



“MÚSICA E PENSAMENTO”: ACERCA DA APRECIÇÃO MUSICAL NO ENSAIO “MANEIRAS DE OUVIR MÚSICA” DE FIDELINO DE FIGUEIREDO

“MÚSICA E PENSAMENTO” :
ON MUSIC APPRECIATION ON THE ESSAY
"MANEIRAS DE OUVIR MÚSICA"
BY FIDELINO DE FIGUEIREDO

Flávio A. F. Reis¹

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia UESB

Resumo: Apresentamos considerações acerca de um dos ensaios do livro *Música e pensamento*, intitulado “Maneiras de ouvir música”. Com isso, buscamos trilhar os caminhos do ensaio de Fidelino de Figueiredo nos domínios da apreciação musical, inquirindo as linhas de força que atravessam suas considerações acerca do recebimento da música. Mais, buscamos investigar usos intelectuais da música e seu valor cultural na reflexão de Fidelino sobre o pensamento e a música.

Palavras-chave: Fidelino de Figueiredo; Ensaio acadêmico; Música e Pensamento.

Abstract: *In this article, we present considerations about the essay “Maneiras de ouvir”, which is in the book “Música e pensamento”. By doing that, we intent do follow the paths laid in by Fidelino de Figueiredo’s essay-work concerning musical appreciation. More so, we seek to investigate the intellectual uses of music and its cultural value in Fidelino’s reflections.*

Key-Words: Fidelino de Figueiredo ; Academic essay ; Música e Pensamento.

¹ flavusp@gmail.com

Metáforas, literatura! Eis o que sucede a quem se mete a escrever do que se não pode saber. A música e seus sortilégios são coisas de mistério. Pela mesma razão os místicos são exuberantes metaforistas: falam do que se não pode saber.

Fidelino de Figueiredo. *Música e pensamento*, p. 65.

Antes de começar a falar do livrinho de Fidelino, convém apontar alguns pressupostos importantes para nossa exposição. *Música e pensamento* possui, como diz o próprio subtítulo: “Quatro ensaios marginais e um prólogo”. O adjetivo “marginais” dado aos ensaios é antes um marcador do caráter do gênero *ensaio* que um termo depreciativo ou uma *humilitas* retórica de orador: Fidelino, como bom ensaísta, vale-se da liberdade do gênero para o jogo de suas ponderações.

De que música trata Fidelino? Nosso autor trata da música de concerto e tem em conta a história da música que conhecemos nos seus melhores manuais. No entanto, assume um papel de como ouvinte diletante assumido, citando compositores e obras de um apreciador do repertório sem grandes pretensões. De modo algum depreciamos a relação de Fidelino com a música, mas não é aquela que temos, por exemplo, num Theodor Adorno, músico de formação e humanista das letras e da filosofia.

Como Fidelino se relaciona com a música? Precisamos lembrar que o modo de relacionar-se com a música pressuposto por Fidelino é necessário para apreciar seus ensaios é de uma experiência intelectual da música. Isso significa que a relação com a música aqui definida não é um de um entretenimento desinteressado, mas de um sistema histórico-cultural com largo repertório de pelo menos 800 anos de experiências, com historicidade, variação de sistemas, usos e valores variados. Assim como nas letras, falar de música antes do século XVIII é uma coisa, falar dela do século XVIII até nossos dias é outra. A música da

antigo regime, sua prática e uso distinguem-se da música burguesa, dos teatros de massa do século XIX e dos artistas autônomos de Beethoven em diante.

De início, devemos observar que, embora de matérias diferentes, a concepção do volume *Música e pensamento: quatro ensaios marginais e um prólogo* de Fidelino de Figueiredo aproxima-se de um opúsculo, publicado em 1932, por Nils Bohr, lido por Fidelino na edição francesa: *La théorie atomique et la description des phénomènes. Quatre articles précédés d'une Introduction*. A respeito desse livro Fidelino afirma em *A Luta pela expressão*: “não sei se entendi muito bem, mas que me deixou grande eco na memória” (FIGUEIREDO, 1960, p. 27). Afora o modelo de Nils Bohr, o que mais impressionou Fidelino foi a liberdade de pensamento, a verve ensaística, os devaneios da “doença da crítica” lidos nas páginas de Bohr e, por isso, antes de prosseguirmos, fazem-se necessárias duas advertências:

1. os ensaios são experiências intelectuais insubstituíveis e que apenas se realizam no ato de leitura, de estudo, de concordâncias e discordâncias com o movimento agitado do pensamento de Fidelino;
2. Com esses ensaios, Fidelino chama-nos a atenção que, ao crítico que se preze, a experiência intelectual da música é incontornável. Nesse sentido, a música deixa se estabelecer como uma intensa experiência intelectual, estética e histórica, que demanda estudos e pensamento aplicado.²

² Na impossibilidade da exposição exaustiva, mencionamos apenas alguns poetas e letrados de grande renome como exemplos de intelectuais que tiveram na relação com a música, sobretudo com aquela dos compositores renomados, certa experiência intelectual e estética profícuas. Helder Macedo, ensaísta de renome, poeta e romancista de valor, em *Viagens de Inverno* de 1994, repõe as *Winterreise* de Müller e Schubert em língua portuguesa, valendo-se em três dos poemas da musicalidade da cantiga dos trovadores. O célebre professor de gerações, Eduardo Lourenço, tal sua relação intelectual, filosófica e sentimental com compositores e obras que não se furtou a redigir, que fossem linhas, frases ou textos mais demorados dessas suas experiências, reunidas em *Tempo da Música, Música do Tempo*, organizado por Barbara Amielo. Um dos maiores poetas portugueses do século XX, professor notabilíssimo em Portugal, no Brasil e nos Estados Unidos, ensaísta e, sobretudo, camonista decisivo, Jorge de Sena, sabidamente melômano, dedicou um livro de poesia à música – *Arte de Música*, de 1968, obra estudada por monografias de mestrado e doutorado no Brasil e em Portugal. Fico nesses três notáveis, porque, como já anunciara, a

Para tudo isso, Fidelino propõe quatro ensaios, gênero esse que considerava um “ofício” e que, como seu artesão, empenhou-se copiosamente. Por que o ensaio? Não nos alonguemos nisso, mas tenhamos com Theodor Adorno, o ensaio como o que:

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (...) Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer (ADORNO, 2003, p. 16 – 17).

O ensaio é movido pelas indagações do desejo, ou segundo o jovem Lukács,

o ensaio como “forma” autônoma, situada entre literatura e filosofia, entre “criação imaginária”, e a “criação individual”. É movido também pela “errância, é um ser que, como queria Chestov, anda “ao acaso, com os olhos fechados”; é o ser da divagação, do espaço lúdico” (OUELLETTE, 1989, p. 58).

Fidelino de Figueiredo, por sua vez, embora lance mão de todas as liberdades e recursos que o ensaio oferece, com o rigor do pensamento empenhado e a ousadia do experimento de ideias, precavido pensador, define o seu lugar de fala no proêmio de *Musica e pensamento*:

O autor não é músico. E também não se atreve a escrever música. Apenas discorre da sua influência psicológica e intelectual sobre quem ouve, a principiar pelo próprio autor. A música é um mistério bilateral, na sua criação e no seu recebimento. Pode bem o autor aplicar-se a tentativas de decifração de um lado desse mistério, aquele em que se situa (FIDELINO, 1960).

lista é infinita, em todas as línguas, sobretudo naquelas nos quais floresceram os grandes nomes do repertório.

Mais, a percepção que ora produz essa fala ocorre num terceiro nível: é a leitura sobre a percepção de uma percepção; é a leitura de um juízo sobre o mistério do recebimento da música. Destaque-se: “mistério”, lugar que Fidelino encontrou para flertar com a música. “Mistério”, aspecto reiterado ao longo dos ensaios, mais detidamente, no que se intitula “Maneiras de ouvir música” de que tratamos.

Fidelino de Figueiredo, com *Música e Pensamento*, demonstra, mais uma vez, que a música, sua história, o repertório e os procedimentos de interpretação e recepção são indispensáveis na fatura intelectual do letrado. O pequeno volume *Música e Pensamento* propõe justamente, nas preocupações pedagógicas de Fidelino, que a música assuma um lugar eminente na formação educacional básica e, com isso, propõe “a Música para eixo de toda a educação pré-universitária”.

No prólogo de *Música e Pensamento*, Fidelino elenca três “ideias diletas sobre a educação”: a) o conceito de imagem-força; b) a pedagogia da morte e c) a música para eixo de toda educação pré-universitária. Acerca desse terceira ideia, defende que ela “eleva e espiritualiza toda existência, conduzindo o homem à beira dos mistérios universais e, sem o desumanizar, dá proporções cósmicas às suas inquietudes, interrogações e dúvidas, porque a “Música é uma revelação mais alta que a filosofia (FIDELINO, 1958, s.p.)”³ Com o intuito de defender a música como eixo primordial da educação básica, no lugar das agruras do latim, Fidelino argumenta que:

O latim é a chave da civilização romana, lembram seus apologistas, mas a Música é a chave do mundo total da civilização, porque nela se contém e expressam todos os ideais humanos, todos os anelos, todos os triunfos, dores e inquietações do homem individual e do homem multitudinário

³ A citação de que se vale Fidelino é atribuída a Beethoven: “Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie”, citado em “*Ludwig van Beethoven: Ein musikalisches Charakterbild*”, de G. Mensch, p. 228, 1871.

ante os eternos problemas de sua miséria. Tudo ela encerra por adivinhação, herança ou criação, tudo que o homem sonhou, desejou e pensou, o homem antigo, o que falava grego e latim, o homem medieval que já pôs em Música a torrente dos seus medos e a ânsia religiosa de evasão, o homem renascentista, o revolucionário e o romântico, e já agora o homem universal. A História humana contém-se íntegra nela, como nenhuma arqueologia, ainda mais sabedora, no-la pode reconstruir (FIGUEIREDO, 1958, p. 55).

Embora haja um excesso de idealismo e universalismo nos conceitos como de “homem”, “Música”, “História humana”, “homem medieval” etc, não resta dúvida de que essa passagem de Fidelino é um belo encômio à música como elemento fundante da cultura. O ensaísta é filho dos universalismos e idealismos oitocentistas e as marcas de seu tempo e educação devem ser consideradas e problematizadas, quando isso for necessário, apesar de que o próprio pensador muitas vezes coloque em debate os limites dos grandes sistemas, corroborando-os aqui e ali pela incontestância de sua *forma mentis*, ou, se quisermos usar um conceito de Fidelino para seu próprio pensamento, pela incontestância de sua imagem-força.

Assim, no esforço de pensar um currículo que não indispucesse os jovens alunos, Fidelino propõe que no lugar do latim, terror dos pequenos, a música assumisse o papel de disciplina comum e necessária para o bom desenvolvimento cognitivo. Dadas as questões educacionais de época em que estas preocupações se faziam importantes, e a datação destes cuidados, chama à atenção a proposta de Fidelino em que a música ocupe lugar central nas disciplinas da educação primeira.⁴ Embora não tratemos por ora dos primeiros ensaios do livro, destacamos um dos argumentos de Fidelino para a implementação da música como eixo básico da educação:

⁴ Apenas como curiosidade, nas reformas dos *curricula* nos países luteranos, o próprio Lutero elegeu a música como a disciplina primordial dos programas e, talvez, a isso devemos a salvação de termos e ouvirmos a música de Johan Sebastian Bach e seus herdeiros.

Evidentemente, num sistema educativo em que a Música seja o eixo central ou a armação travadora, não se visa a fazer músicos e cantores profissionais, como nos conservatórios; apenas se mira a ensinar a sentir, compreender e amar com objetividade consciente e profunda a coisa maior que os homens fizeram até hoje e que nada indica possa vir a ser destronada da sua soberana hegemonia. Amá-la e receber-lhe todo o influxo formador e mesmo transfigurador. No estado de emoção e plenitude, em que nos deixa a audição de uma grande obra, há um elemento transfigurador ou reabilitador da nossa condição, orgulho de que tal coisa provenha do génio humano, refrigério da cadeia de humilhações que é toda existência (FIGUEIREDO, 1958, 56-57).

Antes de passarmos ao ensaio de que cuidamos nessas considerações, convém enaltecer as qualidades do ensaísmo de Fidelino, como já adiantamos, para tratar de música e qualidades essas marcadas por dois aspectos principais: a liberdade de fazer mover os conceitos e os juízos sem as amarras de academicismo positivo, demonstrativo; sem no entanto, paradoxalmente, deixar de ter no horizonte o encaço da precisão, do clareamento de noções esfumaçadas pelo uso impune da rotina e pelo esquecimento da reflexão cuidada. Fidelino persegue o que o óbvio condena à aparente evidência, resultando em “clarões” reflexivos que, em nós leitores, igualmente ávidos de saber como ele, nos surpreende, encanta e edifica. Outro aspecto desse ofício é a habilidade de perseguir a precisão, como já notamos, sem cair na afirmação apressada e no pensamento imperativo e acabado: as soluções de Fidelino são como as cristalizações do poema de Cesário verde: estágios breves de um presente que muito rapidamente se transmutará em outra forma, deixando ao leitor o lugar delicioso do pensamento em natureza naturante, isto é, em processo contínuo de formulação, no processo caro à Paul Valéry, dos cadernos, dos estudos sobre as notas de Leonardo da Vinci, como lugar máximo de experiência estética e artística, sempre em movimento.

1. O mistério de ouvir música

O caminho do ensaio de Fidelino, no encaço das maneiras de ouvir música, inicia-se com a ponderação do que seja a apreciação musical e seus efeitos. Como vimos, propõe reunir ouvintes que se assemelhem no grau de sensibilidade artística; no nível de educação musical e no horizonte de instrução. Mesmo assim, o resultado não se equaliza, dada a complexidade de variáveis que interferem na apreciação artística, sobretudo na audição musical. Dentre elas, Fidelino destaca noções como “caráter”, aspecto que distinguiria os indivíduos; e “cultura”, algo que buscou precisar pelo escopo do que chamou de “paisagem da vida e do mundo”. Nesse processo de ajuizamento e ponderação, fica patente a impotência de uma metodologia da percepção musical num conjunto de ouvintes que se assemelhem, o que fornece a matéria a ser perquirida no ensaio- o mistério de ouvir música:

Não são apenas as diversidades do caráter e da cultura, isto é, o que há de mais típico na pessoa e na sua paisagem da vida e do mundo, que determinam as imprevisíveis diferenças das reações dos auditores da Música. O recebimento dela em nosso espírito é um mistério, por cada um decifrado a seu modo. Mistério que se engalia noutro, o da essência da própria Música (FIGUEIREDO, 1958, s.p.).

Um modo de romper os flancos do mistério e obter a essência da música será valer-se das imagens e sentimentos que a música nos sugere. Fidelino se vale de Jules Combarieu⁵, autor que muito leu na mocidade e sua referência mais imediata ao pensar a recepção da música pela ideia de “imagens musicais” já mencionadas:

⁵ Professor de música no Collège de France entre 1904 e 1910, foi autor de várias obras dedicadas à musicologia, entre elas sua tese de 1893, intitulada *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression*, obra de que se vale Fidelino para compor seus raciocínios acerca da interpretação da música por meio de “imagens musicais”.

Hoje, refletindo com mais experiência sobre esta concepção das “imagens musicais”, não me recusarei ainda a reconhecer nelas certo caráter de primitivismo ou de simplicidade inicial, mas o que também não posso deixar de lhes encontrar é um patente resíduo de convencional artifício ou de acordo experimental entre o artista e seu auditório. (...) Não há absoluto impessoal ou rigorosamente objetivo no fundo de uma imagem musical (FIGUEIREDO, 1958, p. 73-74).

Nessa última afirmação, negando o absoluto impessoal ou objetivo numa imagem musical, Fidelino, embora reconheça a força da proposta de Combarieu, refuta-a como um dado natural, mas reconhece seu valor como convenção, convenção essa presente na ideia do *leitmotiv* wagneriana ou nos ditames da música programática, como veremos em breve. De todo modo, a proposta de Combarieu ameniza o mistério do recebimento da música.

Jules Combarieu analisa sistematicamente o valor expressivo de cada frase melódica, a significação de cada timbre, o papel dos tipos de orquestração. Ou seja, o musicólogo francês fornece um pressuposto e experimenta-o exaustivamente - o volume da obra o demonstra - propondo um modo atraente de apreciação de música, no qual amenizam-se os aspectos mais áridos do abstração musical, dando às convenções ares de naturalidade. Resistir a esse caminho e não se encantar com as ideias dessa proposta é quase impossível e, com isso, as ideias de Combarieu estão em toda parte já desligadas de sua obra: em manuais de música, notas de jornais, artigos de opinião e programas de concertos.

Embora hoje Combarieu seja muito pouco conhecido e menos ainda lido, os procedimentos de apreciação pelas “imagens musicais” goza de grande fortuna nos discursos dos críticos de música quando se pretende que a abstração musical, árida àqueles que não conhecem satisfatoriamente a linguagem dos sons, palpável discurso com sentido narrativo e unidade semântica. Além disso, a música programática (calcada num discurso pré-

existente) calha bem com os procedimentos de recepção de Jules Combarieu e servem mesmo como comprovação de sua hermenêutica musical. Nesse sentido, a música sinfônica apropria-se da dramaticidade do discurso poético composto de palavras, imagens, paisagens, ações, narrativas, caracteres, sentimentos e resulta em obras como os poemas sinfônicos inventados por Franz Liszt (as rapsódias húngaras, ou seja, narrativas húngaras); a música programática de Berlioz e sua paradigmática *Sinfonia Fantástica ou Episódios da vida de um artista*, completa com *Lelio: o retorno à vida*⁶; o quadro tchaikovskyquiniano intitulado *Abertura de 1812*, no qual agitam-se as forças imperiais russas e napoleônicas, com citações da *Marselhesa*; os “Quadros de

⁶ Essa sinfonia, composta por volta de 1830, é tida como paradigmática do gênero “sinfonia programática”, havendo sobre ela estudos e debates que lhe comprovam a importância para a história da música sinfônica do romantismo: “Entrégase Berlioz a un realismo alimentado por lo grande o lo grandioso. La estructuración de sus obras rechaza las normas de un clasicismo sinfónico cuya culminación beethoveniana en vano se hubiera querido superar; y busca otros medios originales, novísimos, o en todo caso – dado que la originalidad no fue absoluta – presentados con amplitud y sistematización conscientes. Establece una *idea fija* o tema único que guía la sugestión musical y el desarrollo sinfónico, y que determinará hasta en los aspectos secundarios la forma del discurso orquestral. Nos hallamos, pues, con aquel módulo que adoptaría un nombre genérico: música de programa.” SUBIRÁ, José. *Historia de la música*, p. 555. A *Sinfonia Fantástica* inaugura o gênero “sinfonia de programa ou música programática” pela aliança, ou melhor, conjunção decisiva entre música e poesia, fazendo com que ouvir esta sinfonia prescindia de um drama apresentado ou sabido de antemão. No caso da sinfonia de Berlioz, dramatiza-se a história de um jovem poeta abalado de amores e entregue ao ópio, o que lhe produz uma série de alucinações ou sonhos seguidos de sentimentos e recordações que ele traduz em pensamentos ou imagens musicais. As partes desse drama dividem-se em: 1. Sonhos, paixões: recorda o mal estar da alma, a onda de paixões, a melancolia, as alegrias sem causa que o invadem antes de ter visto a mulher que ama. Depois, o amor vulcânico, angústias, ciumentos furores, seus retornos à ternura e seus consolos religiosos. 2. Um baile: O músico encontra sua amada no tumulto de um baile. 3. Cena campestre: Uma tarde no campo e o ouvinte percebe um dueto de pastores, logo após, um ligeiro murmúrio de árvores docemente agitadas pelo vento, alguns motivos de esperança anteriores trazem ao coração uma calma que dão cores aos pensamentos. Mas, ela aparece, o coração se oprime e agitam pressentimentos dolorosos, dúvidas sobre a fidelidade, um pastor repete sua melodia e o outro não responde, o sol se põe e o dia acaba em silêncio. 4. Marcha ao suplício: O músico sonha que matou sua amada e que, condenado à morte, levam-no ao suplício. A ideia fixa reaparece como pensamento amoroso interrompido pelo golpe fatal. 5. Sonho de uma noite de sabat: o músico se vê num tropel de sabat entre seres das sombras e monstros variadíssimos. A ideia fixa na amada reaparece descaracterizada numa dança grotesca, associam-se melodias que anunciam a condenação e as punições. Berlioz fez seguir a esse ciclo melodramático uma continuação intitulada *Lelio, o retorno do artista à vida*. Uma peça que alterna textos declamados com passagens sinfônicas, uma rapsódia em seis partes na qual há de tudo um pouco, sobretudo fragmentos que remetem a Shakespeare. (cf. José Subirá. *Historia de la música*, op. cit., p. 557 e seguintes.)

uma exposição” de Mussorgsky; a celebre e humorada “Dança macabra” de Camille Saint-Saëns e muitas outras obras oitocentistas e do começo do XX⁷.

Sabemos que nos finais do século XIX, a chamada “guerra romântica” opôs grupos de compositores alemães, uns favoráveis à “música absoluta” e ao cultivo das formas musicais já consagradas; outros, defensores da música nova, defensores da liberdade das formas musicais e da inspiração livre. Esteve no cerne dessa disputa a ideia de que a música não se reduzia às imagens e ao discurso e que suas ideias prescindiam de uma filosofia que lhe fosse adequada às suas idiossincrasias hermenêuticas.

Ou seja, Fidelino aventura-se num campo de areias movediças, apontando com o cuidado de ensaísta experimentado e prudente, o lugar de onde fala e o aspecto de que trata, aspecto esse irrefutável a qualquer lado das paliçadas: *o mistério do recebimento da música*. Com isso, nosso ensaísta opta por ater-se à indeterminação que as matérias humanas, sobretudo a arte, e nela em especial a música, reivindicam como caminho de construção heurística. Fidelino reforça o coro daqueles que propõe pensar a música pelo viés do “mistério” e da “essência”, termos que não admitem o fechamento conceitual absoluto e universal, mas que preveem o ajustamento nos casos particulares em que se propõem como categoria de avaliação.

⁷ A ideia de que a poesia inunda a música no século XIX é defendida pelo musicólogo Jose Subirá que, em sua *Historia de la musica* transcreve uma preciosa passagem acerca do que seja “música pragmática” de Franz Liszt. O compositor, em seus estudos sobre a sinfonia *Harold en Italia*, de Berlioz, declara: “El programa – decía Liszt – tiene por objeto único indicar, en cierto modo, la jurisdicción intelectual de la obra y servir de preparación a las ideas y sentimientos que en la misma había pretendido personificar el músico. Es ocioso, infantil, y falso casi siempre, establecer un programa demasiado tarde, con posteridad, y pretender explicar así el contenido de una obra instrumental, porque en tal caso las palabras destruirían todo el encanto, profanarían los sentimientos y romperían las fibras tenues del alma que precisamente se revela con esta forma, dada su ineptitud para exteriorizarse mediante palabras, imagines y conceptos. Por otra parte, huelga decir que el maestro, como dueño de su obra, puede haberla concebido bajo el influjo de impresiones concretas y puede anhelar que el auditorio tenga plena consciencia de ello. *El músico-poeta, o lo que es lo mismo, el autor de poemas sinfónicos, se impone la misión de presentar claramente una imagen que tiene grabada con toda claridad en su espíritu, una serie de estados de alma que han llegado a su consciencia con precisión y seguridad absoluta. Com qué derecho le impediremos, pues, que use un programa para facilitar la perfecta comprensión de su obra?*” Grifo nosso. Franz Lizst apud José Subirá. *Historia de la música*, p. 552-53.

Como não pretende resolver o mistério do recebimento da música, Fidelino aponta as muitas e complexas variáveis desse universo de experiência estética, optando por eleger o recebimento por parte do ouvinte como maneira de amenização do mistério:

Daqui resulta que tenha cada auditor atento de ser também um decifrador do mistério sublime e que o sejam todos com aquela caprichosa variedade, a que no principio desse arrazoado aludi. Se ascendemos a uma zona de caráter, ou já de personalidade e de cultura, em que as diferenças individuais, sem deixar de ser grandes, perdem a sua tendência arbitrária e anárquica, antes se confinam em marcos de razão objetiva e de gosto esclarecido, a observação de meu convívio por esse mundo aponta-me três setores de ouvintes ou três maneiras muito bem delimitadas de ouvir a grande Música (FIGUEIREDO, 1958, p. 77).

Os primeiros, os “especialistas”, dada a especialidade de seu saber, concebem a música como sucessão de acordes e regras de harmonia, enfim, preciosismos teóricos que os fazem obnubilar os aspectos culturais e artísticos mais amplos, tais como a história e os atravessamentos culturais os mais diversos.

Os segundo, burgueses-pagantes que se valem dos manuais de audição e buscam verificar na apreciação musical a correspondência dos breves verbetes dos livros sabidos, frequentadores das palestras anteriores aos espetáculos que, munidos de três ou quatro afirmações, verificam o ajustamento delas na obra apresentada – uma espécie de engessamento ou mortalha das peças. Sua importância está no financiamento das casas de música que frequentam, muitas vezes por razões nada musicais.

E o terceiro grupo reúne, citando: “é constituído por uma universal família de espíritos que pedem à Música respostas, conselhos e consolações, e contatos com o absoluto, evasão da miséria humana, superação dela” (FIDELINO, 1958, p. 80).

Na parte final dos ensaios, Fidelino apresenta a figura de Michel De Fillipis ouvinte modelar do terceiro grupo, ao qual se junta nosso ensaísta e ambos, diletantes, concebem a música como vetor existencial, lugar de experiência intelectual decisiva e fonte produtora de reflexões sobre o mundo e a ordem das coisas. Com essa perspectiva, Fidelino figura o que para si constitui-se a relação mais rica nas maneiras de ouvir música e por essa experiência, idealiza a necessidade premente de que a música esteja nos ciclos de educação, ampliando, com isso as fileiras daquele terceiro grupo de ouvintes conscientes da música.

Fidelino e seu amigo, ambos desviam-se das diatribes dos musicólogos, da exigência árida dos ouvintes especialistas do primeiro grupo, para se deleitarem com os benefícios e prazeres do ouvinte diletante, aqueles que, para concluir, com as palavras de Fidelino:

Comparecem a uma audição, aparelhados apenas com sua sensibilidade intelectualizada, para interpretar a profunda emoção recebida e os efeitos revulsivos dela sobre todo seu ser (FIGUEIREDO, 1958, p. 82).

O ensaísmo de Fidelino de Figueiredo revela a verve reflexiva do intelectual português, aventurando-se pelo debate de assuntos diversos como exercício de seu pensamento irrequieto. Sem dúvida, *Música e Pensamento* insere-se entre as obras de Fidelino dedicadas às discursões pedagógicas a que muito se dedicou o autor, todavia, a amplitude da matéria - as complexas relações entre a música e os pensamentos que mobiliza - amplifica o temário e oferecem ao leitor a oportunidade de acompanhar Fidelino em sua aventura intelectual. Mais ainda, mestre do ensaio, pelo exercício constante e pela erudição conhecida, os textos resultam em obras nas quais a inquirição investigativa fundem-se num discurso com laivos poéticos, aspecto esse

presente nas considerações que pretendem antes a contemplação do que não se pode dizer ao discurso frio e limitado da conclusão imperativa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Editora34, 2003.
- COMBARIÉU, Jules. Jules Combarieu. *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression*. Paris, Félix Alcan, 1893.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Música e Pensamento*, Lisboa, Guimaraes Editora, 1958.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *A luta pela expressão*. Prolegômenos para uma filosofia da literatura. São Paulo, Ática, 1960.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães Editores, 2000.
- OUELLETTE, Ferdinand. Divagações sobre o “ensaio”. In *Língua e literatura*. n. 17, 1989.
- SCUDO, P. Les Écrits et la Musique de M. Wagner. In: *Revue des Deux Mondes*, 2eme période, tome 26, 1869.
- WULF, Maurice. J. Combarieu. *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression*. Comptes-Rendus. In: *Revue néoscholastique*, Année, 1894, vol. 1, n, 4, p. 411-413.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música*. Barcelona, Salvat Editores, 1951, 2 tomos.