

Diderot e a tese materialista sobre a escuta musical

Diderot and materialistic thesis on music listening

Palavras-chave: Diderot; escuta musical; ontologia; materialismo.

Keywords: *Diderot; musical listening; ontology; materialism.*

Vinicius Jonas de Aguiar

Marília, Brasil

Mestre em filosofia pela
UNESP

viniciusjonass@gmail.com

RESUMO: Malgrado o fato de Denis Diderot não ter dedicado um texto para elucidar suas ideias acerca das artes musicais, o tema aparece em alguns dos seus mais importantes escritos, como *Carta sobre os Surdos e Mudos*, *Sonho de d'Alembert*, e principalmente no diálogo *O Sobrinho de Rameau*. Entre suas ideias sobre a alma, sobre o belo na música, sobre composição, e sobre a relação entre linguagem e música, há uma questão pouco enfatizada pelos comentadores do enciclopedista, qual seja, sua abordagem materialista da forma como a música afeta, move e emociona os ouvintes. Sendo assim, nosso intuito aqui é apresentar esse aspecto da filosofia diderotiana buscando esclarecer como e por que a música nos move tão profundamente.

ABSTRACT: *In spite of the fact that Denis Diderot did not write a text exclusively about his thoughts on music, the subject is mentioned in some of his most relevant texts, such as Lettre sur les sourds et muets, Le rêve de D'Alembert, and more clearly in the Paradoxe sur le comédien. Among Diderot's concept of soul, of the beauty in music, of composition, and his ideas on the relation between music and language, there is, however, one issue that most of his scholars have not yet really explored, that is, Diderot's materialist approach to how the music affects, moves and evokes the listener's emotions. That being said, our goal here is to present this feature of Diderot's philosophy whilst trying to make it clear how and why music moves us so deeply.*

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 268-278

Artigo recebido 07/01/2016

Artigo aceito 06/10/2016

*but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action
T.S. Eliot, Four Quartets (1941)*

Não é raro encontrarmos em textos do filósofo francês Denis Diderot (1713-1748) esclarecimentos e explicações pautadas em comparações com a música

(Cf. NUNES, 1997). Em outros momentos, a própria música, além da literatura e da pintura, é o objeto de estudo de Diderot (Cf. SANDERS, 2013). Talvez o exemplo mais emblemático do assunto seja um dos seus principais textos, *O Sobrinho de Rameau* (1979d), traduzido por Goethe (1749-1832) e lido inclusive por Hegel (1770-1831), no qual enciclopedista apresenta um diálogo sobre a música, artes, moral, alma, entre outros temas, tendo como um dos personagens o sobrinho do célebre compositor J.P Rameau (1683-1764), que escreveu um importante tratado sobre harmonia musical no século XVIII.

Diderot não trata com muitos detalhes, porém, a questão da escuta musical, sobre como exatamente os sons movem, emocionam, e provocam as sensações conhecidas e experienciadas pelos ouvintes. Suas considerações sobre o tema, como veremos, possuem caráter geral, e, em alguns casos, o filósofo deliberadamente deixa questões em aberto. Sendo assim, buscaremos nos momentos em que o pensamento do filósofo se aproximou dessa problemática algumas pistas para tentarmos esclarecer, na medida do possível, como e por que a música nos atrai e encanta de forma tão particular.

Um aspecto fundamental da filosofia de Diderot, sem o qual não podemos compreender como os objetos, as artes, ou a música, mais especificamente, afetam os homens, é seu conceito de alma materialista. Tal conceito, além de ser um dos pilares do pensamento de Diderot, é formulado em seus textos a partir de diversas metáforas e analogias, entre elas, analogias musicais – o que torna esse ponto ainda mais relevante para a discussão aqui proposta. Começamos, então, entendendo, de forma geral, o que caracteriza o sujeito que, eventualmente, se tornará um apreciador das artes e da música.

Se há distinções consideráveis entre a ontologia proposta por Diderot e a formulada por outros filósofos considerados sensualistas, ainda assim, a intenção do filósofo francês de explicar o pensamento e a vida

como um todo a partir da matéria, com ênfase nas sensações, é inegável. Diderot declara

(...) jamais duvidei de que o estado de nossos órgãos e de nossos sentidos tem muita influência sobre nossa metafísica e sobre nossa moral, e que nossas ideias mais puramente intelectuais, se posso assim exprimir-me, dependem muito de perto da conformação de nosso corpo (...) (DIDEROT, 1979a, p.8).

É importante ressaltar de antemão que sua ontologia, um monismo materialista, não implica em uma compreensão do como homem como máquina, sujeito às leis da física (Cf. Wolfe, 2015). Na teoria diderotiana, a própria metáfora do relógio, típica de teorias reducionistas, cede espaço principalmente para analogias com os instrumentos musicais e a acústica. Como explica Wolfe (2015, p.82), se há para Diderot uma área capaz de reduzir explicações metafísicas, essa área é a biologia, entendida pelos contemporâneos do filósofo como história natural.

Diderot anuncia um caminho divergente do seguido por Descartes (1596-1650), La Mettrie (1709-1751), e outros, em seu *Diálogo entre d'Alembert e Diderot* (1979b), onde o filósofo expõe sua tese da continuidade da matéria, fazendo cair por terra as supostas distinções de natureza entre homens e animais, bem como a oposição entre alma e matéria. No mesmo diálogo, o papel central da sensibilidade na constituição da matéria também é apresentado. Como lembra Nunes (1997, p.100), esse aspecto já fora descrito na enciclopédia, no verbete “animal”, e Diderot parece ter tido como ponto de partida a obra *História Natural*, do conde de Buffon.

Em outro texto, *O Sonho de d'Alembert* (1979c), escrito no mesmo ano, e no mesmo mês, Diderot formula o que irá se tornar a essência da sua concepção de alma materialista: a teoria dos feixes originários. Segundo essa tese, o homem é, desde o início da sua vida, formado a partir de “um fio delgado, depois um feixe de fios” (DIDEROT, 1979c, p.105). Com o desenvolvimento e os desdobramentos desse

feixe de fios inicial, somos capazes de experienciar um número cada vez maior de sensações, visto que a sensibilidade é da natureza da matéria. Aquilo que chamamos de alma nada mais é que um complexo emaranhado de fibras sensíveis, que possibilitam o pensamento, a memória e a consciência. Segundo Diderot

essa sensibilidade pura e simples, esse tato, diversifica-se pelos órgãos emanados de cada uma das fibras; uma fibra, formando a orelha, engendra uma espécie de tato que denominamos ruído ou som; outra, formando o palato, engendra uma segunda espécie de tato, que denominamos sabor. (DIDEROT, 1979c, p.105).

Em uma passagem da *Carta Sobre os Surdos e Mudos* (2000a, p.109-110), o filósofo propõe uma analogia para explicar a alma materialista para alguém que ainda não possui “a facilidade de apreender as ideias abstratas”. Diderot pede para que seu interlocutor imagine um centro, uma caixa, onde se encontra um homúnculo, e a partir da qual partem uma infinidade de feixes, formando o corpo do homem. O homúnculo no topo do corpo é responsável por “puxar” as fibras, ativando a sensibilidade do corpo. “Se vários desses pequenos cordões são puxados no mesmo instante, o timbre [representado pelo homúnculo] será atingido por vários golpes, e a figurinha ouvirá vários sons ao mesmo tempo” (DIDEROT, 2000a, p.110).

Nesse sentido, segundo a analogia de Diderot, o funcionamento da alma, esse conjunto de fibras sensíveis, guarda certa semelhança com o funcionamento dos instrumentos de corda, em especial com as leis da acústica¹ (Cf. Nunes 1997, p.110). As fibras agitadas pelo homúnculo, ou figurinha, como descreve Diderot, permanecem vibrando por mais ou menos tempo, o que gera combinações consonantes ou dissonantes entre as

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 268-278

¹ Nunes (1997, p.110) lembra que, apesar de o uso das analogias musicais não ser algo exclusivo da filosofia de Diderot, é neste filósofo que elas ganham uma precisão maior, “por serem baseadas em fenômenos acústicos naturais, como a vibração “por simpatia”, e não em entidades metafísicas ou relações numéricas abstratas”.

vibrações, assim como os acordes na música. Por isso, “não é sem razão que se diz de certos cérebros que eles são mal timbrados” (DIDEROT, 2000a, p.110). Diderot retira ainda da analogia musical uma possível lei do pensamento, sugerindo que sempre há, entre uma ideia e outra, um termo intermediário, assim como nas regras da harmonia musical (ou ao menos na do século XVIII), entre dois acordes, é necessário manter uma nota em comum.

Em outro momento, no *Diálogo* (DIDEROT, 1979b, p.88), o filósofo fala sobre a ressonância, uma propriedade que existe nas cordas e que parece estar presente também nas fibras que compõem a alma. Diderot explica que, assim como as cordas dedilhadas, algumas fibras da alma, após serem excitadas, permanecem vibrando com durações distintas. “Mas as cordas vibrantes gozam ainda de outra propriedade, é a de fazer outras fremir, e é assim que uma primeira ideia chama a segunda; as duas uma terceira; todas as três, uma quarta, e assim sucessivamente” (DIDEROT, 1979b, p.88). E por fim, Diderot indaga: “Se o fenômeno ocorre entre as cordas sonoras, inertes e separadas, como não haverá de produzir-se entre os pontos vivos e ligados, entre as fibras contínuas e sensíveis?”. (DIDEROT, 1979b, p.88)

Diderot enfatiza, porém, que a comparação com a música é apenas “linguagem figurada, que eu empregaria quando muito para recrear e fixar o espírito volátil de uma criança.” (2000a, p.111). Ainda assim, as analogias musicais permeiam os textos do filósofo, possivelmente atingindo o ápice no diálogo *O Sobrinho de Rameau*, onde a própria estrutura do diálogo se assemelha a uma composição, sendo empregados ostinatos, contrapontos, inversão de vozes, imitação, e outros elementos típicos das estruturas musicais (Cf. NUNES, 1997, p.135-195). No *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot compara a performance dos bons atores com as leis da harmonia musical (2000b, p.36), e a alma do bom comediante como um instrumento

que “toma o acorde e o tom que convém à sua parte, e sabe prestar-se a todos.” (2000b, p.60).

Sendo essas as características disso que chamamos de alma – fibras sensíveis, cujas disposições e excitações correspondem aos nossos sentimentos e pensamentos – fica ainda a questão sobre como objetos externos, em especial a música, fazem mover nossos feixes de fibras causando as inúmeras experiências que todos conhecemos. E é nesse ponto que as considerações de Diderot são menos específicas, o que nos inspira a tentar apresentá-las de forma mais objetiva.

De acordo com Nunes (1997, p.107), na ontologia de Diderot “qualquer que seja a percepção (tátil, visual, olfativa, etc.), ela é caracterizada como resultante de uma fricção, um atrito entre divisões menores (átomos ou fibras) de corpos materiais”. Para explicar a passagem das percepções mais simples, como reconhecer um timbre, um som, uma cor, para as reações que temos ante uma obra de arte, seja ela uma música, uma pintura, etc., o filósofo desenvolve um conceito importante, em consonância com as ideias de alma materialista e de continuidade da matéria, qual seja, o conceito de hieróglifo. Tal conceito, segundo Nunes (1997, p.128) se refere a “uma trama de relações cumulativas. Os hieróglifos devem ser elaborados e construídos pelo artista, mas decifrados, interpretados pelos receptores (leitores, espectadores, etc.).”

Para Diderot, cada forma de expressão artística apresenta suas peculiaridades em termos de técnica e possibilidades de representação, o que torna traduções literais de um meio para o outro impossíveis, e o que implica na existência de hieróglifos particulares para cada arte (Cf. NUNES, 1997, p.127-8). Sendo assim, podemos assumir que cada hieróglifo construído, seja em uma pintura, poema, ou música, irá excitar as fibras da alma de acordo com suas características. Caso seja um texto, por exemplo, a linearidade e a temporalidade serão transmitidas para

a alma através de um hieróglifo específico, diferente de uma pintura, cujo hieróglifo abarcará uma simultaneidade maior de elementos, além da espacialização dos objetos.

Na *Carta sobre os Surdos e Mudos*, o filósofo enfatiza como a comparação entre os emblemas e imagens suscitadas pelas diferentes artes pode ser frutífera para a compreensão do trabalho do artista. Diderot aconselha seu interlocutor a

reunir as belezas comuns da poesia, da pintura, e da música, mostrar suas analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico apresentam a mesma imagem, aprender os emblemas fugazes de sua expressão, examinar se haveria alguma semelhança entre esses emblemas (...) (DIDEROT, 2000a, p.126).

A tarefa, sugerida para o abade Charles Batteux, é iniciada por Diderot (2000a, p.127-9) nas páginas seguintes na mesma carta, quando o filósofo mostra como a figura de uma mulher moribunda foi expressa através da poesia, por Virgílio (70 a.C – 19 a.C), da pintura, por Frans van Mieris (1635-1681), e da música, pelo próprio Diderot. São mostrados os hieróglifos particulares transmitidos por cada meio bem como as técnicas empregadas por cada artista para engendrar tais hieróglifos. Sua intenção é mostrar “que o belo momento do poeta não é sempre o belo momento do pintor” (DIDEROT, 2000a, p.140).

Resta agora buscar nos escritos de Diderot suas considerações sobre o hieróglifo da música e como este afeta a alma do ouvinte. Sobre a música, diz Diderot (2000a, p.101) que “se não falamos tão distintamente com um instrumento do que com a boca, e se os sons não pintam tão nitidamente o pensamento quanto o discurso, ainda assim eles nos dizem alguma coisa”. Para construir um hieróglifo daquilo que quer dizer à alma, o compositor lançará mão da harmonia, ritmo, melodias, escalas, imitações, contrapontos e diversas outras estruturas e técnicas. No exemplo de cotejo entre a poesia, pintura e música, mencionado no parágrafo anterior, fica claro que, para o filósofo, os

diferentes intervalos musicais, o uso da harmonia e dos outros elementos da estrutura musical, são capazes de evocar diferentes sentimentos na alma.

Apesar de não ter sido compositor, Diderot chega a buscar nas técnicas de composição musical os meios para criar, através da linguagem escrita, hieróglifos da música. Esse é o caso do diálogo *O Sobrinho de Rameau* (DIDEROT, 1979d). Na análise de Nunes (1997), o autor mostra os inúmeros artifícios da composição musical que Diderot emprega na construção do diálogo. Segundo Nunes,

os romances, sátiras e diálogos científico-filosóficos de Diderot são testemunhos eloquentes de sua capacidade de articular, no discurso, os hieróglifos particulares de outras artes, ao mesmo tempo que expressa suas posições filosóficas. (NUNES, 1997, p.133).

Sanders (2013, p.239, tradução nossa), ao analisar o mesmo diálogo, também entende as inúmeras passagens nas quais o Sobrinho canta árias famosas, ou entoia trechos de concertos e óperas como tentativas de “infundir a linguagem [discursiva] com um discurso “sentimentalista”, pois as vibrações [da música] se comunicam com os sentidos (...)” dos leitores. Apesar de não mencionar a teoria dos hieróglifos, Sanders (2013) nota, entre outras coisas, o esforço de Diderot para fazer ressoar nos leitores do diálogo os temas musicais descritos pela linguagem, colocando em cena, assim, os sentimentos que seriam excitados pelo hieróglifo musical.

Diderot descreve a música como a arte cujos hieróglifos são os mais abstratos. “A pintura mostra o objeto mesmo, a poesia o descreve, a música excita apenas uma ideia dele”. (DIDEROT, 2000a, p.145). Dado o caráter fugaz do hieróglifo musical, o filósofo acredita que, para melhor apreciarmos essa arte, é necessária certa disposição tanto do ouvido, quanto da alma; sem tal disposição, falhamos em decifrar o hieróglifo sugerido pelo compositor e, portanto, “o mais belo trecho de sinfonia não causaria grande efeito.” (DIDEROT, 2000a, p.145). Nas palavras do filósofo

Em música, o prazer da sensação depende de uma disposição particular, não somente do ouvido, mas de todo o sistema dos nervos. Se há cabeças sonantes, há também corpos que eu chamaria de bom grado harmônicos. (DIDEROT, 2000a, p.144).

A música só será apreciada caso as relações existentes entre sons sejam percebidas pela alma. O mesmo acontece com as outras artes, salvo o fato de que, como exposto acima, as relações tendem a ser mais abstratas e fugazes na música. Para Diderot (2000a, p.142) “Um belo quadro, um poema, uma bela música nos agradará apenas pelas relações que aí notarmos. Dá-se o mesmo com uma bela vista e com um belo concerto”.

Malgrado o fato de o hieróglifo da música ser abstrato e, nesse sentido, impreciso, o próprio Diderot (2000a, p.145) reconhece que, entre as três artes, pintura, poesia e música, é esta última a que fala mais profundamente à alma. Retomando sua concepção materialista de alma, notamos que o emaranhado de feixes de fibras, cuja disposição, mais ou menos tensa, molda o comportamento de cada sujeito; é excitado por objetos externos; e funciona de maneira similar aos instrumentos de corda, com fibras fazendo outras ressoarem e formando grupos (acordes) consonantes ou dissonantes; possui, de certa forma, características musicais. A forma como esse espírito materialista sente, pensa, analisa, cria, etc., é uma forma musical, como as inúmeras analogias apresentadas por Diderot nos permitem concluir.

Sendo música e alma duas estruturas materiais que se valem de algumas características similares, parece ser plausível concluir que a música será capaz de mover a alma com mais facilidade, diferente da linguagem discursiva, por exemplo, que apresenta seu hieróglifo de maneira muito diferente da forma como as ideias aparecem na alma. É nesse sentido que entendemos a afirmação de Sanders (2013, p.241, tradução nossa) de que, apesar de tratar a música como uma analogia para a alma, no diálogo *O Sobrinho*, “música e sensibilidade deixam de ter

similaridades apenas em termos metafóricos e se tornam entrelaçadas no estudo e no apelo à sensibilidade: estudar música é estudar a própria sensibilidade humana”.

Na tese de Sanders (2013), um dos motivos pelos quais o filósofo “infla” o texto com exemplos musicais, é para tornar o próprio diálogo um estudo sobre como funciona a sensibilidade, e, portanto o pensamento. Levando em conta a análise de Nunes (1997), podemos considerar que, tendo como recurso apenas a linguagem discursiva, Diderot se esforça para criar hieróglifos musicais no texto com o intuito de, como nota Sanders, avaliar a reação dos leitores frente às referências musicais; em outras palavras, avaliar como aqueles hieróglifos musicais (engendrados pela linguagem discursiva) excitariam a alma dos leitores. O fato de música e alma apresentarem diversas similaridades torna aquela uma referência para o estudo desta.

A música, portanto, figura como um entre inúmeros objetos que movem a alma humana; ela é uma entre as muitas formas de expressão artística que, utilizando técnicas e suportes distintos, são capazes de mover a alma, fazendo suas fibras vibrarem e ressoarem conforme o hieróglifo engendrado pelo artista. Os elementos e técnicas que compõe a música, porém, guardam similaridades únicas com a maneira pela qual as ideias, e portanto, sentimentos, acontecem na alma materialista. Não seria a música, portanto, a arte que mais profundamente fala à alma, *apesar da* sua abstração? As analogias entre alma e música articuladas por Diderot não respondem, então, a dúvida do próprio filósofo sobre se a música nos emociona porque:

“mostrando menos os objetos, deixa mais campo livre à nossa imaginação; ou se (...) tendo [a alma] necessidade de sacudidas para ficar emocionada, a música é mais própria do que a pintura e a poesia para produzir em nós esse efeito tumultuoso?” (DIDEROT, 2000a, p.145).

Bibliografia:

- DIDEROT, D. Carta sobre os surdos e mudos. In: GUINSBURG, J. *Diderot: obras II. Estética, Poética e Contos*. Tradução de Jacob Guinsburg, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000a.
- DIDEROT, D. Paradoxo sobre o comediante. In: GUINSBURG, J. *Diderot: obras II. Estética, Poética e Contos*. Tradução de Jacob Guinsburg, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000b.
- DIDEROT, D. Carta sobre os cegos, para uso dos que vêm. In: CHAÚÍ, M.S., GUINSBURG, J., *Textos Escolhidos/Diderot*. Tradução de Marilena de Souza Chauí e Jacó Guinsbug, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979a.
- DIDEROT, D. Diálogo entre d'Alembert e Diderot. In: CHAÚÍ, M.S., GUINSBURG, J., *Textos Escolhidos/Diderot*. Tradução de Marilena de Souza Chauí e Jacó Guinsbug, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979b.
- DIDEROT, D. O sonho de d'Alembert. In: CHAÚÍ, M.S., GUINSBURG, J., *Textos Escolhidos/Diderot*. Tradução de Marilena de Souza Chauí e Jacó Guinsbug, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979c.
- DIDEROT, D. O sobrinho de Rameau. In: CHAÚÍ, M.S., GUINSBURG, J., *Textos Escolhidos/Diderot*. Tradução de Marilena de Souza Chauí e Jacó Guinsbug, São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979d.
- NUNES, J. H. *Diderot e as analogias musicais*. Goiânia: UFG, 1997.
- SANDERS, S. Sound and Sensibility in Diderot's "Le Neveu De Rameau". *Music & Letters*, Oxford, v. 94, n. 2, p. 237-262, 2013.
- WOLFE, C.T. Diderot and materialist theories of the self. *Journal of Society and Politics*, v.9, p.75-94, 2015.