem escrita, o homem, e só o homem, tem um mundo e não apenas uma situação. Para nós, “essa extensão é mais um exemplo das implicações espirituais da substituição do suporte corporal do discurso oral pelas marcas materiais” (Ricoeur, 1976, p. 47), que nos trazem os rastros de outrora, mas jamais o outrora. Essas marcas da inscrição que nos conduzem a um possível “mundo grego” e “sertanejo” criam um mundo aberto por essas referências de ordem mítica e religiosa, que vão se desdobrando, e é por isso que podemos falar do “mundo grego” e do “mundo sertanejo”, mesmo com a impossibilidade de um acesso direto e claro às situações que ali foram vivenciadas. Resta-nos, então, apenas designar referências não situacionais, exibidas pelos relatos descritos da realidade ou pela própria função poética que chegaram até nós.⁴⁰

Os cantos de Homero e a música de Nicanor - em nosso trabalho - trazem o aspecto *numinoso* da experiência da arte, em geral e a da musical, de modo mais específico. Ambos são capazes de recriar a vida em sua potência e deixá-la escorrer em atos que vão se desdobrando na variedade das melodias, ritmos e harmonias. Criação e destruição ali caminham juntas. Através dos textos literários e das reflexões de Platão e Aristóteles sobre a música, podemos perceber sua potência tanto criativa quanto destrutiva. Ela seria capaz de aniquilar, de preservar ou de purificar os homens; de sustentar laços sociais e/ou destruí-los. Essa potência também reconhece, mas a mantém em sua tradicional dualidade entre Dionísio e Apolo. Assim, quando épica, a música seria apolínea, ou seja, racional, serena e harmoniosa. Quando dramática, ela seria dionisíaca, irracional, “ela

⁴⁰ Para Ricoeur (1991, p.352), mesmo nos usos aparentemente menos referenciais da linguagem, como é o caso da metáfora, da ficção narrativa e da música, a linguagem diz ainda o ser e o mundo. Apesar de reconhecer na poesia uma suspensão das referências, ele não elimina sua referencialidade, apenas sinaliza que os textos poéticos - e aqui incluímos as inscrições musicais - falam sobre o mundo, mas não de um modo descritivo.

emprega recursos expressivos: flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica, coloração tonal (Schafer, 2011, p. 21)”.

Em nosso trabalho, vamos considerar essa dualidade não apenas como duas faces de uma mesma moeda, mas, sobretudo, como a composição de um triângulo equilátero, que é símbolo e complemento, em cujo vértice estão ora a divindade, ora a sensibilidade e ora a natureza (Sousa, 1981). Por vezes, acontece uma “catástrofe” em que:

O vértice superior do triângulo virá a coincidir com os vértices inferiores da base, e o que vemos é um segmento de reta, unindo dois pontos extremos que não é necessariamente figura de oposição, mas de co-pertinência. Nele está o triângulo simbólico e complementar abatido; mas sempre podemos imaginar que dele se erguem os outros dois, que restabelecerão a figura triangular. (Sousa, 1981, p.77).

No caso do *numinoso* como experiência da arte, vemos o vértice do divino desabar sobre a sensibilidade e a natureza, e, desse modo, segundo Eudoro de Sousa (1981), temos uma natureza divina e sensibilidade também divina, “natureza divinamente sensível por uma sensibilidade que divinamente se propôs senti-la (...) o divino que está na natureza e na sensibilidade faz-se sentir precisamente pelo imperativo de não se perguntar ‘o que é?’” (Sousa, 1981, p. 77). Para nosso autor, aí está o ponto, uma vez que o natural, o sensível e o divino estão *antes*, e cada um é o que é, e só é o que é na presença dos outros dois.⁴¹

Quando se pergunta pelo divino, pelo natural ou pelo sensível, respondem os três em uníssono, sem que se distingam as vozes que vêm da intimidade de cada um. Nem há uma intimidade particular, que seja só do sensível, só do natural ou só do divino. A intimidade é o triângulo. (Sousa, 1981, p. 78).

Na entrada do outrora, há um aviso: “[aqui oferecemos apenas] a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose” (Ricoeur, 1976, p. 53). Deste modo, não avançamos de uma época para outra, apenas encontramos nossa própria abertura ao diverso.

⁴¹ A imagem do triângulo também indica as relações da tríade de Wolfgang Iser entre o fictício, o real e o imaginário (Cf. Iser, 1997 e Eudoro de Sousa ainda propõe o mesmo esquema pondo nos três vértices “passado”, “lonjura” e “outrora. O passado no vértice superior se faz presente a si mesmo, fazendo-se presente na lonjura e no outrora, assim como estes só se fazem presentes na presença do passado (Cf, Sousa, 1981, p 78-79).

O canto, as máscaras, o ritmo e os corpos suportam, assim, um dizer na infinita variabilidade de suas apropriações. Sem afastar a potencialidade dos rastros mutáveis deixados por um “ouvir dizer” da oralidade, que marcam gregos arcaicos e sertanejos, continuamos nossa procura. Mas, mesmo com a escrita, que se oferece como pousada para os discursos um dia pronunciados e vividos, a mutabilidade permanece na presença de Hermes, o deus mensageiro que - através de sua função - nos descortina os impasses da hermenêutica. Apesar da condição metafórica de toda linguagem, ressaltamos que os textos poéticos possuem um modo próprio de metaforizar. Eles não abolem a referência, apenas cindem-na, o que lhes permite dizer coisas que jamais poderiam ser ditas de outro modo.

Na *Ilíada*, encontramos o centauro *Quíron*, que ensinava a Aquiles o manejo das armas e da lira. Já na *Odisseia*, há o perigo do canto das sereias, que ao encantar os homens levava-os à morte, como já apontamos. No hino a Apolo, o deus da música e da profecia, podemos avaliar seu regozijo cantante e dançante assim:

Quem na frente fosse, estando os jônios reunidos,
diria que são eles imortais e sem velhice sempre;
veria a alegria de todos, e regozijarias o ânimo,
vendo os homens, as mulheres de belas cinturas,
as naus rápidas e os muitos bens de todos (...)
Elas, após cantarem primeiro a Apolo,
cantam um hino à Leto e à Ártemis freicheira,
lembrando-se dos homens e das mulheres de outrora,
e encantam a grei dos homens.
Elas sabem imitar os sons e as balbúcies de todos os homens
Cada um diria que é ele mesmo [Apolo] que fala.
Pelo modo como o belo canto lhe será ajustado (*Hinos Homéricos*, ed.2010
op.cit.p.144)

O hino segue enaltecendo o poeta cego Homero, que ao passar deixa para trás os melhores cantos que os heróis vão glorificar sobre a terra. Como as musas inspiradoras do *aedo* dizem a verdade, a persuasão estava garantida e Apolo sobe ao Olimpo para juntar-se a outros deuses, onde:

imediatamente, os mortais se ocupam da cítara e do canto.
As Musas, todas juntas, respondendo dom bela voz,
cantam dons imortais dos deuses e das adversidades
dos homens, que, dementes e impotentes, vivem tendo

quanto foi-lhes dado pelos deuses imortais, e não são capazes de encontrar remédio para a morte e socorro para a velhice. (*Hinos*, op.cit, p. 146).

Além de reconhecermos esse poder de mobilização dos sentimentos pela música, seguimos com Schafer (2011) em sua explicação sobre a origem da música a partir de Píndaro. Para este, “a arte de tocar o *aulos* foi inventada por Palas Atena quando, após a decapitação da Medusa, ela se comoveu com o choro das irmãs e criou um *nomos*⁴² em sua honra.” (Schafer, 2011, p. 21). Já num hino homérico em louvor a Hermes, o deus mensageiro, há o relato de quando o deus percebe que a carapaça de uma tartaruga podia produzir sons, se fosse utilizada como caixa de ressonância.

Caracteristicamente a lira é o instrumento de Homero, da epopeia, da serena contemplação do universo, enquanto o *aulos* (oboé com palheta) é o instrumento da exaltação e da tragédia, o instrumento do ditirambo e do drama. A lira é o instrumento de Apolo, o *aulos* dos festivais de Dioniso. No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno.

Entre a promoção de emoções pela música e a descoberta de que materiais do *cosmos* podiam conter propriedades sonoras, Schafer (2011) situa os fundamentos das teorias musicais subsequentes. Para tal, ele também nos faz pensar em uma imagem triangular, na qual a paisagem sonora está situada entre a ciência, a sociedade e as artes.

Com a acústica e a psicoacústica, aprenderemos a respeito das propriedades físicas do som e do modo pelo qual este é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e de reflexão psíquica. (Schafer, 2011, p. 18).

Como inspiração divina, a música tem parte com o *numinoso*, com uma loucura sagrada que irrompe no mundo para tirar os “possuídos” do próprio mundo. Como imaginação, ela é uma experiência que torna evidente a

⁴² *Nomos* no texto se refere a melodias inalteráveis, às quais se atribuía influência mágica ou ritual. Provindos da comunicação divina, somente um grande artista tinha o poder de recebê-los. Cf. Schafer, 2011, p. 21.

insuficiência do discurso. Este fracassa ou se torna ambíguo na medida em que ela transborda seus limites. Porém é evidente que a imaginação se altera conforme o tipo de apreensão, através da qual ela é captada. Já que nenhuma apreensão é capaz de explorá-la por completo, ela mesma se revela como o impulso subjacente às suas tentativas de definição, como Eudoro de Sousa indica.

Para Iser (1997), a tematização da imaginação como processo surge a partir da consciência de que nela tudo vem de alhures e isso significa que a imaginação, em última instância, não se ativa a si mesma, mas necessita de instâncias ativadoras fora dela. Assim, o caráter de faculdade da imaginação é um lugar vazio que não pode ser ocupado. É a própria Imaginação que produz a unidade das faculdades perceptivas. Algo que um dia foi vivido, visto, tateado, ouvido, cheirado, saboreado ou mesmo imaginado como passado ou desejado como future, ganha corpo, coagula-se e, neste caso, a imaginação se revela como força de fusão, que empurra o homem para além de si mesmo. A Imaginação de faculdade vira processo e se desloca na vida que ela mesma constitui.

No mesmo sentido, aquilo que se designa como fantasia e imaginação, na ordem das palavras, não pode se tornar um objeto. É por isso que sempre se fala da imaginação como atividade que, enquanto tal, não é passível de objetivação. O que conhecemos como percepção e ideia, como sonho noturno e sonho diurno, como fantasma e alucinação, constituem diferentes experiências que evidenciam um imaginário, independente daquilo que o estimulou (Iser, 1997).

Pensamos, então, nas paisagens naturais, das quais não podemos escapar e sua relação com os possíveis imaginários que cantam a terra, as águas, os ventos, o fogo, as pedras, a vegetação, os animais etc. e que abrigam de formas distintas os homens em sua fragilidade e potência.

Quando os sertanejos descansam da lida diária e empunham suas violas, juntam-se aos *aedos* gregos, que - na trégua dos combates - também buscam o Canto. Ambos, cada qual à sua maneira, possuem o máximo poder da “tecnologia” da comunicação. Toda a visão de mundo e a consciência de sua própria história, seja sagrada e/ou profana, são presentificadas e reconhecidas pelos grupos sociais a que pertencem e constituem.

Nas palavras de Nicanor, grande parte de suas composições são feitas com “imagens que vêm do folclore brasileiro de que nos apropriamos para dar graça à vida e completar nossas ideias. Assim, eu busco homenagear a viola. O compositor tem direito de explorar o que ele quiser, mas sempre de modo adequado (2001)”.

Essa adequação, a que Nicanor faz referência, atravessa suas composições em alguns momentos, e podemos aproximá-la dos limites que mesmo o poeta inspirado não devia ultrapassar. Neste caso, retomamos o canto II da *Iliada* quando o cantor trácio Tamíris, sequioso de vingar o enleio de Helena e sua dor, desafia as Musas, mas Arena e seus contingentes se apresentam e

Ao encontro do trácio Tamíris, ao canto
dão-lhe termo (de Eucália, do palácio de Êurito.
ele voltava, ufano desafiando as filhas
do porta-escudo, Zeus, dizendo ultrapassá-las;
coléricas, as Musas o cegam; do canto
divino o destituem e da arte da cítara. (*IL*. II, vv 590-599).

Já no canto III, v.393-394, Páris se desonra ao preferir o amor e a música ao invés da glória e nobreza conquistadas no campo de batalha. Eis outro limite da música como deleite amoroso que faz o herói afastar-se da ética heroica. Héctor interpela Páris e diz:

Ó mal-parido Páris, belo só nas formas, mulherengo,
impostor! Não nascido, sem- bodas
- penso – melhor seria, que servires de opróbrio
e vexame perante os olhos de nós todos .
Hão de estar gargalhando os Gregos com seus longos
cabelos. Persuadiram-se eles de que eras belo
na forma, bom de guerra; és frouxo, pusilânime,
com singradoras naus, reunir fiéis seguidores (...)
Não valeriam
O favor de Afrodite, tuas formas, tua cítara,
teus cabelos, no pó (...) (*IL*, vv, 39-56).

Com relação ao poder do Canto, temos Penélope que - ao esperar por Ulisses - sofre ao ouvir as canções de Fêmio, o *aedo* que canta o retorno dos companheiros de Ulisses da guerra de Troia. Essa rememoração sofrida desvela o

que estava oculto, o retorno (*nostoi*) do herói que não se faz presente, “mas que pela voz inspiradora do poeta se mostra à luz (Torrano,2001, p. 26)”. O que brilha ao ser nomeado, o não ausente, é o que Memória (*Mnemosyne*) recolhe.

Diante do sofrimento de uma querida amiga, Nicanor compõe um frevo, cujo nome é “*Te enxerga muié*”. Ela sofria por amor e estava à beira da morte. Segundo o compositor, esse frevo era muito diferente da maioria dos frevos, embora soasse como um típico frevo nordestino.

O frevo que eu escutava no Rio de Janeiro não era o mesmo que eu conhecia, o frevo dos sanfoneiros da Bahia. Aqui, este me marcou muito no carnaval. Parecia um choro, mas sem a síncope, a acentuação estava sempre na ligadura. Assim, dava perfeitamente para imaginar a pessoa dançando com sombrinha e tudo. Tocar como Choro era muito agradável aos ouvidos. (Nicanor, 2011).

O cuidado que sua amiga inspirava também estava no tempo binário, que devia ser muito bem executado para que sua finalidade não se perdesse. Era para ser tocado muito rápido, de modo que provocasse a imaginação de jovens dançando. “*Te enxerga muié* era para que minha amiga aguentasse as dores da vida, as dores de amor e não fizesse mais bobagem. E eu acho que ela entendeu muito bem o recado da música que foi um chamado divino (Nicanor (2011) ”.

Com sua *Flor de Mandacaru* (1999), Nicanor diz que se inspirou totalmente em si mesmo, um si mesmo composto por vivências lembradas, as quais vinham de um Nicanor do norte sertanejo, que sempre o acompanha e alimenta.

Na minha terra, apareciam muitos cantadores e íamos todos assistir o pontear das violas. Lembro de um tal de Jerônimo que era muito bom, tinha uma força, mas também uma leveza que brotavam da aridez do sertão. Inspirado nesse cântico nordestino, eu escrevi *Flor de Mandacaru*, eu pensei muito na viola, acordes de terça e na seca. Esse nome vem do sertão, a flor de mandacaru nasce na pedra, no meio do calor, da seca. Mandacaru é úmido, é lindo e tem o mistério da vida. (Nicanor, 2011).

Esse pontear é sentido e pensado aqui como o combate entre os heróis gregos. O combate (*ágon*) só era justo e digno de atenção quando se dava entre homens da mesma envergadura. A conquista da *timé* (honra) e da imortalidade (*alethéia*) tanto para o guerreiro grego quanto o para o tocador sertanês

compartilham dos mesmos princípios de uma *areté* (virtude) heroica. Neste caso, imaginamos nos dois tipos de agrupamentos humanos a vergonha e a honra como categorias centrais e imperativas para a sobrevivência do grupo. Tais valores, no caso do sertanês brasileiro, independem da configuração dos poderes ligados diretamente à ordem do Estado. Aqueles homens viviam diretamente a força da natureza e para sobreviverem tinham que criar um mundo para si. Neste sentido é que imaginamos as íntimas relações entre o pensar, o sentir e o fazer. Entre a vida e a morte no sertão de Nicanor, nos combates heroicos, mas, sobretudo, no desejo de reencontrar o sossego que a Ítaca⁴³ de Ulisses e a Ítaca de Nicanor acenavam como promessa depois de tantas agruras. A luta cotidiana e a volta - como na épica homérica - aparecem no íntimo de Nicanor Teixeira, quando ele retoma seu sertão, já desaparecido, como um lamento.

Vivi no sertão típico, agora desaparecido. A luz elétrica não aparecera. O gramofone era um deslumbramento (...). O algodão [ou qualquer outra cultura agrícola] não matara os roçados e a gadaria se espalhava nos descampados, reunida para as apartações nas vaquejadas álacres. A culinária se mantinha fiel ao século XVIII. A indumentária lembrava um museu retrospectivo. As orações fortes, os hábitos sociais, as festas da tradição, as conversas, as superstições, tudo era o Passado inarredável, completo no presente. Vivi essa vida durante anos e anos e evocá-la é apenas lembrar minha meninice. Dezenas de vezes voltei ao sertão de quatro Estados e nunca deixei de registrar fatos, versos, “causos”. (Cascudo, L. da Câmara, 2010, p.5).

As palavras de Câmara Cascudo contam e cantam um passado inarredável, assim como Homero traz a saga de seus heróis para nós. O cantador, como o *aedo*, representa a memória viva, a presença do passado, o vestígio das emoções anteriores. Na figura do cantador, vinham para Nicanor a memória e a revocação também dos cangaceiros. Nas suas gestas, havia ação, luta e movimento. Nascidos para a morte, como “aqueles guerreiros que rebentam do solo onde Jasão semeou

⁴³ Se partires um dia rumo a Ítaca,/faz votos de que o caminho seja longo,/ repleto de aventuras, repleto de saber./Nem Lestrigões nem os Ciclopes/ nem o colérico Posídon te intimidem,/ eles no teu caminho jamais encontrarás/ se ativo for teu pensamento, se sutil/ emoção teu corpo e teu espírito tocas. Nem Lestrigões nem Ciclopes / nem o bravo Posídon há de ver,/ se tu mesmo não os levars dentro da alma,/se tua alma não os puser diante de ti. (...) Melhor muitos anos levars de jornada/ e fundeares na ilha velho, enfim, rico de quanto ganhaste no caminho,/ sem esperar riquezas que Ítaca te desse./Uma bela viagem deu-te Ítaca./ Sem ela não te ponhas a caminho./Mais do que não lhe cumpre dar-te./

Ítaca não te iludiu, se a achas pobre. /Tu te tornaste sábio,/ um homem de experiência,/ e agora sabes o que significam Ítacas. Konstantinos Kaváfis *Poemas*, trad., introd. José Paulo Paes, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

os dentes do dragão, vivem momentos e morrem matando. O último grito é o canto da vitória, apelo à glória eterna que lhes guardará os nomes” (Casculo, 1984, p. 364).

Curiosa é a figura do cantador. Tem ele o orgulho do seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio. Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora. (Casculo, L. da Câmara, 2010, p. 77).

Assim, podemos pensar e sentir com mais densidade as composições de Nicanor Teixeira, que oscilam entre o Rio de Janeiro - para onde veio ainda jovem - e sua “inarredável” infância e meninice no sertão. Ali o menino Nicanor armazenou sua terra e costumes que lhe serviram de horizonte para com ele contracenar ao viver o seu si mesmo como um outro. Deste modo, podemos melhor compreender a densidade de Flor de Mandacarú, uma flor nascida na pedra. Essa imagem realiza para nós o triângulo entre o divino, a sensibilidade e a natureza - e se completa na música em questão.

Figura 11- Flor de Mandacari (Partitura).

A *physis* para os gregos não se opunha à cultura. A ela, tudo e todos pertenciam com variações de sons, formas, quantidade, texturas etc., mesmo a criação de qualquer objeto era parte dela e essa é uma questão para nossa atualidade. Não devemos pensar que o primado do ético fosse autônomo quanto à concepção aristotélica da *physis*, que era tida como uma potência autônoma que transmite e organiza a vida. Ela é universal, como a ordem do mundo, como a lei

que regula todos os fenômenos. Ela faz tudo nascer, crescer e perecer. Acreditamos que sem as teorizações e separações entre *nomos* e *physis*, o território do *numinoso* ainda pode vigorar e é nesse mistério que o mundo é percebido e sentido de modo integral em alguns instantes.

Prosseguindo o debate, Platão recusa os filósofos da Natureza e também os sofistas, porque são ímpios e não se preocupavam com as qualidades espirituais da criação. Para eles,

As maiores e mais belas coisas constituem o produto do trabalho da natureza e do acaso, e as secundárias os produtos da arte – pois a arte recebe da natureza os grandes produtos primários como existentes, modelando e configurando ela mesma (a arte) todas as coisas menores, que nós comumente chamamos de *artificiais*. (Platão, *As Leis*, X, 889, b).

Platão tenta estancar essas ideias que, segundo ele, levam os jovens a uma epidemia de impiedade, convencidos de que os deuses não são em absoluto deuses, como os que as leis nos orientam a concebê-los; e, em consequência disso, surgem facções que sugerem uma vida *de acordo com a natureza*, o que, para Platão, consiste em ser senhor sobre os outros em lugar de ser seus servos de acordo com a convenção legal. Para o filósofo, havia uma ignorância sobre a alma. Esta seria, de fato, “uma das primeiras existências e anterior a todos os corpos e que é ela mais do que qualquer outra coisa o que governa todas as alterações e modificações do corpo (Platão, *As Leis*, X, 892, b)”. Depois de invocar os deuses para provarem sua própria existência, Platão prova que a alma é - de todas as coisas - a mais antiga, já que é o princípio primeiro do movimento. Assim, as coisas que têm afinidade com a alma seriam anteriores às que se referem ao corpo. Modos, disposições, deliberações, raciocínios, opiniões verdadeiras, atenções e memórias seriam anteriores à extensão, largura, profundidade e força do corpo, já que a alma é anterior ao corpo. O diálogo prossegue na tentativa de uma explicação para a existência das coisas boas e más, belas e disformes, justas e injustas e de todos os opostos. Coloca-se, então, a existência de - pelo menos - duas almas, uma benevolente e outra má.

Visto que a alma é o que constatamos impulsionando tudo, é imperioso que afirmemos que a circunferência do céu é necessariamente impulsionada

circularmente sob o cuidado e a ordenação *ou* da melhor alma *ou* daquela que lhe é oposta (...). Entretanto, quanto ao homem que sustenta a existência dos deuses, mas não cuida dos assuntos humanos, este nós temos que advertir. “Meu bom senhor,” nós lhe diremos, “o fato de acreditares em deuses é devido provavelmente a uma divina afinidade que te atrai para o que é de natureza semelhante, levando-te a honrá-los e reconhecer sua existência; mas as fortunas dos seres humanos maus e injustos, tanto privadas quanto públicas – fortunas que embora na verdade não sejam realmente venturosas, são excessiva e impropriamente louvadas como tais pela opinião pública – te conduzem à impiedade pela maneira errada em que são celebradas, não só na poesia [linguagem das *musas*] como também em narrativas de toda espécie. (Platão, *As Leis*, X, 899, b-e)”.

Neste ponto, o diálogo aponta os cuidados necessários tanto às pequenas coisas quanto às grandes e ressalta, por analogia, que muitos homens esquecem que o múltiplo e o grande jamais prosperam sem o escasso e o pequeno, “pois mesmo os pedreiros dizem que grandes pedras não podem ser bem assentadas sem as pequenas (Platão, *As leis*, X, 902, e)”. Então, Platão faz a analogia do Grande Artesão imortal, o *Demiurgos*, como fabricante e organizador do universo e - quanto aos artesãos mortais - ele afirma que,

Jamais suponhamos que a Divindade seja inferior aos artesãos mortais, os quais quanto melhores forem, o mais esmerada e perfeitamente executarão as tarefas que lhes são próprias, pequenas ou grandes, mediante uma única arte, ou que a Divindade, que é sobremaneira sábia, e tanto desejosa quanto capaz de cuidar, não cuide em absoluto das pequenas coisas que são as mais fáceis de cuidar, como um preguiçoso ou um covarde se esquivava ao trabalho e só dispensa atenção às coisas grandes. (Platão, *As Leis*, 902 e, 903 a)”.

Depois de toda a argumentação sobre aqueles que acham que os deuses não se importam com os homens, Platão diz que “ainda lhes são imprescindíveis algumas palavras que atuem como um encantamento sobre ele (Platão, *As Leis*, X, 903 b)”. E, assim, o filósofo recorre ao (en)canto que é a palavra mágica, capaz de curar ferimentos, abrandar sofrimentos, consolar e mesmo convencer sem argumentação lógica. Aproxima, então, *mythós* como discurso velado, alógico, conto, fábula, apólogo e lenda e *logos*, o que nos permite um melhor entendimento sobre a construção da virtude (*areté*) no mundo da *polis*, que é, como vimos, distinta da *areté* dos heróis homéricos, ainda que continue vigorando em múltiplos aspectos em nossa atualidade. A plasticidade da vida humana e, sobretudo, sua fragilidade ao ser facilmente seduzida por aparências enganosas, pode ser avaliada na seguinte passagem:

Concordamos entre nós que o céu está repleto de coisas que são boas, e também de um tipo oposto, e que aquelas que não são boas são as mais numerosas, tal batalha, nós o afirmamos, é imortal e requer uma vigilância excepcional – os deuses e os *daimons* sendo nossos aliados, e nós a propriedade deles [como um pastor que é dono e cuida de seu rebanho]; o que nos destrói é a iniquidade e a insolência combinadas com a loucura, e o que nos salva, a justiça e a temperança combinadas com sabedoria, as quais habitam nos poderes animados dos deuses, e das quais alguma partícula pode ser claramente vista aqui também residindo dentro de nós (...). Mas (...) a extorsão ou ganho *excessivo* é o que é chamado no caso dos corpos de carne de *doença*, no caso das estações e dos anos de *pestilência* e no caso dos Estados e formas de governo, recebe o nome de *injustiça*. (Platão, *As Leis*, X, 906, b).

Temos aqui a severa correspondência platônica entre o micro e o macrocósmico, na qual há pares de opostos, como o calor e o frio, a umidade e a secura etc., que - quando em desequilíbrio - acarretam a doença dos corpos humanos, políticos e atmosféricos. Platão, ao reconhecer a ameaça de desequilíbrios e de homens perversos, teme que estes fossem vitoriosos e, por isso, reconhece seu ímpeto ao expressar-se em suas *Leis*.

Foi em função disso que fomos ciosos a ponto de nos expressar com particular ímpeto; e se tivermos produzido qualquer efeito benéfico, mesmo modesto, no sentido de persuadir essas pessoas a se detestarem a si mesmas e sentir algum amor por modos que se opõem aos seus, então nosso prelúdio às leis no que tange à impiedade não terá sido feito inutilmente. (Platão, *As Leis* X,907, c).

Para demonstrar o amor pela sabedoria, Platão imagina o estado de Glauco, um pescador que foi despedaçado pelas ondas do mar e desfigurado por conchas, algas e cascalhos. “É nessa situação também que vemos a alma maltratada por milhares de males. Entretanto, Glaucon, é para lá que devemos olhar. Para seu amor pela sabedoria. (Platão, *República* X, 611b)”. O olhar, neste caso, deveria dirigir-se para aquilo que não estava visível, isto é, o objetivo a que visava e com quem desejava conviver, porque era da mesma estirpe que o divino, o eterno e o imortal. Mesmo em um corpo destroçado, ver-se-ia sua verdadeira natureza, justa e harmônica.

Em relação à música, Platão coloca-a juntamente com a educação que, para ele, é a primeira aquisição que a criança faz da virtude, pois:

Quando o prazer, o amor, a dor e o ódio nascem com justeza nas almas antes do despertar da razão, e uma vez a razão desperta, os sentimentos se harmonizam com ela no reconhecimento de que foram bem treinados pelas práticas adequadas correspondentes, e essa harmonização, vista como um todo, constitui a virtude; mas a parte dela que é corretamente treinada quanto aos prazeres e os sofrimentos, de modo a odiar o que deve ser odiado desde o início até o fim, e amar o que deve ser amado, esta é aquela que a razão isolará para denominá-la educação que é, a meu ver, denominá-la corretamente. (Platão *As Leis* II, 653, b).

Como para Platão, os deuses se compadeceram pela espécie humana nascida para a miséria, instituíram os banquetes de ação de graças como períodos de trégua em relação às vicissitudes humanas;

E à humanidade conferiram como companheiros de seus banquetes as Musas, Apolo, o mestre da música e Dioniso para que pudessem, ao menos restabelecer suas formas de disciplina se reunindo em seus banquetes aos deuses (Platão, *As Leis* II, 653,d).

Enquanto os animais são guiados por instintos muito definidos e não possuem ordem ou desordem em seus movimentos, ou seja, ritmo e harmonia, aos homens, os deuses se prontificaram a serem seus companheiros na dança e também se lhes concederam a percepção do ritmo e da harmonia. Deste modo, os homens podem se ligar mutuamente mediante canções e danças, e o nome *coro* provém do júbilo - que dele os homens extraem. Platão se pergunta, então, “deveremos nós aceitar esse argumento para termos com o que começar, e postular que a educação deve sua origem a Apolo e as Musas?” (Platão, *As Leis*, II, 654)

Compreender as separações de tudo aquilo que outrora esteve junto, embora com diferentes finalidades (*enthelequéia*), é uma tarefa que se impõe cada vez mais em nossa atualidade, na medida em que já não encontramos qualquer porto seguro. A crise dos paradigmas que sustentaram a “civilização ocidental”, pelo menos até o início do século XX, ancorado na substancialidade de um sujeito capaz de dizer o mundo, nos obriga a repensar as categorias de acesso ao conhecimento. É neste sentido que, ao introduzirmos algumas reflexões de filósofos gregos em nosso trabalho, pensamos em produzir um estranhamento e também um possível reconhecimento. Como pensar que uma faca e um cavalo também possuem *areté*? O pertencimento a uma ordem maior colocava todos os

modos do ser (animais, vegetais, minerais, artefatos etc.) orientados segundo sua *areté*. Neste caso, somente o homem devia explorar a melhor forma de ser num mundo que lhe estava sempre aberto. A fabricação de utensílios, a criação de animais, tudo devia ser orientado, cada qual à sua maneira, em direção ao melhor modo de ser aquilo que se deve ser. A *areté* não era exclusividade ética. Neste sentido, a *areté* da faca seria cortar com a máxima excelência e a do cavalo a de ter o melhor desempenho.

Guardadas as devidas proporções, inserimos a indignação de Nicanor Teixeira diante do desrespeito à sua *areté* e à *areté* da sua própria música, quando sua *Flor de Mandacaru* foi mal editada por outro músico.

Na edição de *Flor de Mandacaru* feita por (...) existem algumas falhas na escrita. Ele não é nordestino, não saca muito disso, não é a praia dele. Ele só escreveu os compassos, trocou as partes e aumentou a obra. Não toquem a versão dele, toquem o meu original. Achei uma pena porque tem algumas coisas fundamentais na partitura original. Não basta saber escrever música para escrever a minha música. Quem for escrever tem que saber como eu faço a divisão dos baixos e das vozes. Esse rapaz aqui quase que não separou os baixos. Na minha partitura não gosto que mexam!!! (...) Ao mesmo tempo, eu acho que quanto mais pessoas tocarem minha música, melhor para mim. É claro que às vezes você toca minha música de um jeito e daqui a seis meses você está tocando de outro jeito. Eu escrevo minhas músicas para mim esperando que os outros gostem. Isso vem em primeiro lugar. (Nicanor, 2011).

Os homens, enquanto os seres mais frágeis entre todos os seres vivos, compartilhavam uma parte com os animais e outra com os deuses e, por isso, era preciso que eles fizessem festas e sacrifícios para as divindades e, assim, honrá-las. As orações, rezas e benzeduras garantiam alguma segurança aos homens. Gestos eficazes cobrem a vida de quem está diretamente submetido às forças da natureza (*physis*). Por isso, Nestor, o herói mais velho, ainda faz apelos antes da partida para a guerra dizendo:

Sobretudo a Odisseu encarece persuada
Aquiles, o Peleide imáculo. Então, eles
Pelas praias do mar polissonoras, marcham,
Muitas preces erguendo ao deus circum-terrestre,
A Posêidon, Tremor- de - terra que movesse
o coração de Aquiles! Junto as naus e tendas
dos Mirmidões o encontram. Tangia uma lira
- cordas presas em trave de prata – artefato

dedáleo, que o enlevava, do espólio de Eecião,
 e a cujos sons cantava gestas de heróis. Pátroclo
 só, silencioso, senta-lhe defronte e espera
 que ele termine o canto. Odisseu guiando, os núncios
 chegam à frente dele e param. O Peleide
 sustendo a lira salta, abismado, do sólio
 onde sentava . Pátroclo, ao vê-los, levanta-se.
 Aquiles, pés-velozes, dá-lhes boas vindas:
 Salve! Eis aqui guerreiros amigos. (*Il*, vv 181-197)

Trazemos - com Nicanor Teixeira - um elemento religioso importante para nosso argumento sobre o aspecto *numinoso* da música e sobre a persuasão na palavra-diálogo da comunidade da *polis*. O *Lamento do Cantador Nordestino*, segundo Nicanor, vem de melodias presentes nas feiras e todo cantador sabia cantá-las. Um amigo dele, César Cruz, a partir delas fez um canto. Ele executou-o como se fosse um Bendito⁴⁴, uma reza de igreja que nos abençoava,

Mas quando escrevi o meu lamento acabei mudando algumas coisas da melodia para fazer a harmonia, peguei aquela coisa do cantador nordestino e harmonizei do meu jeito para encaixar no violão. Esse trabalho de harmonizar para o violão dá muito mais trabalho do que recriar a melodia. Sem a harmonia não há o caráter de lamento. Eu fiz essa harmonia mudando, acrescentando. É como se fosse um bendito. Acontece que essa melodia é uma melodia que ajuda muito a harmonizar, ela chama pela harmonia. Fiz os acordes misturando maior e menor, começa com um Ré maior e resolve no Si menor. (Nicanor, 2011).

Como tudo aquilo que percebemos enquanto continuidade e identidade de algo só pode ser assegurado por meio de elementos imaginários, estes se constituem na combinação entre a percepção atual e a percepção de outrora. Onde quer que o ver e o ouvir nos levem, além do objeto real e imediato da percepção sensorial, há um campo livre para a imaginação. Há um plano de fundo da percepção de outrora, que - estando de algum modo viva - modela a percepção atual e disso decorre mais do que um simples recurso à memória. O amplo espectro do sedimento se apresenta como percepção virtual, de modo a provocar a diferença da percepção atual através da qual se estabiliza um objeto. Nas palavras de Nicanor, podemos perceber esse processo quando imagina e relata sua autobiografia:

⁴⁴ Benditos são cantos religiosos que acompanham as procissões e outrora acompanhavam as visitas do Santíssimo. Denomina o gênero, o uso da palavra *bendito*, iniciando o canto uníssono. Cf. Câmara Cascudo, 2002, p. 61.

Minha infância e adolescência foram num vilarejo de quatorze ou quinze casas no sertão da Bahia onde nem muita gente ou rádio tinham. Naquela época aparecia um ou outro, como, caixeiros viajantes, vendedores de tecido que vinham em caminhonetes. Na bateria do carro, ligavam o rádio e às vezes eu ouvia, mas era raro. Bom, o fato era que eu na base de uns nove ou dez anos de idade percebi um vizinho nosso que tinha mania de comprar coisas. Uma vez ele foi a Feira de Santana e trouxe um cavaquinho velhinho, mas bem bonitinho da Giannini com afinação (Ré, Sol, Si, Mi). Bom, o homem do cavaquinho era vizinho nosso. Eu fiquei encantado com o som que saía do cavaquinho. Então ele chamou um cidadão que morava na cidade e que sabia uns dois acordes, La maior e mi menor. Aí eu fui pra janela do cara e fiquei maravilhado com aquele cidadão de dois metros de altura fazendo aqueles acordes. E eu na janela olhando aquilo parecia um louco pensando e imaginando: “eu ainda vou botar a mão nesse cavaquinho, sonhando e tal”. Bom, existem os caprichos da vida, né? Coisas que a gente não explica. Foi alguma coisa lá em cima [apontando para o céu]. Aí o cidadão que comprou o cavaquinho não tocava nada, era um piauiense que morava lá. Aí vendeu o cavaquinho para o vizinho da esquerda, para você ver como é que são as coisas da vida. Era um senhor que começou a tomar aulas e eu pensando; estão jogando esse cavaquinho pra cima de mim e se não ocorresse isso eu talvez não tivesse nem por aqui e não teria feito nem o pouco que fiz. Aí eu fiquei da janela vendo o cara ensinando: do maior, do maior e fazia uma variação e aí pra sol com sétima e voltava pra dó maior, com aquele ritmozinho de valsa. E eu dizia pra mim mesmo: eu toco melhor que ele... o cara não conseguia aprender, era xucrão, o cara tinha o apelido de Adalberto Bodão. Bodão era um senhor já, mas naquela época para você criança, qualquer um de vinte e poucos anos já era um velho, ele devia ter uns trinta e cinco anos no máximo. Mas não aprendia. E eu olhando da janela da minha casa que eu lembro até hoje, minha família toda morreu e só tem eu hoje. (Nicanor, 2011).

Pg. 1

A Quincas Karagueiras
Marcia J.S. YERVOEY *Cateretê das farinhas - Nicomora Teixeira*
Rio outubro 1993

moderato

baixa em 1993

Figura 12- Cateretê das Farinhas (Partitura).

Temos, dessa forma, o mistério da criação em Nicanor, guiado pelo conhecimento, pela memória, e pelo acaso. Tudo vem de um imaginário que torna presente aquilo que estava ausente. Para Iser (1997), como sonho, o imaginário fica confinado no sonhador que não possui domínio sobre aquilo com que sonha. Como devaneio, o imaginário elimina qualquer imanência, pois tudo se torna descartável. Como alucinação, o imaginário é uma consciência soterrada, uma intencionalidade mutilada. Como aponta Iser (1997), talvez somente na loucura exista a petrificação do imaginário por uma consciência errante ou pela expulsão da intencionalidade da consciência. Em Nicanor, há o sonhador, algum devaneio, mas jamais a alucinação ou a loucura.

Seu relato traz o ausente para o tempo presente, que é, assim, duplicado. Como aponta Iser (1997), há um jogo entre a interação recíproca dos segmentos textuais/musicais. A designação verbal e semântica e os personagens são postos em latência de modo que não são negados, mas perdem seu limite. Por isso, romper o limite não é abolir as posições reunidas no relato/música de Nicanor, e sim modificar a semântica estabilizada através de convenções, liberando-a para múltiplas relações. Surge, assim, a possibilidade de alteridade. A designação e a representação são deslocadas para a latência. Para Iser (1997), as funções de seleção e combinação deformam inicialmente os sistemas contextuais do texto e depois desenvolvem os elementos em uma multiplicidade de aspectos relacionados.

Na história ocidental, com os questionamentos da filosofia racional, o conceito de imaginação, como vimos, se apresenta como mito e fabulação do imaginário, que - diante da força do *logos* racional - torna-se pseudo. No entanto, na música e nas artes em geral, a história é outra. Homero, Hesíodo, entre outros, compartilham de um outrora comprometido com o *numinoso*.⁴⁵

Tal aspecto, mesmo em tempos bem mais recentes, não deixa de estar presente nas experiências mais profundas do drama a que os gregos fizeram aparecer com seus mitos, suas encenações trágicas e reflexões filosóficas⁴⁶

Quando, na harmonia das essências primordiais, os signos desconheciam toda e qualquer rotação, espelhos que eram da divindade refletida, quando as estrelas e o curso dos rios e as flores formavam um só destino, e quando a equivocidade do ser tornava-se imponderável e demoníaca, a nomeação poética constituía-se numa atitude formadora radical. O verbo pairava sobre as águas. O verso e o universo, a palavra e o mundo, convertiam-se mutuamente a partir de uma disposição anímica

⁴⁵ Para avaliarmos o quanto a *mimesis* se tornou problemática na modernidade ocidental, assinalamos que “o resultado da história das ideias nos tempos modernos é o antagonismo entre construção e organismo, entre arte e natureza, entre vontade de dar forma e a forma dada, entre trabalho e existência. O *pathos* dos tempos modernos da autêntica produção humana na arte e na técnica provém da obstinação contra a tradição metafísica da **identidade entre ser e natureza**, identidade cuja consequência precisa era a determinação da obra humana como imitação da natureza.” Cf. Blumenberg, Hans. 2013.

⁴⁶ Muito embora nosso objetivo, aqui, não contemple o drama trágico como necessidade da democracia ateniense, ressaltamos sua importância, mas, sobretudo, a presença de um enigma para o *logos* moderno. Lidar com a violência do imaginário trágico dos gregos sem subsumi-lo aos nossos juízos foi o esforço de Hölderlin em sua *Antígona*. Para nós, ele conseguiu “traduzir” o sistema narrativo, mítico e poético de forças estranhas, ao inscrever a tragédia tanto no conjunto dos relatos míticos antigos quanto nas formas do pensamento moderno. Essa configuração da poesia de Hölderlin diante do intraduzível nos faz pensar. Cf. Rosenfeld, Kathrin H. **Antígona – de Sófocles a Hölderlin**, Porto Alegre: L&PM, 2000.

cristalina, na apreensão comovida e perturbada do Cosmos. (Lucchesi, 2006, p. 298).

Nesse mundo *numinoso* que também se faz presente no mundo moderno, não havia cisão entre o mundo e a palavra. Segundo Lucchesi (2006), a coisa em si ultrapassava a visão dos mortais. Somente com a dialética entre a matéria e a forma, a unidade entre mundo e palavra é cindida. Neste caso, a substância torna-se ilusão. “Plenifica-se a era dos homens, na medida em que o saber é um ato em construção (Lucchesi, 2006, p.298).”

Coisa muito comum da música nordestina. O violeiro de modo geral tem melodias e modulações muito ricas. Cadências que deixam você no ar, coisas repentinas que até assustam. Tem muito disso no cantador nordestino. Esse lamento é de 1974. Lembro ainda que na minha cidade tinha um pedidor de esmola e ele adorava pegar na alça de caixão de pessoas importantes. Ele se sentia o dono do mundo. Iam todos cantando e carregando o caixão. (Nicanor, 2011).

Lucchesi nos traz o sofrimento de Hölderlin, na tentativa de nomear o sagrado como a mais alta missão do poeta. E ele quer ultrapassar o mundo fenomênico para encontrar uma nomeação original. Por isso, clamava pelas águas claras do Cefiso, pelos luminosos sopros divinos do éter, onde confluíam o saber da *natureza* e o saber *revelado*. Neste caso, a Grécia “era o significante da integração, de um encontro direto com as coisas, antes mesmo do *fenômeno* (Lucchesi, 2006, p. 299)”.

De seus poemas [de Hölderlin] emerge um espaço poderoso, que se traduz na fímbria de muitas imagens, nas visões fulminantes, aterradoras, que se anunciam nos poemas finais. O verso e o universo separam-se irremediavelmente. Reaparece a melancolia de Aquiles no Hades. O abismo do não-ser, pondo em risco uma síntese poética, cuja presença determina um novo itinerário – a errância que inaugura a modernidade. (Lucchesi, 2006, p. 299).

Para Lucchesi, com a modernidade perde-se a noção do Uno e do todo. O Sistema simbólico que garantia certa previsibilidade aos homens é solapado. Há a perda de raízes de “um mundo-verdade”. Enquanto isso, a verdade como Sistema é inaugurado com uma adesão profunda, que celebra os limites da representação e

da não representação. “Enquanto isso, persiste o exílio do poeta, banido por homens e deuses (Lucchesi, 2006, p. 300)”.

Neste caso, a melancolia de Aquiles é distinta da melancolia de um poeta como Hölderlin. Os homens modernos com sua subjetividade não são mais os gregos. Quando Odisseu consegue ir ao Hades para consultar o adivinho Tirésias sobre seu retorno a Ítaca, ele encontra Aquiles, ou melhor, a sua sombra (*physké*) melancólica e estabelece-se um diálogo que põe em confronto dois aspectos fundamentais da ética heróica. Aquiles - que conquistou sua imortalidade gloriosa entre os homens com sua jovem e bela morte - e Odisseu - que enfrenta terríveis sofrimentos no seu retorno (*nóstos*) à Ítaca para receber sua glória entre os homens. Entre reinar plenamente sobre os mortos ou apenas viver como um miserável sem identidade, como viviam os *tétes*, entre os vivos, Aquiles parece preferir a realidade dos vivos e suas penúrias. Assim, a escolha heróica torna-se paradoxal: há o retorno sem glória (*nostos* sem *kléos*) e a glória sem o retorno. Eis o diálogo:

És o mais bem-aventurado no presente
E no futuro: vivo, nós, os argivos, te
rendíamos honores dos divinos; hoje,
é enorme o teu poder restando entre os cadáveres
aqui. Não te aniquile, Aquileu, a morte!
Falei e, súbito ele rebateu: Não queiras
embelezar a morte, pois preferiria
lavar a terra de um ninguém depauperado,
que quase nada tem do que comer, a ser
o rei de todos os defuntos cadavéricos (*Od. XI, vv*).

Certamente seria um grave anacronismo, talvez até um desrespeito, aproximar Hölderlin de Nicanor Teixeira. Porém, com um certo controle metodológico do anacronismo, podemos, nesta situação, levantar a questão do desconforto humano que se instala como *mimesis* e que acentua-se na modernidade. Quando a palavra poética torna-se menos ensinamento que reflexão acerca das relações entre os homens e os deuses, entre o homem e suas paixões, é que se coloca a pergunta sobre a *mimesis*. Para Costa Lima (1980), *mimesis* não se confunde com o discurso exclusivo da arte. Na arte, a *mimesis* apresenta apenas

sua mais clara concretização, define apenas seu impulso básico, que é experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo⁴⁷.

3.2. Música, *mimesis* e imaginário

No caso da música, levantamos a pergunta que normalmente é feita à literatura, ou seja, o que é próprio à música (literatura) e o que a música suscita que nenhuma outra linguagem pode suscitar? Recorrendo às reflexões de Iser (1997) sobre o imaginário e às de Costa Lima (1980 e 2000) sobre a *mimesis* como desafio ao pensamento, iniciamos nossa trajetória. Para reforçar nosso argumento, vamos à *Poética* quando Aristóteles salienta que várias:

Produções miméticas diferem umas das outras em três aspectos: ou bem porque efetuam a mímese em diferentes meios, ou bem de diferentes objetos, ou bem porque mimetizam diferentemente, isto é, não do mesmo modo. De fato, assim como algumas mimetizam muitas coisas, apresentando-as em imagens por meio de cores e esquemas (em função da arte ou do hábito); outros o fazem por meio do som, tal como nas artes aqui mencionadas: todas elas efetuam a mímese por meio do ritmo, da linguagem e da melodia (harmonia) quer separadamente ou em combinações. Por exemplo, a aulética e a citarística, e outras artes que se adaptam à mesma dinâmica, como a siríngica, empregam apenas a melodia (harmonia) e o ritmo. (Aristóteles, *Poética*, 1447 a8).⁴⁸

Platão e Aristóteles iniciaram um longo debate sobre a *mimesis*, que, de certa maneira, perdura até hoje. As relações entre aquilo que aparece e aquilo que permanece, entre percepção sensível e cognoscível, entre o universal e o particular e entre memória e imaginação, entre outras, mobilizam distintos aspectos do

⁴⁷ Para Costa Lima, o esforço do teórico da arte tem consistido em definir as propriedades da experiência estética. Esta só é capaz de realizar-se, só é capaz de entender a *mimesis*, ao compreender que esta não é guiada por conceitos, que, aplicados, tornariam o objeto mimético o caso particular de uma lei, como em Kant. Crê-se que a partir daí o teórico pode fundamentar o campo dos juízos adequados. Mas esta passagem só é correta se supomos que a experiência estética e o juízo correspondente formam um espaço transparente. Sucede, contudo, que aquela experiência não é livre e espontânea, pois é condicionada pelas pré-noções do receptor. (Cf. Costa Lima, 2000).

⁴⁸ A palavra *phôné* é empregada, usualmente, para designar a voz, mas aqui ele autoriza a traduzir apenas por 'som', permitindo introduzir, sob a égide das artes que mimetizam, por meio do som, também a aulética e a siríngica, Cf. Aristóteles, *Poética*, trad. introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 41.

psiquismo humano. Como vimos, em Platão há a desconfiança da percepção sensível, uma vez que a variabilidade e a contingência da vida impediriam o acesso à verdade. Esta deveria ser imutável e clara e, por isso, sua morada se distinguia da opinião (*doxa*). Platão somente aceitava a *mimesis* enquanto reconhecimento do próprio ser quando libertado do acidental. Representação e cópia deveriam atingir a essência das coisas em seu pleno reconhecimento.

Em Aristóteles há a reabilitação da cognição pela percepção sensível. Para ele, não seria possível pensar sem imagem. A justificativa central da *mimesis* está em permitir um tipo de aprendizagem através de imagens que não seriam uma cópia do real, mas sua recriação. Na tentativa de imitação, haveria a produção de algo novo. O próprio *logos* quando atualizado em texto seria mimético, pois os nomes não coincidem com aquilo que nomeiam. Para Aristóteles, a natureza do mundo se apresentava em potência e caberia aos homens ativar este potencial que estava nas coisas, através do procedimento mimético. Dele adviria o prazer de um conhecimento, cujos limites eram estabelecidos pelas categorias do verossímil e do necessário, como exigência lógica para a explicação daquilo que acontece.

Por estar submetida à instância imaginária⁴⁹, a representação escapa ou recusa o domínio da atividade perceptiva, que regula as relações pragmáticas entre o sujeito e o modelo da realidade. Nela, não há imitação fiel do modelo, pois resgata, na aparente semelhança, uma diferença latente. A *mímese* musical reapresenta o que retira de experiências reais e/ou imaginárias, e as organiza não sob o signo da realidade percebida, mas sob o signo da imagem precipitada. Há então uma aprendizagem viva na oscilação entre a semelhança e a diferença e também no acionamento de um horizonte de estranhamento e diferença. As marcas específicas do musical supõem uma transgressão, uma depuração e uma lenta destruição do mundo, tal como é percebido pela subjetividade. A música jamais pode se apresentar como testemunho fiel daquilo que um dia aconteceu. Ela nada esconde e nada revela. Ela pertence à ordem do desejo, daquilo que um dia foi, mas não deveria ter sido ou daquilo que ainda não foi, mas poderá ser.

⁴⁹ Ao considerarmos a música como linguagem, acreditamos que ela possa ser pensada como um elemento constituinte e ativador do imaginário, como o ficcional no jogo entre o real e o imaginário, tal qual Wolfgang Iser desenvolve. O caráter difuso do imaginário permite, segundo Iser, que ele assuma diversas configurações e a possibilidade dele não só organizar, mas também de, através desta organização, provocar formas pragmáticas de seu uso Cf. Iser, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

Nesse sentido, a música opera o mistério do tempo nela mesma, por ser uma arte que tem no próprio tempo seu elemento mais forte.

O imaginário atuante, que na música cria um campo de tensão e conflito, é também suporte de uma ambiguidade sombria, de uma diferença inquietante, que não corresponde nem à demanda pragmático-científica dos discursos, nem responde às carências narcísicas da fantasia subjetiva de reconhecimento (Iser, 1997).

A música - tornada máscara - presentifica múltiplos aspectos, antes impensáveis do sujeito e motiva a experiência de novos modos de ser sem os riscos para si mesmo. Para Wolfgang Iser (1997) e Costa Lima (1980), a *mímese* não se submete à *imitativo*, pois ela é a representação de um conteúdo que é possível, mas que não existe na natureza como algo atualizado.

Ressaltamos que a *mímesis*, neste caso a musical, permite uma aprendizagem peculiar, porque suscita imagens e sensações. A faculdade da imaginação é capaz de suspender o pensamento (*logos*) e provocar deleite. Embora não seja o objeto “imitado” que provoque deleite, há a possibilidade de que o público - individual ou coletivo - faça uma síntese que resulte na produção de algo novo e, muitas vezes, inesperado.

Para Platão, como vimos, a *mímesis* era uma *imitatio* capaz de provocar prazer no reconhecimento. A *mímeis* platônica deveria atingir a essência daquilo que imitava. Já para Aristóteles, a *mímesis* provoca aprendizagem pelo prazer, mas tinha seus limites bem marcados entre o verossímil relativo à universalidade e o necessário, que para os gregos antigos fundava-se na inerência do belo, do bom, do justo etc. Para o filósofo, a *mímesis* pertence a todo processo produtivo da *poiesis* e sua principal característica é uma aprendizagem ativa. Como tal, a *mímese* supõe que um homem se propõe a identificar-se com um padrão que se traduz em um processo de fazer-se semelhante ao padrão. No entanto não há regras fixas para a atualização dessa semelhança, que nunca coincide exatamente com o próprio padrão. Por essa razão, a *mímesis* é produção de diferença em contraste com um horizonte de semelhança.

Deste modo definida, a *mímesis* é uma categoria universal, assim como as formas pelas quais o agente se relaciona com o mundo através de sua tematização

perceptiva ou imaginária. Já o horizonte histórico é aquilo que separa e diferencia a tematização das formas discursivas. Quando querem dizer o real, elas devem submeter-se aos critérios do verdadeiro e falso. Já em tudo aquilo que vem da tematização do imaginário e não confere uma verdade, senão relativa ao desejo e aos valores de seu agente, não há tal exigência. Dessa forma, o discurso ficcional - no caso da literatura - e a linguagem pictórica e musical resultam na produção de uma diferença sujeita à tematização do imaginário, que se caracteriza como uma territorialidade não documental, mas prazerosa e questionadora das “verdades” dos costumes socialmente estabelecidos.

Para Aristóteles, a natureza deixa incompletas suas obras, porque se envolve no mundo fenomênico do particular e do contingente. Nesse sentido, é a *mímesis* que completa a obra da natureza apresentando o universal e o necessário ou resgatando aquilo que deveria ou poderia ser. O artista seria aquele que realiza somente o que a natureza permite fazer, mas não o fez. Ele é aquele que apresenta o vir a ser, e, por isso, não representa nem o factual nem o que é dado objetivamente. A sua obra constitui diferentes objetivações do que ainda não foi cumprido e produz a visibilidade do que ainda não é. Assim, a *mímese* musical transcende qualquer modelo apriorístico, seja ele social ou psicológico, pois cria sua própria referência ao tematizá-la. É a presença figurada de uma ausência. A *mímese* cria novas possibilidades de ser, que são continuamente apagadas e recriadas no teatro mental da leitura, da visão e da audição. Na arte, realidade e subjetividade - enquanto eixos extratextuais selecionados pela *mímese* - serão desfigurados, transfigurados e refigurados.

Ao irrealizar o real para realizar um imaginário, como aponta Costa Lima (1980), o artista expõe as dualidades tão características da tradição ocidental, ancoradas na realidade revelada e na construída, na verdadeira e na mentirosa e inventada. Para nós, que apresentamos alguns recortes de Platão e Aristóteles, essa questão da dualidade entre aparência e essência, forma e conteúdo, sujeito e objeto, espírito e matéria etc. não assume aqui a relevância do debate, mas a sua superação através de teorias que se preocupam com a plasticidade e contingência, que também pertencem a um tipo de conhecimento.

A *mimesis* é, então, a mediação possível entre os homens e a *physis* e entre eles próprios e a construção de seu mundo. Na *Poética*, Aristóteles define o próprio homem como um ser que imita e que sente prazer em imitar.

A ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mímese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mímeses realizadas (...). Uma vez que a atividade mimética nos é natural, e também o uso da melodia (harmonia) e do ritmo (pois é evidente que os metros fazem parte dos ritmos), aqueles que, desde o início, eram naturalmente mais bem dotados para esse fim conduziram e deram, pouco a pouco, origem à poesia a partir de improvisações. (Aristóteles, *Poética*, 1448b).

No livro quinto da *Política*, como já mencionamos, Aristóteles considera a música como expressão dos afetos. Ela suscita sentimentos humanos, virtuosos ou não, que são movimentos da alma. A arte como imitação suscitava sentimentos capazes de educar virtuosamente e de alterar o ânimo dos cidadãos. O benefício moral que a música poderia engendrar deveria passar pela catarse compreendida aqui como purificação da alma. A música, sendo *mimesis*, era medicinal para a alma e, neste caso, não haveria problema que suscitasse sentimentos e paixões negativas, como dor e infelicidade, pois pela catarse estas chegariam a uma purificação. As três qualidades que Aristóteles reconhece na música: educação, descanso e catarse ampliavam o seu uso na educação.

A pluralidade da concepção aristotélica da música leva o filósofo a se interrogar se a música, sendo agradável, também poderia ser útil para a educação. Em caso afirmativo, ele se pergunta como ela deveria ser ensinada e em que nível (amador ou profissional); se seria suficiente apenas escutá-la e quais melodias, modos e ritmos seriam os mais adequados. Ele distinguia também entre aqueles que tocavam um instrumento e os que apenas ouviam com prazer. Como o objetivo mais importante era o alcance de um juízo sobre a música, colocava-se a questão entre a prática e a teoria, pois para haver um julgamento era preciso conhecer a matéria a ser julgada. Por outro lado, se a prática musical era necessária à formação dos cidadãos, havia limites. Para ele, a flauta e a cítara eram instrumentos complexos e, por tal razão, deveriam ser tocados apenas por músicos profissionais. Ao mesmo tempo, tais músicos seriam homens vulgares, posto que trabalhavam com as mãos. Então, o virtuosismo era condenado e a

música seria útil para a cidade na medida em que respeitasse esses limites. Em assunto de instrumentos e de execução musical, a perfeição que a arte exige não deveria sair dos concursos solenes. Segundo Aristóteles, quem busca o virtuosismo fora dos concursos,

Não trabalha para tornar-se mais perfeito em virtude, porém para a alegria dos que o ouvem, e por prazer grosseiro e vulgar. Por esse motivo é que um talento assim não nos parece convir a homens livres, porém antes a mercenários, por certo ele somente forma artesãos; pois a intenção não é boa, e dela eles fazem um fim. (Aristóteles, *Política*, livro V, cap. VII, § 1).

Enfatizando o episódio em que Nicanor se vê ferido na execução de sua música, Aristóteles lembra que só alguém ignaro e grosseiro tem o costume de mudar a música a tal ponto que atribui aos artistas que se lhe exibem um caráter particular. Para Aristóteles, havia dois tipos de espectadores, uns homens livres e bem educados, outros grosseiros que - ainda assim - tinham direito ao divertimento. Porém:

Tanto quanto suas almas são afastadas do caminho natural, assim as suas harmonias se desviam das regras de arte; os seus cantos possuem uma rusticidade forçada e uma cor falsa. Cada qual apenas acha prazer no que se adapta à sua natureza. É necessário, portanto, dar aos que mostram a sua arte a tais ouvintes, a liberdade de utilizar esses tipos de música. Na educação, porém, como já ficou dito, apenas se devem utilizar de cantos morais e harmonias convenientes. (Aristóteles, *Política*, livro VII, § 7).

Com relação às paixões suscitadas pela música, seria preciso identificar os movimentos da alma que predominam nos homens, e esse predomínio é o que os tornam propensos a algumas espécies de movimento da alma. A tranquilidade, a paz e a piedade ou a violência, o temor, a cólera e o entusiasmo estão presentes no íntimo de todos os homens e divergem apenas pela sua intensidade, podem ser mais ou menos intensas. De qualquer forma, a música poderia purificar todas as paixões, mesmos as mais violentas. Para Aristóteles,

Todos devem sentir uma espécie de purificação e alívio seguida de uma sensação de prazer. É assim que os cantos que tornam puras as paixões conferem aos homens uma alegria ingênua e pura, e, por este motivo, é com essas harmonias e cantos que os artistas que executam música de teatro devem agir sobre a alma dos que escutam. (Aristóteles, *Política*, livro V, cap;VII,§ 6).

A catarse contemplativa - que mobiliza os espectadores - acontecia na encenação teatral e na prática política entre os gregos atenienses em um momento bastante específico. Com a vitória contra o Império Persa nas guerras médicas, Atenas vivenciou a experiência da autarquia de seus cidadãos como garantia de sucesso. “Querer era mesmo poder” e, com Fídias, dizia-se que “nunca os deuses foram tão humanos e os homens tão divinos”. Exatamente em tais colocações, tempos depois, os mesmos atenienses reconheceram sua falta de medida, a *Hybris* (desmedida), que os conduziu ao fracasso diante de Esparta na guerra do Peloponeso. Relacionada à política, o teatro era uma instituição capaz de funcionar como um canal emissor de problemas e de reflexões sobre eles; “forneceu para o cidadão uma infraestrutura mental que lhe permitiu uma atuação que se realizou não sobre o que fosse ou teria podido ser, mas sobre aquilo que, embora não sendo, poderia vir a ser (Barbosa, T. R., 2002, p. 29)”.

A ação da necessidade e da fortuna, a coexistência das coisas mais diferentes, de opiniões conflitantes sobre a divindade, sobre a ordem e a natureza, sobre as diversas representações do mundo, sobre aquilo que fosse permitido ou proibido, sobre o verdadeiro e o falso, o certo e o duvidoso, enfim, tudo, no teatro, surgiu como um ‘mundo condensado, amalgamado, ante os olhos do espectador. No curto período que o poeta estabelecia, o cidadão entrava em contato com as diferentes esferas da existência e diante deste simulacro ele poderia, a partir de um saber nomológico, discernir sobre atos inexoráveis. (Barbosa, T. R. 2002, p. 29).

Como Aristóteles tematizou o teatro trágico um século depois, ele tomou aquilo que era condensado e recortou para efeito de análise. Segundo Tereza Barbosa (2002), a enumeração das partes da tragédia denota uma utilização do que fosse – em relação ao público – composição inteligível e composição capaz de suscitar emoções. Desta forma, o que não se distingue intelectualmente pelo mito, pelo pensamento e pelo caráter é, por outro lado, vivenciado pela elocução, pelo espetáculo e pela música. Nesse ponto, “a catarse que pelo temor e pela compaixão não só leva ao entendimento da ação como à experimentação do que fosse justo ou incorreto, do que fosse bom ou mau, do que fosse digno de piedade ou de indignação” (Barbosa, T. V. R., 2002, p. 30) cumpre seu papel de purificação.

Os olhos, à distância, em silêncio, estarecidos, constata, conspiram e contemplam. A marcação musical que invade o ser espectador, como um projétil, gera horror, experimenta-se a ação avassaladora de *Bia* (força). Neste ponto o poeta destrói o distanciamento do visível, pois o som é invasivo e diante dele não existe distanciamento sem identificação. Essa é a causa do envolvimento da plateia com Prometeu não se limitar ao horror do aprisionamento, ele toca os espectadores aprisionados como o titã na mais pura compaixão. (Barbosa, T. V. R., 2002, p. 36).

Com os recursos de sentimentos, emoções e ilusão, gera-se conflito e a busca do equilíbrio entre a razão e o pensamento e emoção, sentimento e experiência. Com Iser (1997), pensamos na “função do ato de seleção” e no “ato de combinação” como atos de fingir, no qual o mundo presente é duplicado pelo que está ausente. Na música, nem sempre é possível ou necessário encontrar seus referentes. Há, através dela, a liberação de sentimentos, imagens e emoções que criam, como aponta Iser para os textos ficcionais, a possibilidade de alteridade uma vez que a designação e a representação do mundo ordinário são deslocadas para a latência. As funções de seleção e de combinação deformam inicialmente os sistemas contextuais e oferecem uma multiplicidade de aspectos relacionados. Pela função do “como se”, que é um contrato entre o compositor e seu público, se evidencia a suspensão das atividades e percepções costumeiras. Elas ficam como plano de fundo e este é fundamental para que se possa sentir e compreender o mundo da música em sua atualização.

Na experiência musical, algo que é determinado é também abolido pela “seleção”; tornado latente pela “combinação” e irrealizado pelo “como se”. Tudo isso suscita uma modificação do imaginário e este, por sua vez, provoca a transformação de realidades em possibilidades que suplementam a vida com alternativas de compreensão. Na música, a configuração do imaginário ocorre mediante uma desfiguração das versões pragmáticas e conceituais, que explicam a realidade. A música desmascara a artificialidade dos quadros de referência ao “suspender o mundo em benefício de si (Brum,1995) ”.

O Canto dos *aedos* gregos e o violão sertanejo, quando se atualizam, são capazes de gerar instabilidade, uma vez que não existe um significado estabelecido *a priori*. Mesmo com a escritura das pautas musicais de Nicanor e com a sinalização de alguns eventos que as suscitaram, é impossível estabelecer-lhes um sentido relacional explícito e invariável.

Pois, como efeito estético, é impossível ao sentido que permaneça como tal; apenas a experiência, ativada pelo sentido e desenvolvida no leitor [ouvinte], mostra que o sentido poderá produzir algo que não podemos mais considerar sem restrições como estético. Trata-se de apreender a experiência estimulada pelo texto [música], o que leva inevitavelmente à sua realização; esta se opera através das orientações que dirigem o leitor [ouvinte]. Desse modo, se evidencia o ponto crucial desse conceito de sentido, em que se diferenciam as estratégias de interpretação. (Iser, 1996, p. 55).

Em entrevista dada por Nicolas de Souza Barros, podemos avaliar algumas facetas das estratégias de interpretação de Nicanor Teixeira. O encontro entre os dois deveu-se a um colunista norte-americano que escrevia sobre o violão brasileiro para a *Guitar Review* e para a inglesa *Gendai*. Como o colunista havia publicado em um de seus artigos algo sobre Nicanor e Nicolas estudava o estilo da execução brasileira, ele sugeriu que entrasse em contato ele, mas este lhe disse que não tinha nada para ensiná-lo. Nas palavras de Nicolas,

A verdade toda é que Nicanor já estava com seus problemas na mão direita, mas naquela época dava para ver que quando ele ficava mais azeitado e começava a tocar era uma quantidade de timbres, uma quantidade de levadas, uma quantidade de maneiras com que ele usava o polegar era uma coisa muito interessante de ver. E isso é uma coisa que tem registro de pessoas, como o violonista uruguaio Oscar Cáceres falando a mesma coisa. Nicanor Teixeira era uma pessoa muito interessante de se ver tocar pela multiplicidade, pelo universo sonoro que ele criava, pela sua timbragem e fraseado. (Nicolas de Sousa Barros, 2011).

Um segundo momento digno de nota foi quando Nicolas criou o quarteto carioca de violões, de cuja formação mais estável participavam o próprio Nicolas de Sousa Barros, Maria Haro, Fred Schneider e o Luis Carlos Barbieri. Segundo Nicolas, era uma formação que estava tocando muito limpo.

O Nicanor Teixeira mais ou menos nessa época perguntou se podia escrever alguma coisa para nós e eu disse claro que sim. Daí nasceu *Mariquinha*⁵⁰, posteriormente *João Benta* e *Procissão*⁵¹. Eu acho inclusive até certo ponto que a linguagem que ele buscava escrevendo os quartetos era uma linguagem até então relativamente inédita em sua produção. Nela há um retorno do Nicanor às suas origens estéticas de interior baiano. A tentativa de imitar o som da sanfona em *João Benta* no *Forró*, a baixaria simplesmente genial até por ser tão repetida da *mariquinha*, a melodia e até o ambiente que é suscitado pela *Procissão*. Esta última tem a ver com sua região, mas a gente não teria impossibilidade de entender a

⁵⁰ *Mariquinha* duas covas. Nome do terceiro movimento da suíte nordestina.

⁵¹ Os outros dois movimentos da suíte nordestina.

Procissão, por exemplo, como uma coisa quase que fúnebre. No caso não era, mas podia ser imaginada. (Nicolas de Sousa Barros, 2011)

Um dia Nicanor mostrou a Nicolas uma melodia dizendo que havia sido trazida por um amigo lá do Nordeste. Nicolas olha, ouve e percebe que a composição era do próprio Nicanor. O Nordeste estava nele. “E eu disse: não sei, Nicanor, eu acho que a peça é tua. Porque é o seu jeito, a melodia não foi trazida exatamente desse jeito, é o jeito como você toca que revela sua autoria (Nicolas De Sousa Barros)”.

Sobre as questões da composição e da autoria, levantadas por Nicolas De Sousa Barros, pensamos no reconhecimento de repertórios. Neste caso, consideramos o que Iser (1996) chama de “convenções” necessárias para a produção de repertório com seus “procedimentos aceitos”, com as estratégias e a “participação do leitor” que aqui é o “ouvinte”, capaz de produzir sua realização ao reconfigurar aquilo que recebe.

As convenções se apresentam no repertório à medida que no texto [música] se encerra algo previamente familiar. O familiar não se refere apenas a textos [musicalidade] de outras épocas, mas igualmente, ou até em medida maior, a normas sociais, históricas, ao contexto sócio-cultural, no sentido mais amplo, de que o texto [música] emergiu. (...) O repertório cobre aqueles elementos do texto [música] que ultrapassam a imanência deste (...). De forma genérica poder-se-ia dizer que esses elementos do repertório sempre aparecem em estado de redução. As convenções usuais (...) se separam de seu contexto original e assumem outras relações sem que percam por completo as originais. (Iser, 1996, p. 130).

Assim, o novo não pode ser separado do velho, mas isso não significa que, entre eles, se forme uma identidade harmônica. Na verdade, quando o familiar é reintroduzido em outra época, ele mostra sua potencialidade de atualização vinda de outrora. Quando Nicolas de Sousa Barros afirma que é muito difícil caracterizar a obra de Nicanor como popular, ele manifesta a *mimesis* criativa. “Até quando ele faz a imitação do cavaquinho, isso é popular, mas nunca foi feito desse jeito. Assim a coisa começa a tomar uns ares diferenciados (Nicolas de Sousa Barros)”.

Nicanor Teixeira acaba sendo uma pessoa que teve muito contato com o violão popular, como um representante legítimo daqueles que lembravam como o

violão era tocado no final da década de quarenta e na década de cinquenta, que tiveram esses contatos.

Então Nicanor Teixeira estava naquele meio em que as pessoas não se entendiam e é uma coisa sintomática e curiosa que quando surge a Bossa Nova muitas coisas que existiam no mercado, como Nicanor Teixeira simplesmente sumiram. Esse pessoal não tinha muito para onde ir e isso pode explicar um pouquinho o tipo de ostracismo que é a vida do Dilermando no final da vida dele. Ele não era uma pessoa comentada, ninguém falava dele. Então acho que popular e erudito não é exatamente o termo, mas se eu fosse chegar ao Nicanor eu diria que a obra dele está mais para o pós-modernismo erudito que falamos hoje em dia do que propriamente para o popular. E obviamente eu fiz a comparação com um choro bem popular do Verocai⁵², Chorando de Alegria e até lembrando que ele tem um C que é um primor de construção. Mas acho que Nicanor Teixeira não é popular nessa acepção. (Nicolas de Sousa Barros).

Como nosso propósito aqui não está no enquadramento de Nicanor Teixeira em algum gênero musical, continuamos privilegiando os sentidos e a memória como propulsores da sua criação artística. Neste caso, entrevistando Turíbio Santos, encontramos seu sentimento da ação implacável da necessidade e da fortuna na vida de Nicanor. O jogo entre aquilo que poderia ter sido, mas não foi, orienta tanto o júbilo quanto a lamentação com relação à vida e obra de Nicanor. Nas palavras de Turíbio,

Nicanor Teixeira foi uma pessoa muito importante na minha formação. Eu o conheço desde os 12 anos de idade e convivi muito com sua vida artística e social. Acompanhei de perto uma trajetória em que, no começo, uma seta indicava para o caminho do concertista, o caminho da virtuosidade e que depois por outros motivos, motivos fisiológicos, o Nicanor Teixeira machucou o dedo médio da mão direita, ele não pôde mais realizar esse sonho. Era um grande concertista com uma noção de som extraordinária, e tudo isso vai pesar na composição do Nicanor Teixeira. (Turíbio Santos, 2011).

Segundo Turíbio, quem lhe chamou a atenção para a singularidade de Nicanor Teixeira foi Elomar Figueira de Mello, um grande trovador que tinha em comum com Nicanor o fato dos dois terem estudado violão clássico. O Elomar conhecia a música do século XVI, XVII, os alaudistas, os vihuelistas, que marcaram sua caminhada.

⁵² Arthur Verocai, violonista compositor.

E me chamou a atenção dele não se considerar um baiano, mas sim um sertanês antes de ser baiano. Isso é uma espécie de chave para compreender o Nicanor Teixeira, porque ele também é um sertanês. Não é um baiano no sentido de Caetano, Gil, Dorival Caymmi e João Gilberto, mas ele tem o espírito do sertanês, dos ritmos do interior da Bahia. Quando ele entrou na caminhada da composição ele mergulhou na própria vida, fez uma catarse, buscou coisas do passado. Nicanor Teixeira até pela titulação das músicas, pelo estilo de danças, vejo que ele foi lá atrás buscar a terra natal dele, o interior da Bahia. Por isso a obra do Nicanor tem uns pontos tangenciais com a música do Elomar. Principalmente a música do Elomar para violão solo. Existem pontos que são muito próximos como a origem sertaneja dos dois. (Turíbio Santos, 2011).

Podemos observar que o termo “sertanês” sinaliza aquilo que Iser (1997) desenvolve como imaginário que precisa aparecer, se apresentar e ser reconhecido como tal através dos atos de seleção, de combinação e do “como se”. Já que não podemos mais recorrer às *musas* gregas, guardiãs de *mnemosyne*, para atualizar aquilo que imaginamos, precisamos de um meio que o conduza. Neste caso, a imaginação do “sertanês” não coincide nem com as categorias espaciais nem com as categorias temporais que ela indica. Assim,

O traço comum dos atos como transgressão de limites se diferencia, em cada caso, pela peculiaridade de sua tendência. Em cada estágio, o campo transgredido, ainda que [se] mantenha à disposição, é submetido a uma determinada negatização: na seleção, a organização das realidades de referência é abolida ; na combinação, a designação e a representação são deslocadas para a latência e, na auto-indicação, o mundo apresentado do texto [da música] é irrealizado. (Iser, 1997, p. 269).

Ressaltamos que o ‘como se’, que é o desnudamento do ficcional, na música deve sofrer um deslocamento, pois é somente quando a sua execução é finalizada, que o ouvinte pode perceber que estava em outro mundo, mas esse outro mundo, de modo distinto do jogo literário, não muda diretamente a percepção do mundo empírico. Porém a música pode suscitar determinados sentimentos e paixões por ela mesma ou como recurso cênico para ajudar as palavras poéticas do teatro, do cinema etc. Como na literatura a modificação do imaginário é motivada pelo fingir, na música essa modificação que provoca transformação não é provocada pelo mesmo fingir. O poder da música seria o de transportar os homens para lugares imaginários, para outras sensações e sentimentos que, de fato, estariam presentes nos ouvintes como percepção. Nesse sentido, apesar do desvio musical, reforçamos as categorias de Iser (1997), de que há na experiência musical novas

possibilidades de vida e tudo isso implica suplementar uma realidade com uma possibilidade. Como nos diz Turbido Santos,

Outra coisa surpreendente no Nicanor Teixeira é o seu aspecto teatral da música dele. Ele tem títulos espetaculares onde ele está descrevendo quase como se fosse um filme, você enxerga a sinhazinha, o rancho, a fazenda, o casamento. Lá outra vez ele se junta com Elomar, acho que os dois nunca conviveram, não tocaram música um do outro, mas a origem é que eu acho fantástica. Como são dois compositores de grande autenticidade, de grande sinceridade artística, isso vira um colorido permanente. (Turbido Santos, 2011).

Ainda segundo Iser (1997), como algo determinado é constantemente abolido, tornado latente ou irrealizado, a modificação do imaginário, motivada pela música, provoca a transformação de realidades em possibilidades e é por isso que a música de Nicanor é capaz de nos levar a lugares absolutamente novos e distintos da experiência cotidiana. Essa emergência de possibilidades surge quando o imaginário é pressionado a tomar uma forma e, por escapar às determinações ordinárias, ele se mostra como um certo nada e não pode ser completamente apreendido. Então, o “sertanês” é aquilo que ativa o imaginário, aquilo que irrealiza o próprio real ao mostrar a presença de modelos de música dos séculos XVI e XVII, captar sonoridades de outros instrumentos e, sobretudo, trazer um nordeste atávico, que se mistura às tendências do violão carioca dos anos 40 e 50 do século XX. Sem possibilidades de enquadramento no erudito ou no popular, a obra de Nicanor inova com seu hibridismo a maneira de compor que acontece como seleção, combinação e permite instalar-se em um lugar metafórico de reconfiguração.

3.3. O sertão de Nicanor e a música



Figura 13- Mudança de Sertanejo.

E era assim na terra árida sob o sol:

Tinha andado a procurar raízes, à toa: o resto da farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida na catinga. (...) Sinhá Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade... (Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, p.11)

Seguir adiante, deixar para trás era a vida. As palavras de Nicanor (2011) dizem da aridez de Barro Alto, que na sua meninice era um povoado com quatorze ou quinze casas, em que o tempo parecia um eterno presente. Ele só percebeu as mudanças quando foi para o Rio de Janeiro e depois voltou para visitar seu canto. Mas esse passado estava sempre presente na sua ideia de futuro. Para ele, o sertão era viagem, uma tentativa de fugir e estar sempre no mesmo lugar. A seca e o sol tórrido a machucar a pele do homem sertanês. Segundo ele, quando estava na cidade grande, volta e meia ficava atormentado por não entender que mundo era esse tão cheio de gente e velocidade. Nesse momento, “o sertão vinha pra mim, me tomava por inteiro e me inspirava. Tudo que eu aprendia passava por ele (Nicanor 2011)”. A lembrança das cantorias, dos cantadores, dos desafios, os instrumentos, as festas, as feiras e as procissões ajudavam Nicanor em sua vida na cidade grande e cada vez mais ele se empenhava em cumprir seu propósito de

aprendizagem. Quando Câmara Cascudo pergunta o que é o Cantador, sua resposta encontra o caminho deste trabalho.

[O cantador] é o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento. Ele analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical, repete, através das idades (...). Curiosa é a figura do cantador (...). Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio. Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora. (Câmara Cascudo, 2010, p. 76-77).

A citação acima se aproxima fortemente de tudo aquilo que já apontamos sobre os *aedos* e *rapsodos gregos*. Entendemos que somente a partir de Homero e Hesíodo antigas tramas (*mythos*) foram fixadas e, assim, retiradas do esquecimento. Até então, do século XII a. C., com as invasões dóricas que destruíram os registros da anterior realeza micênica, até os séculos VIII e VII a.C., quando Homero e Hesíodo fixaram a tradição dos tempos obscuros, não havia nem escrita e nem história. O Canto, sobretudo das epopeias, trazia para o presente da *polis* arcaica de Homero os valores da luta pela vida, da honra (*timé*), da excelência (*areté*), da coragem, da bravura, mas também da importância das festas com suas músicas, cantos e danças que revigoravam a sobrevivência do grupo em sua tensa unidade.

A luta heroica, o *agon*, atravessa o sertão brasileiro e se recriava nos combates encenados como disputa de cantadores, trovadores e repentistas. “O cantador sente o destino sagrado, a predestinação, o selo que o diversifica de todos. Só as derrotas o fazem recuar para a sombra.” (Câmara Cascudo, 2010, p. 80).

Todos estão convencidos que a fama imorredoura haloar-lhes-á o nome. Não há melhor título nem mais alta indicação que citar a profissão maravilhosa. Curiosamente, é raro o cantador que tem boa voz. [...] Nenhuma sonoridade. Nenhuma delicadeza. Nenhuma nuance. Ausência de tons graves. O cantador, como o rapsodo, canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. Abusa de agudos. É uma voz dura sem floreios, sem suavidade. Cantam soltamente, quase gritando (...). (Câmara Cascudo, 2010, p. 81)

Para Câmara Cascudo (2010), é admirável que o tempo não tenha apagado de vez essa arte que continua aquilo que era. Agora, mesmo que em menor número, os cantadores continuam queridos e cercados de um público que os ouvem e admiram. Curioso que esse público ainda é o mesmo, vaqueiros, mascates, comboieiros, trabalhadores da terra, meninada sem profissão certa e mulheres. A experiência *numinosa* acontece quando o Canto vence o tempo e faz com que nos intervalos apenas o som chorado da viola seja ouvido atentamente. Perto, cem olhos se abrem, contentes de ver mentalmente o velho cenário combativo de seus avôs. Ninguém interrompe e não há insulto ou pilhéria dos rapazes espirituosos das capitais. Há silêncio e escuta atenta.

Os cegos são acompanhados pelas esposas e filhos. Ficam a noite inteira, impassíveis, imóveis, ouvindo a voz familiar e querida no aceso dos “martelos”, guerreando. Nenhum vitupério (...) diminui a confiança na vitória do ente afetoso e amado que eles seguem, protegendo e sendo protegidos. Anos e anos depois a cantoria possui mais um fiel. A voz paterna, emudecida na morte, ecoa nos lábios filiais, numa homenagem de saudade: Eu aqui sou Josué,/filho do grande Romano,/foi o maior cantor/que teve o gênero humano/tinha a ciência da abelha/ e a força do oceano... (Câmara Cascudo, 2010, p. 78)

O manso orgulho obstinado da genealogia - que, de fato, conferia valor (*areté*) aos heróis gregos por suas batalhas e aventuras - aparece no sertão através das pelejas e na rigorosa ética dos cantadores. Em Homero, há alguns cantos de poetas, como Fêmio na chegada

Pensamos que esse fundo “inarredável” da vida sobreviveu na época arcaica grega e nunca desapareceu na experiência da *polis* a que Platão e Aristóteles se dedicaram a pensar e ordenar. Nela, sentimos a perigosa importância da experiência dos Cantos, quando ambos os filósofos queriam moldá-los para determinados fins. Neste caso, a ética heróica foi adaptada para a vida política, de modo que o valor do coletivo se superpusesse à glória individualizada (*kléos*). Moldar os cidadãos ouvintes nos espetáculos trágicos e cômicos tinha como recurso a elaboração de músicas e cantos adequados.

Assim, como havia regras nos combates entre heróis, entre os cantadores a ética era fundamental. Como às vezes havia o risco da desmedida, (*hybris*) a cantoria podia acabar com uma briga pela virulência dos apodos. Neste caso,

“ganhará moralmente aquele que cantou o último verso, sinal que seu antagonista não pôde responder e recorreu às vias de fato (Câmara Cascudo, 2010, p. 90)”.

Perde aquele que não cantar logo após seu adversário ter terminado o *rojão*, o *baião* antigo, um breve repinicado na viola. Também é lei que não se mude de modelo na cantoria sem avisar o companheiro de que vai fazer, (...) A regra determina que o cantador não pode recusar a cantoria em nenhum dos estilos propostos. (Câmara Cascudo, 2010, p. 90).

Em Atenas, um soldado cidadão conseguiu a vitória em uma batalha contra Esparta, mas foi expulso porque saiu de seu lugar na formação. Esse é o espírito do *ethos* grego, que vinha desde o mundo cantado por Homero. O importante nunca era somente a vitória, mas, sobretudo, a forma como ela fora conquistada. Em Nicanor, vimos o quanto ele sentiu-se ferido em seu orgulho, quando uma de suas composições foi modificada de modo aleatório. O desafio poético também existiu na Grécia como uma disputa e como parte fundamental da vida ordinária. Em Homero, há vários cantadores poetas. Fêmio, o poeta da ilha dos Feácios, onde Ulisses é encontrado sujo, desfigurado e com as roupas rasgadas nas areias de uma praia, tem uma função central na Odisseia. Depois de ter sido recolhido e tratado nas leis da hospitalidade, Ulisses se apresenta diante de Alcino, o rei feácio. Ninguém perguntara sobre sua identidade, como era o costume. Depois, já na festa de recepção em que se disputavam jogos, surge Fêmio narrando a Guerra de Troia, e Ulisses se reconhece como parte do Canto. Neste momento, Ulisses deixa escapar uma lágrima, pois se emocionou ao saber notícias de seus companheiros, que haviam destruído os troianos. O Rei desconfia de que o “mendigo” encontrado fosse alguém importante e começa a testá-lo por seu desempenho nos jogos. Como ele vence a todos, acaba por revelar seu nome como Ulisses, filho do velho Laertes (Homero, *Odisseia*, canto VIII).

Esse *ethos* - regulamentado no mundo homérico - é análogo ao *ethos* sertanejo do ponto de vista das ações dos homens no mundo. Tanto os heróis homéricos quanto os sertanejos brasileiros estão mergulhados em um código de

conduta regido pela honra e vergonha⁵³. O bem mais caro a eles é sua reputação, a estima por seus companheiros e não a moderna “consciência tranquila”.

Imaginamos, então, o sofrimento de Nicanor Teixeira quando se defronta com os modernos códigos de sociabilidade no Rio de Janeiro, a partir dos anos 40 do século XX. Na cidade grande, temos tudo aquilo que estava entranhado na vida de Nicanor e que vinha de sua origem nordestina em confronto com esse novo mundo. Assim, a tradição é colocada em contato direto com o tempo presente, o homem simples do interior com homens urbanos ou já adaptados ao ritmo da cidade. E, aqui, temos a matéria para um conflito trágico, no qual a própria realidade funciona como o significante no signo e torna-se uma potencialidade de significações decifrada por uma tradição.

Contudo, como por definição a tradição é anterior ao significante da realidade, para a constituição do signo mimético é necessário que o significante atual retrabalhe, refaça o significado depositado (...) [a tragédia] tem por objeto o homem que vive este próprio debate [entre o novo e o antigo] e é obrigado a fazer uma escolha decisiva. (Costa Lima, 1980, p.20).

Pela catarse, já apontada por Turíblio Santos, Nicanor refez seu percurso e tomou suas lembranças como força propulsora diante das forças carregadas de ambiguidade, as quais ele tinha que enfrentar: o sertão e a cidade, de fato, eram ordenados por códigos e regras muito distintas do costume que ele conhecia. Nicanor relembra, sobretudo após seu problema na mão, que

Na hora do almoço, eu morava aqui no Bairro de Fátima e trabalhava na Marechal Floriano, eu tinha uma hora e meia para almoçar. Comia em vinte minutos, pegava o bonde e ia pra casa estudar. Era uma força interna, uma necessidade de estudar e que se não fosse isso não me interessava viver, isso sempre foi uma motivação pra toda minha vida. Se não fosse pra fazer o que eu queria viver, não tinha a menor graça. Isso é estranho, uma força interna que eu sentia. Precisava fazer alguma coisa interna que já existia em mim, mas estava codificada. Era saber que alguma coisa eu precisava fazer e tinha que estudar muito para isso. Eu já tinha feito

⁵³ Numa cultura de vergonha, os deuses, como os homens, ressentem-se do desprezo. O perjúrio cabe na mesma rubrica. (...) Aqui e ali, contudo, apanhamos uma ideia de algo mais. As ofensas contra os pais constituem um crime tão monstruoso que exigem tratamento especial: os Poderes do mundo inferior são constrangidos a tomar conta do caso. (...) Zeus está zangado com os homens que pronunciam sentenças desonestas. Mesmo com a *polis* que tentou ultrapassar o fantasma da solidariedade grupal, não teve sucesso absoluto. Cf Dodds, Eric Robertson. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002, p.40 – 43.

algumas composições, já sabia música e sabia que eu tinha alguma facilidade. (Nicanor, 2011).

Em suma, Nicanor elaborou mimeticamente seu conflito na medida em que, por suas composições musicais, encontrou um microcosmo interpretativo que lhe permitiu a construção de um entendimento interno a respeito de seu viver sempre oscilante entre seu outrora e seu agora. Em seu lamento nordestino, percebemos como sua criação foi fundamental. Quando se coloca algo na linguagem, o tempo, esse grande e insondável mistério, se torna humano.

Lamento de Cantador Nordestino
Arranjos: Nicanor Teixeira Melodias: Cezar Cruz

Figura 14- Lamento do Cantador Nordestino (Partitura).

Pensamos que na música há múltiplas formas de significação e figurações de sentido. O nordeste vivido e resolvido de Nicanor em suas composições jamais vai explicar sua significação. Apenas nos aproximamos do modo desafiador com que a música enfrenta o pensamento, a tradução ou mesmo a paráfrase. Só nos resta, então, diante do real, irrealizá-lo através de metáforas e analogias mais ou

menos encobertas. Aceitamos os limites circunscritos que o discurso domina, para reconhecer a latência que percorre a criação de Nicanor.

O que pode ser enunciado, o que presume que a linguagem é mais ou menos correspondente às verdadeiras intuições e às demonstrações, pode, de facto, revelar o declínio de reconhecimentos primordiais da ordem da epifania. Pode remeter para a ideia de que, numa condição anterior, “pré-socrática”, a linguagem estava mais próxima das nascentes do imediato, de uma “luz do Ser” que nada velava (o tema de Heidegger). Mas nada prova que essa condição adâmica privilegiada tenha alguma vez existido. O “animal dotado de linguagem”, como os gregos antigos definiam o homem, habita inevitavelmente as imensidões limitadas da palavra, dos instrumentos gramaticais. O *Logos* assimila a razão, nos próprios fundamentos desta. É bem possível que o pensamento viva no exílio. Mas, se assim for, não sabemos, ou, mais precisamente, não podemos *dizer* de quê. (Steiner, 2012, p. 14).

Nosso esforço aqui é deslocar a barreira da possível compreensão que a música encerra, como toda a linguagem. A música, a filosofia e a poesia, para Steiner (2012), possuem os mesmos meios performativos: a disposição das palavras, os modos de sintaxe e a pontuação, esse recurso sutil. Com relação à poesia e à filosofia, ele afirma:

É um preciosismo alegórico a possibilidade de se dançar o pensamento abstrato. Tudo está na formulação, na enunciação inteligível. Uma e outra solicitam a tradução, a paráfrase, a metáfrase e todas as outras técnicas de transmissão ou de traição... ou resistem-lhes. (...). Estabelecer uma associação estreita entre a música e a poesia é um lugar-comum. Ambas partilham certas categorias seminais de ritmo, de fraseado, de cadência, de sonoridade, de entonação e medida. Tal é exatamente a “música da poesia”. Pôr as palavras em música ou a música em palavras é um exercício sobre matérias-primas partilhadas. Existirá, num sentido aparentado, “uma poesia, uma música do pensamento”, mais profunda do que aquela que se refere aos usos exteriores da linguagem, ao estilo. (Steiner, 2012, p. 14-15).

Segundo Steiner (2012), em certo sentido, a própria melodia, que é o mistério supremo das ciências do homem, pode ser metafórica. Se somos um animal dotado de linguagem, somos também, mais precisamente, um primata dotado da capacidade de usar metáforas, de ligar um clarão luminoso, para recorrermos ao símile de Heráclito, aos fragmentos díspares do ser e da percepção passiva. Ainda seguindo Steiner (2012), cujo ensaio é uma tentativa de escutar melhor, diz ele que falar de música fora da musicologia - com seu “tom”, “altura” e “síncope” - é um compromisso duvidoso, pois:

Uma descrição narrativa, uma crítica da interpretação de um trecho incide menos sobre o universo real do som do que do que sobre o músico e a recepção pela audiência. É uma reportagem por analogia. Pouco pode dizer com substância da composição. Falar de música é perseguir uma ilusão, um “erro de categoria”, como diriam os lógicos. É tratar a música como se fosse, ou estivesse muito perto de ser, uma língua natural. É transferir realidades semânticas de um código linguístico para um código musical. (...). As analogias são inevitavelmente contingentes. Uma “frase” musical não é um segmento verbal. (Steiner, 2012, p. 19-20).

Para Steiner, na música, a sua única “tradução” significativa seria a do movimento do corpo, a dança. Mas este reflexo arrebatado é simplesmente aproximativo, pois, se o som for interrompido, jamais saberíamos que música estava sendo dançada. Mas ao contrário das línguas naturais, a música é, todavia, universal. São muito numerosas as comunidades étnicas que não possuem mais do que alguns rudimentos orais de literatura, mas não há grupo humano sem música. Para Steiner, os dados sensoriais e emocionais da música são muito mais imediatos do que os da fala. Eles podem remontar à vida intrauterina e, como aponta Schafer (2011), neste caso, a própria Terra formaria o corpo de um instrumento, sobre o qual cordas são esticadas e afinadas por mão divina e seria preciso reencontrar o som dessa afinação.

Exceto em certos casos cerebrais extremos, fundamentalmente associados ao modernismo e às tecnologias ocidentais, a música não requer decodificação. A recepção é mais ou menos instantânea aos níveis psíquico, nervoso e visceral, cujas interconexões sinápticas e cujo produto cumulativo quase não conhecemos. Porém, em sua maior parcela, a significação da música reside na sua execução e na sua audição. “Explicar o que significa uma composição, decretava Schumann, é tornar a tocá-la.” (Steiner, 2012, p.21).

Como Platão e Aristóteles indicaram, a música possui os corpos e as consciências. Ela pode produzir serenidade ou descontrole, pode trazer conforto ou desespero. Assim, podemos compreender a preocupação de ambos com o uso da música na política. Quando já não era mais pertinente o encanto da música, seu poder *numinoso*, que reunia em si o pensar, o fazer e o dizer - como em Homero e Hesíodo - foi preciso tematizá-la.

Para inúmeros mortais, nenhuma experiência de outra presença se aproxima, ainda que tenuamente, da música enquanto inferência, antecipação, da possível realidade da transcendência, de um encontro com o numinoso, com o sobrenatural, completamente para além do alcance empírico. (Steiner, 2012, p. 21).

Como vimos em Nicanor, a emoção religiosa das procissões e festas de que participara na sua infância é reatualizada como metáfora. Mesmo com tal indicação, não alcançamos seu sentido, não podemos sequer verificá-lo. Poderá a música mentir ou será completamente impermeável àquilo a que os filósofos chamam “funções de verdade”?

Uma música idêntica poderá inspirar e exprimir aparentemente propósitos irreconciliáveis. A mesma ária de Beethoven inspirou a solidariedade dos nazis, a promessa comunista e as panaceias insípidas do hino das Nações Unidas. O mesmo coro de Rienzi de Wagner exalta o sionismo de Herzl e a visão do *Reich* de Hitler. Uma profusão fantástica de significações diferentes, ou até contraditórias, e uma total ausência de sentido. (Steiner, 2012, p.21).

Para Steiner (2012), Leibniz aventava que “quando canta para Si, Deus canta álgebra”. As afinidades, os nervos que ligam a música à matemática foram reconhecidos desde Pitágoras. Certos aspectos cardeais da composição musical, como altura do som, o volume e o ritmo são algebricamente determináveis. O mesmo vale para convenções históricas, como as fugas, os cânones e o contraponto. Por outro lado, as matemáticas também não mentem. O que importa é que, depois de demonstrada, uma operação matemática passa a fazer parte da vida coletiva e assume a disponibilidade do anônimo, assim como a música que “se esquece de nós em benefício dela”?

Platão viveu de muito perto a crise da experiência democrática ateniense e, talvez por isso mesmo, ainda tenha mantido a proximidade entre as esferas da música e da filosofia. A Harmonia, neste caso, manteria a ponte entre o humano e o divino. No diálogo entre Sócrates e *Fedro* sobre o dom das cigarras que observavam os mortais enquanto cantavam, elas ririam dos homens que se entregavam aos seus encantos com preguiça e sonolência como escravos. Já se eles, Sócrates e *Fedro*, fossem observados pelas cigarras e vissem que eles ficavam imperturbáveis diante do encanto de suas vozes de sereias, talvez ficassem felizes e lhes transmitissem o dom que os deuses a elas conferiram para

que eles ensinassem aos homens. Para ambos, era importante que soubessem que as cigarras foram outrora seres humanos. Com o nascimento das Musas e suas canções, alguns desses seres humanos foram tomados, a tal ponto, pelo prazer de cantar, que se esqueceram de se alimentar e beber e morreram. Aqui Sócrates assinala o surgimento da raça das cigarras que surgiu mais tarde e:

Tendo elas herdado esse dom das Musas, ou seja, desde que nascem não necessitam de sustento, cantando continuamente sem alimento ou bebida, até morrerem, nesta oportunidade se dirigindo às Musas e comunicando quem honra cada uma delas sobre a Terra. Relatam a Terpsicore sobre aqueles que lhe prestaram honras dedicando-se à dança, tornando-os mais caros a ela; granjeiam o favor de Erato para aqueles que se devotam à arte do amor sensual, e o favor das outras Musas para os seus [respectivos] devotados, em conformidade com os diversos modos de honrá-las; e a Calíope, a mais velha delas [musa da retórica e da poesia épica] e a Urânia, a mais próxima depois dela, [musa da astronomia] elas informam a respeito dos que dedicam suas existências à filosofia e que veneram essas Musas que se ocupam especialmente do céu e de todos os discursos, divinos e humanos, e que cantam com a mais doce das vozes. (*Fedro*, 259 b, c, d).

As duas últimas musas invocadas, Calíope e Urânia, são as que cantam melodias mais belas do que todas as outras: cantam ao céu e fazem discursos sobre aquilo que é divino e humano. A música, sob esse aspecto, guarda seu aspecto de sabedoria *numinosa* quando é capaz de curar os males humanos ou de retirá-los da sua lembrança.

Em Nicanor, a essa sabedoria ele chama de inspiração.

Que era alguma coisa que geralmente acontecia do seguinte modo: primeiro a perturbação de uma ideia que sentia na cabeça e/ou no corpo. Às vezes, ela vinha mais ou menos inteira, outras, vinha em pedaços. Daí com a propriedade da ideia geral na cabeça começava a trabalhar os detalhes. Uma lapidada, um baixo aqui, outro ali, uma harmonia que podia ser melhorada. O grosso saía de um dia para o outro, em uma semana ou mais. Depois eu tinha que trabalhar em cima desse material. O engraçado é que cada indivíduo escreve de um jeito, cada um sente uma coisa, se todos sentissem a mesma coisa não haveria vantagem nenhuma. O importante é cada um escrever a sua história, minha história é a infância nordestina, o violeiro da Bahia, a cantiga de roda, uma música que você ia acompanhando, tocando um cavaquinho, tocando aquelas coisas do folclore. Isso tudo são coisas que fazem parte da minha formação, são elementos que você tem a sua disposição para utilizar na música, coisas que depois de trinta, quarenta anos aparecem em alguma obra, até com o título diferente, mas que vêm de lá. Um jogo de ritmo que também muita coisa aprendi aqui [no Rio de Janeiro]. Estou falando das coisas que eu trouxe no Nordeste, sem falar nas coisas que o Sudeste me deu. Claro, aqui que eu fui estudar e pude somar com o material que veio de lá. Aprendi muito a explorar o material do Nordeste ouvindo outros violonistas, ouvindo

música, indo a concertos. E tudo isso você vai misturando com um jeito musical que Deus me deu, e eu comecei a sentir e a fazer. (Nicanor Teixeira, 2011).

A identidade pessoal e musical de Nicanor Teixeira - através da reflexão de Paul Ricoeur (2014) - pode enriquecer nossa reflexão por sua complexidade e abrangência. Como Ricoeur privilegia a linguagem como expressão do tempo humano, a identidade musical e pessoal de Nicanor Teixeira inscreve-se nessas categorias. Assim, a compreensão do *si* é uma interpretação que é mediatizada na narrativa, pois é ela que pode mesclar biografias e autobiografias. Ao contar sua história, não apenas Nicanor, mas todos os indivíduos estão submetidos à temporalidade. Na constituição do “si mesmo”, entrecruzam-se os pontos de vista descritivo e prescritivo. Para Ricoeur, narrar, descrever e prescrever constituem uma ação que é o *si*. A identidade pessoal envolve a oposição entre *mesmidade* e *ipseidade*. A *mesmidade* é o *idem* (conceito de relação); e a *ipseidade* é a individualidade única, o *ipsei*. A identidade pessoal é a diferença entre o si e o mesmo. *Quem* (sujeito) sou eu no tempo e *o que* (ação) sou eu no tempo. É a permanência versus a impermanência no tempo, aquilo que define o homem. O *quem* é seu caráter e *o que* é a palavra considerada e comprometida (Ricoeur, 2014).

O tempo turva, mas não desfaz o *ipsei* do sujeito. Aquilo que permanece são fragmentos de relações entre ocorrências a respeito de um mesmo sujeito, mas não O Sujeito. Tais fragmentos são o si (*ipse*) como um outro, uma representação. Entre o si e a sua história de vida há uma desigualdade, uma cumplicidade e uma implicabilidade. Na qual o *si* pode ser considerado o mesmo sendo outro! Assim, não há uma permanência do *si* no tempo.

A pessoa, entendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas “experiências”. Ao contrário: ela compartilha o regime da identidade dinâmica própria à história narrada. A narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa, construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem. É essa dialética da concordância discordante da personagem que agora precisa ser inscrita na dialética entre *mesmidade* e *ipseidade*. A necessidade dessa reinscrição impõe-se assim que confrontamos a concordância discordante da personagem com a exigência de permanência no tempo vinculada à noção de identidade. (Ricoeur, 2014, p. 155).

Para Ricoeur (2014), as identidades na narrativa são desdobramentos de um “eu” que, ao voltar-se para si mesmo, termina escrevendo sua história de vida como um *outro*. Podemos notar esse jogo em Nicanor quando busca a si mesmo para refazer-se no presente da narrativa. Então, essa dialética da personagem entre a *mesmidade* e a *ipseidade* é comprovada pelas *variações imaginativas* a que a narrativa submete essa identidade. Na experiência cotidiana da vida real, “contar com alguém é ao mesmo tempo reconhecer esse alguém como digno de confiança (*peithô*)”. Quando há a recoberta do *ipse* pelo *idem*, encontramos a permanência do caráter. Já quando o *si* é diferente do *mesmo*, ambos se afastam e geram a desconfiança. Os hábitos de um sujeito dão uma historicidade ao caráter que identifica o *si* como único e individual. O caráter é assim, ao mesmo tempo fator de individuação (*ipse*) e *mesmidade-semelhança* (*idem*). O reconhecimento pressupõe latência de valores. Jamais podemos pensar até o fim o *idem* da pessoa sem o seu *ipse*, mesmo quando um recobre o outro.

O caráter, da mesma forma que constitui fator de similitude, também constitui elemento de diferença. E, em si, possui a ambiguidade da temporalidade que o ampara. É também produto das relações espaço-temporais. Há uma continuidade ininterrupta da mudança que define a *mesmidade* no tempo que permite identificar um sujeito pela história de seus hábitos que os diferenciam dos demais. (Ricoeur, 2014)

A identidade narrativa de Nicanor oscila entre dois limites. Quando, por motivos que não nos interessa aqui, ele entra em estado de sofrimento, torna-se inevitável o entrecruzamento de suas experiências de vida. Nicanor reconhece sua identidade *ipse* e *idem*, mas sua permanência no tempo exprime a confusão entre ambas, o que provoca sofrimento. A distância e o jogo entre esses dois aspectos da identidade permitiriam que quando Nicanor levasse à narrativa sua vida, poderia tirá-lo de sua identificação com tudo o que havia sentido. O fim visado seria, então, uma ação, e não uma qualidade.

Se uma história de vida é uma narrativa e se é por meio da identidade narrativa que se articula e constitui-se a identidade pessoal do si, pode-se pensar que uma narrativa autobiográfica é uma interpretação do si que se liga tanto com a história de vida quanto com a ficção. É um debruçar-se sobre o passado, a fim de

reconstruir-se mimeticamente como outro, no presente, pressupondo a perpetuação desse “eu” no tempo futuro.

Quando Nicanor elabora sua vida de modo narrativo, é o si relatado que constrói a identidade do *eu como outro*. A mediação entre o relato (*ação*) e a ética (*descrição*) resulta e se estabelece por meio da narrativa. A perda da *ipseidade* é uma crise na conclusão da narrativa, na medida em que é a estrutura narrativa que dá sentido à práxis humana da história e também contribui para a determinação do si mesmo. A função da narrativa não existe sem implicações éticas. A arte de narrar é a arte de trocar experiências, que são sabedorias práticas. A manutenção do *si mesmo* para a pessoa é a maneira de comportar-se de tal modo que o outro possa contar com ela.

Nicanor Teixeira - com sua arte e rede de amigos - aponta para as relações entre linguagem e mundo, e confirma que a linguagem não é um mundo próprio, nem sequer um mundo. Mas, porque estamos no mundo e por ele somos afetados por situações, precisamos nos orientar mediante a compreensão das situações. Assim, temos algo a dizer, temos experiências para trazer à linguagem e procuramos não apenas o sentido do viver, mas também uma referencialidade. É porque a linguagem é referencial que ela pode ser significativa. Para Ricoeur, (1976) como poderíamos saber que um signo está no lugar de alguma coisa, se este não recebesse a sua direção para algo em cujo lugar está em virtude de seu uso no discurso? Neste caso, é preciso também compreender a linguagem como obra e aqui entra sua relação com a escrita e seu poder de fixação no tempo e no espaço. Ela, de fato, ultrapassa o discurso que é sempre eventual. O sistema linguístico é virtual, a linguagem só fala quando se atualiza em discurso e este é o evento da linguagem. Só o discurso funda a existência da língua. Apesar da eventualidade dos discursos, eles podem ser ditos novamente e em outros tempos. Se todo discurso se atualiza como evento, todo discurso é compreendido como significação, que é o seu conteúdo proposicional formado pelo entrelaçamento entre nome e verbo enquanto dura. Já o registro da escrita musical possui o mesmo alcance, mas é - em sua execução como evento - que a música pode ser apropriada e ser carregada por diferentes significações.

O músico interpreta a música que foi fixada por sua escrita. No entanto essa interpretação pode ser feita de distintas maneiras. Neste caso, as perguntas que fazemos sobre a interpretação da literatura podem permanecer com relação à música. O que é interpretar? O que fazemos quando interpretamos algo que um dia alguém fixou? Como compreender aquilo que um outro quis comunicar? O que é uma escrita musical? Como interpretá-la? Diante dessas questões está a compreensão do sujeito, da ação e da própria história. Porém não vamos compreender um compositor nem suas intenções. O músico não pode ter a experiência que outrora o compositor da música que ele toca experimentou. Estamos, então, nos indagando sobre a interpretação de um músico que executa a obra de outro e também sobre a recepção dos ouvintes.

O ouvinte que não pode compreender a experiência do compositor apenas compreenderá melhor a si mesmo e ao mundo em que vive. Da interpretação, tanto do compositor quanto do receptor, temos apenas a compreensão alargada do *si mesmo*. Por outro lado, o que se interpreta da música é o seu próprio mundo. A música é capaz de ativar algo em seus ouvintes e esse não será jamais descoberto. Ele independe da sua origem psicológica ou social, mas é capaz de apresentar um mundo que ali se propõe ao ouvinte. É essa proposta de mundo que a música nos apresenta e convida a habitar. Mas o mundo da música não é o mundo histórico no qual viveu e agiu seu compositor e também não é o mundo em que vive e age seu ouvinte. Assim, há um distanciamento que é instaurado pela *performance* musical, a qual altera a função referencial que outrora pôde ser sentida. Por outro lado, essa impossibilidade abre espaço para o surgimento de um outro mundo, que é a própria música ouvida. A música, quando fixada pela notação escrita, deixa em suspenso a ideia de uma referência original.

Da oralidade à escritura, há a libertação das intenções psicológicas de seu autor/compositor e das circunstâncias originais de sua enunciação/*performance*. Por aí, a função referencial é também alterada. A escrita torna uma música disponível para ser tocada em outras circunstâncias, conforme outras referências. A escrita torna a música disponível a uma recepção que, em princípio, é universal, pois qualquer um que saiba ler pode executá-la sem o controle de seu compositor. Porém, para executar e interpretar uma música, é preciso uma subordinação com relação ao que foi escrito. É tomar o caminho das possibilidades de sua

interpretação. E, assim, a função referencial da fixação musical pela escrita é o movimento de trazer para perto o que era distante, de tornar próprio o que era estranho.

Sem os deuses e as musas, o quadro contextual passa a ser dado pelos intérpretes. Os contextos, apesar de aqui colocados, jamais se confundem com a interpretação. Temos a ilusão de que, ao interpretarmos os textos num determinado contexto, renovamos o mundo da pré-compreensão, ou seja, dos sentidos transmitidos de uma geração para outra.

Se compreendemos o que um autor/compositor diz, é porque, de alguma forma, aprovando ou rechaçando partes do conteúdo que nos é transmitido, a tradição à qual pertence a música que interpretamos chega até nós. Só podemos compreender a partir de tradições, independentemente da existência de comunidades interpretativas, textuais e de sociedades discursivas.

4 Tempo e memória na música

Como é bom poder tocar um instrumento

Caetano Veloso

4.1. Fazer a música

Trazer uma reflexão sobre a música de Nicanor Teixeira e ainda aproximá-la do mundo grego é apostar no jogo mimético e performático, no qual horizontes de semelhança e estranhamento alternam-se. Entre a *mnemosyne* como potência divina para os gregos e nossas maneiras modernas de rememoração, há espaços e tempos. Mas a memória não é nem uma nem constante.

As operações mentais que nos permitem tornar presente à consciência um objeto de pensamento que não está ali, que não é dado aos nossos sentidos, mas reconstruído pelo espírito como representação de uma ausência, são múltiplas. Elas utilizam procedimentos adquiridos por vezes por uma aprendizagem difícil e que variaram segundo os momentos e as civilizações. Da memória divinizada dos gregos da época arcaica, essa *Mnèmosunè* onisciente que, inspirando o poeta épico, lhe confere, com o dom da vidência, a capacidade de conhecer e de cantar “tudo o que foi”, de contar, como se ali estivesse, o tempo antigo, o outrora dos heróis lendários, à nossa memória de hoje (...) há mudanças rupturas, abandonos, profundas transformações. (Vernant, 2009, p.14-15).

Hoje distinguimos a memória individual com as lembranças de cada um e a memória coletiva que formula para si um passado comum, no qual homens se reconhecem ao compartilhá-lo e, sobretudo, ao preservá-lo. Memória não é a matriz da história, mas é aquela que, sobretudo através de sua voz poética, dá coesão, estabilidade e vida ao grupo social. Neste caso, como aponta Zumthor (1993), nas sociedades baseadas na tradição oral, havia um vagar dessa voz poética que estava presente em toda a parte e era conhecida por cada um. Integrada nos discursos comuns, ela era uma referência permanente e segura.

Além de experiência *numinosa*, essa voz poética era capaz de estancar a dispersão das falas cotidianas ao reuni-las no instante único da *performance* que, segundo Zumthor (1993), apesar de fugidia, era uma experiência total. Como profecia, essa voz projetava a aventura e eternizava o acontecimento. Como memória, era coletivamente fonte de saber e, para o homem individual, era aptidão de esgotá-la e - ao mesmo tempo - de enriquecê-la.

Em suma, a memória é uma faculdade ambígua, pois por sua “repetição” insere-se em uma verdade tida como imutável e, ao mesmo tempo, geradora de infinitas variações. Ela envolve todo o vivido e mantém o presente do passado na continuidade dos discursos humanos. Esse poder mimético da palavra poética - que se mescla à inspiração, à emoção, à imitação e à memória - também tinha sua contraface nos perigos das sereias, da morte, do silêncio e esquecimento.

A experiência da palavra poética nas épicas homéricas era o fundamento daquilo que os gregos compreendiam como formação dos homens. Os cantos eram memorizados, conservados, transmitidos como o modo compartilhado de uma consciência da tradição. *Nomos* e *ethos* estavam até então assegurados pela palavra poética. No entanto, historicamente, com o advento da *polis* e, sobretudo, com a experiência da democracia ateniense, há um deslocamento da palavra poética pela atividade de um puro pensamento relacionado à *psyche*⁵⁴. O reconhecimento desse novo modo de pensar a partir do *logos* levava à desconfiança da *mimesis* por seu poder de sedução e engano.

Segundo Havelock (1996), a doutrina da psique autônoma é a contrapartida da rejeição da experiência de um corpo geral de experiências, já incorporado numa narrativa rítmica, que era memorizada e passível de ser retomada a qualquer momento. Essa tradição poética constituía plenamente o viver. O encanto do canto poético era eficaz em sua capacidade mnemônica e também era a garantia de determinadas ações baseadas em um severo código, baseado em tudo que uma vez fora visto, ouvido e sempre lembrado. Os homens guardavam consigo esses modelos visualmente na imaginação e seus reflexos acústicos. “Em suma, [o homem homérico e o sertanejo] caminhavam com a tradição. Seu estado mental,

⁵⁴ Em vez de significar o espírito ou o espectro, a respiração ou o sangue humano - desprovido de sentido e autoconsciência - acabou por significar “o espírito que pensa”. Houve, então, com o deslocamento do sentido de *psyché*, a separação entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido. Cf. Havelock, 1996, p. 213-225.

embora não o seu caráter, era o da passividade, ou abandono, e um abandono que se realizava por meio do emprego abundante das emoções e dos reflexos motores (Havelock, 2009, p. 215)”.

Para Havelock (2009), diante de Aquiles vemos um homem de caráter enérgico, personalidade definida, grande vigor e decisões prontas; mas também um homem a quem não podia ocorrer nada além de sua conduta habitual, pautada pela honra (*timé*) e excelência (*areté*). Seus atos são reações à sua posição e suscitados pela recordação de atos anteriores e exemplares. A língua grega demorou a desenvolver um vocabulário que pudesse expressar a convicção de um “eu”, o qual se distanciava da tradição que mantinha a “musicalidade” dos homens e o encanto das musas. Esse “eu” deveria operar de modo analítico e crítico.

O ego grego, para atingir aquele tipo de experiência cultural que depois de Platão se tornou possível e desde então normal, deve deixar de se identificar sucessivamente com toda uma série de situações narrativas vívidas; deve deixar de reencenar toda a escala de emoções, de desafio e de amor, ódio, medo, desalento e alegria, na qual os personagens do poema épico se envolviam. Deve cessar de se fragmentar em séries infinitas de estados de espírito. (Havelock, 1996, p. 215-216).

Para Havelock,(1996)⁵⁵ a rejeição dos poetas corresponde ao reconhecimento de uma *psyché* reflexiva, ponderada e crítica. Neste caso, a reminiscência e a lembrança - suscitadas pela escrita - tornam-se problemáticas em Platão. Um novo mecanismo psíquico de memorização devia suplantar o hábito imemorial de autoidentificação com a tradição oral. Nesse ponto, Havelock (1966) desenvolve sua teoria sobre o problema da *mimesis* na sua leitura da *República* de Platão, de modo a perceber um antagonismo intransponível entre uma personalidade autônoma e o processo mimético. A identificação entre esse “eu” autônomo com as emoções de um “outro” seria uma “manipulação”. Neste caso, a tarefa da educação poética seria memorizar e recordar. Porém, a essa patologia da identificação, Platão opõe o “governo interior” e um método dialético capaz de estimular o pensamento abstrato. “E assim que o fez, a concepção de

⁵⁵ Sem destituir o trabalho de Havelock, apontamos que sua tese é polêmica, uma vez que a personalidade autorreguladora autônoma que ele encontra - definida no livro IV da *República* de Platão como símbolo da capacidade de pensar, calcular, meditar e conhecer e que se distingue totalmente da capacidade de ver, ouvir e sentir características da oralidade - não é tão distinta e excludente.

“eu” pensando sobre Aquiles, e não “eu” me identificando com Aquiles, nasceu (Havelock, 1996, p. 224) ”.

Por outro lado, como desdobramento da questão mimética, temos a questão da memória, da oralidade e da escrita. Reminiscência da essência ou lembrança veiculada pela escrita? Para Platão, verdade e escrita não necessariamente caminham juntas, como observamos no diálogo de *Fedro*.⁵⁶ A escrita e a oralidade podem aparecer como simulacro e sedução. Neste caso, *Sócrates* conversa com *Fedro* sobre seu gosto de aprender com os homens da cidade e não com campos e árvores. Mas *Sócrates* diante do viajante *Fedro* acha que este descobriu o poder de transporte (metáfora) que os discursos podem ativar.

A poção de encantamento para me trazeres para fora [da cidade]. De fato, tal como conduzem animais famintos agitando na frente deles um galho de folhas ou alguma fruta, tu, penso eu, segurando diante de mim discursos de livros me conduzirás por toda a Ática e para onde mais quiseres. (*Fedro*, 230, d, e).

O diálogo prossegue com a demonstração de Sócrates sobre a natureza da alma divina e humana. Toda a alma é imortal na medida em que move a si mesma. Como tal afirmação é extremamente complexa e só um deus poderia explicá-la, Sócrates recorre a uma analogia. Ele compara, então, a alma à natureza composta de uma parelha de cavalos alados e um auriga. Os cavalos e aurigas dos deuses são perfeitos ao passo que todos os demais são miscigenados. Nos humanos, a auriga tem sob sua responsabilidade um par de cavalos, sendo que um é nobre e de raça. O outro é o seu contrário quanto à raça e ao caráter. Tudo isso implica uma condução extremamente difícil. A alma quando considerada coletivamente tem sob seu cuidado tudo que é inanimado e atravessa o céu assumindo distintas formas em distintas ocasiões.

Ora, quando está perfeita e suas asas íntegras, ela voa alto e o mundo inteiro está sob seu domínio; a alma, contudo, que perdeu suas asas perambula até pousar sobre algo sólido, onde se instala assumindo um corpo terrestre, o qual devido ao poder

⁵⁶ Sem desconsiderar os debates sobre o *Fedro*, que trazem novas abordagens para os estudos platônicos nas relações entre retórica e filosofia, vamos nos fixar, sobretudo, na sua crítica aos perigos da arte retórica, baseada em uma persuasão afastada da verdade por seu caráter demagógico. Porém Platão pode defender uma retórica capaz de bem conduzir as almas quando esta, pela dialética, participa da Verdade da qual as almas já participaram por reminiscência. Cf. Platão, *Fedro* 266 e 270.

da alma nele encerrada, parece capaz de movimento próprio. E todo composto de alma e corpo é chamado de ser vivo (*zoon*) [animal], também sendo designado como mortal. (Platão, *Fedro*, 246, c-d).

A função das asas seria a de elevar tudo aquilo que é pesado ao lugar onde a raça dos deuses habita. Nos homens, haveria mais dificuldade, pois eles tinham qualidades divinas, mas também tinham vileza e vícios, que faziam as asas encolher e desaparecer. Zeus cuidava de tudo e era seguido por deuses e *daimons*, dispostos em onze seções. Somente Héstitia permanecia no Olimpo. Como raça afortunada, os deuses transitavam por todos os caminhos e quem quisesse podia segui-los. Quando os humanos tentavam dirigir-se a uma festa celeste, iam com muita dificuldade, pois seus cavalos não eram bem treinados e “o cavalo de má natureza ocasiona a descida da biga, tornando-a pesada e atraindo para a Terra o auriga cujo cavalo não é bem adestrado (Platão, *Fedro*, 247, b)”. Embora houvesse além do céu uma região que nunca fora cantada dignamente por um poeta terrestre, Sócrates ousa expressar sua verdade.

De fato, essência de efetiva existência que é incolor, amorfa, intangível, com a qual todo conhecimento verdadeiro está envolvido, contém essa região, sendo visível apenas à inteligência, o piloto da alma. Ora, um intelecto divino, uma vez nutrido pela inteligência e o conhecimento puro, e o intelecto de cada alma capaz de receber o que lhe é apropriado, regozija-se em contemplar durante um período de tempo, e através de sua observação da verdade é nutrido e tornado feliz até que o movimento circular o recoloca no mesmo lugar. (...) Ele contempla o conhecimento do que realmente é o que é; e do mesmo modo ele contempla e se nutre de outras realidades eternas... (Platão, *Fedro*, 247, d-e).

Situamos, aqui, o que atravessa nosso trabalho e que denominamos de experiência *numinosa*. Há graus dessa experiência, pois há almas mais preparadas que outras. Almas que acompanham melhor um deus e outras que, apesar de arrebatadas pela experiência *numinosa*, não dominam seus cavalos e vivem apenas instantes muito curtos dessa possibilidade. As demais almas seguem avante, “todas ansiosas pela região superior, mas são incapazes de atingi-la, sendo então carregadas para baixo, num mútuo pisoteamento e colisão (Platão, *Fedro*, 248 a)”.

O resultado é uma tremenda confusão entremeada pelo suor da rivalidade, confusão na qual muitas almas são mutiladas e muitas asas partidas por conta da incompetência dos condutores; e após muito esforço árduo e penoso todas se

afastam sem ter obtido uma visão da realidade (da coisa que é) e, uma vez tendo ido embora, passam a alimentar-se da opinião [*doxa*]. (Platão, *Fedro*, 248 b).

O esquecimento e o vício fariam que a alma voltasse à Terra, como um animal selvagem em sua primeira encarnação⁵⁷. Para Sócrates, há nove estágios para o aprimoramento. A primeira, a alma que tenha experimentado essa máxima visão nascerá como um homem amante da beleza, da sabedoria e versado nas artes das Musas e de pendor amoroso. A segunda alma seria manifestada em alguém capaz de ser rei ou comandar. A terceira seria a de um político, de um administrador doméstico ou de um financista. A quarta alma seria a de um esforçado treinador de atletismo ou de um médico. A quinta teria a vida de um profeta ou de alguém que celebra rituais místicos. A sexta dessas almas se unirá a um poeta ou outro artista de arte imitativa. A sétima, um artesão, um agricultor. A oitava a alguém que seria um sofista ou de um partidário do povo. A nona e última seria a de um tirano.

A partir dessa escala que é complexa e extensa, salientamos que uma alma que jamais contemplou a verdade pode assumir a forma humana, pois, segundo tal pensamento, um ser humano tem que compreender o discurso em termos de formas gerais, procedendo à reunião de muitas percepções dos sentidos em uma unidade raciocinada e isso corresponderia a uma reminiscência das coisas que nossa alma contemplou outrora, quando esteve viajando com os deuses e elevando, assim, sua visão acima das coisas que dizemos que agora existem.

É com justiça que somente a alma do amante da sabedoria, o filósofo, tem asas, pois ele está sempre, na medida de sua capacidade, em comunhão, através da memória, com essas coisas cuja comunhão torna os deuses divinos. Ora um homem que utiliza corretamente tais memórias está sempre sendo iniciado nos perfeitos mistérios e ele, exclusivamente, em realidade torna-se perfeito; entretanto, como ele se afasta dos interesses humanos e volta sua atenção para o divino, é censurado pelas pessoas ordinárias que o julgam perturbado e que ignoram que é inspirado pela divindade. (Platão, *Fedro*, 249, c-d).

⁵⁷ Essa questão também não será aqui estudada, pois nosso objetivo é, de fato, compreender os distintos caminhos que podem levar à experiência *numinosa*. A música aparece como um possível caminho, mas também a dança, a astronomia, os hinos sagrados, a retórica, as poesias lírica, idílica, trágica, erótica, épica e a comédia. Cf. NT, Platão, *Fedro*, p. 62.

Não era mais apenas a palavra cantada que podia seduzir, transportar ou mesmo desencaminhar as pessoas. Esse outro modo de dizer pelas letras também suscitava sérias questões. Ainda no *Fedro*, Sócrates alerta sobre quem e de que modo os discursos deveriam ser proferidos, mas sempre com a finalidade de agradar aos deuses nas mentes. Os motivos nobres deviam superpor-se a tudo e a todos.

Com relação à palavra escrita, Sócrates relata a invenção das letras no Egito. Mas elas tanto foram abordadas de modo positivo quanto negativo. O afeto pelas letras do ponto de vista nefasto é assim expressado:

O fato é que essa invenção irá gerar esquecimento nas mentes dos que farão o seu aprendizado, visto que deixarão de praticar com sua memória. A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por esses caracteres externos que não fazem parte deles próprios, os desestimulará quanto ao uso de sua própria memória, que lhes é interior. (*Fedro*, 275 a).

Em Platão, a escrita é *Pharmakon*, remédio e veneno. Dependendo da dosagem, a escrita não era aplicada para a memória, mas remédio para a rememoração. Assim, ela forneceria apenas uma aparência de sabedoria, mas não a verdadeira.

No *Teeteto*, encontramos o problema da transcrição de uma conversa e a questão da memória que se mistura com a imaginação. Euclides, ao registrar o diálogo que acontecera entre Sócrates e Teeteto, diz que não representou Sócrates fazendo um relato a ele, o que seria enfadonho. Por isso, ele imaginou o próprio Sócrates como se conversasse diretamente com eles.

O diálogo relatado entre Sócrates e Teeteto trata do que é o conhecimento. Inicialmente, este é definido a partir de sua analogia com o parto e a parteira. A arte de Sócrates, como a das parteiras⁵⁸, é a de interrogar outras pessoas, mas ele mesmo a nada responde. Ele é capaz de despertar as dores do parto, assim como fazê-las cessar, mas somente naqueles que possuíssem realmente algo a retirar de si. Porém Teeteto pensa que “aquele que conhece qualquer coisa percebe que o

⁵⁸ As parteiras não podiam atender outras mulheres enquanto fossem capazes de conceber e dar à luz. Somente as mulheres que já fossem velhas para gerar podiam realizar partos. Ártemis, a deusa protetora do nascimento das crianças, não permitia que mulheres estéreis fossem parteiras, pois era preciso a experiência. Cf. Platão, *Teeteto*, 149-b-e.

conhece; e como parece no momento, o conhecimento não passa de percepção.” (Platão, *Teeteto*, 151 e). Sócrates, neste momento, toma o aforismo de Protágoras de Abdera, de que o ser humano é a medida de todas as coisas, da existência das coisas e da existência das coisas que não são para discutir as relações, entre o particular e o universal, e pergunta a Teeteto:

Não é verdade que às vezes sob o sopro do mesmo vento, um de nós experimenta frio, enquanto outro não? Ou que um de nós sente um ligeiro frio, ao passo que o outro sente um frio intenso? (...) O vento é frio para quem sente frio e não é frio para quem não sente frio. (Platão, *Teeteto*, 152, b)?

Aqui a questão se desdobra entre o que seria da ordem do parecer e a do perceber. Para Sócrates, a percepção ocorre sempre daquilo que existe, e, posto que é conhecimento, não pode ser falsa. Neste ponto, Sócrates retoma algo que é importante para nossa argumentação sobre a experiência e o conhecimento musical. Ao retomar Protágoras, Sócrates diz a Teeteto que sua teoria não é vulgar, embora não chegue a nenhuma conclusão.

De que nada é uno e invariável, e não poderias com acerto atribuir qualquer qualidade que fosse a qualquer coisa, mas se a classificas como grande também se revelará como pequena, e leve se a classificas como pesada, e tudo o mais de modo idêntico, uma vez que nada é uno, quer uma qualidade particular; [o que realmente procede para a música] é que as coisas das quais afirmamos o *ser* encontram-se num processo de *vir-a-ser* a partir do movimento, da mudança, da combinação mútua. Incurremos em erro quando dizemos que elas são, uma vez que nada jamais é, mas está sempre vindo a ser. (Platão, *Teeteto*, 152, d).

Apesar do constante movimento, temos no *Teeteto*, a existência de uma superfície que guardaria informações e vivências como se fosse um bloco de cera capaz de registrar muitas coisas, de modos distintos e sem distinção entre o verdadeiro e o falso. Haveria, então, uma infinita variabilidade na apreensão e discernimento dessas impressões. Sócrates explica para Teeteto a causa dessas variações:

Toda vez que a cera na alma de um indivíduo é profunda, copiosa, lisa e na consistência apropriada, as imagens que ocorrem através das percepções são impressas sobre esse peito da alma – como Homero o chama, aludindo à sua semelhança com a cera. Quando isso é o que ocorre e em tais indivíduos, as impressões, claras e suficientemente profundas revelam-se também duradouras.

Indivíduos desse tipo, em primeiro lugar, aprendem facilmente, em segundo lugar, apresentam boa retenção de memória, ao que se deve acrescentar que não intercambiam as impressões de suas percepções e são capazes de opinar verdadeiramente (...). Agora, quando o peito de alguém é hirsuto, condição comentada pelo sumamente sábio poeta [Homero], ou quando é sujo ou de cera impura, ou muito macio ou duro, aqueles cuja cera é macia aprendem com facilidade, mas também esquecem com facilidade, ao passo que aqueles em que a cera é dura apresentam o quadro inverso. (Platão, *Teeteto*, 194d – 195a).

Em suma, quando o peito é duro - sujo e áspero - este recebe impressões sem distinção dos moldes. Quando o peito é macio, as impressões derretem rápido e facilmente, o que as torna indistintas e borradas. Quando este fosse pequeno, as impressões ficariam amontoadas. Seria provável que todos esses indivíduos fossem homens ignorantes, na medida em que não conseguiam destinar rapidamente coisas às impressões corretas.

O diálogo segue sem que seja possível concluir sobre qual seria a natureza do conhecimento. Certamente, o conhecimento é a “opinião correta acompanhada de um conhecimento da diferença, mas nem a percepção, nem a opinião verdadeira, nem a explicação racional associada à opinião verdadeira poderiam ser conhecimento (Platão, *Teeteto*, 210 a b) ”.

Desse modo, Sócrates encerra seu diálogo apostando na “arte da parteira” para que quando *Teeteto* tentasse conceber outros pensamentos, ou se caso permanecesse estéril, estivesse munido da sabedoria de não acreditar que tudo soubesse. Isso - e nada além disso - era a arte que Sócrates era capaz de executar.

Com o fluxo incessante que compõe nossas experiências sensíveis sempre impermanentes e fugidias, Platão desenvolve uma teoria das ideias, que seriam estruturas invisíveis, mas capazes de dar visibilidade tanto à visão, como a suas visões. Desse modo,

A realidade seria cindida, pois, em dois mundos, o mundo dos fenômenos visíveis, inconstante, múltiplo e diverso, e o mundo das ideias invisíveis, permanente, eterno e verdadeiro. Sob a influência dos pitagóricos, Platão teria transformado em essências universais as proporções 2:1 dos intervalos das cordas dos instrumentos musicais. (Carneiro Leão, 2010, p. 194).

Por fim, como o homem faz parte do universo, ele está envolto em uma combinação harmoniosa de números e proporções. Pitágoras descobriu que havia uma correspondência matemática entre as razões dos harmônicos em uma corda posta a soar e que se moviam de modo similar aos planetas e estrelas que observara. “Pitágoras uniu sua descoberta à intuição e conjecturou que os dois tipos de movimento eram ambos expressões de uma lei universal perfeita que ligava a música e a matemática (Schafer, 2011, p. 359)”.

Com relação ao papel dos sentidos do corpo no aprendizado, chamamos a atenção para os três aspectos em que esse aparece no *Crátilo* (400-c). O corpo seria a prisão da alma, seu túmulo; seria um sinal, pois por meio do corpo a alma poderia produzir algum significado e, por fim, o corpo seria um invólucro protetor da alma, seu guardião até a próxima reencarnação, segundo os órficos. Como tudo aquilo que é visto passa pelo corpo, seria preciso o crivo da razão, uma vez que as percepções sensíveis são sempre variáveis e enganosas. Já a alma guardava a origem do intelecto, guardava todo o princípio do movimento, era eterna e capaz de reminiscências de existências anteriores, como acreditava Platão. Sua tarefa seria ultrapassar os obstáculos sensoriais ligados aos prazeres do corpo, que impediam a lembrança do Belo e do Bem absoluto. A verdade deveria estar entre as impressões sensoriais e a compreensão do *logos*.

A partir de tamanha diversidade de harmonias, a música, entre os gregos, acreditava-se, afetavam seus ouvintes. Ainda que não exista um consenso, podemos apresentar características ligadas a cada harmonia. O modo dório estimulava magnificência, masculinidade e majestade. O modo frígio, o entusiasmo, a excitação e a emoção. O modo eólio aticava o egocentrismo, a exibição ou mesmo majestade. O lídio convidava ao relaxamento, preguiça ou mesmo educação e bons modos. O modo hipolídio incitava intoxicação e bebedeira. O modo mixolídio despertava a paixão, a pessoa retraída ou contida.

Para nossa reflexão sobre a experiência musical, a apresentação dessa breve trajetória do pensamento platônico tem o mérito de nos conectar, para além da cronologia, com a fugidia e constante aposta do *Mercador de Veneza*, que diz:

Vê como o chão dos céus
É denso, cravejado de pátinas de ouro brilhante:

Não há o menor orbe que contemples,
 Mas em seu movimento, como um anjo, canta...
 Tal harmonia está nas almas imortais:
 Mas, enquanto esta veste suja e decadente
 Grosseiramente se fechar em si,
 não poderemos ouvi-la. (Shakespeare, trad. Marisa Fonterrada).

Aristóteles, depois do tratado *De Anima*, desenvolve uma teoria do sentido e dos sensíveis, como questões restantes. Para tal, ele ocupa-se inicialmente dos atributos dos animais, comuns ou particulares, que são os mais importantes e que dizem respeito tanto à alma quanto ao corpo - tais como sensação, memória, paixão, apetite e desejo em geral, adicionando o prazer e a dor. Para o filósofo, esses atributos pertencem a quase todos os seres vivos e a sensação é produzida na alma através do corpo. Como todos os seres vivos possuem sensação, é através dela que Aristóteles distingue o que é e o que não é um animal.

Já com relação aos sentidos, Aristóteles afirma que esses atuam através de meios externos - tais como o olfato, a audição e a visão - que só pertencem aos animais que se locomovem para que possam sobreviver ao distinguirem o que é bom e o que é nocivo. Nos seres vivos dotados de inteligência, sob o prisma do pensamento, a audição vem em primeiro lugar, pois a visão informa a forma, a grandeza, o movimento e o número, mas é a audição que contribui para a inteligência e o saber. Nos homens, o discurso racional é a causa do aprendizado.

Devido ao fato de ser audível, o que ele não é por si mesmo, porém indiretamente, visto ser composto por palavras, e cada palavra é um símbolo. Consequentemente, daqueles indivíduos aos quais faltam um sentido ou outro desde o nascimento, os cegos são os mais inteligentes e mais instruídos do que os surdos e mudos. (Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, 437a, 10-15).

O tratado segue mostrando detalhadamente a capacidade dos sentidos, suas relações com os órgãos sensoriais e com os elementos que compõem os corpos. Depois de tentar ajustar os cinco sentidos e os quatro elementos (terra, ar, fogo e água), Aristóteles detém-se, longamente, sobre a visão e sobre a divisão infinita dos corpos e os limites de percepção de suas propriedades sensíveis. Mas algumas grandezas e atributos escapam ou não à nossa percepção, de acordo com os modos como se apresentam. “Quando são tão associados entre si num agregado a ponto

de serem percebidos em ato – não apenas no todo, mas mesmo em isolamento – temos a inferir necessariamente que suas cores, sabores e sons têm que ser numericamente limitados. (Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, 446a, 15-)”. No mesmo sentido, o filósofo apresenta outra dificuldade com esses objetos sensíveis ou os movimentos que deles procedem e são percebidos.

Quando são atualizados, chegam primeiramente a um ponto mediano, como parecem chegar evidentemente o cheiro e o som? De fato, aquele que está próximo do cheiro o percebe mais cedo, e o som produzido pelo golpe nos alcança depois do golpe haver sido desferido, (...) [na observação da tempestade] mesmo imaginando que “ouvindo” e “tendo ouvido”, “percebendo” e “tendo percebido” são simultâneos e não envolvem o vir a ser, existindo independentemente desse processo, ainda assim o intervalo permanece existindo, tal como o som não alcançou ainda nosso ouvido, embora o golpe que o produziu tenha sido desferido – a transformação pelas letras de uma palavra tal como ouvida comprova que ocorre algum movimento no espaço intermediário: a razão de não ouvirmos o que é dito é o ar movendo-se em nossa direção ter sofrido alguma transformação. (Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, 446b, 1-19)

A última questão sobre a sensação diz respeito à possibilidade de se perceber ou não duas coisas num idêntico tempo indivisível, “(...) [no caso dos sons], a *primeira nota mais aguda* é mais fácil de ouvir isoladamente do que acompanhada da oitava, pois há uma propensão de uma eclipsar a outra (Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, livro 7a, 20)”. No mesmo sentido, está o caso da harmonia em que os sons não nos alcançam simultaneamente. Aristóteles pergunta-se se isso é apenas o que parece e os sons são enganosos quando o intervalo de tempo é imperceptível. Se isso fosse correto, o intervalo de tempo não seria detectável, mas é inconcebível que qualquer tempo seja imperceptível e não detectável. Para Aristóteles, é possível, sim, perceber cada momento do tempo, uma vez que, se não o percebêssemos, estaríamos inconscientes de nossa própria existência no decorrer desse tempo.

Se ele fosse percebido, não poderia haver nenhum objeto, ou tempo no qual ele percebe exceto no sentido em que ele vê em alguma parte do tempo, ou alguma parte do objeto; quer dizer, se houver qualquer grandeza, não importa se tempo ou objeto, que seja totalmente imperceptível por conta de sua pequenez; de fato alguém vê uma linha completa (...) [mas não é, pois] todas as grandezas são perceptíveis, mas suas dimensões não se manifestam elas mesmas de maneira imediata. (...) A grandeza na verdade, às vezes, parece indivisível (...). (Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, 448b 1-15).

Esse aparecer é apenas um parecer, pois aquilo que é possível nos objetos dos sentidos o é também na alma. Aquilo que é uno e idêntico - do ponto de vista do número - pode ter atributos distintos e variáveis, desde que exista singularidade. Assim, todo objeto sensível é uma grandeza divisível.

A distância da qual um objeto não pode ser visto é indeterminada, porém aquela da qual sua visão é possível é determinada. Isso se aplica igualmente aos objetos do olfato e da audição, bem como a todos os outros objetos dos quais nossa percepção se faz sem contato. Há, contudo, no intervalo do espaço, um certo ponto, o último do qual não é possível ver o objeto, e o primeiro do qual é visto. Esse ponto, além do qual se um objeto estiver não se pode percebê-lo, e na ausência do qual o objeto tem que ser perceptível, é certa e necessariamente indivisível. Se, portanto, qualquer objeto sensível é indivisível quando colocado no ponto limite, ou seja, no último ponto em que sua visão não é possível e o primeiro em que é possível, ele será, nesse caso, tanto visível quanto invisível ao mesmo tempo, o que é impossível. (Aristóteles, *Do sentido e dos sensíveis*, 449 a, 25-30).

Em suma, a característica da vida humana, que tem por princípio a alma racional, é o pensamento. Essa alma racional cumpre ainda duas funções, a da vida vegetativa e a da sensitiva. O homem é racional, mas é também aquele que tem parte com os animais com seu apetite. Para Aristóteles, há uma só alma no homem ainda que nela existam funções, faculdades e atos diversos. Para ele, o corpo não é um obstáculo, mas instrumento da alma racional. O conhecimento sensível se dá como sensação oriunda da ação de objetos sensíveis sobre o órgão, capaz de sentir de modo imediato ou à distância, através do movimento de um meio. Mas o fato físico transforma-se em uma sensação, em virtude das propriedades sensitivas da alma. Os sentidos recebem as qualidades dos objetos, mas sem a matéria destes, como a cera recebe a impressão do selo sem a sua matéria. Além das sensações especificamente percebidas, há também um sentido comum, que é interno e tem a função de coordenar e unificar as sensações que estão dispersas, que assim se transformam em percepções e representações.

Para Aristóteles, o objeto dos sentidos é o particular, o efêmero e mutável. Já o objeto do intelecto é o universal, o necessário, o imutável, as formas das coisas e os princípios do ser. Tal como uma forma, a alma é ato e potência. Ela não é tangível, não é um espírito, e sim uma potência que - quando se atualiza - transforma.

Quando o pensamento em Aristóteles não se apresenta de modo fechado, e sim como potência, podemos admitir que pensar a música é também pensar naquilo que ela suscita. Porém, como a música precisa de algo que a torne perceptível, precisamos de algo que seja ativado. A potência dos sons - quando se transformam em ondas por sua propagação no ar - fazem vibrar os corpos que o recebem e mobilizam nossos sentidos.

Nesse caso, pensamos com Wisnik na música modal que atravessa os tempos e constitui tanto o mundo grego, sobretudo, o arcaico, quanto o “nordestino” brasileiro. Ainda que, de modo tipológico, imaginamos aqui o homem nordestino e sua expressão musical, como correlato ao grego dos heróis. Ambos se configuram na inconstância da sobrevivência sob condições adversas. Mar e Sertão são paisagens que dia a dia precisam ser vencidas e cantadas. Neste caso,

A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem duração subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença, muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros), que são os testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído. E é também um mundo de timbres: instrumentos são vozes e vozes que são instrumentos (vozes-tambores, vozes cítaras, vozes flautas, vozes guizos, vozes gozo). (Wisnik, 1989, p.40).



Figura 15- Dança.



Figura 16- Aulos.

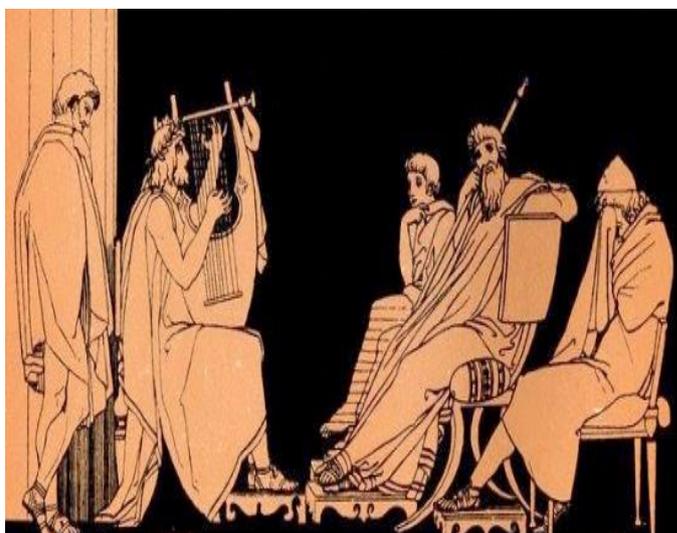


Figura 17- Encontro musical.

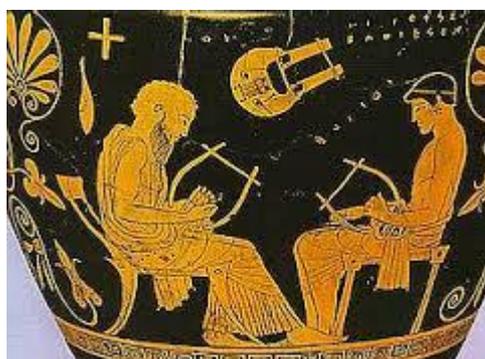


Figura 18- Cítaras.



Figura 19- Encontro Musical.



Figura 20- Cítaras.



Figura 21- Danças Brasileiras.

Quando nos perguntamos o que é essa mobilização, a música de Nicanor Teixeira nos leva ao mistério do sentir e do consentir - que, de certa forma, coincidem naquilo que tentamos explicar e compreender sobre nossa existência humana. Mas essa coincidência também nos mostra nossa cisão, ou seja, quando a entrega absoluta à experiência musical cessa, nos devolve ao abismo insondável do tempo.

Wisnik (1999) ressalta que há uma complexidade histórica na trajetória musical ocidental e aponta seus aspectos *numinosos* tanto divinos quanto diabólicos, pois “a música abre sempre o flanco da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo (Wisnik, 1999, p. 41)”.

As músicas populares nunca se calaram na história humana e entram, em alguma medida, nas igrejas e se misturam com tradicionais cantos litúrgicos em sugestivas polifonias. A música de Nicanor é emprenhada por essas tradições e o canto grego, que começa como festas rituais em torno dos deuses, passa por uma tematização acirrada quando surge o sistema de *polis* e a filosofia racional. Essa história também é complexa e controvertida, uma vez que os gregos nunca romperam com suas tradições. Nesse sentido, compreendemos a força dos rituais, das festas e, sobretudo, da instituição do teatro trágico, que colocava diante dos cidadãos as lutas e vinganças de sangue. Estas seriam nefastas para a política que, afinal, devia controlar a “lei do mais forte” pelo reconhecimento de uma constituição (*politéia*) comum e de um direito (*diké*) que atuava na lei (*nomos*). A discussão sobre a *mimesis*, sobre o inteligível e o sensível, sobre a oralidade e a

escritura faz parte desse percurso, do qual ainda compartilhamos seja para negá-lo, criticá-lo ou afirmá-lo.

4.2. Memória, música e metáfora

Na dialética entre distanciamento e aproximação, podemos nos apropriar daquilo que Ricoeur (1976) denomina de “harmônico existencial”. Quando Wisnik (1999) diz que as escalas musicais são uma reserva mínima de notas e que as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares, reunidas na escala como pura virtualidade, reconhecemos que:

As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem sonora*, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra. (Wisnik, 1999, p.71).

A hipótese de Wisnik (1999) de que há um paradigma natural, *a série harmônica*, que subjaz à ordem dos intervalos melódicos, pode ser percebida nos músicos do mundo todo, nos mais diferentes tempos. De dentro do caos ruidoso e do contínuo oscilante e deslizante das alturas.

Talvez porque em seu estado primário e indiferenciado o campo das alturas seja tão fluido, uma longa tradição ligue simbolicamente a música ao mar, e alguns mitos gregos formulem de maneira eloquente o caráter oceânico do som: Árion, prisioneiro de marinheiros que querem atirá-lo às águas, pede para entoar o seu próprio canto fúnebre acompanhado de sua lira, e em seguida se lança por conta própria ao oceano. (Wisnik, 1999, p. 72).



Figura 22- Árion.

Mas Árion é salvo pelos golfinhos e delfins de Apolo, que foram atraídos por sua música. Para Wisnik (1999), esse mito pode ser parafraseado como se a música fosse um rito de passagem em que o sujeito se lança à morte e dela renasce.

Aqui, também, Wisnik (1999) une Apolo e Dioniso como dois modos de um evento só ao combinar a forma da lira apolínea e a força dionisíaca do oceano. Para ele, os golfinhos socorrem os músicos quando surgem do abismo oceânico, como um princípio de organicidade, que permite flutuar. “Dionisio, com sua força, que domina as formas, transforma os marinheiros, que pensam submetê-lo, em golfinhos: dando-os a Apolo (Wisnik, 1999, p. 72)”.



Figura 23- Piratas em golfinhos.

Quando percebemos aquilo que vivemos, parece que há a possibilidade de resgate do outrora, de uma outra hora que já passou ou que ainda não chegou. O passado e futuro que acontecem no instante fugidio do presente nos colocam face a face com o enigma do tempo e da vida. Perceber que algo ocorreu, ocorrerá e

ocorre nos transporta não apenas para vozes das Musas, mas também para a reflexão aristotélica sobre memória e revocação.

Para o filósofo, a memória pertence à parte da alma a que também pertence à imaginação; “todas as coisas passíveis de ser imaginadas são essencialmente objetos da memória, ao passo que aquelas que envolvem imaginação são apenas incidentalmente objetos da memória (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 450 a, 24)”.

Ele se pergunta, então, como seria possível recordar aquilo que não está mais presente e indica que aquilo que é produzido pela percepção sensorial na alma e na parte do corpo de que é sua sede imprime uma imagem. Aqui Aristóteles traz a imagem da alma como uma textura. Assim, em algumas pessoas, devido à paixão ou à idade, a memória pode não fixar nada, como se o estímulo fosse aplicado em água corrente; em uma parede muito desgastada pelo tempo ou ainda em uma superfície dura demais. Por tais características, a memória dos jovens e velhos podia ser avaliada.

O resultado é os jovens e os velhos terem memória falha, já que ambos se acham num estado de fluxo, os jovens em função de seu desenvolvimento, enquanto os velhos devido ao seu declínio. Por razão análoga, nem os demasiado rápidos nem os demasiado lentos parecem contar com boa memória. (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 450b, 5).

Como agravante, o filósofo diz que os jovens são demasiado úmidos e os velhos excessivamente duros, o que impediria a permanência das imagens na alma. A rapidez e a lentidão também seriam incapazes de receber e fixar imagens. Então, “quando alguém utiliza sua memória, é essa afecção o que é por ele contemplado e percebido (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 450 b, 15)”. Assim, a memória diz respeito àquilo que ficou impresso, àquilo de que temos lembrança e conhecimento, mas só enquanto a imagem persistir.

Por outro lado, Aristóteles também se pergunta se podemos, além de recordar, ver e ouvir aquilo que não está presente e ainda duvida se isso pode mesmo ocorrer. Para prosseguir, o filósofo toma como exemplo uma figura pintada num painel.

A figura pintada num painel é simultaneamente uma figura [*eikon* como representação no sentido de uma reprodução por similitude, semelhança] e um retrato [*eikona* como uma representação] e embora uma e idêntica, é ambos, mas ainda assim a essência de ambas não é idêntica, sendo inclusive possível pensá-la tanto como uma figura quanto como um retrato; do mesmo modo, devemos conceber a imagem mental no nosso interior tanto como um objeto de contemplação em si quanto como uma imagem mental de alguma outra coisa. (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 450b, 20).

Neste caso, se a alma capta tal impressão como independente, parece ocorrer como um pensamento ou uma imagem mental; entretanto, “se ela for considerada relativamente a alguma outra coisa, é como se contemplássemos uma figura num quadro como um retrato (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 451 a, 1)”. Na primeira situação, há um pensamento e, na outra, uma representação que constitui um auxílio à memória. E é assim que às vezes não sabemos se isso é memória ou não. Há pessoas que aludem às suas imagens mentais como se, de fato, houvessem acontecido e pensam que estão recordando.

Isso acontece quando se considera como uma representação o que não o é. O exercício de memorização preserva a memória relativa a alguma coisa por meio de um fazer lembrar reiterado. Isso não é senão a contemplação contínua de alguma coisa enquanto representação, não de maneira independente. (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 451 a, 10).

Em suma, memória e recordação são estados induzidos por uma imagem mental, associados na qualidade de uma representação daquilo que constituem uma imagem. E aqui há uma forte ligação com o tempo, que é uma percepção sensorial primária.

Já a revocação ou reminiscência não é recuperação ou aquisição de memória, pois quando alguém aprende algo pela primeira vez não recupera memória alguma. A memória só pode existir quando o estado ou a afecção são implantados por completo no indivisível e último órgão sensorial. Mas o recordar ele mesmo não ocorrerá enquanto o tempo não houver passado. É impossível recordar o presente no presente. É necessário que o que se recorde já seja passado.

Quando, contudo, recupera-se algum conhecimento que se teve antes, alguma sensação ou experiência, o estado que descrevemos anteriormente como memória, trata-se então, e somente então, de revocação de uma ou outra das coisas (...).

Todavia, o processo revocatório envolve a memória e é sucedido pela memória. Tampouco é certo asseverar simplesmente que revocação constitui a reintrodução de algo que existia em nós anteriormente; se isso é certo num sentido, num outro não é, de fato, um mesmo indivíduo pode aprender ou descobrir duas vezes a mesma coisa. (Aristóteles, *Da memória e da revocação*, 451b, 5).

Aristóteles conclui que o ato de revocar não deve confundir-se com o que foi dito acima, pois a revocação deve determinar naqueles que revocam algum princípio ou fonte que vai além daquele ou daquela que constitui a origem de nosso aprendizado. A revocação depende da intencionalidade daquilo que se deseja recuperar. Há maneiras de conduzir essa recuperação. Há dois caminhos que facilitam essa operação. Um seria através da associação via similaridade, inversão e contiguidade e o outro pela ordem de sucessão ou pelos locais a que remetem. Com Agostinho, essa escritura das impressões do mundo ganha um tratamento especial, à medida que assegurava o acesso imediato à memória.

Aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não absorveu e sepultou. (Agostinho, *Confissões*, livro X).

No palácio da memória, tudo se mistura em uma nuvem que encobre imagens imaginações e sensações. Assim, não são os próprios objetos que entram em nós, mas suas imagens sensíveis que se oferecem ao pensamento que as recorda.

A luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz; todos os sabores, pela boca. Enfim, pelo tato entra tudo que é duro, mole, quente, frio, brando ou áspero, pesado ou leve, tanto extrínseco como intrínseco ao corpo (...). Os sons não invadem nem perturbam as imagens que aí se encontrarem. Estão como que escondidos e retirados. Se me apetece chamá-los, imediatamente se apresentam. Então, estando a língua em repouso e a garganta em silêncio, canto o que me apraz (...). Do mesmo modo, conforme me agrada, recordo as restantes percepções que foram reunidas e acumuladas pelos outros sentidos. (...). Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. (Agostinho, *Confissões*, livro X).

Memória e esquecimento, *Aletheia* e *Léthe* capturam todos os conhecimentos que somos capazes de recordar e aprender tanto pela própria vivência quanto pela crença no testemunho de outrem. Para além das imagens, Agostinho também percebe, como Platão e Aristóteles, a existência de ideias inatas, incorpóreas como, por exemplo, os números que não são imagens dos números sensíveis e, por isso - para ele - são mais reais.

Concluimos com Ricoeur que há três usos da memória: o cognitivo, o prático e o afetivo. E que há também três traços que ressaltam seu caráter privado no mundo moderno. O primeiro é que minhas lembranças não são as suas; não se pode transferir as lembranças de um para a memória de outro. O segundo é que enquanto minha, a memória é um modelo de posse privada, por todas as experiências vividas. E a terceira é que é na memória parece residir o laço original da consciência com o passado. Como diz Agostinho, a memória é do passado e esse passado é aquele das minhas impressões e, neste sentido, o passado é meu passado. É por esse traço que a memória assegura a continuidade temporal e é por esse viés que essa identidade é também problemática e cria armadilhas. É a continuidade da memória que me permite refazer, sem ruptura, o presente vivido até os começos mais longínquos da minha infância. De um lado, as lembranças se distribuem e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos eventualmente separados por abismos e de outro lado, a memória retém a capacidade de percorrer, de remontar o tempo sem que nada, em princípio, a impeça de perseguir, sem solução de continuidade, este movimento. A narrativa é onde as lembranças podem se articular tanto na sua pluralidade quanto na sua singularidade, em termos de diferenciação e de continuidade. Assim, eu me reporto a mim mesmo em direção à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram em outra época. E é esta alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem para a diferenciação dos lapsos de tempo, nos quais a história formará a sua base cronológica do tempo. Porém este fator de distinção entre os momentos do passado rememorado não anula nenhum dos caracteres maiores da relação entre o passado lembrado e o presente, a saber, a continuidade temporal e a apropriação pessoal da lembrança. Por fim, é à memória que se liga o senso de orientação num duplo sentido: do passado em direção ao futuro e do futuro em direção ao passado.

A memória seria capaz de reter muitas imagens das coisas, mas também muitas disputas falsas ou verdadeiras, na medida em que ela não possui o discernimento do real. O real é vivido no tempo como evento e significação (*mímesis* I como prefiguração). Apenas quando ele é lembrado, revocado e se fixa ou articula em alguma estrutura narrativa (*mímesis* II como configuração) é que podemos atribuir algum sentido àquilo que vivemos. Já quando produzimos e compartilhamos esses sentidos, reconfiguramos o mundo (*mímesis* III). Neste caso, o tempo ocupa um lugar central ainda que como enigma, pois não compreendemos o que ele é ou se é alguma coisa.

Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei, Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e, se agora nada houvesse, não existia o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. (Agostinho, *Confissões*, livro XI, 14).

Na leitura que Ricoeur (2010) faz de Agostinho, há um argumento cético diante do impasse de que o tempo não tem que ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece.

Contudo, falamos do tempo como tendo de ser: dizemos que as coisas por vir serão, que as coisas passadas foram e que as coisas presentes passam Mas, como conciliar a positividade dos verbos “ter passado”, “sobrevir”, “ser” e a negatividade dos advérbios “já não”, “ainda não”, “não... sempre”? Portanto, a pergunta fica circunscrita: *como* pode o tempo ser, se o passado já não é, se o futuro ainda não é e se o presente não é sempre. (Ricoeur, 2010, p. 17)”?

Depois de uma longa reflexão sobre como medir o tempo, ele chega a uma solução ao implicar a memória e a linguagem na aporia do tempo. Agostinho apoia-se numa tríplice equivalência que, parece, não necessita explicação para ser entendida: “O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (*contuitus*) [...], o presente do futuro é a expectativa (Ricoeur, 2010, p. 24)”. Ao tematizar a memória, ele encontra sua estranha capacidade. Ela é capaz de fazer referência q coisas passadas, como vestígios, mas também ela vale pelas coisas passadas que, sob tal aspecto, ainda existem na memória.

Essa pequena palavra “ainda” (*adhuc*) é simultaneamente a solução da aporia e a fonte de um novo enigma: como é possível que as imagens-vestígio, os *vestigia*, que são coisas presentes, gravadas na alma, sejam ao mesmo tempo “a respeito do” passado? A imagem do futuro coloca uma dificuldade semelhante; diz-se que as imagens-sinais “já são” (*jam sunt*). Mas “já” significa duas coisas: “o que já não é futuro e sim presente”; nesse sentido, não se veem as próprias coisas futuras que “ainda não” são (*nodum*). Mas “já” marca, além da existência presente do sinal, seu caráter de antecipação: dizer que as coisas “já são” é dizer por meio do sinal anuncio coisas futuras, que posso predizê-las; assim o futuro é “dito de antemão” (*ante dicatur*). (Ricoeur, 2010, p. 25).

Assim, tanto a imagem antecipadora do futuro é tão enigmática quanto a imagem que vale como vestígio do passado. É, a partir dessa aporia e juntamente com a tematização da intriga aristotélica na *Poética*, que Paul Ricoeur retoma e avança seu questionamento sobre a *mimesis*. Para ele,

Aquele que se destaca por sua aproximação com o *mythos*: se continuarmos a traduzir *mimesis* por imitação, deveremos entender o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criativa. E, se traduzirmos *mimesis* por representação, não deveremos entender por essa palavra uma duplicação de presença, como ainda se poderia esperar da *mimesis* platônica, e sim o corte que abre o espaço de ficção. O artífice de palavras não produz coisas, produz apenas quase coisas, ele inventa o como-se [que Iser desenvolve]. Nesse sentido, o termo aristotélico *mimesis* é o emblema desse desengate que, para empregar o vocabulário que hoje nos é próprio, instaura a literalidade da obra literária. (Ricoeur, 2010, p. 82).

Aqui Paul Ricoeur (2010) realiza a preciosa articulação entre os domínios da ética e da poética, através da *mimesis* que, para ele, tem não apenas uma função de corte, mas, sobretudo, de ligação que estabelece precisamente o estatuto de transposição metafórica do campo prático pelo *mythos*. A *mimesis* é atividade que não encontra o termo visado por seu dinamismo apenas no texto poético, mas também no espectador ou no leitor. A riqueza da *mimesis*, nessa função de mediação que é a de conduzir o antes do texto ou da música ao depois do texto ou da música por seu poder de refiguração da vida (*mimesis* III). Para Ricoeur (2010), o poeta e - no nosso caso - o compositor musical não encontra no seu patrimônio cultural apenas uma categorização implícita do campo prático, mas uma primeira moldagem narrativa desse campo.

A junção entre cognição, imaginação e sentimentos é parte do processo de metaforização que, aqui, a música realiza quando expõe *um mundo* de que o

ouvinte se apropria. E esse mundo é um mundo cultural sempre pronto a ser inovado e recriado. Para Ricoeur (2010) a experiência do viver mostra um *gap* entre percepção e linguagem. E é esse descompasso que exige uma transposição metafórica na medida em que a música diz mais do que a experiência vivida e a experiência vivida também diz mais do que a música. Enfim, quando passamos da vida prefigurada para sua configuração em uma linguagem, a metáfora torna-se fundamental, pois mostra a suspensão da referência que acontece quando estamos vivendo no evanescente tempo do presente. Como exemplo, vamos utilizar a linguagem literária em uma obra que só desvela um mundo sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo.

É possível, com efeito, que o enunciado metafórico seja precisamente aquele que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e referência desvelada. Do mesmo modo que o enunciado metafórico é aquele que conquista seu sentido metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar por simetria, sua referência literal. Se é verdade que em uma interpretação que o sentido literal e sentido metafórico se distinguem e se articulam, é também em uma interpretação que, graças à suspensão da denotação de primeira ordem, é liberada uma denotação de segunda ordem, propriamente a denotação metafórica. (Ricoeur, 2000, p. 338).

A linguagem é a maneira como Ricoeur percebe a constituição do ser e que o torna inteligível. Ele entende a narratividade como uma limitação na medida em que ela jamais pode dizer tudo ou formular um saber absoluto. Como ela acontece *in media res*, apenas permite a articulação da experiência da temporalidade humana com a força persuasiva da argumentação e da imaginação. O tratamento que ele dá à linguagem desenvolve-se no quadro de uma teoria da interpretação, na qual o discurso - enquanto evento e significação - é o seu ponto de partida; e o excesso de sentido é o seu horizonte de análise. Para Ricoeur (1976), a linguagem é um sistema e os sistemas não falam. Somente quando atualizado pelos homens como discurso, a linguagem pode dizer alguma coisa.

Paul Ricoeur discorda da abordagem semiótica que trabalha a linguagem como um sistema de signos em que cada elemento se refere a outro elemento. Para ele, linguagem como discurso é sempre transporte, metáfora, e sinal que possui uma dupla direção: a de uma realidade que advém, e a de uma experiência singular que exige visibilidade e partilha. A linguagem é sempre mediação e, por isso, transporta consigo e em si algo que a sustenta e a ultrapassa. A linguagem é

um sistema de signos que ao se atualizar vira comunicação. A linguagem é, como diz Heidegger, “a escuta do dizer do ser”, ela articula um mundo enunciado a uma subjetividade enunciativa. Assim, Ricoeur “preocupa-se com a questão do ser e, neste sentido, a ontologia seria uma “terra prometida” na qual, tal como Moisés, o sujeito que fala e reflete, apenas a pode vislumbrar antes de morrer (Ricoeur, 1969, p.28)”.

A música quando executada e ouvida se atualiza como um evento, mas é compreendida como significações múltiplas por seus ouvintes. O sentido da música aponta para o significado daquele que a executa graças à autoreferência enquanto acontecimento. Porém o empenho específico do músico, na medida em que toca a música, não pode ser apropriado pelos ouvintes do mesmo modo. E, aqui, pensamos em todas as possibilidades abertas na relação entre percepção, corpo, sentidos, imaginação e sensações que vêm ocupando pensadores das mais distintas áreas de conhecimento. Ainda parafraseando Paul Ricoeur (1976), pensamos na escrita musical, que é a plena manifestação de algo que está num estado virtual, algo de nascente e incoativo, que separa a significação relativamente ao evento. Mas essa separação não se dá de maneira tal que cancele a estrutura fundamental da música.

Enquanto simples mudança na natureza do meio de comunicação, o problema da escrita [musical] é idêntico ao da fixação do discurso em qualquer suporte exterior, seja a pedra, o papiro ou o papel que é diferente da voz humana. Esta inscrição que substitui a expressão vocal imediata, fisionômica ou gestual, é em si mesma uma realização cultural tremenda. O fato humano desaparece. Agora, as “marcas” materiais transportam a mensagem. (...) Porque o discurso só existe numa instância temporal e presente de discurso é que ele se pode desvanecer enquanto fala ou fixar-se como escrita. (Ricoeur, 1976, p.38).

Com a escrita musical, o compositor já não está presente para ser interrogado. Quando a música está apenas escrita, seu autor permanece, e muito embora nada possa dizer, a questão da sua intenção e daquilo que exatamente ele queria expressar suscitam o problema hermenêutico da autonomia semântica e a hermenêutica começa onde a situação face a face do diálogo acaba.

Graças à escrita, o homem e só o homem tem um mundo e não apenas uma situação. Esta extensão é mais um exemplo das implicações espirituais da substituição do suporte corporal do discurso oral pelas marcas materiais. Da mesma maneira que o texto liberta a sua significação da tutela da intenção mental, liberta também a sua referência dos limites da referência situacional. (Ricoeur, 1976, p. 47).

O apagamento da referência ostensiva e descritiva que aparece nos encontros eventuais liberta um poder de referência para aspectos do nosso ser-no-mundo, que não se podem dizer de um modo descritivo direto, mas só por alusão, graças aos valores referenciais das expressões metafóricas e, em geral, simbólicas.

Assim, quando ouvimos a narrativa de vida de Nicanor Teixeira, podemos imaginar suas composições musicais sob a legenda de “música nordestina”. No entanto, quando ouvimos suas músicas, elas suscitam muito mais do que imaginávamos. E essa ampliação e multiplicação de relações entre evento e significação e entre sentido e referência é que são ativadas pelo poder metafórico da música.

As metáforas genuínas não se podem traduzir. Só as metáforas de substituição são susceptíveis de uma tradução, que poderia restaurar o sentido literal. As metáforas de tensão não são traduzíveis, porque criam o seu sentido. Isto não quer dizer que não se possam parafrasear, mas apenas que uma tal paráfrase é infinita, incapaz de exaurir o sentido inovador. (...) Uma metáfora não é um ornamento discursivo. Tem mais do que um valor emotivo porque oferece uma nova informação. Em suma, uma metáfora diz-nos algo de novo acerca da realidade. (Ricoeur, 1976, p. 64)

Por outro lado, se a metáfora é transporte, a música pode nos levar para lugares, sensações, percepções inusitadas e além de tudo ativar nossa capacidade cognitiva. Ao irrealizar o real, ela realiza um imaginário e é o que podemos perceber quando não conseguimos, de modo límpido, classificar nossos sentimentos suscitados pelas composições de Nicanor Teixeira. Seu ser nordestino não é capaz de se impor como um absoluto interpretativo. Suas composições realizam aquilo que até aqui vimos como um excesso de significação.

Dessa forma, podemos compreender o que diz a música sobre a realidade. Se a música for considerada aqui uma linguagem, ela se refere ao mundo. Paul

Ricoeur⁵⁹ trata a linguagem do ponto de vista da semântica. Sua hermenêutica atravessa a fenomenologia, aliás, ele enxerta uma hermenêutica na fenomenologia de Husserl, para desenvolver uma abordagem de esteja fundamentada nas relações entre linguagem e mundo. Para ele, a linguagem é referencial e o referente tanto pode ser um objeto - se se considera o referente do nome - quanto um estado de coisas - se se considera o enunciado inteiro. No mesmo sentido, o referente de um texto é complexo e Ricoeur (2000) entende por texto não somente a escritura, mas prioritariamente a produção do discurso como obra. Com a obra, novas categorias entram no campo do discurso, essencialmente categorias práticas, categorias da produção e do trabalho.

Antes de tudo, o discurso é a sede de um trabalho de composição, ou de “disposição” – para retomar a palavra da antiga retórica -, que faz de um poema ou de um romance uma totalidade irreduzível a uma simples soma de frases. Em seguida, essa “disposição” obedece a regras formais, a uma codificação que já não é de língua, mas de discurso, e o transforma num poema ou num romance. Esse código é o dos “gêneros” literários, isto é, dos gêneros que regulam a *praxis* do texto. (Ricoeur, 2000, p. 336).

Enfim, a produção codificada se encerra em uma obra singular: este poema, aquele romance, [esta música]. Este terceiro traço é o mais importante e pode-se denominá-lo estilo, ou seja, aquilo que faz da obra uma singularidade que não se apoia somente em sua estrutura, mas também pressupõe um mundo da obra.

A estrutura da obra é, com efeito, seu sentido; o mundo da obra sua denotação. (...) a hermenêutica não é outra coisa senão a teoria que regula a transição da estrutura da obra ao mundo da obra. Interpretar uma obra é desvendar o mundo ao qual ela se refere em virtude de sua “disposição”, de seu “gênero” e de seu “estilo”. (Ricoeur, 2000, p. 337).

Se tomarmos certa equivalência entre literatura e música, como linguagens particulares, a produção do “discurso” como música significaria precisamente que a relação do sentido à referência é suspensa. A “música” seria um tipo de discurso

⁵⁹ Uma das distinções entre semiótica e semântica, que interessa neste caso, é que o desígnio do discurso visa a um real extralinguístico, que é seu referente. Enquanto o signo somente reenvia a outros signos na imanência de um sistema, o discurso está sujeito às coisas. A diferença é semiótica, a referência é semântica. A semiótica, na medida em que se mantém na clausura do mundo dos signos, é uma abstração da semântica, que relaciona a constituição interna do sentido com o objetivo transcendental da referência. Cf Ricoeur, 2000, p. 332

que já não teria denotação, mas somente conotação, pois é esta que conduz o prazer artístico. Assim, o postulado da metáfora é o enunciado que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e a referência desvelada.

O enunciado metafórico é aquele que conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal. Graças à suspensão da denotação de primeira ordem, é liberada uma denotação de segunda ordem que é uma denotação metafórica.

É, na medida em que a metáfora é um poema em miniatura, que ela diz alguma coisa sobre algo. Assim, a metáfora produz um sentido que intercepta a referência e, no limite, anula a realidade. Neste caso, a música estaria bem mais próxima da poesia do que da literatura. Como aponta Ricoeur (2000), na linguagem ordinária e na da prosa, o princípio de equivalência não serve para constituir a sequência, mas somente para escolher em uma esfera de semelhança as palavras convenientes. A anomalia da poesia é precisamente que a equivalência não serve apenas para a seleção, mas também para a conexão. Não é a supressão da função referencial, mas sua alteração profunda pelo jogo da ambiguidade que desvela a possibilidade do *numinoso* na experiência musical.

Recordamos os aforismos de Heráclito para compreender o inefável encanto da música pela duplicação do “ser e não ser”, do “isso era e não era”⁶⁰e, sobretudo, da coincidência entre força e forma. Ricoeur, seguindo Northrop Frey diz que

O projeto poético [musical] é destruir o mundo, tal como ordinariamente o tomamos por garantido (...) a linguagem poética [musical], enquanto inversão da linguagem comum, não se dirige para fora mas para dentro, em direção a um interior que nada mais é do que o estado de espírito estruturado e expresso por um poema. Aqui, um poema assemelha-se a uma obra de música, em virtude de a sua disposição afetiva ser exatamente coextensiva à ordem interna dos símbolos articulados pela linguagem. (Ricoeur, 1976, p. 71).

⁶⁰ Sem abandonarmos as aproximações entre música e literatura através de Iser (1997), avançamos no sentido de aproximá-la da poesia. Em Paul Ricoeur (2000), ele diz que, como a escultura, a poesia converte a linguagem em material trabalhado por si mesmo, e esse objeto sólido não é a apresentação de algo, mas uma apresentação de si mesmo. O ícone é uma coisa. O poema é um ícone e não um signo. O poema é. Ele tem uma solidez icônica assim como a música.

A música como a poesia se encontram libertas do mundo, mas ambos estão ligados por aquilo que criam sobre as ruínas das referências e é isso que permite novas configurações (*mimesis* II) que expressam um novo sentido da realidade que se deve trazer à linguagem. A música e a poesia trazem uma maneira específica de estarmos no mundo e de nos relacionarmos com ele, de o compreendermos e de interpretá-lo. Para além da ordem semântica, a música e a poesia ultrapassam o “limiar de uma experiência que não se deixa inscrever completamente dentro das categorias do *logos* ou proclamação e da sua transmissão ou interpretação Ricoeur, 1976, p. 72”.

O elemento *numinoso* é eficaz em si mesmo e nunca transita completamente para a articulação de sentido, daí a música e poesia habitarem as fronteiras da interpretação. Ao manifestarem-se, elas manifestam o Sagrado que certamente possui uma forma ou uma estrutura, mas não necessariamente o Sagrado aparece como discurso ou no discurso. “O caráter pré-verbal de uma experiência é atestado pelas modulações de espaço e tempo enquanto espaço e tempo sagrados, que resultam e estão inscritos abaixo da linguagem, ao nível estético da experiência Ricoeur, 1976, p. 73”. O céu, a terra, o ar e a água constituem não um sagrado transcendental, mas imanente. A fertilidade do solo, a prosperidade das manadas e a fecundidade do seio materno também têm seu reverso sagrado na seca, na fome e na sede. Aqui, gregos e nordestinos podem se encontrar. No limite, torna-se necessário o vínculo entre mito e rito como forma de considerar a vida que está em toda parte em seu movimento contínuo entre vida e morte.

O ritual seria uma modalidade de fazer ou realizar, mas esse fazer assinala um poder de organização do espaço e do tempo sem uma palavra instituinte que diria como alguém deveria agir diante do *numinoso*. Por outro lado, o sagrado exige uma simbolização que só atua quando a sua estrutura é interpretada. “O caráter sagrado da natureza revela-se no seu dizer simbólico. A revelação fundamenta o dizer, e não inversamente (Ricoeur, 1976, p. 75)”.

Aquilo que nos símbolos pede para vir à linguagem, mas nunca ingressa totalmente na linguagem, é sempre algo de poderoso, eficaz e forte. O homem é aqui designado como um poder de existir, indiretamente discernido a partir de cima, de baixo e lateralmente. O poder dos impulsos que assediam as nossas fantasias, dos modos de ser imaginários que inflamam a palavra poética [e a música], e do omni-englobante, desse algo muito poderoso que nos ameaça enquanto nos sentimos não

amados, em todos esses registros e talvez ainda noutros tem lugar a dialética do poder e da forma, que garante que a linguagem apenas apreende a espuma na superfície da vida. (Ricoeur, 1976, p. 75).

Com Ricoeur, chamamos atenção para a diferença entre um símbolo e uma metáfora. O símbolo está vinculado ao *cosmos* e a metáfora é uma invenção livre do discurso.

No universo sagrado, a capacidade de falar funda-se na capacidade que o cosmos tem de significar, por conseguinte, a lógica do sentido deriva da estrutura real do universo sagrado. A sua lei é a lei das correspondências, correspondências entre a criação *in illo tempore* e a ordem presente das manifestações naturais e das atividades humanas. (Ricoeur, 1976, p. 74).

Para Ricoeur (2000), é infrutífera a tentativa de elucidar os símbolos à luz da metáfora se a teoria dos símbolos não solicitar novos desenvolvimentos na teoria da metáfora. Para ele, os sistemas simbólicos constituem um reservatório de sentido, cujo potencial permite o entrelaçamento da infraestrutura simbólica e da superestrutura metafórica. Assim como o sentido literal tem que ser suspenso para que o sentido metafórico surja, a referência literal deve desaparecer para que a redescrição da realidade (*mimesis* III) aconteça trazendo uma nova dimensão. Ricoeur (1976) retoma Aristóteles em sua *Poética* para reafirmar que a composição de uma história ou de um enredo é o caminho mais curto para a *mimesis*, que é o ideal central de toda a poesia e por extensão, da música. “A poesia [música] só imita a realidade recriando-a a um nível mítico [*numinoso*] do discurso. Aqui, ficção e redescrição [*mimesis* III] vão a par (Ricoeur, 1976, p. 80)”. A metáfora implica um uso tensivo da linguagem, e essa tensão não é apenas entre palavras, mas reside na cópula da enunciação metafórica com o verbo “ser”.
A partir da frase:

“A natureza é um templo onde pilares vivos...” Aqui, “é” significa é e não é. O “é” literal é demolido pelo absurdo e superado por um “é” metafórico equivalente a “é semelhante a...”. Assim a linguagem poética [musical] não nos diz como é que as coisas são literalmente, mas a que é que elas se assemelham. (Ricoeur, 1976, p.80).

É na tensão metafórica que se deposita, então, o poder simbólico que mergulha na experiência *numinosa*. Segundo Paul Ricoeur (2000), a suspensão da referência, no sentido definido pelas normas do discurso descritivo, é a condição negativa para que seja liberado um modo mais fundamental de referência, que é tarefa da interpretação explicitar. Esta explicitação põe em jogo o próprio sentido das palavras realidade, verdade, que devem vacilar e tornar-se problemáticas. Quando ele afirma, a partir de Northrop Frye, que uma hipótese poética /musical não é uma hipótese matemática, pois nela se propõe um mundo de modo imaginativo, ele chega à questão da virtualidade da vida que a música e a poesia fazem brotar. Em resposta a Frye, quando este afirma que a poesia [música] seria como um estado de alma, Ricoeur entende esse estado:

Como uma maneira de se estar no meio da realidade. É, na linguagem de Heidegger, uma maneira de se estar entre as coisas. Aqui ainda a *époké* da realidade natural é a condição para que a poesia dê origem a um mundo a partir do estado de alma que o poeta articula. Será tarefa da interpretação desvelar a intenção de um mundo liberado, por suspensão, da referência. A criação de um objeto duro – o poema [música] – subtrai a linguagem à função didática do signo, mas para franquear o acesso à realidade sob o modo da ficção e do sentimento. (Ricoeur, 2000, p. 350).

Acreditamos, desse modo, que há um encontro possível entre passados e presentes, assim como entre a reflexão de Iser e Ricoeur que fortalecem as palavras de Aristóteles de que “*ver o semelhante é bem metaforizar*” e de que o ver metafórico é, como aponta Iser, um ver “como se”. O sentimento poético, em suas expressões metafóricas, manifesta a indistinção do interior e do exterior e a legitimação da verdade metafórica deve preservar o “não é” no “é”. Para Ricoeur (2000), a linguagem metafórica de ser confirmada, mas acrescentando-lhe o índice crítico do “como se”, pois toda tentativa de:

Dizer o que são os fatos como o exigiria o empirismo lógico: toda tentativa para “con-firmar” os fatos reconduzindo-os ao domínio ao qual eles pertencem na realidade é vã. Não podemos dizer o que é a realidade, mas somente como ela nos aparece. Se pode existir um estado não-mítico, não pode existir um estado não-metafórico da linguagem. Não há outra saída senão recolocar as máscaras”, mas sabendo que o fazemos. Não diremos *non fingo hypotheses*, mas “simulo hipóteses”. Em síntese, a consciência crítica da distinção entre uso e abuso não conduz ao não-emprego mas ao re-emprego das metáforas, na busca sem fim de metáforas outras, e mesmo da melhor metáfora possível. (Ricoeur, 2000, p. 385).

4.3. Paisagem musical em Nicanor Teixeira

O sertanejo é, antes de tudo, um forte.

Euclides da Cunha

Quando Nicanor nos diz de sua própria obra, ele ultrapassa sua própria criação. Quando o compositor, pelo discurso sobre sua obra tenta lhe acrescentar algo, costuma substituir sua atitude efetivamente criadora, realizada na obra, por uma atitude nova e receptiva, em face da obra por ele mesmo criada. Nicanor, quando compõe, vivencia a própria sonoridade, mas, enquanto confessa sua autoria, começa a falar de sua obra com a impressão que agora elas mesmas produzem nele enquanto imagem artística. Assim, sua composição musical já se torna independente dele mesmo, e ele, seu criador ativo, também se torna independente de si mesmo. Desta forma, as músicas criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo que as recebe e de igual maneira o mesmo se dá com seu real criador-autor.

Para o desenvolvimento da paisagem musical em Nicanor Teixeira, optamos por seguir as reflexões de Gaston Bachelard, uma vez que ele, além de um filósofo da ciência, é também um teórico da imaginação. Ao distinguir o espaço em que se olha, em que se examina, do espaço em que se vê, Bachelard abre-se para um espaço que é representado e, por isso, não coincide com o espaço real. Com seu “devaneio poético (*“rêverie poétique”*)”, existe um caminho para alargar o mistério inefável da música e, em especial, a de Nicanor Teixeira. Afinal, sua sonoridade, ritmos e harmonias trazem uma linguagem cuja felicidade e reminiscências lhe são próprias, qualquer que seja o drama que as tenham suscitado. No êxtase ou na tristeza, ela habita a sua liberdade. Esse fazer poético, no qual inserimos a música, resulta das ligações entre homem e mundo e permite enfrentar práticas não-discursivas ao fugir também, pela noção de vontade, da tradicional dualidade entre razão e imaginação. Para Bachelard, o saber legitimado pela razão e o saber do material imaginário configuram nosso viver, apesar e mesmo por causa de suas oposições chegamos ao que ele denomina

“*imaginação material*” na qual os quatro elementos - a terra, o ar, o fogo e a água – funcionam como imagens que ganham existência quando trabalhados oniricamente. E a música de Nicanor Teixeira está configurada sobre esses elementos que, afinal, nos habitam e por nós são também habitados. Neste caso, a imaginação material seria mediada pelo corpo, um corpo rítmico e imaginante, assim como o mundo “natural”. A imaginação jamais substituiria o real ou seria inferior à sua percepção. Ela seria, então, um campo privilegiado com suas próprias leis de significações múltiplas como construtora e não apenas como reflexo do real. A potência da música ativa a imaginação que se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar - sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da língua, não funciona mais quando se entrou no domínio da sublimação pura.

Como a vontade pertence à ordem do desejo e está inscrita no corpo dos homens, ela é transpessoal e impessoal, mas se transforma em torna força pessoal quando capturada por alguém. Neste caso, Nicanor Teixeira, ainda criança, foi encantado pela música e o seu “eu” abriu-se à vontade que move tanto o pensamento quanto a imaginação trazendo confiança e esperança depositadas em um sonho que já ama o meio, independentemente de sua finalidade. Certamente, ao ouvir através das paredes um som que lhe chamava e interrompia seu trajeto da vida comum, Nicanor se entregava à experiência de um outro mundo que, apesar de estar em um espaço real, é capaz de abrigar reflexões que dele fogem. Aqui Nicanor Teixeira experimentava a abertura de um espaço de configuração vinda de sua percepção sensível.

Ao validar o pertencimento da experiência tanto no campo científico quanto no poético, Bachelard aposta numa sabedoria dinâmica que corresponda a esse universo novo⁶¹ cuja ciência aparece como incessante criação e inovação sem pontos fixos. Salientamos aqui que Bachelard (1974) propõe uma abordagem

⁶¹ Esse universo novo nasce da ruptura com o pensamento kantiano-newtoniano, que sonhava com uma razão imutável, capaz de estabelecer princípios universais para a compreensão do real. Porém, com a teoria da relatividade, com a física quântica e as geometrias não euclidianas houve um abalo nas relações entre sujeito e objeto e nos pilares clássicos da não-contradição, da identidade e do terceiro excluído que sustentavam as certezas da ciência. A incerteza, as contingências e a indeterminação começam a atuar no campo científico, na sua história e na sua filosofia. Cf. Bachelard, 1974.

distinta da dialética tradicional baseada, no princípio da não contradição e seu destino ao absoluto. Ele desenvolve uma dialética do conhecimento guiada por uma liberdade de espírito que convida à invenção até do inexistente ao permitir aproximações entre razão e experiência, que devem se complementar. Para ele, a epistemologia deve aceitar que nenhum objeto pode ser designado de modo imediato, como objetivo. A adesão imediata a um objeto concreto, captado como um bem, utilizado como um valor produz uma “*satisfacción íntima*”. Mas para Bachelard, é sempre sob a forma de um *estímulo* que a *objetividade básica* está colocada, e essa necessidade de sentir os objetos, este apetite por eles e essa curiosidade indeterminada em Nicanor, assim como em outros músicos, está depositada em seus instrumentos musicais.

Através das estruturas finas, inspiradas nos trabalhos de Adolphe Buhl, Bachelard dedica-se a mostrar que nas trajetórias mecânicas, verdadeiros símbolos de determinação há também infinitas circunstâncias possíveis de trajetória. Para ele, “a introdução de ambiguidades naquilo que já estava solidificado como certeza, não pode ser deixada de lado, pois é assim que nós nos conscientizamos de nossa liberdade (Bachelard, 1970, p. 98)”. Apesar das percepções usuais que conferem continuidade e equilíbrio àquilo que observam, as “trêmulas” trajetórias guardam um “outro” mundo onde não há hesitação e, assim, mesmo que distantes da inspiração das musas, continuamos a buscar aquilo que os gregos antigos reconheciam como *tyché* (acaso) e que, apesar de toda continuidade controlada cientificamente, há algo que é ínfimamente partido, intimamente rompido sem que possamos encontrar sua causa. Essas trajetórias buhliennes parecem, de certa forma, muito artificiais, mas o mais surpreendente é que tais construções podem simbolizar certas organizações de fenômenos naturais que ativam a imaginação. Porém essa incerteza generalizada não significa a adesão ao irracional. Para Bachelard, o princípio da incerteza traz uma vantagem epistemológica excepcional, pois desloca o observador da experiência comum. Esta vai se desenvolver unicamente nas regiões que dizem respeito ao “*numen*”. E exatamente esse “*numem*” ou o “*sublime*”, ligados ao inefável saturado da experiência mística (*numem*) e ao inefável saturado da experiência estética, (*sublime*) possibilitam a superação das dicotomias construídas e fixadas no modo de pensar e sentir ocidental. Do ponto de vista da tradição que separa o inteligível

do sensível, essas experiências que foram tematizadas inicialmente pelos gregos antigos, há uma considerável desqualificação dessas experiências, pois “a intuição comum é caracterizada por possuir um déficit de imaginação e um fraco poder do princípio da razão suficiente (Bachelard, 1970, p. 103-104).”

No caso da música, podemos também privilegiar a reflexão de Bachelard sobre o tempo. Para ele, o tempo possui apenas o *instante* como realidade e por isso passa a ser trágico, pois só pode renascer com a condição de morrer. O *instante* impede as ilusões de continuidade, de progresso ou duração. O tempo nada pode transportar, mas através da noção de ritmo seria possível inscrever a variabilidade em uma figura instável e coerente como a música. Em sua vibração rítmica a mobilidade e a instabilidade, assim como a diferença e a unidade, poderiam encontrar a alteridade na identidade prazerosa, no reconhecimento de um bem-estar.

Ainda com relação à música e sua experiência, a principal característica da imaginação, ali presente, não é a de formar imagens, mas sim a de deformar (recriar) as imagens que percebemos. “O devaneio é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho (Bachelard, 1988, p. 13)”. Acreditamos com Bachelard que, quando um homem é capaz de viver intensamente suas imagens e suas palavras, recebe delas um benefício ontológico singular, pois além das palavras há uma poética de gestos, de sons, de criações das mais distintas, que se comunicam entre si. Ao encantamento da música acrescenta-se a alegria de tocar e cantar. Essa alegria cumpre apreendê-la em sua absoluta positividade.

A imagem musical, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalcados. A imagem poética [musical] ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. (Bachelard, 1988, p.3).

A música, ao desafiar tais pressupostos, também nos afasta da centralidade do campo visual que ancorava o pensar ocidental. Termos como perspectiva, evidência, visão de mundo e tantos outros não são suficientes para a abordagem

do musical. Desse modo, buscar na tradição a centralidade do tempo da *performance* que sustentava sobremaneira as sociedades pré-capitalistas, pode ser um encontro entre as artes humanas em que “saber - dizer”, “saber - fazer” e o “saber - ser” se encarnavam e coincidiam nos corpos. Regiam simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público. Elas engendravam o contexto real e determinavam o alcance das *performances*.

Após identificar e tematizar dois tipos de imaginação, uma associada aos poderes da evocação (a imaginação reprodutora) e a outra associada os poderes da recriação (a imaginação produtora), Bachelard desenvolve o conceito de “devaneio poético” (*rêverie poétique*). Neste caso, é preciso distinguir o sonho noturno, *rêve*, da *rêverie* que seria uma espécie de permanência da matéria noturna na claridade do dia. Para Bachelard, o mundo da ciência e o do devaneio poético se distinguem no momento da imaginação criadora expressa na linguagem, porém estão em constante vizinhança e capazes de se abrir para visitas.

Enquanto a reflexão filosófica que se exerce sobre o pensamento científico longamente trabalhado deve fazer com que a nova ideia se integre num corpo de ideias já aceitas, mesmo quando esse corpo de ideias seja forçado, pela nova ideia, há uma modificação profunda, como é o caso de todas as revoluções da ciência contemporânea. A filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado (...) não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. (Bachelard, s/d, p. 5).

Bachelard reconhece aqui a especificidade e a novidade da palavra poética em contraste com a da filosofia da ciência. Afinal, a imagem poética possui um dinamismo próprio que advém de uma experiência direta. Há nela uma percussão que dá sonoridade ao ser e sua comunicabilidade é um fato de grande significação ontológica. Ela é uma linguagem cuja felicidade lhe é própria, qualquer que seja o drama que a tenha suscitado. No êxtase ou na tristeza habita a sua liberdade. Esse fazer poético, no qual inserimos a música, resulta das ligações entre homem e mundo e permite enfrentar práticas não-discursivas ao fugir também, pela noção de vontade, da tradicional dualidade entre razão e imaginação. Para Bachelard, o saber legitimado pela razão e o saber do material imaginário configuram nosso

viver, apesar e mesmo por causa de suas oposições, chegamos ao que ele denomina “*imaginação material*” na qual os quatro elementos - a terra, o ar, o fogo e a água – funcionam como imagens que ganham existência quando trabalhados oniricamente. Neste caso, a imaginação material seria mediada pelo corpo, um corpo rítmico e imaginante, assim como o mundo “natural”. A imaginação jamais substituiria o real ou seria inferior à sua percepção. Ela seria, então, um campo privilegiado com suas próprias leis de significações múltiplas, como construtora e não apenas como reflexo do real.

Com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar - sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da língua, não funciona mais quando se entrou no domínio da sublimação pura. (Bachelard, s/d, p. 18).

A ciência como força diurna racional e a poesia como força noturna da imaginação aparecem como irreconciliáveis, mas, mesmo assim, elas estão juntas e formam uma unidade. Segundo Bachelard, a *vontade* é a categoria capaz de organizar a costumeira dualidade entre razão e imaginação ou entre conceito e imagem. Como para ele a vontade pertence à ordem do desejo e está inscrita no corpo dos homens, ela é transpessoal e impessoal. Neste caso, assim como o pronome “eu”, só existe especificamente quando ancorado a alguém, a vontade é uma energia que se torna força pessoal quando capturada por alguém. É ela que move tanto o pensamento quanto a imaginação. Mas essa composição não é estável, ela é conflitante na medida em que há o constante embate entre a racionalidade epistemológica e o viver poético. “Le monde où l’on pense n’est pas le monde où l’on vit (Bachelard, 1970, p. 110).” Aqui o problema da estética da linguagem ou o da racionalização da experiência mostram os conflitos entre poesia e ciência, mas também seus contatos, pois o conceito de *rêverie* não se confunde plenamente com o do sonho noturno e algumas vezes a *rêverie*, oriunda da noite, permanece na claridade do dia.

La rêverie de la volonté a, en effet, pour fonction directe de nous donner *confiance* en nous mêmes, confiance en notre puissance laborieuse. On rêve les succès prolixes du travail avant de travailler et en travaillant. (...) La volonté est mieux administrée par une rêverie qui unit l’effort et l’espoir, par une rêverie qui aime déjà les moyens indépendamment de leur fin. La rêverie active nourrit le courage

par des encouragements (...) le sommeil qu'on tient pour une interruption de la conscience, nous lie à nous mêmes. (Bachelard, 1948, p. 98).

Para Bachelard, o mundo conceitual e o mundo imagético se opõem, mas também se correspondem, pois ambos precisam enfrentar as resistências da matéria e o trabalho humano é um esforço exigido tanto do cientista quanto do poeta. Em sua reflexão, Bachelard reconhece que é bastante difícil para um espírito científico se livrar de sua primeira filosofia que, para o filósofo, parte da natureza. O cientista espanta-se quando o objeto que ele cuidadosamente projetou e conceituou no início de suas investigações pode se tornar totalmente ambíguo em um estudo mais objetivo. “On ne peut pas croire que l’objectivité si nette au début d’une science matérialiste comme la Chimie s’estompe dans une sorte d’atmosphère non-objective à la fin du chemin, (Bachelard, 1970, p.71).” Para ele, do ponto de vista da ciência, nenhum resultado experimental deve ser anunciado de modo absoluto, pois nenhuma precisão está claramente definida sem a história de suas imprecisões primeiras. Este problema da precisão não pode se afastar de um problema filosófico mais geral que diz respeito às relações entre a realidade e sua representação. Nesse sentido, Bachelard se afasta da afirmação exagerada da “realidade do real” e defende o direito à metáfora. Ainda que nós nos movimentemos no espaço real,

Nous réfléchissons, non pas dans un espace réel, mais dans un véritable *espace de configuration* . (...) La représentation traduit donc dans un espace de configuration ce que la perception a reçu dans un espace sensible. (...) la métaphore a les mêmes propriétés générales que la réalité; la réalité n’est pas pensée et comprise autrement que la métaphore. (...) ⁶²

Para Bachelard, que constrói uma epistemologia não-cartesiana, uma das modificações mais importantes efetuadas pela física quântica na fenomenologia foi o enfraquecimento da noção de individualidade objetiva e o fortalecimento do que ele chama de *rêverie savante* que deve modificar as tradicionais categorias de substância, unidade e causalidade. Assim, as intenções do idealismo e do empirismo ancoradas nas categorias de sujeito e de objeto não seriam suficientes

⁶² BACHELARD, G. *La philosophie du non*, Paris: Presses Universitaires de France, 1970, p. 75-76

para lidar com a verdade da experiência científica e nem com as da experiência poética.

Ao validar o pertencimento da experiência tanto no campo científico quanto no poético, Bachelard aposta numa sabedoria dinâmica que corresponda a esse universo novo⁶³, cuja ciência aparece como incessante criação e inovação sem pontos fixos. Salientamos aqui que Bachelard propõe uma abordagem distinta da dialética tradicional baseada no princípio da contradição e seu destino ao absoluto. Ele desenvolve uma dialética do conhecimento guiada por uma liberdade de espírito que convida à invenção até do inexistente ao permitir aproximações entre razão e experiência que devem se complementar. Para ele, a epistemologia deve aceitar que nenhum objeto pode ser designado de modo imediato, como objetivo. O caminho em direção a um objeto não é inicialmente objetivo e por isso, temos que aceitar uma verdadeira ruptura entre o conhecimento sensível e o conhecimento científico, como já apontamos. A adesão imediata a um objeto concreto, captado como um bem, utilizado como um valor produz apenas uma “*satisfacción íntima*” e não uma evidência racional. Mas para Bachelard, é sempre sob a forma de um *estímulo* que a *objetividade básica* está colocada e essa necessidade de sentir os objetos, este apetite por eles e essa curiosidade indeterminada ainda está longe de um espírito científico.

Para Bachelard, o princípio da incerteza traz uma vantagem epistemológica excepcional, pois desloca o observador da experiência comum. Esta vai se desenvolver unicamente nas regiões que nós denominamos de experiência *numinosa*. Diante do anquilosamento das intuições primeiras como base da ciência, Bachelard percebe que “l’intuition commune est caractérisée par un déficit d’imagination, par un abus de principes unifiants, par un repôs dans une molle application du principe de raison suffisante (Bachelard, 1970, p. 103-104).”

No caso da música, podemos também privilegiar a reflexão de Bachelard sobre o tempo. Para ele, o tempo possui apenas o *instante* como realidade e por

⁶³ Esse universo novo nasce da ruptura com o pensamento kantiano-newtoniano, que sonhava com uma razão imutável, capaz de estabelecer princípios universais para a compreensão do real. Porém, com a teoria da relatividade, com a física quântica e as geometrias não euclidianas, houve um abalo nas relações entre sujeito e objeto e nos pilares clássicos da não-contradição, da identidade e do terceiro excluído que sustentava as certezas da ciência. A incerteza, as contingências e a indeterminação começam a atuar no campo científico, na sua história e na sua filosofia.

isso passa a ser trágico, pois só pode renascer com a condição de morrer. O *instante* impede as ilusões de continuidade, de progresso ou duração. O tempo nada pode transportar, mas através da noção de ritmo seria possível inscrever a variabilidade em uma figura instável e coerente como a música. Em sua vibração rítmica a mobilidade e a instabilidade, assim como a diferença e a unidade, poderiam encontrar a alteridade na identidade.

Para Bachelard, a principal característica da imaginação não é a de formar imagens, mas sim a de deformar as imagens que percebemos. “O devaneio é o testemunho de uma função do irreal, função normal, função útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho (Bachelard, 1988, p. 13)”. Acreditamos com Bachelard, que quando um homem é capaz de viver intensamente suas imagens e suas palavras, recebe delas um benefício ontológico singular, pois além das palavras há uma poética de gestos, de sons, de criações as mais distintas que se comunicam entre si.

Ao maravilhamento acrescenta-se em poesia [música], a alegria de falar [tocar]. Essa alegria cumpre apreendê-la em sua absoluta positividade. A imagem poética [musical], aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalcados. A imagem poética [musical] ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. (Bachelard, 1988, p. 3).

Procuramos, então, a paisagem sonora de Nicanor Teixeira, que está na sua música como realização de um imaginário sertanês. No sentido de ampliar esse imaginário, vamos partir da definição de sertão em Câmara Cascudo.

As tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais. Sua fauna e flora existem em outras regiões do mundo que em nada parecem com o sertão. Melhor, folcloricamente, é dizer interior, mais ligado ao ciclo do gado e com a permanência de costumes e tradições antigas (...). A origem do nome é ainda discutível, tendo surgido até a forma contraída de *desertão*. (Cascudo, 2002, p. 634).

Para Cascudo (2002), a música é expressão essencial na vida do povo. Ela é espontânea, criada e aceita coletivamente pelo povo, transmitida oralmente para

os membros da comunidade e tem função relacionada com os interesses da vida do grupo. Por sua funcionalidade, essa música vai do simples divertimento até a religiosidade. As vaquejadas fazem parte do imaginário de Nicanor. Eram um tipo de festa para apartar o gado criado junto em campos indivisos. “O gado, em junho, sendo o inverno cedo, era tocado para grandes currais, escolhendo-se a fazenda maior e de mais espaçoso pátio de toda ribeira (Casculo, 2010, p. 10).”. Dezenas e dezenas de vaqueiros passavam semanas reunindo o gado disperso e voltavam contando suas aventuras.

Cada vaqueiro regressava conduzindo a boiada. Antes da divisão havia um *folgado*, *puxava-se o gado*, numa exibição de força, destreza e alegria da rara convivência social. Era tempo de namoro, de amor e de noivado. Nas grandes vaquejadas vinha a banda de música. Cada animal derrubado dava ao vencedor um laço de fita e uma salva de palmas. E as moças viam essas proezas. (Casculo, 1984, p. 356-357).

Quando Nicanor nos conta de um tempo quase parado, podemos chamar a terra de *Os Sertões* para alimentar esse imaginário dos “filhos do sertão” em que “o viajante mais rápido tem a sensação da imobilidade (Cunha, 2016, p. 41)”. As terras secas se pronunciam. Elas denunciam:

No enterrado do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorno dos leitos quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constricto das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua [seca] embaralhada em esgalhos – é de algum modo o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos variáveis, distribuídos por todas as modalidades climáticas. (...) As forças que trabalham a terra atacam-na na contextura íntima e na superfície, sem intervalos na ação demolidora, substituindo-se, com intercadência invariável, nas duas estações únicas da região [que] ligam-se e complementam-se. (Cunha, 2016, p. 43)

Já o sertanejo aparece, desengonçado, torto e realça a fealdade típica dos fracos. Anda sem firmeza, sem aprumo e desengonçado. Tem uma postura abatida, displicente que demonstraria um caráter de humildade deprimente. Quando pára por algum motivo, ele logo fica de cócoras, enrola um cigarro e acende-o. Por um longo tempo ele permanece nesse equilíbrio instável como se o seu corpo ficasse suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os

calcanhares de modo a projetar uma simplicidade ao mesmo tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado. Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude. Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendente do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. (Cunha, 2016, p. 142).

Aqui, Euclides da Cunha (2016) nos deixa ver as múltiplas possibilidades que desenvolvemos sobre as relações entre tempo, vida, memória e, sobretudo, em seu ofício de escritor - que através da seleção e combinação impulsiona o desvelamento do jogo ficcional ao irrealizar o real para realizar o imaginário. Certamente a percepção, a sensação e a luta pela vida em paisagens nem sempre acolhedoras quando entram na narrativa humanizam o tempo. A vida, prefigurada com suas experiências individuais ou coletivas, que estaria fadada ao esquecimento por ser evento e significação, ao ser configurada e fixada pela narrativa permite o compartilhamento de experiências e a abertura para a reconfiguração.

A definição do sertanejo como Hércules-Quasímodo permite que se imagine o verso e o reverso do humano. Quando algo entra na narrativa, o homem narrador do tempo torna inteligível para si mesmo a inconstância e a fragilidade das coisas humanas.

No jogo da tríplice *mímesis*, há reciprocidade entre tempo e narrativa, pois tudo aquilo que se conta acontece no tempo, toma tempo e se desenvolve no tempo do contar. Ricoeur (2010a) critica a linguagem enquanto sistema e opta pelo discurso atualizado em frases. O discurso atualiza as significações virtuais da linguagem. A linguagem é intemporal, o discurso é acontecimento e combina sempre sentido e referência. No texto – quando o discurso se fixa pela escrita – há a interrupção do tempo da interlocução. Quando escrito, a *mímesis* abala o nexo referencial do discurso. Nessas condições, a significação do texto não pode mais corresponder à intenção do autor nem à referência às coisas e objetos que a linguagem ordinária descreve. A “coisa” do texto é a saída para o real pelo próprio

plano da configuração que lhe garantiria o potencial de uma nova referencialidade.

A ordem imutável dos astros, em seus movimentos regulares, suscitou a primeira ideia do tempo natural e de sua medida. Porém é a experiência que a narrativa “marca, articula e clarifica” que transforma o tempo em tempo humano ao curso complicado das ações e a inconstância das coisas humanas.

5 Conclusão

O percurso de nosso trabalho - de certa forma - foi uma descoberta da possibilidade da linguagem em reconfigurar tudo aquilo que se apresentava em configurações narrativas. Pelas imagens aqui colocadas, percebemos tanto a luz quanto as sombras que constituem o mundo dos homens. Se Homero e Hesíodo teimam em organizar um tempo que se origina no caos, é através da linguagem que o fazem. Houve um estranhamento e uma vontade de memória quando o tempo presente de Homero tinha que conviver com um passado heroico e luminoso que vinha, por séculos, da boca para os ouvidos. Segurar esse outrora, trazê-lo para o presente, assegurar sua imortalidade pela memória e pela inscrição foi a missão daqueles poetas inspirados. Nesse sentido,

O dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para a frente ou para trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir “de onde” eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. Assim, o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidade numa sábia dosagem. (Calvino, 1993, p. 14).

Na ausência de calma interior e da sabedoria de Ítalo Calvino contentamos-nos com nosso nervosismo impaciente, quase desesperador. Porém mergulhar nos clássicos, conversar com os mestres da filosofia racional, resguardar a memória daqueles que buscavam uma genealogia tanto divina quanto natural do *cosmos* foi um caminho longo e muitas vezes até prazeroso.

De certa forma, quando tratamos dos filósofos e poetas não por seus rigores ou sistemas, encontramos homens que estavam em busca de alguma coisa. Os filósofos da natureza, na procura de um elemento capaz de dar origem à diversidade do *cosmos*, nos deram um ser em movimento, um lar em fluxo e o poder de mirar uma poética. Com Platão, sobretudo através dos diálogos socráticos, encontramos um poeta em busca dos universais diante da total impossibilidade de pensar o mundo dos homens de modo estável e claro. Ao fugir das opiniões e se refugiar no abrigo da *episteme*, ele pareceu encontrar sua

caverna com luz própria. Com Aristóteles nos encontramos como seres dotados de *logos* e *pathos*, mas dividindo vários atributos com outros seres vivos. A especificidade do humano, a sua vizinhança com o mistério da criação e a necessidade de construir um mundo próprio com leis que minimizassem a lei do mais forte, do mais esperto e, sobretudo as vinganças de sangue nos deram a amplitude de nossa potência de construção e destruição. Com Agostinho encontramos as dificuldades das aporias do tempo. Com Wolfgang Iser, Paul Ricoeur, Bachelard e Janlévitch, entre outros, constatamos que a insatisfação pode ser produtiva, que a *mimesis* como imitação é improvável, que a memória, a reminiscência e a linguagem nos tornam humanos. Com a música, atravessando todas as inquietações jogamos o jogo do *como se* e vivemos um *si mesmo como outro*.

Então, a música de um Nicanor sertanês encontrou-se na amplidão da terra e ali também havia a promessa de uma Ítaca. O mesmo podemos pensar dos *aedos* gregos que na linguagem do vivido ou na linguagem do mito encontraram a porta da alteridade.

Quando Nicanor contou aquilo que viveu, identificava a *si mesmo como um outro*. Assim, o conceito de identidade narrativa que pressupões três momentos foi valioso para nossa reflexão: a vida simplesmente vivida em sua prefiguração eventual (*mimesis* I); a vida configurada (*mimesis* II) quando contada ou inscrita em algum suporte como a escrita, pintura, escultura, música etc e a vida como reconfiguração do mundo (*mimesis* III) quando se entrega aos seus ouvintes, leitores ou espectadores possibilitam novas percepções. Aqui está o círculo hermenêutico, que não é um círculo vicioso, pois se constitui como constante abertura.⁶⁴

Ainda que no mundo grego arcaico, ou no sertão nortestino, não sejam importantes, ou mesmo possíveis, tematizações sobre autoria, imaginário, narrativa, música, etc., os conceitos que conduzem nosso pensamento não podem ser ignorados. Por isso, sinalizamos que Homero, Hesíodo, Holderling e Nicanor Teixeira, entre outros que fazem parte de nosso trabalho, não deixam de ser pessoas reais, socialmente integradas e produtoras de discurso. Mas, para nós,

⁶⁴ CF RICOEUR, P. *Soi –même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

leitores/ouvintes que não conhecemos as pessoas reais, embora acreditemos em sua existência, elas são vistas como autores que produzem aqueles discursos. Através daquilo que um dia foi pronunciado e transmitido, imaginamos como seriam essas pessoas e suas circunstâncias. Há, então, a mescla de uma ilusão biográfica com a elaboração de um real capaz de criar na recriação e jamais dominar aquilo que oferece a seu público.⁶⁵

Encontramos, aqui, uma breve evidência daquilo que o conceito de tradição coloca para a elaboração de uma identidade. Memória, valores, escritas, costumes, tudo é passível de se perpetuar numa tradição. Contudo, desde que se aceite que a tradição se aproxima daquilo que permite o reconhecimento ou o entendimento entre os homens, ela é sempre percebida como algo em constante movimento. Reforçamos nosso ponto de vista com algumas importantes questões levantadas por Ticio Escobar⁶⁶ acerca da criação de uma identidade cultural. Para ele, uma obstinada busca por identidade revela certos assuntos que são trazidos para um debate crítico contemporâneo. E que esses debates trazem à tona alguns conceitos que pareciam esquecidos, como utopia, representação, contestação e identidade. Conceitos esses que são recuperados a partir da consciência de que sua reformulação seja uma oportunidade de cruzar as portas do novo milênio.

Acreditamos que uma nova identidade cultural possa surgir daquilo que Escobar descreve como uma situação gerada pelo encontro intelectual correspondente às apropriações feitas pelas culturas populares das imagens ocidentais, especificamente as correspondentes à modernidade.

No caso da identidade musical, ela se articula sempre com quem a recebe, ou seja, a percepção sensorial por um ser humano real. No encontro presencial entre o músico e a música e seus ouvintes, a sua intenção subjetiva ao tocar, coincide com a recepção do público que vai guardá-la. Cada ouvinte vai, à sua maneira, inscrever uma lembrança particular do evento e guardá-la como memória.

⁶⁵ Cf. LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 13- 109.

⁶⁶ ESCOBAR, Ticio. “Identidades em trânsito”. In: *Artelatina* (2000) <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/ticio.html>, acessado em 16/06/12.

Quando fixadas numa partitura e gravadas, a intenção do compositor e o significado da recepção deixam de coincidir. A dissociação da significação performática da música e a intenção mental do compositor liberam uma autonomia de interpretação. Em relação ao que o autor quis expressar e sua fixação na partitura, faz com que a “carreira” da partitura se subtraia ao horizonte finito e vivido por seu compositor. A partitura interpretada, neste caso, interessa mais do que aquilo que o compositor quis dizer quando a registrou.

Quando não existe a presença física do intérprete junto a seus ouvintes em uma *performance*, não é possível a interação simultânea com as escolhas e sentimentos entre o compositor e seus ouvintes. Mas tal separação não implica que a noção de significado autoral tenha perdido a sua significação, pois os vestígios do tempo permanecem presentes e abertos a novas interpretações mesmo quando fixados. Afinal, nunca se ouve da mesma forma a mesma música. Desse modo, o conceito de *performance* que foi tomado nesse trabalho a partir daquilo que Paul Zumthor aponta como o momento da configuração da obra e sua execução que é recebida pela presença corporal do intérprete e do ouvinte está em sintonia com a tríplice mímese de Ricoeur e também com a imaginação produtiva de Bachelard. O encontro entre a voz e o ouvido, no caso da experiência musical, permite a atualização das virtualidades que não estão totalmente presas às partituras. Esse *hic et nunc* forma um contexto situacional no qual todos os sentidos estariam envolvidos.⁶⁷

Por esse caminho, resolvemos a falácia romântica que sustenta a intenção de um compositor como critério para qualquer interpretação válida de uma composição. Por outro lado, optamos também por negar a autonomia total de uma composição sem autor. É preciso não perder de vista que uma composição musical é algo que se dirige a alguém. É algo feito por alguém para outro alguém, acerca de alguma coisa. É impossível eliminar de todo essa característica principal sem reduzir as partituras a objetos naturais.

O significado autoral torna-se justamente uma dimensão da partitura na medida em que o autor/compositor não está disponível para ser interrogado. Uma música tocada dirige-se a um ouvinte desconhecido e, potencialmente a quem

Cf. Zumthor, P. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

“sabe” escutar. Esta universalização do auditório é um dos efeitos mais notáveis da escrita musical e pode expressar-se em termos de um paradoxo. Porque a música quando se fixa num suporte material, torna-se mais espiritual, no sentido de que é liberada da estreiteza de sua situação face a face que caracteriza a *performance*. Tal universalidade é só potencial, pois todas as criações humanas estão submetidas a leis sociais de exclusão e admissão. Neste caso, uma obra cria, pois, o seu público. Alarga assim o círculo da comunicação e inicia novos modos de comunicação.

Nesse sentido, quando Nicanor nos diz de sua própria obra, ele ultrapassa sua própria criação. Quando o compositor, pelo discurso sobre sua obra tenta lhe acrescentar algo, costuma substituir sua atitude efetivamente criadora, realizada na obra, por uma atitude nova e receptiva em face da obra por ele mesmo criada. Nicanor, quando compõe, vivencia a própria sonoridade, mas enquanto confessa sua autoria começa a falar de sua obra como a impressão que agora elas mesmas produzem nele enquanto imagem artística. Assim, sua composição musical já se torna independente dele mesmo, e ele, seu criador ativo, também se torna independente de si mesmo. Desta forma, as músicas criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo que as recebe e de igual maneira o mesmo se dá com seu real criador-autor.

E daqui seguimos viagem...

6

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, S. 354-430 d.C. **As Confissões**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ARISTÓTELES. 384-322 a.C, **De Anima**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**, São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **A Política**, São Paulo: Hemus, 1966.

_____. **Poética**, São Paulo: Ed. 34, 2015.

_____. “Do Sentido e dos Sensíveis”. In: **Parva Naturalia**. São Paulo: edipro, 2012.

_____. “Da Memória e da Revocação” In: **Parva Naturalia**, São Paulo: edipro, 2012.

_____. **A Retórica da Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, G. **A Poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d.

_____. **La Philosophie du non**. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

_____. **La terre et les rêveries de la volonté**. Paris: Librairie José Corti, 1948.

_____. **A Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, T. V. R. “A kátharsis trágica – uma entrega consciente ao descolnhedo” In: DUARTE, R. [et al.] **Kátharsis: reflexos de um conceito estético**, Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

BARROS, N. S. **Entrevista** concedida a Fabrício Eyler no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO em 2011.

BLUMENBERG, H. **Teoria da não conceitualidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico-etimológico**. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2014.

BRUM, J. T. “Música e ceticismo em Cioran”, Idem II, **Revista de Arte**, Rio de Janeiro, out. 1995.

CALVINO, I. **Por que Ler os Clássicos**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANTO-SPERBER, M. (Org.). **Dicionário de Ética e Filosofia Moral**, São Leopoldo: Unisinos, 2007, v.2,

CARNEIRO LEÃO, E. **Filosofia Grega- uma introdução**, Teresópolis, Rio de Janeiro: Daimon, 2010.

CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e Cantadores**, São Paulo: Global, 2010.

_____. **Literatura Oral no Brasil**, São Paulo: USP, 1984.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, São Paulo: Global, 2002.

COSTA LIMA, L. **Mímesis e Modernidade – formas das sombras**. Rio de Janeiro: 1980.

_____. **Mimesis: desafio ao pensamento**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CUNHA, E. **Os Sertões**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

CURTIUS, E. R. **Literatura Européia e Idade Média latina**, São Paulo: EdUSP, Hucitec, 1996.

DETIENNE, M. **Os Mestres da Verdade na Grécia arcaica**, Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ESCOBAR, T. “Identidades em trânsito”. In: **Artelatina**, 2000. Disponível em: <<http://www.acd.ufrj.br/pacc/artelatina/ticio.html>>

FILIPPOVNA, V. “O educar como tradução e criação”, In: CASTRO, M. A. et ali (Org.). **O educar poético**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença- o que o sentido não consegue transmitir**, Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAESBAERT, R. (Org.). **Territórios Alternativos**, São Paulo: Contexto, 2002.

HARO, M. J. F. Entrevista concedida a Fabrício Eyler em 2010.

HARO, M. J. F. **Nicanor Teixeira**: a música de um violonista-compositor brasileiro. Tese de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2001.

HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**, Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.

HERÁCLITO. **Fragments**: origem do pensamento. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HESÍODO, **Os Trabalhos e os Dias**, São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Teogonia- a origem dos deuses**, Campinas, São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOMERO. **Ilíada**, trad. Haroldo de Campos 2 v., São Paulo: Arx, 2003.

_____. **Odisseia**, trad. Trajano Vieira, São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **Hinos Homéricos**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ISER, W. **O Ato da Leitura- uma teoria do efeito estético**, São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O Fictício e o Imaginário- perspectivas de uma antropologia literária**, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAEGER, W. **Paidéia- a formação do homem grego**. Martins Fontes, UnB, 1989.

KAVÁFIS K. **Poemas**. Introd. Trad., José Paulo Paes, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LEJEUNE, P. “O pacto autobiográfico”. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 13-109.

LINS BRANDÃO, J. J. **Antiga Musa**: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005a.

_____. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005b.

LONGINO. “Do Sublime”. In: Aristóteles, Horácio, Longino, **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

LORAUX, N. “Elogio ao anacronismo”. In: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LUCCHESI, Marco. **A memória de Ulisses**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

OLIVEIRA, P. C. S. F. **A bossa nova e o impressionismo**: uma tese de superfície. Tese de doutorado- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

PLATÃO. **A República**, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **As Leis**, Bauru, São Paulo: 2010.

_____. **Teeteto – ou do conhecimento**. São Paulo: EDIPRO, 2013.

_____. **Fedro –ou do belo**. São Paulo: EDIPRO,2008.

_____. **Fedon – ou da alma**. São Paulo: EDIPRO,2008.

_____. **Parmênides – ou das formas**. São Paulo: EDIPRO, 2009.

_____. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Filebo**. Rio de Janeiro: Ed. PUC. São Paulo: Loyola, 2012.

_____. **Carta VII**. Rio de Janeiro: Ed. PUC. São Paulo: Loyola, 2008.

RICOEUR, P. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **O Si –Mesmo como Outro**. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2014.

_____. **Tempo e Narrativa I – a intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010.

_____. **Teoria da Interpretação – o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Ed. 70, 1976.

ROSENFELD, K. H. **Antígona – de Sófocles a Hölderlin**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SANTOS, T. Entrevista concedida a Fabrício Eyler e Túlio Gomide na Escola de música da UFRJ em 2015.

SCHAFFER, R. M. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2011.

SNELL, B. **A Descoberta do Espírito**. Lisboa: Ed. 70, 1992.

SOUSA, E. **História e Mito**. Brasília: UnB, 1981.

STEINER, G. **A Poesia do Pensamento- do helenismo a Celan**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

TEIXEIRA, N. Entrevistas concedidas a Fabrício Eyler e Fábio Neves na Escola de música da UFRJ em 2011.

TORRANO, J. **A origem dos deuses, Hesíodo**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

VERNANT, J. P. (Org.). **O Homem Grego**. Lisboa: Presença, 1994.

_____. **A Travessia das Fronteiras**. São Paulo: USP, 2009.

WEBER, M. **Sociologia**. Cohn, Gabriel (org.), São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Rejeições religiosas do mundo e suas direções**. Textos Selecionados/Max Weber. São Paulo: Abril Cultural, (Os Pensadores), 1980.

WELLBERY D. E. **Neo-Retórica e Desconstrução**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.