

Descartes e a música coral renascentista

Tiago de Lima Castro

O título do ensaio provoca o seguinte estranhamento: René Descartes, o *filósofo do cogito*, o pai da modernidade, teria ele pensado sobre música e, mais especificamente, sobre a música coral renascentista? O jovem Descartes, após sua formação no colégio de *La Flèche* e vivendo na Holanda em meio ao exército de Maurício de Nassau, escreveu e dedicou sua primeira obra, o *Compendium Musicae* (*Compêndio Musical*), a Isaac Beeckman em 1618. Compêndio é um título atribuído a obras de cunho didático (PIRRO, 1907), contudo, este não é um texto didático sobre música, mas um breve tratado de estética musical. Tal interesse em música não poderia ter emergido do nada, mas é um fruto de um gosto cultivado ao longo de sua formação cultural.

Escrever sobre estética musical ou filosofia da música é um ato advindo de uma experiência com obras musicais, sendo tais experiências o impulso desta reflexão. Por isso, há a necessidade de se conhecer tais obras, escutá-las e, dependendo do texto a ser estudado, informar-se sobre suas estruturas musicais intrínsecas. É possível que a reflexão filosófica sobre música de um filósofo tenha relações diretas com os debates musicais presentes em sua época. Por mais que seja possível utilizar as reflexões de um autor para pensar obras musicais com as quais o filósofo não teve contato, não conhecer o repertório

e o debate musical de seu tempo tende a facultar interpretações anacrônicas, ou mesmo interpretações bem distantes daquilo que foi escrito.

Contudo, nem todo autor menciona diretamente obras, compositores, ou tratados musicais estudados para a produção de seu texto. Por isso, a necessidade de pensar metodologias para se aproximar das experiências musicais que propiciaram a reflexão filosófica quando estas não são diretamente mencionadas. Quando o autor não cita obras diretamente, é possível que cite-as indiretamente ao descrever alguns gêneros de sua época, ou mencionar danças, ou técnicas composicionais utilizadas em obras específicas. O conceito de música da época também é essencial, afinal, um texto filosófico sobre música dialoga com o conceito de música vigente a época. Há casos em que os costumes musicais, a maneira como a produção musical é executada e experienciada pelos ouvintes, podem ajudar a melhor contextualizar alguns textos. Por essa razão, além de uma leitura estrutural do texto do filósofo, é importante colocá-lo em diálogo com o repertório que é seu alvo como a bibliografia específica sobre a produção musical de sua época.

Retornando ao *Compendium Musicae* de Descartes, obra escrita aos 22 anos quando o autor tinha vinte e dois anos, o que indica que a obra foi escrita quando o autor tinha 22 anos de idade, o que indica que o livro tem relação direta com a música renascentista e do primeiro barroco. A obra foi publicada postumamente em 1650, sendo originalmente escrita somente para a leitura de Isaac Beekman, como Descartes atesta ao final da obra:

Eu omiti muitas coisas por desejo de ser breve, outras por esquecer e muitas ainda por ignorância. Eu padeço, no entanto, por esse filho do meu espírito, se imperfeito e semelhante a um feto que acabou de nascer, indo ao seu encontro em testemunho de nossa familiaridade, e o mais correto monumento de minha amizade por ti; nessa condição de, ainda escondido na sombra de teus arquivos, não será exposto ao julgamento de outros. Não serão como você, não desviarão os olhos benevolentes das partes defeituosas para continuar aquelas que eu não nego que tenha exprimido certos traços do meu espírito: eles não saberão que esta obra tenha sido composta unicamente para você, por um homem ocioso e livre, em meio à ignorância militar, e que age e pensa de maneira distinta.

Breda de Brabante, sendo concluído à véspera do primeiro dia de janeiro do ano de 1618 (DESCARTES, A.T. X, p. 140:26-141:14; C.M., p. 136-139).¹

Beeckman foi um matemático, filósofo, teólogo e professor de latim, porém vivia da produção de velas e construção de aquedutos e encanamentos. Mesmo não sendo muito conhecido, foi um pesquisador importante no estabelecimento da ciência moderna em suas pesquisas para associar a física à matemática, e por isso é considerado um físico-matemático. Um dos seus trabalhos foi a análise vibratória das consonâncias e dissonâncias por meio de um estudo geométrico sobre o movimento que caracteriza o som, o estudo dos seus processos de ressonância, o que o levou a uma concepção atomista e mecanicista do mundo, entre outros aspectos da música e do som. O trabalho como produtor de velas o propiciava sobrevivência, enquanto o trabalho com aquedutos possibilitava verificar, empiricamente, a associação entre matemática e física em suas teorias hidrostáticas, que versam sobre os movimentos dos fluidos. Esta posição intermediária entre um teórico e prático foi essencial para o desenvolvimento inicial da ciência moderna (BERKEL, 1983; 2013). A música era um campo propício por ser considerada uma área da matemática que lidava com elementos sensíveis, como o som. Desta maneira, a dedicatória de Descartes justifica-se por Beeckman já lidar com música, como pela busca cartesiana do método e da *mathesis universalis* ser ainda uma perquirição em uma fase inicial, contudo, sua experiência com o uso da matemática para pensar a filosofia natural; através de sua concepção mecanicista, é algo que impressionou Descartes, ocorrendo também a admiração inversa devido a Beeckman perceber o domínio matemático que o futuro *filósofo do cogito* já apresentava.

A música foi um dos temas em que ambos trabalharam conjuntamente, contudo, Descartes não assimila exatamente as teorias de Beeckman, mas reinterpreta a teoria musical renascentista através do que será futuramente conhecido enquanto método cartesiano (AUGST, 1965, p. 124-125; BUZON, 1987, p. 16-18; GOZZA, 1995, p. 242; LOCKE, 1935, p. 424-428; LOHMANN, 1979, p. 85; PIRRO, 1907, p. 124; WYNMEERSCH, 1999, p. 103-108). O método cartesiano já estava sendo experimentado nesta obra de juventude, sendo posteriormente expresso na obra *Regras para a direção do espírito* (1628-1629), e lapidado na obra *Discurso do método* (1637), aparecendo novamente

¹ Essa forma de citação ao texto cartesiano é uma convenção internacional citando primeiro o trecho nas obras completas organizadas por Charles Adam e Paul Tannery, após a sigla citando-se o volume em que o texto se encontra, seguido de sua página e linha correspondente; em seguida cita-se a tradução utilizada ou edição crítica posterior, neste caso a edição crítica e tradução ao francês de Frédéric de Buzon. As traduções ao português do Compendium Musicae são nossas.

nas *Meditações Metafísicas* (1641), com a diferença que nesta o autor aplica o método a problemas metafísicos, sendo estes os objetivos do autor, enquanto na obra anterior o método em si era o objetivo.

De forma resumida, o método cartesiano consistiu em estabelecer a dúvida hiperbólica sobre toda a realidade até conceber à uma ideia clara e distinta, apreendida intuitivamente e resistente à dúvida, da qual se poderia deduzir o conhecimento em uma base firme e sólida, a semelhança dos processos dedutivos da geometria euclidiana. Por isso a concepção de *mathesis universalis*, ou seja, utilizar a razão de forma semelhante aos processos matemáticos para a compreensão da realidade. Neste processo, aparece o cogito na expressão “penso, logo sou” (*cogito ergo sum*), pois mesmo aplicando a dúvida hiperbólica a toda a realidade, não se conseguia duvidar que era algo pensante enquanto se está pensando. Partindo deste princípio, Descartes reconstrói o conhecimento tendo esta ideia simples, clara e distinta. No entanto, as obras maduras são o corolário de uma perquirição que se iniciou em sua juventude, tendo em sua primeira obra o momento de experimentação, o que é perceptível em sua própria estrutura.

O *Compendium Musicæ* se inicia com uma definição sobre música – a qual será discutida mais a frente –, para em seguida sugerir oito proposições, na *Prænotanda* (Considerações prévias), organizadas, da mais simples à mais complexa, as quais são a base das seções seguintes em que são expostas a teoria rítmica, uma explicação das consonâncias e dissonâncias, uma discussão sobre os modos e processos de composição musical. Uma análise pormenorizada de como esse texto experimenta o futuro método cartesiano extrapola os limites deste ensaio. Contudo, o tema foi desenvolvido no segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado (CASTRO, 2017), porém, pode-se exemplificar com o seguinte trecho de sua teoria rítmica:

Os tempos dos sons devem consistir em partes iguais, porque eles são mais fáceis de perceber pelos sentidos, em virtude da quarta proposição [da *Prænotanda*], ou partes que estão em proporção dupla ou tripla, sem ir além, porque elas são mais facilmente distinguidas pelos ouvidos, devido a quinta e sexta proposições [da *Prænotanda*] (DESCARTES, A.T. X, p. 93:23-94:3; C.M., p. 58-59).

Na primeira preposição, o autor estabelece que “todos os sentidos são capazes de algum prazer” (DESCARTES, A.T. X, p. 91:3-4; C.M., p. 54-55), e, em seguida, propondo que este prazer seria advindo de uma proporção entre o objeto

apreendido e os sentidos, o que encaminha a conceber que tal proporção ocorre quando os objetos não atinjam aos sentidos com muitas partes diferentes, pois isto os desagradam. Na quarta proposição, o autor estabelece que “o objeto é mais facilmente percebido pelos sentidos quando a diferença das partes é menor” (DESCARTES, A.T. X, p. 91:18-19; C.M., p. 56-57), encaminhando à quinta proposição que estabelece que “as partes de um objeto completo são menos diferentes entre si, entre as quais a proporção é maior” (DESCARTES, A.T. X, p. 91:20-21; C.M., p. 56-57). Já a sexta demonstra que se deve utilizar proposições aritméticas, e não geométricas, devido a estas serem mais facilmente percebidas pelos sentidos. Desta forma, o trecho da teoria rítmica citado é deduzida destas proposições.

É preciso notar que Descartes não se utiliza da teoria musical proposta por Beeckman, baseada em uma análise geométrica dos objetos sonoros em vibração, mas o primeiro calca seu pensamento na aritmética seguindo os processos da teoria musical renascentista com a qual o primeiro teve contato em sua formação. Não obstante, expô-la através de seu método embrionário, ainda em experimentação, de forma que não se valide suas proposições através de uma chancela da tradição, mas devido a sua estrutura metodológica calcada nos processos dedutivos, semelhante a matemática, é uma inovação epistemológica a ser notada.

Para entender como este pequeno texto de Descartes dialoga com a tradição musical da renascença, necessitamos entender melhor a concepção de música vigente à sua época. Havia nesse contexto música puramente instrumental, contudo, o grande foco é a música cantada, seja sacra ou profana, com uma tendência a conceber o texto musicado, sua letra, como parte intrínseca da estrutura musical. A música instrumental está relacionada diretamente à dança, mesmo havendo formas musicais como *ricercares* e *tema e variações* – originalmente denominadas *diferenças em espanhol* –, não são o grande enfoque da época, o que se percebe ao verificar que as publicações de música instrumental ocorrem em conjunto com música vocal, por exemplo.

Assim sendo, não existe um discurso sobre a autonomia musical durante a formação do jovem Descartes, ou seja, de conceber a obra musical como algo que existe por si mesma através de sua forma, como vai ocorrer no século XIX. Por isso a música se apresenta de forma funcional, ou seja, ela tem uma função específica dentro de seu contexto, seja como parte intrínseca da missa, seja nas danças de corte, de forma que a peça musical é feita visando este

conceito determinado. A presença da reforma e contrarreforma precisa ser levada em conta, já que a música era um elemento constituinte da missa, num contexto em que a tradição católica está sendo questionada pelo luteranismo, somado ao desenvolvimento do ceticismo através do humanismo renascentista, e naturalmente tais disputas influem sobre os processos de composição musical nas quais estas se inserem nos anseios de preservar a tradição que está em questionamento.

O próprio conceito de obra musical, que temos utilizado desde o início deste ensaio, não se aplica exatamente à Renascença. Não há a busca por compor uma obra jamais escutada em todo o passado, ao contrário, é comum se utilizar de temas musicais, melodias conhecidas. Como forma de trazer ao ouvinte elementos com os quais ele está familiarizado, contudo, tratando-os de forma diferente para gerar novas experiências musicais, partindo daquilo que o ouvinte já estava familiarizado, inclusive em peças sacras. Uma das dificuldades na aproximação deste repertório musical é também essa prática de trabalhar sobre material musical já existente, afinal, não somos os ouvintes visados por esta produção.

Isto se justifica na vigência de um paradigma musical calcada na obra *De Institutione Musica* de Boécio, que tem sido a base de toda reflexão musical no ocidente deste a sua feitura no século VI d.C. Ele propõe, seguindo uma tradição de cunho platônico-pitagórica, a existência de três gêneros de música: “o primeiro é certamente a música mundana; o segundo, humana; o terceiro, que se há estabelecido em determinados instrumentos, como a cítara, as túbias, e que os se fazem criados da cantilena” (BOECIO, 2009, p. 77), portanto, a música não é somente aquilo que produzimos e escutamos. Mas esta deve ser um reflexo da música original, a própria ordem do mundo, a qual pode harmonizar a música humana, nossa condição psicofisiológica. Como consequência, o autor propõe haverem três tipos de músicos: o primeiro o executante de instrumentos, o qual não se utiliza da razão; o segundo o compositor e poeta, que usa um pouco da razão “[...] como por um certo instinto natural” (BOECIO, 2009, p. 150), e aquele que analisa e especula sobre música, sendo esse o músico por excelência, pois utiliza-se da razão.

Além do conceito de música, Boécio descreveu uma teoria musical tradicional e nas práticas musicais de sua época, as quais são anteriores às práticas musicais do renascimento. Uma diferença fulcral é que Boécio escreve num contexto em que a prática musical era homofônica, ou seja, uma melodia única mesmo

quando cantada em grupo, enquanto a música renascentista é essencialmente polifônica, com múltiplas vozes diferentes e simultâneas. Isso levou a uma profícua aproximação entre a teoria e a prática no renascimento, principalmente buscando articular as práticas vigentes à tradição teórica, algo essencial nesta época. Por isso os teóricos musicais renascentistas também são compositores, pelo menos em sua maioria, e realizaram um hercúleo esforço intelectual para calçar as novas práticas musicais na tradição boeciana.

Esse contexto musical foi aquele com o qual Descartes se deparou e buscou refundar a teoria musical de forma que esta se sustente sem o estofo da tradição. Esta quebra pode ser percebida na definição de música proposta por Descartes, logo após o título da obra: “seu objeto é o som, seu fim é deleitar [*delectet*] e mover em nós paixões [*affectus*] diversas” (DESCARTES, A.T. X, p. 89:3-8; C.M., p. 54-55). Esta definição fornece uma quebra do paradigma boeciano, já que a música tratada é aquela que produzimos e escutamos, sem menções à música mundana ou humana, e tendo como fim o deleite e provocar paixões no ouvinte, e não refletir a ordem do mundo. Desta maneira, Descartes quebra a concepção musical vigente tanto na busca por fundamentá-la sobre princípios claros e evidentes, e não através da tradição, como sua definição apresenta um rompimento com Boécio.

Brigitte van Wymeersch argumenta que Descartes aplica o humanismo renascentista à música, quando coloca o sujeito como a finalidade última da composição (WYMEERSCH, 1999), ao mesmo tempo sendo um lampejo do que posteriormente fez em sua obra madura, o sujeito enquanto fundamento do conhecimento. É curioso a preocupação com as paixões logo na juventude, pois sua última obra foi *As Paixões da Alma*, publicada postumamente em 1650, e verificamos em alguns trechos do *Compendium Musicæ* como sua teoria rítmica apresenta uma preocupação com o problema das paixões:

no que concerne à variedade de paixões que a música pode exercer pela variedade de compassos, eu digo que, em geral, um compasso lento excita-nos, igualmente, paixões lentas, como são a languidez, a tristeza, o medo, a soberba, etc.; e um compasso rápido faz nascer, assim, paixões rápidas, como a alegria, etc. [...] mas uma pesquisa mais exata dessa questão depende de um excelente conhecimento dos movimentos da alma (DESCARTES, A.T. X, p. 95:10-23; C.M., p. 62-63).

Principalmente quando conhecemos sua obra madura, a qual primeiramente fixou sua metodologia no *Discurso do Método* (1637), posteriormente investiu a alma nas *Meditações Metafísicas* (1641), para discutir *As Paixões da Alma* (1650). A música nunca deixou de aparecer ao longo de suas correspondências, mesmo como um tema transversal.

Contudo, para verificar as experiências musicais que impulsionaram Descartes a pensar sobre música, precisamos voltar à sua formação no colégio jesuíta de *La Flèche* e entender alguns debates musicais presentes em sua época.

A ordem jesuíta fundada por Inácio de Loyola tinha grande preocupação com o método e a ordem para alcançar seus objetivos. Dessa forma, a organização das disciplinas e o conteúdo dos colégios jesuítas foram estabelecidos de forma preliminar nas *Constituciones de la Compañía de Jesús*, de 1550, no ato de fundação da ordem. Uma particularidade é a forte ênfase no estudo de matemática, sendo estudada no mesmo ano que metafísica e com uma carga maior em comparação com outros colégios, devido à atuação do matemático jesuíta Christopher Clavius, o qual também pesquisa como associar matemática com a filosofia natural, na confecção da *Ratio Studiorum*, de 1599. Este documento aplicou as determinações iniciais do ensino jesuítico, contudo, especificando melhor os detalhes para permitir que qualquer colégio fundado pela ordem tivesse funcionamento e formação semelhantes. Há de se considerar que boa parte das obras utilizadas nos colégios jesuítas vinham da produção intelectual da Universidade de Coimbra e da Universidade de Salamanca.

Como costume da época, a teoria musical era parte do ensino de matemática, sendo este momento em que provavelmente Descartes a estudou. No entanto, inicialmente Loyola tem receio que a prática musical afaste os alunos dos reais objetivos do ensino. Por isso, Marcos Holler comentar que

Os motivos para as restrições à música tinham um fundo prático: desde sua criação, um aspecto importante da Companhia de Jesus era o que chamavam de “cuidado dos bens espirituais”, ou seja, as atividades como catequese, pregação, confissão, comunhão e administração de sacramentos e a atuação junto ao povo, através da educação e obras assistenciais. Segundo Loyola, a música absorveria os padres e tiraria sua atenção do trabalho cotidiano (HOLLER, 2007, p. 2).

Mesmo com estes receios sobre a prática musical, havia o estudo obrigatório de dança e balé nestes colégios, o que implica necessariamente na presença de

alguma prática musical no estabelecimento. Tais práticas parecem ter impulsionado a teoria rítmica do *Compendium Musicae* de Descartes, pois, como visto acima, ele propõe que tais estruturas possibilitem movimentar determinadas paixões nos ouvintes, ou seja, são essenciais para que a peça musical alcance seu objetivo. Essa valorização das estruturas rítmicas não era tão comum à época, ao ponto de Phillippe Vendrix (1992) destacar a particularidade da teoria rítmica cartesiana, aproximando-a do tratado *De Musica libri septem*, de 1577, do professor de música da Universidade de Salamanca, Francisco de Salinas, que circulava na França nesta época.

A relação destas colocações sobre o ritmo com a dança pode ser percebida, também, quando Descartes discute a percepção dos tempos fortes e fracos, os quais são estruturantes do ritmo, e

o que observam, naturalmente, cantores e instrumentistas, principalmente em cantilenas com compassos em que se costuma saltar e dançar: esta regra nos serve para distinguir cada batida da música por movimentos do corpo” (DESCARTES, A.T. X, p. 94:26-30; C.M., p. 62-63).

As citações à dança também aparecem em sua correspondência, como neste trecho de uma carta escrita no dia 18 de março de 1630 à Marin Mersenne, onde o *filósofo do cogito* propõe uma outra teoria para explicar como a música movimenta paixões na alma do ouvinte, o que não é o enfoque deste ensaio, novamente utiliza a dança como exemplo:

A mesma coisa que leva alguns a dançar, pode levar ao choro outros. Porque se trata apenas das ideias que são excitadas em nossa memória: como aqueles que são tomados de prazer por dança uma vez ao desfrutar de algum *air*, logo que escutem um semelhante, o desejo de dançar é revivido; ao contrário, se alguém nunca teve alegria de fato com as *gaillardes*, ao mesmo tempo que lhe tenha ocorrido alguma aflição, infalivelmente, ele se entristecerá quando ouvi-la outra vez (DESCARTES, A.T. I, p. 133:27-134).

A música coral da época tinha uma estrutura rítmica mais ligada diretamente ao texto, por isso o estranhamento que se tem ao ler tais colocações cartesianas elogiando a dança. Ao longo do compêndio, o problema de como o som estimula os sentidos e estes movimentam as paixões na alma também aparece, ou seja, um prenúncio da relação entre o corpo e a alma. Portanto, as experiências com peças musicais compostas para serem dançadas, como

air, galhardas, pavanas, entre outras, foram elementos que impulsionaram a reflexão estética cartesiana logo em sua obra de juventude. Muitas danças eram puramente instrumentais, o que implica, também, certa valorização no material musical em si.

Na música vocal e polifônica havia um grande debate em torno da relação do material musical com o texto a ser musicado. A música polifônica se utiliza de técnicas de contraponto para que múltiplas melodias simultâneas estejam alinhadas e formem um todo coerente e harmônico. Contudo, tais estruturas podem ser utilizadas de forma que o texto esteja em destaque, possibilitando melhor compreensão do texto cantado, ou preferindo destacar a própria independência do movimento entre as vozes, mesmo diminuindo a compreensibilidade do texto musicado. A disputa entre tais práticas colocava o seguinte problema: O que efetivamente movimenta afetos ou paixões nos ouvintes? Se consideramos que são as estruturas contrapontísticas, então a compreensibilidade do texto não é essencial à composição vocal, já que são as estruturais musicais que movimentariam os afetos e não o texto; porém, se considerarmos que música vocal tenha a finalidade de movimentar os afetos presentes no próprio texto, pois este é o fim da prática musical, então as estruturas contrapontísticas devem servir ao texto musical enfatizando sua compreensibilidade através da correta construção da melodia principal. Um dos defensores na primeira posição foi Johannes Tinctoris, compositor e teórico da Escola Franco Flamenga, o qual também defendia o abandono da autoridade dos antigos e o estudo empírico da música. Daí sua defesa de que seriam as estruturas contrapontísticas da música que movimentam afetos e não o texto. O polímata, teórico musical e filólogo Henricus Glareanus, defendia na obra *Dodekachordon*, de 1547, a prioridade do texto e que a música deveria, através da melodia principal, movimentar os afetos expressos no próprio texto (FUBINI, 2005).

Como discutido anteriormente, não há concepção de autonomia musical no renascimento, de forma que não é somente a estrutura musical o ponto nevrálgico da discussão, mas, como a música composta será experienciada durante o evento da missa. É importante frisar que os compositores têm seus gostos e tendências ao compor, porém, a discussão como um todo apresentava um enfoque um pouco mais amplo que somente as estruturas da composição musical em si mesma.

Pode-se pensar nas missas compostas sobre a melodia de *L'homme armé*, composta por um anônimo do século XV. Era comum se utilizar de temas populares como base da composição do material da missa, sem utilizar o texto original, mas a melodia. Para o ouvinte acostumado a essa prática, e haviam muitas missas compostas em cima desta melodia, seria como adentrar um local sacro e experienciar certa familiaridade, quiçá, uma relação entre a vida e as experiências do local. Para uma aproximação com esta, pode-se fazer uma imprecisa analogia ao se escutar as Cirandas para piano de Villa-Lobos, nos quais estas se utilizam da melodia das cirandas para criar uma obra, e a experiência de reconhecê-las é intrínseca.

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doibt on doub -
 ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se
 viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

Fig. 1: Transcrição em notação moderna de L'Homme Armé²

Ao escutarmos o *Krye* de diversas *Missa L'homme armé*, compostas do Tinctoris ou por Guillaume Dufaux, Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue, entre outros, é perceptível a maior importância dada à textura polifônica-contrapontística do que o texto musicado em si. Ao contrário, aqueles compostos por Josquin de Prez, Palestrina, entre outros, é claramente dado maior importância à compreensibilidade do texto, mesmo que se utilizando de estruturas contrapontísticas. O exemplo do *Krye* é devido a seu texto ser mais curto, o que evidencia os diferentes tratamentos dados em cada missa. Mas o mesmo se aplica ao *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, os demais movimentos da missa. Pode-se ter dificuldade em perceber a presença do *L'homme armé*, contudo, esta é mais perceptível na análise das partituras das missas em muitos casos, além de

² Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/LhommeArme2PNG>>.

não ser o tipo de repertório com que os ouvintes estejam muito acostumados, diferentemente da época em que as peças foram compostas.

Tal disputa não ocorre somente na composição de Missas e música sacra, mas também em composição como chansons³, madrigais, entre outras formas de música coral profana. Na *chanson Le chant des oiseaux*, do compositor Clément Janequin, é perceptível a ênfase dada sobre o texto, em que as técnicas contrapontísticas visam a imitar diversos pássaros cantando em conjunto. Já madrigais compostos pelo compositor Carlo Gesualdo focam-se nas estruturas contrapontísticas, mesmo com a presença de texto, como se pode observar no madrigal *Se la mia Morte Brami*.

Quando Descartes discute as regras de composição, especificamente as cadências, cita o compositor e teórico Gioseffo Zarlino da seguinte maneira:

Zarlino as enumera [as cadências] abundantemente em todas as espécies. Também faz tabelas gerais, onde explica qual consonância deve seguir após outra em toda a cantilena. Traz a elas diversas razões: porém, muitas, e mais plausíveis, podemos deduzir de nossos fundamentos, penso (DESCARTES, A.T. X, p. 134:1; C.M., p. 128-129).

A citação em si mesma não implica, necessariamente, na adesão de Descartes às suas proposições teóricas, mas indica claramente que foi um teórico que ele estudou. Zarlino fez um dos principais tratados musicais do período: *Le institutioni harmoniche*, de 1558. Nele, o autor expõe as técnicas composicionais aprendidas com seu professor Adrien Willaert, conjugando-as ao estofo teórico de sua releitura dos teóricos musicais clássicos, de forma a conseguir sintetizar a tradição com as práticas composicionais de sua época, e mesmo defendendo que a tradição tinha possibilidade teórica de aderir as novas práticas. Zarlino também demonstra que há uma racionalidade intrínseca ao processo de composição musical neste tratado, através do conceito de *soggetto*, o elemento rítmico melódico que funciona como causa material, no sentido aristotélico da composição musical⁴. A análise da teoria de Zarlino e de suas composições, como as de seu mestre Willaert, mostra grande proximidade das propostas de Glareanus.

³ Atualmente o termo é traduzido como canção, porém, à época era uma forma específica de música vocal profana, por isso preferimos utilizar o termo em francês.

⁴ Por isso até nossos dias a expressão sujeito do contraponto é utilizada, mesmo que em sentido diferente daquele definido por Zarlino.

Descartes também estabelece uma estrutura de composição musical através do uso composição a quatro vozes, como geralmente era feito na música coral renascentista (DESCARTES, A.T. X, p. 135:2-7; C.M., p. 128-129). Em uma comparação mais pormenorizada de tais regras, é perceptível que ele discute as regras de contraponto imitativo semelhantes às propostas por Zarlino. Porém, critica certas práticas que ele denomina como artificiais:

Mas no que diz respeito aos contrapontos artificiais, como dizem, nos quais se usa de um artifício do início ao fim, não acho que eles pertençam mais à Música do que os acrósticos e poemas retrógrados pertençam à Poética; esta arte, como nossa música, foi inventada para excitar os movimentos da alma (DESCARTES, A.T. X, p. 139:2-8; C.M., p. 136-137).

Ao fazer a analogia da música com poemas retrógrados e acrósticos, pode-se interpretar que ele considerava certos usos do contraponto como tecnicistas, e, por isso, artificiais, no sentido de centrar-se nos aspectos técnicos principalmente, e que seriam mais perceptíveis na análise da partitura do que na audição da peça, como ocorrem com os acrósticos e poemas retrógrados. Pode-se deduzir uma predileção por peças mais próximas aos ideais de Glareanus do que de Tinctoris.

O próprio apreço por poesia expresso aqui indica esse posicionamento. Porém, Descartes não discute a relação do texto com a música, ou seu processo de musicalização, mesmo que a teoria exposta seja essencialmente das práticas da música vocal, com exceção da teoria rítmica que apresenta uma concepção rítmica não calcada na acentuação do texto musicado, mas nas estruturas que possibilitam a dança.

Seria possível, também, relacionar essa obra de juventude de Descartes com a nascente monodia acompanhada, e a ópera pela Camerata Fiorentina, ou Camerata de Bardi, na Itália. Ambas as formas pretendiam descartar os afetos do texto através do canto com acompanhamento instrumental, porém, por meio de uma única voz. A camerata era formada por músicos como Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini, Piero Strozzi e Vincenzo Galilei, o pai de Galileu Galilei. É plausível que Descartes tivesse algum conhecimento do que estava sendo produzido na música italiana, pelo próprio impacto que esta causou à época, sendo um dos pilares da primeira fase do barroco musical.

A própria definição de música do *Compendium Musicæ* dialoga diretamente com esta definição proposta por Caccini na Introdução do livro *Le nuove musiche*, de 1601, de que “[...] a finalidade do músico é deleitar e mover os afetos da alma” (CACCINI, 1601, p. 10), sendo que o termo italiano *affetti* traduz o conceito latino de *affectus*. Seria muita coincidência Descartes começar a definir música dizendo que “[...] seu fim é deleitar e mover em nós paixões [*affectus*] diversas” (DESCARTES, A.T. X, p. 89:4-5) e jamais ter lido a definição de Caccini, mesmo que este fale sobre a finalidade do músico, e não da música em si como fez Descartes. Esta relação intrínseca entre música e afetos foi desenvolvida tanto na prática como na especulação estética do barroco.

No entanto, como este ensaio é focado na obra de juventude de Descartes, e mesmo a definição de música insinuar tais relações, a descrição das técnicas composicionais estão distantes da prática da monodia acompanhada e da ópera. O que enseja mais pesquisas em sua obra madura sobre a possível relação entre ambas as práticas. No entanto, é possível vislumbrar leituras anacrônicas, após a publicação póstuma desta relação entre música e afetos ou paixões sobre a racionalidade do processo de composição musical expressa no texto.

Não há material suficiente para saber as opiniões sobre determinadas composições. Contudo, ao analisar o texto e colocá-lo em diálogo com os debates e formas musicais de sua época de juventude, é possível ter uma ideia do repertório com o qual o autor teve contato e o impulsionou a pensar sobre música.

Compreender este contexto musical permite aprofundar o próprio conhecimento sobre o *Compendium Musicæ*, e também sobre o desenvolvimento do cartesianismo. A experiência com peças musicais, somada a problematização do jovem Descartes sobre a preocupação com o erro e a correta fundamentação do conhecimento, levou-o a escrever sobre música e, neste escrito, como já visto, enunciar lampejos de suas futuras perquirições e obras. Ele não voltou a escrever uma obra sobre música em sua fase mais madura, mas não deixa de impressionar que o caminho mencionado na juventude, de necessitar conhecer melhor a alma e seus movimentos para então compreender as paixões movimentadas pela música, tenham levado à publicação póstuma de uma obra como *As Paixões da Alma*.

Referências

ADAM, C.; TANNERY, P. (Org.). **Oeuvres de Descartes**. Paris: Vrin/CNRS, 1897-1913. 11 v.

AUGST, B. Descartes's Compendium on Music. **Journal of the History of Ideas**. Filadélfia, v. 26, n. 1, p. 119-132, jan.-mar., 1965.

BERKEL, K. v. Beeckman. Descartes et “La philosophie physico-mathématique”. **Archives de Philosophie**. Paris, vol. 46, n. 4, out.-dez., p. 620-626, 1983.

_____. **Isaac Beeckman on Matter and Motion: Mechanical Philosophy in the Making**. Tradução Maarten Ultee. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2013.

BOECIO. **Sobre el fundamento de la música**: Cinco libros. Trad.: Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz e Mariano Madrid. Madrid: Gredos, 2009.

BUZON, F. Présentation. In: DESCARTES, R. **Abrégé de musique: Compendium Musicae**. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Puf, 1987. p. 5-49.

CASTRO, T. L. **Compendium Musicae de Descartes: possíveis fontes**. 2017. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.

DESCARTES, R. **Abrégé de musique: Compendium Musicae**. Tradução Frédéric de Buzon. Paris: Puf, 1987.

FUBINI, E. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Tradução Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GOZZA, P. Una matematica rinascimentale: La musica di Descartes. **Il Saggiatore Musicale**. Bologna, v. 2, n. 2, p. 237-257, 1995.

HOLLER, M. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, vol. 11, sep. 2007.

LOCKE, A. W. Descartes and Seventeenth-Century Music. **The Musical Quarterly**. Oxford, v. 21, n. 4, p. 423-431, out. 1935.

LOHMANN, J. Descartes' "Compendium musicæ" und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins. **Archiv für Musikwissenschaft**. Stuttgart, v. 32, n. 2, p. 81-104,1979.

PIRRO, A. **Descartes et la musique**. Paris: Librairie Fischbacher, 1907.

VENDRIX, P. L'augustinisme musical en France au XVIIe siècle. *Revue de Musicologie*. Paris, t. 78, n. 2, p. 237-255, 1992.

WYMEERSCH, B. **Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale**. Belgique: Mardaga, 1999.