

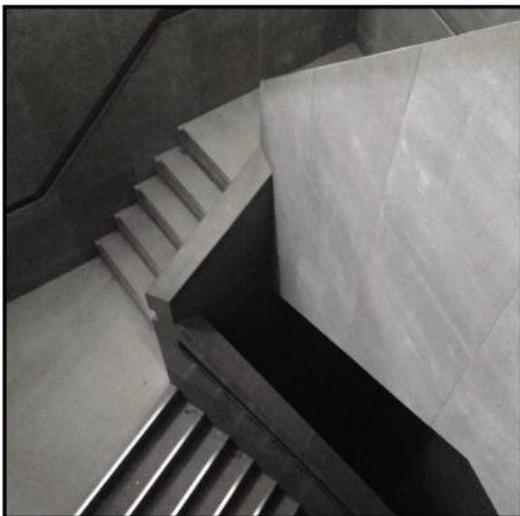
# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 17 No. 1 - 2017

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



**eca**

**USP**

**revistamúsica**

## REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

The "Revista Música", is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, French and Portuguese. Reviews of books are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:  
[revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, inglés y francés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 17 No. 1 - 2017  
ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



EDITOR-RESPONSÁVEL  
Mário Rodrigues Videira Junior

COMISSÃO EDITORIAL  
Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Díonsnio Machado Neto  
Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta  
Luciana Sayure Shimabuco  
Maria Tereza Alencar Brito  
Monica Isabel Lucas  
Paulo de Tarso Camargo C. Salles  
Rogério Luiz Moraes Costa  
Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO  
Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido  
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França  
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália  
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil  
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália  
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França  
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil  
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido  
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil  
Lia Tomás, UNESP, Brasil  
Lydia Goehr, Columbia University, EUA  
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal  
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA  
Michela Garda, Università di Pavia, Itália  
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido  
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil  
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal  
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:  
Correspondence and articles for publications should be addressed to:  
REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)  
<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>  
E-Mail: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)  
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária  
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

### **Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e  
Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM,  
1990-  
ISSN 2238-7625 (Online)  
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.  
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>8</b>
<b>Os conceitos kantianos e a música/<i>Kantian Concepts and the Music</i></b>	
Vicente de Paulo Justi	9
<b>Música, Metáfora e Conceitos Estéticos/<i>Music, Metaphor and Aesthetic Concepts</i></b>	
Nick Zangwill	63
<b>Prelude to a Theory of Musical Representation/<i>Prelúdio a uma teoria da representação musical</i></b>	
Brandon Polite	89
<b>Crítica filosófica como problema da musicologia: Sobre a recepção de Adorno por Carl Dahlhaus exemplificada pelo “Ensaio sobre Wagner”/<i>Philosophical Criticism as a Problem of Musicology: On Carl Dahlhaus' Reception of Adorno Exemplified by the "Essay On Wagner"</i></b>	
Richard Klein	109
<b>A música atonal livre de Berg como modelo de <i>Musique Informelle</i>/<i>The Free Atonal Music of Berg as Model of Musique Informelle</i></b>	
Igor Baggio	130
<b>Autonomia da música e o papel do compositor na vanguarda pós-1950/<i>Autonomy of music and the role of the composer in the post-1950 avant-garde</i></b>	
Ísis Biazioli de Oliveira & Mário Videira	154
<b>Reflexões sobre a música e suas funções: a <i>Décade Philosophique</i> e as artes na nova sociedade francesa/<i>On Music and its uses: The Décade Philosophique and the Arts in the New French Society</i></b>	
Paulo M. Kühl	181

<b>As práticas imitativas musicais na Missa em si menor de Bach/<i>Musical Imitation Practices in Bach's Mass in B minor</i></b>	
Kátia Kato	<b>195</b>
<b>Rediscutindo a relação entre música e linguagem a partir das análises de Paolo Virno/<i>Revisiting the relationship between music and language in accordance with Paolo Virno's works</i></b>	
Flávio Barbeitas	<b>214</b>
<b>A difusão da tablatura para teclados e o exercício cortesão da arte da música no Renascimento/<i>The diffusion of keyboard's tablature and the art of music's courtier exercise during the Renaissance</i></b>	
Delphim Rezende Porto	<b>230</b>
<b>Música e Cosmologia em Filolau de Crotona/<i>Music and Cosmology in Philolaus of Croton</i></b>	
Guilherme Magalhães Oliveira	<b>250</b>
<b>Bakhtín e a Semiótica Musical Contemporânea/<i>Bakhtin and contemporary musical semiotics</i></b>	
Luciano Camargo & Paulo de Tarso Salles	<b>277</b>
<b>A percepção do timbre em <i>Farben</i> Op. 16 n. 3 de Schoenberg: uma abordagem estética e psicoacústica/<i>The perception of timbre in Schoenberg's Farben Op. 16 n. 3: an aesthetic and psychoacoustic approach</i></b>	
Danilo Rossetti	<b>292</b>
<b>Resumos/Abstracts</b>	<b>325</b>

## Apresentação

A música e a filosofia caminham juntas há muito tempo na história da tradição ocidental e são vários os exemplos de trânsito entre as duas áreas. Se, a princípio, pode-se pensar o fazer musical como destacado da tradição reflexiva sobre ele, percebe-se uma tendência constante do encontro entre as duas atividades de conhecimento: seja nas relações entre música e retórica a partir do século XV, seja nas várias passagens dos filósofos antigos que tratam da música, ou ainda nos Enciclopedistas, na tradição de filosofia alemã desde o século XVIII até o século XXI, e assim por diante. Trata-se de um universo gigantesco que tem recebido relativamente pouca atenção no Brasil, com honrosas exceções.

Neste volume especial estão reunidos alguns trabalhos de importantes especialistas das áreas de música e filosofia, tanto do Brasil como do exterior, bem como os resultados de pesquisas realizadas por alunos de pós-graduação, como exemplos de como se dão as relações entre as duas áreas. Ao mesmo tempo, pretende-se prestar uma merecida homenagem ao Professor Paulo Justi, falecido em 2010. Fagotista de formação, responsável pela educação de várias gerações de instrumentistas na UNICAMP, ele era um grande defensor da aproximação das artes com a filosofia no âmbito da universidade. Tendo terminado seu doutorado em filosofia em 2009 no IFCH-UNICAMP, com o tema “Kant e a música na Crítica da Faculdade do Juízo”, não teve tempo de ver seus sonhos realizados. Esperamos que os trabalhos aqui reunidos possam demonstrar um pouco da variedade das pesquisas que vêm sendo realizadas na área, de modo a estimular os jovens pesquisadores a explorar as profícuas relações entre música e filosofia.

# Os conceitos kantianos e a música

VICENTE DE PAULO JUSTI  
UNICAMP (pkjusti@uol.com.br)

A filosofia kantiana da Terceira Crítica é rica em termos que, em seu conjunto configuram a teoria kantiana da experiência estética. Tais termos apresentam, muitas vezes características conceituais próprias, algumas vezes inesperadas e frequentemente complexas. Pretende-se aqui verificar se a semântica dos conceitos kantianos da Terceira Crítica contribui para a compreensão da nossa atual experiência estética musical, em uma linha de análise semelhante à proposta na *Semântica Transcendental de Kant* proposta por Zeljko Loparic (2002).

## 1. A sensibilidade, a sensação e o sentimento

Howard Caygill (2000, p. 283), autor do importante Dicionário Kant, no verbete "sensibilidade", declara: "*A doutrina da sensibilidade de Kant, a qual desempenha um papel crucial na filosofia crítica, é um incômodo amálgama de numerosas formas de argumento mutuamente incompatíveis.*"

O autor apresenta sua discutível conclusão baseado numa análise crítica histórica que, pela amplitude, escapa ao nosso interesse. Nosso objetivo é traçar a semântica conceitual da definição de sensibilidade e seus correlatos a partir da Crítica da Razão Pura (CRP), confrontá-la com o seu uso na Crítica da Faculdade do Juízo (CFJ) e tentar uma verificação em sua contribuição para nossa compreensão contemporânea do fenômeno estético.

O primeiro problema apresentado é o limite entre sensibilidade e entendimento. A primeira é receptiva e o segundo apresenta-se como uma faculdade de julgar, "porque, consoante o que ficou dito, é uma capacidade de pensar. Ora pensar é conhecer por conceitos (CRP B94)." No entanto, Kant deixará claro que a sensibilidade não é somente uma porta aberta da nossa recepção nem somente uma tabula rasa

passiva. Ao tratar dos dois troncos do conhecimento humano, sensibilidade e entendimento e reiterar que: "(...) por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objetos e só ela nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objetos e é dele que provêm os conceitos (CRP B33)." Conclui que: "Na medida em que a sensibilidade deverá conter representações a priori, que constituem as condições mediante as quais os objetos nos são dados, pertence à filosofia transcendental (CRP B30)."

10

A sensibilidade não só não é uma mera porta de entrada das representações, como afasta-se muito disso. Ela não recebe todo e qualquer objeto, somente aqueles que nos podem ser dados, condicionados a representações a priori que constituem a própria sensibilidade. Nessas condições apriorísticas, ela pertence também à filosofia transcendental. Kant deixa também clara a interação entre sensibilidade e entendimento. Uma vez que um objeto é recebido pela sensibilidade, o entendimento deve apresentar-lhe um conceito correspondente. "Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas (CRP A 51)."

Na Terceira Crítica, uma explicação sobre a sensibilidade encontra-se na explanação kantiana do sublime:

A sensibilidade é a porta de entrada de todos os sinais, informações e sensações que alteram nosso estado anterior. Em determinadas situações a sensibilidade é saturada pelo excesso, como no sublime (CFJ 99).

Caberá às faculdades do conhecimento uma elaboração desses dados para que o ânimo não entre em pânico ou desespero como ocorre na experiência do sublime.

Para o Kant da CFJ, a sensibilidade parece mais exclusivamente receptora, ao usar os termos porta de entrada. Em outros momentos da Terceira Crítica, a sensibilidade parece apresentar um sentido de receptora das representações, mas também participante, com as outras faculdades do conhecimento, de processos mentais elaborados, como quando Kant diz:

Porém a determinabilidade do sujeito por esta idéia e na verdade de um sujeito que em si pode na sensibilidade ter a

sensação de obstáculos, mas ao mesmo tempo de superioridade sobre a sensibilidade pela superação dos mesmos, como modificação do seu estado, isto é o sentimento moral (CFJ 115).

A experiência estética musical é demasiado complexa para que nela possamos analisar separadamente a participação da sensibilidade. A participação das faculdades de conhecimento em um trabalho de retroalimentação imediata e concomitante com a experiência da audição molda a sensibilidade, dirige a atenção para detalhes, permite uma seletividade. Esses mecanismos permitirão outras audições com igual ou maior interesse por parte do ouvinte. Na experiência da estética musical, a sensibilidade é a porta de entrada, mas em que medida seu papel não é o de uma porta passiva e sim ativamente participativa, deve ser objeto de estudos posteriores.

### 1.1. A sensação (*Empfindung*)

A teoria da sensibilidade, como a "capacidade de receber representações graças à maneira de como somos afetados pelos objetos (CRP B34)" apresenta-se como um contínuo no pensamento kantiano, ao longo da CFJ. Não há alteração na base do mecanismo de nossa sensibilidade, isto é, o fato de que a consequência dessa alteração de estado leva ao conhecimento ou ao comprazimento; no primeiro caso, quando a representação corresponde a um conceito apresentado pelo entendimento e, no segundo caso, quando a ausência de conceitos leva as faculdades de conhecimento a um jogo das faculdades, à uma reflexão, e ao consequente comprazimento.

A sensação será, então, tudo o que nos afeta. Esse mecanismo inicial, Kant o chama de percepção (sensação mais consciência). A sensação é o efeito de um objeto sobre nós.

Não há na teoria kantiana do conhecimento a possibilidade da existência de um objeto que não nos afete. Tal hipótese não está nem ao menos pressuposta, pois a definição kantiana de sensação contém implicitamente a de objeto, algo que modifica nosso estado, referindo-se a nós como sujeitos que percebemos (CRP B377).

Na Terceira Crítica, a sensação é apresentada com destaque na Introdução. Kant, ao explicar a validade lógica de um objeto e o que constitui a natureza estética de uma representação, propõe que ambas as relações surjam no conhecimento de um objeto dos sentidos, apresentando-se externamente a mim, isto é, no espaço. Assim:

A sensação (neste caso a externa) exprime precisamente o que é simplesmente subjetivo das nossas representações das coisas fora de nós mas no fundo, o material (real) das mesmas (pelo que algo existente é dado), assim como o espaço exprime a simples forma *a priori* da possibilidade da sua intuição (XLIII).

12 Esta citação, em relação à Primeira Crítica, corresponde exatamente (em parte) a "o espaço e o tempo são as formas puras desse modo de perceber; a sensação em geral a sua matéria (B60 e 157)", sendo a matéria o real da percepção, enquanto referência ao conhecimento, isto é, como o que caracteriza a sensação sensorial, e nestas condições, é comunicada universalmente (CFJ 153). A possibilidade de transmissão universal é reiterada em CFJ 205, quando Kant esclarece que os três modos de expressão que unificam e constituem a comunicação completa do falante são pensamento, intuição e sensação.

A CRP apresenta definições de sensação que visam esclarecer seu papel no mecanismo da aquisição do conhecimento. Comparadas ao mecanismo da compreensão musical, podemos afirmar que a sensação, na música, será o som tomado isoladamente, ou conjunto de sons sem consideração da forma que os organiza. Em B 34 lemos que a sensação: "é o efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados." Isto é quase uma repetição de B377 em que a sensação: "é uma percepção que se refere simplesmente ao sujeito, como modificação do seu estado."

Nesta nossa tentativa de transpor as palavras de Kant para a nossa atual apreensão musical, encontramos ainda:

A apreensão, mediante a simples sensação, preenche apenas um instante (desde que eu não considere, é claro, a sucessão de várias sensações) [...] a sensação não tem pois grandeza

extensiva [...] Assim, pois, toda a sensação e por conseguinte, toda a realidade no fenômeno, por pequena que seja, tem um grau, isto é, uma grandeza intensiva, que pode sempre ser diminuída (B 211).

Simple sensação seria um som isolado, que "preenche apenas um instante" e que faria parte de uma peça musical se eu considerasse "a sucessão de várias sensações." Se este som preenche apenas um instante, ele é uma sensação sem grandeza extensiva. Mas ele apresenta um grau, isto é, uma grandeza intensiva, propriedade que será utilizada na música com intensidade musical (piano, forte, fortíssimo e etc.). Assim, as sensações sonoras só serão percebidas musicalmente quando apresentarem a grandeza extensiva, o que é possível pela sucessão de sensações. Como a música é muito mais complexa do que a simples sucessão de sensações sonoras, o que constituiria no máximo, uma melodia simples, nota-se claramente uma analogia entre as condições de existência da música e do conhecimento. Isto é possível porque "Os três modos do tempo são a permanência, a sucessão e a simultaneidade (CRP B219)", o que vemos, constitui a base, o alicerce, da estrutura musical. Como Kant conclui no mesmo parágrafo, "essas três regras precedem toda a experiência e tornam-na possível." Assim, a base de constituição musical é a mesma dos três modos do tempo, mesmo porque a música ocorre no tempo. A base temporal, portanto, é comum ao conhecimento em geral e à música.

A teoria musical utiliza o termo percepção musical. A percepção kantiana, que na CRP é a consciência empírica, ou seja, uma consciência em que há simultaneamente sensação, será transposta à percepção musical ao considerarmos a percepção de diferentes sons, de diferentes alturas, a relação entre eles e mesmo as relações rítmicas. A percepção da música, não de simples sons, exige o ajuizamento reflexivo na forma e assim, neste caso, a expressão da música se confunde com apreciação musical. A percepção musical é uma experiência do fenômeno sonoro, mas não estética, pois não envolve contemplação, ajuizamento e prazer.

A discussão de se uma mera sensação poderia ser música é reveladora em Kant, pois é proposta por alguém reconhecidamente desinteressado na causa musical,

(...) um simples som, como porventura o de um violino, é em si declarado belo pela maioria das pessoas, se bem que ambos (com a cor) pareçam ter por fundamento simplesmente a matéria das representações, a saber pura e simplesmente a sensação (CFJ § 14).

A verdadeira discussão é saber se a pura e simples sensação pode ser uma coisa bela. Aqui, no entanto, importa apenas saber em que condições um simples som, portanto uma simples sensação desprovida da forma, da reflexão, do jogo das faculdades poderia ser declarado belo e, se assim for, em que condições um simples som, uma sensação conteria forma, levaria à reflexão, não podendo então ser considerado mera sensação, já que esta é só a matéria das representações.

14

Podemos acrescentar que a maioria das pessoas declarará belo um simples som de violino porque o reconhecem como possível parte da música, e essa influência as levará a não tomá-lo como um simples som desconectado da música e, portanto apenas como sensação. Um simples som vindo do momento da afinação do violino, por exemplo, não será considerado belo. Mais adiante, Kant admite que: "então cor e som não seriam simples sensações, mas já determinações formais da unidade do múltiplo dos mesmos e neste caso poderiam ser também contados por si como belezas." A razão desta afirmação é que Kant observa, com Euler, que sons resultam de vibrações do ar. Kant chega a indagar se estas vibrações apresentam uma verdadeira forma, mas não responde essa pergunta. Essa base física poderia levar à vivificação do órgão e à reflexão? Alinhamo-nos ao Kant formalista em nossa tentativa de fundamentar a beleza musical, enquanto vemos a forma como a organização dos sons e tendemos a não concordar com o Kant que se aventa a possibilidade de um simples som (simples sensação) poder ser reconhecido como belo, pois, ainda que se admita que o som resulta de uma superposição de estruturas ondulatórias, e como tal tenha uma forma descrita por equações matemáticas, essa superposição de ondas não nos é diretamente perceptível e muito menos somos capazes de discernir os detalhes de sua

estrutura. O que aqui se torna promissora é a discussão resultante já que, se aqui Kant admite a possibilidade de um simples som ser belo, em outros trechos da CFJ apresenta a música como um todo como agradável.

Nossa conclusão, quanto a problemática levantada pela simples sensação, é que esta não pode ser considerada bela, pois não pode haver forma em sensações isoladas. As vibrações que constituem "determinações formais da unidade do múltiplo dos mesmos" não poderiam nem ao menos atingir o simples nível das sensações. Não há possibilidade, pois, de que simples sensações provoquem reflexão sem a forma que só se manifesta em várias sensações concomitantes ou sucessivas, de alguma maneira estruturadas.

## 1.2. O sentimento (*Gefühl*)

Sentimento (*Gefühl*) designa uma resposta da mente humana ao ser afetada por um objeto. Não diz respeito às propriedades dos objetos. Isto pode ser a principal característica da diferença entre sentimento e sensação. A sensação mantém relações diretas com o objeto, entendendo-se como objeto o que é externo a nós e, assim, ocorre no espaço.

Simplificadamente, sensação é o que nos afeta, sentimento é a nossa reação mental frente à sensação. Veremos que Kant desenvolve com sutis complexidades essa relação.

Peter Kivy em sua obra "*Introduction to a Philosophy of Music*" apresenta um capítulo intitulado "*Emotions in the Music*". Em seu início, afirma haver um crescente consenso entre filósofos da música de que faz sentido descrevê-la em termos expressivos, o que contraria a famosa tese de Hanslick. Kivy (2002, p. 30) declara:

Como o consenso geral é que, quando nós dizemos que uma passagem da música é plena de tristeza ou amedrontadora, ou como tal, nós não estamos descrevendo uma disposição da música para surgir tal emoção em nós, mas atribui-se tal emoção como uma propriedade percebida na própria música.

O artigo segue a linha emocionalista, que podemos considerar oposta à interpretação formalista que pretendemos

dar à teoria estética kantiana. Ao citar Hanslick, Kivy faz-lhe justiça, pela posição adotada por aquele na interpretação formalista da estética musical. A utilização do termo "expressão" é que torna a proposta problemática. Deve haver uma concordância geral de que música seja expressiva. Os intérpretes musicais, os maestros, todos são a sua maneira, expressivos. É expressivo quem expressa algo. Os formalistas dirão que a música expressa a si mesma. O problema é que Kivy qualifica as expressões como alegria, tristeza, medo, etc. como intrínsecas da música. Esta opção de interpretação da música tem como consequência o dever de se apresentar onde e como estes sentimentos são apresentados na música e, principalmente, se há correlação e coerência entre autores diferentes e a experiência dos mesmos sentimentos. Ou seja, como seria a alegria em Bach, em Mozart e assim por diante, e se haveria característica musicológica na escrita da alegria, por exemplo.

16

Kivy (2002, p.54) acrescenta comentários como: "como todas as explanações filosóficas de Kant, é notória a dificuldade de compreensão." Pode-se concluir que a filosofia kantiana não é o interesse do autor.

O sentimento é considerado como um "dos mais ambíguos e portanto mais fascinantes conceitos de Kant" (CAYGILL, 2000, p. 288). Não é objeto de nosso estudo o conceito de sentimento em todo o Kant, mas somente nas relações apresentadas com o seu uso na CFJ.

Já nas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, Kant afirma que:

(...) diferentes sensações de contentamento ou de desgosto repousam menos sobre a qualidade das coisas externas que as suscitam, do que sobre o sentimento próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer (KANT, 1993, p. 19).

Inicia-se assim a grande questão do fundamento do sentimento. Se situado nas qualidades das coisas externas, teríamos a predominância do empirismo, se situado no sujeito, não haveria diferença entre os objetos, pois qualquer coisa poderia causar qualquer sentimento, já que este não

dependeria da coisa. Este problema é aprofundado no exemplo dado por Kant (1993, p. 20) do "corpulento":

(...) gente corpulenta, para quem o autor mais espirituoso é o próprio cozinheiro e para quem as obras do gosto refinado encontram-se na própria adega, terá, nas obscenidades comuns e em um gracejo inconveniente, a alegria tão intensa quanto aquela da qual tanto se orgulham pessoas de nobre sentimento.

Tratado de maneira irônica por Kant, o trecho oculta um grande problema. Se o que importa é o sentimento, permanece a questão de que o mesmo sentimento pode ocorrer por razões muito diferentes como o exemplo citado da "alegria tão intensa" pela comida e vinho ou por outras razões por pessoas de nobre sentimento. Nesta primeira parte, aparentemente, Kant classifica os sentimentos de acordo com as pessoas que os sentem.

Sua classificação, no entanto, assume bases mais consistentes ao qualificar os sentimentos que não são "saciados" nem "extenuados", pressupondo uma sensibilidade da alma (é o início da ligação com o mundo prático?) com talentos e qualidades do entendimento (o que ocorrerá na CFJ pela forma) e que "aqueles primeiros sentimentos (do corpulento) podem ocorrer mesmo na completa ausência do pensamento", o que é o primórdio de uma divisão que na CFJ dará origem ao agradável. Assim, o sentimento refinado considerado na dupla espécie do sublime e do belo, definitivamente diferencia-se da "alegria intensa" do glutão.

Na CRP, em B830, Kant afirma em uma nota<sup>1</sup> que prazer ou desprazer enquanto conceitos práticos, reportam-se

---

<sup>1</sup> "Todos os conceitos práticos se reportam a objetos de satisfação ou de aversão, isto é, de prazer ou desprazer, portanto, pelo menos indiretamente, a objetos do nosso sentimento. Mas como este não é uma faculdade representativa das coisas, antes reside fora de toda a faculdade cognitiva, os elementos dos nossos juízos, na medida em que reportam ao prazer ou desprazer, por conseqüência, à filosofia prática, não pertencem ao conjunto da filosofia transcendental, que tem simplesmente que ver com conhecimentos puros a priori (KANT, CRP, p. 637)."

a objetos dos nossos sentimentos e, como essa faculdade não é cognitiva, não pertenceriam ao conjunto da filosofia transcendental. Que Kant tenha escrito a CFJ pode ser entendido como uma revisão dessa declaração, levando-se em conta que, na Primeira Crítica, Kant não trata de prazer e desprazer em seu uso estético de valor equivalente ao conceitual, o que ocorrerá apenas na Terceira.

Na CFJ, a utilização conceitual de sentimento é sempre enquanto sentimento de prazer ou desprazer, resultado de reflexão sobre a forma. No entanto, a passagem de sensação para sentimento não é um caminho fácil. Kant reconhece que "se uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer é denominada sensação (CFJ 9)", então expressa algo muito diferente da sensação enquanto representação de um dado dos sentidos, referindo-se ao objeto do conhecimento e referindo-se à pessoa na determinação do prazer ou desprazer. Assim, em alguns casos, o termo "sensação" pode ser usado em referência a pessoas, como Kant elucida no mesmo trecho:

18

(...) entendemos, contudo, pela palavra sensação uma representação objetiva dos sentidos; e [...] queremos chamar aquilo que sempre tem que permanecer simplesmente subjetivo e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome aliás usual de sentimento.

O exemplo kantiano para explicar esta diferença é o das cores. A cor verde dos prados é a sensação objetiva, o agrado que produz pertence à sensação subjetiva.

O principal ponto a notar na definição do sentimento de prazer ou desprazer é a atuação da faculdade do juízo, independentemente de conceitos e sensações (CFJ LVI), um prazer da simples reflexão (CFJ 155).

Um exemplo ocasional que mostra a natural ambigüidade dos termos "sensação" e "sentimento" ocorre em 155 da CFJ:

(...) lá, porém, (no julgamento estético) simplesmente para perceber a conveniência da representação com a ocupação harmônica (subjetivamente conforme a fins) de ambas as faculdades de conhecimento em sua liberdade, isto é, ter a sensação de prazer no estado da representação.

Apesar da excelência dessa tradução da Terceira Crítica, pode-se permitir uma rápida visualização neste trecho, que fala em "sensação de prazer", uma vez que o original diz: "*d.i. den Vorstellungszustand mit Lust zu empfinden*" isto é: "sentir prazer com o estado de representação." *Empfinden* é nosso verbo "sentir" e também a raiz para *Empfindung*, a nossa "sensação". Quando se fala em prazer, como resultado de uma experiência, espera-se um sentimento. Mas como, o prazer pode ser imediato, sem muita elaboração de nossa mente, falar-se em sensação de prazer também apresenta nexos.

No Prólogo, ao investigar se a faculdade do juízo contém princípios a priori, se são constitutivos ou regulativos e "se ela fornece a priori a regra ao sentimento de prazer e desprazer enquanto termo médio entre faculdade do conhecimento e a faculdade da apetição (Pról. V)", Kant explica a própria razão de ser da CFJ e assim a insere no sistema crítico transcendental. Neste momento, o sentimento de prazer e desprazer assume um status crítico que o colocará como parte dos "julgamentos que se chamam estéticos e dizem respeito ao belo e ao sublime da natureza ou da arte (Prol. VIII)."

Este *status* crítico do sentimento de prazer/desprazer está ligado ao mecanismo de funcionamento das faculdades de conhecimento. Há uma concordância entre a natureza, ao nos fornecer uma multiplicidade de objetos e o entendimento, ao encontrar conceitos para estes objetos. No caso dos objetos belos, de que trata a CFJ, o entendimento não encontra a lei que possa levar ao conceito. Assim: "*a realização de toda e qualquer intenção está ligada com sentimento de prazer* (CFJ, § VI – xxxix)" e a condição da realização é uma representação *a priori*, que neste caso é um princípio para a faculdade de juízo reflexiva em geral. Do mesmo modo, o sentimento de prazer é "*determinado mediante um princípio a priori e legítimo para todos* (CFJ, § VI – xxxix)." Assim, no mecanismo de encontro das percepções com as leis, não há necessidade de intenção por parte do entendimento, que age em função da natureza, e temos o conhecimento que é a própria concordância entre eles.

Mas a descoberta da possibilidade de união de duas ou várias leis da natureza sob um princípio que integre ambas "*é razão para um prazer digno de nota*" (CFJ, § VI – xxxix).

Outro desenvolvimento desta questão ocorre no § 12 da CFJ. Kant esclarece que não podemos estabelecer a conexão de sentimento de prazer ou desprazer como "*um efeito, com qualquer representação (sensação ou conceito), como sua causa* (CFJ 36)", pois relações de causalidade são conhecidas *a posteriori*, através da experiência.

O escritor e crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904), nascido em Praga, filho de um entusiástico filósofo e músico é o grande defensor de uma estética formalista musical, pela sua pequena mas contundente obra "*Do belo musical*" (1854). Não declara em seus escritos se foi influenciado pela Terceira Crítica de Kant, mas suas idéias e sua citação do nome de Kant entre o de outros filósofos permitem-nos concluir que ele devia conhecer bem a filosofia kantiana. A citação nominal de Kant refere-se aos filósofos que defendem "*a falta de conteúdo na música*" que segundo Hanslick (1989, p. 153), partindo de pensadores não músicos teria mais coerência, pois aqueles procuram a verdade e não interesses próprios. Entre as citações do livro "*Do belo musical*" destaca-se:

O que se deveria comprovar aqui, de forma puramente teórica, é se a música tem a capacidade de representar um sentimento determinado. A resposta é negativa, já que a precisão dos sentimentos não pode ser dissociada de representações concretas e de conceitos e estes se encontram fora do domínio constitutivo da música (HANSLICK, 1989, p. 34).

A opção por uma interpretação formalista é clara no questionamento da capacidade da música de representar sentimentos determinados. Espera-se, portanto, por uma definição do belo musical, que fornece o título de sua obra (HANSLICK, 1989, p. 61):

É um belo especificadamente musical. Com isso entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar-se e morrer – é isto que, em formas livres, se apresentam à contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo.

Hanslick nos dá uma descrição do que chamamos estrutura musical, que constitui a forma da obra. Sua mais conhecida frase, da mesma obra é: "*O conteúdo da música são formas sonoras em movimento* (HANSLICK, 1989, p. 62)" sendo o conteúdo as próprias notas "*de que se compõe uma peça musical, e que, enquanto partes dela, constituem um todo*" (HANSLICK, 1989, p.154).

## 2. A comoção (*Rührung*)

A riqueza de sentimentos humanos é o que permite sua classificação. O texto kantiano leva a essa constatação, apesar de Kant não apresentar uma taxonomia criteriosa. A comoção é tratada como sensação (*Empfindung*) e não como sentimento (*Gefühl*). Isto é notável, pois, enquanto sentimento é fundamentado no sujeito e não no objeto, esperar-se-ia aqui que fosse tratado como sentimento. Por outro lado, um critério também usado nos textos é que o sentimento é sempre o sentimento de ou por algo, assim, estamos com raiva de alguma coisa ou estamos tristes por alguma coisa. Dado que a comoção não apresenta essa ligação motívica Kant preferiu classificá-la como sensação interna: "Comoção, uma sensação em que o agrado é produzido somente através de inibição momentânea e subsequente efusão mais forte da força vital, não pertence absolutamente à beleza" (CFJ 43).

A última parte da frase, a separação entre comoção e beleza, revela o Kant formalista que vê na experiência da beleza o sereno comprazimento na forma do objeto e não encontra lugar para sentimentos pessoais e subjetivos. A comoção está distante do comprazimento, que tem como fundamento a reflexão sobre a forma. Esse sentimento advém de um juízo de gosto puro, sem atrativos nem comoção, isto é, sem "nenhuma sensação enquanto matéria do juízo estético" (CFJ 43). Vemos aqui o Kant totalmente formalista, pois a comoção não pode pertencer à beleza e o sentimento de prazer ou desprazer tem uma ligação cognitiva através da forma.

Esta conclusão é problemática para os dias em que vivemos, quando o poder de comover tornou-se parâmetro de

qualidade artística.<sup>2</sup> Kant deixa claro que há sentimento diferentes sempre relacionados a alguma experiência. Não se pode encontrar, a partir da constituição humana, uma taxonomia psicológica destes. Para Kant, a comoção tira a pureza do juízo de gosto se estiver misturado ao fundamento de determinação do mesmo (CFJ 39). Entretanto, a comoção não é vista por ele como totalmente negativa. Ela pode "tornar-se forte até ao afeto" (CFJ 122).

22

Nesse sentido, temos comoções fortes e comoções ternas. As ternas levam ao sentimentalismo, execrado por Kant, pois indicam "uma alma doce e ao mesmo tempo fraca" (CFJ 122). A comoção aceita por Kant é de duas espécies; uma ligada à admiração dos fins da natureza e outra que leva ao sublime. As primeiras, "assim como a comoção mediante tão múltiplos fins da natureza, que um ânimo ao refletir está em situação de sentir, (...) possuem sem si algo de semelhante a um sentimento religioso" (CFJ 478, nota 19). Percebemos a elevação da comoção, tida na definição como sensação ao nível de sentimento e, mais ainda, religioso. A segunda é a comoção forte, fundada em preceitos morais: "a prescrição rigorosa do dever", "pelo respeito pela honra da humanidade em nossa pessoa e pelo direito dos homens" (CFJ 123). Esta comoção forte nos permite a experiência do sublime. Kant inclui aí a desolação, não a tristeza deprimente, "se tiver o seu fundamento em idéias morais" (CFJ 128). Foram estas considerações de Kant sobre as relações entre a comoção forte e seu fundamento nas leis morais, que nos levaram a crer que podemos falar em música sublime.

### 3. O afeto (*Affekt*)

Na explicação da aquisição de nosso conhecimento, Kant na Primeira Crítica (B74) havia tomado os objetos como nos sendo dados. Há uma sensação que pressupõe a presença real do objeto e, por isso, para ele, a sensação é a matéria do

---

<sup>2</sup> Hoje a comoção vende produtos e atesta qualidade artística de todas as formas de arte nos meios de comunicação. Um estudo crítico da questão encontra-se em Lacroix (2006).

conhecimento sensível. No caso dos objetos belos não se efetua este mecanismo que leva ao conhecimento. Somos afetados igualmente por objetos externos a nós, que alteram nosso estado interior. A faculdade da imaginação, sendo também uma faculdade produtiva, reage à presença do objeto, e sua reação é uma representação, em nós, do objeto apresentado. Dependendo de como nosso ânimo é afetado, podemos classificar essa representação como afeto. O afeto em nós, frente a um objeto, é uma representação criada pela nossa faculdade da imaginação.

Vimos que, para Kant, a comoção pode "tornar-se forte até ao afeto" (CFJ 122). Vimos também que a comoção é uma sensação. A partir desses caminhos apresentados por Kant, podemos tentar uma definição de afeto: uma comoção fortificada, isto é, uma comoção que distancia-se da sensação que a originou e se aproxima do sentimento. Kant dirá que os afetos "são impetuosos e impremeditados e inibem a liberdade do ânimo" (CFJ 121, nota 7) ao explicar a diferença entre eles e as paixões, que pertencem à faculdade de apetição e são, portanto, inclinações. Assim, confirma Kant, os afetos referem-se meramente ao sentimento.

O afeto será dividido em gênero vigoroso e gênero lânguido e, assim, as comoções que se tornam fortes até ao afeto são também fortes ou ternas (CFJ 122). A denominação para o âmbito das comoções ternas é o sentimentalismo. Kant, normalmente um severo escritor que evita exemplos, neste caso, preenche toda uma página para abominar as inúmeras espécies de comoções fracas como a dor fingida, males fictícios, espetáculos chorosos, falsa humildade e até preleções religiosas. As comoções fortes fundamentam-se no dever, na honra e na humanidade presente em nós. Os afetos fortes nos levarão ao sublime, os outros poderão proporcionar "um gozo do bem-estar proveniente do restabelecido equilíbrio das diversas forças vitais em nós" (CFJ 124), não sendo, assim, totalmente inúteis.

O entusiasmo, para Kant, é um exemplo de como "o ânimo eleva-se sobre certos obstáculos da sensibilidade através de princípios morais" (CFJ 121). O entusiasmo será a idéia do bom acompanhada de afeto, um "estado de ânimo a tal

ponto sublime que comumente se afirma que sem ele nada de grande pode ser feito” (CFJ 121). Mesmo elevando o entusiasmo ao mais alto grau na escala dos afetos, Kant considera que ele não promove a reflexão e, portanto não pode trazer um comprazimento da razão. Entretanto, o que nos importa muito mais é que "esteticamente, contudo, o entusiasmo é sublime, porque ele é uma tensão das forças mediante idéias" e isto o torna mais poderoso e duradouro que o impulso por representações dos sentidos. A segurança kantiana está sempre no ajuizamento que através de conceitos leva ao conhecimento. Há razões *a priori*, portanto transcendentais, para uma valorização das experiências estéticas. Tudo o que envolve emoções, sentimentos ou afetos é visto com certa desconfiança por Kant, dado o terreno inseguro em que se movem por dizerem respeito a reações pessoais subjetivas de difícil universalização, a conotações de interesse, enfim, por serem distantes da lógica. Entende-se por que o entusiasmo surge como o afeto mais privilegiado: por sua ligação com o bom, e não pelo seu componente afetivo.

Além desta transformação da sensação em comoção e deste em afeto, encontramos em Kant uma outra. Na "*Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral*" [Nat. Theol. 4. Btr § 2 (V 1, 145) Vol I Kant Werke], citado por Eisler no verbete "Gefühl" (p.175) lemos:

Pois começou-se a compreender em nossos dias que a faculdade de representar a verdade é o conhecimento, mas a única que percebe o bom, é o sentimento, e que ambas não devem ser confundidas uma com a outra.

A importância deste enunciado kantiano repousa na valorização do sentimento, que adquire status de faculdade (*Vermögen*). Da mesma forma que o mesmo sentimento é valioso na CFJ, sendo então um sentimento nos leva à reflexão e à consciência da beleza, e também com status de faculdade do prazer e desprazer, trata-se na citação da faculdade de perceber o bom.

Assim, o sentimento credencia-se como o elo de ligação nas relações entre a sensibilidade e a música, o que

possibilitará a divisão estética da música em agradável, bela e sublime, a ser detalhada nos respectivos capítulos.

A música não pode ser explicada como uma sensação única. É um complexo imenso de sensações e o que torna a nossa percepção uma experiência estética, mesmo da música mais simples, não são as sensações enquanto tais, mas a forma como estas sensações estão organizadas, formando uma estrutura que denominamos uma peça musical.

Os sentimentos proporcionados pela música compõem um enorme e fascinante capítulo da sua história, a ponto da mais difundida definição de música ser "a linguagem dos sentimentos." Os pensadores sensualistas tendem a acreditar que a música carrega semanticamente conceitos emocionais e afetivos. Já a classificação kantiana permite basear a música agradável na sensação, incluir o sentimento de prazer ou desprazer da música bela fundado na forma (exige, portanto, uma cognição pelo menos parcial) num complexo jogo das faculdades, que abrange a reflexão, a contemplação, o desinteresse, a universalidade, e dispensa os atrativos, as emoções, as comoções e os conceitos.

Durante o período barroco da música (1600-1750), os afetos constituíram-se num arcabouço teórico conhecido na Alemanha como "*Affektenlehre*", a teoria dos afetos.

Acreditava-se que determinadas tonalidades, acordes, células rítmicas e melódicas, utilização de certos instrumentos musicais, etc. seriam capazes de transmitir determinadas emoções, sentimentos, afetos, como alegria, tristeza, raiva e ódio. Esta teoria dos afetos barroca, não encontraria obstáculos à sua compreensão na teoria estética kantiana, desde que não se tome a música barroca como bela, como a vemos hoje. O seletivo grupo de frequentadores dos eventos musicais da época teria criado uma espécie de código semântico adicional à música, que na época era uma música funcional, isto é, a serviço de algo que não a mera bela contemplação própria das salas de concertos modernas. Nesses casos, este algo era a música a serviço da palavra, para realçar, confirmar o sentido do texto. A beleza da música estaria em sua capacidade de conduzir os ouvintes à compreensão das mensagens propostas.

O jogo das faculdades kantiano estava na percepção desta capacidade da música de realizar tal transmissão, e o comprazimento na própria compreensão. Não se tratava, portanto, de uma experiência estética kantiana da beleza. A faculdade da imaginação identificava os afetos em estruturas musicais conhecidas, e o entendimento aceitava esta identificação. A mensagem aceita pelo entendimento age como um conhecimento compreendido e adquirido no momento da apresentação musical. A faculdade da imaginação em sua capacidade produtiva agregava os conceitos dos afetos nas estruturas musicais reconhecidas pelos ouvintes. A memória deveria exercer um papel preponderante neste reconhecimento, pois os compositores deveriam utilizar de células musicais semelhantes para afetos semelhantes.

26

Assim, na época imediatamente anterior a Kant e mesmo durante sua educação há uma preparação e encaminhamento do pensamento estético para um entendimento sensualista da música. Esta não só carrega mensagens afetivas, mas mensagens específicas e determinadas. Kant ao colocar a emoção em seu devido lugar, e propor o importante papel da forma, em sua teoria estética, engrandece-se de maneira ainda não avaliada por seus estudiosos.

A comoção na audição musical ou em qualquer fenômeno artístico contemporâneo é só aparentemente problemática. Kant é simples e direto, não há espaço para atrativos e comoções na experiência estética do belo. Há uma parte cognitiva importante representada pela forma. A experiência da beleza é contemplativa, e emoções em geral não fazem parte do comprazimento estético. As emoções comovedoras só são importantes para Kant se fizerem parte da experiência do sublime e a comoção no sublime só é aceitável se ligada ao mundo prático moral. A única possibilidade de aceitação da comoção na experiência estética é que o sujeito, ao experimentar o sublime, se veja refletido nessa experiência, se veja como humano destinado à vocação moral. Essa vocação moral de que o homem kantiano se auto-imbui, é o que se materializa na experiência do sublime.

O entusiasmo é o grande afeto kantiano, e também é a grande qualidade esperada de um músico. Se, como Kant disse "nada de grande pode ser feito sem entusiasmo" (CFJ 121), podemos adicionar: principalmente na música. Esse afeto diz respeito principalmente ao intérprete musical. Sua capacidade expressiva na realização musical está relacionada diretamente ao seu entusiasmo na execução. O entusiasmo é uma das qualidades imprescindíveis do bom músico.

#### 4. O prazer (*Lust*)

O termo prazer perpassa inúmeras vezes as obras kantianas com semântica localizada. A *Antropologia*, a *Metafísica dos Costumes* e a *Crítica da Faculdade do Juízo* são as principais. Na *Antropologia* aparece a distinção entre prazer/desprazer sensorial e intelectual, causados por sensação ou imaginação, e conceitos ou idéias representáveis. Na *Metafísica dos Costumes* ocorre também a discussão sobre os prazeres/desprazeres intelectuais. O mesmo tópico reaparece na CFJ, que Caygill (2000 p. 257), chama de "seu grande tratado sobre o prazer."

27

Na CRPr (2002, p.15) na nota 19 do Prefácio, Kant afirma que:

Vida é a faculdade de um ente de agir segundo leis da faculdade de apetição. A faculdade de apetição é a faculdade do mesmo ente de ser, mediante suas representações, causa da efetividade dos objetos destas representações. Prazer é a representação da concordância do objeto ou da ação com as condições subjetivas da vida. (...) Nota-se facilmente que a questão, se o prazer tem de ser posto sempre como fundamento da faculdade de apetição, ou se também sob certas condições ele somente se segue à determinação dela, fica mediante esta elucidação pendente (...).

A mesma questão pode-se colocar na CFJ, ou seja, se o sentimento de prazer é o fundamento do juízo do belo ou se, sob certas condições, ele se segue à determinação da reflexão ou do jogo das faculdades do conhecimento, como consequência destes fatos.

Ocorrem inúmeras referências ao prazer ao longo da CFJ que exigem um estudo aprofundado; sua importância na ligação entre faculdade do conhecimento e apetição, a conexão com a lei moral e com o conceito de conformidade a fins da natureza, a função do entendimento nesse processo estético (uma vez que o prazer não faz parte do conhecimento e por isso não diz nada do objeto), a validade universal nos dias atuais tão influenciada pela cultura, o prazer no sublime, como caracterizar diferentes prazeres para o agradável, o belo e o sublime, a comunicabilidade do prazer, e assim por diante.

Na *Antropologia*, Kant afirma:

A sensibilidade nas faculdades de conhecimento (a faculdade de representação na intuição) contém duas partes: os sentidos e a faculdade da imaginação. O primeiro é a faculdade da intuição na presença do objeto, a segunda também sem a presença do mesmo. Os sentidos, porém, são divididos em sentidos internos e externos. O externo é aquele em que o corpo humano é afetado através das coisas corpóreas, o interno, em que é afetado pelo ânimo; pelo que se deve observar que o último (interno), como simples faculdade da percepção (da intuição empírica), do sentimento de prazer e desprazer, quer dizer, a predisposição do sujeito de determinar-se através de uma representação, para a manutenção ou alteração do estado desta representação, é pensado diferentemente do que se poderia denominar no sentido interior. Uma representação através do sentido, que como tal se pode evidenciar chama-se sensação.

28

Tomando-se a explicação kantiana do funcionamento da sensibilidade nas faculdades de conhecimento, podemos entender que a percepção musical ocorre de acordo com as duas partes propostas por Kant. Através da audição recebemos os sons como sensações sonoras. A organização (forma) desses sons, um após outro, formando uma melodia, os sons simultâneos que formam a harmonia musical, a distribuição no tempo, que constitui a pulsação e ritmo, a diferença de intensidade (crescendo e decrescendo, piano e forte), tudo isto é constituinte da obra musical. Só podemos dizer que ouvimos música quando esses sons musicais se destacam do conjunto dos sons que costumeiramente ouvimos na natureza, e por sua organização (forma) nos chamam a atenção e alteram o estado

de nosso ânimo. Kant já havia afirmado na CRP que a sensibilidade "é a receptividade de nossa capacidade de conhecimento sendo afetada de alguma maneira pelo fenômeno" e que "sentimentos de prazer e desprazer e a vontade não são conhecimentos." Ora, para Kant, somente o conhecimento através de conceitos é um verdadeiro conhecimento, mas o próprio Kant desenvolve um complexo mecanismo de ajuizamento reflexivo, que envolve as faculdades de conhecimento (sendo um juízo, envolve especialmente o entendimento), mas o juízo reflexivo não é conhecimento. O entendimento, sendo a faculdade não sensível do conhecimento, irá reconhecer na música tudo o que não é sensível, isto é, tudo o que na composição musical pertence à organização e à estrutura. A música sequer poderia ser um conhecimento por meio de conceitos, uma vez que não é discursiva, mas o que a música tem de organização em sua forma é equivalente ao que o entendimento utiliza dos conceitos para formular juízos.

Se, para o conhecimento, tenho duas fontes, a saber, o recebimento de impressões das representações e a capacidade de conhecer objetos mediante as representações, na percepção musical tenho algo semelhante: um recebimento das impressões sonoras e uma capacidade de reconhecer a forma, isto é a organização que produz o jogo das faculdades e conseqüentemente o prazer. Neste sentido, fica claro que a música não é para ser pensada, pois não há conceitos, a não ser no sentido musicológico de seu estudo. Se a percepção da forma na música é empírica, como a experiência da percepção dos sons, ou pura, é uma questão que deverá ser vista sob a ótica da teoria kantiana do gênio. Esse mecanismo não deve ser diferente do mecanismo do conhecimento conceitual devendo haver nele elementos puros e elementos empíricos.

Como dito anteriormente, pode-se verificar, em Kant, uma pequena taxonomia das paixões, incluindo-se aqui todo tipo de sentimento, sensação, etc. Deleite é um prazer pelos sentidos e que como diverte, pertence ao agradável. Inversamente, a dor, que também é desprazer pelos sentidos é desagradável. Elas não se relacionam como aquisição e falta, mas como aquisição e prejuízo, mais e menos (§ 57 da CFJ). São esses os diferentes sentimentos apresentados por Kant:

*Rührung* - comoção; *Gefühl* - sentimento; *Reiz* - atrativo; *Empfindung* - sensação. No § 16 da *Antropologia*, continua Kant:

Podemos dividir os sentidos da sensibilidade corporal em sensibilidade vital (*sensus vagus*) e sensibilidade orgânica (*sensus fixus*). (...) Pertencem ao sentido vital a sensibilidade do calor e frio, mesmo aqueles que advêm pelo ânimo, como por exemplo a alteração rápida entre esperança e medo. O horror que extravasa pela representação do sublime nos homens e o cruel, onde as fábulas faziam as crianças correr para as camas nas noites, são do último tipo, eles penetram no corpo tão longe quanto neles está a vida (KANT, 2006, p. 53).

O sublime é valioso não pela sensação, mesmo porque a sensação de medo está entre as mais básicas. Este sobrepujar o medo e entender a superioridade da destinação humana sobre o que o causa, com a vitória da vida, constitui parte do motor que leva os homens ao sempre desejado e esperado progresso moral e o desenvolvimento contínuo da cultura (ciência e arte).

30

Ainda na *Antropologia* (parágrafo 18 – “Da audição”):

O sentido da audição é um dos sentidos de percepção simplesmente mediata. (...) A forma do objeto não é dada pelo ouvido e o som da fala não dirige imediatamente para uma representação; são, porém certamente por causa disso, e porque ele em si nada significa, menos ainda algum objeto, que, em todo caso, sejam somente sentimentos internos, que de melhor maneira só ocorre por meio da indicação do conceito, por isso os nascidos surdos permanecem também mudos e não conseguem obter nada análogo à razão (KANT, 2006, p. 54).

Kant sempre afirma que a forma é a responsável pelo conhecimento que possamos ter do objeto, o que ocorre com a aplicação do conceito. No parágrafo acima, ele nega qualquer possibilidade de representação pela audição, por entender que os conceitos só podem ser transmitidos quando ouvimos a palavra correspondente ao seu conceito. Supõe-se que a linguagem de surdos-mudos não havia ainda sido desenvolvida. Na realidade, o único campo de conhecimento em que a forma pode ser transmitida pela audição é a música,

desconsiderando-se aqui que um músico excepcionalmente experiente consiga apreender a integridade dos elementos constantes na partitura apenas pela observação visual. Trata-se de uma experiência possível, mas não equivalente à experiência da audição musical.

Sobre a audição e a música, continua Kant no parágrafo 18 da *Antropologia*:

Mas, o que corresponde ao sentido vital, este assim vem através da música, como um jogo regular da sensibilidade do ouvido, indescritivelmente vivo e de movimento de muitas maneiras não simples mas também fortalecedor, que também da mesma forma é uma linguagem da simples sensibilidade (sem conceito). Os sons são aqui tons e isto para o ouvido corresponde à cor para a visão; uma comunicação do sentimento no distante espaço, para todos que o encontram e um prazer, que com isso não diminui os muitos que dela tomam parte (KANT, 2006, p. 55).

Kant repete aqui o que disse muitas vezes na CFJ, ou seja, que a música é um jogo, mas da simples sensibilidade, o que somente pode classificá-la como agradável. Os termos "Sprach" "linguagem", "an alle" "para todos", utilizado por Kant podem levar a problemas, pois uma linguagem da simples sensibilidade não deveria levar a uma comunicação do sentimento e ao prazer. Como comunicação do sentimento e prazer ocorrem, o fenômeno não pode pertencer à simples sensibilidade. Assim Kant não pode estar aqui tratando da música agradável, mas da bela.

Ainda na *Antropologia*, (*Zweites Buch – Das Gefühl der Lust und Unlust – Einleitung*), lê-se:

1) Os sensoriais. 2) O prazer intelectual. O primeiro ou através do sentido (deleite) ou através da faculdade da imaginação (o gosto); o segundo (na realidade intelectual) temos ou pelo conceito apresentado ou pelas idéias, e assim também o contrário, que apresenta o desprazer (KANT, 2006, p. 127).

Aqui Kant parece ter avançado em relação à CFJ ao considerar que os sentidos tomam parte na faculdade da imaginação pelo gosto. Na CFJ, o gosto é apresentado como juízo do belo, onde os sentidos são importantes apenas como

caminho inicial para se chegar à forma, a verdadeira razão da beleza. Tomados isoladamente, os sentidos são tidos como receptores dos atrativos, e pouco considerados. Encontramos a explicação mais elaborada nas *Duas Introduções*:

Prazer é um estado da mente, no qual uma representação concorda consigo mesma, como fundamento, seja meramente para conservar esse próprio estado (pois o estado de poderes da mente favorecendo-se mutuamente em uma representação conserva a si mesmo) ou para produzir seu objeto. No primeiro caso, o juízo sobre a representação dada é um juízo de reflexão estético. No segundo, é um juízo estético patológico ou estético-prático (KANT, 1995, p. 67).

Nota-se claramente a denominação juízo estético-prático, o que nos permite admitir a experiência estética-prática, do agradável e, posteriormente, a experiência inteiramente prática do sublime.

32 Listowel (1954, p. 81) afirma que, como Kant sustenta, o gozo estético da arte ou da natureza é um gozo essencialmente contemplativo, o que implica numa certa distância entre o eu e o objeto que se aprecia na contemplação. Como os prazeres do esporte e do jogo derivam imediatamente de nossa própria atividade e esforço, devem ser excluídos da esfera estética. Além disso, Kant afirma repetidamente que o prazer estético é desinteressado, o que exclui então o que é útil, o agradável e o erótico, da esfera do belo. Se levarmos o rigor kantiano como se deve, o intérprete musical, instrumentistas e maestros, no momento de execução musical, não participam da experiência estética que eles mesmos proporcionam aos ouvintes. Não apresentam o devido distanciamento para uma perfeita contemplação. O prazer do intérprete musical, por mais intenso e profundo que seja, é de outra natureza, ainda não definida. Se caminharmos com Kant por todo o caminho proposto por ele mesmo, poderíamos dizer com Kant, que idéia é um princípio existente como algo espiritual (*geistlich*) que se expande no mundo material. Com Cassirer (1948, p. 326) explicando Kant, a idéia é o arquétipo espiritual do artista dentro de si mesmo. Este se impõe à matéria e a transforma em unidade e forma. Pode-se afirmar que a teoria kantiana da produção artística é idealista (no sentido original platônico) e a apreciação estética da beleza é formalista.

## 5. A forma (*Form*)

A importância da forma no estudo da estética, em contraposição com um conteúdo emocional na obra de arte, faz com autores como Gatz, tenham dificuldade em classificar Kant entre estas duas linhas. Em sua obra de 1929 o autor apresenta uma extensa lista das principais direções seguidas pela estética musical após Kant. Realiza uma grande divisão entre a música como arte heterônoma e autônoma. Entende que Kant apresenta-se em duas possibilidades de classificação, a de sensualista e a de formalista. No capítulo I denominado "*Dogmatische Inhaltsästhetik* (Estética dogmática do conteúdo) na sub-seção "*Sensualistische Richtung* (Corrente sensualista) e no II Capítulo "*Formästhetik - negative Inhaltsästhetik* (Estética formal – estética negativa do conteúdo). As duas correntes estéticas musicais - a formalista e a sensualista - são reciprocamente excludentes. A primeira afirma que a música contém os sentimentos que transmite e a segunda que a música não é transmissora de sentimentos, mas apresenta forma e que esta forma é seu próprio conteúdo.

A admissão de que Kant, em sua teoria estética, consegue atender às duas linhas simultaneamente o torna um filósofo obrigatório no estudo destas questões. Encontramos na *Dissertação* de 1770 a preocupação kantiana de definir matéria, forma e a sensibilidade do sujeito frente a estes dois conceitos. Por matéria entende-se "*as partes que são tomadas aqui como sendo as substâncias*" e precisamos saber "*como é possível que várias substâncias se possam juntar numa unidade* (KANT, 1985 p. 36)." Não se constitui, um problema concordarmos que a música contém sua matéria, o som, e que este tem suas partes, isto é suas propriedades, que entendemos aqui como correspondentes ao termo kantiano "substâncias". Apesar da dificuldade de se conceituar a música como um objeto (alguns acham que seria mais um evento ou processo que um objeto), não vemos aqui grandes problemas, pois o objeto kantiano é complexo o suficiente para poder incluir a música como tal. Se a matéria da música é tudo o que é sonoro, o conjunto de tudo o que pertence ao som como substrato básico, e a forma é a maneira pela qual podemos conhecer o objeto, não há

como conhecer o objeto musical separando-o em suas partes, isto é, separando o conjunto dos sons da maneira de ouvi-los. Está implícita na definição de música que se trata de um conjunto de sons organizados ou estruturados em alguma forma.

O que queremos demonstrar é que podemos identificar partes da música, segundo o esquema kantiano de matéria, forma, percepção de uma unidade em várias substâncias que se juntam, mas não podemos falar de música se separarmos essas partes. A música é percebida como uma unidade composta, mas o sentido musical está na unidade.

Na primeira parte da Estética Transcendental, § 1 da CRP lemos: "*Forma é o que possibilita que o diverso do fenômeno possa ser ordenado segundo determinadas relações.*" Claramente entendemos que o fenômeno se nos apresenta sob várias facetas. Não há uma única apresentação para um determinado fenômeno. Essas apresentações diferenciadas são o que Kant chama de diverso. Apesar dessas diferenças de apresentações, há algo comum entre elas, que é o que nos permite ordená-las e reconhecer que sob diferentes apresentações, temos na verdade o mesmo fenômeno. O comum às apresentações é a forma. Não que tenham a mesma forma, mas o fato de apresentarem uma. Árvores apresentam a forma de árvore apesar da diversidade de formatos arbóreos, assim como a música apresenta forma musical, apesar das múltiplas possibilidades de estrutura sonora.

Na CFJ lemos: "*o formal na representação de uma coisa, é a concordância do múltiplo com o uno (seja qual for)*" (KANT, 1992b, p. 46). Com outras palavras, Kant repete sua definição de forma. Esta é o que permite que várias aparências estejam em concordância com uma unidade contida no objeto apresentado. Ainda na CRP lemos que a forma é: "*a relação entre os conceitos dados*" e "*a maneira como os elementos constitutivos estão ligados numa coisa* (B 322)", ficando claro que estes elementos constitutivos são a matéria do fenômeno. Tratamento semelhante encontra-se na *Lógica*: "*Devem-se distinguir em cada conhecimento matéria,*

*isto é, objeto e forma, isto é maneira como conhecemos o objeto*" (KANT, 1999, p. 69).

Vemos então que a forma kantiana é uma moeda de duas faces. Uma face está no objeto, em sua propriedade de apresentar-se em sua diversidade e uma outra face, no sujeito, que é capaz de perceber esta diversidade do objeto e notar uma unidade nesta diversidade e, através deste processo, conhecer o objeto. Para que isto seja possível, devemos possuir a "forma da intuição", uma estrutura subjetiva da sensibilidade que precede toda a matéria (as sensações). Segundo Kant (CRP B322) a forma é precedida pela matéria no conceito do entendimento puro, mas o entendimento puro não pode referir-se imediatamente a objetos (pois o tempo e espaço não são coisas em si), eu, sujeito, devo ter em mim a forma da intuição. A matéria nos é apresentada numa multiplicidade, e só concluímos que esta multiplicidade contém uma unidade formal, porque estamos aparelhados antes de toda apresentação, com a estrutura subjetiva de nossa sensibilidade.

35

Em poucas palavras, só percebemos objetos cuja forma estava em nós *a priori*. Em termos musicais, os sons existem como matéria (talvez possamos aqui dizer, matéria-prima) na natureza. Que o múltiplo dos sons ou o diverso dos sons (sensações) pudesse se constituir numa unidade chamada música, estava em nós, antes mesmo de sabermos que os sons existiam. Uma interpretação não kantiana poderia dizer que, a cada experiência sonora, os homens aprenderam a juntar, ordenar e combinar sons, e que, portanto, o aprendizado musical é totalmente empírico. Esta, naturalmente não é a vertente de nosso estudo.

Pierre Bourdieu não apresenta análises da música em Kant em sua obra "La Distinction", mas suas observações acerca da CFJ são dignas de comentários. Na análise entre forma e atrativo, no caso uma explanação sobre a fotografia, o autor afirma:

Entre todas as características próprias à imagem, somente a cor (que Kant tinha como menos pura que a forma) pode determinar a suspender a rejeição de fotografias como insignificantes. Nada é mais estranho, com efeito, para a consciência popular que a idéia de um prazer estético que

para falar como Kant, seria independente do agrado das sensações (BOURDIEU, 1979, p. 44).

A distinção kantiana entre o atrativo das sensações do agradável e a forma do belo é utilizada para classificar experiências. A forte experiência da forma leva o ouvinte à experiência do belo, apesar da presença intrínseca do atrativo das sensações. Não se trata de desconsiderar o poder das sensações, trata-se da força da forma. Se o atrativo for dominante ou se o sujeito não estiver apto a perceber a forma, mesmo que esta esteja presente, o objeto será agradável para esse sujeito. Para Kant, o que deve ficar claro é que a experiência da beleza depende da percepção da forma. Se a forma estiver acompanhada de atrativos, como o timbre na música, ainda assim a experiência será da beleza.

Uma interpretação do texto kantiano sobre a beleza, no qual podemos identificar e incluir o fenômeno musical, encontra-se em Kulenkampff (in ROHDEN, 1992, p. 15):

A natureza de um objeto, que perfaz a sua beleza, é a sua forma ou a sua configuração (*Gestalt*). Ela é, mais precisamente, o que Kant denomina forma da conformidade a fins de um objeto ou conformidade a fins sem fim (CF) p. 34,44,48 e 58). Com isso se pensa na estrutura de uma totalidade perfeitamente integrada, na qual todas as partes ou elementos combinam de tal maneira ou formam um todo de maneira que não se pode omitir nem acrescentar nada sem destruir a totalidade. Tudo combina e se integra como se estivesse sido organizado com vistas a fins.

Ao observarmos o fenômeno musical, concordamos acerca da existência de uma estrutura, um todo integrado, no qual não temos o direito de intervir sob o risco de sermos acusados de termos destruído a obra, ou, na melhor das hipóteses, de termos criado uma outra obra, mesmo ainda que baseada na anterior, uma obra que apresentará as mesmas características de partes ou elementos formadores de uma unidade que deve igualmente ser respeitada. Esta perfeita combinação e integração de elementos dá-nos a idéia de conformidade com vistas a algo que não precisa ser explicado: é a conformidade a fins sem fim kantiana.

Kulenkampff (in ROHDEN, 1992, p. 16) vai além ao afirmar que: "A forma da conformidade a fim é uma qualidade objetiva do objeto, pois ela lhe cabe ou não indiferentemente se alguém sabe disso ou não, se alguém percebe isso ou não."

Então podemos afirmar que é a forma que dá o caráter cognitivo à experiência estética, pois ela está objetivamente inserida no objeto, independente de nossa capacidade de percebê-la. Uma conformidade a fim sem fim é uma conformidade não amparada por conceitos explicativos, mas nem por isso menos cognitiva. É o que encontramos em alguns trechos da CFJ, em que Kant explica que "se o prazer estiver ligado à simples apreensão da forma de um objeto da intuição" (CFJ, Int. XLIV) o que deve ocorrer sem relação com conceitos, e, essa representação se liga não ao objeto, mas apenas ao sujeito. No mesmo trecho, mais adiante, afirma: "no caso de se ajuizar a forma do objeto (não o material da sua representação como a sensação) na simples reflexão sobre a mesma, como o fundamento de um prazer" o julgamento incluirá uma necessária ligação da forma no objeto, promovendo uma validade universalmente válida e o objeto em questão será considerado belo.

37

Parece claro que o objeto apresenta uma forma e apresenta o material de sua representação. O importante é que ajuizemos sobre a forma, que é o que poderá levar à atribuição da beleza, e deixemos de lado, as sensações transmitidas com o objeto, que não concernem ao ajuizamento sobre a beleza. Nos dois exemplos kantianos temos a apreensão da forma. No primeiro, simples apreensão da forma e, no segundo, ajuizamento da forma na reflexão. Isto resolve um grande problema da classificação da música enquanto agradável, pois não se pode falar em música sem forma, mas com Kant podemos falar em forma que é meramente apreendida, sem a necessária reflexão que fundamenta a beleza.

Em outros momentos da mesma Crítica, a forma parece ser a maneira como os objetos nos são dados. Este é o caso do § 17 "Do ideal e beleza", onde Kant trata da impossibilidade da determinação da beleza através de conceitos. Esta tentativa enganosa, explica Kant, ocorre porque há uma possível comunicabilidade universal da sensação e, com isso, do

respectivo comprazimento ou descomprazimento com esta comunicabilidade.

Este fato permite-nos supostamente pensar que haveria nesta universalidade um "fundamento comum a toda a humanidade no julgamento das formas sob as quais lhes são dados objetos" (CFJ 53). Kant apresenta assim não um objeto com forma característica, mas maneiras diferentes dos objetos nos serem apresentados, e o julgamento seria, então, das formas desta apresentação. Se mais uma vez, utilizamos o texto kantiano para tentar compreender a música, concluiremos que não há diferença entre as duas possíveis interpretações do texto: uma interpretação da forma do objeto, ou, como prefere Kant, da forma da representação, e, outra, da forma como somos afetados pelo objeto ou pela representação.

38

Só podemos ser impressionados pela música se a recebermos e entendermos como música. Não é possível que haja uma maneira de sermos afetados pela música e uma outra maneira de a apreciarmos. Quando somos afetados por ela é porque pudemos recebê-la como música, e então a compreensão da forma da música e a consciência da forma de como somos afetados por ela se sobrepõem, pois não poderíamos ser afetados sem a percepção de sua forma. É a forma da música que nos permite ter consciência de como somos afetados. Se na música agradável ocorre uma simples apreensão da forma, sem reflexão, rigorosamente não se pode falar em apreciação estética.

Numa comparação entre Kant e Schopenhauer, Bourdieu (1979, p. 567) chama de "privilégio que Kant fornece à forma, mais pura, em detrimento da cor e de sua sedução quase carnal" o que estabelece diferenças entre o belo e o bonito (*jolie*) e como Kant diferencia *plaisir de jouissance* (prazer de alegria) e *beau et agreable*. Através de Schopenhauer, Bourdieu reconhece a taxonomia kantiana do belo e do agradável sem deixar de aplicar uma escala de valores às duas experiências, coisa que nem Kant faz.

Refere-se também à conhecida citação kantiana de que a música ocupa o último lugar entre as artes (BOURDIEU, 1979, p. 572 - nota 12), não mencionando que o contexto kantiano

desta classificação é que a música, sendo uma arte agradável, está, nesta classificação, abaixo das artes belas.

Isto não a torna uma arte pior que as outras, mas significa apenas que, tomando-se certo critério (a presença da forma), a música não ocupa um lugar entre as artes formais. Se escolhermos um trecho da CFJ em que Kant cogita a possibilidade da música ser bela, a classificação citada deixaria de ter sentido.

A denominação de formalista que atribuímos à teoria estética kantiana encontra um claro apoio em afirmações como a que "é um erro comum e muito prejudicial ao gosto autêntico, incorrompido e sólido, supor que a beleza atribuída ao objeto em virtude de sua forma, pudesse ser aumentada pelo atrativo" (CFJ 41). O rigor kantiano estabelece as condições na relação entre forma e beleza, mesmo nos objetos da natureza pois "o belo na natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação" (CFJ 75). Diferencia-se assim do sublime que, além de não apresentar forma, é ilimitado.

É na relação entre forma e beleza de objetos da natureza que encontramos uma clareza maior deste problema, nas expressões "as formas belas da natureza" (CFJ 166) e "a verdadeira exegese da linguagem cifrada pela qual a natureza em suas belas formas nos fala figuradamente" (CFJ 170). São dois exemplos não só dessa clareza de idéias sobre a beleza da natureza como de uma indisfarçável admiração de Kant, sugerindo até uma intenção da natureza a nos dizer algo através de suas belas formas. Isto se verifica na Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica, onde Kant declara que há razões para aceitar "a priori" que a natureza em seus produtos apresente formas específicas, adequadas, como que dispostas para a nossa faculdade do juízo: "Tais formas, através da sua multiplicidade e unidade, servem para simultaneamente fortalecer e entreter as faculdades do ânimo (que estão em jogo) às quais por isso atribuímos o nome de formas belas" (CFJ 267). Quando Kant utiliza o termo "servem", poderíamos entender que ele propõe uma finalidade nas formas da natureza, que serviriam para nos fortalecer e para entreter nossas faculdades.

Posso entender que as formas da natureza não possuem uma ligação de finalidade conosco e que somos nós que estamos aptos a receber as belas formas da natureza e, com isso, termos nossas faculdades fortalecidas e entretidas. A finalidade, assim, estaria em nós, uma finalidade que conseguimos nos dar, na mesma medida em que nos damos as leis morais, por exemplo. Esta interpretação é baseada também em CFJ 172: "pelo menos interpretamos assim a natureza mesmo sem intenção desta."

As ocorrências de comentários sobre a forma na CFJ são mais numerosas quando Kant trata das formas dos objetos da natureza do que quando trata de objetos da arte. Na medida em que somos igualmente produtos da natureza, esta nos utiliza para a produção artística, o que, em última instância, permite dizer que os produtos da arte também são produtos da natureza e assim tudo o que Kant diz sobre a natureza, vale para a arte.

40

Numa discussão sobre a importância que os atrativos podem exercer sobre a percepção da forma, Kant afirma: "os atrativos na natureza bela, que tão frequentemente são encontrados como que amalgamados com a forma bela, pertencem ou às modificações da luz (na coloração) ou às do som (em tons)" (CFJ 172). No original, Kant utiliza as palavras "*des Schalles (in Tönen)*" no final do trecho.

Depois de tantas afirmações de que o essencial no ajuizamento da beleza é a forma, e que as sensações que a acompanham devem ser desconsideradas, Kant reconhece que os atrativos podem estar amalgamados (*zusammenschmelzend*) à forma bela. Em palavras muito simples, diríamos hoje, que as cores das flores fazem parte da beleza destas, pois, nos seria muito complicado apreciar as flores pelas formas, sem dúvida, muito ricas, abstraindo-se de suas cores. O mesmo diríamos dos pássaros, que diferentemente das flores apresentam formas mais semelhantes entre si, mas combinações de cores tão divergentes quanto atraentes. Outro caso admitido por Kant é o das modificações do som em tons.

Como dito acima, ele utiliza duas palavras distintas *Schall* e *Ton*, respectivamente som e tom. *Schall* é o som no sentido físico, das vibrações que o produzem e *Ton* é o som

considerado nas diversas possibilidades de altura, isto é, o som musical. Pois Kant nos diz que estas (cores e sons) são as únicas sensações que, pertencendo meramente ao sentimento sensorial, podem levar-nos à reflexão sobre a forma de como somos modificados por elas.

A apreciação musical, sendo uma experiência sensorialmente muito mais complexa do que apreciar flores e pássaros, apresenta nos atrativos, (timbre, por exemplo), um amalgamado de improvável separação. Não temos meios de ouvir um solo musical tocado pelo corne-inglês com o distanciamento que nos permitiria apreciarmos exclusivamente a forma (estrutura) da música, esquecendo-nos de qual instrumento o toca. Se isso fosse possível, o mesmo solo poderia ser tocado por flauta doce ou marimba ou qualquer outro instrumento e ainda assim teríamos nossa apreciação da beleza musical de idêntica maneira.

A questão é que aprendemos a ouvir o atrativo amalgamado com a forma, como reconhece Kant. A estrutura musical, ou forma atingiu um grau de complexidade, que não nos permite percebê-la separadamente dos atrativos que na verdade fazem parte desta forma. O próprio Kant nos ajuda, ao reconhecer que: "o atrativo das cores ou dos tons agradáveis" podem vivificar o objeto, ser-lhe acrescido e podem tornar a forma "mais exata, determinada e completamente intuitível" e até "manter a atenção sobre o objeto" (CFJ 42).

Baseando-se na proposta kantiana de que o sentimento de prazer é devido ao "jogo livre da imaginação", Listowel (1954, p. 25), inclui Kant no capítulo intitulado "A teoria do jogo", em sua *História Crítica da Estética Moderna*. Na mesma obra, mais adiante afirma "Aunque la estética kantiana no es em modo alguno uniforme em su actitud hacia lo bello, en parte por lo menos parece ser definitivamente formalista" (LISTOWEL, 1954, p.139).

Nos parágrafos 42 e 43 da CFJ, falando sobre a forma, Kant afirma: "Toda forma dos objetos dos sentidos é ou figura ou jogo." Se é jogo no espaço, é jogo de figuras, como a mímica e a dança. Se é jogo no tempo é jogo das sensações. É uma das poucas referências ao tempo que Kant faz nesta Crítica. Alguns estudiosos da estética musical o criticam por isso.

Compreende-se sua despreocupação com o tempo, especialmente o tempo musical, se considerarmos que toda experiência artística de maneira direta, como na música, ou indireta, frente a uma obra plástica, envolve tempo.

Kant, na CFJ § 14 [42] afirma que:

Na pintura, na escultura, enfim em todas as artes plásticas, na arquitetura, na jardinagem, na medida em que são belas-  
artes, o desenho é essencial, no qual não é o que deleita na  
sensação, mas simplesmente o que apraz pela sua forma que  
constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. As  
cores que iluminam o esboço pertencem ao atrativo; elas na  
verdade podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas  
não o tornar digno de intuição e belo.

Esta interpretação kantiana estaria em perfeito acordo com o que pensamos a respeito da música, se ele a tivesse incluído. Se retirarmos da música seus atrativos, permanece na composição musical o que corresponde ao desenho (estrutura e organização).

42

Se o juízo de gosto puro só pode ocorrer verdadeiramente com a estrutura e organização musicais, pergunta-se se é possível realizar um juízo totalmente puro, pois, na música, o atrativo (o timbre) está tão ligado à música que é freqüentemente confundido com a própria beleza. Alguns compositores escreveram a mesma obra para diferentes formações de instrumentos. Cada uma destas versões é recebida como uma obra diferente da outra. O que podemos afirmar é que o fundamento do juízo de gosto puro é a estrutura e organização da composição (que é a mesma, independentemente das versões), mas uma apreciação musical não ocorrerá somente com o juízo de gosto puro.

O gosto contemporâneo não consegue ser somente puro, porque há uma confusa percepção do prazer, de tal forma misturada com os atrativos que não se vê como separar o que é puro do impuro e, sem levarmos em conta o intérprete, que por si só já é uma outra questão. No trecho citado acima (CFJ § 14), chama a atenção a importância que Kant deu à jardinagem, incluindo-a entre as belas-  
artes. Vemos duas razões principais para a classificação kantiana: a primeira, que a jardinagem em sua época tratava de formas geométricas nos jardins, o que

eleva o trabalho a um nível quase conceitual e a segunda que a jardinagem significava uma alteração na natureza, um poder exercido pelo homem para a produção da beleza, o que certamente o encantava.

Giordanetti entende o conceito kantiano de que o essencial na arte bela repousa sobre a forma, ao afirmar que com esta definição kantiana, a forma é *Grundlage der Kultur* "a base da cultura".

## 6. A conformidade a fins e sem fim (*Zweckmässigkeit*)

Estes conceitos kantianos não são problemáticos para o estudioso da estética filosófica, pois é compreensível e aceitável que as artes não apresentem finalidade. A questão é que a explicação kantiana destes temas é mais complexa do que se entender finalidade como utilidade.

Kant afirma na CRP que "a ordem e a finalidade na natureza devem ser explicadas por razões naturais e segundo leis naturais" (B801). Isto é, não se encontra fora da natureza a explicação para a relação entre objetos e fins destes mesmos objetos.

Na CFJ o problema assume aspectos ainda mais densos, pois não se trata ali de objetos do conhecimento. Na Introdução, ao expor os princípios da faculdade do juízo reflexiva, Kant define "fim" como "o conceito de um objeto, na medida em que ele ao mesmo tempo contém o fundamento da efetividade deste objeto" (CFJ XXVIII). A definição do objeto deve conter uma explicação deste que me permita compreendê-lo integralmente.

Definir música simplesmente como conjunto de sons organizados não é aceitável, porque falta a menção a um fim. Neste exemplo, o fim da música é a inclusão, em sua definição, de algo que me diz respeito como sujeito que a experimenta. A organização sonora dirá respeito ao sujeito se esses sons organizados se apresentarem numa conformidade tal que meu

juízo reflexivo sobre esta conformidade me traga um certo tipo de prazer. Então a música estará conforme a fins, pois esta conformidade "é o acordo de uma coisa com aquela constituição das coisas, que somente é possível segundo fins" (CFJ XXVIII).

44

Assim, o conjunto de sons estruturados é um objeto que não apresenta fins determinados. O sujeito percebe esta conformidade de maneira subjetiva, já que apresenta uma forma cuja conformidade leve ao prazer/desprazer não é algo inerente ao objeto, como Kant elucida: "Ora a conformidade a fins de uma coisa, na medida em que é representada na percepção, também não é uma característica do próprio objeto (pois esta não pode ser percebida)" (CFJ XLIII). Esta necessária participação do sujeito explica por que o objeto "só pode ser designado conforme a fins" (CFJ XLIII), pois é necessário que o sujeito tenha prazer nessa representação. Se esse prazer na representação se apresenta ligado à simples apreensão, "sem relação da mesma com um conceito destinado a um certo conhecimento" (CFJ XLIII) então é apenas um prazer da adequação do objeto às faculdades do conhecimento, e a conformidade a fins é subjetiva. O objeto de minha representação será nesse caso agradável. Se o prazer é julgado "como necessariamente ligado", pois ajuízo a forma do objeto e esta é o fundamento do prazer na representação do objeto, o objeto é belo, e essa associação ocorre "para todo aquele que julga em geral" (CFJ XLV).

No § 10 da CFJ Kant desenvolve a conformidade a fins em geral. Esta pode referir-se a um objeto, um estado de ânimo ou também uma ação (CFJ 33).<sup>3</sup> Sua possibilidade passa a ser

---

<sup>3</sup> "Conformidade a fins, porém, chama-se um objeto ou um estado do ânimo ou também uma ação, ainda que a sua possibilidade não pressuponha necessariamente a possibilidade da representação de um fim, simplesmente porque a sua possibilidade somente pode ser explicada ou concebida por nós na medida em que admitimos no fundamento da mesma uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade, que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra. A conformidade a fins sem fim não tem causas na vontade mas a deduzimos da vontade para compreendê-la." (CFJ § 10)

explicada se admitirmos a vontade que passa a fundamentar a conformidade a fins, se houver uma causalidade segundo fins. Se não a houver, nossa conformidade será sem fim; neste caso não é necessária a participação da razão na experiência de recebermos uma representação de um objeto para percebermos uma conformidade a fins segundo sua forma, sem um fundamento final. O fundamento da conformidade continua sendo o prazer e sua denominação conformidade a fim sem fim.

Para que o objeto belo apresente uma conformidade a fins objetiva, ele teria que apresentar utilidade e perfeição (CFJ 44). Se o objeto belo apresentasse utilidade, o prazer teria ligação com esta utilidade e não seria um prazer imediato, mas posterior ao seu uso. A perfeição do objeto belo não pode ser aceita porque perfeição é um conceito, e o ajuizamento do belo ocorre pela conformidade subjetiva formal e não como um juízo de conhecimentos, por meio de conceitos. A conformidade a fins sem fim da música é a nossa constatação de que a estrutura sonora está apta a nos proporcionar prazer ao ouvi-la. O conceito "perfeição" não tem como adequar-se a ele.

45

## 7. A Intuição (*Anschauung*)

O conceito kantiano de intuição não apresenta similaridade com o sentido utilizado de pressentimento ou achado sem explicação que, às vezes, utilizamos. Com esta ressalva, a intuição kantiana não é problemática em sua compreensão (não porque seja um conceito simples, mas porque preservou, diferentemente de outros conceitos, o mesmo campo semântico em suas obras).

Na Primeira Crítica, toda referência à intuição ocorre em relação ao conhecimento. O conhecimento se dá quando somos conectados com um objeto, o que é possível pois nossa sensibilidade que nos fornece os meios, os modos, pelos quais nos relacionamos com os objetos a nós apresentados. A intuição kantiana não é uma estrutura mental, nem uma propriedade ou faculdade. Ela é o "que torna possível que os objetos sejam referidos pelo conhecimento". Esta intuição pode ser pura ou empírica. Será pura quando houver algo no conhecimento que independe da experiência. É graças a

intuição pura, isto é, "a forma pura da sensibilidade ou forma pura das intuições sensíveis" (CRP § 1) que percebo que os objetos apresentam extensão, por exemplo. Compreende-se que os objetos sejam apresentados externamente a mim, no espaço, e, sendo assim, apresentam necessariamente extensão. A intuição de espaço, como algo exterior a mim, é anterior à minha experiência com o objeto externo. Kant inclui a figura no rol das formas puras, enquanto força, divisibilidade e dureza pertencem à intuição empírica.

Uma explicação ainda mais clara encontra-se em B36 da mesma Crítica, quando Kant ao explicar a estética transcendental, designada como a ciência de todos os princípios da sensibilidade a priori, afirma: "Na estética transcendental por conseguinte, isolaremos primeiramente a sensibilidade, abstraindo de tudo o que o entendimento pensa com seus conceitos para que reste a intuição empírica." (CRP, B36)

46

Kant prossegue dizendo que, se da intuição apartarmos tudo o que pertence à sensação, restará a intuição pura e simples, "forma dos fenômenos, que é a única que a sensibilidade *a priori* pode fornecer." Kant conclui o trecho com: "há duas formas puras da intuição sensível, como princípios do conhecimento *a priori*, a saber, o espaço e o tempo." Assim, a Estética Transcendental da Primeira Crítica conterà somente as duas formas puras, o espaço e o tempo. Todo o resto deverá supor algo empírico, como o movimento e a mudança. No tempo, diga-se não há mudança, muda o que está no tempo.

Este modo de perceber os objetos, para Kant, é "de todos os homens" embora hipoteticamente não seja de todos os seres. Delineia-se com "o espaço e o tempo são formas puras desse modo de perceber e a sensação em geral sua matéria (CRP, B59) a coerência que a semântica conceitual kantiana manterá com a sua Terceira Crítica, em que sensação, matéria empírica do fenômeno, pode nos dar o agradável, e a experiência da beleza estará fundamentada na forma.

Se nos conectamos ao mundo através da intuição fornecida pela nossa própria sensibilidade, os objetos deste só se mostram por meio dessa intuição previamente dada.

Não há outra maneira de percebermos objetos a não ser a da nossa própria intuição, não há como termos consciência de nossa intuição sem a apresentação de objetos. Podemos fantasiar a existência de objetos não perceptíveis em nossa intuição espaço/temporal, o que, no assunto que investigamos, não é de nenhum interesse, caso fosse possível, pois precisamos de objetos que nos sensibilizem e isto só é possível ocorrer no espaço-tempo.

Assim, o objeto como experiência *a posteriori* sobrepõe-se à nossa intuição como possibilidade *a priori*, o que Kant chama de representação do fenômeno (CRP, B59).

O conhecimento kantiano está fundado na receptividade das impressões. Recebemos as representações dos objetos dados porque somos aparelhados pela intuição, pela capacidade de conhecer o objeto pela sua representação e de pensar o objeto através dos conceitos (CRP, B74).

A intuição é sempre sensível e, para haver conhecimento, deve-se fornecer um conceito correspondente. Ora, Kant afirma que intuição sem conceito é cega (CRP, B75). Então, ou temos o conceito correspondente, ou algo equivalente que o substitui. Parece não interessar a Kant a possibilidade de termos só a matéria, isto é, as sensações, sem chegarmos à representação do objeto, pela ausência de uma representação intuída. O exemplo musical para o exposto seria um aglomerado caótico de sons ou ainda melhor de ruídos que não entendo e nem sei de que se trata e que não posso considerar uma peça musical. O exemplo não é bom, pois um conjunto de ruídos pode configurar-se conceitualmente como ruídos. O que tentamos entender é o problema proposto por Kant de que a experiência da beleza não envolve conceitos. Como chegamos a enunciar a conclusão "isto é belo", sem um conceito para sustentar nossa conclusão? Já no início da *Análítica do Belo* encontramos: "Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento)" (CFJ § 1).

Se nos referimos à representação, há intuição que é a maneira como o objeto nos é apresentado à faculdade da imaginação e não ao entendimento. Até aqui, podemos dizer

que a intuição de um objeto belo é cega, já que é sem conceito (CRP, B75). Ocorre que há um "talvez" no parágrafo kantiano: um "talvez ligada ao entendimento." Onde não ocorre conceito ocorre forma, e esta precisa do entendimento. Então, mesmo que a experiência da beleza não seja conhecimento no sentido conceitual estrito do termo kantiano, podemos dizer que é de algum modo cognitiva, se chamarmos cognitivo o conhecimento não conceitual que, através do entendimento compreende a forma do objeto belo. Kant admite a situação em que um objeto nos é apresentado apenas através da sensação, no caso da experiência do agradável. Neste caso, por princípio, não se trata de uma experiência de conhecimento, pois ela envolve somente o comprazimento. O objeto do agradável, certamente, é reconhecido conceitualmente, mas, no momento da experiência, isto simplesmente não se reveste de interesse.

48 O funcionamento da nossa mente, isto é, da maneira de como somos afetados, procede sempre via intuição. Se o objeto não apresenta um conteúdo formal significativo, permanecemos no nível do comprazimento pelas sensações produzidas pelo objeto (experiência do agradável). Se o objeto apresenta um conteúdo formal significativo, desencadeia-se o mecanismo reflexivo, cujo jogo das faculdades do conhecimento leva ao comprazimento da beleza. Por conteúdo formal significativo entendo uma estrutura formal do objeto que estimule as faculdades do conhecimento a compreendê-lo como algo a ser decifrado, entendido, mas que não o é nem pode ser, por não haver conceitos envolvidos. É fácil constatarmos nossa impossibilidade de transmitir em palavras a experiência de uma audição musical. Um concerto simplesmente não pode ser relatado; não há equivalente verbal para a experiência da beleza, exatamente porque, na experiência da beleza não estão envolvidos conceitos.

Um determinado objeto de experiência estética apresenta alguma estrutura formal e apresenta atrativos. Se a estrutura formal for tão simples que chega a ser óbvia, ou se o sujeito não alcança a percepção formal daquele objeto, não haverá possibilidade da experiência ir além da percepção das sensações.

O objeto pode apresentar um conteúdo formal exclusivamente conceitual. A experiência é típica de conhecimento. Ao entrar em contato com um objeto, uma mesa, por exemplo, posso julgar que se trata de uma mesa; independentemente da variedade de formas de mesa existentes, vou encontrar, pelo meu entendimento, o conceito correspondente a uma mesa. Minha experiência se conclui: trata-se de uma mesa. Para que isto ocorra, minha mesa não precisa apresentar atrativos, ela apresenta, segundo Kant, somente a forma do fenômeno (CRP, B36). Mas a mesa pode apresentar uma pintura especial, um colorido, ou ainda apresentar uma forma elaborada de linhas de um desenho sofisticado e surpreendente. No primeiro caso trata-se de uma experiência do agradável e, no segundo, da beleza. Ambas as experiências são possíveis, desde que eu não permaneça na imediata conclusão, de que se trata meramente de uma mesa.

Por outro lado, se, no lugar da mesa considero uma peça musical, pela sua complexidade, não há um conceito correspondente à estrutura sonora. Trata-se de um objeto puramente estético. Será agradável se apresentar uma estrutura simples que me dispense de considerar sua forma, ou se tiver uma forma que eu não consiga experienciar através da minha reflexão. Será bela se o ciclo todo da reflexão sobre a forma se realizar.

Na relação entre a faculdade da imaginação e o entendimento, numa intuição dada, para que se encontre um conceito, a faculdade da imaginação deve fornecer a intuição correspondente ao conceito dado (neste caso pela razão). Esta dinâmica rica é esclarecida por Kant:

Assim como numa idéia da razão a faculdade da imaginação não alcança com as suas intuições o conceito dado, assim numa idéia estética o entendimento jamais alcança através de seus conceitos a inteira intuição interna da faculdade da imaginação, que ela liga a uma representação dada (CFJ 242).

No primeiro trecho da citação, uma idéia da razão pode ser um conceito prático, moral. À faculdade da imaginação não cabe nem lhe é dada a possibilidade de criar uma intuição correspondente ao conceito moral emanado da razão. Da mesma maneira, nossa razão pode produzir idéias estéticas, na

teoria do gênio kantiana e nosso entendimento não alcançar, com os conceitos, o que a faculdade da imaginação dá conta com a intuição de uma representação correspondente à idéia original da razão. O edifício kantiano da mente é rico, e mesmo que o mecanismo de conhecimento ocupe toda a CRP, ele não é o mais complexo. A razão pode produzir idéias estéticas que não têm a participação do entendimento (faculdade do conhecimento) nem em sua produção nem em sua compreensão, já que não há conceitos correspondentes, mas a faculdade da imaginação produtiva apresenta uma intuição de como estas idéias se apresentam à nossa sensibilidade.

O caminho inverso é seguido pelo sujeito não produtor de idéias estéticas, mas apreciador do seu resultado. Quando uma representação nos é apresentada e não encontramos conceitos que correspondam à intuição respectiva, mas a razão se reconhece na intuição, temos a experiência do sublime.

50

Kant afirma que, para cada conceito, deve haver a intuição respectiva:

A prova da realidade de nossos conceitos requer sempre intuições. Se se trata de conceitos empíricos, as intuições chamam-se exemplos. Se conceitos do entendimento puro, elas se chamam esquemas (CFJ 254).

Claramente, não haverá realidade objetiva para os conceitos puros do entendimento, a não ser que eles sejam acompanhados de intuições – sempre sensíveis -, embora possa haver, não intuição racional, mas conceitos racionais, ou idéias, que não tem nenhum correspondente sensível.

Intuição é a representação da faculdade da imaginação, originária, em duas direções possíveis: externa para interna e vice-versa. Na primeira, quando encontramos algo que altera nosso estado como um objeto exterior a nós; a intuição é figura, forma, *Gestalt*, conjunto coerente dos elementos que constituem o objeto. A segunda direção, interna para externa, é seguida pelos artistas em suas criações e pelos gênios em suas obras belas. É igualmente a representação materializada de idéias estéticas originadas na razão sem conceitos equivalentes, por isso impalpáveis e indefiníveis.

Se intuições puras são formas conhecidas a priori sem o uso de qualquer percepção real, e intuições empíricas são percebidas através da sensação, a posteriori, pode-se perguntar o que na arte em geral e na música em particular pertence à intuição pura. A possibilidade de sons organizados estruturalmente proporcionar-nos prazer pertence à intuição pura. Como isto se realiza, com que meios, as diferenças relacionadas às diferentes épocas históricas e a geografia sócio-política, tudo isso caracteriza a intuição empírica. A base de organização de sons que chamamos música é a intuição pura e o fato dos seres humanos, independentes de cultura e localização geográfica em algum momento e de alguma maneira produzirem algo que podemos chamar de música, tornando quase universal este fenômeno, é a intuição empírica.

## 8. Os juízos e a reflexão

51

O grande problema kantiano dos juízos está resumido na pergunta: "Como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*?" (CRP B 73). A pergunta é repetida na CFJ, no § 36 "Do problema de uma dedução dos juízos de gosto", onde Kant se pergunta sobre o prazer e a ausência de conceito:

Como é possível um juízo que, simplesmente a partir do sentimento *próprio* de prazer num objeto, independentemente de seu conceito, ajuize *a priori*, isto é sem precisar esperar por assentimento estranho, este prazer como unido à representação do mesmo *objeto em todos os outros sujeitos?* (KANT, CFJ 148)

Na CRP, a frase citada inicialmente constitui o nó central da filosofia crítica de Kant, que, na Primeira Crítica, na Estética Transcendental é "uma ciência de todos os princípios da sensibilidade a priori (CRP B35)", portanto, uma ciência de tudo o que nos é apresentado como objeto na nossa sensibilidade, mas cujos princípios não necessitaram de experiências para existir.

Na CFJ a repetição da pergunta adquire um significado ainda maior, pois coloca a questão central do gosto no mesmo nível da questão do conhecimento em geral. Assim, o juízo de gosto assume um status semelhante ao do juízo do

conhecimento, mesmo sem estar fundamentado em conceitos e baseado num simples sentimento de prazer, algo muito mais subjetivo do que o conceito. Com a CFJ, a concepção kantiana do homem iluminista está completa: ele conhece, aprende, cria leis práticas para si mesmo e aprecia a beleza.

52

Que o prazer sendo mais subjetivo que o conceito, esteja no fundamento do juízo do gosto, é o problema central da CFJ. Kant tem o cuidado em não utilizar o termo fundamento, pois, como ele esclarece, "é simplesmente a partir do sentimento próprio de prazer" que ocorre o juízo do gosto, e, no mesmo trecho, "pode-se também ligar imediatamente a uma percepção um sentimento de prazer (ou desprazer) e um comprazimento" (CFJ 147). Nota-se o cuidado kantiano na utilização dos termos "a partir" na primeira frase e "ligar" na segunda, com o que não se pode concluir que o prazer seja o fundamento do juízo de gosto. Na segunda citação, é curioso observar que Kant trata sentimento de prazer e comprazimento, à primeira vista como dois eventos distintos. No texto original lê-se: "*mit einer Wahrnehmung kann aber auch unmittelbar ein Gefühl der Lust (oder Unlust) und ein Wohlgefallen verbunden werden.*" O verbo *kann* foi traduzido na edição portuguesa da CFJ por "pode-se", como esperado. Mas, poderíamos perguntar que se Kant quisesse dizer duas coisas diferentes, teria utilizado *können* e a tradução ficaria: "Mas podem também ligar-se imediatamente a uma percepção um sentimento de prazer (desprazer) e um comprazimento." Por outro lado por que usar "*ein Gefühl und ein Wohlgefallen?*" Seria porque os termos se complementam? Enquanto *Gefühl* apresenta um significado de sentimento básico, próximo de uma percepção, *Wohlgefallen* seria um sentimento mais interno não apenas de sentir algo, mas sentir paz, quietude?

A questão que nos trouxe ao trecho é a do juízo, especificamente do denominado juízo estético, que, não sendo "um simples juízo de sensação", é um juízo formal de reflexão. Neste caso, o comprazimento não é apresentado como fundamento do juízo, mas como "necessário a qualquer um." O que estará no fundamento do juízo é algo como um *princípio a priori*, mesmo que subjetivo. Da mesma maneira como transcorreu o tratamento na CRP, trata-se aqui de encontrar

quais princípios a priori da faculdade de juízo pura são encontrados nos juízos estéticos.

No mesmo parágrafo, Kant esclarece que "os juízos de gosto (...) ultrapassam o conceito e mesmo a intuição do objeto e acrescentam a esta, como predicado, algo que jamais é conhecimento, a saber o sentimento de prazer (ou desprazer)" (CFJ 149).

Este é o ponto. A valorização por parte de Kant ao juízo estético de gosto que "ultrapassa o conceito" parece-nos, não tem sido reconhecida pelos estudiosos da estética kantiana. Alcançar o conceito era a pretensão do conhecimento ao longo de toda a CRP. Ora, o juízo de gosto é mais que o conceito e mesmo mais que a intuição correspondente do objeto, pois ganhamos com essa experiência o prazer que deve valer para todos. O juízo de gosto, mesmo sem levar ao conhecimento, é maior que este e, ao afirmar que o prazer é como um predicado, Kant se coloca numa situação *sui generis* na história da estética, a do autor que, rigorosamente formalista, valoriza o prazer (subjetivo) dessa maneira tão intensa.

53

O problema do juízo de gosto, e frequente objeto de crítica dos comentaristas de Kant, é que o juízo de gosto é empírico. Tomado desta maneira, próprio Kant o chamaria de "simples juízo empírico" (CFJ 37). Mas o que seria *a priori* no juízo de gosto e especialmente, o que seria *a priori* no juízo do gosto musical, isto é na produção e no ajuizamento da música bela? O problema é o mesmo de toda a estética transcendental da CRP. Diz Kant:

Referimo-nos a intuições puras a priori, o espaço e o tempo. Nestas intuições, quando num juízo a priori queremos sair do conceito dado, encontramos aquilo que pode ser descoberto *a priori*, não no conceito, mas certamente na intuição correspondente (CRP B 73).

No juízo de gosto não há conceito, há prazer, portanto o prazer, enquanto consequência da experiência, não é *a priori*. O que na experiência musical pode ser *a priori* é a base mais simples da organização musical. O que está na intuição, no caso musical, no tempo como intuição kantiana, é a possibilidade dos sons poderem ser sustentados, sucessivos e simultâneos, no tempo. Kant chama esses três os modos do tempo (CRP

B219). Destes modos do tempo provêm as três regras de todas as relações de tempo dos fenômenos e "essas três regras precedem toda a experiência e tornam-na possível" (CRP B219). Sendo assim, o que é *a priori* na música a base dos modos do tempo que fazem da música um fenômeno temporal. O ritmo, tomado como a base inicial da organização musical contém os três modos kantianos. Os sons podem ser mantidos (sustentados), um som pode ocorrer após outro (sucessão) e dois ou mais sons podem ocorrer ao mesmo tempo (simultaneidade).

A gigantesca possibilidade de combinações dos três modos do tempo proporciona as caracterizações rítmicas culturais da produção musical em geral. A melodia e a harmonia (consideradas como variações da altura dos sons) seriam resultados empíricos, portanto *a posteriori*. Sobre esta questão, escreve Kant nas "Preleções de Lógica (Philippi)"<sup>4</sup>:

54

Na música, a harmonia é a própria beleza e [é] para o entendimento; a melodia, porém, o estímulo ou a sensação. Aquela é universalmente válida e inalterável; esse, o estímulo, é diverso segundo a diversidade dos sujeitos (V. Lo/ Philippi, AA 24:352).

No mesmo escrito, um pouco antes:

Na música, o melódico ou o tinir dos sons é a matéria; mas a forma dos mesmos consiste na variação harmônica desses sons. No que concerne à matéria ou ao tinir, a um, então, pode ser agradável isto, a outro, o instrumento. Pois, nisso, ele depende da sensação, que é diferente nos diferentes sujeitos. Só que no atinente à forma da música, um concerto que é harmônico tem então de bem soar a todos (V. Lo/ Philippi, AA 24:348-349).

A questão apresentada por Kant centraliza-se em: "mas a forma dos mesmos consiste na variação harmônica desses sons". Pergunta-se se uma melodia já não apresenta em si mesma uma variação harmônica, isto é, se o suceder de notas não contém sempre uma variação harmônica, se a melodia não

---

<sup>4</sup> Agradeço ao Prof. Ubirajara Rancan a indicação e tradução deste trecho da *Lógica Philippi*.

contém a harmonia e assim sendo, a melodia também seria bela e a sensação que é diferente nos sujeitos, estaria contida no som isolado (não consituente da música) e no timbre (no instrumento).<sup>5</sup>

Kant considera também não o prazer, mas "a validade universal deste prazer (CFJ 150), que é representada a priori num juízo de gosto como "válida para qualquer um".

Esse é o juízo que pode ser resultado de uma experiência, portanto, empírico mas que resulta em prazer. Para considerar que o objeto que me proporcionou prazer é um objeto belo, devo "postular aquele comprazimento em qualquer um como necessário." A consequência dessa proposição kantiana é que somos, pelas nossas faculdades superiores, portadores de "um sentimento humano comum" e "considerado o mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretende o nome de homem" (CFJ 157).

O sentimento humano comum é apresentado por Kant já no título do § 40 como "uma espécie de *sensus communis*". Kant critica a ambiguidade do termo comum que pode ser entendido por *vulgare*. Sua definição neste parágrafo de *sensus communis* é: "uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento (*a priori*) o modo de representação de todo o outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana" e com isso não cair na ilusão de que condições privadas subjetivas sejam tomadas por objetivas e assim influenciem o juízo. O ser dotado de *sensus communis* será capaz de abstrair da matéria (sensação) e fixar-se "nas peculiaridades formais de sua representação ou do seu estado de representação." Kant julga natural que sejamos dotados de tal senso comum. Comprova-se o senso comum quando conseguimos abstrair do atrativo e da comoção em um juízo que, apesar disso, deve servir de regra universal. No entanto, no § 20 Kant chama de sentido comum (*gemeine Sinne*) o princípio mesmo subjetivo, o qual determina através de sentimento (não de conceitos), mas de modo universalmente

---

<sup>5</sup> Um exemplo magistral que ilustra esta questão é dado pelas seis suítes para Violoncello solo de J.S. Bach (BWV 1007-1012).

válido, o que apraz (CFJ 64) e para nossa surpresa "é essencialmente distinto do entendimento comum, que às vezes também se chama senso comum (*sensus communis*): neste caso ele não julga segundo o sentimento mas sempre segundo conceitos."

56

Parece claro até aqui que senso comum é a faculdade de julgamento na reflexão, comum aos homens. O sentido comum seria um refinamento do senso comum. O primeiro é utilizado nas necessidades gerais de ajuizamento reflexivo e o segundo especificamente na situação de olharmos para o nosso próprio sentimento (não de conceitos) de modo a entendermos e pressupormos a universalidade de tal sentimento, desse modo válido para todos. O sentido comum é a base da existência do juízo de gosto, e assim, o senso comum deve ser esperado de todos que se autodenominam homens; mas estar incluído no rol dos homens não garantirá o juízo de gosto. Para isto é necessário um sentido comum. Mesmo o senso comum deverá desenvolver-se, pois Kant considera que as máximas do entendimento: (1) pensar por si; (2) pensar no lugar de todo o outro e (3) pensar sempre de acordo consigo próprio, apresentam dificuldades diferenciadas, pois a terceira "é a mais difícil de alcançar." De maneira surpreendente, o problema colocado pelo próprio Kant no texto da Terceira Crítica entre senso comum e sentido comum acaba brilhantemente resolvido por ele mesmo numa pequena nota, portanto, fora do corpo do texto principal : "Pode-se designar o gosto como *sensus communis aestheticus* e o entendimento humano comum como *sensus communis logicus*" (KANT, CFJ 160 – Nota 10)."

A conseqüência disto para o estudo da estética musical de base kantiana é que se pode dizer que, se o senso comum lógico é passível de formação e desenvolvimento, o senso comum estético musical deverá ainda mais estar sujeito à educação e às oportunidades de estudo, por tratar-se de um campo de conhecimento (termo evitado por Kant que só reconhece conhecimento como o conceitual) especial cujo conteúdo escapa e se distancia do conhecimento lógico e exige formação específica.

Um resumo das questões sobre o juízo encontra-se na Introdução da CFJ: "A faculdade do juízo em geral é a faculdade

de pensar o particular como contido no universal" (CFJ IV). O juízo trata assim de conceitos, pois pensa-se por conceitos. O problema é, para um certo objeto dado, encontrarmos um conceito que lhe corresponda.

Antonio Marques, no prefácio da edição portuguesa da CFJ (KANT, 1992b, p. 17) diz que:

As belas formas e as formas orgânicas exercem, diríamos, uma pressão para a reflexão. Por outras palavras, obrigam à escolha de pontos de vista que implicam da parte do sujeito, uma alargamento das perspectivas fundamentais --- isto é, do sistema ou tópica das categorias.

A herança da CRP é ampliada pela reflexão na CFJ, justamente num campo sem conceitos e carregado de subjetividade do prazer. O juízo reflexionante ocorre quando, sendo dado o particular, descobre-se a regra universal sob a qual este pode ser subsumido. Na música, uma simples melodia, uma seqüência de sons com nexos entre si corresponde ao particular. A regra universal é a constatação de que posso, da mesma maneira, obter inúmeras melodias. Como ouvinte, é esperado em todos, que as diferentes melodias (o âmbito universal) sejam percebidas como tendo por suporte o mesmo princípio particular de seqüência de notas.

Kullenkampff (in ROHDEN 1992, p. 10) esclarece: "E os juízos correspondentes, que enunciam como me sinto diante de um determinado objeto que me afeta, são juízos estéticos." O autor em seu artigo, compara juízos lógicos com estéticos, afirmando que juízos estéticos possuem como critério decisivo tão somente a razão subjetiva de determinação do nosso sentimento de prazer e desprazer. Mas se a determinação do nosso sentimento de prazer e desprazer está na consciência que temos de que nossas faculdades de conhecimento estão em jogo, o critério decisivo não pode ser tão somente a razão subjetiva.

A constatação do jogo das faculdades torna nosso juízo mais objetivo, embora não apresente a mesma objetividade de um juízo lógico, já que não envolve conceito, mas dá-lhe o status de um juízo intermediário, o de um conhecimento sem conceito, um conhecimento formal, mais profundamente objetivo que o juízo de sentido estético. Neste, a sensação é

imediatamente produzida pela intuição empírica do objeto, assim, trata-se de um juízo que não merece a denominação de juízo já que, por referir exclusivamente ao agradável, pertence mais à faculdade da apetição, é um juízo prático. Já o juízo de reflexão estético é aquele que o jogo harmonioso das duas faculdades de conhecimento, imaginação e entendimento, efetua no sujeito, na medida em que, na representação dada, a faculdade de apreensão de uma e a faculdade de exposição de outra são mutuamente favoráveis uma à outra, proporção esta que, nesse caso, efetua por essa mera forma uma sensação, que é o fundamento de determinação de um juízo, que por isso se chama estético e, enquanto finalidade subjetiva (sem conceito), está vinculado ao sentimento de prazer” (KANT, 1995, p. 61).

58

Kant reconhece a situação diferenciada do juízo de reflexão estético, mas não o denomina jamais juízo de conhecimento formal, isto é, conhecimento sem conceito. Em outros momentos, Kant acena com a possibilidade, de o juízo estético conter algo do lógico como no trecho:

Ele falará, pois, do belo como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico [...] conquanto ele seja somente estético e contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao sujeito; já que ele, contudo, possui semelhança com o lógico (...) (CFJ 18).

Kant, porém, não esclarece onde reside essa semelhança. Vemos que o juízo estético precisa da participação do entendimento, pois, sem o entendimento, o juízo (como o do agradável) não pode ir além de constatar a sensação que o causou. Mas precisar do entendimento não significa fundamentar-se em conceitos. Esta é a razão de tendermos a considerar o juízo estético um juízo cognitivo sem conceito. Nesse sentido se entende porque o juízo estético é uma ponte, uma passagem que liga o domínio estético ao conceitual, enquanto que o juízo do sublime liga o estético ao prático, com a participação da razão.

Na mesma CFJ 156, encontramos:

A representação sobre verdade, conveniência, beleza ou justiça, jamais poderia vir-nos ao pensamento, se não pudéssemos elevar-nos sobre os sentidos até as faculdades de conhecimento superiores.

A inclusão da beleza junto da verdade e justiça mostra como Kant não precisa apresentar justificativas para incluí-la no rol dos conceitos mais preciosos de sua filosofia e, assim, propor-nos um tratamento de igual importância em seu estudo e consideração. Já nas *Duas Introduções* (KANT, 1995, p.41) Kant afirma que: "e nessa medida são consideradas apenas na relação ao sentimento de prazer e este último absolutamente não é nenhum conhecimento, nem o proporciona, embora possa pressupô-lo como fundamento de determinação."

Fica clara sua preocupação em realçar que o sentimento de prazer não pode ser conhecimento. O que não está dito, é, que o sentimento é só uma parte do ajuizamento estético e que as outras partes envolvidas podem sugerir algum tipo de atividade que de alguma forma se assemelhe ao conhecimento ou que, ao menos, seja uma atividade cognitiva. Esta pressuposição forneceria a permissão de se falar de cognitivo sem conhecimento conceitual. O envolvimento de juízo, reflexão e faculdades de conhecimentos superiores permite-nos pensar desta maneira. Kant teria algo semelhante em mente, ao afirmar que:

Prazer é um estado da mente, no qual uma representação concorda consigo mesma, como fundamento, seja meramente para conservar esse próprio estado (pois o estado de poderes da mente favorecendo-se mutuamente em uma representação conserva a si mesmo) ou para produzir seu objeto. No primeiro caso, o juízo sobre a representação dada é um juízo de reflexão estético. No segundo, é um juízo estético patológico ou estético-prático. (KANT, 1995, p.67).

Observamos que Kant, ao utilizar a expressão juízo de reflexão estético não esclarece se a representação é de um objeto belo, mas deve sê-lo, pois, está inclusa a reflexão. Para o momento, é esclarecedor que Kant considera a possibilidade de juízo estético prático. Pensar o sublime como um juízo estético-prático, passa a ser uma possibilidade, pois no sublime, o verdadeiro objeto é a produção no sujeito do sentimento do sublime frente a objetos ou situações.

As faculdades superiores e a constituição do ânimo apresentam na Terceira Crítica um veio promissor, para a

compreensão do fenômeno artístico. Rohden (1992, p. 127) esclarece que:

Kant entendeu o *Gemüt* (ânimo) como o princípio unificador das diversas faculdades em relação recíproca, tendo sentido transcendental cognitivo e também estético vivificante das faculdades de conhecimento.

Ainda, no mesmo texto (ROHDEN, 1992, p. 130), a reflexão é a apreensão de um fenômeno em sua forma, oajuizamento de uma coisa de um ponto de vista que supera a perspectiva individualista e oajuizamento sob a forma do todo.

A relação entre estas fases e o sentimento que fundamenta um juízo estético merece um estudo mais aprofundado. Se entendermos a reflexão como passos das faculdades de conhecimento envolvidas neste processo, classificaremos a estética kantiana como mais formalista do que se valorizarmos o sentimento como fundamento. No primeiro caso, o qual tendemos a adotar, o sentimento é uma consequência do processo de reflexão.

60

O juízo estético do belo, é o que é, porque mesmo utilizando-se das faculdades de conhecimento não leva a conceitos, mas ao sentimento resultado da reflexão. Isto me permite entender que na música, meu sentimento de admiração da beleza é separado da reflexão. Isto é, meu prazer ao ouvir música é uma parte do fenômeno; minha consciência da sua beleza é uma outra. Na consciência da beleza coloco um valor. Por isso diz-se, "que música boa"! É a superação da perspectiva individualizada que possibilita a universalidade do juízo e não o sentimento.

Quanto ao papel das faculdades de conhecimento na reflexão, a faculdade da imaginação é uma faculdade produtiva. Ela consegue produzir representações sem a presença do objeto, e, consegue formar representações sem correspondência a objetos, o que é uma característica da representação estética. Na música isto ocorre exemplarmente. A organização sonora não se caracteriza como objeto, dado seu distanciamento do conceito.

Mas a mesma organização nos proporciona uma representação diferente e até distante do princípio sonoro

físico, entendido aqui como sensação. O conjunto das sensações dos sons, a massa sonora não é música. Música é a representação construída na mente a partir do conjunto das sensações sonoras organizadas de tal forma que as próprias sensações deixam de ser consideradas.

## Referências bibliográficas

- BOURDIEU, P. *La Distinction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- CASSIRER, E. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2000.
- GATZ, F. M. *Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen*. Stuttgart : Ferdinand Enke, 1929.
- GIORDANETTI, P. *Kant und die Musik*. Würzburg : Königshausen u. Neumann, 2005.
- HANSLICK, E. *Do belo musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.
- KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A religião nos limites da simples razão*. Lisboa: Edições 70, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992b.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Dissertação de 1770*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Porto: Porto Editora, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Lógica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Manual dos cursos de Lógica Geral*. Ed. Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Papirus, Campinas, 1993.

\_\_\_\_\_. *Werke in sechs Bänden*. Darmstadt :Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1998.

KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford, USA: Clarendon Press, 2002.

LACROIX, M. *O culto da emoção*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

LISTOWEL, Conde de. *História Crítica de la Estética Moderna*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1954.

LOPARIC, Z. *A semântica transcendental de Kant*. Coleção CLE, Nº 29, Campinas: Unicamp, 2002.

ROHDEN, V. (Org). *200 Anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.

## Música, Metáfora e Conceitos Estéticos

NICK ZANGWILL<sup>1</sup>  
HULL UNIVERSITY (n.zangwill@hull.ac.uk)

☉ realismo estético aplicado à arte da música é, no mínimo, a ideia de que a música tem propriedades estéticas, as quais são, em algum sentido, “independentes da mente” (*mind independent*) e que, na experiência musical e no discurso sobre a música, pensamos nesta arte como possuidora de tais propriedades estéticas. Além disso, a música não apenas possui propriedades estéticas, ela é projetada para tê-las; mas isso não será abordado neste artigo. Uma ideia mais controversa poderia ser a de que os sons que constituem a música têm propriedades estéticas “independentes da mente” e que ao experienciarmos a música e ao falarmos sobre ela atribuímos propriedades estéticas aos sons. Contudo, irei ignorar essa tese mais controversa sobre os sons que constituem a música.

O presente artigo estará focado nos conceitos estéticos. Uma parte importante do realismo estético é a ideia de que os conceitos estéticos designam propriedades estéticas. No caso da música, o realista estético defende que os conceitos estéticos que aparecem nas experiências e nos juízos estéticos em muitos casos designam propriedades estéticas da música (e talvez dos sons que a constituem). Algumas vezes erramos. Mas quando acertamos, empregamos conceitos estéticos para representar propriedades estéticas que a música possui. Entretanto, tem sido discutido – principalmente por Roger Scruton (1974; 1997) – que existem problemas na compreensão do realista estético acerca da relação entre conceitos estéticos e conceitos não-estéticos. Acredita-se que esses problemas sejam gerados pelo uso das metáforas na descrição da música e da experiência musical. Abordarei aqui algumas questões levantadas a partir desse fato, em resposta a

---

<sup>1</sup> Tradução: Ísis Biazioli e Said Tuma. Revisão: Danielle Bambace e Mário Videira.

objeções formuladas por Malcolm Budd, e veremos que o realismo estético precisa ser desenvolvido numa certa direção. Neste artigo procurarei desenvolver e defender o realismo estético, ao invés de argumentar contra visões não-realistas.

## §1. Realismo e a Consideração Causal

64 §1.1 Começemos pelo fato de que é habitual descrever a música em termos de emoção, movimento e altura. Aquilo que podemos chamar de Tese Estético-Metáforica (*Aesthetic Metaphor Thesis*) é a tese na qual tais descrições são quase sempre metafóricas – não são descritas nem estão implicadas nenhuma emoção, movimento ou altura reais. Em vez disso, descrevemos a música metaforicamente, usando palavras que não se aplicam literalmente a ela. Isto é, embora descrevamos a música usando palavras para emoção, movimento ou altura, não é porque emoções, movimentos e alturas reais estejam na música, ou porque a música esteja em alguma relação com emoções, movimentos ou alturas reais. É claro que, *algumas* vezes, ao descrever os sons como “alto” ou “baixo”, poderíamos querer dizer literalmente alto como em uma montanha ou baixo como em um vale; mas isto não é usual (o que explica a restrição “quase sempre” acima). Esta tese se estende a muitos outros tipos de descrições da música, que também são metafóricas ou pelo menos não consideram somente o significado literal primário das palavras. Por exemplo, quando descrevemos uma música como “delicada”, não é porque ela seja delicada no mesmo sentido em que dizemos que uma casca de ovo é delicada. A música não pode ser quebrada. Quase todas as descrições da música, sejam de ouvintes comuns ou de críticos profissionais, contêm muitas metáforas.

Não irei propor nenhuma teoria sobre a metáfora no presente artigo (cf. ZANGWILL, 2014). Por mais correta que fosse uma tal teoria, não pode haver um *critério* geral para a metáfora; identificar os usos metafóricos dependerá do termo literal em questão. Para os nossos propósitos, será o bastante que os significados literais primários de palavras como “raivoso” não estejam em jogo quando falarmos da música, e isto pelas seguintes razões: os sons não podem ficar com raiva

de nada, sons não têm sentimentos, e a raiva dos sons não é racionalizada de distintas maneiras tal como a raiva usual o é. Todas essas razões são igualmente aplicáveis à descrição de nuvens como “raivosas”. A “raiva” aplicada literalmente à música não é mais plausível do que quando aplicada às nuvens. Assim, a descrição da música como “raivosa” é uma descrição metafórica.

Não estou preocupado em argumentar contra as concepções “literalistas” que negam a dimensão metafórica das descrições estéticas em termos de emoção, movimento, altura ou delicadeza. Já abordei esse tema em outros trabalhos (ZANGWILL, 2004, p. 29-43; 2007, p. 391-400). Neste artigo eu assumo que essa “batalha” já foi vencida. Por “literalismo” entendo aquele ponto de vista em que os significados literais de palavras como “delicado” ou “raivoso” aplicam-se à música no mesmo sentido em que se aplicam às cascas de ovos ou às pessoas.<sup>2</sup>

Nós também fazemos descrições estéticas literais da música quando a descrevemos como “bela” ou “elegante”, mas no presente artigo o meu foco estará nas descrições estéticas não-literais.

§1.2 Realistas e não-realistas têm interpretações e explicações diferentes para a Tese Estético-Metafórica (*Aesthetic Metaphor Thesis*). A concepção particular do realismo estético que eu defendo é que quando descrevemos a música em termos de emoção, movimento, altura ou delicadeza, estes termos são descrições metafóricas de

---

<sup>2</sup> Portanto, alguém que postule significados literais *secundários* de “triste” ou “delicado”, que se diz aplicar à música, mas não a pessoas ou cascas de ovos, é classificado como um não-literalista, nesse sentido (Cf. DAVIES, 1994, p. 162-164). Critiquei essa concepção em ZANGWILL (2007). Agora, observo apenas que um teórico do “significado literal secundário” precisará de muita mágica para criar significados literais secundários sempre que uma palavra é aplicada à música sem nenhum precedente. Somos criativos em nossas descrições estéticas da música usando significados literais (primários) de palavras que temos disponíveis. Uma lista dicionarizada e fossilizada de significados secundários não pode dar conta disso.

propriedades estéticas da música. Tais propriedades estéticas metaforicamente descritas são chamadas algumas vezes de propriedades estéticas “substantivas” (“*substantive*”) ou “densas” (“*thick*”), porque as descrições delas vão além de uma descrição rasa de algo como “belo”, “feio”, ou como possuidora de “mérito estético” ou “demérito estético”<sup>3</sup>. Exemplos de outras propriedades substantivas são “graça”, “robustez”, “elegância” e “equilíbrio”. Algumas descrições substantivas são metafóricas (tal como “equilibrado”) e algumas (tal como “elegante”) não o são. Mas para o realista estético, o ponto principal das descrições substantivas é descrever as propriedades estéticas substantivas de algo.<sup>4</sup>

Dada a Tese Estético-Metafórica (*Aesthetic Metaphor Thesis*), o realista estético faz uma distinção fundamental entre os *conceitos* estéticos e os conceitos não-estéticos de tristeza e delicadeza. Isto porque as crenças sobre as propriedades estéticas substantivas da música são constituídas em parte por conceitos que representam ou que se referem àquelas propriedades. Porém, conceitos não-estéticos de tristeza e delicadeza representam ou se referem a propriedades não-estéticas comuns, tais como a tristeza das pessoas ou a delicadeza das cascas de ovos. Assim, os conceitos estéticos e não-estéticos de tristeza e delicadeza são diferentes. É preciso ressaltar que esta não é uma questão sobre o significado (*meaning*) da *palavra*: o significado é o mesmo nas descrições

---

<sup>3</sup> Ver os capítulos 1 e 2 (in ZANGWILL, 2001), onde defendo a concepção de que as propriedades substantivas (*substantive properties*) são modos de ser belo ou feio. Ver também (ZANGWILL, 2013).

<sup>4</sup> Uma ideia não-realista proeminente é a de que a experiência musical envolve *imaginar* emoção, movimento, altura ou delicadeza. As concepções de Scruton (1997) e Levinson (1996; 2006) são desse tipo. Para uma discussão crítica de Scruton, cf. Zangwill (2010a, p. 91-104). Outras concepções não-realistas relacionam a música com emoções reais (e não apenas imaginadas) em artistas ou ouvintes. Neste artigo meu foco é o realismo, não suas correntes rivais, embora na seção §3.4.1 eu forneça uma explicação peculiar acerca da adequação metafórica que está disponível para as teorias da imaginação.

estéticas e não-estéticas, enquanto os *conceitos* empregados são diferentes.

Podemos distinguir o significado de uma *palavra* (ou frase) a partir daquilo que uma *persona* quer dizer usando uma palavra (ou frase). Quando Romeu diz: “Julietta é o sol”, a *palavra* “sol” significa o mesmo que em: “O sol está brilhando sobre as árvores”, mas existe um sentido no qual a *persona* Romeu quer dizer algo diferente ao usar a mesma palavra. Do mesmo modo, as *palavras* “triste” ou “delicado” significam o mesmo dentro e fora das descrições musicais, apesar de existir um sentido no qual é diferente o que a *persona* quer dizer ao usar a palavra com o mesmo significado. Isto ocorre porque os *conceitos* que aparecem nos pensamentos e nas experiências das *personas* ao descreverem a música como “triste” ou “delicada” são bastante diferentes daqueles *conceitos* que figuram em seus pensamentos e experiências ao descreverem *personas* como “tristes” e cascas de ovos como “delicadas”.<sup>5</sup>

Alguns filósofos da linguagem negaram a possibilidade de um pensamento que não se expresse em linguagem. Quando isto não é um franco behaviorismo na sua forma mais implausível, trata-se de uma afirmação inquestionável de que muito do conteúdo do pensamento é afetado pela linguagem e que muitos tipos de pensamentos sofisticados somente são possíveis devido à linguagem. De todo modo, permanece uma questão em aberto: se existem tipos de pensamentos cuja expressão linguística é problemática. Não é particularmente controverso que existam muitas sensações e emoções que podem ser pensadas, mesmo sendo difíceis de serem descritas. É este tipo de espaço intelectual que um realista estético pode ocupar.

§1.3 Uma vez que tenhamos feito uma firme distinção entre *conceitos* estéticos e não-estéticos, surge a questão: qual a conexão existente entre eles? Isto pode ser colocado como uma questão sobre a posse de um *conceito*: para o realista, qual

---

<sup>5</sup> Sigo, de maneira geral, a explicação davidsoniana (Cf. DAVIDSON, 1984, p. 262-263). Para minhas próprias considerações acerca dessa concepção, cf. Zangwill (2013).

é a conexão entre ser capaz de pensar e escutar música como possuindo a propriedade estética substantiva da tristeza (a qual descrevemos metaforicamente usando a palavra que designa a emoção “triste”), e ser capaz de pensar sobre emoções comuns de tristeza, às quais o termo ordinariamente se refere? Iremos utilizar subscritos para indicar quando estamos falando sobre uma característica estética<sub>E</sub> que é descrita metaforicamente ou uma característica não-estética<sub>NE</sub> comum. Por exemplo, a tristeza<sub>E</sub> da música e a tristeza<sub>NE</sub> de uma pessoa poderiam ser descritas, em língua portuguesa, pela palavra “triste”. As duas propriedades são muito diferentes, ao menos para o realista estético. Mas existe uma preocupação natural: há alguma conexão entre elas? Certamente há alguma conexão. Se é assim, qual é esta conexão? O realista estético precisa abordar esta questão.

68

Uma ideia (ZANGWILL, 1991, p. 169-170, reimpresso em ZANGWILL, 2001) é que, embora os conceitos estéticos e não-estéticos de delicadeza ou de tristeza sejam distintos, a posse do conceito estético seria *causalmente* dependente da posse do conceito não-estético. O que esta afirmação causal sugere é a necessidade de distinguir os dois conceitos sem afirmar que eles são completamente desconectados. Onde existe uma relação causal, coisas distintas estão amarradas. (Talvez o conceito de aparentar delicadeza<sub>NE</sub> seja um intermediário). Tal visão causal é uma consequência natural e talvez inevitável do realismo estético. Pois que outra ligação entre coisas distintas poderia haver?

Malcom Budd publicou dois tipos interessantes de críticas dessa concepção causal: um tipo que enfoca em conceitos; o outro, no uso metafórico da linguagem (BUDD, 2008 – cf. especialmente p. 177-179). Ele afirma, em primeiro lugar, que a concepção causal não pode oferecer nenhuma explicação e é, na verdade, incompatível com o fato de que não podemos possuir o conceito estético sem possuir o conceito não-estético. Em segundo lugar, Budd afirma que a relação causal é insuficiente para explicar o que diz respeito à descrição metafórica – em particular, a relação causal não explicaria porque aplicamos palavras para as propriedades não-estéticas de modo a descrever propriedades estéticas. Além disso, a relação causal não explicaria como os significados

literais de palavras não-estéticas guiam suas aplicações metafóricas nas descrições estéticas. (Budd também rejeita a ideia de que as propriedades estéticas *devem* ser descritas metaforicamente, o que eu chamo de ‘Tese da Metáfora Essencial’ – *Essential Metaphor Thesis*. Não está claro que essa concepção seja essencial para o realismo estético, contudo, acredito que isto seja plausível de maneira independente. Eu discuto criticamente as contestações de Budd sobre aquela tese em outro artigo (ZANGWILL, 2011, p. 1-16), que suscita questões diferentes).

Não vou responder a essas objeções meramente no intuito de me defender contra as observações de Budd. Em vez disso, pretendo propor uma relação mais plena entre a posse do conceito estético e a descrição metafórica, a partir do ponto de vista realista - o que tem como consequência neutralizar as objeções de Budd. Meu objetivo principal é enriquecer o realismo e não me desviar das dificuldades. No que segue, irei tratar primeiramente dos conceitos estéticos e dos conceitos não-estéticos (na seção 2) e, então, abordarei o uso de palavras não-estéticas nas descrições estéticas metafóricas (na seção 3).

## §2. A Relação entre Conceitos Estéticos e Não-Estéticos

§2.1 De acordo com a explicação causal, a posse do conceito não-estético de delicadeza (= “delicadeza<sub>NE</sub>”) é uma causa parcial da posse do conceito de delicadeza (= “delicadeza<sub>E</sub>”). Porém isto parece criar a possibilidade de posse do conceito estético sem o conceito não-estético. Conforme escreve Budd:

Zangwill não apenas falha ao explicar porque é que não se consegue apreender o conceito estético sem possuir o conceito não-estético, como também não parece haver nenhuma linha de pensamento plausível - ao menos, nenhuma que esteja baseada na conexão conceitual entre os conteúdos dos dois conceitos (uma vez que não se presume ser apenas um) (BUDD, 2008, p. 178).

O desafio é que necessitamos de uma explicação que implique a ideia de que não podemos chegar a possuir o

conceito estético de delicadeza (= “delicadeza<sub>E</sub>”) a menos que possuamos o conceito não-estético de (= delicadeza<sub>NE</sub>”). A explicação causal do realista parece ser incompatível com esta impossibilidade. Se duas coisas são existências distintas e estão relacionadas causalmente, então uma pode existir sem a outra. Desse modo, se conceitos estéticos e não-estéticos são existências distintas causalmente relacionadas, então a reivindicação causal do realista parece ser *incompatível* com o fato de que uma pessoa não possa possuir o conceito estético sem também possuir o conceito não-estético.

70 §2.2 Uma sugestão poderia ser que, apesar dos conceitos serem diferentes e, por isso, não terem significados equivalentes, há, no entanto, de alguma maneira uma relação de vinculação analítica unidirecional entre as proposições que contêm os dois conceitos. Porém, a relação entre conceitos estéticos e não-estéticos que são expressos com a mesma palavra não parece ser desse tipo. Muitas esculturas esteticamente delicadas são surpreendentemente robustas em um sentido físico e muitas esculturas fisicamente delicadas não são, de maneira alguma, esteticamente delicadas. Desta forma, proposições sobre delicadeza<sub>E</sub> não implicam analiticamente e nem são analiticamente implicadas por proposições sobre delicadeza<sub>NE</sub>, o que significa que esta sugestão não pode auxiliar o realista.

Outra sugestão poderia ser a de fortalecer a afirmação causal de modo que a relação entre a posse dos conceitos estéticos e não-estéticos seja uma relação do tipo parte-todo. Onde há relações parte-todo, não há identidade entre duas coisas – não obstante há laços necessários. Uma árvore não é idêntica ao seu tronco, e ainda assim existem relações condicionais necessárias entre o que acontece ao tronco e o que acontece com a árvore. Se você desloca o tronco, você desloca a árvore. Uma relação desse tipo poderia existir entre a posse dos dois conceitos. Talvez a posse do conceito de delicadeza<sub>NE</sub> seja parte daquilo que é a posse do conceito de delicadeza<sub>E</sub>. Tal visão parte-todo poderia sustentar a afirmação de que não é possível possuir o conceito de delicadeza<sub>E</sub> a menos que possuamos o conceito de delicadeza<sub>NE</sub>, mesmo que esses conceitos não sejam idênticos. A ideia poderia ser que a posse do conceito estético é uma realização sofisticada, a qual se

baseia e inclui a posse do conceito ordinário. No entanto, o problema é que onde o todo está presente, está também a parte. Desse modo, se o conceito estético se aplica a uma coisa, assim também se aplicaria o conceito não-estético. Mas, se tivermos algo esteticamente delicado, mas fisicamente robusto, o conceito estético se aplica, ao passo que o conceito não-estético não poderia ser aplicado. Portanto, a sugestão parte-todo é tão pouco promissora quanto a relação de vinculação analítica.

Uma terceira sugestão poderia ser a defesa de uma relação de constituição. Consideremos os seguintes pares de habilidades: a habilidade de andar e a habilidade de jogar futebol; a habilidade de jogar e apanhar coisas e a habilidade de fazer malabarismos; a habilidade de usar a linguagem e a habilidade de contar uma piada; a habilidade de produzir sons em um piano pressionando suas teclas e a habilidade de tocar uma sonata de Beethoven. Nestes casos a habilidade mais simples é parte constitutiva daquela mais complexa. Porém este não é um bom modelo para a relação entre conceitos estéticos e não-estéticos. Empregar o conceito estético deveria significar empregar o conceito não-estético que seria parte constitutiva deste. Porém, existem esculturas fisicamente robustas, mas esteticamente delicadas; desse modo o conceito estético se aplica, mas não o conceito não-estético. Portanto, o conceito estético não pode ser parcialmente constituído pelo conceito não-estético.

§2.3 O que aprendemos com estas sugestões e a insuficiência delas é que a visão causal precisa ser desenvolvida numa certa direção. Perguntemos em primeiro lugar: como é possível que a posse de dois conceitos seja causalmente relacionada? O que isso significaria? Possuir um conceito é um certo tipo de capacidade ou habilidade – a capacidade ou a habilidade de ter estados mentais intencionais com certos conteúdos<sup>6</sup>. Tais capacidades ou habilidades conceituais possuem propriedades causais e podem ser adquiridas por processos causais. As duas opções padrão são: ou elas são

---

<sup>6</sup>Peter Geach (1957, p. 7) escreve: “conceitos (...) são capacidades exercidas em atos de julgamento”.

inatas ou são aprendidas. O ponto importante, contudo, é que a aquisição dos conceitos pode ser estruturada. Possuir um conceito pode ser uma condição causal para a posse de outro conceito.

Consideremos alguns exemplos de habilidades que se encontram em relação causal. Adultos que podem caminhar possuem essa habilidade como consequência causal de terem sido bebês que podiam engatinhar – mesmo que andar e engatinhar sejam habilidades distintas para os adultos. Um determinado adulto pode ser capaz de andar, mas não de engatinhar, devido a problemas nos joelhos. Do mesmo modo, a habilidade de ouvir pode ser uma condição causal da aquisição de muitas habilidades que são distintas da audição, as quais devemos possuir mesmo que já não sejamos mais capazes de ouvir. A habilidade de compor música poderia ser um exemplo. Não existe uma ligação estritamente necessária (podemos imaginá-la de outra forma), mas mesmo assim pode haver uma relação causal.

72

Habilidades conceituais podem estar nesse tipo de relação causal. Consideremos o aprendizado da matemática: existem conceitos matemáticos mais ou menos básicos, sendo que primeiramente são adquiridos os mais básicos. Por exemplo, talvez se aprenda a contar antes que se possa abordar ramos mais avançados da álgebra que não envolvam números. Ou então consideremos a mudança de uma teoria científica: possuímos novos conceitos com base na posse de conceitos antigos, e pode-se até mesmo vir a rejeitar aqueles antigos conceitos sem os quais não se poderia ter adquirido os conceitos novos. Por exemplo, as crianças possuem conceitos absolutos de “para cima” e “para baixo”, e é plausível que a posse desses conceitos seja um pré-requisito causal para a aquisição de um conceito sofisticado e relativístico de direção. Nós poderíamos, *em princípio*, possuir os conceitos sofisticados sem nunca termos possuído os conceitos simples, mas isto é improvável para criaturas como nós. Sugiro que o realista estético possa defender que uma relação deste tipo exista entre os conceitos estéticos e não-estéticos de tristeza ou delicadeza: as habilidades conceituais são distintas, mas possuir, ou ter possuído, a habilidade conceitual não-estética, é uma condição causal para a posse da habilidade conceitual estética. Existe um

caminho causal de um para o outro. Isto é, para criaturas como nós, em condições normais, a posse dos conceitos estéticos de delicadeza ou tristeza depende causalmente de possuir, ou de ter possuído, os conceitos não-estéticos de delicadeza e de tristeza.

§2.4 Esse modelo causal admite que seja realmente possível adquirir um conceito estético sem a posse do conceito não-estético: é exatamente isto o que Budd considerou questionável. A objeção de Budd pode ser respondida, pelo menos superficialmente, se aceitarmos aquilo que ele considerou como uma *reductio*. Porém ainda não ofereci ainda uma evidência positiva para o pensamento de que os conceitos estéticos e não-estéticos de tristeza ou de delicadeza estão relacionados tal como afirma a teoria causal. Além disso, nós poderíamos imaginar: não há algo intuitivo no argumento de Budd de que precisamos possuir o conceito não-estético para podermos possuir o estético?

Proponho que se faça uma distinção entre conceitos estéticos determinados e conceitos estéticos gerais. Consideremos a propriedade estética que descrevemos como “delicadeza”. Essa propriedade estética se manifesta ou se realiza de modo variável na música, na poesia, na pintura, nas nuvens e em muitas outras coisas. Todas podem ser casos de delicadeza<sub>E</sub>. Agora, consideremos a delicadeza<sub>E</sub> particular de algumas nuvens do tipo *cirrus*. Essa é uma propriedade estética *determinada*, e essa propriedade estética *não* é compartilhada pela música delicada ou pela poesia delicada, embora outras nuvens *cirrus* possam compartilhar essa propriedade.

O realista pode admitir que a noção *geral* de delicadeza<sub>E</sub>, partilhada por coisas muito diferentes umas das outras, é uma noção que requer que tenhamos o conceito de delicadeza<sub>NE</sub>. É plausível que ser capaz de pensar naquele agrupamento de características estéticas determinadas dependa da compreensão do conceito não-estético, sem o qual a coleção das propriedades estéticas poderia parecer arbitrária.

O mesmo não é verdade para a delicadeza<sub>E</sub> específica de uma coisa, tal como a delicadeza<sub>E</sub> específica de uma nuvem

*cirrus*<sup>7</sup>. A visão do realista deveria ser que nós *podemos* ter o conceito daquele tipo específico de delicadeza<sub>E</sub> sem possuir o conceito ordinário de delicadeza<sub>NE</sub>. É evidente que podemos ter um conceito correspondente à propriedade estética específica sem possuir o conceito não-estético ordinário de delicadeza, se considerarmos pessoas que têm experiências estéticas ricas com certas nuvens *cirrus* e suas propriedades estéticas específicas. Tais pessoas podem muito bem não ter pensado em usar a palavra “delicada” como um termo útil e apropriado para descrever as propriedades estéticas específicas dessas nuvens. Além disso, não há nenhuma razão para se pensar que tais pessoas estejam operando com o conceito não-estético. É por isto que existe muito a dito em favor do ponto de vista que considera uma diferenciação entre conceitos de propriedade estética determinada e conceitos não-estéticos ordinários, a não ser que o uso da palavra que normalmente expressa o conceito não-estético possa ser um modo conveniente de descrever aquilo ao qual o conceito estético determinado se refere.

74

§2.5 Propriedades estéticas determinadas têm prioridade sobre propriedades estéticas mais gerais, a saber, da seguinte forma: as coisas têm propriedades estéticas determinadas em virtude das quais elas possuem as suas propriedades estéticas mais gerais. Por exemplo, algo pode ser belo em virtude de ser delicado (e isto, em virtude de ser delicado de um modo particular), do mesmo modo que algo pode ser colorido em virtude de ser vermelho (e isto, em virtude de ser escarlate). Além disso, nossa experiência das delicadezas mais determinadas de algo que encontramos na nossa experiência estética é, em termos explicativos, anterior à nossa compreensão de tipos mais gerais, tais como a

---

<sup>7</sup> Não estou falando sobre o que às vezes é chamado de “tropos”, mas sobre tipos exemplificados por aquela nuvem *cirrus* ou alguma como aquela. Um vaso delicado não possui *essa* propriedade de delicadeza, embora outra nuvem *cirrus* similar possa tê-la. Essas propriedades estéticas determinadas podem ser, mas não precisam ser, o que eu chamei em outra ocasião de propriedades estéticas *totais*, que são o conjunto de *todas* as propriedades estéticas de algo. Cf. ZANGWILL (2001), especialmente o capítulo 3.

delicadeza<sup>E</sup>. Isso não significa que não experienciemos propriedades estéticas mais gerais das coisas; pelo contrário, isso significa que experienciamos essas propriedades estéticas mais gerais em virtude de nossa experiência das propriedades estéticas mais determinadas. Nossa experiência musical básica é a de propriedades estéticas relativamente determinadas, e isto explica nossa experiência estética mais geral.

Devo admitir que tenho uma concepção metafísica bastante geral como uma espécie de pano de fundo, a qual se encaixa perfeitamente nessa concepção dos conceitos estéticos. Essa concepção metafísica é a de que o mundo (objetos e propriedades e tudo mais que possa existir) possui tanto propriedades determinadas quanto propriedades mais gerais. As coisas possuem propriedades determinadas (tais como cores e tamanhos específicos) quanto propriedades mais gerais (ser colorida ou ser maior do que um metro e meio). Contudo, as propriedades determinadas são metafisicamente fundamentais. Algo é um ser vivo em virtude de ser um mamífero, em virtude de ser um macaco, em virtude de ser um macaco específico. O mundo é tal como ele é de maneira geral em virtude de como ele é de maneira determinada<sup>8</sup>. Em alguma medida, existe um eco desse fato metafísico em nossas experiências e pensamentos. Nossa experiência perceptiva pode ser de algo colorido, de algo vermelho e de algo escarlate. Talvez, em nossas experiências perceptivas, sejamos incapazes de discriminar mais além, em direção a tipos ainda mais determinados de escarlate, embora as cores sejam, de fato, subdivididas de maneira mais sutil. Mesmo assim, o conteúdo de nossa experiência perceptiva é estruturado entre conteúdos mais ou menos determinados, mesmo que possa não existir nenhum conteúdo *completamente* determinado, do mesmo modo em que o próprio mundo possui propriedades completamente determinadas, as quais determinam suas propriedades mais gerais.

---

<sup>8</sup> Eu também acho que algo similar é verdadeiro acerca das propriedades precisas e vagas: algo pode ser vagamente laranja em virtude de ser precisamente vermelho.

Nossas experiências estéticas acontecem de modo similar. Nós experimentamos os sons como belos e também experimentamos esses sons como delicados. Nós também experimentamos esses sons como sendo delicados de uma maneira musical, de um modo que uma cerâmica delicada não é – uma delicadeza musical. E nós também experimentamos os sons como sendo delicados de uma maneira particular: da maneira pela qual a *Polonaise n.º 12* (em Si bemol Maior) de Chopin é delicada, chamando isso de delicadeza da *Polonaise n.º 12* de Chopin<sup>9</sup>. Nossa experiência musical é constituída por todas essas ao mesmo tempo, assim como nossa experiência perceptiva pode ser de algo colorido, vermelho e escarlata: tudo isso de uma só vez. Nesses dois casos, a experiência é estruturada. Nós experimentamos a beleza em virtude de experimentar a delicadeza, em virtude de experimentar a delicadeza musical, em virtude de experimentar a delicadeza musical da *Polonaise n.º 12* de Chopin. Sem essa experiência determinada de delicadeza não poderia haver outra experiência estética. Essa experiência determinada é a experiência musical básica. E para ter *essa* experiência determinada não é suficiente possuir a noção ordinária de delicadeza, mesmo que a palavra para a delicadeza ordinária possa ser uma maneira útil para descrever a experiência musical em seu aspecto mais grosseiro e menos determinado.

§ 2.6 É necessário dizer que o conceito geral de delicadeza é a disjunção (talvez a disjunção infinita) de todas as concepções determinadas de delicadeza estética. Mas não está claro que podemos pensar em tais conceitos disjuntivos ou que eles possam figurar no conteúdo da experiência musical. E mesmo se pudermos, nós ainda podemos perguntar: o que todos os disjuntivos têm em comum? O que eles têm em comum deve apenas fazer sentido a partir do conceito não-estético de delicadeza. Isso porque os elementos de disjunção são bastante diversos – uma verdadeira confusão. Não é plausível que essa disjunção seja uma disjunção natural ou que

---

<sup>9</sup> Ao tentar localizar um exemplo convincente, fiquei bastante surpreso ao descobrir a diminuta quantidade de músicas para piano de Chopin que poderiam encaixar-se nessa descrição.

ela figure de maneira fundamental em nossas experiências estéticas. Apenas o conceito não-estético fornece algum princípio de unidade para o conjunto heterogêneo de propriedades estéticas reunidas sob o conceito estético geral de delicadeza. Daí a razão pela qual não nos é possível adquirir aqueles conceitos estéticos relativamente indeterminados sem possuir, ou sem que já tenhamos possuído, o conceito não-estético correspondente. (Essa é a explicação buscada por Budd para o caso dos conceitos estéticos gerais). A posse de um é, de fato, uma condição necessária para a posse do outro. Mas isso não se aplica aos conceitos estéticos determinados que são fundamentais em termos de explicação.

E se alguém negasse tanto a existência de propriedades estéticas determinadas, como também o fato de que as representamos na experiência? De acordo com esse ponto de vista, nós identificamos demonstrativamente propriedades não-estéticas complexas (tais como padrões complexos disponíveis visualmente ou auditivamente), e nós representamos aquelas propriedades não-estéticas como a incorporação de propriedades estéticas gerais (tais como a delicadeza genérica), mas não como representação de propriedades estéticas determinadas. A questão posta é: por que pensar que representamos propriedades estéticas determinadas somadas às propriedades não-estéticas determinadas e às propriedades estéticas gerais? Quão 'refinada' é nossa vida estética? Em resposta, consideremos a delicadeza em nuvens, em música e em poesia. É plausível que elas sejam três propriedades estéticas diferentes de delicadeza, e que, portanto, nós tenhamos três diferentes conceitos de delicadeza para pensá-las. Não existem apenas três diferentes maneiras não-estéticas de gerar delicadeza genérica – pela aparência visual, pelos sons e pelas palavras. O que cada uma gera é uma delicadeza diferente. Contudo, suponhamos que o ceticismo negasse isso de maneira intransigente e insistisse que o único conteúdo estético representacional seria uma delicadeza genérica, e não três tipos de delicadeza estética. Um argumento poderia ser o seguinte: a experiência estética fundamenta o prazer estético. Se existisse apenas um conceito estético em jogo (a saber: a delicadeza genérica), então a resposta prazerosa nos três casos deveria ser a mesma. Mas o

prazer estético na delicadeza da aparência visual, dos sons e das palavras é muito diferente. Conseqüentemente, os conceitos em jogo nas experiências estéticas são também diferentes. Além disso, o que vale para as três delicadezas também vale para discriminações mais sutis dentre os conceitos estéticos. Uma consideração mais teórica é a de que o realismo em qualquer área (exceto em casos especiais, como a matemática) aceita uma visão não-esparsa das propriedades em questão. Seria bastante estranha a ideia de que poderíamos ser realistas a respeito de propriedades genéricas em certos domínios, mas não a respeito de propriedades desse tipo, determinadas de maneira mais sutil. Tipicamente, as propriedades realistas permanecem em um contínuo ou são determinadas por propriedades daquele tipo que permanecem em um contínuo (exceto em casos especiais, como na matemática). Portanto, o ceticismo sobre propriedades estéticas determinadas, ao mesmo tempo em que se adotam as propriedades estéticas genéricas constitui uma combinação desconfortável.

78

§ 2.7 A queixa de Budd era a de que o realismo implica numa certa possibilidade, a saber: a de possuir o conceito estético sem possuir o conceito não-estético. A resposta a essa queixa é: no que diz respeito a conceitos estéticos determinados, o realista pode considerar que esse pensamento de Budd é algo problemático. Simplesmente não é verdade que a posse de um conceito estético determinado e que representa uma propriedade estética determinada (que é sinalizada por meio de uma palavra usada metaforicamente), requeira a posse do conceito que a palavra geralmente expressa quando utilizada em seu sentido literal. O realista nega que a aquisição daquele conceito estético determinado precise passar pelo conceito não-estético, e a afirmação de Budd de que existe essa necessidade é uma falácia (*petitio principii*) e é insustentável. Mesmo assim, não é implausível que a aquisição de conceitos estéticos mais *gerais* deva passar pela posse de conceitos não-estéticos gerais. Assim, se um conceito estético refere-se a uma propriedade estética geral, e se nós descrevemos metaforicamente aquela propriedade estética por meio de uma palavra que expressa literalmente um conceito não-estético que se refere a uma propriedade não-estética, então nós

poderíamos ter adquirido o conceito estético sem possuir primeiramente o conceito não-estético. Porém, não existe motivo para pensar que isso seja plausível. De qualquer modo, a visão estética realista não é problemática.

### § 3. Descrição Metafórica e Conceitos Estéticos

§ 3.1 Dada a distinção entre conceitos estéticos e não-estéticos e a consideração de relação causal acerca da conexão entre eles, pergunta-se: como devemos compreender uma descrição linguística metafórica de propriedades estéticas (descrições que empregam palavras que normalmente se referem a propriedades não-estéticas)? Em particular, como devemos explicar a razão pela qual certas palavras usadas para designar propriedades não-estéticas sejam apropriadas para descrições metafóricas de propriedades estéticas? E ainda: como o significado não-estético de palavras figura no uso de metáforas estéticas? Postular relações causais entre conceitos estéticos e não-estéticos, por si só, não responde a essas questões<sup>10</sup>. Budd escreve:

(...) as pretensas conexões causais não fornecem uma explicação satisfatória do uso da mesma palavra para a propriedade estética e para a qualidade não-estética correspondente (BUDD, 2008, p. 178).

(...) o pretense fato de que a posse de um conceito é causalmente dependente da posse de outro conceito (...) não faz da palavra usada no segundo conceito uma metáfora apta para o primeiro, e muito menos a mais apropriada ou a mais natural delas (BUDD, 2008, p. 178).

Uma pequena contestação poderia ser a de que essa crítica não chega a ser uma *objeção*, mas sim, uma demanda por mais informação. É verdade que a consideração de causalidade

---

<sup>10</sup> Se a Tese da Metáfora Essencial (*Essential Metaphor Thesis*) é verdadeira, isso explica porque somos levados a usar metáforas de algum tipo para descrever música, mas isso não explica as metáforas particulares que usamos.

não explica o motivo pelo qual, dentre muitas metáforas possíveis que poderíamos utilizar para descrever a música, geralmente escolhemos empregar palavras para emoção, movimento ou altura, em particular. É verdade que ainda há muita coisa a ser dita para explicar por que, tanto em casos gerais, como em casos particulares, tais metáforas são usadas para descrever a música. Contudo, fornecer tal explicação poderia ser um objetivo demasiadamente ambicioso. Naturalmente, seria muito interessante dispor de tal explicação. Mas alegar que a tese fundamental – de que existe uma conexão causal entre a posse de conceitos estéticos e não-estéticos – não proporciona essa explicação ambiciosa, não constitui uma objeção válida. Diante dessa alegação, a consideração de causalidade poderia ser complementada com mais explicações. A consideração de causalidade poderia ser apenas parte de uma consideração ideal inteiramente satisfatória, e que nos diga por que toda descrição metafórica apropriada é apropriada. Mesmo faltando essa complementação, ainda assim é verdade que a consideração de causalidade proporciona uma defesa contra a objeção de que na consideração realista não poderia existir nenhuma conexão entre os dois conceitos.

§ 3.2 Será que o esteta realista deve uma explicação acerca de todas as metáforas apropriadas que utilizamos na descrição musical? Eu diria que isso é pedir demais, por ao menos três motivos.

Primeiramente, os não-realistas também têm de lidar com a dificuldade da explicação com descrições metafóricas. Dado o estado mental que os não-realistas postulam como constitutivos da experiência musical, não é óbvio como as metáforas que usamos se relacionam àqueles estados mentais. Portanto, não são apenas os realistas que possuem dificuldades nas suas explicações. O que precisa ser argumentado, porque não é algo óbvio, é que os não-realistas têm, nesta questão, uma vantagem nas suas explicações em relação aos realistas.

Em segundo lugar, não há motivo para se esperar uma explicação única e que abarque todos os casos. Há uma grande variedade de descrições metafóricas da música. Uma explicação da adequação da música em termos da emoção é tão

inapropriada quanto a explicação da adequação da descrição da música em termos de clima, trânsito ou conversação. Diferentes descrições metafóricas exigem diferentes explicações. Além disso, como em toda descrição metafórica, a descrição metafórica da música possui um aspecto criativo, que nos obriga a transpor os limites de uma teoria geral. Deveríamos, portanto, permanecer céticos quanto à possibilidade de busca por qualquer teoria unitária<sup>11</sup>.

Em terceiro lugar, o fato de que algumas metáforas sejam tidas como apropriadas e outras como inapropriadas parece ser uma questão da psicologia empírica. Aqui, a filosofia tem apenas que remover a ideia equivocada de que nenhuma explicação seria possível. Para o realista, é um fato psicológico bruto que certas metáforas causem certos pensamentos; e a efetividade da metáfora (que pode variar de acordo com a cultura e também de pessoa para pessoa) depende de tais fatores psicológicos. Suponhamos que alguém descreva processos econômicos ou geológicos em termos metafóricos (talvez em termos de “mãos” e “placas”). Nesses casos, as características estruturais causais das coisas que as palavras representam literalmente correspondem a características estruturais causais dos processos econômicos ou geológicos, de maneira a tornar apropriada a metáfora. Graças a esses isomorfismos estruturais, essas metáforas podem transmitir conhecimentos de economia ou de geologia. O caso da música

---

<sup>11</sup> Ver também Zangwill (2010b, p. 1-4). Em um ponto Budd parece estar argumentando que o realista musical pensa que existe apenas *uma* metáfora para descrever uma propriedade estética (BUDD, 2008, p. 178). Mas isso seria uma visão estranha para um realista. A concepção realista é, ou deveria ser, uma visão pluralista – a de que nenhuma propriedade estética descrita em termos metafóricos (como uma metáfora de emoção), poderia também ser apropriada se descrita por outras metáforas, tais como metáforas de clima ou de trânsito. O que não pode ser substituído são algumas descrições não-metafóricas. Diferentes metáforas são mais ou menos apropriadas para uma realidade que, em última análise, desafia a descrição literal. Algumas questões e problemas similares prejudicam o argumento de Malcolm Budd. A esse respeito, cf. BUDD (1985, p. 16-36), especialmente a seção 13 do segundo capítulo.

por vezes é assim, mas por vezes, não. Às vezes, existem analogias estruturais. Mas geralmente é mais como o caso de descrições metafóricas de sensações ou estados de espírito. Por exemplo, é apenas um fato da psicologia humana que a fenomenologia da depressão seja melhor descrita em termos de escuridão e peso, ao invés de seus antônimos. É preciso que nos contentemos com tais associações. A psicologia pode explorar isso, mas a filosofia não precisa ir além. Aliás, por que deveria? Não existe nenhum resquício de perplexidade que precise ser removido. Dá-se o mesmo com muitas descrições metafóricas das propriedades estéticas da música. Por que, exatamente, “triste” e “delicado” são descrições apropriadas para algumas músicas? Há uma história psicológica ainda a ser contada, mas não há nenhum problema, enigma ou paradoxo filosófico: existem propriedades estéticas da música e existe o fato psicológico de que o uso das palavras “triste” ou “delicado” chama a nossa atenção para estas propriedades estéticas. Qual o problema? Evidentemente, os não-realistas e teóricos da emoção da música têm outras explicações. Mas para um realista estético há aqui apenas uma questão da psicologia experimental, e para além disso, não existe qualquer dificuldade dialética ou objeção para o realista moral no fato de que algumas descrições pareçam mais apropriadas que outras. Por que certas sensações ou estados de espírito parecem ser apropriadamente descritos em termos de algumas cores e não de outras? Podemos ter uma curiosidade psicológica a esse respeito, mas não há nenhum problema filosófico aí. O mesmo se dá com as descrições metafóricas da música. Naturalmente, a maneira de se criar um problema filosófico poderia ser a utilização da descrição no sentido literal. Mas, ao menos que estejamos caçando problemas, por que faríamos isso?

§ 3.3 Uma questão diferente é a necessidade de compreender como o significado ordinário não-estético de “delicadeza” *guia* o seu uso estético metafórico. Aproveitando um argumento de Scruton, Budd expõe a seguinte preocupação:

(...) uma compreensão do uso metafórico deve ser *guiada* por uma compreensão do uso literal da sentença: o significado de ‘triste’ usado literalmente *informa* a interpretação correta de seu uso estético metafórico, pois o emprego do termo ‘triste’ é precisamente para indicar ou expressar uma conexão entre

música e tristeza – é precisamente para relacionar a música com a tristeza (BUDD, 2008, p. 179).

A ideia de que o significado literal “informa” metáforas é plausível, contudo eu prefiro fazer uma distinção entre “significado literal” e “uso metafórico”. É claro que o significado literal é aquele empregado no uso metafórico da palavra. Eu não tenho certeza do quanto ao significado literal limita o uso metafórico, mas ele certamente o restringe, e por isso ele é usado. Tal como um pote é feito de argila e uma casa é feita de tijolos, também uma metáfora é feita do sentido literal. Portanto é claro que o sentido literal restringe o uso metafórico. As noções de “guiar” ou “informar” usadas na citação acima podem implicar esses tipos de restrições, que são comuns a todas as metáforas, uma vez que ela são feitas de palavras com significado literal. Por exemplo, o significado literal de palavras que expressam cores, nesse sentido, “guiam” e “informam” seus usos metafóricos na descrição de estados de espírito e emoções. Algo similar ocorre com o significado literal das palavras “triste” e “delicado” e o uso metafórico das mesmas na descrição da música e de experiências musicais.

Contudo, se seguirmos dizendo que o significado literal (Budd diz “o uso”) de “triste” e o uso metafórico de “triste” são conectados pela relação entre a música e a emoção real, isso não é mais aceitável de forma neutra, e isso é problemático por, pelo menos, duas razões diferentes. Primeiramente, isso se torna uma *petitio principii* se supormos ser um argumento contrário à interpretação do realista acerca da descrição metafórica. Em segundo lugar, isso é intrinsecamente implausível. Por exemplo, quando descrevemos um estado de espírito como “negro”, isso com certeza não acontece porque vislumbramos uma relação entre o sentimento e a cor. (O cérebro de uma pessoa depressiva é mais escuro que o cinza usual?). A afirmação sobre música e tristeza é dialeticamente tendenciosa e intrinsecamente implausível como uma teoria geral.

§ 3.4 O fato de que haja uma diferença entre os dois conceitos é compatível com algum tipo de relação-guia, ou talvez uma relação que os restrinja, ligando o sentido literal de palavras não-estéticas com o seu uso estético metafórico. Como

vimos, a afirmação da existência de uma relação causal entre a posse dos dois conceitos não explica, por si só, a relação entre significados literais e usos metafóricos. Contudo, a relação causal não é incompatível com algum tipo de relação desse tipo. Na verdade, poderíamos esperar que alguma relação causal entre os conceitos seja uma parte necessária de uma relação plausível de guiamento (*guiding*). Quando um cão guia uma pessoa cega, existe uma relação causal entre o cão e a pessoa. Existe muito mais que isso, mas a relação causal é parte disso.

Realistas e não-realistas possuem explicações diferentes sobre o fenômeno de guiamento. Ambos os lados deverão concordar que o sentido literal não-estético da palavra guia, ou pelo menos restringe, o seu uso estético não-literal. Contudo, para o realista estético, um conceito guia o outro porque o significado literal da palavra conduz a pessoa que recebe a metáfora a experienciar e a pensar sobre a propriedade estética que se pretendia indicar, ou para a qual pretendia-se chamar nossa atenção, pelo uso não-literal da palavra<sup>12</sup>. Por outro lado, para um esteta não-realista, tal como Scruton, os sentidos não-estéticos guiam seus usos estéticos porque o significado literal indica qual ato imaginativo está supostamente envolvido na percepção do aspecto estético: é o ato imaginativo que desenvolve o conceito que é tipicamente expresso no uso literal da palavra. Contudo, para Scruton, aquele conceito não é “assertivo”, por assim dizer, ou adequado para aplicação às coisas (Cf. SCRUTON, 1974; 1997; 2004, p. 184-187). Outros não-realistas podem ter outras explicações<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Davidson fala de como as metáforas podem nos fazer “apreciar algum fato” e ele fala de “[...] para o que a metáfora chama nossa atenção” (DAVIDSON, 1984, p. 262-263).

<sup>13</sup> O literalista é o teórico que tem um problema maior com o guiamento – mais do que o realista ou o não-realista scrutoniano. O literalista pensa, por exemplo, que em nossas descrições emotivas da música, nós estamos atribuindo relações entre a música e as emoções reais. Contudo, nossa experiência imediata da música é a das características da música que são experienciadas como não-relacionais ou intrínsecas. Portanto, na teoria literalista, o significado literal usual de palavras como “triste” nos conduz a um erro: trata-se mais de uma *desorientação* que de uma orientação!

§ 3.5 Pode parecer que seja um problema determinar como, numa consideração realista do uso da metáfora, a plateia chega até o pensamento estético exato que se supunha que ela teria. Será que a interpretação da metáfora, para o realista estético, é apenas um salto no escuro? A resposta é afirmativa, até um certo ponto. O significado literal é, de certa forma, uma espécie de guia, na medida em que temos a disposição para associar sentidos literais a propriedades estéticas, mas isso deixa muita coisa em aberto; e uma pessoa entende o que outra quer dizer desde que elas compartilhem experiências estéticas de música. Se uma pessoa entende a descrição metafórica de outra, então elas ouvem a música como portadora (de alguma maneira) de propriedades estéticas similares. Porém, se elas têm experiências musicais muito diferentes, então é apenas uma contingência da vida que elas talvez possam não entender as metáforas uma da outra. Na interpretação de metáforas, o problema das outras mentes constitui um problema real

O problema que orienta a concepção não-realista de Scruton é menos interessante quando o significado usual da palavra expressa o conceito que se pretende que seja imaginado, mas não aplicado. Quando recebemos a instrução efetiva: “Use aquele conceito em seu ato imaginativo”. O sentido literal indica qual ato imaginativo poderia ser. Podemos imaginar, por exemplo, que a música é delicada ou triste, ou que ela mantém alguma relação com a delicadeza ou a tristeza. Poderia se dizer que a interpretação de metáforas estéticas gera um problema das outras mentes (*other-minds problem*) para o realista, mas esse problema não aparece para o não-realista e, por isso, essa seria uma razão para preferirmos o não-realismo. A réplica a essa objeção é que o problema da mente dos outros é, às vezes, um problema real, e não apenas um exercício acadêmico – e, portanto, nesses casos, é melhor para a teoria *preservar* tais problemas em alguma medida. Trata-se de um bom problema (e não de um mau problema). Havendo convergência nas experiências, nós podemos interpretar as metáforas estéticas de outras pessoas; porém, faltando convergência nas experiências, tais interpretações podem ser difíceis ou impossíveis. A convergência na interpretação, para o realista, acontece porque aquilo que a metáfora possibilita que os ouvintes percebam ou pensem é o

mesmo ou algo similar. Ou ainda: os interlocutores já experienciam a música de modo similar e, assim, tomam a metáfora de modos similares. Se uma pessoa irá ou não compreender a descrição metafórica da música feita por outra pessoa, isso irá depender do fato contingente de que as suas experiências musicais sejam similares às do interlocutor. Essa é uma base frágil para a compreensão das descrições linguísticas uns dos outros, mas essa base frágil é tudo o que temos.

## Conclusão

O realismo estético tem muitas vantagens. Uma delas é a possibilidade de explicar facilmente algumas características importantes de nossos julgamentos estéticos a respeito da música, tais como as suas aspirações à exatidão, uma vez que as propriedades estéticas são a fonte de correção e incorreção (cf. ZANGWILL, 2003). O realista estético interpreta muitas descrições de música como descrições metafóricas de propriedades estéticas da música. Uma vez que as palavras usadas em descrições metafóricas têm apenas um sentido literal, o realismo estético requer que as palavras não-estéticas sejam usadas para expressar tanto conceitos estéticos quanto conceitos não-estéticos. Tendo distinguido os conceitos, algumas considerações plausíveis devem ser feitas acerca de suas relações. A consideração causal da relação entre a posse de conceitos estéticos e não-estéticos proporciona isto, uma vez que os conceitos são distintos, mas conectados. Se isso significa que alguém pode possuir conceitos estéticos sem possuir o correspondente conceito não-estético, então que assim seja. Pelo menos, isso não é implausível para conceitos estéticos determinados, mesmo que isso não seja verdade para muitos conceitos estéticos gerais. Além disso, existe uma consideração plausível de descrições metafóricas que acompanham a concepção de conceitos estéticos e conceitos não-estéticos; as palavras literais para propriedades não-estéticas são apropriadas e usadas para chamar a atenção para as propriedades estéticas. Os detalhes exatos de como isso acontece e do motivo pelo qual algumas metáforas são mais apropriadas que outras é um problema da psicologia empírica, e não uma questão filosófica.

Acredito que o realismo estético nos ofereça uma abordagem convincente. Nossa experiência musical é direcionada às propriedades estéticas da música, as quais por vezes experienciamos com deleite<sup>14</sup>. Essa é a realidade à qual nossos conceitos estéticos se referem e essa é a realidade que nós procuramos – embora imperfeitamente – descrever usando metáforas<sup>15</sup>.

## Referências bibliográficas

BUDD, Malcolm. *Music and Emotions*. London: Routledge, 1985.

\_\_\_\_\_. *Aesthetic Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DAVIDSON, Donald Donald. What Metaphors Mean. In: *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon, 1984. (Originalmente publicado em *Critical Inquiry* 5, 1978, p. 31-47).

DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell, 1994.

GEACH, Peter. *Mental Acts*, London: Routledge, 1957.

LEVINSON, Jerrold. Musical Expressiveness. In: *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca: Cornell, 1996.

\_\_\_\_\_. Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression. In: *Contemplating Art*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SCRUTON, Roger. Reply to Budd. In: *British Journal of Aesthetics*. Oxford: Oxford Journals, v. 44, n. 2, 2004, p. 184-187.

---

<sup>14</sup> Isso pode parecer, num bom exemplo, como se o resto do mundo não existisse e como se nós habitássemos um mundo de sons – um universo auditivo do tipo imaginado por Peter Strawson (1959, cap. 2), com objetos e acontecimentos auditivos, assim como, propriedades auditivas - ou, talvez, pareceria que nossa mente é constituída por aqueles sons. Cf. ainda (SCRUTON, 1997, capítulo 1).

<sup>15</sup> Esse artigo foi apresentado na *Escola de Pesquisa de Ciências Sociais* de Camberra, em *La Trobe University* e na *Escola de Estudos Avançados* da Universidade de Londres. Agradeço àqueles que levantaram questões naquelas ocasiões.

\_\_\_\_\_. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Art and Imagination*. London: Methuen, 1974;

STRAWSON, Peter. *Individuals*. London: Methuen, 1959.

ZANGWILL, Nick. Metaphor as Appropriation. In: *Philosophy and Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 38, n 1, 2014, p. 142-152.

\_\_\_\_\_. Moral Metaphor and Thick Concepts: What Moral Philosophy Can Learn from Aesthetics. In: KIRCHIN, Simon (ed.) *Thick Concepts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Music, Essential Metaphor and Private Language. In: *American Philosophical Quarterly*. Illinois: University of Illinois Press, v. 48, n. 1, 2011, p. 1-16.

\_\_\_\_\_. Scruton's Musical Experiences. In: *Philosophy*. Cambridge: Cambridge Journals Online, v. 85, n. 1, 2010a, p. 91-104.

\_\_\_\_\_. Appropriate Musical Metaphors. In: *Nordic Journal of Aesthetic*. Aaehus: Aarhus University Press, v. 20, n. 38, 2010b.

\_\_\_\_\_. Music, Metaphor and Emotion. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. New York: Wiley, v. 65, n. 4, 2007, p. 391-400.

\_\_\_\_\_. Against Emotion: Hanslick was Right about Music. In: *British Journal of Aesthetics*. Oxford: Oxford Journals, v. 44, n. 1, 2004, p. 29-43.

\_\_\_\_\_. Aesthetic Realism. In: LEVINSON, Jerrold (ed.) *Oxford Companion to Aesthetic*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Metaphysics of Beauty*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Metaphor and Realism in Aesthetics. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. New York: Wiley, v. 49, n.1, 1991, p. 57-62. (reimpresso em ZANGWILL, Nick. *Metaphysics of Beauty*, 2001)

# Prelude to a Theory of Musical Representation

BRANDON POLITE  
KNOX COLLEGE (bpolite@knox.edu)

## Introduction

The questions of whether and how music can represent objects, events, and states of affairs beyond itself has been a going concern within musical aesthetics since at least the nineteenth century. In this paper, I lay the groundwork for an account of musical representation that is largely at odds with most currently on offer within the philosophical literature.

In Section 1, I survey the prevailing philosophical discourse regarding musical representation as it has developed over the past forty years. In doing so, I uncover that it has relied on what I call the Gricean model of artistic representation, according to which representation is a species of meaningful communication similar to linguistic utterances.

In Section 2, I show how those who adopt the Gricean model severely limit music's possibilities as medium for representation. In Section 3, I offer an alternative model for artistic representation that, despite its widespread acceptance outside of the philosophy of art, has been largely denigrated within it: namely, the structural resemblance model.

Finally, in Section 4, I demonstrate how, by overcoming the Gricean model's limitations, the structural resemblance model provides us with a more accurate picture of both (a) how music represents and (b) how we perceive and appreciate musical representations.

What should become clear over the course of the paper is that I am far more optimistic about music's possibilities as a medium for representation than most philosophers of music who explicitly discuss the issue are.

## 1. The Gricean Model

Roger Scruton set the terms for the current debate surrounding musical representation in his 1976 article “Representation in Music.” In that article, Scruton was interested to discover what he would later call a “purely musical route” to representation: “a feature of music that will enable it to present thoughts about something other than itself [to the listener],” without the assistance of a title, text, program, dramatic action, or any other such extra-musical device (SCRUTON, 1997, p. 124; compare to SCRUTON, 1976, p. 274–5). Scruton denies that pieces of music (or parts thereof) intended as representations by their composers—primarily, those we refer to as program music—ever truly represent their intended objects because he is unable to locate a purely musical route through which they can convey thoughts about things beyond themselves.

90

The idea that works of music would need to “convey thoughts” about things beyond themselves in order to count as representations derives from philosopher of language Paul Grice’s influential conception of meaningful communication. In Grice’s view, a gesture or utterance means something only if the individual who makes it intends the listener to respond in some way as a result of recognizing in the gesture or utterance her intention for them to do so (GRICE, 1959, p. 383–4; see also GRICE, 1969). *Signaling* is paradigmatic of this sort of meaning, which Grice (1968, p. 232–3) calls “non-natural meaning” due to its dependence upon human conventions. Extending your left arm straight out while riding a bicycle, for instance, signals to motorists both that you intend to turn left and that you intend for them to alter their behavior if necessary so as to avoid hitting you. Your gesture is meaningful because there is widespread recognition among motorists regarding how you intend for them to respond to it. According to Grice, therefore, whether a gesture or utterance—including an artistic one—is meaningful partially depends upon the ability of other people to recognize the thoughts it was produced or deliberately arranged to convey.

In light of these considerations, what I will call the Gricean model of artistic representation can be expressed as follows:

(GM) A work of art (or part thereof), *W*, represents a given object, event, or state of affairs, *x*, if and only if

- (1) the artist intends to communicate (thoughts about) *x* to the viewer by means of *W*;
- (2) the artist deliberately arranges *W* so as to facilitate the viewer's ability to grasp (1); and
- (3) the viewer is able to grasp that (1) obtains by means of careful inspection of *W* alone.

Call the first two the “intent” conditions and the third the “success” condition for artistic representation. Scruton builds into the success condition a requirement that in order for a work of art to count as a representation it must be possible, in principle, for the viewer to grasp its intended representational content *unprompted*—i.e., without any help from the title, program, or any other extra-musical devices the artist may have associated with it. Scruton (1976, p. 281) believes that there are no cases of program music in which the music alone facilitates the listener's ability to grasp the thoughts the artist intends to communicate about the object(s), event(s), or state(s) of affairs (whether real or fictional) she intends it to represent. What actually facilitate it, he believes, are the accompanying extra-musical devices. Since, if true, this would mean that there is no purely musical route to representation, Scruton concludes that music is not a suitable medium for artistic representation.

Despite their differences, Scruton's main interlocutors in the debate surrounding musical representation—namely, Jenefer Robinson, Peter Kivy, and Stephen Davies—agree with at least four aspects of his account. First, they all accept that some form of the Gricean model lies at the heart of artistic representation. While Kivy (2012, p. 201–3) explicitly affirms the Gricean model, its central tenets can also be detected in Robinson's belief that representation is (or, at least, can function as) a form of reference (ROBINSON, 1987, p. 182–3). The Gricean model's intent and success conditions are also

detectable in Davies' (1994, ch. 2) first and fourth conditions for artistic representation: namely, that a work of art, *W*, counts as a representation only if (1) the artist *intends* it to represent some object, *x*, and (4) the viewer's ability to recognize *x* in *W* depends upon their familiarity with the *conventions* of the symbol system within which *W* was produced.<sup>1</sup>

92 The second point on which Scruton's interlocutors agree with him is that they have all accepted, at one or another point over the course of the debate, his requirement that an artist's representational intentions are only communicated successfully if the viewer can grasp them unprompted. Their third point of agreement follows immediately from this: namely, they all accept that the composer's intention to communicate a particular object with a piece of music (or part thereof) is rarely facilitated by the music alone, but almost always by the extra-musical devices she associates with it. The music alone cannot tell us, for instance, whether a particularly dark and rumbling passage is intended to represent a thunderstorm, a character's emotional state, or a boulder being pushed at night, as Beethoven intends such passages to do in his Sixth Symphony, *Coriolan Overture*, and *Fidelio*, respectively. Indeed, the music alone can rarely tell us whether it is intended to represent anything at all, since similar passages occur in pieces of absolute music, which have no representational goals whatsoever. Only the piece's title, program, or other such device can provide us with the particular individual(s) the composer intends the music to represent. As Kivy (2007, p. 211) writes, program music is representational "where the text makes apparent *what* the music is representing, and the music makes it apparent *that* the music is representing this by facilitating our experience of hearing the object of representation in the musical fabric." (Compare this claim to ROBINSON, 1987, p. 185–8.)

The preceding claim suggests the fourth point on which Scruton and his main interlocutors agree, one that is

---

<sup>1</sup> Note that Davies' fourth condition is presumed by all of the philosophers I am considering. Thus, when I refer to "the viewer" or "the listener," I have in mind one that is so informed.

crucial to understanding the debate between them: namely, that Richard Wollheim's "seeing-in" theory of pictorial representation can, perhaps with some qualifications, be extended to provide a general theory of artistic representation. (See SCRUTON, 1976, p. 273; ROBINSON, 1987; KIVY, 1991, p. 217–26; DAVIES, 1994, p. 59–64.) In Wollheim's view, a painting counts as a represent of a given object only if it is possible for a viewer to see that object in the painting; and the viewer's act of "representational seeing" is governed by the artist's deliberate manipulation of the painting's surface features (WOLLHEIM, 1980). As a general theory of artistic representation, therefore, the seeing-in or, rather, *perceiving-in* view can be expressed as follows:

(PI) A work of art (or part thereof), *W*, counts as a representation of a given object, event, or state of affairs, *x*, if and only if

- (1) the artist intends for the viewer to perceive *x* in *W*;
- (2) this intention guides how she arranges *W*'s surface features, namely, so that *x* can be perceived in them; and
- (3) the viewer is able to grasp that (1) obtains by means of perceiving *x* in *W*'s surface features.

This way of presenting it strongly suggests that, rather than offering an alternative model of artistic representation, the perceiving-in view is better understood as a species of the Gricean model. Whether this is so is debatable.<sup>2</sup> At the very least, similar to the Gricean model, the perceiving-in view conceives of artistic representation as fundamentally dependent upon both the artist's intention to represent and the viewer's ability to grasp them in the work of art. The

---

<sup>2</sup> Although Wollheim (1988, p. 90) explicitly rejects the Gricean model's conception of representation as communication, arguing that an artist need not intend for her work to communicate anything for it to count as a representation, Anthony Saville (2001) provides compelling reasons why, given Wollheim's more basic commitments, he cannot do so.

perceiving-in view can thus be viewed as refining the Gricean model by specifying precisely how the artist facilitates the viewer's ability to grasp her representational intentions: namely, by arranging her work's surface features in such a way that the object she intends it to represent can be perceived in them. In this way, the perceiving-in view *fits with*—if not wholly *within*—the Gricean model.

94 The fact that Scruton, Robinson, Kivy, and Davies all maintain versions of the perceiving-in view further reinforces my claim that the Gricean model or, at least, its basic assumptions have underpinned the prevailing discourse regarding musical representation within the philosophical literature for the past forty years. This is not to suggest, however, that Scruton's three main interlocutors share his extreme pessimism toward music's representational capacities. All three allow that at least some pieces of program music (or parts thereof) can facilitate our experience of extra-musical objects using purely musical means and thereby count as representations. In the next section, I present the general picture of musical representation to which their shared adherence to the Gricean model commits them and reveal its limitations. From there, I present the structural resemblance model and show how it overcomes the Gricean one's limitations and thereby offers us a more accurate picture of musical representation.

## 2. The Gricean Model's Limitations

As I just mentioned, Robinson, Kivy, and Davies all agree that some pieces of music can communicate their representational content to us without the aid of such extra-musical devices as a title or program. They further agree that this occurs only in those moments in which a piece of music draws attention to itself, which most often occurs when it noticeably departs from the musical conventions of the tradition within which it was produced. (See ROBINSON, 1981; KIVY, 1984, p. 213–5; and DAVIES, 1994, p. 93–7.) Whenever we encounter a moment we have difficulties making sense of in purely musical terms, we recognize that it could signal, in the

Gricean sense, that the composer intends it to communicate something to us. These unexpected disruptions of our musical expectations direct our attention away from the music itself and toward whatever it might represent. Most often, these “disruptive signals,” as I shall call them, direct us toward any extra-musical devices the composer might have associated with the music. Where such devices exist, they confirm our suspicion that the piece has representational aims as well as provide us with the object(s) the composer intends her piece to represent. This alleviates any confusion we may have initially experienced as to why the composer would have included such peculiar passages within an otherwise conventional piece of music. Since it is the music itself that draws our attention toward something beyond itself, even if we usually cannot identify that something until after we have appealed to the extra-musical devices, disruptive signaling counts as a purely musical route to representation.

Davies believes that only two sorts of disruptive signals are conducive to musical representation. I call them “felicitous imitation” an “exotic instrumentation.” (See DAVIES, 1994, p. 93–7.) The felicitous imitation of a cuckoo call in Beethoven’s Sixth Symphony, for example, is peculiar enough within its musical surroundings that any listener familiar with real-life cuckoos will hear the music as representing one. Similarly, we do expect to hear the firing of actual rifles when we go to a performance of classical music. Beethoven exploits this fact in *Wellington’s Victory* to signal to the reader that the battle is underway. Tchaikovsky uses cannon fire toward the same end in his *1812 Overture*. Both felicitous imitation and exotic instrumentation rely on the fact that we regularly identify objects by the sounds they emit. In both cases, the piece of music sounds so much like a particular real-world sound that it takes us out of the musical moment at the same moment it enables us identify its representational content. Robinson’s (1987, p. 185–6) view is stricter than Davies’ view in that the only legitimate instances of musical representation she mentions are felicitous imitations.<sup>3</sup> Despite this potential

---

<sup>3</sup> It must be noted that Robinson’s view has softened significantly since 1987. Together with Gregory Karl, she has recently argued—

difference, Robinson and Davies both restrict the resemblances that disruptive signals can exploit in order to achieve representational ends to purely auditory ones—i.e., resemblances of sounds by other sounds.

In contrast, Kivy (1984, p. 206–13) believes that disruptive signals can exploit resemblances of almost any sort, and not merely of the sound-to-sound variety, in order to represent extra-musical objects. They do so, in his view, only when we can no make sense of them whatsoever in purely musical terms. In support of this belief, Kivy adduces Haydn’s representation of God shining light upon the chaos in the first movement of his *Creation* oratorio:

At the opening of the *Creation*, after the representation of chaos (*Die Vorstellung des Chaos*), Haydn muddles about in the key of C minor, in subdued tones and low registers, with the chorus and bass soloist accompanied only by muted strings. The sound is dark throughout, and reaches its nadir on the words: “And God said: Let there be light, and there was...,” sung by the chorus a capella, in unison. But when the word “light” occurs again, in “and there was *light*,” the full orchestra, woodwind, brass, strings unmuted, comes on like Gangbusters, on the “brightest” imaginable C-major chord. (KIVY, 1984, p. 68)

In this case, the musical resolution of darkness into brightness does not sound like its intended object because visual phenomena do not sound like anything. This passage nevertheless shares a structure with any brightness-replacing-darkness event, even if visual and musical brightness and darkness are of distinct kinds. (The latter may be metaphorical while the former are literal.) By Kivy’s lights, then, the passage succeeds as a representation, first, because it exploits this sound-to-vision resemblance effectively and, second, because

---

quite rightly, in my view—that pieces of program music often make perfect musical sense while still counting as representations; see Karl and Robinson (2015, p. 21). It is unclear, however, whether this means that she no longer accepts the Gricean model of artistic representation.

the resolution to C-major is so unexpected that it signals Haydn's representational intentions to us.

While I agree with Kivy on the first point, his acceptance of the second indicates what I take to be his account's most significant limitation. As I discussed above, Kivy's commitment to the Gricean model forces him to identify a purely musical route to representation. He believes that wholly unmusical disruptive signals provide the only such route. It follows from this, however, that any passage that we can fully account for in purely musical terms cannot possess representational content. This is so even if the composer had deliberately arranged the passage so that we would hear (aspects of) a given object in it. (In support of this claim, see Kivy, 1984, p. 209.) But it seems reasonable to assume that composers of program music wish for their pieces to succeed not only as representation but also as music. Among the greatest achievements of this sort of music are those pieces that appear to succeed in both ways. To my mind, the passage from Haydn's *Creation* that Kivy adduces is just such an example. Just because the resolution to C-major may be unexpected or peculiar enough to draw attention to itself does not mean that it is also unmusical. The same is true of the cuckoo call in Beethoven's Sixth Symphony, the gunshots in his *Wellington's Victory*, and the cannon fire in Tchaikovsky's *1812 Overture*. There is a difference between a piece of music departing from musical conventions and it making no musical sense. Kivy appears to conflate the two, whereas Robinson and Davies do not. As Davies (1994, p. 101–2) notes against Kivy, peculiar and unexpected passages regularly occur in pieces of absolute music. (Davies offers this point, however, as further support for his belief that music's representational capabilities are severely limited.) Even if such passages always constitute deficiencies, which is a claim I would contest, nearly all of them will nonetheless make at least some musical sense within their respective pieces.

Despite their differences, the foregoing discussion reveals that Robinson, Kivy, and Davies all accept that composers who successfully produce musical representations do so primarily, and perhaps even exclusively, by means of exploiting natural resemblances between musical sounds and

extra-musical objects—especially other sounds. This is a significant contribution to the philosophical discourse on musical representation. Where they go wrong, however, is in attempting to force the exploitation of natural resemblances into the box provided for it by the Gricean model. They do so, in particular by treating it as a mere means to the ultimate end of successful (i.e., unprompted) communication. In contrast, I believe that we should make the exploitation of natural resemblances primary within our conception of artistic representation. Doing so, I believe, will help us to better understand the role that communication actually plays in the production and appreciation of representational works of art. I spend the remainder of the paper defending these claims.

### **3. The Structural Resemblance Model**

98 Resemblance theories of representation have proliferated outside of the philosophy of art since the 1980s. Philosophers in several fields have particularly advocated for the centrality of structural resemblance, particularly isomorphism, to representation. Robert Cummins (1989 and 1996), Douglas Hofstadter (1999 and 2007), and others have appealed to isomorphisms to explain such diverse phenomena as human perception, memory, and intelligence. Bas Van Fraassen (1980 and 2008), Jonathan Waskan (2006), and others have used isomorphisms to explain how scientific theories capture reality. Malcolm Budd (1993) has argued that paintings represent by means of exploiting partial isomorphisms between their surface features and their intended objects. And Christopher Peacocke (2009) believes that we perceive music's expressive properties by subconsciously exploiting isomorphisms between musical structures and those of extra-musical phenomena. I am thus by no means alone in advancing a structural resemblance model of representation.

In my view, pieces of program music represent their intended objects by exploiting antecedent structural resemblances to them. These resemblances could be isomorphisms; however, I see nothing to prevent weaker structural relations, including partial isomorphisms and homomorphisms of various sorts, from being conducive to artistic representation. Whatever the specific kind(s) of

structural resemblances a piece of program music exploits, we grasp its representational content simply by noticing them. Take Ralph Vaughan Williams' *The Lark Ascending*. In hearing the violin melody as ascending, we recognize the lark as similarly ascending. Every instance of musical representation, I claim, is of precisely this sort. Because of this, language is not a good model for representation. Exploiting antecedent resemblances to secure reference rarely happens in linguistic communication. This is because nearly all of linguistic communication is purely conventional, since the relationship between words and their referents is almost entirely arbitrary.<sup>4</sup> But structures, such as that of ascent, possess their potential for exploitation independently of anyone's intention to exploit them. That is, the similarity between a lark's ascent and any melodic ascent exists regardless of whether Vaughan Williams intended his piece to represent a lark's journey. A piece of music's representational content, therefore, cannot be purely conventional in the way that most linguistic content is. Music simply does not "represent" in the same way that language "means."

That we perceive and understand a musical line as ascending is certainly connected with the convention of labeling some notes as high and others as low. Any other binary relation could have been arbitrarily selected to describe relative pitch-difference but as a matter of historical fact was not. That we label pitches in this way is what allows us to recognize the structural similarity that Vaughan Williams exploits between the music's and the lark's ascent. But the resemblance exists prior to our recognition and labeling of it. It is this sense in which it is "antecedent." As a result, while linguistic convention facilitates our recognition of the work's representational content, it neither creates nor grounds it. How we perceive music is, to a large extent, pre-structured: based on learned mental schemas derived from our prior experiences with a wide variety of works within the Western repertory.

---

<sup>4</sup> The one exception to this is onomatopoeia; yet, even here the imitated sounds are verbally rendered using conventions of the language into which they are rendered.

While historically rooted in linguistic conventions, perceiving and understanding a musical line as ascending—or drooping, lethargic, sprightly, bright, tender, and so on—has become entrenched within our tacit listening dispositions.<sup>5</sup> Vaughan Williams and other composers exploit this fact when arranging not only pieces of program music but pieces of absolute music as well.

Although artistic representations are grounded upon non-arbitrary (i.e., natural) resemblances, they nonetheless retain some element of the arbitrary. The arbitrary element in a piece of program music is simply the composer's stipulation, normally expressed in the extra-musical devices, that she intends it as a representation. The mere presence of this stipulation sets the terms for representational success. In short, a piece of program music is to be evaluated for success or failure in terms of how well the music enables us to grasp whatever object(s), event(s), or state(s) of affairs the accompanying extra-musical devices refer to, describe, or imply. This reflects our actually listening practices, which are such that we treat the extra-musical devices as establishing a correspondence scheme between the music and its intended object, which our imaginative engagement with the piece fleshes out and fills in as it unfolds before our ears. Stated simply, we use the extra-musical devices to prime our musical expectations. From the title of the second movement of Beethoven's Sixth Symphony, "Scene at the Brook," we expect to hear flowing melodies and glistening harmonies. But the title does not fully determine the aspects of the scene targeted by and rendered in the music. Instead, it gives us an imprecise description of some of the piece's extra-musical targets (particularly, brook-like sounds), which serves to delimit the field of possible resemblances that we should attend to in order to grasp and appreciate its representational content.

---

<sup>5</sup> Kendall Walton (1994) points to this fact when he claims that all music is representational. However, since his view is such an outlier and not properly engaged with the debate I am interested in, I have left it out of the current discussion.

Since there are many ways a piece of program music could resemble its intended object, how successfully the music communicates it to us will largely depend upon which of its aspects the composer chose to render and the musical dimensions along which she chose to do so. All representations are abstractions from and distortions of their objects. Artistic representations consequently operate by means of a sort of synecdoche or metonymy wherein certain aspects of the object, or of things associated with it, are targeted by the artist and subsequently rendered in the artwork. In Till Eulenspiegel's *Merry Pranks*, for example, Richard Strauss musically renders a giggle as a leitmotif that represents the satisfied trickster who giggles in anticipation of his next misadventure. Similarly, Beethoven expresses a complex series of moods in the *Coriolan Overture* to represent the Roman-turned-Volscian general that felt them.

In light of these considerations, there are two main factors that jointly impact how readily we can grasp a work of art's representational content: (a) salience, or how strongly the aspects targeted by and rendered in the work of art are connected with its intended object(s) in our minds; and (b) accuracy, or how closely the music resembles those aspects. In practice, salience is often the more important of the two. For instance, Beethoven's nightingale and quail songs in the *Sixth Symphony* are impressionistic and highly inaccurate compared to the birdsongs Olivier Messiaen meticulously rendered for piano in his several catalogues of bird works. Yet, Beethoven's less accurate birdsongs are readily recognizable as such from the music alone (even if we need to appeal to the program to identify what bird species they represent), whereas as Messiaen's far more accurate ones rarely are. This is because, unlike Messiaen, Beethoven preserved the birdsongs' timbres, which are among their most salient features, by scoring them for the appropriate instruments: the flute for the nightingale and oboe for the quail.

#### **4. Overcoming the Gricean Model's Limitations**

Despite his adherence to the Gricean model, Kivy provides us with a compelling reason to accept the view I have just presented. He writes, “Musical structure is there waiting to be used, by composers like Berlioz and Richard Strauss, to illustrate and represent” (Kivy, 2002, p. 1999). On the same page, he also notes that antecedent structural resemblances between pieces of music and things in the world are “why it is so easy to put fictional stories to absolute music. All you need to do is fit *your* fictions to that music.” Music can resemble countless things in innumerable ways.<sup>6</sup> Music can be dark, sad, trembling, ascending, surprising, dialogical, and so forth. Composers exploit this fact whenever they deliberately arrange their pieces to achieve representational ends. To ensure that we pay attention only to those resemblances that advance their particular representational ends and ignore the countless others that do not, composers give their pieces descriptive titles and provide us with programs and other extra-musical devices. While this fact poses no problems on my view, it is responsible for much of the skepticism about music’s status as a medium for artistic representation that I discussed above.

Recall that the main charge against program music is that in most, if not all, cases it is the program rather than the music itself that secures the representation of a work’s intended object. Davies (1993, p. 20) reports that “Schumann was tricked, apparently, into thinking he was listening to Mendelssohn’s *Italian Symphony* when he was hearing the *Scottish Symphony* by that composer. He had no difficulty ‘seeing’ in the work Italian landscapes and vistas with incredible detail.” The general worry is that we could come to hear almost anything in almost any work of program music with only the slightest prompting. This contrasts sharply with most instances of non-abstract painting. Had Picasso selected *The Barking Dog* as the title for his *The Old Guitarist*, for

---

<sup>6</sup> It is this fact regarding musical structure in particular that inspires Charles Nussbaum’s (2007, p. 126) claim that “all Western tonal art music since 1650, including pure music, is program music.” I have relegated his view to the footnotes for the same reasons I relegated Walton’s to them.

instance, we would never come to see the man in the painting as a dog no matter how much effort we devoted to the task. Yet, it seems that no matter what descriptive title Mendelssohn had given the *Scottish Symphony*—be it the *Italian Symphony*, *Forest Fire*, or *Dancing Bunnies*—we could almost certainly find much in the music that resembles the object(s) to which its title refers. The problem, in short, is that we are almost always “fitting fictions” to the music rather than the music itself generating those fictions for us.

One possible way to avoid this argument would be to treat pieces of program music similar to musical drama and opera: namely, as hybrid works of art. This would circumvent the need for a purely musical route to representation, since pieces of program music would not belong to the class of pure music. Davies (1993, p. 21–2) suggests that we should do just that. In doing so, Davies argues that it is not the music alone but rather the text–music or drama–music hybrid that is responsible for representing the intended object.<sup>7</sup> But texts do not represent; they refer, describe, and imply. Although they may facilitate our grasp of the music’s representational content, the extra-musical devices do not represent them. As a result, even if Davies were correct that program music is an art form distinct from music properly so-called, and I think we have good reason to believe that he is, it would nevertheless be the music that does the representing—specifically, by resembling structures possessed by the objects that the accompanying extra-musical devices refer to, describe, or imply. In this sense, the exploitation of antecedent structural resemblances constitutes a purely musical route to representation.

Prompted by the extra-musical devices, we come to a piece of program music with an indefinite list of possible targets in or associated with its intended object, which are likely weighted by degree of likelihood. (The bulk of this “list” will be generated with little conscious effort.) In the “Thunderstorm” movement of Beethoven’s Sixth Symphony, for

---

<sup>7</sup> Scruton (1997, p. 126) shares this assessment.

instance, it is far more likely that we will hear the musical rendering of thunder—dark timbres, low registers, rumbling rhythms, fluctuating dynamics with multiple crescendos, and the like—than of woodland creatures scurrying for cover. Prior expectations of this sort inform our experience of the music as it unfolds, as we seek out (in a largely unreflective way) the resemblances that ground the piece's representational content. Sometimes the music bears out our prior expectations, other times it does not, and still other times we discover objects we did not expect to hear in it. Our expectations change while the piece unfolds, as new expectations engendered by the music reach back and augment those initially engendered by the extra-musical devices.

104

I consider the preceding to be an accurate description of how we actually perceive and appreciate pieces of program music. This contrasts with the general picture that Robinson, Kivy, and Davies offer us, which I provided in the previous section. In brief, they believe that we listen to a piece of program music as pure music (or purely in terms of its music) until we encounter a passage that in some way draws attention to itself. Whenever this occurs, we either immediately grasp the passage's representational content or else we appeal to the corresponding extra-musical devices to discover what its content is. With our curiosity now satisfied, we go back to listening to the piece as if it were absolute music—that is, until we encounter another such moment, which causes the process to repeat itself. This way of characterizing our listening practices—namely, as comprised of long stretches of largely unreflective engagement with the musical line that are occasionally interrupted by moments of extra-musical reflection—fails to capture just how dynamic the process of understanding and appreciating musical representations truly is. Understanding and appreciating musical representations, in my view, involves a continual dialectical engagement between reflective and unreflective judgments that mutually qualify each other throughout our experience of the piece.

In general, to recuperate a piece of music's representational content, i.e., to perceive and appreciate the connections between the music and whatever it is intended to represent, we must sift through their numerous resemblances

and attend to those that are representationally relevant while the piece unfolds before our ears. But not just any resemblances will do if the representation is to be *musical* as opposed to merely *sonic*. Resemblances along the structural dimensions of melody, harmony, rhythm, timbre, dynamics, and expression will be of primary importance to a piece of music's status as a representation. The exploitation of structural similarities between pieces of music and things beyond them allows music to break free from representing only auditory phenomena and to represent non-auditory objects, events, and states of affairs. Although he may have been wrong about the mechanism through which musical representation ultimately secured (i.e., disruptive signaling), Kivy nevertheless offers us a key insight into the nature of musical representation. Or, rather, he reintroduced us to an insight that arch-formalist Eduard Hanslick originally offered in the mid-nineteenth century:

The fall of snowflakes, the flutter of birds, and the rising of the sun—these I can paint musically only by analogy, by producing audible impressions dynamically related to them. In pitch, intensity, tempo, and the rhythm of tones, the ear offers itself a configuration whose impression has that analogy with specific visual perception which different sense modes can attain among themselves. (Hanslick, 1986, p. 20)

There is thus a very real sense in which I have elaborated and defended Hanslick's conception of musical representation in this paper.

## 6. Conclusion

By way of conclusion, I will simply adduce what I take to be the central insights that the structural resemblance model offers us into the nature of musical representation. First, it shows that a composer's intention to represent a given object can be musically realized through the exploitation of antecedent resemblances along the structural dimensions of melody, harmony, rhythm, timbre, dynamics, and expression. Second, it shows that experiencing a piece of program music involves a dialectical interplay wherein expectations prompted by both the program and the music feed back into and mutually

refine each other throughout the piece's duration. Third, it shows that a musical representation will be successful if its composer targets salient aspects of either the extra-musical object or things closely associated with it and renders them accurately enough so that the resemblances between the music and its targets are recognizable. Finally, it establishes that linguistic conventions often facilitate the recognition of those resemblances, but neither create nor ground them. By clarifying these issues, my theory offers a better alternative to the prevailing (Gricean) conceptions of musical representation that are currently on offer within the philosophical literature.<sup>8</sup>

## References

BUDD, Malcolm. How Pictures Look. In: KNOWLES, Dudley; SKORUPSKI, John (Eds.). *Virtue and Taste*. Oxford: Clarendon Press, 1993. 154–75.

CUMMINS, Robert. *Meaning and Mental Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Representations, Targets, and Attitudes*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Representation in Music. *Journal of Aesthetic Education*, v. 27, n. 1, p. 16–22, Spring, 1993.

GRICE, H. P. Meaning. *The Philosophical Review*, v. 66, n. 3, p. 377–88, Jul., 1959.

\_\_\_\_\_. Utterer's Meaning and Intentions. *The Philosophical Review*, v. 68, n. 2, p. 147–77, Apr., 1969.

---

<sup>8</sup> Earlier versions of this paper were presented at the American Philosophical Association Pacific Division meeting (San Francisco, 2013) and the American Society for Aesthetics Eastern Division meeting (Philadelphia, 2014). I would like to thank both audiences for instructive feedback and especially my two commentators, Erum Naqvi and David Davies. I would also like to thank Steven J. Wagner, Barbara Sattler, Robert Cummins, James D. Wallace, Gary Ebbs, Krista K. Thomason, and Tyler Fagan for substantive comments on drafts at various stages in the paper's development.

\_\_\_\_\_. Utterer's Meaning, Sentence Meaning, and Word-Meaning. *Foundations of Language*, Dordrecht, v. 4, n. 3, p. 225–42, Aug., 1968.

HANSLICK, Eduard. *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Translated by G. Payzant. Indianapolis, IN: Hackett, 1986.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1999.

\_\_\_\_\_. *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books, 2007.

KARL, Gregory; ROBINSON, Jenefer. "Yet Again, 'Between Program and Absolute Music.'" *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 55, n. 1, p. 19–37, Jan., 2015.

KIVY, Peter. In Defense of Musical Representation: Music, Representation, and the Hybrid Arts. In: \_\_\_\_\_. *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 199–213.

\_\_\_\_\_. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

\_\_\_\_\_. Music in Memory and *Music in the Moment*. In: \_\_\_\_\_. *New Essays in Musical Understanding*. Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 183–217.

\_\_\_\_\_. Pictures, Representations, and Hearing-in. In: \_\_\_\_\_. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sounding Off*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

NUSSBAUM, Charles. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

PEACOCKE, Christopher. The Perception of Music: Sources of Significance. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 49, n. 3, p. 257–75, Jul., 2009.

ROBINSON, Jenefer. Music as a Representational Art. In: ALPERSON, Philip (Ed). *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1987, p. 165–92.

\_\_\_\_\_. Representation in Music and Painting. *Philosophy*. Cambridge, v. 56, n. 217, p. 408–13, Jul., 1981.

SAVILLE, Anthony. Communication and the Art of Painting. In: VAN GERWIN, Rob (Ed.) *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as*

Representation and Expression. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 75–84.

SCRUTON, Roger. Representation in Music. *Philosophy*, Cambridge, v. 51, n. 197, p. 273–87, Jul., 1976.

\_\_\_\_\_. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

VAN FRAASSEN, Bas C. *The Scientific Image*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Scientific Representation: Paradoxes of Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 2008.

WALTON, Kendall. Listening with Imagination: Is Music Representational? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 52, n. 1, 47–64, Winter, 1994.

WASKAN, Jonathan. *Models and Cognition: Prediction and Explanation in Everyday Life and in Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

WOLLHEIM, Richard. *Painting As an Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation. In: \_\_\_\_\_. *Art and Its Objects*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 137–51.

# **Crítica filosófica como problema da musicologia: Sobre a recepção de Adorno por Carl Dahlhaus exemplificada através do “Ensaio sobre Wagner”**

RICHARD KLEIN<sup>1</sup>  
HOCHSCHULE FÜR MUSIK FREIBURG (RiKlein@t-online.de)

## **Introdução**

Ⓞ presente artigo divide-se em três partes. Na primeira parte abordarei de maneira geral o modo pelo qual Carl Dahlhaus recebeu a filosofia da música de Adorno e como ele procurou incluí-la em seu projeto musicológico. Na segunda parte examinarei o modo pelo qual Dahlhaus trata a crítica adorniana a Wagner. Por um lado, procurarei demonstrar que Dahlhaus tem razão ao refutar alguns detalhes empíricos e filológicos da crítica adorniana, mas, por outro lado, deve-se levar em conta que ele admite os pressupostos filosóficos dessa crítica de maneira apenas insuficiente.

Tendo em vista leis presumidas ou efetivas do gênero “ópera”, por exemplo, Dahlhaus não hesita em declarar inválida a interpretação social feita por Adorno sobre o Drama musical wagneriano. Isso traz consequências para a compreensão a respeito da comparação entre Wagner e Beethoven, da qual trata a terceira parte. Dahlhaus tem razão contra Adorno, na medida em que este deixa a crítica social e a crítica musical coincidirem de maneira indiferenciada.

Por outro lado, isso se converte em equívoco sempre que Dahlhaus, como um musicólogo tradicional, recusa *toda* crítica social e também a construção filosófica do todo, porque isso ameaça comprometer – ou apenas relativizar – sua própria ideia de autonomia da arte. Em caso de dúvida, Carl Dahlhaus exclui a filosofia do campo da musicologia.

---

<sup>1</sup> Tradução: Mário Videira.

## I.

A conversa que Josef Früchtl teve com Carl Dahlhaus em fevereiro de 1988 a respeito de Theodor W. Adorno é digna de nota não apenas porque põe em relevo a posição especial atribuída a Dahlhaus no âmbito da musicologia alemã, mas também por causa da apologia – que ele desenvolve de maneira inesperada – à ideia adorniana de uma “decifração social” [*gesellschaftlichen Dechiffrierung*] da música.

À pergunta de seu interlocutor, se “esse método proveniente do materialismo histórico não [seria] tão geral, a ponto de não dizer nada”, Dahlhaus (1991, p. 129) responde primeiramente: “A decifração, tal como Adorno a imaginou, pode ter êxito, se nos conservamos num alto nível de abstração”. O conceito adorniano de sociedade não é o de um sociólogo empírico ou de um sociólogo do conhecimento, mas é fundamentado de maneira genuinamente filosófica. Para Dahlhaus (1991, p. 129), Adorno teria em mente que “o conflito entre o sujeito que se afirma a si mesmo e a totalidade da sociedade era [...] o elemento fundamental da consciência da existência, no mais tardar desde Rousseau”. Correspondentemente, ele quer mostrar de que maneira esse conflito foi recebido na música, isto é, na configuração das formas musicais. Frente a isso, “em Foucault, assim como em Lévi-Strauss e nos desconstrutivistas” predomina a tendência de “ver a efetiva realidade nas estruturas, para as quais o sujeito é apenas um agente, e também o problema de empurrar para um segundo plano, o modo pelo qual o sujeito enquanto instância se ocupa do todo social”. Mas para Adorno, sempre que ele pensa “o sujeito” enquanto esboço de um período histórico, trata-se da relação entre “instância” [*Instanz*] e “agente” [*Agent*]. A dialética que ele esboça em Beethoven e que ele transfere para a música pós-Beethoven possui uma longa história, mas ao mesmo tempo uma realidade limitada, somente através da qual ela se torna concreta – tanto socialmente como musicalmente. “Mas se ela é concreta”, resume Dahlhaus (1991, p. 129), “perde também a objeção de que apenas algo demasiado geral [...], na sociedade, por um lado, e na música, por outro, é revelado”. “Concreto” significa, principalmente, que a constituição interna de uma obra musical

entra em analogia com a *Teoria* da sociedade e não com a sua facticidade atualmente dominante. Mais do que meramente projetar a realidade social, a obra a *interpreta* com os seus meios próprios e autônomos.

Dahlhaus argumenta aqui de uma maneira como ele nunca havia feito antes.<sup>2</sup> Ele não refuta o “método” de Adorno de maneira cética ou polêmica, pois a tentativa de se afirmar analogias substanciais entre aspectos musicais e fatos sociais estaria condenada ao fracasso. Pelo contrário, ele lê a interpretação social de Beethoven conjuntamente com o problema filosófico fundamental do sujeito e sua posição no mundo moderno. É até mesmo de maneira enfática que ele recorda a *Dialética do Esclarecimento*, ou seja, que a dialética do sujeito não pode ser dissociada – enquanto instância (libertadora) – da dialética do poder, que se deixa diminuir para agente. Para ele, o discurso da “ambiguidade do Esclarecimento” na música tem o mesmo direito filosófico que na sociedade e na ciência.<sup>3</sup>

111

A abordagem do próprio Dahlhaus parece também ambígua. Por um lado, ele esboça um modelo musicológico de interpretação adorniana que supera a distância em relação à filosofia até então usual no trato de Dahlhaus com esse filósofo. Por outro lado, os princípios hermenêuticos que ele conservava por volta de um ano antes de sua morte, quase não podem ser encontrados em sua obra antes dessa época. Durante três décadas e meia, mais do que qualquer outro musicólogo alemão, Dahlhaus ocupou-se com os escritos de Adorno e praticamente predeterminou sua recepção no campo da musicologia. Por outro lado, cabe notar que durante todo esse tempo ele respondeu com evasivas justamente esse problema que ele traz à tona em fevereiro de 1988 com tanta facilidade. Isso significa menos uma crítica do que um diagnóstico e, em sentido amplo, um exemplo sobre a dificuldade de se introduzir

---

<sup>2</sup> Todavia, cf. Dahlhaus (1987, p. 9-15).

<sup>3</sup> As reflexões sobre Adorno e as novas teorias francesas já haviam sido abordadas anteriormente pela musicóloga Rose Rosengard Subotnik (1978).

a filosofia no âmbito da história da música não apenas como conteúdo de formação, mas sim, seriamente, isto é, sistematicamente.

Dahlhaus frequentemente formulava críticas detalhadas e bem fundamentadas de caráter empírico, cuja direção teórica, contudo, permanece em suspenso. Com razão, ele censurava uma terminologia algo rígida e conservadora em Adorno; igualmente, ele criticava as lacunas na relação contextual de circunstâncias histórico-musicais. Ele percebe que a insistente radicalidade da reflexão filosófica, à qual Adorno alude em suas análises de obras, quase não é afetada por tais deficiências, mas deixa em aberto quais consequências deveriam ser tiradas a partir daí (Cf. DAHLHAUS, 1991, p. 128). Remissões a implicações precárias do método sociológico musical encontram-se tão frequentemente em seus escritos como o motivo da maldição no *Anel*, mas falta uma crítica categorial digna desse nome. Ademais, muitas vezes fica pouco claro se Adorno é criticado por não ter correspondido a suas [próprias] exigências, ou simplesmente por suas pretensões. Além disso, há textos de Dahlhaus nos quais Adorno se faz tanto mais presente no assunto, quanto menos seu nome é mencionado.<sup>4</sup>

Um primeiro inventário crítico do assunto seria possível e pertinente a partir de diversos pontos de vista: o conceito de obra, a concepção de vanguarda, a interpretação de Beethoven, a crítica de Wagner. Eu escolho aqui a última delas. Não apenas porque, por casualidade, ela está mais próxima a

---

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo: “*Neuromantik*” (1974); “*Zur Problemgeschichte des Komponierens*” (1974), “*Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848*” (1978) (in DAHLHAUS, 2003, p. 434-446, p. 447-473; p. 504-510); e também: “*Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*” (1970) (in DAHLHAUS, 2004, p- 337-351). Ver também: JANZ (2006, p. 189ss.). Talvez o melhor exemplo seja o texto “*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*” (in DAHLHAUS, 2006, p. 11-251). Sua proximidade em relação a Adorno é ainda mais impressionante se considerarmos que Dahlhaus provavelmente não conhecia os *Beethovenfragmente*; cf. “*Zu Adornos Beethovenkritik*” (1980) (in DAHLHAUS, 1980, p.318-327).

mim, mas também porque ela implica consequências especialmente importantes para a figura de Adorno na musicologia alemã.

## II.

Dahlhaus começa a ocupar-se de Adorno em 1953, com uma resenha do *Versuch über Wagner* (Ensaio sobre Wagner) no *Deutsche Universitätszeitung* (Jornal Universitário Alemão).<sup>5</sup> Já aqui se delinea uma ambiguidade que irá acompanhar o autor ao longo de toda a sua vida. Formalmente, o jovem Dahlhaus defende a abordagem sociológica de Adorno contra a suspeita de “sociologismo”. Porém, ao mesmo tempo, ele se afasta de *qualquer* conteúdo de crítica social, ao reduzir o diagnóstico orientado aos fenômenos, no qual a crítica social se baseia, à conformidade a leis internas do gênero “ópera”. Em primeiro lugar, diz ele, para Adorno “os fenômenos singulares não seriam exemplos indiferentes, mas sim o que é primeiramente dado, e que no decorrer da análise deve revelar até mesmo seus pressupostos e implicações sociais”. A “verdade do livro” comprovar-se-ia somente “na força das mediações intelectuais do musical-particular para o social-geral” (DAHLHAUS, 2006, p. 11). Mas chega-se a essa prova da verdade não porque o livro de Adorno não corresponderia à sua ideia numa série de pontos, mas sim porque o ceticismo de Dahlhaus frente à hermenêutica sociológica é tão grande, que no fim das contas dificilmente pode ser distinguida da indiferença. Com razão ele recusa algumas analogias verbais algo simples, as quais Adorno se permite fazer mais por causa de uma espécie de dificuldades iniciais do gênero [i.e. da crítica social da música, que era uma disciplina recente na década de 1930], do que por causa de uma intenção verdadeiramente crítica. O filósofo é criticado de maneira igualmente convincente quando ele supõe de antemão as “tendências” de desenvolvimento histórico do material, ao invés de desenvolver as categorias de sua análise ao lidar com o objeto

---

<sup>5</sup> Cf. DAHLHAUS, C. Musik und Gesellschaft. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos 'Versuch über Wagner'. in: *Deutsche Universitätszeitung* 8 (1953), p. 14-16. (Reimpresso em: *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 11-15).

[*Gegenstand*].<sup>6</sup> Por outro lado, é peculiarmente estranha a tentativa de proteger a “ideia da totalidade estética” em relação à ideia adorniana de “desintegração” [*Zerfall*], como se esta não fosse um pensamento filosófico, mas sim um *slogan* político-cultural. O jovem Dahlhaus certamente não desejaria apreender uma “miscelânea” técnica no Drama musical a partir das modificações da constituição histórica do sujeito, mas [desejaria se] limitar inteiramente a uma sintomática de “problemas típicos da ópera”, isto é, descartar a discussão social antes mesmo que esta fosse introduzida:

Mas até mesmo [!] o ouvinte que se comporta criticamente não irá isolar os elementos observados, mas sim, irá compreendê-los enquanto dificuldades do gênero ópera ou Drama musical (que não aparecem nos *Lieder* de Wagner e que não comprometem a sua unidade estética). (DAHLHAUS, 2006, p. 13ss.)

Em seu ensaio de 1970, Dahlhaus aguçava ainda mais este ponto e afirma que:

114

(...) a crítica de Adorno se baseia numa confusão das normas do gênero, na medida em que elas se orientam pelo modelo do desenvolvimento formal sinfônico [...]. A falta de mediação motivico-temática, de variação em desenvolvimento [*entwickelnder Variation*], é um vestígio da ópera no interior do Drama musical. [...] O que vale em geral para o gênero como um todo não é sintoma de um estágio histórico singular do século XIX (DAHLHAUS, 2004, p. 359ss.)

Sem dúvida, Dahlhaus encontra aqui uma fragilidade ou uma lacuna no livro de Adorno, mas ele a encontra de tal modo, que lhe escapa a abordagem filosófica do todo. É importante analisar esse ponto mais de perto, pois as teses ligadas a ele pairam até hoje como artigos de fé na literatura

---

<sup>6</sup> Este aspecto está no centro da abrangente resenha do livro *Dissonanzen*. Cf. DAHLHAUS, C. *Dialektik des ästhetischen Scheins. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos „Dissonanzen“*. in: *Deutsche Universitätszeitung* 12 (1957), p. 16-19. (Reimpresso em: *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 15-22). Ver ainda: DAHLHAUS, C. *Adornos Begriff des musikalischen Materials* (1974). In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 8. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2005, p. 277-283.

musicológica secundária, como se com ela tivesse sido codificada de uma vez por todas a maneira pela qual se deveria compreender a crítica de Adorno a Wagner e, sobretudo, sua crítica à estrutura temporal “não-sinfônica”, não-linear e leitmotívica de Wagner.<sup>7</sup>

Deve-se admitir que as relações formais e históricas entre a ópera e o Drama musical estão totalmente fora de questão para Adorno. De maneira relativamente acrítica [*unkritisch*], ele estava inserido numa tradição que compreendia o Drama musical – de acordo com o posicionamento de Wagner – de maneira unilateral, a partir da “grande música absoluta alemã” e que, sobretudo, colocava à margem, ou simplesmente se calava acerca de suas raízes nas óperas italiana e francesa. Mas deduzir a partir daí que Adorno “não soubesse” que no Drama musical as leis formais válidas são diferentes daquelas válidas no caso de um quarteto de cordas seria algo pouco convincente. Um problema não pode ser resolvido enquanto negarmos que ele existe. Naturalmente Adorno sabe – hesitamos em documentar essa banalidade filológica – muito bem o que convém aos gêneros:

O elemento da intermitência (que configura a música na ópera em todas as circunstâncias), que nunca e de modo algum deve ser compreendido como uma continuação linear da música (o que vale também para Wagner, apesar de sua própria teoria), torna ilusória uma dramaticidade que se desenvolve a partir de si mesma, criada a partir de um centro espontâneo em pura “intensidade”. (ADORNO, 1974, p. 49)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A esse respeito, dois exemplos: “Essa crítica é tão absurda quanto o ato de acrescentar um programa a uma sinfonia de Beethoven. Pois ela presume justamente o que foi suprimido conceitualmente, a saber: uma lógica formal puramente musical no Drama musical. Contudo, seria sinal de ignorância exigir de uma ópera, ou mesmo de um Drama musical, que devessem organizar-se tal como um quarteto de cordas ou uma sinfonia convencional” (STEINBECK, 2004, p. 290). Mahnkopf (1999, p. 181) expressa uma opinião semelhante a esta: “As obras de teatro musical (...) não podem constituir uma construção temporal lógico-musical. Não se trata de uma incapacidade de Wagner, mas da própria essência do teatro musical”.

<sup>8</sup> Carta de Adorno a Krenek, de 28 de outubro de 1934.

A questão permanece: se é assim “em todas as circunstâncias”, como se origina então a impressão de que esse seria, apesar de tudo, o critério verdadeiro ou secreto da crítica para o filósofo? Evidentemente o problema é menos um saber ou não-saber em torno de leis do gênero, do que a sua relevância no processo crítico. Por exemplo, numa frase como esta: “O cerne mais íntimo de sua música, apesar de todas as declarações dos escritos teóricos, é tão pouco sinfônica como seu trabalho motívico” (ADORNO, 1971, p. 119). Ou como a seguinte frase:

A sonata e a sinfonia fazem criticamente do tempo o seu objeto; obrigam-no a principiar através do conteúdo de que o dotam. Não obstante, se no sinfonismo o decurso temporal se converte em instante, o gesto wagneriano, por outro lado, propriamente falando, é imutável, alheio ao tempo. Por sua repetição impotente a música se submete ao tempo que ela havia dominado no sinfonismo. (ADORNO, 1971, p. 34)

116

É óbvio que tais afirmações provocam objeções. A questão seria: como elas são formuladas? Reagir às reduções do filósofo com uma redução musicológica de sua parte seria, em si, pouco convincente. Mas Dahlhaus decide-se justamente por isto, pelo menos segundo o resultado. Ao invés de desenvolver sistematicamente o conceito de tempo de Adorno, ele destaca aspectos particulares que, então – uma vez que ele não os integra de maneira suficiente – não atingem nenhum alvo categorial: Alfred Lorenz, o gesto, o *Leitmotiv*, a concepção da sinfonia nos escritos teóricos. Mas dessa forma a falta de clareza de Adorno não é dissipada, mas sim, intensificada.

O único ponto no qual Dahlhaus, sem dúvida, se preocupa em ter clareza é, significativamente, de natureza filológica. Ele mostra que ao contrastar normativamente o conceito “intensivo” de tempo das sinfonias de Beethoven com o Drama musical, Adorno ignora a concepção de desenvolvimento sinfônico do próprio Wagner. A recepção wagneriana da técnica motívica de Beethoven é definida já nos escritos teóricos de maneira genuinamente dramática e teatral, e não é simplesmente idêntica a um esquema de progressão que tem origem na música instrumental. Além disso, acerca do aspecto gestual, ao desdobrar os seus pressupostos histórico-musicais, as partes realizam uma crítica implícita à dedução

unilateral adorniana dos gestos a partir da música de cena.<sup>9</sup> Mas onde filologia e história da música não são mais eficazes, e onde se exige trabalho conceitual, os argumentos de Dahlhaus tornam-se vagos e erráticos. Eles nem acolhem a intenção dialética das categorias adornianas nem a sua combinação de crítica musical e crítica social.

Apesar disso, Dahlhaus inicia seu argumento de maneira inteiramente plausível:

O motivo central na crítica de Wagner feita por Adorno é a suspeita de que a música de Wagner, por mais dinâmica e impetuosa que seja, no íntimo seria desprovida de desenvolvimento [*entwicklungslos*]; ela desemboca sempre no mesmo, ao invés de superar o que estava no começo. Mas é nessa aparente dinâmica (por trás da qual se esconde o estático [!]), que Adorno reconhece a imagem ou o sintoma musical de uma sociedade burguesa que, no fundo, há muito tempo não quer mais o progresso em direção ao qualitativamente novo, do qual ela fala incessantemente. (DAHLHAUS, 2004, p. 354).

117

Podemos distinguir aqui três elementos. Primeiramente, o discurso sobre aquilo que é desprovido de desenvolvimento, que permanece sempre igual, não é válido para as propriedades da realização musical imediata, mas para a sua estrutura latente de fundo. O estático está *oculto* no dinâmico, o entrópico está oculto no decurso do desenvolvimento. Em segundo lugar, esse ocultamento é interpretado como uma *dinâmica aparente*, mas também – o que Dahlhaus não menciona – como uma espécie de *história malograda*, isto é, o fracasso da história de uma “instância do sujeito” (ADORNO, 1971, p. 32 e p. 37ss). Num terceiro plano esse fracasso é unido ao teorema ou motivo da revolução perdida ou abandonada.

Porém, e essa é a grande surpresa, nenhum desses aspectos desempenhará um papel de destaque nas reflexões posteriores de Dahlhaus. A dialética conceitual ou ambivalência

---

<sup>9</sup> Cf. “*Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*” (in DAHLHAUS, 2004). Sobre esse texto, ver também JANZ (2006, p. 189ss.)

desta abordagem será substituída por oposições binárias nos detalhes argumentativos.

É assim, por exemplo, no comentário sobre a recepção de Lorenz. É compreensível que Dahlhaus fique desconcertado com o trato respeitoso de Adorno com relação a esse autor.<sup>10</sup> Mas ao invés de perguntar em que os seus esquemas formais abstratos talvez pudessem vir ao encontro da intuição de tempo do filósofo, ele censura Adorno, de maneira súbita, por deixar-se enganar por um “fantasma conceitual” (DAHLHAUS, 2004, p. 356) classicista e por tomar parte na inconsistente “distorção de um princípio formal dinâmico em um estático” (DAHLHAUS, 2004, p. 329), feita por Lorenz. Contudo, faz pouco sentido, repreender o recurso muito geral de Adorno às formas estruturais estáticas de Lorenz, quando se perde a ideia da ocultação do estático, do estático *no* dinâmico. Muitas coisas falam a favor de que tenha sido em primeiro lugar essa experiência de um “tempo espacializado” [*verräumlichter Zeit*] que tenha levado Adorno a Lorenz. Sua irritação sobre a perda do contínuo enquanto fundamento da forma musical teve um efeito tão profundo, que ele deve ter sentido a contínua ruptura entre pequena e grande forma – que os wagnerianos servem de bandeja – como confirmação de sua intuição fundamental, sem que ele percebesse completamente as deficiências dessas análises. Até aí, Dahlhaus tem razão. Adorno reage quase transtornado ao fato de que a subdivisão quase matemática e o preenchimento expressivo do tempo, a arquetônica e o discurso sonoro não se reúnem mais no Drama musical, mas se rompem ou se dissociam uns dos outros (de acordo com os parâmetros do Classicismo vienense e do primeiro Romantismo). Mas mesmo quando ele não consegue articular essa experiência de maneira convincente, deve-se dizer que a crítica de Dahlhaus não consegue atingir seu alvo, ao partir de uma oposição entre esquema estático e figuração dinâmica da textura. A crítica musicológica a princípios formais em sua totalidade é bastante justificada, mas ela não altera em nada o fato de que, no Drama musical, justamente a desintegração do preenchimento temporal permite que se manifeste novamente

---

<sup>10</sup> Cf. McCLATHIE (1998).

o transcurso vazio do tempo, um fenômeno que ultrapassa em muito a monotonia especialmente métrica no *Tannhäuser* e no *Lohengrin*. Adorno pode ter então preparado erroneamente essa experiência, com auxílio das tabelas de Lorenz e uma representação estranhamente grosseira dos “gestos de marcação de compasso” (*taktierender Gestik*) e “representação do pulso” (*Schlagvorstellung*)<sup>11</sup> de Wagner, mas apesar disso, ela permanece central.<sup>12</sup>

Acerca da questão do “gesto” os problemas são análogos. Adorno enfatiza a entrada teatral do elemento corpóreo no discurso temporal (*Zeitdiskurs*) autônomo da música. O gesto suspende esse discurso e insere nele um elemento do imutável ou cíclico, justamente onde ele parece dinamizado. “Gestos”, assim escreve Adorno, “podem ser repetidos e intensificados, mas não podem ser propriamente ‘desenvolvidos’ (*entwickelt*)” (ADORNO, 1971, p. 34). O desenvolvimento interno do tempo ou a reflexão do tempo são, se não substituídos por formas (*Gestalten*) de presença física, pelo menos interrompidos e fixados. Para Adorno essa fixidez é deduzida necessariamente do fato de que a explicação dos processos cênicos em Wagner é efetuada a partir das expectativas de um “público imaginado” (ADORNO, 1971, p.

---

<sup>11</sup> Sobre esses dois conceitos, ver o segundo capítulo (“Gesto”) do *Ensaio sobre Wagner*. Cf. em especial ADORNO (1971, p. 30-31). (N.T.)

<sup>12</sup> Adorno não faz uma distinção clara, por exemplo, entre o impulso genuinamente físico do “gesto de marcação de compasso” (*taktierende Gestik*) (ADORNO, 1971, p. 31) e o *status* abstrato da “representação da marcação de compasso” (*Taktiervorstellung*) (ADORNO, 1971, p. 30). O primeiro momento é musicalmente presente e deve ser seguido de imediato; o outro tende quase a uma “letra morta”. A “representação da marcação de compasso” (*Taktiervorstellung*) aplica-se menos ao ouvinte do que ao instrumentista ou regente. Ela serve para uma reprodução regulada sem estar necessariamente presente no próprio acontecimento acústico. Como um exemplo de “gesto de marcação de compasso” (*taktierende Gestik*) poder-se-ia incluir a “Verwandlungsmusik” do Primeiro Ato de *Parsifal*. Como exemplo de “letra morta”, poder-se-ia indicar, com certas reservas, o Prelúdio de *Rheingold*.

33)<sup>13</sup> e ambos são fundidos conjuntamente numa espécie de precária mistura. Dessa forma, o ato dramático é animado (*beseelt*) de maneira aparentemente tão manifesta como a emoção coletiva. Mas isso acontece secretamente, sob o fascínio de um esquecimento ou alienação (*Entfremdung*), na qual “rompe a forma da subjetividade constitutiva” (ADORNO, 1971, p. 33). Com isso se impede que a música possa consumir uma história [*Geschichte*] em si.

Dahlhaus não se ocupa desses assuntos, mas afirma que o discurso da imutabilidade do gesto negaria a sua dinamização através da sequência e, ademais, suporia uma “duplicação” tautológica de gesto visível e sonoro – a música como os bastidores do teatro, no sentido empregado por Nietzsche. Adorno não teria percebido o potencial reflexivo da sequência, do mesmo modo como a sua “relação com a técnica de desenvolvimento sinfônico”. Ao fim e ao cabo: “A relação entre sequência musical e gesto visível é complementar, e não tautológica”. E ainda: “A sequência é a continuação do gesto com meios musicais” (DAHLHAUS, 2004, p. 343ss.).

120

A princípio esfregamos os olhos, mas aqui, de fato, é apresentado algo como uma *refutação* de um pensamento, que na verdade apresenta a sua *paráfrase*. Pois, justamente no que se refere à técnica de sequência [*Sequenztechnik*], Adorno não seguiu Lorenz, mas afirmou explicitamente contra ele a dinamização harmônica desse princípio através de Wagner (Cf. ADORNO, 1971, p. 34). Além disso, seja como for, ele não fala textualmente de uma tautologia do motivo musical e do impulso de movimento cênico, como se se tratasse do princípio estético fundamental de Wagner. Onde se fala de “duplicação” e “excesso de determinação” (Cf. ADORNO, 1971, p. 36 e 107) – e são essas passagens que Dahlhaus teria tido em vista – deve-se interpretar no sentido de exemplos drásticos para uma técnica cuja aptidão para a ribalta retorna ainda em suas formas mais sublimadas. O corpo interrompe a consciência temporal e a

---

<sup>13</sup> A citação original é a seguinte: “Os gestos wagnerianos são sempre transposições para o palco dos comportamentos do público imaginado, do murmúrio popular, o aplauso, o triunfo da autoafirmação, as ondas de entusiasmo” (ADORNO, 1971, p. 33).

consciência temporal retira-se no corpo – este é o ponto de Adorno. Ele define o “nível de abstração” a partir do qual a discussão dos problemas faz sentido.

Encontramos uma redução comparável diante das observações sobre o lado estrutural e semântico dos *Leitmotive*. Dahlhaus se orienta aqui pelos *topoi* adornianos da “rigidez alegórica” [*allegorische Starre*], assim como o dos “pequenos quadros” [*Bildchen*].<sup>14</sup> De seu ponto de vista, ambos querem dizer, “que a denominação identificadora encontraria a essência do motivo (portanto não lhe seria imposta a partir de fora)”<sup>15</sup> e características invariantes de técnica composicional apresentariam a substância de um motivo. Mas isso poderia não estar certo, pois a “variabilidade musical” dos *Leitmotive*, “(além da harmonia, a métrica)”, seria “incontestável” (DAHLHAUS, 2006, p. 13). Klaus Kropfingger observa, remetendo-se a Dahlhaus:

A opinião de Adorno [...], de que os *Leitmotive* de Wagner seriam gestos musicais petrificados através de repetições estereotipadas, não leva em consideração que os motivos são inseridos em um contexto dramático complexo, tomando parte nessas constelações permanentemente variáveis. (KROPFINGER, 1975, p. 180)<sup>16</sup>

Contudo, faltaria a ambas as afirmações, dito de maneira benevolente, o *fundamentum in re*. Em parte, elas se baseiam sobre uma simples lacuna de informação filológica<sup>17</sup>,

<sup>14</sup> Sobre esses dois conceitos, ver o terceiro capítulo (“Motivo”) do *Ensaio sobre Wagner*, de Theodor Adorno. Cf. em especial ADORNO (1971, p. 43-44). (N.T.)

<sup>15</sup> Cf. DAHLHAUS (2004, p. 190).

<sup>16</sup> Kropfingger reitera essa afirmação aproximadamente duas décadas depois em um posfácio a uma nova edição do texto “Ópera e Drama”, de Richard Wagner (WAGNER, 1994, p. 521ss.).

<sup>17</sup> Numa passagem que explora as distinções entre a técnica do *Leitmotiv* em Wagner e no cinema, lemos: “O caráter fundamental do *Leitmotiv*, sua precisão e sua brevidade, estiveram desde o princípio relacionados com a magnitude da forma musical dos Dramas musicais da era wagneriana e pós-wagneriana. Precisamente pelo fato de o

mas em primeiro lugar, provavelmente, sobre uma visão truncada de filosofia. Ambas pressupõem que os conceitos dialéticos sirvam como terminologia descritiva para algo positivamente efetivo e existente. Mas o livro de Adorno demonstra o contrário. A frase muito citada, mas raramente compreendida, de que os *Leitmotive* seriam “pequenos quadros” [*Bildchen*] (ADORNO, 1971, p. 43), que se oporiam *eo ipso* a modificações, não tem como conteúdo nenhuma descrição positiva, cuja razão pudesse ser fixada de maneira imediata e definitiva mediante uma comparação com os dados da partitura. As contradições do Drama musical não são evidentes em si mesmas, mas tornam-se [evidentes] somente em níveis de abstração determinados. Se das afirmações de Adorno sobre fenômenos abstrairmos a reflexão sobre seus pressupostos conceituais, a tendência é que seu pensamento se desmorone, isto é, que suas frases se tornem tão desprovidas de sentido, vagas e exaltadas, como elas mesmas aparentemente ouvem os gestos de Wagner. Tanto Dahlhaus como Kropfinger, ao não levarem em conta aquela abstração categorial, acabam por definir o seu objeto, certamente sem o querer, em um nível inferior que lhe é simplesmente inadequado, mas que repercute sobre eles, enquanto justamente a sua força teórica lhes escorre das mãos dessa forma.

Quando Adorno fala da “rigidez alegórica”<sup>18</sup> dos *Leitmotive*, ele ignora as suas modificações e metamorfoses técnico-musicais de igual modo como a multiplicidade de suas relações funcionais no interior do contexto dramático ou o jogo de interação entre significado e desintegração de significado, típico dos *Leitmotive*. Seu interesse está, pelo contrário, na relação contraditória entre motivo e tempo. Segundo Adorno,

---

*Leitmotiv*, por si só, não estar musicalmente desenvolvido, exige um campo musical amplo que possa dotá-lo de um sentido composicional que supere a mera função de indicador. A atomização do material se corresponde com a monumentalidade da obra”. (ADORNO; EISLER, 1997a)

<sup>18</sup> Cf. ADORNO (1971, p. 43ss.)

essa relação é contraditória, pois o motivo, por assim dizer, não quer a sua continuação e, contudo, tem que incessantemente fazer as funções de matéria [*Stoff*] das transformações do material [*materieller Transformationen*]. Adorno está longe de contestar que tais transformações ocorram continuamente. Ele apenas acentua que a complexa dinâmica do todo não apenas *não suprime* o estatismo simples do singular, mas que justamente o confirma e intensifica. O gesto rígido (que se opõe à sua integração em um processo histórico e, contudo, é arrastado em variações de todo tipo, sem que se leve a cabo um decurso de desenvolvimento) e a permanente metamorfose e fusão de elementos (que não podem colocar mais nenhum limite no sentido clássico e, justamente por isso provocam um gigantesco efeito de entropia) – ambos os extremos pertencem, segundo Adorno, à mesma problemática fundamental e constituem as suas formas de expressão polarizadas de maneira aguda. De fato, por um lado é válido afirmar que “os *Leitmotive* são pequenos quadros” (ADORNO, 1971, p. 43), isto é, portadores de significado alegórico e, como tais, comprometidos com a “unidade quase-racional e identificadora” (ADORNO, 1997b, p. 550). Por outro, a “obra de Wagner aspira a destruir, a fazer desaparecer no material natural os caracteres incrustados” (ADORNO, 1971, p. 51). E o elemento alegórico deve ser dinamizado de tal maneira, que ele se inverte repentinamente em um universo quase mágico de relações e interdependências, no qual finalmente “tudo pode significar tudo” (ADORNO, 1971, p. 96). Porém o sinal pulverizado, o conteúdo de pensamento que se coloca a si mesmo, é bastante característico para a técnica de *Leitmotiv* de Wagner. Mas é somente com a interpenetração da rigidez diferencial e o vórtice para a dissolução no “uno e todo” (ADORNO, 1971, p. 51), com a mudança brusca do “pequeno quadro alegórico” em uma “pincelada impressionista” e vice-versa, que a crítica de Adorno alcança o seu ápice<sup>19</sup>:

Só do extremo de uma espécie de fuga do pensamento, de renúncia a todo o unívoco, da negação de tudo que está impregnado pelo individual, de nenhum modo meramente na

---

<sup>19</sup> Cf. ADORNO (1996, p. 296). Ver também THORAU (2003).

música, se deduz a ideia de Drama musical. (ADORNO, 1971, p. 96).

### III.

No fundo, querer ler a comparação de Adorno entre sinfonia e Drama musical como se se tratasse de subordinar o modo de composição de Wagner de maneira direta ao de Beethoven, revelaria certa indolência intelectual. Isso porque seria extremamente fácil refutar um procedimento de tal modo evidente. Muito mais próxima do tema em questão é a formulação de Tobias Janz, de que “Adorno compreendia a música de Wagner e a de Beethoven como formas de música quase que complementares e se servia respectivamente da compreensão de um como oposição e antítese ao outro” (JANZ, 2006, p. 188). A comparação de ambos teria, então, menos uma função substancial do que uma função regulativa, a saber, através do contraste do particular das obras, tanto de um como do outro, elas se cristalizariam por si. A proposta de Janz é convincente, mas não explica a veemência com a qual Adorno coloca aquele contraste. Wagner e Beethoven não são apenas duas formas complementares de música que se iluminam reciprocamente, mas pelo menos duas posições históricas igualmente exemplares de liberdade e não-liberdade.

124

O ponto de partida é o “período intermediário” das sinfonias de Beethoven: não no sentido de que Beethoven teria “composto melhor” do que Wagner, mas de que Adorno vê esboçada na configuração temporal de suas obras uma figura originária da liberdade.<sup>20</sup> O sujeito que é trazido à representação nessa música consegue tanto admitir como suprimir as contraditórias experiências fundamentais das épocas históricas. Ele reage à enorme temporalização do sentimento de vida que a experiência da Revolução Francesa traz consigo, e aos modelos de uma sociedade moderna de trabalho que está em formação, que tanto desafia como ameaça a sua liberdade. Mas é a esse mundo cada vez mais

---

<sup>20</sup> A respeito da compreensão do conceito de “originário” (*ursprünglich*), que é pressuposto aqui, cf. KLEIN (2004, p. 157ss.)

temporalizado que ele se opõe de maneira decidida, entregando-se a ele, mas não de maneira submissa. Em meio a uma abertura radical e a uma aceleração da história, Beethoven permanece capaz de descobrir um ponto de repouso – falando tradicionalmente, um momento do “eterno” – e convertê-lo em forma. Mesmo onde a primazia do dinâmico parece estabelecida diante do estático, ele segue trabalhando num ajustamento metafísico de ambos os extremos, na “entrada do tempo como imagem do fim da transitoriedade” (ADORNO, 1997a, p. 187).

Adorno problematizou muitas vezes o princípio de uma tal configuração de formas (pensemos em suas anotações sobre o começo da reexposição!) e descreveu a obra tardia de Beethoven como a crítica ou correção imanente da mesma. Apesar disso, é o Beethoven do período “intermediário” que constitui, antes de tudo, o pano de fundo para a sua análise de Richard Wagner. Isso também é compreensível. A música de Wagner produz, contudo, uma experiência diametralmente oposta de tempo e liberdade. Com exceção do *Anel* (que, mais do que qualquer outra obra do século XIX, assume a causa da revolução, liberdade, mudança do mundo, sentido histórico, etc), a obra de Wagner demonstra a desintegração do transcurso temporal unitário em instantes particulares, onde o passado prevalece sobre o futuro, figuras de desenvolvimento desembocam em resultados entrópicos e os mais complexos dinamismos técnicos da diferenciação servem a um sistema estacionário. Nenhum “princípio do tempo” (*Einstand der Zeit*) transcendente, mas sim, uma fatídica capitulação ao tempo, a exposição de sua supremacia em cada momento.

Era inevitável que essa desintegração do sujeito formal clássico (em comparação com sua apoteose em Beethoven) aparecesse primeiramente como “perda do centro”, como expressão da resignação de uma ideia revolucionária, e o preço a pagar para que uma formulação do problema pudesse tornar-se possível. Adorno sentiu isso mais tarde como uma deficiência, como dominância retórica de uma atitude crítico-ideológica, que se autonomiza diante de categorias composicionais e estéticas ou até mesmo se ergue acima delas. Na verdade, ele reconheceu explicitamente esse fato apenas tendo em conta a obra de Nietzsche. Mas tal admoestação acaba

por atingir tacitamente a sua própria obra.<sup>21</sup> De fato, pouca coisa impediu tanto a recepção do *Ensaio sobre Wagner* do que uma diferenciação insuficiente entre crítica musical e crítica sócio-cultural. Esse livro foi frequentemente lido como uma espécie de equiparação programática de ambos, e muitos leitores acreditavam estar sendo fiéis ao autor ao interpretar de maneira imediata a sua polêmica contra conteúdos sociais como um juízo acerca da qualidade artística da música. A reputação “política” do livro tem sua origem, sobretudo, nesse mal-entendido e naquela simplificação por necessidade.<sup>22</sup> Visto dessa forma, torna-se compreensível e é mais do que mero purismo musicológico, quando Dahlhaus reage de maneira acentuadamente cética ao programa da “decifração social” da música. Mas, no lance seguinte, ele vai em direção ao ceticismo de maneira demasiado amadora. Se ele tivesse escrito que as formas temporais (*Zeitformen*) no *Anel* somente seriam possíveis sob as condições do teatro musical, mas impensáveis no terreno da sinfonia ou do quarteto de cordas, poderíamos concordar imediatamente com ele. Mas o conceito de gênero tinha para ele, em última instância, a função de um anteparo diante de todo tipo de abordagem social *in musicis*. O conceito de gênero deveria garantir uma autonomia interna da obra que, no entanto, não podia ser garantida. A partir do fato de que a

---

<sup>21</sup> A esse respeito cf. ADORNO (1997b, p. 191ss). Ver também KLEIN (2007, p. 19-33).

<sup>22</sup> Adorno enfrenta, mesmo que de maneira demasiadamente breve, a mediação entre elementos musicais e filosóficos, ao omitir a lógica própria dos gêneros – sem, com isto, negar os seus direitos e sem querer transpor ingenuamente os critérios do estilo sinfônico para a ópera, *Lieder*, composições corais, etc. Além disso, a conceitualidade de uma filosofia dialética, por si só, está muito mais próxima do discurso da tradição sinfônica do que das estruturas formais de uma ópera. A esse respeito, ver também a seguinte afirmação de Carl Dahlhaus: “A doutrina das formas musicais, cujos fundamentos remontam ao século XIX, é uma teoria da música instrumental, desenvolvida a partir do modelo das sinfonias, quartetos de cordas e sonatas de Beethoven. Nunca se desenvolveu uma doutrina das formas da música vocal, e pode-se mesmo duvidar se haveria sentido tentar empreender algo desse tipo” (DAHLHAUS, 2001, p. 560).

estrutura temporal do Drama musical possui óbvios pressupostos específicos ao gênero, querer deduzir que a mesma não poderia motivada socialmente, nem ser criada no cerne por experiências sociais, não é nem imparcial nem logicamente aceitável (DAHLHAUS, 2004, p. 360). O Dahlhaus “intermediário” é justamente alguém que, quando as coisas se complicam, mantém a crítica filosófica longe de si e do campo da musicologia, e encena um ceticismo como ritual defensivo frente a tudo que possa comprometer ou tão somente relativizar a sua própria ideia de autonomia da arte.

Assim, a crítica filosófica ou a reflexão no campo da musicologia permanecem como um empreendimento precário, mas extremamente necessário.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Brief an Krenek vom 28.10.1934. in: ROGGE, Wolfgang (Hg.). *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

\_\_\_\_\_. Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, Bd. 15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997a.

\_\_\_\_\_. Kriterien der neuen Musik. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997b.

\_\_\_\_\_. Musikalische Diebe, unmusikalische Richter (1934). In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, Bd. 17. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

\_\_\_\_\_. Versuch über Wagner. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, Bd. 13. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

\_\_\_\_\_. Wagners Aktualität. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997b.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. Komposition für den Film. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, Bd. 15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997a.

DAHLHAUS, Carl. Adornos Begriff des musikalischen Materials (1974). In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 8. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2005, p. 277-283.

\_\_\_\_\_. Das Problem der „höheren Kritik“. Adornos Polemik gegen Strawinsky. *Neue Zeitschrift für Musik* v. 148 (1987), H. 5, p. 9-15.

\_\_\_\_\_. Dramaturgie der italienischen Oper. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004.

\_\_\_\_\_. Dialektik des ästhetischen Scheins. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos „Dissonanzen“. in: *Deutsche Universitätszeitung* 12 (1957), p. 16-19. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 15-22

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 6. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2003.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 8. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2005.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006.

\_\_\_\_\_. Musik und Gesellschaft. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos 'Versuch über Wagner'. in: *Deutsche Universitätszeitung* 8 (1953), p. 14-16. \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 11-15.

\_\_\_\_\_. Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik. in: *The International Review of Aesthetics and Soziologie of Music* 1 (1970), p. 137-146. \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004, p. 352-361.

\_\_\_\_\_. Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff (1969). in: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004, p. 322-332.

\_\_\_\_\_. Aufklärung in der Musik. in: FRÜCHTL, Josef; CALLONI, Marina (Hg). *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, p. 123-135.

JANZ, Tobias. *Klangdramaturgie*. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen". Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

KLEIN, Richard. Die Geburt der Philosophie aus dem Geiste der Kulturkritik. Zu Friedrich Nietzsches Wagner. In: TADDAY, Ulrich (Hg). *Musikphilosophie* (Musik-Konzepte Sonderband). München: Edition Text + Kritik, 2007, p. 19-33.

\_\_\_\_\_. Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie. In: ETTE,

Wolfram et al. (Hg). Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens. München, 2004, p. 155-183.

KROPFINGER, Klaus. *Wagner und Beethoven*. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse, 1975.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. Wagners Kompositionstechnik. In: \_\_\_\_\_. (Hg.) *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999, p. 159-182.

McCLATCHIE, Stephen. *Analyzing Wagners Operas*. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology. Rochester: University of Rochester Press, 1998.

STEINBECK, Wolfram. Zur Formfrage in Wagners „Ring des Nibelungen“. In: HORTSCHANSKY, Klaus (Hg.). *Richard Wagners "Ring des Nibelungen"*. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption. Schneverdingen: Wagner, 2004, p. 279-298.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. The Historical Structure. Adorno's "French" Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music. *19<sup>th</sup> Century Music* 2 (1978), p. 36-60.

THORAU, Christian. *Semantisierte Sinnlichkeit*. Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.

WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Hg. Von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam, 1994.

## A música atonal livre de Berg como modelo de *Musique Informelle*

IGOR BAGGIO

IA-UNESP (igor\_baggio@hotmail.com)

Ⓞ ensaio de Adorno *Descobertas composicionais de Berg*, que originalmente fora apresentado no rádio em 1961, pode ser visto como uma continuação da reflexão presente em *Vers une musique informelle*, que fora apresentado em forma de conferência na edição desse mesmo ano dos cursos de verão de Darmstadt. Em comparação com este último, o texto sobre Berg é pouco comentado, não obstante trazer aspectos fundamentais da célebre conferência de Darmstadt para um terreno um pouco mais concreto ao se referir a obras específicas de Berg como modelos precursores da ideia de música informal. Isso tendo em vista claramente uma elaboração mais explícita de alguns pontos que na conferência podem parecer ter sido tratados de uma maneira mais distanciada da realidade composicional.

Seguindo a orientação mais geral de *Vers une musique informelle*, o ponto de partida para o texto em questão sobre Berg é a constatação de uma tendência à mudança na situação da composição de vanguarda no início da década de 60, uma mudança que podemos dizer vinha tomando forma já há alguns anos frente ao programa mais estrito do serialismo integral, elaborado no período que se seguira imediatamente à Segunda Guerra. Dito de outra maneira, tratava-se inicialmente da constatação do esgotamento da fase de apropriação do legado weberniano que levava ao chamado estilo pontilhista, ou *punktueller Musik* nas palavras de Stockhausen, em obras como a *Sonata para dois pianos op. 1* de Goyvaerts, *Structures Ia* de Boulez ou ainda *Punkte* do mesmo Stockhausen; um estilo no interior do qual Adorno já havia diagnosticado a tendência à perda de tensão estética com a racionalidade da realidade empírica, à falta de um sentido formal musical imanente e à estatização musical tributária da carência de articulação de relações dialéticas entre os momentos musicais particulares e destes com a totalidade da forma. Para Adorno, essa carência

de articulação deveria ser entendida como reflexo direto do ideal de serialização integral e uniforme de todos os parâmetros musicais. Esse diagnóstico fora o que o levava a afirmar sua tese polêmica sobre o envelhecimento da Nova Música já dez anos antes, em 1951.<sup>1</sup>

Mas no texto de 1961 sobre Berg não se trata mais somente de lançar mão da crítica ao estilo pontilhista, ao ideal da *Klangkomposition* e ao pensamento musical paramétrico à base da ideia mais ortodoxa do serialismo integral. Tudo isso já eram então aspectos que se encontravam integrados como funções de uma poética serial mais livre. Como Adorno não deixa de mencionar em 1961, essa ideia de serialismo já havia sido enriquecida e alargada e o estilo pontilhista sido deixado para trás há bastante tempo pelos compositores mais importantes. Pelo menos desde obras como *Le marteau sans maître* de Boulez, *Gruppen* de Stockhausen e *Il canto sospeso* de Nono que um movimento de abertura em direção a caminhos menos ortodoxos estivera no horizonte das poéticas dos compositores seriais. Por outro lado, as críticas anteriores de Adorno em torno da tendência à estatização e à espacialização unilateral da música, que já concernia o filósofo de maneira mais explícita desde a *Filosofia da Nova Música*, são pressupostos aqui, no início da década de 60, para a reavaliação do problema referente à relação entre o material pós-tonal e o problema das grandes formas autônomas na música do período atonal livre de Berg.

A recusa de Berg (e também de Schoenberg) em função de Webern como modelo compositivo pelos compositores seriais do pós-guerra, que no nível teórico-crítico pode ser bem exemplificada pelos ensaios de Boulez de 1948 e 1952 sobre os compositores<sup>2</sup>, textos que deixam claro o quanto a busca pela

---

<sup>1</sup> Sobre a polêmica lançada por Adorno aos jovens compositores serialistas de inícios da década de 1950 com seu ensaio *O envelhecimento da Nova Música* ver: IDDON (2013, p. 110-16). Também abordamos a crítica de Adorno ao envelhecimento da Nova Música em BAGGIO (2014).

<sup>2</sup> Cf. BOULEZ (2008, p. 211-215).

superação radical de qualquer referência ao material musical tradicional levava os compositores da nova geração a não ver na música do autor do *Wozzeck* senão uma manifestação tardia de romantismo; assim como, no caso de Schoenberg, uma discrepância gritante entre o material avançado e as velhas formas; essa recusa não será no texto de Adorno objeto de um desejo de ratificação, ou algo do gênero. Adorno deixa claro que o intuito de sua recuperação de alguns pontos essenciais da técnica composicional e da música de Berg no contexto musical do início da década de 1960 se deve à convergência de um diagnóstico mais amplo a respeito da situação da composição musical atual em 1961 com um ponto anterior da evolução da composição no interior da Nova Música. Esse ponto crucial, que também é ponto de partida para *Vers une musique informelle*, refere-se à transição do atonalismo livre para o dodecafonismo. Aqui, no texto sobre Berg, essa conjunção histórica no interior da vanguarda musical retorna descrita nos seguintes termos:

132

Esta é talvez a correspondência mais determinante entre Berg e o espírito em formação hoje em dia. Sabe-se que Schoenberg justificava o dodecafonismo com a impossibilidade de escrever em livre atonalidade formas instrumentais grandes e verdadeiramente autônomas. (...) Esta argumentação, e com ela a sistemática aspiração do dodecafonismo à totalidade é refutada por algumas peças de Berg nascidas antes do dodecafonismo ou nos anos de seu começo. (...) Nessas obras [Berg] iludiu ao mesmo tempo esse violento momento do estabelecido e ordenado que se percebe na atual crise da composição serial e que sem dúvida deu lugar aos experimentos aleatórios. Berg realizou a possibilidade de grandes obras na livre atonalidade das quais se duvidavam no início do dodecafonismo (ADORNO, 1986, p. 419).

A confluência dos dois momentos históricos, a passagem da fase atonal livre para a música dodecafônica serial, por um lado, e a passagem da fase serial para a pós-serial por outro transparece nitidamente também no trecho seguinte, cujo final aponta para o sentido da recuperação da problemática das grandes formas no interior da livre atonalidade junto ao debate sobre o esgotamento do paradigma serial mais radical em 1961:

Mas o que autenticamente mudou se refere não tanto à justiça para com Berg, à exigência de escutar sua música e não gritar automaticamente “*kitsch*” ali onde se encontra um efeito de dominante, como a situação atual da composição mesma. A questão da evolução meramente material não é hoje em dia tão essencial como a do que pode ocorrer com os meios conquistados, por mais que sua aplicação produtiva nunca deixe de repercutir sobre o acervo de material. A renovada e genuína necessidade de formas extensivas faz a disposição global panorâmica tão urgente como a ausência de escória no fenômeno individual. Evidentemente, alcançá-la unicamente a partir da série cabe hoje tão pouco como sempre (ADORNO, 1986, p. 414-15).

Afirmar que a questão da evolução do material não seria tão premente como a questão referente ao que se faz com esse material é uma maneira de Adorno atualizar sua antiga preocupação com o problema da *forma musical* no interior da música dodecafônica, com efeito, algo que remonta ao início de sua produção ensaística sobre a música da Segunda Escola de Viena.<sup>3</sup> É uma maneira clara de se insistir que a perspectiva de liberdade composicional aberta pelo rompimento com o sistema tonal não fora totalmente esgotada pela implementação do dodecafonismo e que, notadamente no início da década de 1960, as possíveis interpretações unilaterais a que suas teses sobre a historicidade do material musical puderam dar vazão são claramente refutadas por um argumento dialético centrado na ideia de que a novidade estética e sua função crítica no interior da sociedade não podem ser entendidas apenas em função do progresso da técnica. Até a década de 1930, é inegável que Adorno se vira obrigado a defender o progresso técnico do material em termos menos dialéticos do que passaria a fazer posteriormente. Aqui, em 1961, após ter diagnosticado a tendência dominante do serialismo integral como sendo a redução da produção estética à racionalidade técnica, sua ênfase recairá decisivamente no polo da forma frente ao polo do material, sendo junto a esse

---

<sup>3</sup> Abordamos os ensaios musicais de juventude que tratam do problema das grandes formas no contexto de emergência do dodecafonismo em BAGGIO (2013).

movimento que a música atonal de Berg passa a despontar como um objeto novamente atual:

(...) em Berg, cuja obra não é em sua maior parte dodecafônica e aquilo em que absorve o dodecafonismo ameniza o rigorismo deste, se armazenam todas as forças de organização que o purismo do material excluiu. Para a presente situação compositiva é atual porque, independentemente do dodecafonismo, desenvolveu procedimentos que se aproximam mais ao impulso primário da atonalidade, de uma *musique informelle*, que àquilo que a atonalidade racionalizou (ADORNO, 1986, p. 415).

Na sequência desse seu argumento, que visa, portanto, fixar o sentido histórico mais geral da atualidade da música atonal livre de Berg, Adorno passa a um esforço de conceitualização da noção de *grande forma* tendo em vista esse repertório. Primeiramente, através de uma discussão sobre a relação entre tematismo e forma, o que resulta em uma interpretação sobre aquilo que poderíamos chamar de a concepção berguiana da noção de organicismo estético. Nesse momento inicial de seu texto, destaca-se o modo como Adorno aproximará a *aparência* inicialmente “caótico-vegetativa” da música atonal livre de Berg do caráter difuso dos impulsos expressivos do sujeito composicional. Esse encaminhamento resultará, como gostaríamos de sublinhar a seguir, na afirmação de que em Berg os impulsos mimético-expressivos, mediados *através* de seus extremos, os procedimentos técnico-formais, compreendem a dialética responsável pela doação subjetiva-objetiva de forma. Será junto a essa mediação pelos extremos das pulsões eróticas e da compleição técnica imanente que Adorno interpretará, posteriormente, o aspecto mais imediato, “orgânico-inorgânico”, das formas berguianas em duas obras específicas, o segundo movimento do *Quarteto op. 3* e a *Marcha das Três Peças para Orquestra op. 6*. Vejamos em mais detalhes como essa linha de pensamento se desdobra.

## O destino das grandes formas e do organicismo musical em Berg

Em *Vers une musique informelle* a noção de organicismo musical não é completamente descartada por Adorno. Na verdade, o organicismo musical passa aí dialeticamente a apontar para uma noção que, a princípio, poderia aparecer justamente como sua negação mais simples, a noção do *informe*. Será nesse sentido e com o objetivo de esclarecer como a música atonal livre de Berg poderia ser encarada como um modelo precoce do ideal de música informal elaborado na palestra de Darmstadt em 1961, que Adorno inicialmente traça uma comparação entre a pequena forma em Webern, modelo de um organicismo funcional levado a seu extremo e a grande forma em Berg.

A ideia central desenvolvida pelo filósofo aqui em relação ao modo como Berg alcança amplas formas musicais atemáticas e dinâmicas através de um tematismo absoluto não é nova na obra de Adorno. Desde seu primeiro texto sobre o compositor, de 1925, esse modo de se encarar os processos de variação e desenvolvimento motivico-temáticos na música de Berg está presente em seu horizonte. O que Adorno faz é refinar uma ideia antiga. Da comparação entre Webern, que havia sido tomado como modelo pelos serialistas, e Berg, Adorno extrai uma diferença crucial para seu argumento:

Em Webern trabalho de detalhe significa a perfilação do detalhe, até o ponto em que a estrutura breve se contenta com o contraste e a transição de poucas figuras. Em Berg, a moldagem do detalhe quer dizer algo assim como sua aniquilação, sua superação (ADORNO, 1986, p. 416).

Ao retomar aqui o núcleo de sua interpretação mais antiga sobre o sentido da variação motivico-temática em Berg, sua técnica da “transição mínima”, Adorno afirma que o resultado desse tratamento “pantemático” do material no compositor do *Wozzeck*, quer dizer, que o modo particular como Berg incorporara a concepção de trabalho temático típico da escola de Schoenberg, uma concepção fundada no desejo de uma forma integral e orgânica, em que todas as ideias musicais seriam atravessadas por um material de base comum, é que essa concepção sofreria uma reviravolta, levando o tematismo a uma inversão dialética, à eliminação do tema como ponto de referência formal, ao atematismo. Contudo, com tal inversão a

música de Berg não cortaria simplesmente os laços com o ideal da forma musical orgânica, passando a se estruturar através do princípio do contraste, como teria sido o caso, em termos gerais, no estilo expressionista aforismático de Schoenberg e Webern.

É preciso lembrar aqui que na *Filosofia da Nova Música* Adorno argumentara que o atematismo da fase expressionista de Schoenberg também resultava de uma concentração absoluta dos procedimentos de variação motivico-temáticos e que aí o resultado desse processo apontava justamente no sentido da substituição do fluxo temático-temporal imanente à composição, sua estruturação temática, pelo princípio do contraste, substituição que podia ser tomado como o ponto de contato entre o atonalismo livre e o dodecafonismo. Ponto de contato que Adorno interpretava como indício de que a passagem de uma fase para outra poderia ser encarada talvez como apontando a uma necessidade material imanente. Maneira de dizer que o princípio básico do dodecafonismo, a concentração máxima na diferença de cada nota em relação às demais, implícito no postulado da não repetibilidade de nenhuma nota antes de todas as outras terem sido enunciadas, princípio do contraste, portanto, já estar operando no âmbito do atonalismo livre de Schoenberg. Já no texto que estamos debatendo, *Descobertas composicionais de Berg*, a diferença entre a inversão do tematismo em atematismo em Schoenberg, Webern e Berg é descrita da seguinte maneira:

Na fase intermediária de Schoenberg, e ainda mais em Webern, o conceito de trabalho temático se tornou problemático pela autonomização do detalhe e pela constelação a partir dos contrastes; disso é o *Erwartung* de Schoenberg o paradigma que até hoje não se voltou a alcançar. Berg, não obstante, intensifica tanto o trabalho temático, o avanço da composição como análise permanente, que por isso o trabalho temático acaba por perder seu sentido. Frente às mínimas unidades e os permanentes campos de dissolução, às vezes quase não cabe mais se falar de temas que se oponham entre si e se transformem de maneira perceptível. Aqui como ali se perfila um estilo atemático. Grandes formas como *Zeitmasse* e *Gruppen* de Stockhausen têm aspirado novamente a isso. Na inclinação à

liquidação do tema, Berg, mais moderado segundo o material, foi inquestionavelmente mais radical que seus amigos. (...) Os movimentos autenticamente caóticos do período inicial devem sua forma não tanto a figuras parciais discretamente contrastantes umas das outras como ao impulso do todo que leva de uma coisa a outra, que conduz a campos de estrutura diferente, principalmente a graus de intensidade variáveis. Uma organização dinâmica substitui a estática baseada no contraste (ADORNO, 1986, p. 418).

O atonalismo livre e atemático de Berg, ao contrário daquele de Schoenberg descrito na *Filosofia da Nova Música*, não consistiria num estilo musical centrado na vivência e no registro sismográfico imediato de choques, como por exemplo, em *Erwartung*. Por trás das texturas caóticas da música atemática de Berg uma continuidade estrutural de fundo impede que a forma se despedace em fragmentos isolados ou mesmo em grandes seções simplesmente justapostas através de contrastes. Por outro lado, o organicismo de Berg não seria mais da mesma natureza que o organicismo tonal.

Podemos dizer que por trás das comparações efetuadas por Adorno entre o sentido dos processos de variação motivico-temáticos nos três compositores da Segunda Escola de Viena destacam-se dois modelos distintos de organicismo musical, um amparado na noção schoenberguiana clássica de trabalho temático e implementado a partir de seu conceito de variação em desenvolvimento, e outro que seria característico ao modo como Berg incorporara o modelo schoenberguiano de maneira particular, de certo modo misturando-o com aquilo que Adorno chamou de técnica da *variante* em Mahler e com a arte da transição mínima wagneriana. O primeiro modelo implica sempre um ponto de referência fixo, um elemento auto-idêntico mínimo ao qual deverá ser remetido o resultado da variação.

Esse modelo fora idealizado por Schoenberg a partir de sua interpretação da tradição da música tonal, notavelmente em um texto como *Brahms o progressista*, e constitui uma das bases para a técnica dodecafônica. Como demonstrou Severine Neff, trata-se de uma concepção de organicismo quase goetheana que baseia a expansão, a diferenciação, o

crescimento e o desenvolvimento de uma forma na referência necessária de todas suas partes constituintes a uma forma de base originária, de cuja auto-identidade estável tanto os demais elementos diferenciais quanto o todo se decalariam. Nas palavras de Webern esse modelo é exposto da maneira mais direta possível:

Um tema é apresentado. Ele é variado...todo o resto é baseado nessa única ideia; ela é a forma primária. As mais surpreendentes coisas acontecem, mas é sempre o mesmo. (...) a *Urpflanze* de Goethe: a raiz é na verdade nada mais que o caule, a folha, por sua vez, não é nada mais que a floração; tudo variações da mesma ideia. <sup>4</sup>

Já na leitura adorniana da noção de variação em desenvolvimento tendo em vista a música atonal livre de Berg aponta-se para a relativização do próprio tema. Por outro lado, por trás de sua leitura das formas atemáticas atonais de Berg encontramos um modelo dialético paradoxal de um “organicismo inorgânico”. Para além do domínio musical, a interpretação desse “dualismo variativo” da música de Berg se beneficia das reflexões de Adorno sobre *Para além do princípio do prazer* de Freud, principalmente do acento posto sobre o conceito de pulsão de morte. O organicismo berguiano, assim como o aparelho psíquico descrito por Freud em *Para além do princípio de prazer*, seria como que dominado por uma tendência originária a retornar a um estágio inorgânico caracterizado pelo nível mais baixo de tensão entre interior e exterior, partes e todo, tendência que se expressaria através de uma força dissociativa que opera na contramão dos expedientes racionais mobilizados em função da doação de uma forma racional (no caso de Freud da ligação dos impulsos em uma representação de objeto) à dispersão material difusa mais elementar e informe. <sup>5</sup> Daí a aproximação feita por Adorno

---

<sup>4</sup> Trecho de uma carta de 1932 de Webern para Schoenberg. Citado em NEFF (1993, p. 409).

<sup>5</sup> Para compreendermos em que sentido a teoria pulsional freudiana pôde se relacionar com a noção de organicismo estético para Adorno, no caso aqui com a reformulação dessa noção em direção ao conceito de *musique informelle* é extremamente relevante lembrarmos, com

da força desagregadora na música de Berg com a pulsão de morte freudiana.

Contudo, isso não quer dizer que essa música redundaria na falta de forma proveniente da eliminação ou da morte do sujeito musical como mediador do sentido imanente à obra, ou, se quisermos levar em conta as reflexões anteriores de Adorno sobre o expressionismo schoenberguiano na *Filosofia da Nova Música*, que a falha do sujeito em absorver os choques provenientes do exterior desembocasse na desagregação do contínuo temporal subjetivo imanente. Frente à clássica oposição entre tema e desenvolvimento, que permaneceria operando mesmo em Schoenberg e Webern, a *vis centrifuga* do desenvolvimento e a *vis centripeta* do retorno ao elementar passariam a emaranhar-se como um e mesmo fenômeno na música de Berg. Formar aqui significa paradoxalmente também tornar informe. Não apenas (re)formar ou (de)formar um tema desenvolvendo-o, mas sim acolher um processo contínuo de complexificação da textura musical por intermédio da decomposição quase obsessiva do material.

---

Safatle, que “Freud acaba por operar, no interior de sua teoria das pulsões, com um conceito muito peculiar de natureza. Pois a tendência em utilizar a teoria das pulsões para explicar princípios de conduta de organismos *em geral* (o que não deixa de ser certa “atualização” de princípios explicativos holísticos próprios à psicofísica do século XIX) deve ser vista como um conceito não tematizado de natureza. Algo como uma natureza que não se deixa pensar a partir de figuras do ciclo vital ou de alguma forma de funcionalismo ordenador, mas que só se manifesta necessariamente como resistência à integração a todo e qualquer princípio de determinação positiva.” (SAFATLE, 2012. p. 138). Em seu artigo citado acima, Neff nos mostra que apesar de Goethe trabalhar em suas reflexões botânicas com as noções de duas forças contrárias que impeliriam o organismo tanto no sentido de seu núcleo originário quanto naquele da *Gestalt* última, a *vis centripeta* e a *vis centrifuga*, traço que segundo a autora estaria conservado também no conceito schoenberguiano de monotonalidade, trata-se, antes de tudo, de um modelo que destaca o papel construtivo, aglutinador, progressivo e capaz de estabelecer identidade entre partes e todo.

Assim, a expansão temporal dos movimentos atonais informais de Berg, o segundo movimento do *Quarteto op. 3* e a *Marcha* do op. 6 não adviriam do estabelecimento e do estreitamento progressivo de diversos graus de mediação entre os temas e os demais elementos constituintes da forma, mas sim como que de uma proliferação entrópica de elementos diferenciais característicos, de um acúmulo de restos musicais, elementos mínimos. Se quisermos manter a noção de um tempo construído a partir de um material musical apresentado no início, que passa por processos de desenvolvimento e que por fim retorna a si, deveremos descrever a música de Berg, como o faz Adorno, em termos semelhantes ao que seguem: em Berg partir-se-ia de elementos sempre menores que um tema e acabar-se-ia junto a eles, o resultado do processo de transformações por que passa esse material constituindo o aspecto informal de sua música:

140

As unidades básicas a partir das quais se amalgamam os movimentos de Berg, e certamente os mais berguianos dentre eles, e que ele varia incansavelmente, são escolhidos de maneira absolutamente minimal, em certo modo diferencial. Se algo em música fez pensar alguma vez no Tachismo é esse princípio, décadas mais antigo que a palavra em pintura (ADORNO, 1986, p. 418).<sup>6</sup>

A referência nesse texto de 1961 sobre Berg ao pintor Bernhard Schultze e ao Tachismo, segmento da *art informel* alemã da década de 1950, serve para Adorno reforçar o aspecto amorfo, difuso e caótico da *expressão* que resulta das *texturas* atemáticas da música de Berg. O elemento a princípio alheio à forma e ao sujeito racional, o “representante pulsional” informe, é acolhido no seio da própria forma e opera no sentido da desagregação no interior da agregação. Mais uma vez Adorno não deixa de lembrar que essa *aparência* da música atonal livre de Berg, decorrente de sua tendência à decomposição, é o que geralmente levava sua música a ser

---

<sup>6</sup> Sobre as possíveis influências que algumas correntes da pintura informal de meados do século poderiam ter desempenhado na elaboração do conceito de *musique informelle* ver BORIO (1993, p. 77-91).

tomada como ainda presa ao universo sonoro do romantismo tardio de Wagner e à *décadence fin de siècle*, impressão que, ao contrário de ser rechaçada pelo filósofo, é utilizada para reformular a relação da “forma informe” de Berg com a noção de organicismo, subvertendo-a frente a unilateralidade da concepção estrutural da totalidade nos serialistas. A admissão dos “impulsos eróticos” estranhos ao eu, do aspecto “anti-higiênico” como os agentes mesmo da forma em Berg é o que justifica, ou estaria na base, da idiossincrática técnica de variação do compositor. Admirável conceito esse de música informal, que nasce em Adorno da junção entre um conceito musical e outro psicanalítico.

Por outro lado, o atematismo de Berg, sua “recusa ao tema”, não significa falta de inspiração melódica, falta de um ponto de referência subjetivo mínimo no interior da obra, mas antes deixa entrever sua preocupação com a consecução do todo, a não concentração na imagem da autenticidade expressiva representada pelas belas melodias obsedantes, constituindo isso aquilo que impulsiona sua música para frente e de volta ao virtualmente nada, nesse processo deixando entrever um processo de constituição subjetiva que não depende mais da posição inicial de uma imagem sonora de um sujeito musical autoidêntico, cujo representante no interior da obra havia sido justamente o tema ou a ideia inspirada (*Einfall*):

A razão puramente musical da microtécnica de Berg não é, evidentemente o que o rancor e o preconceito vulgar tacham de falta de inspiração, mas sim o afã de, mediante a atomização do material compositivo, alcançar uma espécie de decomposição quantitativa, um todo de densidade extrema, sem fissuras nem ângulos, sem o elemento perturbador de formas parciais por assim dizer acabadas em si. (...) A concepção de um organismo engrenado, que se expande instintivamente subtraiu das figuras individuais sua sensualidade habitual; mas esta não diminuiu a substância musical de Berg (ADORNO, 1986, p. 416-17).

De uma ideia inspirada como “selo da subjetividade”, como Adorno afirma na *Filosofia da Nova Música*, desse elemento musical que desde o Romantismo ostentara a função

de enunciar o sujeito na música, ao mesmo tempo em que servia como função estruturante e ponto de referência formal, passamos, com o atematismo de Berg, a uma percepção do sujeito musical como um organismo musical entendido numa chave materialista radical, como um corpo vivo, porém já sempre submetido ao processo temporal de decomposição. As formas parciais a que se refere Adorno acima dizem respeito aos temas ou a complexos e estruturas temáticas bem delimitadas. A concepção schoenberguina do organicismo temático baseava-se na função inalienável dos temas, ou pelo menos das figuras fundamentais e da série como denominadores comuns para todos os eventos de uma composição.

142

Portanto, a reinterpretação da noção de organicismo tendo em vista a música atonal livre de Berg aponta no sentido de uma superação da necessidade de um modelo de base, seja ele qual for, a partir e em referência ao qual o processo de formalização da totalidade se efetuará. O atematismo berguiano desenharia um processo dialético *ohne Leitbild*, um universo sonoro constelacional de centro ausente ou indeterminado em cujo interior todos os elementos e momentos se aproximam e parecem aparentados a todos os demais, ao mesmo tempo em que uma força centrífuga impulsiona tudo a se afastar e se desagregar continuamente. A imagem da liberdade composicional em Berg esboça-se como a superação mais bem acabada, no pensamento de Adorno, da dicotomia entre forma e expressão, já que a ideia temática, diferencial expressivo, e a arquitetura formal global deixam de se enfrentar de maneira dicotômica, um dissolvendo-se no outro.

Desde a *Filosofia da Nova Música* Adorno afirmara que o material emancipado da tonalidade era percebido pelos compositores potencialmente como algo amorfo e indistinto, porque liberado da hierarquização no interior do sistema tonal, e que dessa percepção surgia constantemente a ameaça da falta de diferenciação formal e temporal. Essa ameaça era sentida, por outro lado, como uma tendência à permutabilidade inconsequente entre os estratos do material, ou com a

planificação racional dessensibilizadora, ambos os aspectos já sendo legíveis nos inícios da música dodecafônica.

Na música atonal livre de Berg, tudo se passa como se esses problemas, ambos referentes ao problema maior de como extrair diferenciações formais do interior de um material amorfo e indistinto convergisse com a formulação adorniana do ideal de uma forma informal, de uma música informal. A música atonal livre de Berg seria um modelo de como a extração de relações formais imanentes ao material pôde ser efetuada sem que para isso o compositor precisasse recorrer a procedimentos prévios de ordenação material e de determinação formal, como a técnica dodecafônica, a planificação integral serial ou mesmo os procedimentos aleatórios. Por fim, vejamos agora em mais detalhes como Adorno interpretou essa possibilidade junto a duas composições específicas de Berg em seu texto de 1961.

### **Um rondó e uma marcha... informais**

No ensaio de Adorno, a primeira composição de Berg a demonstrar claramente seu impulso em direção a um estilo atonal atemático informal é o segundo movimento do *Quarteto de cordas op. 3*, um movimento que a princípio poderia ser tomado como ainda amparado num modelo externo de rondó, mas que no entender do autor, reflete outro tipo de processo formal. Isso porque o que deveria ser aí o elemento fundamental dessa forma, o retorno periódico do *refrain*, é concebido de maneira altamente livre a partir da versão berguiana das técnicas de variação que dissolvem drasticamente a substância do material que deveria retornar como algo idêntico. Com isso, a percepção da forma em termos arquitetônicos, em termos de enunciações de seções a partir da retomada de material temático idêntico em maior ou menor grau, e que viria a cortar e marcar por assim dizer “verticalmente” o decurso linear do processo de transformação temporal da forma é grandemente relativizada, relativizada a ponto de se tornar imperceptível, ou pelo menos não mais

perceptível em termos formais funcionais, que é aonde Adorno quer chegar.

De uma concepção arquitetônica da forma e, portanto, ainda enraizada na tonalidade, passa-se a outra “semelhante à linguagem”, à “prosa desatada” (*ungebundener Prosa*), como se expressará Adorno referindo-se a reinterpretção dinâmica do rondó nesse movimento. Com essa modificação estrutural, muda igualmente o modo de audição “adequado” à experiência estética da obra. A escuta estrutural aqui, nos dirá Adorno, não consistirá no reconhecimento do retorno de elementos idênticos e na identificação das partes formais, mas sim de uma escuta que podemos chamar de mimética, que se abandona e se deixa levar pelo fluxo de transformações do material acompanhando-o em suas múltiplas metamorfoses. Os modelos de forma-sonata recebem aqui uma crítica imanente capaz de superar a exterioridade de ditos modelos por intermédio da universalização do desenvolvimento dinâmico, motivico-temático, do material, desenvolvimento que no entender do autor, no limite não poderá mais ser entendido em termos temáticos tradicionais, mas sim como um atematismo fundado no trabalho com figuras e motivos fundamentais, ditos “subtemáticos”.

144

Adorno admite que seja possível que percebamos ainda nesse movimento certa referência ao modelo do rondó, que não desaparece por inteiro da peça de Berg, já que alusões ao material do início da peça, ainda que altamente variadas, ainda podem ser detectadas. No entanto, dada à fragilização radical da referência temática da composição, à dissolução do tema no interior do fluxo variacional, essas “pseudo-recapitulações” perdem sua função generativa no interior da forma, o que deixa o caminho aberto para que outra forma possa passar a ser construída para além de todo modelo pré-estabelecido. Isso quer dizer que com a desfuncionalização do tema, outros aspectos do material da composição passam a ostentar funções formais e os próprios restos de identidade temática passam a ser investidos com outras funções que não àquelas que antes se esperavam dos temas.

No caso do segundo movimento do op. 3 de Berg as alusões ao refrão são entendidas por Adorno como não mais ligadas ao estabelecimento de referências temáticas em sentido melódio-harmônico, mas como elementos de ligação, ou seja, o contrário do que deveria ser, já que a função habitual desempenhada pelo *refrain* em um rondó é a articulação, a cesura temporária e a interpolação e não a ligação que implica em continuidade. Para cumprir a função de articulação antes desempenhada pelos temas, além do trabalho subterrâneo com as figuras fundamentais, o autor chama a atenção aqui para outros aspectos da técnica composicional de Berg, que passam a privilegiar outras dimensões do material da peça investido-as de funções formais.

Do contínuo potencialmente indistinto do material atonal livre, onde todos os elementos tendem a serem nivelados uns pelos outros, Berg arrancaria distinções por meio da *caracterização*, pelo uso recorrente de materiais de modo típico no interior de uma mesma obra. Como exemplo desse procedimento caracterizador, que Adorno vê como fundamental para o desenvolvimento posterior de Berg como compositor de óperas, aqui, em relação ao segundo movimento do op. 3, são mencionadas certas “harmonias condutoras”, os acordes em trêmulo que aparecem pela primeira vez no c. 38, e que retornam modificados ao longo de todo o movimento em distintos momentos, e certas “figuras de arabesco dissolvidas” (*arabeskenhaft aufgelöste Figuren*) como assumindo o papel de articulação formal. Em comparação com o dodecafonismo, que teria deixado a dimensão harmônica inteiramente a cargo da construção polifônica, o que conjuntamente com a nivelção das notas no interior da série teria contribuído para uma perda significativa nas possibilidades de criação de tensões harmônicas, o uso caracterizador dos acordes na música atonal livre de Berg apontaria para uma alternativa que não haveria sido esgotada pela música dodecafônica e que poderia ainda ser alvo de interesse no interior da música pós-serial.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Nas palavras de Adorno, as harmonias condutoras de Berg são “sons atonais, porém inconfundivelmente característicos, nunca meramente resultados. Com função geradora de forma podem repetir-se em

Adorno conecta essas considerações sobre a natureza do “tematismo atemático” de Berg e sobre a relação entre a caracterização alegórica de materiais musicais no quarteto op. 3 com a problemática maior a respeito da forma, do caráter de linguagem, do sentido e do tempo musical em seu texto de 1961, já que essa interpretação em torno da superação da exterioridade dos modelos formais tradicionais é tomada, conjuntamente com aspectos da técnica composicional de Berg, responsáveis pelo caráter extensivo e dinâmico de sua música atonal livre, como atuais para o contexto pós-serial. A partir do momento em que o trabalho motivico-temático recebe essa inflexão berguiana que dissolve as unidades básicas de sentido musical como o tema em uma textura atemática sem grandes contrastes estruturais, o caráter da forma como um todo seria reconcebido na obra berguiana em termos não muito diferentes, para Adorno, do que em alguns desenvolvimentos pós-seriais, como a composição por campos de Stockhausen, por exemplo. É isso que Adorno parece ter em mente quando afirma que o modo como Berg concebera a estrutura musical global de uma peça como o segundo movimento do op. 3, por meio de uma “reinterpretação sumamente original do método do trabalho motivico-temático”:

(...) só se tornou visível na práxis compositiva mais recente. Ao invés de por temas ou por complexos temáticos, se compõe por campos. De cada um desses campos um caminho leva a outro [campo], mas nenhum é já a consequência ou resultante do precedente. [Os campos] estão com direitos iguais uns juntos dos outros no mesmo plano: protótipo daquilo no que deve se converter o procedimento sinfônico uma vez esgotados não meramente o esquema da sonata, mas também o espírito da mesma. As unidades dos movimentos são sempre seções. Sua conexão é estabelecida pela cisão motivica mediadora (*vermittelnde motivische Aufspaltung*); sua caracterização, apesar disso, as mantém [as

---

passagens de cesura, advir inclusive, sob certas circunstâncias, como na cena campestre de *Wozzeck*, elas mesmas temáticas.” Ibidem, p. 421.

seções] como todos parciais, através do traço dominante do campo (ADORNO, 1986, p. 430).<sup>8</sup>

Adorno estava a par das ideias mais recentes de Stockhausen em relação ao tempo musical, fundadas na busca pela unificação e pela articulação das dimensões vertical e horizontal, rítmica e melódica, no interior da prática serial. Disso resulta a aproximação que Adorno faz nesse mesmo texto que estamos comentando entre o informalismo berguiano e duas das composições que surgiram do seio das reflexões de Stockhausen em *...Como o tempo passa...*, *Zeitmasse* e *Gruppen*, esta última justamente uma peça para três orquestras e que, ao que tudo indica, parecia apontar aos ouvidos de Adorno para uma preocupação com certo ideal de “sinfonismo pós-sonatístico” que encontrara nas *Peças para orquestra op. 6* de Berg uma formulação anterior que estaria menos distanciada de ocorrências atuais no interior da música serial do que se gostaria de pensar.

Esse tipo de paralelo é explorado por Adorno principalmente junto à ideia de se mediar os aspectos estático-arquiteônicos (verticais) da forma com àqueles dinâmicos (horizontais). Trata-se de um traço fundamental da concepção adorniana de uma *musique informelle* esse esforço em não abdicar completamente do caráter processual teleológico do tempo e da forma musical. Por outro lado, estaríamos nos afastando do que Adorno tencionava se entendêssemos essa

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 430. A noção de campo e de campos de diferentes tamanhos e características é de fundamental importância no célebre artigo *...como o tempo passa...* de Stockhausen, justamente quando o compositor reflete sobre como estabelecer articulações de ordem formal, isto é, referentes à forma global e à divisão em seções de uma composição no interior do contínuo temporal. Em *Vers une musique informelle* Adorno menciona o famoso texto de Stockhausen, ainda que admita não o ter compreendido totalmente. A alusão aqui, assim como as referências a obras específicas de Stockhausen não podem, naturalmente, ser compreendidas como referências literais à poética deste último, nem por isso deixam de documentar uma apropriação engenhosa da parte do filósofo. Para uma leitura explicativa da teoria de Stockhausen sobre o contínuo freqüencial-temporal ver MENEZES, (2006, p. 258-68).

preocupação como uma afirmação unilateral em torno da necessidade de se conservar uma temporalidade de caráter progressivo na música pós-serial, como se frente à estatização e à espacialização diagnosticadas como traços fundamentais desta música, restasse apenas insistir em uma concepção tradicional do tempo musical. A nosso ver não se trata disso. E aqui mais uma vez o exemplo de Berg parece proporcionar ao filósofo justamente um modo de se conceber dialeticamente o tempo e a forma musicais sem que a dialética entre espaço e tempo seja dissolvida em um polo da relação em detrimento do outro.

Com sua negação determinada do rondó no segundo movimento do quarteto op. 3, Berg realizaria seu *tour de force* na medida em que incorporaria os momentos de estaticidade arquitetônicas da obra como funções mesmas do desenvolvimento processual do material. Apenas que aí os restos de identidade temática não possuiriam função recapitulatória e sim de ligação, como vimos. Mais do que isso, o tempo musical em Berg, se o tratarmos como decorrente dos processos de transição mínima, do movimento quase respiratório de sua estrutura paradoxal, que alterna a decomponibilidade obsessiva do material com a composição de complexos, retornando por fim aos elementos diferenciais, teremos que encarar sua temporalidade como de ordem quase mítica, como a temporalidade inerente ao contínuo tecer e destecer de Penélope ao qual alude Adorno em sua monografia sobre o compositor.

A articulação da forma por campos, que Adorno dirá ser característica do op. 3/2 de Berg e onde em “cada um desses campos um caminho leva a outro [campo], mas nenhum é já a consequência ou resultante do precedente” nega a transposição musical do princípio de causalidade em termos demasiado realistas para o interior dos processos de variação e desenvolvimento musicais, algo que o filósofo havia já criticado ao chamar a atenção para a perda de tensão entre a racionalidade estético-musical e a racionalidade científica nos jovens serialistas. Por outro lado, isso não quer dizer que a forma adviria completamente estática, mas sim que, à medida que não se possui mais o referencial inicial perder-se-ia, da

mesma maneira, um telos único para o processo de desenvolvimento. No tocante à estruturação “temática” da obra, isso será descrito por Adorno como o que segue:

O autenticamente dinâmico desse final de quarteto, o impulso desatado, reinterpreta de maneira sumamente original o método do trabalho motivico-temático. Isto é, as figuras drásticas não são, como em Brahms e sem exceção em Schönberg, definidas antes de tudo ritmicamente e logo modificadas como modelos, mas sim que de um complexo sempre se extrai um momento no qual, seja qual for a sua índole, sente-se uma força geratriz, se o isola, tenciona, o transforma no seguinte, sem referências a nada previamente estabelecido como fixo e, portanto de modo totalmente não esquemático. Isso pode, sem dúvida, passar pela fórmula técnica da proliferação orgânica na composição de Berg, dessa ideia de um denso tecido que talvez fosse sua essência (ADORNO, 1986, p. 421-22).

De um material precedente sempre se conserva um “resto”, como dirá Adorno no livro sobre Berg, que impulsionará o movimento para frente sem que esse resto converta-se num valor propriamente e funcionalmente temático. Mas se no movimento final do quarteto de Berg o elemento espacial arquitetônico, o resquício do modelo de rondó, ainda podia ser discernido, ainda que fosse completamente incorporado em função do dinamismo da variação, na *Marcha*, última das *Três peças orquestrais op. 6*, o caráter de prosa desatada a que se refere Adorno como traço fundamental do estilo informal de Berg predominará em um grau ainda maior. De todas as peças compostas por Berg, sem dúvida é nessa *Marcha* que Adorno localizava o modelo precursor mais forte de um “estilo musical da liberdade”, de uma música informal capaz de fazer frente ao problema do envelhecimento da Nova Música.

Aos ouvidos de Adorno, a *Marcha* era claramente a peça mais complexa produzida por Berg e talvez aquela composição na qual o ideal de sinfonismo do compositor

tivesse alcançado sua formulação mais radical e bem sucedida.<sup>9</sup> Essa complexidade dizia respeito, para além dos processos de variação atemáticas desenvolvidos por Berg, primeiramente ao que hoje chamaríamos de sua concepção textural, a sua textura polifônica em muitas camadas e a quantidade de material diverso superpostos. É a partir dessa característica fundamental da *Marcha* que no texto de 61 Adorno passa a considerar o problema da extensividade formal e do tempo musical nessa composição. Mais do que em qualquer outra peça, no op. 6/3 Berg teria sido “o primeiro a perceber plenamente, em uma composição de amplas dimensões, que a irreversibilidade do tempo contradiz no mais íntimo a recorrência de algo idêntico”.<sup>10</sup> Como Berg lidaria com esse problema sem precisar do apoio da contrapartida espacial trazida pela alusão, ainda que extremamente variada, dos modelos formais da tradição? Como construir uma grande forma instrumental dinâmica sem nenhuma referência a modelos externos de articulação formal ou aos temas?

Conjuntamente ao uso de elementos idiomáticos oriundos do universo formal das marchas, como o ritmo pontuado, as apojaturas e as tercinas de fanfarra, legítimos “traços de escrituras” que seriam traspostos alegoricamente para o interior do material atonal, servindo como elementos característicos com função gerativa, a ausência de pontos de referência formais capazes de fornecer a contrapartida estática ao princípio do desenvolvimento todo abarcante encontraria uma solução no estabelecimento de *tempi* diversos para diferentes momentos da forma, o que os caracterizaria e distinguiria uns dos outros. Com essa estratégia, além de se alcançar articulação entre seções, alcançar-se-ia continuidade, já que:

---

<sup>9</sup> “Se a transição a grande prosa musical, com a tendência à composição totalmente informal, no final do *Quarteto* cumpriu-se ainda em contato revulsivo com a sonata, o pleno estilo compositivo da liberdade se alcança no último movimento anterior a *Wozzeck*, a *Marcha das Três Peças para orquestra op. 6 (...)*”. ADORNO (1986, p. 422-23).

<sup>10</sup> Idem.

(...) a sensação de uma nova seção somente se produz quando o desenvolvimento desemboca quase definitivamente em um novo *tempo*. O que mantém junto o todo é a corrente de avance incontido. Esta surge nas conexões motivicas abaixo da superfície; não se persegue nenhum ritmo contínuo, nenhum *ostinato* (ADORNO, 1986, p. 424).

Berg estende aqui, portanto, um princípio presente em sua música desde a *Sonata op. 1*. Por outro lado, na interpretação da *Marcha*, a contradição entre o elemento espaço-vertical e temporal-linear é novamente remetida à ideia de que, como modo de superação do impasse, o primeiro seria estabelecido como função do segundo, do desdobramento linear da música, só que nesse caso, o elemento vertical é representado não mais pela recorrência de uma seção baseada em um resto temático, mas pela expansão polifônica da textura. Dito de modo o mais simples, na interpretação de Adorno Berg empilharia tanto material polifonicamente que a estrutura musical ganharia seu ímpeto linear do peso vertical das vozes da polifonia. A saturação do espaço musical polifônico, delimitado pela instrumentação, alcançaria uma densidade tão grande a partir da qual a expansão horizontal se tornaria inevitável, com isso a textura não permanecendo estática.

Adorno usará a expressão “infinitude vertical” (*vertikale Unendlichkeit*) para se referir a essa característica da *Marcha*, uma característica que o autor verá como proveniente da fantasia compositiva de Berg, não sendo devedora de nenhuma técnica *ad hoc* para ser implementada, daí seu caráter informal. Tal superposição insaciável de materiais e de vozes Adorno vê no texto de 1961 como uma espécie de contrapartida aos impasses formais alcançados pelo serialismo e associados pelo autor com a modelação das práticas deste na pureza cristalina e ascética do contraponto weberniano. Já em sua crítica à técnica dodecafônica na *Filosofia da Nova Música* Adorno havia chamado a atenção para o problema da sobredeterminação que os procedimentos canônicos à base de todo o dodecafonismo de Webern representavam frente à ideia de que a série deveria de ser capaz de afiançar a coerência estrutural e a coerência formal da composição. Além disso, aí a nivelção das notas pela série, ao atingirem a melodia, faria se

sentir igualmente no jogo polifônico entre as vozes como perda de tensão e tendência a homofonia.<sup>11</sup> Como que tendo em vista a proposição de uma alternativa, portanto, aqui Adorno lança luz sobre a relação entre contraponto, forma e tempo musical no interior do atonalismo livre e do “caos organizado” (*veranstaltetem Chaos*) da *Marcha* de Berg:

Quanto mais se juntam as vozes (quase se pode dizer: se confundem), tanto mais se assemelham, em um sentido quase plástico, a um emaranhado (*Verknotung*). A simultaneidade de inumeráveis acontecimentos melódicos é imediatamente tensão; as relações que travam entre si apontam para além de si, a uma progressão e uma solução. A força acumulada no simultâneo se converte no sucessivo (ADORNO, 1986, p. 425).

Contudo, não devemos pensar nessa plenitude polifônica de aparência luxuriante da *Marcha* como algo que recairia aquém da crítica ao ornamental levada a cabo pela Segunda Escola de Viena e pelo construtivismo serial. Por mais que a natureza de Berg não se mostrasse avessa ao representante puramente sensual e erótico da música, como podemos depreender da caracterização do compositor efetuada por Adorno, o excesso aqui é pensado em função da construção e da forma. Parafraseando a *Teoria Estética*, poderíamos dizer que na *Marcha* o sujeito musical se abandona em graus variados de sua autonomia aos impulsos miméticos, porém nunca deixando de lado sua responsabilidade artística perante a forma. Devido a isso é que, paradoxalmente, essa textura caótica da *Marcha* poderá ser encarada, também, como possuindo um caráter simples. Simples no sentido de que, devido à presença de um sujeito musical sensível ao potencial estético do material, a toda ameaça desagregadora trazida por este saber-se-á conduzir a seu lugar e sua função no interior da constelação formal. Seria esta a astúcia de Berg, outro nome apenas, talvez, para a fantasia e o senso formal frente ao material.

---

<sup>11</sup> Em sua análise das *Structures Ia* de Boulez, Ligeti (2001, p. 105) havia demonstrado alguns anos antes que, no interior do serialismo integral, esse tipo de problema tendia a se agravar.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Bergs kompositionstechnische Funde*. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.) *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Band 16.

BAGGIO, Igor. Breves considerações sobre o diagnóstico adorniano a respeito do envelhecimento da Nova Música. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2803/848>>. Acesso em: 13 dez 2017.

\_\_\_\_\_. O problema das grandes formas autônomas nos primeiros ensaios de Adorno sobre Schoenberg e Berg. In: RAJOBAC, Raimundo (Org.). *Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música SEFIM/UFRGS vol. 1 n. 1*. Porto Alegre, 2013. p. 357-374. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/58/31>>. Acesso em: 13 dez 2017.

BORIO, Gianmario. *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber, 1993.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho; Caio Pagano; Lídia Bazarin. São Paulo: Perspectiva, 2008.

IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge University, 2013.

LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Genève: Contrechamps, 2001.

MENEZES, Florivaldo. *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. In: \_\_\_\_\_. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Edunesp, 2006.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis. In: Christopher Hatch and David W. Bernstein (Eds.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: The University of Chicago, 1993.

SAFATLE, Vladimir. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

# Autonomia da música e o papel do compositor na vanguarda pós-1950<sup>1</sup>

ÍISIS BIAZIOLI DE OLIVEIRA <sup>2</sup>  
ECA/USP (isis.biazioli@gmail.com)

MÁRIO VIDEIRA  
ECA/USP (mario.vidreira@usp.br)

## I.

Como bem notou o musicólogo alemão Carl Dahlhaus, o conceito de “obra musical” aparece relativamente tarde na história da música, e sua consolidação esteve intimamente ligada à instituição burguesa dos concertos públicos e ao processo de autonomização da música. Com efeito, “a ideia de que a música, mesmo a música desprovida de texto, pode ser ouvida por si mesma, sem estar ligada ao acompanhamento de uma ação ou cerimônia, não é autoevidente” (DAHLHAUS, 1990, p. 221). Ainda segundo Dahlhaus (1990), para que a música possa se apresentar como “obra”, é necessário que já esteja consolidado o que se convencionou chamar de “escuta formal” e que o ouvinte seja capaz de apreender a forma em seus aspectos lógicos e arquitetônicos.

Um dos principais defensores da autonomia estética da música foi o crítico Eduard Hanslick (1825-1904). No ensaio *Do Belo Musical*, publicado pela primeira vez em 1854, o autor

---

<sup>1</sup> Este artigo é a revisão de trabalho apresentado nas *VI Jornadas de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, encontro realizado na *Universidad de la República*, em Montevidéu, entre os dias 7 e 9 de outubro de 2015.

<sup>2</sup> A autora recebe bolsa de doutorado (processo nº 2015/04762-8) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

procura fundamentar uma autonomia da obra musical baseada no próprio objeto artístico, e não em seu efeito sobre o sujeito. Questionando sobre a natureza do belo em música, Hanslick propõe:

É um belo especificamente musical. Com isso, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. [...] Se me perguntarem, então, o que deve ser exprimido com esse material sonoro [conjunto de notas que podem formar melodias, harmonias e ritmos diversos] respondemos: ideias musicais. Mas uma ideia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e não só um meio para a representação de sentimentos e ideias. (HANSLICK, 1992, p. 61-62)

O argumento de Hanslick valoriza o interesse pelo material musical em si e pela técnica composicional. Por defender a ideia de que a música deve ser apreciada por ela mesma, como discurso autônomo e portador de senso e lógica estritamente musicais (HANSLICK, 1992, p. 66), considera-se que o autor inaugura também a corrente formalista no âmbito da arte dos sons. No entender de Hanslick, a fruição estética de uma obra de arte corresponderia “ao ato do ouvir atento, na consideração sucessiva das *formas sonoras*” (VIDEIRA, 2006, p. 110 – grifo nosso).

Muitos dos critérios estabelecidos por Hanslick serão retomados no início do século XX, pelo compositor vienense Arnold Schoenberg (1874-1951). No célebre ensaio “Brahms, o progressista”, apresentado originalmente como uma conferência em 1933, Schoenberg defende a possibilidade de se escrever música com um sentido de lógica e economia, apresentando ao ouvinte ideias musicais. Esse ideal de uma lógica implacável, capaz de desenvolver uma ideia musical até suas últimas consequências, pressupunha uma organização formal capaz de tornar inteligível ao ouvinte a apresentação dessas ideias musicais. Em diversos textos, Schoenberg afirma que “a forma nas artes, e especialmente na música, tem como principal objetivo a compreensibilidade” (SCHOENBERG, 2010,

p. 215), ou seja, o ouvinte deve ser capaz de seguir uma ideia, seu desenvolvimento e as razões para esse desenvolvimento.

Quando Schoenberg e seus discípulos propuseram-se abandonar o sistema harmônico tonal estabelecido desde o Barroco, perceberam a dificuldade de manter um discurso compreensível que se estendesse no tempo sem o auxílio de um sistema que norteasse a organização harmônica da música. As primeiras obras atonais de Schoenberg e seus discípulos destacavam-se por sua extrema expressividade e por sua extraordinária brevidade, colocando um problema para seus criadores: parecia impossível compor peças de organização complicada ou de grande duração (SCHOENBERG, 2010, p. 217). Um pouco mais tarde, Schoenberg começaria a compor obras mais extensas recorrendo ao apoio de textos ou poemas. No entanto, “o desejo por um controle consciente dos novos meios e formas [exclusivamente musicais] irá surgir na mente de todo artista, e ele desejará conhecer conscientemente as leis e regras que governam as formas que ele concebeu” (SCHOENBERG, 2010, p. 218). Como conseguir ordem, lógica, forma e compreensibilidade num campo sonoro ainda novo para todos: compositores e ouvintes?

156

Com o foco da reflexão no material musical, Schoenberg elabora um método composicional que, pela primeira vez, não era o resultado de uma prática consolidada com o tempo. Tratava-se de uma proposta, inicialmente abstrata, que permitia escrever uma música em que as doze alturas do total cromático não estivessem hierarquizadas a princípio, como no sistema tonal: esse método ficou conhecido como dodecafonismo. A organização das alturas (série) passou a ser, então, escolhida antes do início de cada composição. É como se o compositor tivesse que criar para cada obra um novo sistema de prioridades e de potencialidades intervalares que seriam exploradas ou refutadas durante a escrita musical em si. Não existiriam, para essa música, paradigmas sonoros (acordes, polaridades de tensão-relaxamento, nem um contexto que garantiria *a priori* o que seria dissonância ou consonância) que se aplicassem a uma vasta gama de obras musicais, como era o caso da tonalidade. A cada nova criação, compositor e ouvinte estavam entregues a um mundo totalmente singular. A

elaboração do que Schoenberg chamou de método, o dodecafonismo, propiciaria, então, um grau extremo de lógica e coerência musicais fundadas na pré-organização das alturas.

## II.

Após o fim da II Guerra Mundial, empreendeu-se um enorme esforço para a reconstrução da Europa devastada. Por um lado, o Plano Marshall prometia recuperar a situação econômica e de infra-estrutura da Europa. Por outro, iniciativas para uma reconstrução moral que marcassem o fim dos ideais nazistas geraram inúmeros incentivos a tudo aquilo que o regime derrotado repudiava. Na música, isso significou a valorização da música experimental. Teatros, casas de ópera, rádios, salas de concertos, todos estavam atentos à música de vanguarda. Foi nesse período, ainda no final da década de 1940, que foram criadas, em uma pequena cidade da Alemanha Ocidental, Darmstadt, os *Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova* (*Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*). Nos cursos de Darmstadt, como ficaram conhecidos, compositores do mundo inteiro se encontravam no verão para discutir, ter aulas, tocar e ouvir experiências musicais contemporâneas. A recuperação da escuta e prática da música dodecafônica e das propostas de Schoenberg e seus alunos, na Europa, esteve intimamente ligada a esses cursos<sup>3</sup> (STEWART, 1991, p. 265-267).

Durante a vigésima edição dos cursos de Darmstadt, no ano de 1965, realizou-se um congresso intitulado “*Forma na Nova Música*”. As conferências proferidas por compositores como György Ligeti, Earle Brown e Maurício Kagel, bem como teóricos da envergadura de Theodor W. Adorno e Carl

---

<sup>3</sup> No período da II Guerra, o dodecafonismo tinha sido considerado por Hitler como prática artística degenerada e seu cultivo ficou praticamente isolado no território estado-unidense. Se não fossem os cursos de Darmstadt, nem mesmo Pierre Boulez teria informações sobre o dodecafonismo, e essa prática estaria restrita à América do Norte. (STEWART, 1991, p. 265).

Dahlhaus, foram publicadas em 1966, no décimo volume dos *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (PALAND, 2007, p. 87)<sup>4</sup>. Em seu artigo sobre a correspondência entre Ligeti e Adorno, o musicólogo Peter Edwards informa:

Ligeti relata ter assistido a conferência de abertura realizada no dia 20 de julho por Adorno, e dedicada a Pierre Boulez. Adorno, contudo, desconhecia o conteúdo da conferência de Ligeti, proferida em duas partes nos dias 24 e 30 de julho de 1965, e escrita com a assistência de Carl Dahlhaus. Ligeti recorda: 'Então ele [Adorno] me escreveu uma carta incrivelmente entusiástica, dizendo que havíamos tido os mesmos pensamentos independentemente um do outro' (EDWARDS, 2010, p. 252).

É justamente a partir das colocações de György Ligeti, Pierre Boulez, Theodor Adorno e Carl Dahlhaus, apresentadas nesse curso de 1965, que guiaremos nossa discussão sobre o que cada um desses pensadores acreditava serem os problemas e os caminhos para a Nova Forma Musical, bem como os possíveis pontos de convergência e divergência entre eles. Nossa investigação é complementada, ainda, por outros textos desses autores sobre a questão da forma a partir da década de 1950.

158

### III.

Como se sabe, apesar de Schoenberg ter proposto uma nova linguagem melódico-harmônica, tanto ele quanto seus alunos, Berg e Webern, reafirmaram sempre o retorno a formas antigas (suíte, variações, forma sonata). No caso de Schoenberg e Berg, mais do que o retorno às formas antigas, mantinham-se também as já tradicionais categorias da música romântica (a construção fraseológica, a contraposição entre melodia e acompanhamento, etc.).

---

<sup>4</sup> A conferência de Pierre Boulez, intitulada "*Périforme*" não foi incluída nesse volume, tendo sido publicada em *Les Lettres Françaises* (16 de junho de 1966), sem referência ao seu contexto original (BOULEZ, 1990, p. 100).

Para alguns teóricos, Webern foi mais ousado. Embora o compositor jamais tenha abandonado as formas tradicionais, o compositor teria conseguido construir um discurso que problematizava as antigas categorias e propunha novas percepções. Ele havia feito uma interpretação radical dos princípios colocados por Schoenberg, e considerava que a composição com doze sons teria atingido “em coerência um grau de perfeição jamais verificado anteriormente” (WEBERN, 1984, p. 43). A pulverização de notas espalhadas pela tessitura e isoladas por grandes momentos de silêncio em suas obras, por exemplo, permitiu, segundo Boulez (1995, p. 328), a relativização da tradicional dicotomia entre horizontal (melodia) e vertical (harmonia), e assim Webern teria criado uma nova dimensão em música: a dimensão diagonal. Igualmente, a organização simétrica das notas, e até das formas – empregadas em muitas das obras de Webern, como na *Sinfonia Op. 21* – gerariam, segundo Ligeti (2007, p. 100-101), um questionamento acerca da construção temporal linear e teleológica da música clássica-romântica.

Como se pode perceber, não foi por acaso que Webern foi escolhido pelos jovens compositores da geração posterior à Segunda Guerra como ideal estético a ser seguido em música. O papel de destaque que as obras de Webern assumiram para esses jovens compositores representava, na visão de Boulez, o reconhecimento de que teria sido Webern quem esteve sensível ao alcance do dodecafonismo e o estendeu, da linguagem, para a arquitetura de suas obras<sup>5</sup>. A crítica ao que

---

<sup>5</sup> "(...) em Webern, a *evidência sonora* é atingida pela geração da estrutura a partir do material. Estamos falando do fato de que a arquitetura da obra deriva diretamente da disposição da série. [...]. Enquanto Berg e Schoenberg limitam de certo modo o papel da escrita serial ao plano semântico da linguagem – a invenção de elementos que serão combinados por uma retórica não serial – em Webern, o papel dessa escrita [serial] se estende ao plano da retórica. É, portanto, com Webern que irrompem na sensibilidade adquirida os primeiros elementos de uma forma de pensamento musical irreduzível aos esquemas fundamentais dos universos sonoros que o precederam" (BOULEZ, 1995, p. 24 - grifo do autor).

Boulez considerava como propostas anacrônicas e incoerentes de Schoenberg e Berg recaem justamente na recusa que esses compositores tiveram em atender, em larga escala, a uma nova sintaxe que correspondesse às reais potencialidades do novo material escolhido.<sup>6</sup> Tal visão valoriza a organização dos materiais musicais empregados por Webern e encontra, ali, o “belo especificamente musical” de suas obras.

Na opinião de Adorno, a escolha de Webern como modelo para as propostas poéticas das vanguardas de Darmstadt na segunda metade do século XX era uma confirmação de que a Segunda Escola de Viena havia sido compreendida a partir de um ponto de vista formalista e objetivista. Criticando a exacerbação dessa corrente formalista, para Adorno, a própria criação de um método de composição, dodecafônico, que auxiliasse o compositor diante da escrita com os doze sons cromáticos era o primeiro passo para o que ele, mais tarde, percebeu como o problema das composições da década de 1950: a gradual perda da liberdade durante o ato de composição. O segundo passo teria sido eleger o mais hermético entre os três compositores da Segunda Escola de

---

<sup>6</sup> "Berg e Schoenberg, em compensação, a partir do momento em que se estabeleceram os princípios seriais, passaram imediatamente a edificar obras musicais de complexidade pelo menos iguais às obras precedentes. Esse fato levou-os, naturalmente, a se apoiarem em princípios de composição anteriores aos da técnica serial (forma sonata, rondó, ou formas pré-clássicas: giga, passacaglia, coral etc.). A escrita serial passa a ser considerada como consolidação e codificação do cromatismo, e como meio passível de unir as diferentes partes do discurso musical por uma espécie de mínimo denominador comum. De certo modo, o princípio da escrita serial está a serviço de um pensamento musical que não rejeita a mentalidade anterior, da qual nasceu. (O caso limite é, evidentemente, a linguagem tonal reconstituída no interior da série). Aí existe uma ardilosa imbricação de presunção e timidez. Presunção, é claro, pelo desembaraço com que, utilizando uma linguagem cujos meios de articulação ainda estavam mal definidos, tentava-se a grande forma com toda a sua complexidade. E não menor timidez, pela falta de confiança nas propriedades específicas dessa linguagem, à qual se dava um suporte preestabelecido e que era extrínseco a elas" (BOULEZ, 1995, p. 26)

Viena – Anton Webern – como o símbolo da nova música. Isso porque, para o filósofo, o formalismo weberniano colocava em evidência demasiada as necessidades do material na escrita composicional, em detrimento da expressividade.

Mesmo no primeiro dos formalistas musicais, o papel do sujeito na composição musical esteve sempre pressuposto. Hanslick, afirmava explicitamente não reconhecer nenhuma beleza sem uma participação do espírito: “ao insistirmos na beleza musical, não excluimos o conteúdo espiritual, mas o postulamos como exigência” (HANSLICK, 1992, p. 65). Além disso, as coligações de notas “em cujas relações repousa o belo musical, são obtidas *não por alinhamento mecânico*, mas pela livre criação da fantasia. A força espiritual e a particularidade dessa determinada fantasia imprimem sua marca característica ao produto” (HANSLICK, 1992, p. 67-68, grifos nossos)<sup>7</sup>.

Sem negar que os “avanços no controle sobre o material da música” (ADORNO, 1998, p. 276), desde o dodecafonia, não podiam mais ser revertidos, Adorno reclama pelo resgate da “força espiritual” e da “livre criação da fantasia”, como ponderara Hanslick ainda no século XIX, para reverter a exclusão da liberdade compositiva do sujeito em relação nas obras da segunda metade do século XX. Liberdade compositiva que, segundo ele, vinha sendo gradativamente solapada desde o início daquele século. Na década de 1950, isso aparecia claramente em dois movimentos opostos da música de vanguarda: de um lado, na mecanização de procedimentos do serialismo integral (super-determinação a partir de inúmeros materiais pré-compositivos) e, por outro, na arbitrariedade da música indeterminada (inclusão do acaso na música).

---

<sup>7</sup> Cabe ressaltar que nas composições da Segunda Escola de Viena, mesmo as de Webern, nunca a expressividade foi ignorada. Contudo, é relevante perceber que, dentre tantos aspectos poéticos de suas obras, Boulez e seus contemporâneos elegeram construir seus discursos e escala de valores levando em conta, principalmente, aspectos formalistas e objetivos, como bem percebe Adorno.

Partilhando da mesma crítica a alguns exemplos da música de 1950, Ligeti também observa a similaridade entre os resultados dessas duas práticas de pressupostos tão distintos:

A indiferença de tais estruturas, resultado de manipulações com o acaso, está estritamente relacionada com a indiferença dos produtos automáticos da música serial primitiva. [...] Basicamente não existe diferença entre os resultados automáticos e os produtos do acaso: o que é totalmente determinado se iguala ao que é totalmente indeterminado. [...] Em ambas se encontra o mesmo hábito típico: pausa-acontecimento-pausa-acontecimento-pausa-etc.; embora os momentos de 'acontecimento' estejam estruturados de maneira diferente e as pausas tenham diferentes durações, o resultado é tanto mais nivelado quanto mais diferenciados forem os momentos de 'acontecimento' e pausa (LIGETI, 2007, p. 91-92).

162

Adorno chama a atenção para esse nivelamento mencionado por Ligeti, apontando para o risco da perda de tensão nessas duas práticas musicais. Os dois termos dessa antinomia – a saber, o dilema entre o serialismo integral e a música indeterminada – comportam-se de maneira similar a esse respeito. Embora a prática da indeterminação e do serialismo integral partissem de processos composicionais opostos (o abandono da Arte ao acaso e ou sua subserviência às super-determinações das pré-estruturas), ambas as práticas pareciam chegar em um mesmo ponto de incomunicabilidade, de indiferenciação na escuta. Na opinião de Adorno, compositores como John Cage, por exemplo, tendiam à renúncia de qualquer tipo de controle sobre a música. O objetivo da escolha por essa renúncia seria, para Adorno, “transformar em força estética o que era *fraqueza do eu psicológico*” (ADORNO, 1998, p. 283 – grifo nosso).

Embora concordasse com o posicionamento de Adorno em relação à música indeterminada e super-determinada, Boulez distingue diferentes causas para esses dois problemas da música de seu tempo. Para o compositor francês, a renúncia do papel do compositor pela aleatoriedade descortinava uma *fraqueza artística, uma fraqueza da técnica composicional*:

A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica de composição; seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso de veneno sutil que destrói qualquer embrião de artesanato; eu qualificaria esta experiência – se é que isso é experiência, o indivíduo não se sentindo responsável por sua obra, simplesmente se atirando por fraqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril – eu qualificaria então essa experiência de acaso por inadvertência. Em outras palavras, o acontecimento ocorre como pode, sem controle (ausência voluntária, embora não por mérito, mas por incapacidade). (BOULEZ, 1995, p. 43).

Por outro lado, o erro em se submeter cegamente a esquemas fechados seria, segundo Boulez, uma “busca desesperadamente estéril da força combinatória” e não, como os primeiros, incapacidade técnica. Receosos de contradizer o material empregado na obra por escolhas subjetivas errôneas ou anacrônicas – como teriam feito Schoenberg e Berg segundo opinião de Boulez – esse segundo grupo achava possível ter um domínio completo de todas as potencialidades do material empregado e acabavam também abandonando a composição, só que para combinações matemáticas.

Existe, no entanto, uma forma mais venenosa e mais sutil de intoxicação. [...] A composição visa alcançar a mais perfeita, a mais macia, a mais intocável objetividade. E por que meios? A esquematização, simplesmente, substitui a invenção; a imaginação – subserviente – limita-se a dar origem a um mecanismo complexo e é este que se encarrega de engendrar as estruturas microscópicas e macroscópicas até chegar ao esgotamento das combinações possíveis, o que indica a conclusão da obra. Admirável segurança e poderoso sinal de alarme! Quanto à imaginação, trata de não intervir a meio-caminho: isto poderia perturbar o caráter absoluto do processo de desenvolvimento introduzindo o erro humano no desenrolar de um conjunto também perfeitamente deduzido: fetichismo do número que conduz ao fracasso puro e simples. Mergulhamos num desenvolvimento estatístico que não tem valor maior que qualquer outro. [...] Aqui existe mais manha e a confissão espontânea de fraqueza [como no ‘acaso por inadvertência’] se transforma em uma busca

desesperadamente estéril da força combinatória, em uma recusa selvagem do arbítrio, este novo *diabolus in musica*. (BOULEZ, 1995, p. 44).

Além da “busca desesperada” por uma coerência absoluta e inabalável da organização do material, Ligeti entende o fetichismo do esquema como consequência do próprio pressuposto do serialismo integral: o da eliminação completa das hierarquias tradicionais em favor de inúmeros esquemas pré-composicionais que determinam e engessam a organização dos elementos musicais de uma composição.

Uma vez eliminadas as relações hierárquicas, afrouxadas as pulsações métricas simétricas, transpostos os graus de duração, de intervalos e de timbres das distribuições seriais; torna-se cada vez mais difícil controlar os contrastes; um processo de nivelamento começa a impor-se a toda forma musical. Quanto mais integral for a pré-formação das relações seriais, maior será a entropia da estrutura resultante. [...] Aqui, a montagem das séries significa que cada elemento aparece no contexto com igual frequência e igual peso. Isso leva infalivelmente ao aumento da entropia. Quanto mais densa for a rede de operações levadas a cabo como material pré-organizado, maior será o grau de nivelamento do resultado (LIGETI, 2007, p. 91-92).

Assim, Adorno, Boulez e Ligeti parecem concordar em um ponto: tanto no primeiro grupo de compositores – que apelam para o emprego inadvertido do acaso – quanto no segundo – daqueles que se escondem no abandono ao esquema fixo – esteve-se, durante a segunda metade do século XX, fugindo do problema central da composição, ou seja, do lugar do sujeito e de suas escolhas no processo criativo. Afinal, essas escolhas demonstrariam se o seu compositor estava ou não alinhado às grandes exigências estéticas do período. Como estar alinhado às necessidades de um material essencialmente novo, sem cair em preconceitos que antes serviam bem aos materiais do passado, mas que agora não passariam de anacronismos da forma e da estrutura? Como estar apto a fazer escolhas livres, mas ainda coerentes sobre um material sem precedentes?

#### IV.

Embora tanto Theodor Adorno, quanto os compositores Pierre Boulez e György Ligeti concordassem com o problema de parte das músicas do pós-1950 – ou seja, obras que são o resultado da recusa crescente do arbítrio do sujeito criativo nas determinações compositivas –, suas colocações diferem significativamente sobre quais seriam os melhores caminhos para a retomada do papel do compositor no ato da criação.

Ainda assim, todos os três parecem também concordar que desde a alteração drástica da morfologia do material musical pela proposta dodecafônica, surgira uma necessidade pungente de se pensar uma nova forma musical, uma organização dos elementos que estivesse de acordo com as características do novo material musical. Para Boulez, “é lógico que a uma morfologia nova correspondam uma sintaxe, uma retórica e uma sensibilidade novas.” E criticando duramente aqueles que optaram por manter esquemas formais do passado em nome de uma “tradição”, Boulez completa: “um ‘classicismo dodecafônico’ é, portanto, impensável e traz em si o próprio fracasso, fruto da incoerência” (BOULEZ, 1995, p. 27).

Ligeti, alguns anos mais tarde, tira o tom crítico evidente nas colocações de Boulez, e quase naturaliza a relação entre inovação da linguagem e da forma musical. Como se não pudesse existir outra proposta, diz: “a técnica e a fantasia variam em relação constante e recíproca; cada novidade artesanal fermenta toda a bagagem intelectual e cada modificação dessa bagagem impõe revisões contínuas do processo compositivo” (LIGETI, 2007, p. 85).

Adorno (1998, p. 280-281) concorda com seus colegas ao colocar que “o material sonoro disponível é diferente nas diversas épocas, e não é possível negligenciar essas diferenças ao considerar a forma concreta da obra”. De acordo com Adorno, “[o material] nada mais é que o estado das forças produtivas de uma época que é objetificado e refletido criticamente, e com o qual o compositor é necessariamente confrontado” (ADORNO, 1998, p. 281). Não se deve, portanto, pensar em restaurar categorias antigas (tais como: antecedente

e conseqüente, tensão e resolução, continuação, desenvolvimento, etc). Contudo, Adorno não deixa de sublinhar que categorias musicais – mesmo que completamente transformadas e adequadas aos novos materiais – são indispensáveis para se conseguir a articulação *compreensível* dos materiais (ADORNO, 1998, p. 282).

Uma pista de como Adorno considera possível forjar essa nova forma aparece justamente na sua descrição sobre o processo criativo. O espírito criador deveria, segundo Adorno, operar, justamente “onde a obra celebra a abdicação da mente” (ADORNO, 1998, p. 270). E mais, esse espírito deveria estar liberto das exigências externas, mesmo da racionalização formalista e objetificada, para que pudesse compreender e, assim, atender às demandas do material em si: “quanto mais completamente o artista se abandonar ao seu tema, tanto melhor será a obra. Sua submissão às exigências que se lhe apresentam desde o primeiro compasso pesa infinitamente mais do que a intenção do artista” (ADORNO, 2010, p. 97). Contudo, como vimos anteriormente, esse “abandonar-se ao seu tema” não deve se deixar cair nas armadilhas das fáceis decisões que, ao repetirem o passado, tornam-se anacrônicas e reproduzem as “inconsistências da música nova”; nem devem obedecer cegamente às potencialidades do material, excluindo seu criador do processo de composição, não se pode fazer uma “música explicada mediante diagramas” (ADORNO, 1998, p. 269). Pelo contrário, a composição musical:

Seria um processo concreto de uma crescente unidade entre partes e todo, e não a sua subsunção sob um conceito abstrato supremo, junto à justaposição das partes. Mas o processo concretizador jamais pode ser garantido apenas pelo material. [...] se a substância deve se desenvolver organicamente, é necessária a intervenção do sujeito<sup>8</sup>, ou

---

<sup>8</sup> Adorno (1998, p. 300-301), ao comentar uma das categorias do conceito de música informal (“expressão”), ressalta o fato de que o sujeito da composição musical e o sujeito psicológico não são idênticos. Isso significa que a expressão advinda do sujeito, que ele menciona, não é a expressão do seu compositor enquanto “sujeito empírico individual”, mas uma expressividade que anima (*beseelt*) a

antes, o sujeito deve se tornar parte do organismo [...], pois o sujeito é o único componente da arte que não é mecânico, que é realmente vivo (ADORNO, 1998, p. 307)

Nesse sentido, quanto mais completamente uma obra é organizada, mais eloquente ela é, “uma vez que a ideia de uma organização completa se refere ao conteúdo da necessidade orgânica, e não da necessidade matemática”. Essa nova forma, portanto, deveria nascer de um equilíbrio entre as necessidades impostas pelo material (coerência interna ao texto musical) e a organicidade advinda da intervenção do sujeito criador (liberdade). É pensando nesse equilíbrio que Adorno cunhou o termo “música informal”<sup>9</sup> (“*musique informelle*” no original em francês). Apesar das dificuldades de se definir tal conceito – ele escreve: “a música informal resiste à definição nos termos botânicos do positivismo” (ADORNO, 1998, p. 272) –, Adorno tenta delimitar alguns de seus parâmetros: “o que quero dizer [com o termo ‘*musique informelle*’] é um tipo de música que descartou todas as formas que são externas ou abstratas, ou a qual se confronta com elas de maneira inflexível. Ao mesmo tempo, embora tal música possa ser completamente livre de qualquer coisa irredutivelmente externa ou sobreposta a si, não obstante, ela deve se constituir de maneira objetivamente convincente, na própria substância musical, e não em termos de leis externas” (ADORNO, 1998, p. 272). Para Adorno, uma “*musique informelle*” teria que facear o desafio posto por uma forma irrestrita onde estivesse assegurado o equilíbrio entre norma, coerência e liberdade.

Nostalgicamente, Adorno tenta ratificar sua proposta de “música informal” dando exemplos de obras do atonalismo

---

obra a partir da maneira que se estabelece a “articulação entre as notas”.

<sup>9</sup> O termo “informal” aparece aqui, não no sentido desprezível que a palavra possa sugerir em português, mas como uma a-forma, uma organização regida pelo material em si, e não por uma formulação a priori.

livre da década de 1910, tais como os *Três Poemas Japoneses*, de Stravinsky, ou o *Erwartung*, de Schoenberg. Para Adorno, o desenvolvimento de tal “estilo musical livre” foi interrompido, e os experimentos no campo do atonalismo livre foram sendo substituídos pela sistematização da técnica dodecafônica. Nas palavras de Adorno (1998, p. 276), “o enorme crescimento das forças produtivas da música [...] na simples habilidade de exercer controle sobre o certo e o errado [...] e tais avanços no controle sobre o material da música não podem mais ser revertidos”. A “música informal” deveria construir novas categorias que pudessem, assim como o desenvolvimento temático e motivico na música do passado, auxiliar compositores a articular, e ouvintes a seguir, um discurso musical coerente e compreensível. Entretanto, não é fácil dizer exatamente como solucionar esse paradoxo. O próprio Adorno reconhece: “A fronteira entre uma objetificação desprovida de significado, a qual o compositor preenche de ouvidos fechados, e uma composição que preenche a imaginação, transcendendo-a, não é algo que possa ser elaborada de acordo com nenhuma regra abstrata” (ADORNO, 1998, p. 304).

Cabe aqui refletir de que modo os dois exemplos apresentados por Adorno são realmente elucidativos para a discussão de uma nova forma musical no século XX. Em primeiro lugar, as experiências do atonalismo livre mostraram-se limitantes para o desenvolvimento temporal de discursos puramente musicais. Como vimos anteriormente, o próprio Schoenberg avalia tais obras como altamente “expressivas”, contudo, “de uma brevidade notável”. A limitação temporal da música do atonalismo livre é claramente expressa também no comentário que Webern fez sobre suas *Bagatelas op. 9*: “Eu sentia que, quando todas as doze alturas fossem usadas, a peça estaria terminada... Nos meus esboços, eu escrevi a escala cromática e riscava as notas individuais” (WEBERN *apud* BAILEY, 1998, p. 77). A proposta schoenberguiana de um novo método, dodecafônico, procurava atender, entre outras limitações composicionais, justamente à possibilidade de criar um discurso especificamente musical que se sustentasse ao logo do tempo e, ainda assim, permanecesse compreensível, tal como o sistema tonal tinha servido a duzentos e cinquenta anos

de música. Foi justamente o dodecafonismo – que Adorno critica como sendo o início das práticas castradoras do sujeito criativo – que rearticulou a possibilidade de um macro-tempo para a Segunda Escola de Viena. Afinal, depois do período aforístico do atonalismo livre, empregando o método dodecafônico, Webern pôde *escolher* manter a concisão e brevidade, enquanto Schoenberg *decidiu* retomar suas obras em larga escala e Berg teve a *liberdade* de extravasar sua grandiloquência (MENEZES, 2006, p. 135-136).

A obra *Erwartung*, de Schoenberg, que Adorno elege como exemplo, só consegue chegar aos trinta minutos de duração porque a música está em diálogo com um texto. Como mostramos, Schoenberg tinha percebido a potencialidade das canções diante da limitação temporal das obras do atonalismo livre. Isso, justamente, porque nas canções, a estrutura do poema pode funcionar como um suporte formal para a música. É, portanto, significativo, que Adorno tenha escolhido dois exemplos provenientes da música vocal para ilustrar sua questão. De uma maneira ou de outra, é inevitável que a forma musical nesses casos deverá, senão respeitar, ao menos dialogar com a forma estabelecida pelo texto empregado na composição. Assim, é difícil definir até que ponto essas obras discutem uma liberdade formal especificamente musical e até que ponto elas aceitam a proposta formal do texto. O uso de música vocal para auxiliar a produção da Segunda Escola de Viena diante de seus dilemas formais é conhecido. Boulez percebe isso na trajetória de Webern: “observamos, aliás, quase sempre o mesmo fato no percurso de Webern; os principais períodos de sua vida criadora são marcados no início de sua evolução pelo emprego frequente, quase exclusivo, da música vocal” (BOULEZ, 1995, p. 325). E complementa: “Poderíamos dizer que, para organizar a música segundo estruturas novas, Webern experimenta a necessidade de se apoiar sobre um texto que lhe proporcione pontos de referência formais alheios a funções propriamente musicais.” (BOULEZ, 1995, p. 327)

Mas se a proposta do atonalismo livre encontrou os seus limites já nas primeiras décadas do século XX, a proposta formal de Adorno – que tenta equilibrar a liberdade da escolha do sujeito e o respeito à coerência da articulação dos materiais

da peça – permanece sem resposta prática. Sua proposta de música informal permanece isolada em uma “utopia”, é um ideal sem uma solução palpável para os impasses vividos naquele momento. Ironicamente, Ligeti parece comentar justamente esse ideal de composição livre quando diz: “por que, então, seguir ainda manipulando serialmente? Não seria possível abandonar a forma, tanto em seu decurso global quanto em todos os seus detalhes, a mais desenfreada fantasia? O caráter regressivo de tais composições demonstra que essa liberdade seria falsa” (LIGETI, 2007, p. 94-95).

Ligeti vê, diante de tal dilema, a manutenção de alguma pré-estrutura, correlata à série, como uma possível solução e diz: “uma rede pré-formada de probabilidades e limitações parece assegurar a economia da utilização de material e da sensibilidade frente as repetições e periodicidades que se tornaram discutíveis<sup>10</sup>. Paradoxalmente, desse modo pode-se compor de forma mais livre que na liberdade total” (LIGETI, 2007, p. 95). Ligeti deixa claro, contudo, que ele não acredita em uma pré-estrutura como um paradigma imutável e soberano que subjuga o compositor a um papel burocrático de corresponder impensavelmente às suas leis. Seria, contudo, um recurso pelo qual um compositor poderia organizar a distribuição dos materiais escolhidos em um plano musical global, uma pré-estrutura que o ajudasse a imaginar um projeto formal de acordo com as buscas estéticas do momento. Em outras palavras, uma “rede pré-formada de probabilidades” que pudesse dar para o compositor elementos para evitar a teleologia e as hierarquias tonais, evitar o “caráter regressivo” que a livre fantasia poderia levar; que organizasse os materiais em um planejamento “descentralizado, não-hierárquico, com

---

<sup>10</sup> A preocupação com a economia dos materiais e sua articulação evitando redundâncias ecoa profundamente as colocações de Schoenberg a respeito da compreensibilidade do discurso musical: “Na esfera da arte musical, o autor respeita seu público. Ele tem medo de ofender pela repetição incessante daquilo que pode ser compreendido na primeira audição, mesmo quando se trata de um material novo, e mais ainda quando se trata de um material já desgastado” (SCHOENBERG, 2010, p. 401).

uma distribuição equilibrada das indicações de controle que determinam a forma” (LIGETI, 2007, p. 93)

Em outras palavras, a série, que inicialmente ordenara apenas as alturas e que, mais tarde, tinha ordenado todos os elementos discretos da construção musical, deveria ser deslocada do detalhe para a grande forma. As organizações pré-compositivas deveriam estruturar o planejamento geral das obras. Quando necessário, as regras do planejamento inicial deveriam ser quebradas em favor das peculiaridades de cada trecho da obra. Esse deslocamento do lugar das pré-determinações na composição, segundo Ligeti, evitaria os nivelamentos do automatismo que impossibilitava a compreensibilidade das obras do início do serialismo integral:

O entrelaçamento das pré-estabilizações seriais parece inclinar-se a um outro afrouxamento, a uma liquefação na qual a relação entre o plano de controle pré-formado e a forma daí resultante não permanece fixada e unilateral. Pelo contrário, o que é realizado reage continuamente sobre aquele plano de controle. Desse modo, o esboço perde a qualidade de uma pré- formação não obrigatória, continuando válidos, no entanto, seus contornos elásticos. Do automatismo e da entrega do material criado por nós mesmos, libertaria, pela primeira vez, um novo tipo de composição – e com ela uma forma – na qual seria possível ao compositor tomar, a todo momento, uma *decisão* que poderia conduzir o restante de todo o processo por um caminho totalmente diferente. (LIGETI, 2007, p. 95 – grifo nosso).

Experimentando tal concepção formal, Ligeti constrói tabelas de durações e suas possíveis quantidades para a peça *Apparitions*, para Orquestra (1958-59). Na sua conferência, Ligeti comenta sobre a peça:

Na primeira parte da minha obra orquestral “Apparitions”, por exemplo, eu empreguei um repertório de durações (distância entre ataques) cujos elementos recebem uma atribuição de valores tais que o produto de cada valor de duração individual e do número de sua aparição na totalidade da estrutura resulta em uma constante. Assim, o equilíbrio das distâncias entre ataques é alcançado: quanto menor for um intervalo de duração particular, mais frequente ele aparecerá no contexto; assim, foram usadas

várias durações curtas para cada duração longa, de modo que a soma das curtas se igualasse ao prolongamento de uma longa (LIGETI, 2007, p. 97)

Como vemos na explicação acima, Ligeti não adota, exatamente, uma série de durações. Em uma série de durações, a preocupação estaria na ordenação de figuras rítmicas distintas, onde cada duração apareceria uma única vez na sequência virtual de durações. Dessa maneira, como observa Ligeti, as durações longas se sobressairiam em relação às curtas, tomando mais tempo da linha temporal de uma obra. Neste exemplo simples, Ligeti mostra como o esquema organizacional de um parâmetro jamais pode ser impensadamente reproduzido por outro parâmetro, já que cada parâmetro sonoro tem suas implicações e suas características específicas. Ainda assim, as pré-formulações não precisam ser descartadas. Um projeto para as distâncias entre os ataques da peça levou-o a criar tabelas pré-composicionais que garantiriam um equilíbrio entre durações longas e durações curtas<sup>11</sup>. As durações são, então, divididas entre as quatro seções nas quais a obra está segmentada, de modo que a soma das durações totais da peça corresponda, pelo menos em tese, às quantidades de cada figura rítmica estabelecida na tabela inicial. Já a relação entre as seções, segundo o projeto composicional da obra, respeitaria as proporções da seção áurea (LIGETI *apud* LEVY, 2006, p. 209). Como Ligeti sugere em sua palestra, aqui também a estrutura *a priori* é modificada para dar lugar às escolhas do compositor para atender as necessidades dos momentos específicos dentro da obra:

Um exame cuidadoso desses números revela que Ligeti mudou levemente a distribuição [das durações], deixando de fora nove exemplares do número 2 [semicolcheia], quatro do número 3 [semicolcheia pontuada]; duas do número 4

---

<sup>11</sup> O trabalho de Benjamin Robert Levy (2006) apresenta esboços e análises de algumas das primeiras obras de Ligeti, quando o compositor chegou na Europa Ocidental, e discute a influência das práticas da música eletroacústica na escrita instrumental de Ligeti. Nesse trabalho, Levy traz as tabelas de durações que Ligeti usou na composição de *Apparitions*.

[colcheia] e uma do número 10 [semínima ligada a semicolcheia] (LEVY, 2006, p. 209).

Da mesma maneira, o emprego do conceito de seção áurea, não é garantido em absoluta concordância com a proporção matemática, mas se aproxima dela. Assim, guiado por uma ideia global do que esperava de sua obra, e calculando as redes pré-estabelecidas, Ligeti garante o *equilíbrio não-hierárquico do material* rítmico (o que, para ele, seria a busca sonora de sua geração), sem se isentar do seu papel na tomada de decisões diante dos dilemas encontrados no caminho criativo.

Embora Ligeti e Adorno pareçam discordar em alguns detalhes a respeito dos melhores caminhos para a nova forma na segunda metade do século XX, a recepção de Adorno a uma das obras de Ligeti parece confirmar muitas concordâncias em seus juízos estéticos. “Ao rememorar aquela ocasião [quando Adorno ouviu pela primeira vez *Atmosphères* (1961)<sup>12</sup>], Ligeti afirmou que após ouvir a obra, Adorno teria exclamado que ela seria uma realização da *musique informelle*.” (EDWARDS, 2015, p. 248).

No encontro no qual Adorno palestrou sobre seu conceito de “música informal” e Ligeti discorreu sobre como redes pré-estabelecidas poderiam ser deslocadas do detalhe para a organização formal (1965), Boulez critica seus companheiros palestrantes em colocações de humor fortemente ácido.<sup>13</sup> Contudo suas colocações deixam pouco

---

<sup>12</sup> Ligeti escreve *Atmosphères* imediatamente depois de *Apparitions*, peça que comentamos logo acima. As duas são consideradas exemplos do mesmo período criativo de Ligeti, marcado pelo seu interesse pela saturação cromática e a manipulação de massas sonoras. A conclusão de *Atmosphères*, em 1961, está temporalmente localizada justamente entre a data de *Apparitions* (1958-59) e a palestra “Transformações da Forma Musical” (1965). Assim, o mesmo princípio formal que comentamos em *Apparitions* e está expresso nas palavras de Ligeti, também servem para entender *Atmosphères*.

<sup>13</sup> Cabe lembrar que esse texto não foi publicado ao lado dos outros textos ligados a esse encontro, em 1966.

claro o seu posicionamento a respeito da dita nova forma musical. Apenas parece querer dizer que uma ideia de forma é intrínseca à vida (BOULEZ, 1990, p. 100) e sua discussão fica estagnada entre a vagueza filosófica e diretrizes de como seria melhor compor. Outros textos das décadas de 1950 e 1960 explicitam um pouco melhor sua opinião a respeito desse assunto.

Em *Alea* (1957)<sup>14</sup>, por exemplo, Boulez defende uma forma aberta. Algo que abrigasse uma porção *controlada* de indeterminação. Um meio termo entre as determinações do compositor, que jamais perderia as rédeas de sua obra, mas com incursões de surpresa e imprevisibilidade garantida pela escolha do intérprete em organizar as seções compostas. Contudo, ele alerta para a manutenção de um “fraseado geral”. As obras deveriam “comportar sempre uma sigla inicial e um signo final, devem ainda apelar para certas espécies de ‘plataformas’ de bifurcação; isto para evitar uma perda total do sentido global da forma e também para impedir que se caia numa improvisação determinada apenas pelo livre-arbítrio [no momento da performance]” (BOULEZ, 1995, p. 50).

174

As escolhas do intérprete nas improvisações deveriam, portanto, ser controladas. “É bom lembrar, porém, o quanto essa liberdade precisa ser dirigida, protegida, já que a imaginação ‘instantânea’ é mais suscetível de falhar” (BOULEZ, 1995, p. 49). Assim, o compositor deveria construir pilares fixos que estruturassem o desenvolvimento temporal das obras, que assegurassem “um ‘percurso’ problemático, função do tempo [...] que tem uma lógica de desenvolvimento, um sentido global dirigido [...] percurso que parte de um começo e chega a um fim” (BOULEZ, 1995, p. 52). As inserções de indeterminação seriam, então, como “cesuras” intercaladas à grande forma, como ornamentos que não afetam a compreensibilidade das notas estruturais de uma linha. E conclui afirmando: “Respeitamos o que a obra ocidental tem de ‘acabado’, o seu ciclo fechado, mas introduzimos a

---

<sup>14</sup> Este texto está incluído na coletânea *Apontamentos de Aprendiz* (BOULEZ, 1995)

‘possibilidade’ da obra oriental, seu desenvolvimento aberto” (BOULEZ, 1995, p. 52).

É o que ele propõe com sua *Terceira Sonata* para piano (1957-58). Boulez compõe seções como se fossem blocos que podem ser justapostos de diversas maneiras distintas. A ordenação dessas seções poderá ser escolhida pelo intérprete na hora de sua execução. Contudo, a peça deverá começar impreterivelmente pela seção *A – Antiphonie*, terminar pela seção *E – Séquence*, e exatamente no momento central da execução, as seções *Constellation* e *Constellation miroir* devem se seguir. Tal procedimento garante tanto a liberdade de escolha da construção formal durante a interpretação, quando a coerência formal, fundada, neste caso, no complexo simétrico do todo musical. Dessa maneira, o compositor se coloca em relação à obra e mantém o “fraseado geral” sob seu controle e arbítrio, planejado e refletido no momento da criação ao mesmo tempo que elementos de aleatoriedade enriquecem de surpresa o resultado de cada apresentação da obra. Logo, o domínio do sujeito, compositor, assim como da Obra de Arte acaba estaria, segundo Boulez, conservada<sup>15</sup>.

175

## V.

Contraopondo-se às colocações dos outros participantes, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus contextualiza o problema da forma na música em relação à crise do conceito de “obra” musical e às explorações de novos materiais sonoros em música. Além disso, o esteta critica as proposições formais levantadas até aqui, especialmente as de Adorno (“música informal”) e de Boulez (“forma aberta”).

Para Dahlhaus, o declínio do conceito de “obra” musical é muito anterior às discussões levantadas por Boulez.

---

<sup>15</sup> As colocações de Boulez em *Alea* respondem às propostas de Cage em relação à incursão de elementos aleatórios na música que, levadas às últimas consequências, destruiriam a própria noção de Obra de Arte (TERRA, 2000).

Esse declínio está diretamente ligado, por um lado, ao declínio da ideia de “forma” e, por outro, à ênfase no material musical. A seu ver, “a significância da forma entra em declínio na mesma medida em que aumenta a significância do material” (DAHLHAUS, 1990, p. 228). Ou seja, quanto maior o papel do material na composição, maior o risco de que a forma se dissolva numa “mera justaposição de elementos desprovidos de relação entre si” (DAHLHAUS, 1990, p. 227). Além disso, com a expansão das fontes sonoras disponíveis – utilização de ruídos e misturas sonoras – a forma corre o risco de se fragmentar numa composição a partir dos sons [*Klangkomposition*], na qual “a diferenciação do material por meio dos ruídos significa uma perda de diferenciação funcional e formal” (DAHLHAUS, 1990, p. 228). Embora algumas categorias formais simples – tais como o contraste extremo, transição, repetição e variação – possam ser obtidas por meio dos ruídos, o autor considera que “as relações mais ricas e complexas (contraste complementar, desenvolvimento e elaboração) só podem ser obtidas pelo uso de notas” (DAHLHAUS, 1990, p. 228). Dahlhaus parece concordar com as críticas adornianas ao uso da sonoridade “per se” (ADORNO, 1998, p. 277, nota de rodapé) e detecta na música de vanguarda algo análogo ao que ocorria na chamada “música trivial”, a saber, a tendência à desintegração da estrutura em favor de uma mera concatenação de estímulos isolados (DAHLHAUS, 1990, p. 231).

Derivado das teorias formais do século XIX, o conceito de forma musical se torna problemático já desde o início do século XX, acentuando-se consideravelmente nas discussões estéticas pós-1950. Como notou Carl Dahlhaus, as teorias tradicionais da forma – baseadas nas distinções entre conteúdo e forma, bem como nas explicações da forma musical enquanto gênero (forma-canção, forma-rondó, forma sonata) – haviam sido abandonadas no século XX, “e seria anacrônico aderir a elas” (DAHLHAUS, 1990, p. 259). No entanto, tal declínio ocasionou uma série de problemas que exigiam uma solução, a saber: 1) a tendência a substituir o conceito de “forma” pela ideia de “estrutura”; 2) a questão das chamadas “formas abertas”; 3) a questão da “*musique informelle*”.

Quanto ao primeiro ponto, Dahlhaus (1990, p. 260) argumenta que o termo “forma” se refere ao delineamento do todo, enquanto o termo “estrutura” se refere mais aos detalhes da composição. Assim, a estrutura teria a ver com o “método” composicional, ao passo que a forma estaria mais relacionada com o “resultado” audível:

A estrutura tende a ser um conceito técnico, que sugere a gênese da obra, o processo de produção, enquanto a forma é uma categoria estética que se refere ao resultado, ao aspecto audível. Uma estrutura não precisa ser perceptível; o método não necessita ser aparente a partir do resultado. Por outro lado, a ideia de uma forma musical inaudível seria uma contradição em termos. A estrutura é o aspecto da obra voltado para o compositor, enquanto a forma está direcionada para o ouvinte (DAHLHAUS, 1990, p. 261).

Quanto ao segundo ponto, Dahlhaus argumenta que as “formas abertas”, tal como concebidas por Boulez em sua *Terceira Sonata* para Piano, são fictícias, pois elas não existem para o ouvinte:

[O ouvinte] não relaciona a versão que ele está ouvindo com outras versões possíveis que o instrumentista poderia ter escolhido. O que é uma forma variável no papel é algo fixo na performance. Uma vez que a forma é uma categoria que se refere ao resultado perceptível, e não ao método, a ‘forma aberta’ não pode ser considerada verdadeiramente ‘aberta’ (DAHLHAUS, 1990, p. 262).

Por fim, a crítica de Dahlhaus ao conceito de *musique informelle* é que, ao procurar se afastar da concepção de forma como padrões formais abstratos – isto é, a concepção de forma como ‘fórmula’ – acaba-se caindo num outro tipo de abstração “tão vazio quanto o primeiro” (DAHLHAUS, 1990, p. 263):

Pareceria que o objetivo da *musique informelle* seria chamar a atenção ao detalhe isolado, ao elemento musical individual. Pressupõe-se que aquilo que é dado acusticamente apareceria no puro presente, sem ligações com o passado ou o futuro. Contudo, é bastante duvidosa a possibilidade de cortar completamente a conexão entre momentos musicais individuais. A conexão não é eliminada, mas simplesmente se torna mais tênue e abstrata (DAHLHAUS, 1990, p. 263).

## Considerações Finais

Vimos ao longo deste artigo quatro pensadores que discutiram a música de seu tempo, seus problemas e proposições, no Curso de Versão de Darmstadt de 1965.

Theodor Adorno, György Ligeti e Pierre Boulez enxergam, os três, que o problema da música contemporânea estava fundado num mesmo ponto central: a abdicação do papel subjetivo do compositor durante o ato criativo. A exacerbação da busca por um formalismo irrepreensível, por uma objetividade extrema que exigia dos compositores da segunda metade do século XX completa coerência entre material empregado e construção formal, são fatores que teriam produzido uma crescente recusa desses compositores em mostrarem-se como sujeitos propositivos no ato da composição (seja pelo deslocamento da responsabilidade das escolhas compositivas do sujeito criador para os esquemas matemáticos, seja pela destruição completa da ideia de “obra de arte” com a invasão do acaso até as últimas instâncias).

178

Como que respondendo à proposta de Eduard Hanslick em pensar a música a partir do “especificamente musical” e levando esse formalismo inicial do século XIX às últimas consequências, a geração de 1950 estaria se eximindo do próprio papel da criação artística. As propostas de *musique informelle* (Adorno), redes pré-estabelecidas para controle do texto musical como um todo, mas com manipulações do compositor nos momentos específicos das obras (Ligeti) ou a “forma aberta” (Boulez) são três propostas composicionais distintas que tentam resolver a questão do equilíbrio entre a coerência interna da obra, atendendo ao formalismo hanslickiano, mas sem perder do horizonte o papel subjetivo na construção da obra de arte musical. Claro está que tanto Adorno, como Ligeti e Boulez, estão criticando propostas composicionais que, para eles, não eram bem sucedidas e não de todo espectro musical.

Carl Dahlhaus é o único não-propositivo do encontro e, desconstruindo o que os outros três falaram, ele aponta para

uma questão nova para a música de seu tempo. Para o musicólogo, o problema da forma no século XX não passava pelo lugar do sujeito na criação artística, mas sim pelo deslocamento do interesse nas composições – da arquitetura musical até o século XIX, para o material discreto a partir do início do século XX, com a música de ruído, mas principalmente com as explorações da música concreta e eletrônica. Para ele, quanto mais complexos fossem os materiais musicais escolhidos, menos elaboradas poderiam ser as construções lógicas que organizariam esses materiais. Dessa maneira, sendo o sujeito propositivo ou não, a música do pós-1950 tinha que se deparar com a crise da forma musical e da “obra de arte”.

## Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Vers une musique informelle*. In: *Quasi una fantasia*. New York: Verso, 1998.

\_\_\_\_\_. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BAILEY, K. *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BOULEZ, P. *Apointamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Orientations*. Collected writings. 2.a ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

EDWARDS, P. Convergences and discord in the correspondence between Ligeti and Adorno. In: *Music and Letters*, 96/2, abr., p. 228-258, 2015.

LEVY, B. R. *The electronic works of György Ligeti and their influence on his later style*. Ph.D. University of Maryland, 2006.

LIGETI, G. Wandlungen der musikalischen Form. In: *Gesammelte Schriften 1*. Mainz: Schott, Paul Sacher Stiftung, 2007.

MENEZES, F. Micro-macrodirecionalidade em Webern: por uma análise direcional das Sechs Bagatellen Op. 9 de Anton Webern. In:

*Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa.* São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PALAND, R. "...eine sehr große Konvergenz?" Theodor W. Adorno und György Ligeti's Darmstädter Formdiskurs. In: Blumröder, C. v. (ed.) *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts.* Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle. Münster: Lit Verlag, 2007.

SCHOENBERG, A. *Style and Idea.* Los Angeles: University of California Press, 2010.

STEWART, J. L. *Ernest Krenek: the man and his music.* Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1991.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez.* São Paulo: Educ/FAPESP, 2000.

VIDEIRA, M. *O Romantismo e o Belo Musical.* São Paulo: Editora Unesp, 2006.

WEBERN, A. *O caminho para a música nova.* São Paulo: Novas Metas, 1984.

## Reflexões sobre a música e suas funções: a *Décade Philosophique* e as artes na nova sociedade francesa

PAULO M. KÜHL  
UNICAMP (pmkuhl@gmail.com)

As discussões sobre as relações entre as artes e os movimentos políticos, o caso dos ideólogos na França do final do século XVIII apresenta elementos que ajudam a destrinchar as conexões entre o pensamento sobre a música em particular e uma militância filosófica, que se propõe a refletir sobre certos fundamentos da arte musical, bem como propor diretrizes para seu papel na nova sociedade. Tratar da Ideologia e de seus autores, em geral, traz algumas dificuldades, já que ela parece, como afirmava Georges Gusdorf (1978), ter sido jogada “nas lixeiras da história”.

São diversas as razões desse esquecimento: a sombra da geração anterior (principalmente Voltaire e Rousseau), a mistura de homens de pensamento com homens de ação – “filosofia militante da enciclopédia”, como diz Joanna Kitchin (1965) – a proximidade com o primeiro-cônsul, que, ao tornar-se Napoleão I, passa a perseguir os ideólogos, as críticas posteriores, sobretudo as mais recentes, à institucionalização da vida social e cultural na França, tudo contribuiu para o relativo esquecimento de um grupo de pensadores e de suas variadas publicações.

Dentre elas, uma de grande circulação e presença marcante na vida francesa entre 1794 e 1807, a *Décade Philosophique*, que congregava seus sócios (Pierre-Louis Ginguené, J.-B. Say, G.-J. S. Andrieux, G. Toscan, Amaury Duval, Joachim Le Breton) e diversos colaboradores. Calcula-se que eles eram aproximadamente 300, dos quais cerca de uma centena foram identificados. A presença marcante, com o fim do Terror, das mesmas pessoas em diversas esferas políticas francesas, no Instituto de França, no *Muséum* e na própria *Décade* indica a militância desses filósofos na construção da nascente república, com todas as dificuldades e contradições aí implicadas.

O papel das artes nesses grandes projetos é essencial, ainda que a literatura sobre o assunto as tenha sempre deixado de lado ou em segundo plano. Se olharmos para as poucas mas importantes publicações sobre a *Idéologie* e a *Décade*, vemos o papel minúsculo que as artes nelas têm: Joanna Kitchin (1965) dedica ao assunto uma parte de um capítulo, Georges Gusdorf (1978) não se ocupa do tema, a coletânea organizada por Josiane Boulad-Ayoub (2003) traz dois dos nove volumes versando apenas sobre os espetáculos. Não se trata de uma queixa, mas de uma constatação reveladora: dentro das grandes transformações políticas e sociais que vão da Revolução até a Restauração, o assunto “artes” custa a encontrar, para os historiadores de hoje, um papel mais claro. É como se o tema fosse apenas de interesse do mundo da história da arte, ou da música, ou do espetáculo, mostrando que, mais uma vez, existe uma tensão e uma divisão muito grandes nas maneiras de olhar-se para as relações entre arte e sociedade.

182

Certamente não era essa a visão dos autores da *Décade*, nem a dos ideólogos em geral, uma vez que uma concepção com muitos ecos iluministas e sobretudo enciclopedistas guiava seus interesses. Difícil é, contudo, falar das artes como um todo, uma vez que havia certa divisão de tarefas dentro do grupo dos ideólogos e em seu veículo principal, a *Décade*. De qualquer modo, alguns princípios gerais podem ser identificados: o primeiro deles é certamente a crença em um progresso constante. Não se trata de uma novidade, se olharmos para o passado mais recente do século XVIII (em autores como Chénier, Condorcet, Mme de Staël), mas adota-se uma visão da história como uma constante possibilidade de aperfeiçoamento (KITCHIN, 1965, p. 139-145). Uma das preocupações dominantes do grupo é expor os progressos de ordem intelectual (nas ciências morais e políticas), o que poderia ser estendido a todos os domínios da atividade humana.

Note-se que não se trata de um movimento homogêneo, já que, apesar de a Revolução ter estabelecido definitivamente a ideia de progresso, ela também trouxe o culto da tradição e das coisas antigas, o que pode ser verificado nos ataques promovidos por publicações como o *Mercur de France*

e o *Gênio do Cristianismo* de Chateaubriand, revelando desconfiças, com motivos religiosos, em relação aos mesmos elementos louvados pela *Décade*. De qualquer modo, para os adeptos dessa visão progressista da história, o progresso moral também seria certo, apesar das diversas contradições apontadas por fatos mais recentes, como o Terror ou as várias ingerências do estado no funcionamento das instituições e da imprensa. Assim, as numerosas questões propostas pelo *Institut de France* (assim como, em certa medida, já ocorria nas Academias), visavam resolver questões que afligiam a organização da sociedade e, dentre elas, surgia o papel das artes.

Há seguramente uma visão “republicana” das artes, que já havia despontado, por exemplo, nas diversas pinturas de David que antecederam a Revolução. Se olharmos para o primeiro prospecto da *Décade*, de 1794, vemos os diversos interesses que se anunciam. Reconhecendo as transformações recentes, o jornal enfatiza o papel da filosofia e dos filósofos nessa nova sociedade:

Em meio ao movimento geral e às crises revolucionárias, a razão e a filosofia meditam em silêncio, conduzindo os eventos às causas e aos princípios, e fazendo descer os fatos às consequências; elas buscam os meios de tornar úteis à Pátria suas aproximações e sua previdência. (*apud* BOULAD-AYOUB, 2003, t. I, p. 50)

Em seguida surgem os temas: as ciências, a economia política, as artes mecânicas, as letras e finalmente as belas-artes, quando o discurso se torna mais enfático:

[...] chamadas à sua dignidade primeira, elas não mais se limitam em suas invenções a lisonjear os gostos desprezíveis dos poderosos e dos ricos ociosos, nem a distrair um povo escravo e miserável dos sentimentos de seus males. Elas se sentem destinadas a elevar os espíritos, aquecer as almas, engrandecer a imaginação com ideias elevadas, sentimentos enérgicos e nobres imagens. Comprimidas pelo despotismo, é somente em uma república que seu gênio republicano poderia ter todo o seu desenvolvimento. (*apud* BOULAD-AYOUB, 2003, t. I, p. 50).

Aqui é possível destacar pelo menos dois elementos. O primeiro deles, diz respeito a essa nova pátria da cultura e das artes que seria a França. Em uma argumentação um tanto perversa, um grupo de pensadores, com o intuito de justificar o transporte para Paris das obras pilhadas pelas tropas napoleônicas, afirmava que esse seria o melhor destino para elas, justamente por ali poderem encontrar uma pátria de liberdade, a mais apropriada para seu desenvolvimento<sup>1</sup>. Assim, após a Revolução, a França poderia equiparar-se à Grécia antiga em seu esplendor e como pátria, agora definitiva, das artes.

O segundo relaciona-se a uma visão sobre as artes, às vezes perigosamente normativa. De um lado, o jornal reconhecia na pintura, na escultura e na arquitetura seu caráter imitativo, e daí tornava-se “fácil traçar a linha que lhes é conveniente prescrever”; de outro, enxergava na música e na dança teatral, “artes mais móveis e cuja expressão mais vaga lhes dá teorias móveis e vagas como elas” (*apud* BOULAD-AYOUB, 2003, t. I, p. 54). Assim, ao finalmente chegar à música, os redatores do jornal perceberam uma dificuldade maior, já que a música, considerada isoladamente, seria menos suscetível de prescrição. Está aqui em disputa o caráter imitativo ou representativo da arte musical. Os autores recordam que a música, “acusada até aqui de frivolidade, foi vista pelos antigos como a mais grave e a mais importante das artes” (*apud* BOULAD-AYOUB, 2003, t. I, p. 54) e que ela poderia recuperar “em parte” esse grande caráter – e novas reflexões possibilitariam reconduzir a música à sua dignidade original.

Não se trata exatamente de uma novidade, pois desde o século XVI, pelo menos, houve várias propostas de recuperação de uma antiguidade que também parece se transformar no tempo. E é necessário lembrar que o século XVIII é atravessado por tentativas de reformas as mais variadas e de polêmicas e

---

<sup>1</sup> Para uma discussão sobre o assunto, veja-se a introdução de E. Pommier a QUATREMÈRE DE QUINCY (1989), POMMIER (2000) e LENIAUD (2007).

querelas, no mais das vezes, procurando recuperar-se uma ou outra característica da música antiga. Mas desta vez, trata-se de um engajamento político das artes, em certa medida equiparável, ainda que por vias tortas, às reformas moralistas do século XVIII, tais como aquelas propostas por Luigi Riccoboni e pelos moralistas católicos.

Há, contudo, especificidades nas propostas para cada uma das belas-artes. No caso da pintura histórica e da retratística, por exemplo, Pierre Bordes mostrou a dificuldade em se representar o “real” recente com os meios herdados das poéticas clássicas. O autor insiste que, para a arte revolucionária, nem as normas do academicismo do *Ancien Régime*, nem o romantismo da Restauração davam conta do que estava acontecendo e da pluralidade de propostas surgidas (BORDES, 2010, p. 17). A representação de fatos recentes poderia assemelhar-se a cenas de gênero, retratos coletivos, ou alegorias históricas. A tarefa para os artistas que se propusessem a representar fatos recentes era grande: escapar da pintura de gênero e encontrar novos tipos de representação. Segundo o autor, é primeiramente na gravura e na caricatura que surgiu uma maneira mais adequada de representar o novo heroísmo. Em seguida, modelos ingleses e americanos servem como exemplos de possíveis guinadas, para finalmente haver grandes transformações. E junto vêm outras questões: a representação em pintura confere uma maior dignidade, mesmo aos atores anônimos; os anônimos, na verdade, tornam-se atores, o que era uma novidade; há fatos que são obra de todos (como as jornadas revolucionárias) e “fatos particulares” e as ações virtuosas dos cidadãos da história recente não são mais fixadas para sempre, mas abre-se à interpretação e à avaliação.

Mas no caso da música, o problema assume outras dificuldades. Em primeiro lugar, é necessário lembrar que, no mundo francês do século XVIII, quando se pensa em música, é sobretudo a música vocal que está em jogo. Por exemplo, o título do livro do Conde de Lacépède (1785) soa, para nós, um tanto enganoso: *La poétique de la musique*. É importante ressaltar, como pode ser visto através do índice da obra, que aquilo que o autor chama de poética da música, é, na verdade,

uma poética da ópera. Ainda que trate da música de igreja, da música vocal, da de concerto, da de câmara, e da música instrumental, o foco e o princípio de toda discussão estão na música teatral, ou seja, na ópera. É igualmente dentro do terreno da música vocal que as poucas reflexões sobre a música apareceram na *Décade Philosophique*. O primeiro interesse, ou, pelo menos, o primeiro assunto em que a música aparece mais claramente está nos relatos das festas republicanas, vistas como essenciais para a construção de um novo tipo de cidadania. A música, na visão do jornal, apela para o sentimento e para o coração, mais do que à razão, o que torna as festas mais eficazes. O principal crítico das artes na *Décade* era Amaury Duval, sob o pseudônimo de Polyscope – o ideal era, como se viu, retomar a dignidade da arte dos antigos, já que, segundo a concepção revolucionária, a liberdade política e as belas-artes nasceriam sempre sob o mesmo sol. Pensamento, aliás, que estará na justificativa para trazer as obras de arte da Europa para Paris.

A crítica de Duval é sobretudo contra o luxo de determinados concertos (“podemos pagar, por apenas uma ariazinha, uma quantia que seria suficiente para a subsistência anual de toda uma família? E nós somos republicanos! Sim, como os romanos sob Augusto”)². Mas o autor aproxima-se um pouco mais da música, sempre com suas preocupações republicanas:

O que é hoje a música? Uma junção de sons vãos, inexpressivos, frequentemente bizarros e rebuscados. Digam-me o que o autor quis pintar em uma sinfonia, que começa com timbales, com um barulho horrível, ao qual sucedem frases ternas, langorosas, interrompidas novamente por escândalos, ou por acordes insignificantes. Não, a música não é mais uma arte de imitação. Um republicano pode passar quatro horas em um espetáculo que não lhe ensina nada ao espírito, que não comove nenhuma alma [...] Para que tais espetáculos possam ser úteis em uma república, seria necessário que homens instruídos na arte da

---

² *La Décade Philosophique*, 30 Frimaire An III (20/12/1794) (apud KITCHIN, 1965, p. 227).

declamação viessem cantar bons versos; contar, sobre árias simples, fáceis, mas expressivas, alguns fatos interessantes, sejam de guerra, sejam de amor (*apud* KITCHIN, 1965, p. 228).

Aqui vemos a repetição de uma antiga queixa (*Sonate, que me veux-tu?* enunciada pela primeira vez por Bernard de Fontenelle), repetida por Rousseau, contra a música puramente instrumental. Além disso, a necessidade, na visão do autor, de encontrar-se uma música apropriada às novas palavras de ordem torna-se imperiosa, e pôde ser ouvida, por exemplo, no *Hino ao ser supremo* (DESORGUES; GOSSEC, 1794) ou na própria *Marselhesa*. Cabem aqui algumas considerações sobre as duas composições. Como é sabido, o *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*, cuja letra é de autoria de Rouget de Lisle, apareceu em 1792 em Estrasburgo e só posteriormente foi chamado de *A Marselhesa*. Há um debate sobre a origem da composição musical, que tem várias fontes apontadas como possíveis<sup>3</sup>. Ainda que a questão não tenha sido totalmente decidida, importa aqui, de um lado, reconhecer o uso de fontes musicais anteriores, com um texto que lhe foi atribuído posteriormente; de outro, cabe olhar para os cantos antirrevolucionários, que aproveitaram a melodia da *Marselhesa* e de algum modo opuseram-se ao hino belicoso e patriótico, com diversas versões de textos<sup>4</sup>. A intenção certamente era desconstruir o hino original, aproveitando-se do sucesso de sua música, e em certa medida explicitando a concepção de que a música podia, em princípio, significar qualquer coisa.

Paródias e *contrafacta* musicais constituíam um procedimento musical com fundamentos na poética e na retórica, já há muito utilizado na história das composições na Europa e, dentro das rápidas transformações do período revolucionário, funcionaram como um importante meio de persuasão e também de crítica. Mas, se a discussão sobre a

---

<sup>3</sup> Para um rápido debate mais recente, veja-se LA FACE (2016).

<sup>4</sup> Para uma versão de conjunto dos textos e algumas de suas implicações, veja-se HUDDE (1985).

relação entre palavra e música é uma constante na história do pensamento sobre a arte musical, é visível nas últimas décadas do século XVIII uma preocupação crescente com o assunto. No segundo volume de seu extenso *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Stefano Arteaga, em oposição às ideias de Vincenzo Manfredini, critica diversos procedimentos de composição das óperas, os quais desrespeitariam uma série de qualidades do poema em que se baseiam, pois a música feita para uma ária não poderia ser usada em outra poesia:

(...) quem quisesse ou mudar árias, ou acomodar o motivo, os acompanhamentos e a expressão total em uma outra poesia não faria outra coisa a não ser destruir de fato sua verdade musical. E é este precisamente o sinal mais decisivo de excelência [das árias] (ARTEAGA, 1785, II, p. 308-309)

A constatação é que os compositores desprezavam tais qualidades e por isso mudavam suas composições, adaptando suas músicas a qualquer texto. Para reforçar sua argumentação, Arteaga comenta uma ária (*Già presso al termine*) do personagem Farnaspe, na ópera *Adriano in Siria* de Metastasio, escrita por Gennaro Astaritta (ARTEAGA, 1785, p. 310-314). O autor apresenta um novo poema para a ária, construindo um contexto diametralmente oposto ao original; a música teria o mesmo efeito e ele também dá um exemplo com outro texto, desta vez em francês, para provar que “não se encontra na música teatral moderna aquele escopo, aquele fim último, aquela unidade de expressão e de tema, ao qual todas as coisas deveriam referir-se na música, assim como tudo se refere à unidade de ação na tragédia” (ARTEAGA, 1785, t. II, p. 313-314). Ou seja, a música contemporânea dele seria genérica e serviria a qualquer propósito.

Tal questão também aparecerá mais tarde, sendo então abordada por Hanslick, em seu *Do belo musical*, no capítulo intitulado “A representação do sentimento’ não é o conteúdo da música”. Aqui o autor afirma que “numa composição vocal, não são os sons que representam o conteúdo, mas o texto” (HANSLICK, 1992, p. 44). Para justificar tal asserção, é discutido o exemplo da grande ária do *Orfeu e Eurídice* de Gluck (*J’ai perdu mon Euridyce/Rien égale mon malheur*), afirmando, junto com Boyé, que seria possível substituir o texto por *J’ai*

*trouvé mon Euridyce/Rien égale mon bonheur*, indicando assim uma eventual imperícia do compositor em representar a tristeza. É Massimo Mila (1965 [1947]) quem responde a essa crítica, em primeiro lugar com uma epígrafe retirada de um comentário de Mendelssohn<sup>5</sup>; depois mostrando que Hanslick tomou a versão francesa da ópera, com libreto de Pierre-Louis Moline, e não se deu conta de que o original italiano mostrava uma sequência de indagações e dúvidas (*Che farò senza Euridice?/Dove andrò senza il mio ben?*) e não, a plena tristeza (ou alegria) do personagem. Também afirma que:

(...) certamente a música exprime movimentos e aspectos da alma humana, mas precisamente porque estes aspectos espirituais encontram sua expressão em música, e não em prosa ou em poesia, eles não podem ser designados perfeitamente com palavras, e apenas por uma aproximação descritiva nós podemos falar de dor, alegria, desespero, esperança, etc.: todas objetivações abstratas de sentimentos que, por terem encontrado sua expressão verbal, não correspondem exatamente àqueles movimentos da alma específicos que encontram sua forma em uma determinada música. E sabe-se que nessas coisas é impossível distinguir forma de conteúdo. (MILA, 1965 [1947, p. 21-22]).

189

Assim, Mila tenta provar que a música para aquela ária de Gluck, justamente o pai de uma grande “reforma” da ópera, não serviria a qualquer situação.

No caso de Gossec e seu *Hino ao ser supremo*, destacamos a proposta de criar uma música relativamente simples para as palavras propostas pelo poema de Desorgues. A descrição da festa do Ser Supremo, com sua longa cerimônia, é bem conhecida<sup>6</sup>, mas alguns cuidados são necessários. Em primeiro lugar, como indica Darlow (2012, p. 178), havia uma

---

<sup>5</sup> “Para mim os pensamentos que a música exprime não são indefinidos demais, mas demasiado definidos para serem descritos com palavras”.

<sup>6</sup> Veja-se, entre tantos outros, *Fêtes et Révolution*. Catálogo de exposição. Paris: Dijon, 1989.

série de negociações entre os órgãos de censura (*Comité d'instruction publique*, *Commission d'instruction publique* e a *Commune*), oscilando com relação ao teor das peças apresentadas: entre música de propaganda e aquela com certa qualidade artística, mesmo antes do Terror, havia a preocupação com os rumos da arte dita revolucionária. Em segundo, é importante lembrar que Gossec, assim como tantos outros compositores, era adepto da prática de parodiar suas próprias composições, usando aquelas originalmente religiosas ou teatrais para os novos hinos e cantos revolucionários (JAM, 1992, p. 230), e que as óperas também logo aderiram ao uso de árias e canções populares<sup>7</sup>. Desse modo, nota-se que, apesar do cuidado de determinados compositores em criar obras cuja relação entre o texto e a música fosse das mais íntimas, a prática de utilizar músicas já compostas com outros textos era corrente, criando novas camadas de significados. Em terceiro lugar, como indica Kaci (2010), os diversos tipos de apropriação dos cantos revolucionários, em Paris e nas províncias, revelam uma pluralidade de significados que escapam da função informativa ou da mera propaganda política.

Os autores da *Décade Philosophique* tinham uma visão relativamente crítica sobre a literatura e a arte de “ocasião”, especialmente em relação às pequenas peças e poemas que foram surgindo ao longo do período revolucionário<sup>8</sup>; mas ao mesmo tempo, pelo menos na visão de Duval, a música continuava sendo serva da poesia, desta vez, uma nova poesia engajada. Aqui vemos algumas das limitações de um tal projeto, com a tentativa de construir-se uma música “simples”, de fácil

---

<sup>7</sup> Para detalhes da produção de Gossec no período revolucionário, veja-se ROLE (2015, p. 129-182). Ver também Kaci (2010, p. 83), que lembra que “durante o decênio revolucionário, de acordo com o catálogo de Constant Pierre, 93,5 % das obras foram escritas sobre [...] estruturas musicais conhecidas do grande público”.

<sup>8</sup> Vejam-se os volumes VIII e IX (“Spectacles”), de Martin Nadeau, em BOULAD-AYOUB (2003).

apelo, sobre um texto inspirador – com isso, desconsideraram-se por completo os sucessivos esforços próprios do fazer musical em locais variados. Mas a partir de 1796/97, é Ginguené que assume a principal tarefa de crítica musical na revista. Grande historiador da literatura italiana, homem de uma cultura mais mundana e mais universal, ele é responsável, sobretudo, pela rubrica “Instrução pública” no jornal. Além disso, é, junto com Framéry, o editor da parte musical da *Encyclopédie*, com comentários e acréscimos<sup>9</sup>.

Ainda que sensível às festas e aos hinos republicanos (especialmente a *Marselhesa*), ele era um grande admirador da música em geral, de Palestrina e Pergolese, das sinfonias de Haydn, dos cantores da moda, enfim de uma vida musical mais ampla (KITCHIN, 1965, p. 228). Nesse sentido, insistiu constantemente na necessidade de uma educação musical formal e no cultivo do gosto público, para além das peças de ocasião. Mesmo acreditando em alguns elementos da arte republicana, Ginguené reservou à música um status diferente, mais associado aos diletantes cultivados, sem conseguir subordinar (ou seja, censurar) a produção musical a ideais políticos. De certo modo, parece haver um alinhamento com as ideias de Auguste Étienne de La Chabeaussière, incumbido principalmente da crítica de espetáculos a partir de 1796, que pensava que nos períodos de revolução seria melhor evitar os temas políticos, justamente por sua volatilidade. As artes, na *Décade*, acabam assumindo várias funções: de instrução (Ginguené), uma diversão menor (já que haveria assuntos mais importantes como o cultivo da terra – J.-B. Say : “a instrução que encontramos no teatro não paga o tempo que lá se perde”<sup>10</sup>); e, por fim, uma visão mais ampla, às vezes distante da política, contra o nivelamento dos espíritos.

---

<sup>9</sup> Encyclopédie Méthodique publiée par MM. Framery et Ginguené. Paris: chez Panckoucke, 1791.

<sup>10</sup> A frase está na *Décade*, sob o pseudônimo de Boniface Véridick (*Décade Philosophique*, 30/03/1796 - 10 germinal an IV-, p. 38-44).

Aqui se delinea também uma “dificuldade” com relação à música: percebida, de um lado, como “abstrata”, ela só pode funcionar em um projeto político através do texto a ela associada – pelo menos neste momento na França, e também através de algum tipo de educação sistemática. Assim como outras manifestações artísticas atreladas a propostas políticas muito precisas de outros períodos, especialmente dos governos totalitários do século XX, a visão de que tal produção seria de mera propaganda em geral impediu estudos mais sutis, o que só vem acontecendo nas últimas décadas. De outro lado, talvez justamente por causa do caráter “destacado” da música, ela pode continuar sendo uma arte do prazer, ecoando sempre a máxima horaciana do útil e do agradável. Não é de se estranhar, pois, que a música tenha aparecido pouco dentro do projeto da *Décade*: as artes do desenho, mas, sobretudo, os espetáculos, serão os verdadeiros objetos de discussão, porque aparentemente teriam uma maior capacidade de mobilizar os novos atores da história. Para caber no projeto político, seria necessário domesticar a música e subordiná-la ao texto, restando poucas opções para a criação musical. Isso talvez nos sirva de alerta para os problemas e as contradições constantes das relações entre música e política.

## Referências bibliográficas

ARTEAGA, S. *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 2ª. ed. Veneza: Carlo Palese, 1785.

BORDES, Pierre. *Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*. Lyon: Fage, 2010.

BOULAD-AYOUB, J. (Org.). *La Décade Philosophique comme système 1794-1807*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

BRÉCY, Robert. “La chanson révolutionnaire de 1789 à 1799. In *Annales historiques de la Révolution française*, 53<sup>e</sup> année, n. 244, p. 279-303, 1981.

DARLOW, Mark. *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opera, 1789-1794*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

DESORGUES, Théodore; GOSSEC, François-Joseph. *Hymne à l'être suprême*. Paris: Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, 1794.

*FÊTES ET RÉVOLUTION*. Catálogo de exposição. Paris: Dijon, 1989.

GUSDORF, Georges. *LA CONSCIENCE RÉVOLUTIONNAIRE: Les idéologues*. Paris: Payot, 1978.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Trad.: Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HUDEDE, Hinrich. "Contre-Marseillaises. Politische Gegentexte der Revolutionsjahre auf Rouget de Lilles Melodie". In *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 95, H. 3, p. 279-308, 1985.

JAM, Jean-Louis. Marie-Joseph Chénier and François-Joseph Gossec: two artists in the service of Revolutionary propaganda. In BOYD, Malcolm (Org.). *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 221-235, 1992.

KACI, Maxime. Chanter la politique: partitions nationales et modulations septentrionales (1789-1799). In *Annales historiques de la RÉVOLUTION FRANÇAISE*, 362, P. 79-99, 2010.

KITCHIN, J. *Un journal "philosophique": La Décade (1794-1807)*. Paris: Lettres modernes, 1965.

LACÉPÈDE, B. G. E. M. *La Poétique de la Musique*. Paris: L'Imprimerie de Monsieur, 1785

LA FACE, Giuseppina. La Marsigliese e il mistero attorno alla sua paternità. In *Il Fatto Quotidiano*, 10/01/2016. Disponível em: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/01/10/la-marsigliese-e-il-mistero-attorno-alla-sua-paternita/2361661/>. Acesso em 13.03.2016.

LENIAUD, J.-M. Joachim Le Breton et Antoine Quatremère de Quincy, secrétaires perpétuels de l'Académie des Beaux-Arts: deux conceptions divergentes du musée. In CARACCILOLO, M. T.; TOSCANO, G. (Org.). *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 79-91, 2007.

MILA, Massimo. "Che farò senza Euridice". In *L'esperienza musicale e l'estetica*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, p. 20-23, 1965 [1947].

MOUREAU, François. Stratégie chansonnière de la Révolution française. In *The French Review*, Vol. 62, No. 6, p. 967-974, 1989.

POÉSIES révolutionnaires et contre-révolutionnaires ou recueil, classé par époques, des Hymnes, Chants guerriers, Chansons républicaines, Odes, Satires, Cantiques des Missionnaires, etc., etc., Les plus remarquables qui ont parues depuis trente ans. T. I. Paris: A la Librairie Historique, 1821.

POMMIER, E. Quatremère de Quincy et le patrimoine. In PAVANELLO, G. (Org.) *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,, p. 459-479, 2000.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*. Introduction et notes par Édouard Pommier. Paris: Macula, 1989.

ROLE, Claude. *François-Joseph Gossec: (1734-1829): Un musicien à Paris, de l'Ancien Régime à Charles X*. Paris: L'Harmattan, 2015.

ROUGET DE LISLE, Claude Joseph. *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*. Paris: Bignon, 1792. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067388h/f2.image.r=la%20marseillaise>. Acesso em 13.03.2016.

# As práticas imitativas musicais na Missa em Si menor de Bach

KATIA KATO

FACULDADE NAZARENA DO BRASIL (pkjusti@uol.com.br)

O processo de produção artística a música ocupa um lugar de destaque como um dos principais meios de imitação. As práticas imitativas que utilizavam a música como ferramenta para imitar, suscitar e representar afetos, preconizada desde os antigos, chegam integralmente ao século XVIII e são claramente observadas nas obras dos compositores alemães ligados à doutrina composicional da *Musica Poetica* e, sobretudo, na obra de Johann Sebastian Bach. Porém, as práticas imitativas da paródia, *contrafactum*, emulação, ainda que possam nos remeter a práticas imitativas semelhantes, se diferenciam de acordo com sua aplicação em diferentes áreas, seja no campo da literatura, da oratória ou ainda na composição musical, sendo inicialmente utilizadas como ferramentas pedagógicas por retóricos, literatos e compositores. Através dos tempos, dos usos e costumes, assumem conotações variadas que se confundiam ora com a homenagem, no caso da emulação e da imitação, ora com o plágio ou "roubo", como da paródia.

Assim, com o intuito de tentarmos desvendar quais procedimentos imitativos retórico-musicais J.S. Bach fazia na reutilização de suas composições, sobretudo no que concerne às obras reutilizadas na Missa em Si menor, BWV 232, procuramos definir cada termo, realizando um apanhado histórico de seu surgimento, bem como em quais condições foram utilizados.

## 1. A imitação musical – Emulação, *Contrafactum* e Paródia

A prática da imitação musical já era uma constante nas composições anteriores ao século XVIII, porém, foi em 1739

que o teórico Johann Mattheson, em seu tratado *Der vollkommene Capellmeister*, descreve e categoriza a imitação musical. Diz ele:

Exatamente como numa discussão, na qual cada fala é respondida apenas com sim ou não, e na qual nenhum exame é efetuado, nenhuma asserção é apresentada, nenhum contra-argumento é discernido, nenhuma pequena amigável contestação apresentada, assim também, [na composição] quando absolutamente nenhum esforço for feito para imitar ou para destacar, logo se tornará em algo sonolento e causará um mau deleite; assim também ocorrerá em cada harmonia, mesmo que ela seja constituída de somente duas vozes, ainda certamente exigirá tais explicações, objeções, analogias e argumentos nos sons [música], que não temos como atender através de nenhum meio melhor, a não ser pela imitação, também conhecida por *imitatio* ou *aemulatio vocum*. Esta imitação tem três diferentes sentidos na música. No primeiro encontramos a oportunidade de imitar todos os tipos de coisas naturais e afecções de ânimo, que é, indubitavelmente, o maior auxílio para a *inventio*, como já discutimos acima. Desde que não se configure em nenhum roubo de forma musical, o segundo sentido refere-se aos problemas que temos na imitação de uma ou outra obra de mestre ou compositor. O terceiro sentido refere-se ao que pode ser observado através da imitação de agradáveis competições, nas quais diferentes vozes se guiam com toda a liberdade sobre conhecidas regras formais, motivos, passagens e frases<sup>1</sup> (§. 3-4, 331).

---

<sup>1</sup> Tradução de Paulo Justi. §.3. Denn, gleichwie eine Unterredung, da zu allen Vorträgen blosserdings Ja oder Nein gesaget, und keine Untersuchung vorgenommen, keine Behauptung angebracht, keine Gegenrede verspüret, kein kleiner freundlicher Streit erregt, ja, gar keine Mühe genommen wird, es einander nach oder auch zuvorzuthun, gar bald schläfrig macht, und schlechte Freude erwecket: also erfordert auch eine iede Harmonie, wenn sie gleich nur aus zwo Stimmen bestünde, eben solche Erörterung, Einwürffe, Beisprüche und Lutgefechte in den klängen, die man durch kein bessers Mittel, als durch die so genannte **Nachahmung**, welche mit ihren Kunstworte, *Imitatio*, vel potius *Aemulatio vocum* heisset, vorstellig machen kan.

Mattheson trata dos aspectos técnicos relativos à composição e relata o uso do termo *imitatio* de três maneiras distintas: como imitação de coisas naturais e afecções de ânimo; como imitação de obra de outro mestre ou compositor e como imitação de vozes, sendo que esta última variante indica uma forma livre de imitação. Neste contexto de imitação proposto por Mattheson, através da cópia da obra de mestres ou modelos previamente compostos, podemos incluir os conceitos de paródia e emulação.

Para H. Brown (1982, p. 8-10), assim como os poetas e oradores, também os compositores aprenderam sua arte imitando os grandes mestres, moldando novas peças diretamente nos antigos. Ele argumenta que entre os séculos XV e XVII a ideia de criação de um trabalho musical totalmente novo, baseado em modelos pré-existentes, cresce a partir da respeitável tradição retórica da *imitatio*, elaborada particularmente pelos humanistas.

Weinbrot (1985, p. 121) esclarece que a prática da imitação marca a divisão entre a concepção artística do início e do final do século XVII, sendo que o ensino da imitação era um dispositivo essencial para a transmissão da pedagogia e literatura. Uma outra forma especialmente relevante do emprego da imitação na educação foi na tradução de textos em latim em solo inglês. João Adolfo Hansen, em seu artigo

---

§.4. Diese Nachahmung nun hat in der Music dreierley zu bedeuten. Denn erstlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Uibung mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen anzustellen, worin schier das grösste Hülfsmittel der Erfindung bestehet, wie an seinem Orte gesaget worden ist. Fürs andre wird diejenige Bemühung verstanden, so man sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Arbeit nachzumachen: welches eine gantz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Musicalischer Raub dabey mit unterläufft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung denjenigen angenehmen Wettstreit, welchen verschiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurtze Sätze **mit aller** Freiheit unter einander führen.

*Imitação na representação seiscentista* corrobora esta informação explicando que:

(...) nas práticas de representação italianas e ibéricas do século XVII, hoje unificadas como "Barroco", a autenticidade das obras era decorrência da imitação: nelas, os termos imitação e autenticidade não se excluíam como hoje; ao contrário, implicavam-se mutuamente. (...) Assim, nas preceptivas retóricas do século XVII, é rotineira a distinção entre *piratear*, *imitar* e *emular*. (...) Pressupõe-se, então, que o conhecimento e a aplicação regrada das distinções entre *piratear*, *imitar* e *emular* são fundamentais para obter a fama gloriosa de "emulador", como diz Sforza Pallavicino em seu *Arte dello Stile Insegnativo*, de 1644. (...) Desta maneira, a imitação louvável é especificada como *emulação*. Basicamente, a emulação visa produzir, por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada. (...) Como imitação produzida pelo intelecto e pela arte, a emulação é uma imitação proporcionada. Pela emulação, a obra deve superar o imitado, tornando-se autoridade para novas emulações.

Emanuele Tesauro<sup>2</sup>, no Capítulo III de seu *Il Cannocchiale Aristotelico*<sup>3</sup> (2000, p.69) de 1654, ao tratar da *Agudezas Humanas*, define a imitação como sendo o exercício mais eficaz e engenhoso de todas as agudezas humanas. Ele afirma:

Essa [a imitação] foi a antiga mestra de todos os homens, aos quais a Natureza parece ter sido muito relutante em querer que com muito esforço um homem seja discípulo de outro, quando para os animais ela mesma é mestra. O falar, o

---

<sup>2</sup> Emanuele Tesauro (1592-1675) foi um dos mais importantes teóricos literários do período barroco na Itália. Em sua principal obra, *Il Cannocchiale Aristotelico* de 1645, desenvolvendo ideias esboçadas na poética renascentista e embasado na *Retórica* e *Poética* de Aristóteles, constrói uma vasta teoria sobre a metáfora e o conceitismo (*Oxford Companion to Italian Literature*, disponível em: <http://www.answers.com/topic/emanuele-tesauro>, Acessado em: 02. Jan. 2012).

<sup>3</sup> Agradeço à Profa. Dra. Monica Lucas pela tradução do texto.

caminhar, o nadar, o cantar, o escrever ensinam-se por meio de simples imitação. As virtudes e os costumes civis são impressos na cera da alma tenra com a simples imitação dos pais e nutridores. Finalmente as artes todas, tanto as mecânicas quanto as liberais, são aprendidas a partir dos exemplos de ótimos artífices; e estes as aprenderam (tão injusta foi a Natureza) pela imitação dos animais. De modo que a imitação pode ser chamada mestra dos mestres. Essa, aliás, foi a primeira mestra da poesia cuja alma consiste no imitar (...). Portanto eu chamo imitação uma sagacidade com a qual sendo proposta para ti uma metáfora ou outra flor do engenho humano, tu atentamente examinas as suas raízes e transplantando-as em diferentes categorias, como em solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos.

Porém, mesmo antes de Mattheson descrever e categorizar a imitação na música, o procedimento imitativo já havia sido tratado por exemplo por Isócrates (436-338 a.C.), retórico ateniense, que insistia em seus ensinamentos que a imitação deveria ser "grande, bela e humana", considerando-a como edificante tanto moral, como artisticamente. Dionísio de Halicarnasso (I a.C.-?), que ensinou em Roma antes do ano 30 a.C., em seu tratado *Peri Mimeseos* (Sobre a Imitação), define a *mimesis* como "uma atividade de se fazer um modelo de exemplo por meio de observação". A ela poderia ser combinada a "emulação" (*zelos*), ou seja, "uma atividade da alma, quando movida pela admiração do que parece ser belo" (SLOANE, 2001, p. 381-383). Nota-se assim que, tanto Isócrates quanto Dionísio de Halicarnasso, começam a preocupar-se em tornar a beleza e a edificação moral como itens a serem observados, imitados e emulados no discurso.

Assim, a beleza e a edificação moral se tornam partes do discurso, passando a ser imitados e emulados também na prática imitativa musical. Brown (1982, pp.8-10) explica que a prática de utilizar obras de grandes mestres como modelo e guia para estudantes pode bem ter sido a base para um princípio de pedagogia musical no século XVI. Entretanto, afirma que o princípio da imitação era bem conhecido em outros tipos de atividades intelectuais e artísticas durante o

período, porém, acredita que nenhum teórico musical do século XV, ou mais tarde no século XVI tenha discutido esta técnica detalhadamente. Prova disto é que a maior parte dos tratados em música da Idade Média e do início da Renascença inicia igualmente com técnicas básicas necessárias para o entendimento, execução musical e vários aspectos da arte da composição musical, porém, sem apresentar nenhuma discussão teórica sobre a prática imitativa ou da emulação. Outra maneira de emulação aparece nos manuscritos de música secular do século XV, que por sua vez era claramente não pedagógica, uma vez que envolvia um compositor maduro que basearia uma nova composição em uma antiga composição de outro compositor maduro. Na verdade, os dois impulsos, imitação e emulação, são, sem dúvida, proximamente revelados, mas nota-se que a emulação utilizada com o intuito de homenagem era nitidamente uma técnica comum entre os compositores de canção do tardio século XV. O modo particular como os compositores se imitavam foi noticiado em instâncias isoladas, mas nunca foram analisados conjuntamente e, tampouco, vistos como parte de uma técnica padrão do período.

A emulação, como um tipo de imitação ligada à moral, já ocorrera em Aristóteles, na *Retórica*<sup>4</sup>:

A emulação consiste num certo mal estar ocasionado pela presença manifesta de bens honoríficos e que se podem obter em disputa com quem é nosso igual por natureza, não porque tais bens pertençam a outrem, mas porque também não nos pertencem (razão pela qual a emulação é uma coisa boa e própria de pessoas de bem (...)) (1388 b).

Aristóteles define a emulação como uma espécie de inveja positiva, isto é, a imitação pela posse de bens. Para ele, emular é admirar (*Ret.* 1385a). Porém ele não se limita a tratar da emulação apenas no sentido de posse, pois acrescenta:

---

<sup>4</sup> Doravante todas as citações da *Retórica* serão extraídas de: ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

Ora, se os bens honoríficos provocam emulação, necessariamente também as virtudes semelhantes a provocarão e tudo quanto é útil e benéfico aos outros (porque as pessoas têm em consideração os benfeitores e as pessoas de bem). E o mesmo acontece com todas as coisas boas que podemos usufruir com os que estão próximos de nós, por exemplo, a riqueza e a beleza, mais até que a saúde (*Ret.* 1388b).

Aristóteles não trata da emulação em sua *Poética*, mas há uma similaridade com a questão da imitação (*mimesis*) como podemos observar:

(...) e, estando nós em posse, conforme à natureza do imitar, da melodia e do ritmo (pois é evidente que os metros fazem parte do ritmo), desde o início os mais naturalmente dotados para tais coisas, progredindo aos poucos, engendraram a composição a partir das improvisações. Mas a composição desmembrou-se segundo os caracteres apropriados: os mais solenes imitavam as ações nobres e de pessoas desse tipo, enquanto os menos exigentes as das pessoas ruins, inicialmente compondo injúrias, assim como os outros hinos e encômios. (*Poet.* IV, 1448b20-7).

Ao incluir a beleza em sua lista de bens emuláveis, Aristóteles dá um importante passo na direção do que será, bem mais tarde, a Estética, e sua influência será percebida em autores posteriores, como o já visto anteriormente, Dionísio de Halicarnasso que em sua obra *Sobre a Imitação* afirma:

A imitação é a atividade que guarda o modelo por meio das regras, mas, como dizem os sucessores, discurso ou ação que contem uma semelhança bem sucedida com o modelo. Emulação é a atividade de uma alma movida para admiração pelo que ela acha que é belo (*apud* VELOSO, 2004, p.241).

Desta forma podemos imaginar que, sendo a beleza um bem emulável, assim também poderemos tratar todas as manifestações artísticas, incluindo a música.

Bach ao realizar suas paródias segue o princípio emulativo, visando sempre, ao adaptar obras previamente compostas, a qualidade, ou como disse Aristóteles, o bem. O modelo musical a ser parodiado é um paradigma, uma amostra com base na qual escolhemos certa coisa. Se para Aristóteles,

pelo paradigma se aprende, como dito desde o início na *Poética*, para Bach, a paródia é um paradigma onde igualmente a mensagem religiosa nela contida está assegurada de ser transmitida.

Podemos notar uma analogia entre a teoria aristotélica da emulação e as paródias realizadas por Bach, uma vez que Bach não realizava uma simples cópia de uma obra anterior, mas, ao contrário, em sua reutilização, sempre procurava a adequação e a melhoria do discurso. Como vimos, tais preceptivas de imitação/paródia do discurso com base na adequação, unidade, beleza e preceitos morais também foram encontrados na teoria de diversos retóricos posteriores a Aristóteles.

202

A paródia bachiana é uma imitação de caráter emulativo, pois não se trata de mera repetição de trechos musicais em alturas diferentes, como previsto nos tratados de composição, mas de uma escolha criteriosa, carregada de valores morais e que leva em conta tanto os preceitos da composição, quanto os da retórica musical. Esta atitude de Bach mantém um completo alinhamento com as preceptivas de Aristóteles encontradas na *Poética* e na *Retórica*, que passaram tantos autores e compositores ao longo da história, como demonstrado.

Além da emulação, duas outras ferramentas imitativas foram utilizadas na prática musical: a *contrafactum* e a paródia. Estes são termos que, por princípio, estavam ligados às atividades literárias, sendo apenas posteriormente indicativos de atividades musicais. Ambos, ao serem utilizados para substituírem um texto por outro, mantendo-se a antiga melodia, assumem claramente a função de tropo retórico musical, ferramenta esta que se fará presente de diversas formas nas composições de Bach.

No que concerne à atividade musical, por definição a paródia e a *contrafactum* são o resultado de uma melodia, ou toda composição, que foi tomada e reutilizada, alterada ou não. Tanto a paródia quanto a *contrafactum* são atividades que, mesmo no âmbito musical, geralmente estarão relacionadas com a utilização de algum texto. Segundo Robert Falk (1979,

p.1), a distinção entre paródia e *contrafactum* é uma questão apenas de nomenclatura. De acordo com ele (*in* SADIE, 2001, v.6, p.367), antes de 1450, o termo *contrafactum* era mais comumente empregado para indicar a prática de compor novos poemas para melodias antigas, particularmente no repertório monofônico secular dos séculos XII e XIII. No repertório sacro de cantochão ele é igualmente encontrado, quando, por exemplo, os textos de novas festividades eram rotineiramente adaptados para antigas melodias. Falk afirma ainda que muitas melodias de *Sequentia* e hinos também tiveram os textos reescritos numerosas vezes. A palavra *contrafactum* (ou *contrafacere*) foi utilizada durante a Idade Média com o significado de imitação em geral, no entanto sempre com uma conotação negativa de contrafeito, ou seja, algo falso ou dissimulado. Falk indica ainda que o uso mais antigo do termo *contrafactum*, no sentido moderno de imitação musical, data do século XV aparecendo no manuscrito alemão de *Pfulligen* e restringia-se a adaptações de texto de melodias seculares para uso sacro. Nos séculos XV e XVI a *contrafactum* frequentemente envolvia a substituição de texto sacro para secular, ocorrendo o inverso apenas raramente.

Durante o período da Reforma protestante, a *contrafactum*, agindo como tropo, foi uma categoria particularmente importante na adaptação de canções profanas para corais luteranos. Nestas obras a melodia se conservava mas o texto era substituído por uma letra inteiramente nova, ou pelo menos alterado de maneira a conferir-lhe um sentido religioso (GROUT, 2001, p. 278).

A *contrafactum* também aparece no repertório monofônico secular. Em alguns casos, uma nova canção empresta tanto a melodia como partes de um texto já existente em uma atitude de tributo, ou talvez, competição. Alguns *Minnelieder* alemães são *contrafacta* ou adaptações de canções de *troubadour* ou *trouvère* e, com certa frequência, melodias seculares eram dispostas em textos sacros latinos (FALK *in* SADIE, 2001, v.4, p.9).

No campo musical, a paródia é um termo usado para remeter a uma técnica de composição envolvendo o uso de

material pré-existente primeiramente associada ao século XVI (SADIE, 2001, v19, p. 145). Apesar da palavra grega paródia (παρωδία) aparecer já no início do século IV a.C., é apenas na metade do século XVI que se iniciam as discussões sobre sua utilização em atividade musical. Embora a técnica de paródia tenha sido importante, particularmente na composição das missas durante o século XVI, o termo *parodia* em si não foi utilizado até 1587 quando aparece no título da página de rosto da Missa de Jakob Paix com a seguinte inscrição em latim "*Missa Parodia mottetae Domine da nobis auxilium Thomae Crequillonis*". Até então, a denominação usual pela qual o empréstimo de material era conhecido era "*Missa super (...)*" ou "*Missa ad imitationem (...)*" seguida pelo título do trabalho na qual a missa estava baseada (FALCK, 1979, p.4). A preferência de J. Paix pela utilização de um termo grego foi resultado da grande influência humanística alemã.

204

No século XVI, o procedimento de composição de missas polifônicas apresenta a utilização generalizada da paródia. Ainda que já fosse utilizada no século precedente, em geral tendo canções seculares como ponto de partida, a paródia permanecia tímida e não se distinguia claramente da utilização de monodias preexistentes. No século XVI, ao contrário, observa-se o empenho em explorar os modelos escolhidos tanto em sua estrutura polifônica quanto em seus temas melódicos: não se hesita em citar literalmente certas passagens, para melhor desenvolvê-las em novas elaborações contrapontísticas. Este processo de cópia e paródia foi muito utilizado no período de Bach. Bach normalmente realizava as paródias entre obras sacras e seculares da seguinte maneira: música de Paixão era reutilizada como música de funeral; música de funeral era adaptada para se tornar música de Paixão; música composta em honra ao nascimento do filho de um monarca era reutilizada mais tarde para celebrar o nascimento do Filho de Deus (BUTT, 1997a, p.90). Desta forma, podemos observar que na transposição entre o texto original da melodia para um texto novo, o compositor sempre guardava o decoro da matéria e fazia uma analogia temática. Werner Neumann, que estudou particularmente a questão da paródia em Bach, distingue cinco modelos de operação (*apud* BASSO,

1985, Vol. II, p.270): reutilização de uma cantata sacra por uma outra cantata sacra; reutilização de uma cantata profana por uma cantata sacra; reutilização de uma cantata profana por uma cantata profana; reutilização de uma obra instrumental por uma obra vocal; reutilização de uma obra vocal por uma obra instrumental.

Como se observa, Bach jamais transforma cantatas sacras em profanas, demonstrando assim uma particular sensibilidade aos elementos espirituais de origem, que não podem ser "rebaixados" ao nível de obras profanas; estas, porém, podem ter seus elementos "elevados" ao nível de uma cantata sacra. Através deste mecanismo fica evidente a importância dada por ele à adequação ao gênero do discurso, pois um discurso de gênero baixo poderia ou ser transformado em outro do mesmo gênero ou ser elevado, porém o mesmo não ocorreria com um discurso elevado, que poderia no máximo ser transformado em outro do mesmo gênero, mas nunca ser rebaixado.

205

As composições de Bach não tinham a intenção primária de "deleite" de um público de concerto, mas sim a "edificação" de uma congregação de igreja. As cantatas foram concebidas não como peças de concerto, mas sim como sermão musical. Autores como Spitta comentam que Bach, mesmo ao compor obras seculares, escrevia de maneira sacra (BUTT, 1997a, p.90).

O mecanismo da paródia será amplamente utilizado por Bach em várias obras, porém pode ser observado com maior ênfase no Oratório de Natal, nas Missas Breves e, sobretudo, na Missa em Si menor.

## 2. Paródias na *Missa em Si menor*, BWV 232

Frequentemente tive a oportunidade de comparar os textos originais e subsequentes de seus trabalhos e confesso sempre me surpreender e me emocionar ao observar a sua

dedicação para realizar melhorias, (...) tornando o bom, melhor e o melhor, perfeito<sup>5</sup> (FORKEL, 1802, p.62).

Assim inicia o Capítulo X da biografia de Bach escrita por Johann Nikolaus Forkel, seu primeiro biógrafo. Embora no trecho acima Forkel esteja se referindo às paródias de uma maneira geral, é na Missa em Si menor que podemos encontrar o apogeu da técnica do processo.

A obra é composta por vinte e sete movimentos, sendo vários parodiados de antigas composições, em geral, movimentos de cantatas sacras e profanas que fossem semelhantes quanto ao conteúdo. Entretanto, há ainda muita controvérsia sobre as fontes utilizadas por Bach na composição da Missa. Em consequência de novas pesquisas e descobertas sobre a obra de Bach, houve, através do tempo, um significativo aumento do número do que se pode considerar movimentos parodiados na Missa. Em nosso trabalho, após a compilação de dados que consta nos principais autores<sup>6</sup>, o número de movimentos parodiados seria, aparentemente, dezoito, porém se considerarmos as pesquisas do musicólogo alemão Klaus Häfner (1987, p.530), que em *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach* realiza um estudo minucioso das paródias na obra de Bach, este número passaria para vinte e quatro, ou seja, quase a totalidade da obra. Desta forma, no que se refere ao número de movimentos parodiados, a Missa em Si menor se aproximaria muito das *Missas Breves*.

---

<sup>5</sup> Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschiedenen Jahren mit einander zu vergleichen, und ich muß gestehen, daß ich mich oft über die Mittel gewundert und gefreut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten zu machen.

<sup>6</sup> Dados coletados a partir das informações retiradas dos autores: BUTT (1991), CARRELL (1967), DÜRR (2000), HÄFNER (1987), KÜSTER (1999), NEUMANN (1984), RILLING (1986), SCHWEITZER (1966), SMEND (2006), SPITTA (1951), STAUFFER (2003), TERRY (1931), WOLFF (2000b e 2009).

No tocante ao número de paródias na Missa, Klaus Häfner (1987, p.240), considera contraditório às leis da probabilidade pensar que apenas um quarto dos movimentos dela seja realizado com a técnica da paródia. Acredita ele que, em vez de fazer uma criação nova, deve-se supor que o compositor tenha utilizado a mesma técnica em todo o processo. Segundo o autor, o resultado destas reflexões se confirma através dos manuscritos autógrafos, que apresentam partes tão limpas e isentas de correções que podem ser, assim como também Spitta e Schering as consideravam, originais que foram transportados. Häfner relata que von Dadelsen, outro importante musicólogo alemão, caracterizava a partitura da Missa em Si menor como *um manuscrito que oferece quase que a imagem de uma escrita original*.

A Tabela 1 indica a estrutura da Missa, com todos os vinte e sete movimentos, bem como os movimentos parodiados com seus respectivos originais.

207

Partes/ano	Paródia de BWV/ ano
------------	---------------------

### I. Missa - Kyrie (1733)

1º. <i>Kyrie</i> (coro)	198 ou <i>D.Messe</i> de Lutero
2º. <i>Christe</i> (dueto)	manuscrito limpo sugere paródia (BWV Anh.9/8)
3º. <i>Kyrie</i> (coro)	manuscrito limpo sugere paródia (BWV 244a/8 = 14)

### Gloria

4º. <i>Gloria</i> (coro)	191/1 ou Derivado de um concerto instrumental(?)/ Similaridades 201,206,214,215 (1718-23)
5º. <i>Et in terra pax</i> (coro)	
6º. <i>Laudamus</i> (ária)	(BWV Anh.9/6)
7º. <i>Gratias</i> (coro)	29/2 (1731)
8º. <i>Domine Deus</i> (dueto)	191/2, 193a/5 (1727)
9º. <i>Qui tollis</i> (coro)	46/1 (Seção A) (1723)
10º. <i>Qui Sedes</i> (ária)	manuscrito limpo sugere paródia

	(BWV Anh. 9/12)
11°. <i>Quoniam</i> (ária)	(BWV Anh. 9/10)
12°. <i>Cum Sancto spiritu</i> (coro)	191/3/ou concerto instrumental perdido

## II. Symbolum Nicenum (Credo) (c.1747-49)

13°. <i>Credo</i> (coro) parte I	Baseado em Cantochão latino e/ou retrabalhado à partir do <i>Magnificat</i> de Caldara <i>Credo Niceno</i> de Bassani e/ou Coro de abertura de 205
14 °. <i>Credo Patrem</i> (coro) parte II	Paródia <i>Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm</i> 171/1 (1729?); Coro <i>Credo in unum Deum</i> em Sol (c.1747-1748)
15°. <i>Et in unum Dominum</i> (dueto)	Dueto perdido, considerado 213/11 (1733)
16°. <i>Et incarnatus</i> (coro)	
17°. <i>Crucifixus</i> (coro)	12/2 (Seção A) (1714)/ Baixo do Coro I, derivado de 78
18°. <i>Et resurrexit</i> (coro)	Anh. 9/1 (Seção A) (1727)/ou obra instrumental
19°. <i>Et in Spiritum</i> (ária)	(BWV Anh. 4/2)
20°. <i>Confiteor</i> (coro)	
21 °. <i>Et expecto</i> (coro)	2ª. Parte 120/2 (1728-29)120/2 - 120a/1

208

## III. Sanctus (1724)

22°. <i>Sanctus</i> (coro)	<i>Sanctus</i> , 232/III (1724)
----------------------------	---------------------------------

## IV. Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem

23°. <i>Osanna</i> (coro)	11/1 (Seção A) (1732) (=Anh. 11), ou/ Depois 215/1 (1734)
24°. <i>Benedictus</i> (ária)	Cantata profana (?) (BWV Anh 13/5)
25 °. <i>Osanna</i> (da capo)(coro)	
26°. <i>Agnus Dei</i> (ária)	Anh. 196/3 (1725); ou "Oratório Ascensão" 11/4 (1735?)

27°. <i>Dona nobis pacem</i> (coro)	232/7 (1733); ou 29/2 (=n.7) (1731); ou uma fonte comum tardia
-------------------------------------	---

Tabela 1: *Estrutura da Missa em Si menor*<sup>7</sup>

O hábito, e talvez a necessidade, que Bach tinha de parodiar e retrabalhar a música já composta constituía uma adaptação natural à pressão dos seus deveres. Desta forma lhe era possível também tornar a ouvir, sob uma forma diferente, trechos musicais a que dedicara grande dose de reflexão e energia criadora. Porém, não é neste contexto específico que as paródias da Missa em Si menor devem ser vistas. Elas não são frutos de pressão ou hábito composicional, não sendo mecanicamente feitas; ao contrário, devido à laboriosa adaptação do novo texto, que deveria conter o mesmo sentido teológico que o anterior, a uma a música pré-concebida, faz com que cada um dos movimentos parodiados mostre um grau de perfeição superior ao de seu modelo. Lembrando ainda que esta readaptação era feita através da utilização do tropo como recurso poético-musical. Assim, este fato nos faz indagar sobre a possibilidade de Bach ter tido o conhecimento teórico do pensamento aristotélico da *mimese* e especialmente da emulação e, na utilização das paródias, ter sido influenciado por elas.

Os procedimentos de composição das paródias da Missa em Si menor são diferentes em relação às demais paródias. Era comum Bach, ao revisar suas obras, expandir o material pré-existente, embelezando as linhas, modificando texturas, adicionando compassos e compondo novas seções. Na Missa em Si menor, no entanto, ele segue o caminho inverso, reduzindo as seções e diminuindo compassos para adaptá-los ao texto latino, como ocorre, por exemplo, nos movimentos do *Osanna* e *Agnus Dei* (trinta e três compassos menor que o original), ou no *Qui tollis* (quinze compassos menor).

A Missa em Si menor pode ser considerada um "resumo" da obra de Bach, uma espécie de catálogo de obras, pois nela encontram-se cantatas de seu período em Weimar

---

<sup>7</sup> Os originais apresentados entre parêntesis, referem-se aos estudos de Klaus Häfner (1987, p. 530).

(BWV 12, parodiada no *Crucifixus*), cantatas dos seus cinco Ciclos do período de Leipzig (BWV 46, parodiada no *Qui tollis* ou a BWV 171, parodiada no *Patrem Omnipotentem*) e obras escritas para o *Collegium Musicum* de Leipzig no período de 1730 (BWV Anh.11, parodiado no *Osanna*). Além disso encontra-se música feita para a igreja (BWV 46, 171), para cerimônias burocráticas (BWV 29, 120) e eventos cerimoniais (BWV Anh.9, Anh.11).

George Stauffer (2003, p.263) acredita que a síntese de estilos composicionais contribui para uma universalidade da Missa em Si menor. Diz ele que a obra é uma verdadeira *réunion des goûts* (usando o termo de Couperin), uma reunião de gostos, onde existe desde a justaposição de estilos, como por exemplo no *Credo* e no *Confiteor*, em que são combinados um coro renascentista com uma linha, tipicamente barroca, de baixo contínuo, além do estilo antigo, moderno, italiano, francês e alemão, estruturas vocais e instrumentais, que são amalgamados em uma obra única e contínua.

210

Bach ao realizar suas paródias segue o princípio emulativo, visando sempre, ao adaptar obras previamente compostas, a qualidade, ou como disse Aristóteles, o bem. O modelo musical a ser parodiado é um paradigma, uma amostra com base na qual escolhemos certa coisa. Se para Aristóteles, pelo paradigma se aprende, como dito desde o início na *Poética*, para Bach, a paródia é um paradigma onde igualmente a mensagem religiosa nela contida está assegurada de ser transmitida.

Podemos notar uma analogia entre a teoria aristotélica da emulação e as paródias realizadas por Bach, uma vez que Bach não realizava uma simples cópia de uma obra anterior, mas, ao contrário, em sua reutilização, sempre procurava a adequação e a melhoria do discurso. Assim, a paródia bachiana pode entendida como uma imitação de caráter emulativo, pois não se trata de mera repetição de trechos musicais em alturas diferentes, como previsto nos tratados de composição, mas de uma escolha criteriosa, carregada de valores morais e que leva em conta tanto os preceitos da composição, quanto os da retórica musical. Esta atitude de Bach mantém um completo alinhamento com as preceptivas de Aristóteles encontradas na *Poética* e na *Retórica*, que perpassaram tantos autores e

compositores ao longo da história, como demonstrado. Sabe-se que Bach estudava retórica e o quanto conhecia de Aristóteles não se encontra documentado. No entanto, a proximidade de Bach com o teórico Johann Gottsched, sugere um conhecimento de ideias do estagirita pelo compositor, pois é inegável a semelhança de conduta de ambos no valor dado à imitação, no seu caráter específico de emulação e principalmente no procedimento moral ao empregá-las.

Bach reúne na Missa, a retórica com a liturgia, a literatura com a música. Mas, sobretudo, a mais importante fusão na Missa é o encontro espiritual entre os mundos católico e luterano, proporcionando assim, uma maneira dupla de revelação dos mistérios e glorificação, realizando sua Missa em Si menor *somente para a glória de Deus*.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BASSO, A. *Jean Sébastien Bach Vol. II*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1985.

BROWN, H.M. Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 35, No.1, pp.1-48, 1982. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0003-0139%28198221%2935%3A1%3C1%3AECAHIA%3E2.0.CO%3B2-1>  
Acesso em: 28.09.2007.

BUTT, J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997a.

BUTT, J.; RUSHTON, J. (Eds). *Bach: Mass in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

DÜRR, A. *Johann Sebastian Bach – Die Kantaten*. München: Bärenreiter-Verlag, 2000.

FALCK, R. Parody and Contrafactum: A terminological Classification. *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 1, January, 1979, pp.1-21. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027->

4631%28197901%2965%3A1%3C1%3APACATC%3E2.0CO%3B2-M  
Acesso em 28.09.2007

GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. *História da Musical Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

HANSEN, J. A. *Imitação na representação seiscentista*. (texto não publicado)

MATTHESON, J. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter , 1999.

NEUMANN, W. *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. WIESBADEN: BREITKOPF & HÄRTEL, 1984.

SADIE, S. (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, USA, 2001.

SCHWEITZER, A. J. *S. Bach Vol. I*. New York: Dover Publications, 1966.

SLOANE, T. O. *Encyclopedia of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, 2001.

212

SMEND, F. *Messe in h-Moll - Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006.

SPITTA, P. *Johann Sebastian Bach, Vol II*. New York: Dover Publication, 1951.

STAUFFER, G. *Bach – The Mass in B Minor – The Great Catholic Mass*. Yale: Yale University Press, 2003.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico O Sia Idea Dell'Arguta Et Ingeniosa Elocutione Que Serve À Tutta L'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica Esaminata Co'Principij Del Divino Aristotele* (Torino, 1654) (*fac-simile*). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000.

TERRY, C. S. *Bach's B minor Mass*. London: Oxford University Press, 1931.

VELOSO, C. W. *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

WEINBROT, H. "An ambition to excell": the aesthetics of emulation in the seventeenth and eighteenth centuries. *The Huntington Library Quarterly*, vol. 48, no. 2, (spring, 1985), pp.121-139. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3817539> Acesso em : 28.09.2007.

WOLFF, C. *Johann Sebastian Bach – The Learned Musician*. New York: W.W. Norton & Company, 2000b.

WOLFF, C.; KOOPMAN, T. *Die Welt der Bach Kantaten Bd. 3*. Stuttgart:  
Metzler Bärenreiter, 1999.

# Rediscutindo a relação entre música e linguagem a partir das análises de Paolo Virno

FLAVIO BARBEITAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (flaviobarbeitas@ufmg.br)

## Breve histórico da relação entre música e linguagem

A relação entre música e linguagem, como de resto comprovam as múltiplas interpretações que ao longo do tempo se fizeram a respeito, é basilar na história cultural do Ocidente e estabelece um fio condutor inquestionável para a colocação da música no quadro geral do saber.

Consideremos, em passagem arriscadamente sintética, a Modernidade. Pode-se dizer que o projeto epistemológico racionalista que inicialmente a fundamentou teve alguma resistência em acolher os desafios que o fenômeno musical apresentava aos mecanismos de compreensão do mundo mais privilegiados pela razão. Principalmente desde que paulatinamente se autonomizou da palavra, a música passou a ser alvo de indagações por parte do conhecimento racionalista em termos que, acima de tudo, revelavam uma tentativa de enquadramento: uma vez independente da linguagem (verbal), o que a música, afinal, representa; o que quer dizer; o que significa; a que se refere? Ou ainda: com a música, o que podemos conhecer, o que nos é dado entender?

Ilustra bem esse estado de coisas o seguinte comentário de Benedito Nunes à abordagem da música na *Crítica do Juízo*, de Kant:

A indagação kantiana, fortemente resguardada pelo privilégio da linguagem verbal, aproxima-se, pois, da música adotando uma atitude discriminatória. Marca-lhe, como desvantagem, e, portanto, como traços negativos, tudo quanto a diferencia das outras artes e a distancia da expressão verbal. As diferenças consideradas são mais deficiências do que qualidades específicas. (NUNES, 1998, p. 75)

A principal dessas deficiências, "pedra de escândalo para o Racionalismo" segundo o mesmo Benedito Nunes, seria

a incapacidade de representação. De tal forma a não referencialidade era problemática que, já no Romantismo, a fim de preencher tal lacuna, Hegel – abrindo uma expressiva corrente a que se juntariam posteriormente, por exemplo, Ernst Cassirer e Susanne Langer – idealizou a música como a arte representativa dos sentimentos e dos afetos.

A análise de Mark Evan Bonds (2014) o confirma, mas também demonstra que o caminho para apresentar a música como "linguagem do coração" ou "linguagem dos sentimentos" vinha de antes, e pavimentava-se sobre uma distinção fundamental entre signos universais e arbitrários, tidos como antípodas. De acordo com essa concepção, eram consideradas arbitrárias as conexões entre as palavras e as ideias ou objetos a que se referiam. Prova disso é que as palavras variavam – e muito – de uma língua a outra, ainda que referindo-se ao mesmo objeto. Por outro lado, os sons não verbais (vocalizações alegres ou lamentosas, gemidos etc.), indicando emoções, eram mais naturais, menos variáveis e, portanto, tendentes à universalidade. Tal era, por exemplo, a opinião de René Descartes, em 1629, como se depreende de uma sua carta ao jesuíta Marin Mersenne, em que declarava: "as expressões inarticuladas de paixões transcendem as diferenças entre as várias línguas verbais e, assim, constituem por direito uma língua universal". O jesuíta foi levado a concordar e a concluir que "a maior aproximação com uma linguagem 'natural' deveria ser buscada na música, que opera independentemente das palavras" (BONDS, 2014, p. 62).

Os séculos XVII e XVIII foram o palco da passagem dessa noção preliminar – cuja fortuna engloba também o pensamento de Rousseau, devotado a apontar os vínculos essenciais e originários entre música e linguagem – à consideração da música, ela mesma, como uma linguagem específica, com sua sintética e semântica (sentimentos, afetos) próprias. Tratava-se de uma evolução de perspectiva nada trivial e que teve, portanto, consequências para a composição e a prática musicais do período. O fato, contudo, é que permanecia insuficiente e vaga a real caracterização da música como linguagem (das emoções ou dos sentimentos), em virtude

da inconclusa decifração de seu preciso conteúdo semântico – desafio que os teóricos não conseguiam superar.

Ciente dessa fraqueza e em contraponto com o romantismo do século XIX em que viveu, período culminante de busca da essência própria e característica de cada arte, Eduard Hanslick, no célebre tratado *Do belo musical*, encaminhou a questão de maneira bem diferente ao encerrar a música no formalismo. Postulando que, por natureza, ela era apenas som em movimento e não dispunha de qualquer meio para representar o real, Hanslick concluía que sua verdade devia ser buscada apenas na dinâmica das puras e concretas relações sonoras, sob a forma dos "arabescos em movimento", uma célebre metáfora de seu livro.

Esse dilema clássico, com suas idas e vindas, permaneceu influente no século XX, quando ganhou desdobramentos bem variados. O seguinte trecho do musicólogo italiano Mario Baroni, que problematiza a hermenêutica musical, dá bem a dimensão do problema no ponto em que o deixara Hanslick e seu formalismo:

Normalmente todo ser humano atribui um sentido a uma ação, a um discurso, a uma imagem, se estão ligados a situações de experiência que anteriormente viveu, conhece, ou que de algum modo solicitam os seus interesses. Também um texto artístico tem sentido e pode ser interpretado na medida em que evoca, direta ou indiretamente, eventos do mundo ou fantasias sobre o mundo, capazes de envolver e sensibilizar. Mas se os sons musicais não se referem a nada, se não evocam imagens de nenhuma espécie, se são sons e permanecem apenas sons, o que há neles de interpretável? E por que deveríamos interpretá-los? (BARONI, 2002, p. 636)<sup>1</sup>

Anteriormente, nesse mesmo texto em que ao fim e ao cabo irá recusar a visão de uma música totalmente não referencial, Baroni relata como o formalismo de origem hanslickiana obteve maior lastro científico – desviando-se um pouco das intenções originais – com as tendências estruturalistas e semióticas que dominaram a musicologia e a

---

<sup>1</sup> Esta e as demais traduções, neste artigo, são minhas.

análise musical nos anos 60 e 70 do século passado, em correspondência, como era de se esperar, com a poética dos compositores vanguardistas do período, radicalmente antiexpressiva e devotada à criação de novos paradigmas estruturais. A hipótese à época era de que a música pudesse apresentar características muito semelhantes às da linguagem verbal e, portanto, ser estudada com o mesmo rigor científico que os linguistas dedicavam à língua. Rigor que acalentava a esperança dos musicólogos de escapar ao recurso das adjetivações e metáforas – muito comum nas interpretações sobre a música, mas que acabava lançando sobre elas a suspeição de subjetividade e de escassa cientificidade. O sucesso desses estudos, contudo, esbarraria mais uma vez na dificuldade de assegurar uma semântica musical análoga à privilegiada nas análises estruturalistas da linguística.

Nos anos 80 e 90, em sentido contrário, sob influxo das teorias ditas pós-modernas, a musicologia (renomeada pelos seus seguidores de *New Musicology*) desenvolveu a prática de atravessar e confrontar o texto musical com temáticas antes consideradas irrelevantes e distantes da “música em si”, mas que encontravam-se então pautadas pelas mais variadas disciplinas das Humanidades (sociologia, antropologia, história etc.). O *aggiornamento* musicológico, implícito no nome dado à corrente, teve como um de seus principais propósitos o de obrigar o texto a revelar forças atuantes, ainda que recalçadas, que poderiam estar em desacordo com as supostas intenções do compositor ou mesmo da própria obra, antes e tradicionalmente entendida como sistema relativamente estável e fechado a cuja decifração estaria consagrado o intérprete.

Tudo se passa aqui como se o objetivo de uma crítica musical, não podendo ser mesmo a análise da intenção do texto (pela ausência, inerente à música, do conteúdo semântico), deixasse também de lado a elucidação dos mecanismos e estruturas através dos quais as obras funcionam para, então, abraçar questões como as seguintes: de que modo determinada obra se relaciona com outras obras e outras práticas; o que ela oculta ou reprime; que estratégias sociais, culturais ou políticas

evidencia e como tudo isso adquire significação num determinado contexto.

Afastada apenas aparentemente das aproximações entre música e linguagem, a Nova Musicologia manteve-se, na realidade, interessada nas questões relacionadas ao processo de significação da música, deslocando-as, contudo, do discurso sonoro para o contexto bem mais amplo da trama sociocultural – e suas infundáveis mediações – que, se de um lado envolve a música, de outro é também por ela construída.

Vale ser ressaltada desse sintético relato histórico a presença de uma constante referência à linguagem – esta entendida, de forma geral, como processo de significação. Tal referência constitui uma espécie de termo de comparação para a música, a tal ponto que a expressão linguagem musical se tornou mais ou menos consensual, mesmo que nem sempre se tenha grande consciência do que ela está a significar e sem que sequer se tenha tanta clareza quanto à música ser ou não uma linguagem.

218

Seja como for, o que é importante para a discussão deste texto é que a noção de linguagem prevalentemente veiculada na comparação com a música privilegia sobremaneira, a sua função cognitiva, o que tanto a compromete com sua qualidade representativa e seu conteúdo semântico, quanto lhe exalta a função e o valor epistemológico. Claro está que o privilégio dado a essa noção de linguagem já é fruto de uma decisão cultural ocidental muito anterior, tomada, no mínimo, desde o platonismo<sup>2</sup>.

## A linguagem como *praxis* e como *performance*

---

<sup>2</sup> Não é possível detalhar essa discussão aqui. Remeto, todavia, o leitor ao livro de Adriana Cavarero, *Vozes Plurais* (2011), para a compreensão do percurso filosófico ocidental que privilegiou, para lograr as construções metafísicas, uma linguagem fundada no discurso silencioso da consciência e em paradigmas da visualidade, ao passo que recalcou os "perigos" do encantamento sonoro da voz.

O que se deve perguntar hoje, todavia, é se a noção de linguagem como *episteme* é mesmo a única possível ou, ainda melhor, se é a mais representativa desse fenômeno que define o humano praticamente por antonomásia, tal como se esclarece na lapidar classificação aristotélica: *zoon logon echon* (o vivente que possui o *logos*). Em outras palavras, cabe perguntar se a noção de linguagem historicamente tomada como referência para a comparação com a música é mesmo a mais próxima do fenômeno linguístico em sua integralidade.

Nesse sentido, o que algumas correntes da filosofia da linguagem vêm se esforçando por caracterizar é que o aspecto produtivo (*poiesis*) ou cognitivo (*episteme*) da linguagem não é o único e nem mesmo pode ser tomado como seu principal traço constitutivo. A linguagem em seu todo – o que implica considerar não apenas os significados, o conteúdo, o texto, mas também o ato que os produz, a tomada da palavra, a voz – seria muito mais uma *praxis*. Como tal, a linguagem não depende de objetivos extralinguísticos nem é avaliada por eles; como *praxis*, a linguagem é uma atividade cujo fim se dá em si mesma.

Quem fala realiza uma ação que se finaliza em si mesma, da mesma forma que o ver e o respirar. Falamos, mas não porque constatamos que o uso da linguagem nos seja vantajoso, assim como vivemos, mas não porque julgamos útil a vida. (VIRNO, 2003, p. 18)<sup>3</sup>

As atividades cuja finalidade coincide inteiramente com a sua própria execução são consideradas "atividades sem obra". Elas não dão origem a um produto qualquer, durável, que exista por si mesmo. Em vez de objetos, tais atividades têm como único resultado o seu próprio desenvolvimento e dão vida apenas a um evento fugaz, único, contingente e irrepetível (VIRNO, 2003, p. 16).

---

<sup>3</sup> Paolo Virno é ainda um autor relativamente pouco conhecido no Brasil, atualmente professor de filosofia da linguagem na *Università Roma III*. Um exame de suas obras permite aproximá-lo de um grupo de pensadores italianos, entre eles Giorgio Agamben, que aprofundam a noção de biopolítica.

Como atividade sem obra, a linguagem, ao mesmo tempo em que se avizinha da ideia de *praxis* e se afasta relativamente da *episteme* e da *poiesis*, praticamente caracteriza-se como *performance*. Nessa condição, além de ter apenas a própria execução para exhibir, consegue fazer sentido unicamente se vista ou escutada (recebida) por um outro, por um público: "a atividade sem obra implica sempre, por motivos estruturais, a exposição do agente ao olhar, e por vezes às reações severas, de seu próximo" (VIRNO, 2003, p. 16).

É interessante notar como o manejo dessas noções por Paolo Virno deriva da trama conceitual utilizada por Aristóteles em sua *Ética a Nicômacos*. Tratava-se, naquele caso, de estabelecer uma clara distinção entre a esfera da produção (*poiesis*) e a da ação (*praxis*). A primeira, dominada pela técnica, tem um objetivo externo e culmina na fabricação de um objeto. Fazem parte da esfera da produção, por exemplo, todas as artes não performáticas. Tendo sempre em mente não tanto o significado moderno, mas sobretudo a relação originária com as palavras fundamentais gregas (*arte/techne*; fazer, produzir, criar/*poiesis*; ciência/*episteme*; agir/*praxis*), é possível observar que o seguinte trecho do Livro VI da referida obra do Estagirita não deixa margem a dúvidas:

(...) a disposição pertinente à capacidade de agir é diferente da disposição racional pertinente à capacidade de fazer. Tampouco uma delas é parte da outra, pois nem agir é fazer, nem fazer é agir. Já que a arquitetura é uma arte e é essencialmente uma disposição racional da capacidade de fazer, e não há arte alguma que não seja uma disposição relacionada com fazer, nem há qualquer disposição relacionada com fazer que não seja uma arte, a arte é idêntica a uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um método verdadeiro de raciocínio. (...) Já que há diferença entre fazer e agir, a arte deve relacionar-se com a criação, e não com a ação. (ARISTÓTELES, 2001, p. 116)

Por outro lado, no campo da ação estariam o jogo e a prática ético-política, fundada na capacidade de deliberar e discernir:

(...) o discernimento não pode ser conhecimento científico nem arte; ele não pode ser ciência porque aquilo que se

refere às ações admite variações, nem arte, porque agir e fazer são coisas de espécies diferentes. A alternativa restante, então, é que ele [o discernimento] é uma qualidade racional que leva à verdade no tocante às ações relacionadas com as coisas boas ou más para os seres humanos. De fato, enquanto fazer tem uma finalidade diferente do próprio ato de fazer, a finalidade na ação não pode ser senão a própria ação, pois agir é uma finalidade em si. (ARISTÓTELES, 2001, p. 117)

O próprio Paolo Virno destaca as afinidades da *praxis* política com as artes performáticas: contingência, efemeridade, ausência de um fim exterior, indistinção do "produto" das ações que o realizam, instituição necessária de uma esfera pública. E cita textualmente Hannah Arendt a propósito:

(...) as artes que não realizam "obra" alguma têm grandes afinidades com a política. Os artistas que as praticam – dançarinos, atores, músicos e outros – têm necessidade de um público ao qual mostrar o seu virtuosismo, assim como os homens que agem politicamente têm necessidade de outros em cuja presença comparecem. (ARENDRT apud VIRNO, 2003, p. 17)<sup>4</sup>

221

Tornando, enfim, à questão da linguagem e uma vez estabelecidas as suas afinidades com esfera da *praxis*, Virno, seguindo Émile Benveniste, diz que, tal como nos animais, a linguagem humana é uma atividade biológica, com a diferença fundamental de que ela não é de modo algum vinculada às configurações do ambiente. Por ser uma atividade que, insista-se, tem seu fim em si mesma, a regulação da linguagem não pode advir de nenhuma esfera exterior; ela tem, necessariamente, de ser uma autorregulação. Em outras palavras, as regras arbitrárias da linguagem, a exemplo de todas as atividades sem escopo extrínseco, são, como também aponta Wittgenstein, naturais e necessárias. O funcionamento efetivo da linguagem assinala a indissociação de meio e fim, de execução e resultado.

---

<sup>4</sup> Não custa insistir que a palavra "arte", no trecho de Hannah Arendt, tem o sentido moderno a que estamos habituados, ao passo que, na tradução do texto de Aristóteles, ela guardava o sentido de "técnica", "habilidade para".

Creio que, a esse ponto, a seguinte hipótese de Virno se torna muito instigante para pensar a música: para o filósofo italiano, a *praxis* linguística é o modelo de toda e qualquer atividade sem obra, é a matriz de toda e qualquer performance virtuosística particular. Ainda mais porque a linguagem tampouco tem um ponto de partida, um roteiro (como na música, aquilo que chamamos "obra"). O início da linguagem ou é a língua histórico-natural, sistema apenas virtual que ampara o discurso efetivo, ou é a pura indeterminação da faculdade de linguagem (noção a que retornaremos abaixo).

Seria o caso, nessas coordenadas, de desvincular, ao menos em termos essenciais, a linguagem de seu papel cognitivo de "busca de verdade", presente, por exemplo, quando se concede privilégio à correspondência biunívoca entre palavras e coisas, tal como ocorre na concepção de um Gottlob Frege, por exemplo. Frege, em seus estudos da linguagem, assinalava justamente o estatuto diferenciado de alguns enunciados que teriam, sim, Sentido (Sinn) intersubjetivo, mas não uma Denotação (Bedeutung) objetivamente acertável. É precisamente essa concepção que Virno combate, porque, ao colocar a exigência da denotação como prova de superioridade do ponto de vista cognitivo e projetar excessivamente a linguagem nessa perspectiva, Frege simplesmente abstrai uma série de outros elementos que são igualmente fundamentais e atuantes na linguagem.

222

## A faculdade de linguagem e o caráter ritual

Além de caracterizar a linguagem como *praxis* e defini-la como o modelo performático, outra elaboração de Paolo Virno pode ser útil para restabelecer em novas bases a relação da linguagem com a música. Recapitulando e desdobrando os ensinamentos de Ferdinand de Saussure, ele aponta que em todo enunciado existem dois aspectos fundamentais, simbióticos, mas bem distintos: 1) *aquilo-que-se-diz*: o conteúdo semântico expresso pelo enunciado graças a peculiaridades fonéticas, lexicais e sintáticas; 2) *o-fato-que-se-fala*: o tomar a palavra, rompendo o silêncio; o ato de enunciar

enquanto tal; a exposição do locutor aos olhos e ouvidos dos outros.

*Aquilo-que-se-diz* compreende toda a famosa relação *langue/parole* (língua e discurso) com a qual Saussure nomeou de um lado as oportunidades expressivas do sistema de uma língua histórico-natural e, de outro, a sua realização seletiva em um proferimento concreto.

Já o *fato-que-se-fala* foi acenado apenas brevemente pelo linguista suíço ao mencionar a faculdade de linguagem (*faculté de langage*), que significa: a genérica potência de enunciar, independentemente de qualquer língua determinada. Ora, justamente essa *faculdade* – lado apenas potencial (*dynamis*) e, ao mesmo tempo, biológico da linguagem – é o elemento capaz de distinguir o conceito de linguagem das específicas línguas histórico-naturais.

A faculdade de linguagem não é assimilada nem ao ato comunicativo em andamento (discurso, *parole*) nem à sua prefiguração virtual e sistemática (língua, *langue*). Ela atesta, no interior de cada enunciado, a potência de enunciar, a pura e simples possibilidade de dizer, a "dizibilidade". Virno demonstra como esses dois polos (*aquilo-que-se-diz* e *fato-que-se-fala*), mais que reproduzir, fundamentam pares cruciais de grande fortuna filosófica, como empírico/transcendental ou ôntico/ontológico. Na raiz disso, o seguinte comentário:

*Aquilo-que-se-diz* representa ou institui estados de coisas *do* mundo (...). O *fato-que-se-fala* mostra, por sua vez, a inserção da própria linguagem *no* mundo, entendido aqui como contexto ou fundo de todos os estados de coisas e de todas as enunciações. Aproveitando uma célebre distinção de Wittgenstein, poder-se-ia dizer: o conteúdo semântico dá notícias sobre *como* é o mundo; a ação de enunciar indica bem mais, no momento em que nele se inscreve, que o mundo *é*. (VIRNO, 2003, p. 34)

Todavia, nosso autor aponta uma distinção ainda mais interessante: *aquilo-que-se-diz* indica a atitude comunicativo-cognitiva da linguagem, ao passo que *fato-que-se-fala* manifesta o seu caráter ritual. Ora, como não pode haver nenhum texto determinado (*aquilo-que-se-diz*) desvinculado do ato mesmo de

sua produção (*fato-que-se-fala*), a consequência lógica é que não existe atividade cognitiva ou comunicativa dissociada de uma "tonalidade ritual". Na mesma linha de raciocínio, o falante se torna um fenômeno (*phainesthai* - aparecer) com a simples emissão da voz articulada, expondo-se aos olhos dos demais. E é nessa exposição, diz Virno, que consiste a inconfundível obra do rito.

Brevemente, vale dizer que o caráter ritual da linguagem é particularmente evidenciado em determinados tipos de asserção como o *juramento*. Detidamente estudado por Giorgio Agamben, ele é compreendido como um *rito oral*, que, não raro completado por um rito manual (gestos), coloca em jogo "não a função semiótica e cognitiva da linguagem como tal, mas sim a garantia da sua veracidade e da sua realização" (AGAMBEN, 2011, p. 12).

224

O exemplo do juramento introduz um contraponto à sensação cotidiana que temos da linguagem e à apreensão que dela fazemos. É que o senso comum rapidamente nos ilude, levando-nos a pensar que o funcionamento predominante e essencial da linguagem é exclusivamente ligado ao conteúdo, *àquilo-que-se-diz*. Apenas de maneira acessória e excepcional, para não dizer irrelevante, emergiria, quase imperceptível do fundo da linguagem, o *fato-que-se-fala*, que é relativo à faculdade de linguagem. Afinal, que utilidade teria apontarmos repetidamente para o simples ato de enunciar independente do conteúdo, para o evento da linguagem, para o fato de que falamos, de que temos voz? Embora velados pelo império do conteúdo semântico, são vários os momentos cruciais da experiência humana em que a linguagem se apresenta com as vestes, por assim dizer, mais humildes da mera faculdade de linguagem. Virno faz um pequeno elenco:

1) nas situações de risco, de perigo de extravio existencial, quando é necessário um recurso protetivo à antropogênese, isto é, à rememoração das etapas que a espécie, *in illo tempore*, e o indivíduo, em seu percurso de vida, percorreram para chegar aonde estão. É o caso da autoconsciência, que tantas vezes se mostra periclitante e não um pressuposto dado, e que, nesses momentos críticos, requer

que o falante valorize o fato puro de que é capaz de falar, que represente a si próprio como alguém que fala, repetindo uma passagem crucial do processo de formação da autoconsciência em que nenhum tributo é pago a conteúdos semânticos;

2) na linguagem egocêntrica infantil, quando, livre do ônus comunicativo e denotativo, a criança pode experimentar a si mesma como fonte de enunciações.

A grande variedade de frases sem sentido e sem destinatário tem o escopo de iluminar a faculdade de produzir frases e o seu portador. O que se afirma no discurso egocêntrico? Nada além de 'eu falo' [o chamado performativo absoluto, estudado por John Austin]. Mas 'eu falo' é, ao mesmo tempo, base e ápice da autorreflexão. (VIRNO, 2003, p. 50)

3) em muito do que se classifica como função fática da linguagem (Jakobson), que chama a atenção para o fato de que se está falando simplesmente.

4) nos solilóquios adultos, em que evidentemente não se comunica nada a si mesmo além do próprio fato de que se é capaz de falar.

5) na palavra religiosa, em que o ato de enunciar, o tomar a palavra, como no caso da glossolalia em que os sons não são significantes, é um ato individualizante pelo qual o fiel exhibe a inerência de um genérico poder-dizer ao seu singular e único corpo vivente.

## A voz (o som) na linguagem

Um aspecto, evidentemente ligado aos demais, que vale a pena ser ressaltado nas elaborações de Virno sobre a linguagem e que, a meu ver, tem também repercussões sobre o modo como consideramos a relação com a música, diz respeito mais especificamente ao elemento eminentemente sonoro da linguagem, a voz. A voz foi tradicionalmente o elemento mais recalçado da linguagem no percurso ocidental, desprezada em proveito da linguagem interna e silenciosa da consciência. Outra filósofa italiana, Adriana Cavarero, no livro *Vozes Plurais* (2011) demonstra exatamente o tratamento devotado à voz

pelo pensamento ocidental, caracterizando-o de maneira emblemática: a filosofia se estabeleceu "tapando os ouvidos". Ou seja, privilegiando na constituição de seu discurso e de suas bases tudo o que era insonoro e interno – o reino dos significados visíveis – relegando à voz um papel absolutamente residual e insignificante. Na metafísica ocidental, diz Cavarero, com foco nítido em Descartes, "o pensamento não tem voz, não invoca nem fala: *cogita*".

Virno, em perspectiva muito semelhante (visto que lhe interessa o momento em que o "verbo se faz carne" – título de seu livro), embora com propósitos distintos, colhe alguns deslizes sintomáticos de pensadores que se traem ao insistirem justamente no comportamento flagrado por Cavarero: tapar os ouvidos em relação à voz. Num primeiro caso, cita Vygotsky que, ao especificar o herdeiro do solilóquio infantil no adulto, aponta exclusivamente o monólogo interior do pensamento verbal silencioso, desprezando justamente o *fato-que-se-fala*, o ato mesmo de enunciação, a tomada da palavra, todos aspectos relativos à faculdade de linguagem e radicados no proferimento vocal e sonoro. Para Virno, porém, "a vocalização não é um caráter marginal da linguagem egocêntrica: a sua eliminação altera e empobrece o significado integral do fenômeno." (VIRNO, 2003, p.55)

E mais adiante:

O erro de Vygotsky está em considerar escórias ininfluentes os traços característicos do monólogo infantil que o pensamento verbal não inclui em si. Ele despreza o papel lógico da voz e o seu alcance ritual. Em relação à linguagem egocêntrica, a 'linguagem interna' figura como uma abreviação redutora e infiel. (VIRNO, 2003, p. 56)

Além de Vygotsky, Virno analisa também um preconceito semelhante por parte de Husserl quanto aos momentos em que o falante fala consigo mesmo. Para o pensador alemão, quando falamos em voz alta conosco, não estaríamos realmente falando, mas limitando-nos a realizar uma operação um tanto bizarra: não fazemos nada além de representar-nos como pessoas que falam e que comunicam. A questão, diz Virno, é que:

[essa representação] não é parasitária ou extravagante, mas constitui um aspecto inescapável, ainda que no mais das vezes inadvertido, de toda enunciação. O ponto crucial é que o indivíduo intencionado a monologar em voz alta isola esse aspecto e o ostenta abertamente. No solilóquio bem escandido, justamente porque desaparece todo impulso comunicativo, é representado o fato-que-se-fala. Exonerada de específicas tarefas informativas, a voz significativa dá notícias, teatralmente, sobre a faculdade de linguagem. (VIRNO, 2003, p. 58)

## Música e linguagem em novas bases

Para o que aqui nos interessa, a concepção de linguagem que emerge das considerações de Paolo Virno é muito mais próxima à música do que aquela que privilegiava sobremaneira o aspecto cognitivo. Acima de tudo, trata-se de uma perspectiva mais integral, que não filtra a linguagem de aspectos que só podem ser considerados residuais e desprezíveis numa ótica já comprometida com a tradição logocêntrica. Questionado o logocentrismo, eles emergem como elementos inerentes e constituintes do fenômeno linguístico, de igual direito ao que tem o conteúdo semântico. E é realmente interessante notar que tudo o que foi depurado da linguagem no processo que privilegiou a sua função cognitiva é exatamente o que mais aproxima linguagem e música: a ritualidade, o elemento sonoro vocal, o caráter performativo. Resulta evidente, de tudo o que se disse até aqui, a importância de revisitar criticamente os pressupostos e fundamentos da concepção de linguagem, pois é também deles que deriva a incontestável perda de significância da música, da dimensão acústica, no edifício do saber ocidental.

Por outro lado, falar de *praxis*, de ritual, da potência da faculdade de linguagem, do elemento vocal e sonoro abre horizontes de aproximação muito mais vastos e instigantes para uma abordagem comparativa com a música do que simplesmente identificar e enfatizar, digamos, a lacuna semântica das obras musicais.

De certa maneira, é possível localizar no campo musical avanços que espelham essa abordagem. Penso na consciência e valorização crescente dos estudos sobre a voz em geral, culminando, no âmbito da Educação Musical, com uma intensa atenção à dimensão vocal não necessariamente associada a um treinamento de ordem técnica e profissionalizante. Penso também no interesse crescente pelas questões da Performance e do Ritual nos estudos etnomusicológicos e musicológicos, que tudo tem a ver com a noção de *praxis*. Os estudos da Interpretação e da Performance Musical também parecem avançar para esse terreno – aqui tenho em mente as formulações de Nicholas Cook sobre "processo e produto", entre várias outras. A musicologia, de modo geral, na trilha do entendimento da música como forma de ação comunicativa e expressiva, de alguma maneira se aproxima, conscientemente ou não, daquela perspectiva delineada por Hannah Arendt, pela qual a música, na qualidade de arte performática, tem claras afinidades com a política. Por esse caminho, por exemplo, torna-se muito pertinente abordar as múltiplas apropriações da música no espaço contemporâneo e as negociações que se fazem em torno de sua produção, uso, recepção e valoração.

O que, de todo modo, parece lacunar é uma avaliação sistemática dos princípios que regem todas essas novas perspectivas para os estudos musicais. Quero crer que tal tarefa deveria estar a cargo da Filosofia da Música que, no entanto, não vem dando mostras de querer acolher o desafio.

De um lado, tal lacuna impede uma visão menos técnica e disciplinar quanto ao alcance de uma reaproximação em novas bases da relação entre linguagem e música. O risco é de permanecermos presos a visões muito setorizadas em que uma articulação de maior envergadura, mais sintética e que dê conta da complexidade entre as várias questões que vêm emergindo nas disciplinas mencionadas não seja viabilizada. Por outro lado, perde-se, como indiquei anteriormente, a oportunidade de questionar de maneira decisiva o lugar que a cultura reservou à música no desenrolar de suas escolhas e vicissitudes históricas, lugar que, distante do privilégio tradicionalmente reservado a um logos desvocalizado e às suas

construções mentais e silenciosas, foi aceito e socialmente assumido como a região da insignificância, do entretenimento, da superficialidade, com todas as marcas sociais que daí decorrem. Em suma, deixa-se de discutir a importante relação entre música e conhecimento ou, em outra formulação, a questão da música como saber.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem*; arqueologia do juramento. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 4ª ed. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: UNB, 2001.

BARONI, Mario. L'ermeneutica musicale, In: NATTIEZ, Jean-Jacques (org). *Enciclopedia della Musica* v.2 (Il sapere musicale). Torino: Einaudi, 2002, p.633-658.

BONDS, Mark Evan. *Absolute Music*; The History of an Idea. New York: Oxford University Press, 2014.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: a música enquanto performance. *Permusi*. Belo Horizonte, nº 14, 2006, p.5-22.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*; filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1992.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

VIRNO, Paolo. *Quando il verbo si fa carne*; linguaggio e natura umana. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

# A difusão da tablatura para teclados e o exercício cortesão da arte da música no Renascimento

DELPHIM REZENDE PORTO<sup>1</sup>  
ECA/USP (delfim@usp.br)

## Introdução

No contexto retórico, segundo FURLAN (2006, p. 17), *Artes* eram atividades ou disciplinas ou ocupações em que o conhecimento teórico estava vinculado às habilidades práticas – algo distinto das *Scientiae* que tratavam exclusivamente do conhecimento especulativo. Nesse sentido, especialmente no século XVI e XVII, a Música, por compor-se de elementos tanto de Ciência quanto de Arte particular, assume notadamente um múltiplo estatuto e desfruta de diferentes fins e interesses. Enquanto Ciência, portanto, relacionada às matemáticas e inserida entre as disciplinas do *quadrivium* compreende aquilo a que os antigos chamavam de Música Especulativa ou Teórica e, enquanto Arte particular, encerra basicamente a sua prática – tanto oficiosa quanto liberal. Embora aparentemente essa justaposição não nos revele, à primeira vista, a sua complexa natureza contraditória ou complementar, ela é, sem dúvidas, além da característica mais significativa do período em questão, o apogeu de um desenvolvimento iniciado no século décimo primeiro por Guido Aretino – segundo a tradição narrada por EXÍMENO (1774) – quando da restauração [ou renascimento] da Música depois da invasão dos Bárbaros na Europa.

## A música no Renascimento e seus fins

Assunto nos principais escritos humanistas do século XVI, a música é objeto de discussão e interesse de músicos e

---

<sup>1</sup> O autor recebe bolsa de doutorado (processo nº 2014/26766-2) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

cortesãos (ou gentis-homens). Diversos autores, como Alessandro Piccolomini (1508-1579) e Baltassare Castiglione (1478-1529), registram em suas obras importantes considerações sobre a natureza e os diversos fins que a música pode assumir de acordo com seus artífices e circunstâncias. Os comentários e emulações que elaboram, sobretudo, a partir dos tópicos das *auctoritates* gregas e latinas – difundidas em traduções e comentários impressos naquele século<sup>2</sup> – de filósofos como Aristóteles e Boécio, para além da composição retórica típica da escritura do período, constituem de certa forma o próprio pensamento e funcionamento daquela sociedade, no qual a música é considerada ora ornamento de bons costumes ora assunto das matemáticas (ou ambos).

Alessandro PICCOLOMINI (1559) ao redigir um programa de educação para um “homem nascido nobre e em cidade livre” (*Della istituzione di tutta la vita dell' huomo nato nobile, e in città libera*), reserva a música – capítulo X, XI e XIV – e a sua aprendizagem a específicos momentos do desenvolvimento do infante e do jovem. Ao considerar a divisão clássica da música enquanto *arte* e *ciência*, o autor argumenta que há três fins da música para o nobre: fazer perfeito o ouvido, ser um ócio honesto e mover os ânimos através dos efeitos e afetos em música. A educação do ouvido do *gentilhuomo*, segundo este autor, serve para que aquele cortesão possa compreender as proporções musicais e desfrutá-las em sua beleza mais intelectual, verdadeira, para além das sensações vis – que corrompem o homem – presentes na música vulgar. Enquanto “ornamento dos costumes”, aprender a cantar ou a tocar um instrumento, está intimamente ligado ao exercício que os homens devem buscar nas horas de

---

<sup>2</sup> Segundo Yebra no seu prefácio à tradução da *Poética* (ARISTÓTELES, 1974, p.18), ao longo do século XVI, em Veneza se viu surgir diversas edições impressas dessa obra do estagirita, por exemplo. Kristeller (1990, p.17), analogamente, discorre sobre a *studia humanitatis* difundida a partir da Itália que considerava prioritário o estudo sistemático da antiguidade clássica, desde a filosofia, história, retórica e outras artes particulares, como a música, e a difusão impressa daqueles manuscritos, em língua vulgar.

lazer, para, através de uma prática também intelectual, recrearem-se. Entretanto, apenas uma parte do dia poderia ser destinada a isso para que não se tornasse um ofício. No âmbito das matemáticas, mais proveito teria o nobre se pudesse também estudar a música *especulativa*, matemática (1559, cap. XIV): “E tudo isso diz até aqui entendendo da música segundo aquele uso, porém sobre a teórica, dela argumentaremos quando falarmos das matemáticas, por ser a música subalternada à aritmética (tradução nossa).”<sup>3</sup> CASTIGLIONE (1528) no diálogo do *Il Corteggiano* difunde as mesmas ideias quanto ao ócio honesto, acrescentando que o cortesão, ao tocar um instrumento, deveria escolher aquele que durante o exercício não lhe deformasse nem o rosto nem o obrigasse a uma postura que não fosse conveniente a sua natureza nobre, como admite PÉCORA (1997, p. xii):

232

A preferência deixa manifesto o gosto cortesão pela preponderância do texto poético (que podia ser Petrarca, Sannazaro ou Galeota) sobre a música pura, o que basta para diferenciá-los decisivamente da tendência franco-flamenga de recusar quaisquer elementos externos à determinação polifônica da *Ars Perfecta*. [...] O prazer intelectual da audição nítida dos poemas, recortado pelos toques da viola, casa-se admiravelmente com a ideia de que afinal gentis-homens são diletantes musicais. Vale dizer, se devem tocar algum instrumento e conhecer música, não o devem fazer de modo a ultrapassar o limite restrito aos profissionais, em que a prática sistemática dos instrumentos pode provocar deformações profissionais no rosto, no corpo, no porte, ou, enfim, reduzir o alcance universal da formação ao específico particular.

Tais argumentos podem ser lidos como uma emenda retórica ao oitavo livro da *Política* de Aristóteles, no qual, particularmente, o autor trata da música e da educação. A questão fundamental a que o filósofo grego se refere é a do exercício da música como ócio honesto e virtuoso pelo homem

---

<sup>3</sup> E tutto questo ho detto fin qui intendendo della musica secondo l'uso di quella, però che quanto alla teorica ne ragioneremo quando delle matematiche parlaremo, per esser la musica all'aritmética subalterna.

livre, uma vez que essa arte não se constitui como uma necessidade, portanto, não indispensável: “resta, pois, que ela seja útil para as horas de descanso, o que a faz ser admitida como parte da educação. Compreendeu-se neste nome aquilo que se considera uma distração dos homens livres” (ARISTÓTELES, 2009, p. 270). A este fim, segue-se uma série de justificativas encontradas como lugar comum dos escritores italianos do *cinquecento* que frequentam a música. Para tanto, apontamos didaticamente seis razões que consideramos recorrentes.

A primeira delas (cap.II) declara que há uma dupla tendência em algumas artes e ciências tanto de liberalidade quanto servilismo; porém, não quando cultivadas até o ponto adequado e para um fim liberal – uma vez que não é bom que se participe do prazer e do estudo apenas pelo talento alheio (cap. IV).

A segunda (cap. V) declara que a música é, ao mesmo tempo, uma ciência, um prazer e um passatempo. A terceira declara que a juventude é precisamente a idade própria ao estudo dessa arte. A quarta (cap. VI) adverte que, para bem julgar uma arte, é necessário a ela estar afeito, pelo menos o suficiente para “sentir prazer nos cantos e ritmos que têm uma beleza real e não somente na música comum e vulgar que agrada até mesmo a certos animais e à multidão dos escravos e das crianças” (ARISTÓTELES, 2009, p.278). A quinta (cap. VII) situa as deformações e movimentos que o corpo é obrigado a fazer pelo jogo de alguns instrumentos como uma coisa vil e grosseira. A sexta e última está no capítulo sétimo e se refere à natureza do espectador (ARISTÓTELES, 2009, p. 281):

No entanto, havendo duas espécies de espectadores, uns homens livres e bem educados, outros grosseiros, artesãos, mercenários e semelhantes, é preciso também conceder a esses últimos diversões e representações próprias a distraí-los. Do mesmo modo que as suas almas são desviadas da via natural, assim as suas harmonias se afastam das regras da arte; os seus cantos têm uma rusticidade forçada e uma cor falsa. Cada qual só encontra prazer naquilo que se adapta à sua natureza. É preciso, pois conceder aos que exibem a sua arte a tais ouvintes, a liberdade de fazer uso desses gêneros

de música. Mas na educação, como já foi dito, só se devem servir de cantos morais e harmonias convenientes.

A música, enquanto conhecimento especulativo, é referida primeiramente como “ciência subalternada” – argumento sediado no corpo filosófico de Aristóteles e descrito, especialmente, por São Tomás – seu comentador latino. Tal razão possibilita que a música, a ótica e a astronomia – *scientiae mediae* – demonstrem suas conclusões a partir de ciências principais – nomeadamente, a Aritmética e a Geometria: ciências subalternantes. Assim como a perspectiva subalternase à Geometria, a música, como demonstra Gioseffo ZARLINO (1517-1590) nas “Instituições Harmônicas” (1558, fl.30), toma da Aritmética os ‘números [sonoros]’ e da Geometria as “quantidades mensuráveis para construir os instrumentos”, por exemplo.

234

Ainda: essa relação, científico-filosófica, da Matemática com a Música, é completada por Avicena – comentador árabe do *corpus* aristotélico – e citada por G. ZARLINO, na compreensão de que “a música possui seus princípios tanto na ciência natural quanto naquela dos números” (1558, fl. 31). A emenda exposta aqui pelo discípulo de Adriano Willaert prossegue dizendo que “assim como, nas coisas naturais, potencialmente, nada é perfeito senão quando posto em prática, assim a música não pode ser perfeita senão quando, através de meios naturais ou de instrumentos artificiais, se faz ouvir”. Nem a voz sozinha, nem o número sozinho, podem, para o tratadista – em referência à ciência natural e ciência matemática, por ele considerada respectivamente – bastar à compreensão do que venha a ser a música: da Natural, o músico empresta o som consonante – os sons artificiais e as vozes – e da Matemática, a forma, a proporção – os intervalos musicais, o temperamento, por exemplo.

Remissivo ao entendimento de Severino Boécio, a música pode ainda, no âmbito da ciência especulativa, ser entendida como harmonia universal. Tal premissa é tópico comum neste período e aparece de maneira unívoca quando tratam sobre a música teórica, como fazem Ludovici Folliani (1529), G. Maria Artusi (1585), Antonio Fernandez (1626) e

outros. O próprio ZARLINO (1558, p. 10) alerta que há uma profusão de significados que a palavra 'música' assume. 'Música' ou 'harmonia' compreendem não apenas o som de interesse do músico, mas também o movimento dos corpos celestes e a harmonia medicinal dos humores do corpo do homem.

## **A edição de música no século XVI para amadores e profissionais**

O exercício da música, especialmente no Renascimento, compreende essencialmente duas práticas: o ócio do cortesão liberal e o ofício do artífice profissional. Embora o fim da arte para cada um desses seja próprio e distinto, ambos demonstram interesse na realização musical revestida das preceptivas referidas acima – tanto especulativas quanto humanistas – e as edições musicais do período refletem essa dupla característica em sua escritura. Autores como Gioseffo ZARLINO (1558, fl. 9, tradução nossa) afirmam que o conhecimento apenas da música é insuficiente, seja para os diletantes quanto para os especialistas:

Não deve o homem apenas aprender a arte da música e abster-se das outras ciências, abandonando o seu fim – o que seria uma grande estupidez. Deve, contudo, aprendê-la segundo o fim para o qual foi ordenada, e não deve gastar tempo apenas com ela mas, acompanhá-la com o estudo da especulativa; uma vez que, ajudado por aquela, possa adquirir maior conhecimento das coisas, que ao uso da música, são intrínsecos, e mediante este uso possa executar praticamente aquilo que longamente investigou; Assim, deste modo, se torna útil a toda ciência e a toda arte, como já várias vezes vimos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Non debbe adunque l' huomo solamente imparare l' arte della Musica, et ritrarsi dall' altre scienze, abbandonando il suo fine; che sarebbe gran pazzia: ma debbe impararla a quel fine, al quale è stata ordinata; Ne debbe spendere il tempo solamente in essa: ma debbe accompagnarla con lo studio della speculatiua; accioche da quella aiutato, possa venire in maggior cognitione delle cose, che all' vso di essa appartengono; et mediante quest' vso possa ridurre in atto

Enquanto escritor de livros para o *gentilhuomo*, o *valent'huomo* – músico profissional referido por Girolamo DIRUTA no *Il Transilvano* (1593) – deve atuar como um tipo retórico de cortesão que idealmente domina as tópicos humanistas e as emprega no plano inartístico dos tratados. De fato, considerável parcela da produção musical renascentista atende decorosamente, antes do argumento puramente musical, uma demanda diletante de leitores não oficiosos – que para serem perfeitos gentis-homens, também devem conhecer música. A evidente semelhança dos adjetivos atribuídos a ambos os artífices é decerto indicativo do trânsito literário entre os mesmos e, possivelmente, a condição para a impressão e publicação de tais materiais naquele contexto.

236

No ano de 1600, G. B. ARTUSI, publica em Veneza um diálogo sobre as “Imperfeições da música moderna” (*Delle Imperfettioni della moderna musica*) no qual *Luca*, um nobre estrangeiro e *Vario*, um aretino a serviço do cardeal Arrigoni – ao qual é dedicada a obra – discutem artificialmente as vantagens da antiga música grega, seus efeitos e teorias, em relação àquela contemporânea. Além de exaltarem os maravilhosos efeitos que aquela música imprimia sobre a audiência em comparação aos resultados obtidos por aquela contemporânea e elucidarem alguns princípios da música especulativa, ambas as personagens trazem luz a alguns pontos típicos da curiosidade diletante acerca da arte da música. O diálogo, forma da moda, estabelece um enredo aristocrático ao cenário, ao debate e ao próprio assunto – que acaba sendo pretexto para questões típicas de um amador, como a do efeito que faz colocar as cordas de um alaúde numa cítara para constatar se o mesmo fica com o som do outro instrumento (f.7) ou a de bem organizar um concerto: a eleição das peças, a distância e quantidade dos músicos e cantores necessárias para cada tipo de ambiente acústico, etc.

---

quello, che per lungo studio speculando hà inuestigato: imperoche accompagnata in tal modo porta vtile ad ogni scienza, et ad ogni arte, come altre volte habbiamo veduto.

É neste diálogo que aparece o índice mais interessante sobre o duplo endereçamento das edições musicais renascentistas: a publicação de música em tablatura – e não em partitura. Sob a referida forma, tanto os profissionais da música quanto os cortesãos que não possuem treino suficiente para deitar ao teclado uma partitura polifônica poderiam executar uma peça musical. No fôlio décimo temos, em nossa tradução:

A tablatura serve tanto aos Músicos quanto aos ignorantes de música: [...] para dispor, sob regras universais, o modo de fazer ouvir todas composições – quaisquer que sejam neste instrumento – como se pode ver que fizeram ao publicar tantas e variadas tablaturas, que servem, tanto aos inteligentes quanto aos ignorantes da Música – e nem seria possível fazê-lo de outro modo.<sup>5</sup>

Juan BERMUDO (1555, fl. 83), expoente ibérico do período, autor do tratado *Declaración de instrumentos musicales*, semelhantemente, aponta que é de muito proveito aos principiantes, sejam eles tocadores de *vihuela* ou *monachordio*, que seus mestres lhes ensinem esta arte de entabular, pois mesmo sem saber *gamautare*, isto é, sem conhecimento formal de música, através das cifras, poderiam tocar um moteto, por exemplo.<sup>6</sup> Além disso, lembra o autor

---

<sup>5</sup> Intabolatura serue à Musici, & à ignoranti di Musica[...]per ridure sotto regole universali, il modo di far sentire le Cōpositioni tutte, siano quali si vogliano in questo Instromento, come si uede, che hanno fatto con il dare nel publico tante, e tante uariate Intabolature, che seruono à ogni intelligente, & ignorante della Musica, nè era possibile poter fare altrimenti.

<sup>6</sup> Este arte de cifrar a tres cosas sirve. La primera, para que si algun buen tañedor quiere tañer vn motete de improuiso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrando lo primero: sin falta lo puede tañer. No sera pequena alabança poner câto de organo e nel monachordio de improviso: aunque sea por cifrar. La segunda seruira, para que si alguno quisiere tener mucho canto de organo em poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes mas ocupa el canto de organo puntado: que cifrado. Aprovechan mas las cifra: para los principiantes. Si vn maestro que enseña a tañer, tiene discípulos, que no saben câtar: por cifras les puede em señar. Digo, que como ay

que, um compositor, ao publicar suas obras sob a forma de tablatura, economiza quatro vezes menos papel do que se as editar em partitura.

Oportunamente pode-se dizer que a tablatura é um artifício típico do século XVI para dispor facilmente uma estrutura polifônica de modelo vocal sobre um instrumento de teclados, tanto a partir de uma partitura quanto de livros-parte. As mais famosas tablaturas são aquelas realizadas para instrumentos de teclado – órgão, monocórdio, espineta – e para *viola da mano*, alaúde, *vihuela*, guitarra. O princípio técnico da arte de entabular consiste, basicamente, em atribuir a cifras, números ou letras, certa equivalência às notas e ritmos de uma melodia ou de várias – encerradas em polifonia – tendo em vista as cordas ou as teclas do instrumento em questão ou ainda as mãos e os dedos do tocador. Esse tipo de notação musical difere, sobremaneira, daquela da partitura vocal porque ao invés de seus símbolos significarem a nota e seu ritmo tipicamente, representam os dedos do executante ou a corda ou nota que este deve tocar. Mesmo com muito pouco conhecimento de música um diletante por meio dessas cifras pode teoricamente tocar qualquer peça.

238

A profusão desse tipo de escrita no século XVI, especialmente, denota o interesse ou a demanda que aqueles compositores tinham em relação ao exercício da profissão, tendo que produzir um material que servia primeiramente aos que não eram peritos, ou seja, a nobreza que patrocina e, por ornamento dos costumes, também toca. Na tablatura ibérica para teclados, por exemplo, segundo a preceptiva registrada por BERMUDO (1555, fl. 62), a tablatura indica através de números – 1 a 42 – as notas do teclado que devem ser tocadas. Essa numeração compreende as teclas brancas e pretas do *monochordio* e, por meio de quatro linhas que representam as quatro vozes da polifonia – *cantus*, *altus*, *tenor*, *bassus* – entabula uma peça polifônica para um *tañedor curioso*, como

---

tañedores de vihuela (sin saber el gamautare) por solas cifras: assi los puede auer enel monachordio, si les dan las cifras.



catur.   
 altur.   
 tenor.   
 basfir.

20 20 20 25 22 20 20 20 25 23 21 20 18 20 22   
 13 13 13 18 16 14 13 11 9 8 6 13 11 9 8 6

30 28 28 30 26 25 32 33 35 37 31 37 31 31 33   
 23 20 23 26 23 21 20 25 26 28 23 16 28 30   
 14 16 16 14 13 14 18 16 13 20 22 23 23 18   
 11 13 13 11 9 11 6 8 9 11 13 14 16 18 14 13 18 11 13 14

30 28 28 30 35 33 32 30 30 28 28 30 26 25 25 23   
 23 20 23 26 23 21 20 25 26 28 23 16 28 30   
 14 16 16 14 13 14 18 16 13 20 22 23 23 18   
 11 13 13 11 9 11 6 8 9 11 13 14 16 18 14 13 18 11 13 14

25 25 30 25 23 21 25 25 25 30 30 28 28 30 26 25 25   
 18 20 25 18 25 25 23 21 20 25 25 18 18 20 21 18 18 20 21   
 17 13 13 18 18 18 15 18 13 13 14 14 13 11 13 14 14 16 16   
 6 6 10 11 7 6 4 4 3 2 11

Si quan do vie ne el pejar du ra

L iij

Figura 2: Bermudo (1555, fl. 83)

## A tablatura italiana e a gênese da escritura a duas pautas para teclados

Segundo TAMMINGA (2010), a notação musical em tablatura encerrava principalmente a prática possível aos diletantes que não liam partitura – já que na tablatura a música estava resolvida com as diminuições e, muitas vezes, já indicavam as alterações da *musica ficta* – mas não só. A tablatura difundida a partir da Itália, muito embora pudesse ser essencialmente uma ferramenta de essência diletante, no contexto tecladístico daquele país, não servia apenas àqueles curiosos, dada a sua configuração muito semelhante à partitura

vocal, constitui, verdadeiramente, a prática comum e necessária para se tocar, ao teclado, aquelas composições publicadas em partes separadas.

Se os *Ricercari* no séc. XVI eram publicados em livros-parte, o organista fazia a tablatura para teclado que comportava a exata divisão das partes entre as duas mãos. No ato executivo o organista acrescentava alterações segundo a praxe da música *ficta* e improvisava diminuições, sobretudo nas cadências entre as seções. É claro indício desta prática o modo como são entabuladas as cadências: três vozes são destinadas à mão esquerda, de modo que a direita fique livre para as diminuições. (TAMMINGA, 2010, p. iii, tradução nossa).<sup>7</sup>

A semelhança da tablatura italiana com aquela ibérica pode ser considerada apenas conceitual, uma vez que, tal como a última, também registra por extenso aquilo que normalmente seria improvisado e, ademais, como registro da execução, utiliza a divisão das mãos como critério para a disposição da polifonia – e só. Uma vez que é impossível, ou muito próximo disso, a leitura dos diversos livros-partes ao mesmo tempo, dada a disposição dos mesmos enquanto paginação, *battuta* e, também pela ausência do ensino dessa prática nos tratados oposta ao detalhado ensino da arte de entabular presente, por exemplo, no tratado de Diruta, fazia parte do aprendizado musical do tecladista a fatura deste artifício.

A música instrumental para teclados desse contexto poderia ser publicada tanto em livros separados das vozes que compunham a obra ou em *spartitura* – mais típica. Certamente o organista profissional sabia ler uma partitura de quatro pentagramas ao teclado, como indicam as diversas publicações

---

<sup>7</sup> Se i Ricercari nel sec. XVI erano pubblicati in libri-parte, l'organista faceva l'intavolatura per tastiera che comportava l'esata divisione delle parti tra le mani. Nell'atto esecutivo l'organista aggiungeva alterazioni, secondo la prassi della musica ficta, e improvvisava diminuzioni soprattutto nelle cadenze tra le sezioni. E' chiaro indizio di questa prassi il modo in cui sono intavolate le cadenze: tre voci sono destinate alla mano sinistra, in modo che la destra sia libera per le diminuzioni.

sob esta forma neste período e também o interessante prefácio que Frescobaldi escreve para a edição da obra *Fiori Musicali*. Tendo publicado considerável parte das suas composições para teclado em *intavolatura* (tablatura), esta obra, que é dedicada aos organistas profissionais, foi impressa em partitura e é especial índice para o nosso argumento, pois, diz explicitamente que a leitura em partitura é o que separa os verdadeiros músicos daqueles diletantes, paragonando as ações virtuosas daquelas dos ignorantes, nas palavras do compositor. Do exórdio de *Fiori Musicali* de Girolamo FRESCOBALDI, 1635, Veneza, sempre em nossa tradução:

Ao leitor

Tendo sempre sido disposto a favorecer com as minhas obras os estudiosos desta profissão – pelo talento que Deus me concedeu –, sempre demonstrei ao mundo com as minhas edições em Tablatura e em Partitura todo tipo de ‘capricci’ e ‘invenções’ o meu desejoso afeto para que todos, vendo e estudando as minhas obras, ficassem contentes e satisfeitos. Deste meu livro direi somente que o meu principal propósito é o de beneficiar os Organistas. [...] Estimo ser de muita importância aos músicos a leitura em Partitura – e a recomendação não somente a quem deseja executar esta obra, mas, porque é necessário, uma vez que tal matéria, quase paragonando, distingue e faz conhecer o verdadeiro ouro das ações virtuosas, das dos ignorantes.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Al Lettore: Essendo stato sempre desideroso (per quel talento che mi è da Dio Conceduto) di giouare con le mie fatiche alli studiosi di detta professione, sempre ho dimostrato al mondo con le mie Stampe d'intavolatura, & in partitura di ogni sorte capricci e d'inuentioni dar segno del mio dessoroso affetto, accio che ogniuno vedendo, e studiando le mie opre ne restasse contento, & approfittato. Con questo mio libro dirò solo che il mio principal fine è di giouare alli Organisti [...], stimo di molta importanza à sonatori, il praticare le partiture perché non solo stimo, à chi ha desiderio affaticarsi in tal compositione ma necessario Essendo che tal materia quasi paragone distingue e fa conoscere il vero oro delle virtuose attioni dal Ignoranti



Figura 3: Frescolbaldi (1635, fl. A3)

Diruta no livro I da segunda parte do Transilvano descreve a problemática da arte de entabular necessária a todo organista que deseja tocar corretamente uma partitura a duas, três, quatro ou mais vozes. O primeiro passo é compreender dois conjuntos de linhas para comportar as vozes que serão tocadas pela mão direita – 5 linhas – e pela esquerda – 8 linhas. A quantidade de linhas não é objeto de explicação por parte do autor, mas nos parece coerente essa quantidade maior de linhas no conjunto referente à mão esquerda justamente pela prática de se tocar, nas cadências, três vozes com a mão esquerda e as diminuições na direita.

Sendo a tablatura o registro da prática daquela música, alguns indícios da sua *performance* são explicitados pelo nosso autor, como por exemplo, a maneira de tocar os uníssonos

entre duas vozes diferentes, salientando que o organista deve indicar a nota tanto de uma voz quanto da outra, para que se possa escutar bem o caminho que a *fuga* trilha na composição, como se pode ver no excerto de uma partitura a três vozes (fig.4).

Embora o autor dê relevância ao desenho polifônico que as vozes perfazem enquanto resultado sonoro, visualmente não há indicação desse cruzamento – como se faz hodiernamente através da orientação das hastes das notas. No entanto, para a indicação temática do *soggetto* artificialmente imitado, Diruta considera a colocação estratégica de pausas antes da nota que começa a figuração, portanto, para indicar a entrada de uma certa parte na polifonia. O autor ainda recomenda que não se coloquem pausas para indicar a ausência de uma voz em algum compasso para que aquela pausa longa não seja confundida com uma nota.

244 No exemplo, as três primeiras linhas são da partitura a três vozes e os dois últimos conjuntos de linhas, a tablatura para teclado. As flechas indicam o caminho do *soggetto* assegurado pela repetição da nota em uníssono e os círculos compreendem o mesmo uníssono, mas em outra voz.

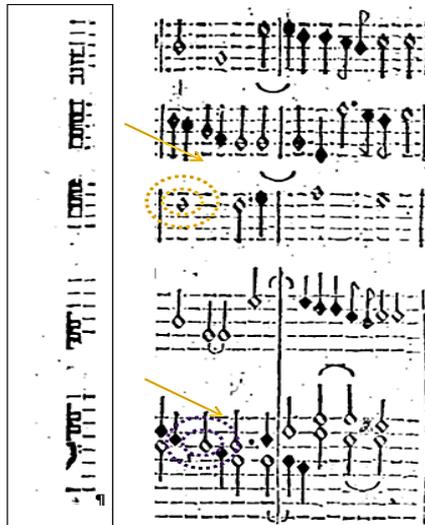


Figura 4: *Exemplo explicado do Transilvano (DIRUTA, 1609, p.191)*

Além da divisão das vozes que compõem a obra entre as duas mãos do organista, a tablatura reduz para duas “pautas” as várias linhas das vozes, simplificando extraordinariamente a leitura para o instrumentista, uma vez que neste período são comuns obras compostas a mais de quatro vozes. A tablatura, segundo Diruta, pode ser de dois tipos: simples e diminuída. A primeira é a que vimos no exemplo acima, ou seja, uma redução para o teclado das várias vozes sem quaisquer acréscimos. A diminuída<sup>9</sup>, por outro lado, acrescenta à tablatura diversos tipos de ornamentos, não só cadenciais, mas, também, intrínsecos a própria constituição do *soggetto* temático. O tecladista deve, então, escolher o tipo de ornamentação adequada ao seu propósito e elaborar a diminuição dos *soggetti* imitados na composição, sem, contudo, deturpá-lo com excessos. Para este fim, Diruta elenca alguns tipos de diminuição e as aplica sobre as vozes da partitura, como se pode ver no exemplo abaixo (fig.5). As letras M, G e T, presentes no exemplo, se referem ao tipo de diminuição que o autor escolhe e entabula: *minuta*, *groppi* e *tremolo*, respectivamente.

---

<sup>9</sup> O termo diminuição relativo à ornamentação quinhentista não deve ser confundido com o homônimo empregado no contexto do contraponto oitocentista.

The image displays a page of a musical manuscript. It features a system of ten staves. The top two staves are standard musical notation with a treble clef and a common time signature (C). The remaining eight staves are lute tablature, with letters (M, A, T, G) placed below the notes to indicate fret positions. The notation is arranged in two systems of five staves each. The first system includes the instruction 'Intauolatura diminuita.' written above the fifth staff. The second system includes the instruction 'Intauolatura diminuita.' written below the fifth staff. The music consists of a single melodic line with a lute accompaniment.

246

Figura 5: Canzona de Antonio Mortaro, entablada e diminuída por G. Diruta, p.209.

## Considerações finais

O desenvolvimento da escrita musical para teclados sob a forma de tablatura, como vimos, tem suas raízes no histórico exercício cortesão da arte da música. Uma vez que dos profissionais, especialmente dos organistas, era esperada a leitura de uma partitura completa (modernamente conhecida como “grade”), é importante contextualizar o artifício da exposição de notas e ritmos reduzidas às mãos, em duas pautas – uma destinada à realização da mão direita e a seguinte, da esquerda – dentro de uma perspectiva essencialmente não oficiosa da música.

Como um registro já elaborado e ornamentado da matéria composicional, a tablatura dispõe de modo completo, por extenso, a realização que um artífice profissional daquela época faria de uma partitura ordinária indicando que as publicações e edições de música no Renascimento, especialmente, atendiam a demanda de um público que não a realizaria ou ornamentaria *per se*, bem como de aprendizes deste ofício. Além do aparato retórico que dá forma aos tratados e partituras publicadas no período, a prática editorial da tablatura, é, sem dúvidas, também índice do duplo fim dos livros de música – profissional e amador – e demonstra a profícua inter-relação, ainda pouco visitada, de ambos os tecladistas.

É interessante compreender igualmente a conversão de uma partitura à tablatura como o registro do modo como liam música os antigos mestres da arte. Girolamo Diruta, no seu extenso tratado *sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado* (1593,1609), dedica um livro inteiro da segunda parte do *Il Transilvano* ao ensino da arte de entabular. Para o autor, todo organista deveria dividir corretamente as linhas vocais ou instrumentais entre as duas mãos (pautas) na tablatura e ornamentá-las, transcrevendo, desse modo, uma partitura orquestral ou vocal para o teclado. Também, sob o mesmo princípio, estariam inclusos neste rol, os livro-parte que, durante o Renascimento registravam separadamente as diferentes linhas de uma obra polifônica executadas pelos instrumentos melódicos. Como atesta TAMMINGA (2010), faria

parte dessa prática, a conversão e adaptação dos diferentes *tactus* das linhas de uma composição publicada em livros-parte em uma só *battuta* comum a todas as vozes. Para esse pesquisador, corroboram com esse entendimento as diversas publicações de tablaturas por autores que também deram luz a livros-parte das mesmas obras e, na redução ao teclado, converteram os ritmos particulares das diferentes prolações a outros mais coerentes com a uniformização do *tactus*.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Ars Poética*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

\_\_\_\_\_. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Política*. Tradução de Nestor Chaves. Bauru: Edipro, 2009.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Manuel Alexandre Junior e Abel Do Nascimento Pena. Lisboa: Martins Fontes, 2012.

ARTUSI, Giovanni Maria. *L'arte del Contraponto* – facsímile – Veneza, 1586. Bologna: Forni Editore, 1980.

\_\_\_\_\_. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Facsímile – Veneza, 1600. Bologna: Forni Editore, s/d.

BERMUDO, Juan. *Declaracion de instrumentos musicales*. Fac-símile – Valladolid, 1555. Maxtor Editorial, 2009.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Gredos, 2009.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad. Carlos N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIRUTA, Girolamo. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da pena* – Fac-símile –Veneza, 1593 e 1609. Bologna: Forni Editore, 1960.

EXÍMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progresso, decadência y restauracion*. Fac-símile – Madrid, 1774. Maxtor Editorial, 2010.

- FERNANDEZ, António. *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham & Proporções de Musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626.
- FOLIANI, Ludovico. *Musica Theorica* – facsimile – Veneza, 1529. Bologna: Forni Editore, s/d.
- FRESCOBALDI, Girolamo. *Fiori Musicali*. Fac-símile – Veneza, 1635. Bologna: Forni Editore, 2010.
- FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, Mauri (org.). *Clássicos da Teoria da tradução*. Volume 4. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.
- PÉCORA, Alcir. Apresentação. In: ACCETTO, Torquato. *Da Dissimulação Honesta*. São Paulo: Martins Fontes. 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001b.
- PICCOLOMINI, Alessandro. *De la istituzione di tutta la vita de l'omo nato nobile, e in città libera*. Veneza: Hyeronimus Scotum, 1542.
- TAMMINGA, Liuwe. Prefazione. In: *Musica Nova*. Veneza 1540 - Ricercari. Bolonha: Il Levante libreria editrice, 2010.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le istitutione harmoniche*. Facsimile – Veneza, 1558. Bologna: Forni Editore, 2008.

# Música e cosmologia em Filolau de Crotona

GUILHERME MAGALHÃES OLIVEIRA

FASCS (guimoliveira@gmail.com)

## 1. Os princípios cosmológicos de Filolau de Crotona

*"We are all Pythagoreans"*

*Iannis Xenakis (1992, p. 202)*

Sabemos muito pouco sobre a vida de Filolau de Crotona, o primeiro dos pensadores pitagóricos que nos deixou alguns escritos, e podemos dizer que a história do pitagorismo começa com seus fragmentos. Não podemos afirmar com certeza a data de seu nascimento mas, provavelmente, Filolau nasceu em 470 a.C., e foi contemporâneo de Sócrates, tendo vivido, aproximadamente, até 385 a.C.. Segundo recolhimento de Diógenes Laércio, Filolau escreveu um livro intitulado *Da natureza das coisas* (*peri physeos*), que Platão teria comprado de seus parentes quando visitou a Sicília e o teria influenciado no diálogo *Timeu*. O pouco que sabemos sobre este livro chegou até nós por meio de fragmentos doxográficos e parece que começava assim (fr.1):

A natureza na ordem do mundo foi unida harmoniosamente a partir de coisas ilimitadas e também de coisas limitantes, a ordem do mundo como um todo e todas as coisas nele. (Diógenes Laércio, VIII, 85. In: KAHN, 2007, p. 42)

Em primeiro lugar, devemos compreender o significado de "coisas ilimitadas" e "coisas limitantes", portanto o significado de ilimitado (*apeiron*), e limite (*peras*), já que o cosmos é formado a partir destes dois princípios. Em segundo lugar, analisaremos o significado de *harmonia* como terceiro princípio, que pressupõe união e proporção dos dois primeiros. Depois, enfrentaremos sua relação com o número (*arithmos*).

Ao realizarmos qualquer tipo de investigação sobre a formação do cosmos, aqui entendido como um todo ordenado, o primeiro problema a enfrentar é o limite da linguagem para tratar desses assuntos. Como explicar em palavras algo que aconteceu "antes" de existir o tempo? Como nosso *logos*

(argumentação e palavra) é limitado e tem um movimento obrigatório de medida (a proposição e sua temporalidade), tem-se que lidar desse modo quanto ao cosmos e a geração das coisas. O cosmos não foi formado por sucessões temporais, não existe *antes* e *depois* quando o assunto é cosmologia no âmbito da especulação filosófica pré-socrática. O cosmos se formou de uma só vez, fora do tempo e do espaço, até porque só há tempo e espaço se há cosmos formado. Portanto, sempre que usarmos as palavras: “primeiro”, “segundo”, “antes” ou “depois”, não significa que os acontecimentos se deram nesta ordem, mas que nossa reflexão e nossa linguagem precisam destas palavras por estarmos pensando dentro da noção de tempo e espaço.

*Peras* significa “fim”, “limite”, “fronteira”, “aquilo que limita ou tem limite”. Já *apeiron* significa “ilimitado”, “sem fronteira”, “infinito”, “incontável”, “inumerável”, “indefinido”. Está mais do que claro que Filolau está trabalhando com princípios (*archai*) opostos, ou seja, o limitado ou “aquilo que limita”, e o ilimitado, que não têm medida, é indefinido. Estes dois princípios se encontram de alguma forma “combinados” no cosmos, em todas as coisas que são cosmicamente geradas.

Em um primeiro momento, somos levados a pensar que Filolau está se referindo ao limitado e ao ilimitado como noções separadas, mas é de fundamental importância notar que ele usa o plural ao invés do singular no fr.1: fala de “coisas” que possuem “naturalmente” o limitado e, por outro lado, de “coisas” que possuem em sua natureza o ilimitado, sugerindo que o cosmos não foi formado “a partir” do limite e do ilimitado entendidos em si mesmos, mas que tudo o que é gerado e faz o cosmos já é ilimitado e limitante. Por outro lado, o uso da palavra “coisas” (*ta eonta*) pode sugerir que se fala de singularidades, *istos*, o que é o caso aqui, se essas singularidades tiverem como princípios o limitado e o ilimitado para serem como tal, ou seja, coisas determinadas no todo ordenado. Quando tratarmos dos princípios formadores, utilizaremos o singular: limitado e ilimitado. Já as “coisas” *possuem*, ou *contêm*, limitado e ilimitado, e *são* limitantes e ilimitadas.

Não podemos esquecer que *tudo* no cosmos possui ambos os princípios, por exemplo, em nível elementar, as

formas e os contornos de uma flor nos dão uma ideia de limite; por outro lado, o ar ao nosso redor dá uma ideia de ilimitado porque não possui uma forma definida; o corpo humano, já que possui forma, limita e, ao mesmo tempo, é ilimitado se pensado em suas transformações ao longo de sua existência.

Ainda sobre limitado e ilimitado, Aristóteles, segundo Estobeu, recolhido de um possível tratado que teria escrito sobre a filosofia pitagórica que infelizmente se perdeu, nos dá alguns exemplos de “coisas” que se apresentam com características mais ilimitadas do que limitantes: “No primeiro livro da sua obra *Sobre a filosofia de Pitágoras* escreve ele que o universo é uno e que do ilimitado nele são introduzidos o tempo, o sopro e o vazio, que distingue sempre os lugares de cada uma das coisas” (Estobeu, *Anth.* I, 18, 1c. In: KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2008, p. 358). Aristóteles associa o tempo, o “sopro” ou ar, e o vazio, com o ilimitado porque eles não possuem *topos*. Por outro lado, não podemos confundir tempo, ar e vazio, com o próprio ilimitado que é princípio formador do cosmos junto com o limitado. Aristóteles, ao referir-se ao tempo ilimitado, ao ar ilimitado e ao vazio ilimitado, não está dando nomes ao ilimitado formador do cosmos (HUFFMAN, 2006, p. 43-44).<sup>1</sup> Poderíamos supor, no máximo, que estes seriam as “primeiras” coisas formadas que se “aproximam” em maior grau do ilimitado. Sobre o ilimitado, como princípio cosmológico, não podemos dizer nada, apenas recolher ou reconhecer na natureza aquilo que apresenta uma “tendência” maior para o ilimitado. Isto se dá porque o princípio é poder *primeiro* e não há nada anterior a ele, já que tudo o que é definido e explicado tem sua origem desta *arche*.

Outra questão que sobressai é que o tempo em si mesmo, ou seja, o tempo em sua essência é algo completamente diferente da divisão cronológica que fazemos quando o dividimos em anos, meses e dias. O tempo ilimitado ao qual

---

<sup>1</sup> Huffman afirma que os princípios são limitantes e ilimitados (plural) e não aceita a ideia de limite e ilimitado (singular) porque, para esse intérprete, seria platonizar Filolau. Além disso, ele propõe enumerar alguns ilimitados, o que não achamos que seja possível já que tudo contém limitado e ilimitado combinados.

Aristóteles se refere é *continuum*. O mesmo ocorre com o ar e o vazio uma vez que estes, como *continuum*, também não podem ser medidos nem contados. Mas, ao pensá-los na natureza, portanto interagindo com outras coisas, reconhecemos limites no tempo, no ar e no vazio. Isto ocorre porque, apesar de algumas coisas tenderem para o ilimitado, tudo no cosmos necessariamente também apresenta características limitantes. Quando dividimos o tempo em anos, meses e dias não o fazemos arbitrariamente. Ao observarmos a natureza, reconhecemos que há *medida*, por isso dividimos o tempo em partes, como o fazemos (pelas marés, equinócios, solstícios, etc). O tempo, ar e vazio poderiam ser quantificáveis, mas sempre pensamos neles interagindo com outras coisas e não em si mesmos. Reconhecemos seções de vazio pela inserção de corpos. O tempo, quando o dividido em partes, e o ar que atravessa o tubo de uma flauta, também são divididos ao fecharmos seus registros gerando notas diferentes.

Entretanto, o fr. 1 afirma que o cosmos não pode ser formado *só* com o limitado ou *só* com o ilimitado, mas que estes princípios foram unidos harmoniosamente, ou seja, foram combinados de modo a criar uma *harmonia*. A palavra *harmonia* significa “meios de união”, “ajuste”, “estrutura”, “acordo”, “princípio de união”. Como limitado e ilimitado são princípios opostos ou dessemelhantes, um terceiro se faz necessário para bem uni-los: a *harmonia*. A segunda parte do fr. 6 reafirma o papel da *harmonia* como princípio de união entre opostos).

Como esses princípios não eram semelhantes, nem do mesmo tipo, teria sido impossível combiná-los harmoniosamente se a *harmonia* não tivesse intervindo – entretanto, foi isso o que ocorreu. Não são as coisas que são semelhantes e do mesmo tipo que precisam de *harmonia*, mas coisas dessemelhantes, diferentes e de velocidades desiguais; tais coisas devem ser combinadas pela *harmonia*, se serão mantidas unidas em um cosmos. (Estobeu, *Anth.* I, 21, 7d. In: BURKERT, 1972, p. 251-2).

É através da *harmonia* que limitado e ilimitado são concordantes e expressam o próprio modo de ser do cosmos. A *harmonia* em Filolau tem a mesma função para Empédocles e Heráclito, ou seja, produzir unidade a partir da multiplicidade,

sendo que a grande diferença de Filolau será como ele irá desenvolvê-la a partir de razões numéricas e escalas musicais (KAHN, 2007, p. 42-43).

Filolau não se refere a uma *harmonia* qualquer. No Fr. 6a, que apresentaremos mais adiante, ele dá mais algumas pistas sobre limitado e ilimitado, e de como há um ajuste harmônico entre opostos. O fragmento apresenta as razões numéricas que serão usadas para gerar uma *harmonia* específica, ou seja, uma estrutura matemática que dá origem à escala musical diatônica.

Em se tratando de sons, podemos pensá-los como fizemos com o tempo, o ar e o vazio, e percebemos que eles também são *continuum*. O som, pensado em si mesmo, possui uma infinidade de alturas, mas para obtermos uma nota específica, um dó, por exemplo, temos que definir uma determinada altura que só é alcançada por meio de cálculos matemáticos. Neste contexto, um *continuum* indefinido quanto às possibilidades de alturas possui características ilimitadas, enquanto que a delimitação estabelecida nesse *continuum*, que resulta numa nota ou altura específica, apresenta características limitadas.

Ao observarmos, por exemplo, a corda de um violino, nos damos conta das inúmeras possibilidades de alturas que ela contém potencialmente, o que nos remete a características ilimitadas. Por outro lado, quando um violinista escolhe determinada posição para essa corda e a pressiona emitindo uma altura ou nota específica (portanto, dividindo a corda segundo uma proporção), ele está impondo um limite às inúmeras possibilidades de alturas. O limitado, no caso, é a posição escolhida pelo violinista ao pressionar a corda, mas, no contexto específico do pensamento musical grego, não basta escolher qualquer apanhado de alturas para ter uma ordem musical: esta deve seguir uma proporção específica, uma *harmonia* capaz de estabelecer limite ao ilimitado seguindo uma estrutura baseada no número (*arithmos*). Desta forma, percebemos que *harmonia* e *arithmos* estão intimamente ligados e parece-nos difícil definir um sem se remeter ao outro. O que difere uma *harmonia* qualquer de uma *harmonia* específica, no caso de Filolau, é que a *harmonia* utilizada para

formar o cosmos, através da combinação harmoniosa entre limitado e ilimitado, possui número (*arithmos*). Ou seja, o cosmos foi formado a partir de uma estrutura baseada em proporções específicas que correspondem aos intervalos musicais, sendo a música uma imagem ou imitação dessa estrutura encontrada na Natureza, um microcosmos. Segundo Kahn, em Filolau, “a *harmonia* é numérica na forma” (KAHN, 2007, p. 44).

## 2. *Arithmos*

*Arithmos* significa “número”, “cálculo”, “soma”, “quantidade”, “ritmo”. Quando Filolau usa a palavra número, não devemos entendê-la como número matemático, mas no sentido de que o número, que está diretamente ligado à *harmonia* que concilia o limitado e o ilimitado, pressupõe ritmo medido, periodicidade.

Número é ritmo com proporção, periodicidade de um fluxo contínuo medido. Para esclarecer esta questão pensemos novamente no tempo. Quando observamos o movimento dos astros e percebemos que a Terra deu uma volta completa ao redor do Sol, chamamos isto de um ano, o que significa que reconhecemos na natureza um ciclo, uma ordem, uma medida no fluxo incessante e, ao perceber este ciclo, nomeado um ano, estamos criando tempo no fluxo, medida no movimento. No decorrer de um ano, há mudanças na natureza e estas apresentam características distintas, quatro vezes neste período, que nomeamos estações. No fluxo da natureza observamos ritmo e medida, portanto *arithmos*. Por isso o número deve ser entendido como indicador de periodicidade ou ciclo como medida, e mais uma vez a música serve para ilustrar nossa argumentação. Como a música é arte com medida, os sons precisam ter um fluxo medido, devem soar por um determinado período. O fluxo participa do ilimitado, enquanto um tempo determinado de um som participa do limitado, já a proporção matemática que rege o tempo das notas é uma *harmonia* baseada no número. Assim, construímos um microcosmo musical que, por ser natureza, segue as mesmas leis do macrocosmo.

O número assume um papel fundamental em Filolau, como podemos constatar no fr. 4:

E de fato todas as coisas conhecidas têm número, pois nada pode ser pensado ou conhecido sem número. (Estobeu, *Anth.* I, 21, 7b. In: KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2008, p. 344)<sup>2</sup>

Filolau afirma que tudo o que podemos conhecer tem número e nada pode ser pensado ou conhecido sem arithmos. É de fundamental importância notar que o número aparece num contexto epistemológico neste fragmento, mas isto não diminui sua importância para a cosmologia de Filolau, como sugere Huffman ao afirmar que é “notável que ‘número’ seja utilizado somente num contexto epistemológico e nunca num contexto cosmológico nos fragmentos de Filolau que sobreviveram” (HUFFMAN, 2006, p. 173).

Ao analisarmos o que Aristóteles legou sobre os pitagóricos na *Metafísica*, e confrontarmos essas informações com os fragmentos de Filolau recolhidos por outros doxógrafos, uma série de problemas sobre o papel do número coloca-se diante de nós. Todo o problema começa quando Aristóteles, na *Metafísica*, afirma que o princípio de toda filosofia pitagórica é o número:

Os assim chamados pitagóricos são contemporâneos e até mesmo anteriores a esses filósofos. Eles por primeiro se aplicaram às matemáticas, fazendo-as progredir e, nutridos por elas, acreditaram que os princípios delas eram os princípios de todos os seres. E dado que nas matemáticas os números são, por sua natureza, os primeiros princípios, e dado que justamente nos números, mais do que no fogo e na terra e na água, eles achavam que viam muitas semelhanças com as coisas que são e que se geram (...). (*Met.* A 5, 985b23)

O grande problema é a afirmação de Aristóteles que, para os pitagóricos, o número é o primeiro princípio. Ao confrontar esta afirmação com o que analisamos até agora nos fragmentos de Filolau, cabe a seguinte pergunta: se o princípio de toda a filosofia pitagórica é o número, como diz Aristóteles,

---

<sup>2</sup> Algumas alterações foram feitas na tradução portuguesa levando em conta a tradução da edição inglesa.

por que este não afirma que os princípios são o limitado, o ilimitado e a *harmonia*, como faz Filolau no fr. 1? Além disso, outro problema surge quando Aristóteles, na *Metafísica*, noticia a doutrina pitagórica dos números de quatro formas:

(1) as coisas são números (A 6, 987b28).

(2) as coisas são constituídas de números (N 3, 1090a20).

(3) as coisas imitam ou representam números (A 6, 987b11).

(4) os elementos dos números são os elementos das coisas (A 5, 985b32).

Não pretendemos aqui expor todas as interpretações sobre um assunto tão polêmico, até porque antes teríamos que ingressar no debate acerca da validade dos relatos de Aristóteles sobre os pitagóricos, o que prolongaria muito este trabalho. Porém, aceitando com reservas os relatos de Aristóteles, apresentaremos uma interpretação que nos parece satisfatória. O problema se dá em torno da questão do papel epistemológico ou cosmológico do número.

Parece-nos que Guthrie, seguindo os relatos de Aristóteles, apresenta uma solução satisfatória para esta questão ao argumentar que dizer que uma coisa *é* número, é também dizer que *é constituída* de número ou *é o elemento* do número. Se um objeto  $x$  é constituído de  $y$ , e se podemos analisar os elementos de  $y$ , portanto os elementos de  $y$  também serão os elementos de  $x$ . Ainda seguindo seu raciocínio, se por exemplo uma estátua *é feita* de bronze, e o bronze *é constituído* de cobre e estanho, podemos afirmar que os *elementos* da estátua são tanto o bronze, assim como o cobre e o estanho, os quais são os elementos do bronze. No que se refere à afirmação de que as coisas *imitam* ou *representam* os números, Guthrie defende que a palavra *mimesis* significava tanto atuação como imitação. A relação de um ator com o seu papel numa peça teatral, para um grego, não era apenas de imitação: um ator não só imitava seu papel, mas era *possuído* pelo papel. O mesmo ocorria nos rituais religiosos dionisíacos quando uma pessoa era tomada pelo deus Dionísio. Naquele momento ela não só *agia* como Dionísio, ela *era* o próprio deus. O que Guthrie está

querendo demonstrar é que não havia tanta diferença entre ser e imitar para os Gregos, principalmente para os pensadores pré-socráticos. Desta forma, a afirmação aristotélica de que as coisas imitam os números, não está em contradição com a afirmação de que as coisas são números (GUTHRIE, 2003, p. 229-82).

O segundo fragmento de Filolau, em que aparece a palavra *arithmos*, é o fr. 5 que diz:

De fato, o número tem duas espécies que lhe são peculiares, a ímpar e a par, e uma terceira, derivada da combinação destas duas, a par-ímpar. Cada uma das duas espécies tem muitas formas, que cada coisa em si mesma revela. (Estobeu, *Anth.* I, 21, 7c. In: KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2008, p. 344)

Neste fragmento encontramos, pela primeira vez, as palavras *ímpar* (*peritton*) e *par* (*artion*), que também geram uma série de interpretações quando comparamos este fragmento com os relatos de Aristóteles, na *Metafísica*. Segundo Aristóteles:

Em seguida eles afirmam como elementos constitutivos do número o par e o ímpar; dos quais o primeiro é ilimitado e o segundo limitado. O Um deriva desses dois elementos, porque é par e ímpar ao mesmo tempo. Do Um procede, depois, o número; e os números, como dissemos, constituiriam a totalidade do universo. (*Met.* A 5, 986a17)

Aristóteles relaciona o par com o ilimitado e o ímpar com o limitado, sendo que o Um é par e ímpar ao mesmo tempo. Uma explicação melhor para esta associação aparece na *Física*, quando Aristóteles descreve uma prática recorrente entre os pitagóricos de representar os números através de um agrupamento de unidades utilizando bolinhas. Eles acrescentavam marcas ou traços na forma de um *gnomon* ou ângulo de carpinteiro (ângulo reto) gerando figuras geométricas:

Os Pitagóricos dizem que o ilimitado é o par. É que este, dizem eles, quando está envolvido e limitado pelo ímpar, fornece o elemento ilimitado das coisas existentes. Uma indicação disso é o que acontece com os números. Se os *gnomon* são colocados ao redor do um, e sem o um, num caso a figura produzida varia continuamente, no outro é sempre a

mesma. (*Fís.* T 4, 203a10. In: KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2008, p. 354)

Quando a série dos números ímpares era colocada ao redor de uma unidade na forma de *gnomon*, o resultado era sempre uma figura quadrada, portanto permanece sempre sendo a “mesma”. Quando a série de números pares era colocada da mesma maneira, a relação entre os lados das figuras geradas (retângulos) era sempre diferente. Conforme a figura:

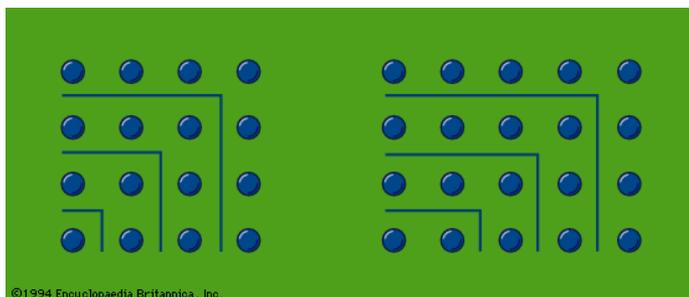


Figura 1: *Gnomon ou ângulo de carpinteiro*, Fonte: *Encyclopaedia Britannica*.<sup>3</sup>

W. Burkert, ao analisar o limitado e o ilimitado, afirma que o ímpar era ao mesmo tempo o limitado, enquanto o par era ao mesmo tempo o ilimitado. A partir destes dois princípios, limitado-ímpar e ilimitado-par, “nasce” o Um, e deste os números. Segundo Burkert: “Sem a menor dúvida, pelos relatos de Aristóteles (...) os números ímpares são *perainonta* e os pares, *apeira*. O *artioperitton*, feito da mistura dos dois é (...) o Um” (BURKERT, 1972, p. 264). Seguindo seu raciocínio, algo é ilimitado devido a um processo de divisão que não tem fim, e, para algo ser divisível, o que está sendo dividido deve possuir um “espaço vazio no meio”, por isso a associação do par com o ilimitado.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://global.britannica.com/topic/gnomon-geometry>; Acesso em 12 dez. 2016.

Isto ocorre porque ao dividir um número par, sempre “fica um espaço” entre as unidades, por exemplo: se colocarmos quatro pedras (quatro unidades) sobre uma mesa e dividi-las em partes iguais, teremos duas pedras de um lado e duas pedras do outro, formando um “espaço vazio” entre elas. Já se colocarmos três pedras sobre uma mesa e tentarmos dividi-las em partes iguais, uma das pedras sempre impedirá a divisão, já que não poderá ficar nem de um lado, nem de outro, sem alterar a divisão em partes iguais. Neste caso não há a possibilidade de dividir uma pedra ao meio porque a unidade representa o Uno, que é indivisível. Portanto, ao dividir um número ímpar, uma unidade sempre se colocará como um obstáculo à divisão, e devido a isso se dá a associação do ímpar com o limitado (BURKERT, 1972, p. 258-9).

### 3. A Estrutura Musical do Cosmos de Filolau

260

Antes de apresentarmos o fr. 6a de Filolau, que trata especificamente da estrutura matemático-musical do cosmos, devemos esclarecer algumas questões preliminares que estão implícitas nesse fragmento.

Se é a *harmonia* que une e ordena perfeitamente o cosmos através de uma estrutura numérica, então os números e suas razões fornecem a chave para explicar o que é tal ordem harmônica da natureza. Segundo relato de Aristóteles, os pitagóricos dizem que: “(...) como o número dez parece ser perfeito e parece compreender em si toda a realidade dos números, eles afirmavam que os corpos que se movem no céu também deviam ser dez (...)” (*Met.* A5, 986a8). O filósofo está se referindo à *tetractys*, símbolo pitagórico formado por dez pontos arranjados no formato de um triângulo, sendo a base formada por quatro pontos, a segunda por três, a terceira por dois e a ponta por um ponto, representando, portanto, a soma dos quatro primeiros números inteiros cujo resultado é dez ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ), número extremamente importante para os pitagóricos.

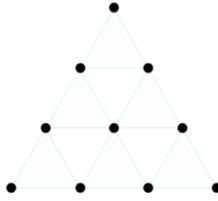


Figura 2: *Tetractys*.<sup>4</sup>

Além do resultado da somatória de todos os pontos da *tetractys* ser dez, também observamos na figura dez triângulos: nove pequenos e um grande que representa a totalidade da figura.

A Década, que é o resultado da soma dos quatro primeiros números inteiros, além de ter servido de base para o sistema numérico do Ocidente, representa o princípio de renovação cíclica, uma vez que depois do dez recomeçamos a contagem ( $11 = 10 + 1$ ,  $12 = 10 + 2$ , etc). Os pitagóricos, além de reconhecerem neste símbolo a ordem do cosmos, também reconheciam as faculdades humanas, os princípios para a formação das figuras geométricas, as consonâncias musicais e até conhecimentos esotéricos relacionados aos números e suas simbologias.

Sexto Empírico, acompanhando o relato de Aristóteles na *Metafísica* (N 3, 1090b5), nos diz que o número um (1) corresponde ao ponto, o dois (2) à linha, o três (3) à superfície (sendo o triângulo o plano mais simples) e o quatro (4) ao sólido (tetraedro, o mais simples dos poliedros regulares). Ainda segundo Sexto, a linha só se torna linha devido a um contínuo movimento do ponto, o plano devido ao movimento da linha e o sólido devido ao movimento do plano (BURKERT, 1972, p. 66). Os quatro primeiros números também estão associados às quatro faculdades cognitivas, segundo classificação de Aécio: 1 - mente ou inteligência (*nous*), 2 - conhecimento (*episteme*), 3 - opinião (*doxa*) e 4 - sensação (*aisthesis*) (BURKERT, 1972, p. 70).

<sup>4</sup> Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tetractys.svg>. Acesso em: 12 dez. 2016.

De acordo com a tradição tardia, sendo a primeira referência encontrada no fr. 9 de Xenócrates recolhido por Porfírio, as relações entre os números, suas razões e os intervalos musicais (2:1, 3:2, 4:3) teriam sido provadas por Pitágoras:

Heráclides escreve sobre essas coisas em sua *Introdução à Música*: 'Pitágoras, como diz Xenócrates, descobriu também que os intervalos na música não vêm a ser separados dos números; pois eles são uma inter-relação de quantidade e qualidade. Então, ele investigou sob quais condições surgem intervalos concordantes, discordantes e tudo que seja bem ou mal afinado'. (PORFÍRIO. *Comm.* 30. 1-5. In: BARKER, 1989, p. 30).

Não podemos ter certeza se realmente Pitágoras foi o responsável pela “descoberta” das razões musicais, já que é bem provável que investigações desse tipo tenham sido realizadas por gregos não pitagóricos, mas que este era um tema importante para os pitagóricos, não resta dúvidas. Uma estória sobre as investigações de Pitágoras acerca dos intervalos musicais refere-se à utilização de um monocórdio, que consistia de uma corda esticada, presa nas suas extremidades e com uma ponte móvel que permitia encurtar ou aumentar o comprimento da corda. Como só possuímos referências explícitas ao monocórdio no *Sectio canonis* atribuído a Euclides (final do séc. IV a.C.), também não podemos ligar Pitágoras às investigações referentes aos intervalos musicais, por mais que este as tenha realizado. Independentemente do fato de Pitágoras ter realizado ou não tais experimentos, sabemos que os pitagóricos chegaram a conclusões entre números (*arithmoi*), razões (*logoi*) e intervalos (*diasthemata*) que são expostas no modo como eles leem a harmonia cósmica.

No experimento com o monocórdio, vamos supor que a nota emitida pela corda fosse a nota *dó* que chamaremos de 1. Se a ponte é posicionada exatamente no meio da corda dividindo-a em duas partes iguais (1:2) e vibrarmos esta corda, temos novamente a nota *dó* só que uma oitava acima. Chamaremos esse *dó* mais agudo de 2. É importante notar que a divisão da corda (1:2) e a nota gerada pela divisão (2) são inversamente proporcionais. Quando dividimos a corda em três

partes iguais (1:3) temos a nota *sol* que chamaremos de 3. Ao dividir em quatro partes iguais (1:4) temos novamente a nota *dó* só que duas oitavas acima do primeiro *dó* e a chamaremos de 4. Poderíamos continuar esse processo, mas não há necessidade para nossa investigação. Essa explicação é necessária porque a matemática pitagórica trabalhava com a teoria das razões que é a relação entre duas quantidades e com a teoria das proporções que é a relação entre duas ou mais razões.

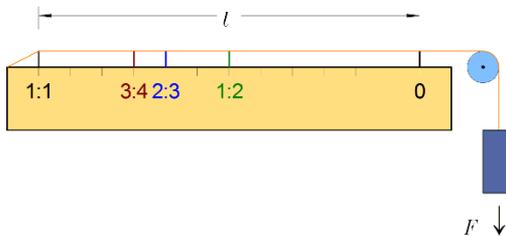


Figura 3: *Monocórdio*.<sup>5</sup>

A teoria pitagórica das proporções, segundo Nicômaco de Gerasa no *Manual de Harmônicos*, trabalha com duas médias: a aritmética e a harmônica. Essas médias foram descritas por Arquitas e utilizadas por Platão no *Timeu* para construir a Alma do Mundo, mas mostraremos pelo fr. 6a que Filolau já tinha conhecimento dessas médias. Segundo Arquitas no fr. 2, recolhido por Porfírio, a definição da média aritmética é a seguinte:

A média é aritmética toda vez que três termos estão em proporção excedendo um ao outro da seguinte forma: pelo que o primeiro excede o segundo, o segundo excede o terceiro. E, nesta proporção, ocorre que o intervalo dos maiores termos é menor e, o dos menores, maior. (Porfírio, *On Ptolemy's Harmonics*, 1.5. In: HUFFMAN, 2005, p.163)

<sup>5</sup> Disponível em:

<https://de.wikipedia.org/wiki/Monochord#/media/File:Monochord.png>. Acesso em: 12 dez. 2016.

A fórmula da média aritmética é  $x = (a + b) : 2$ . Portanto, se quiséssemos achar a média aritmética de 12 e 6 faríamos o seguinte cálculo:  $x = (12 + 6) : 2 = 9$ . Nesta média o 9 ultrapassa um extremo e é ultrapassado pelo outro extremo pelo número 3. Portanto  $12 > 9 > 6$ , sendo  $9 + 3 = 12$  e  $9 - 3 = 6$ .

Se a razão de 2:1 é o intervalo de uma oitava, supondo que 1 é *dó* e 2 é *dó* uma oitava acima, qual seria a média aritmética de 2 e 1? Ao aplicarmos esta média com o número 1 (nota da corda solta do monocórdio) e com o número 2 (nota gerada pela divisão da corda em duas partes iguais) teremos o seguinte:  $x = (2 + 1) : 2 = 3 : 2$ . A razão de 3:2 equivale ao intervalo de quinta justa, ou seja, de *dó* a *sol*. Quando dividimos a corda em três partes iguais chamamos a nota *sol* de 3, e como 2 é *dó* obtemos assim o intervalo entre *dó* e *sol*, portanto a quinta justa. É importante ressaltar que neste trabalho as razões serão dadas sempre em termos de frequências vibracionais ao invés de comprimentos de corda. Quando utilizamos a razão 1:2 estamos nos referindo à divisão física da corda, portanto da relação entre comprimentos de corda. Quando utilizamos 2:1 estamos nos referindo ao intervalo musical de uma oitava, portanto da relação entre duas frequências, ou seja, da relação, por exemplo, entre um *dó* agudo e um *dó* grave. As duas razões são inversamente proporcionais.

Já a definição da média harmônica, ainda segundo Arquitas é:

A média é subcontrária, o que chamamos de harmônica, toda vez que eles [os termos] são tais que, pela parte de si mesmo que o primeiro termo excede o segundo, por esta parte do terceiro o do meio excede o terceiro. Ocorre que, nesta proporção, o intervalo dos maiores termos é maior e o dos menores é menor. (Porfírio, *On Ptolemy's Harmonics*, 1.5. In: HUFFMAN, 2005, p.163)

A fórmula da média harmônica é  $x = 2(a \cdot b) : (a + b)$ . Portanto se quiséssemos achar a média harmônica de 12 e 6 faríamos o seguinte cálculo:  $x = 2(12 \cdot 6) : (12 + 6) = 8$ . Nesta média o 8 ultrapassa um extremo e é ultrapassado pelo outro extremo pela fração 1:3. Como 1:3 de 12 é 4 e 1:3 de 6 é 2, portanto  $12 > 8 > 6$ , sendo  $6 + 2 = 8$  e  $8 + 4 = 12$ .

Assim, se a razão de 2:1 é o intervalo de uma oitava, para obter a média harmônica de 2 e 1 teríamos o seguinte cálculo:  $x = 2(2 \cdot 1) : (2 + 1) = 4 : 3$ . Já razão de 4:3 equivale ao intervalo de quarta justa, ou seja, de *sol* ao *dó* mais agudo. Quando dividimos a corda em quatro partes chamamos a nota *dó* de 4 e quando dividimos em três chamamos a nota *sol* de 3, portanto entre *sol* e *dó* (mais agudo) temos o intervalo de quarta.

Notemos que todos os intervalos que geramos possuem os números da *tetractys*, oitava (2:1), quinta (3:2) e quarta (4:3). Não só os números como as próprias razões estão contidas na figura da *tetractys*, se estabelecermos razões da base do triângulo para cima (4:3:2:1). Estas razões expressam a ordem cosmológica que corresponde às consonâncias perfeitas demonstradas empiricamente quando dividimos o comprimento de uma corda e aplicamos as médias, aritmética e harmônica, no intervalo de oitava justa (2:1).

Agora que esclarecemos as questões matemático-musicais relacionadas à *tetractys*, podemos analisar mais detalhadamente o fr. 6a de Filolau:

265

A magnitude da *harmonia* é uma quarta (*syllaba*) e uma quinta (di' *oxeian*). A quinta é maior que a quarta pela razão 9:8. Pois, da *hypate* até a *mese* há uma quarta, e da *mese* até a *neate*, uma quinta, mas da *neate* até a *trite*, uma quarta, e da *trite* até a *hypate*, uma quinta. Aquilo que se encontra entre a *trite* e a *mese* é a razão 9:8, a quarta tem a razão 4:3, a quinta 3:2, e a oitava (*dia pason*) 2:1. Por isso, a *harmonia* são cinco razões de 9:8 e duas *diesis*. A quinta são três razões de 9:8 e uma *diesis*, e a quarta duas razões 9:8 e uma *diesis*. (Estobeu, *Anth.* 1.21.7d. In HUFFMAN, 2006, p. 146-7)<sup>6</sup>

Este fragmento apresenta a *harmonia*, princípio de união cósmica e estrutura matemático-musical que une limitado e ilimitado para a formação do cosmos, cuja estrutura segue a mesma estrutura da escala diatônica, uma vez que a música para os pitagóricos era um microcosmos, ou seja, uma imitação do cosmos.

<sup>6</sup> Trad. de C. Huffman com poucas alterações nossas.

O primeiro problema que encontramos ao analisar este fragmento é que a terminologia utilizada por Filolau é diferente da terminologia musical típica utilizada pelos gregos. O intervalo de quarta era chamado pelos gregos de *diatessaron* que significava “através de quatro”, o de quinta de *diapente* ou “através de cinco” e o de oitava era chamado de *diapason* ou “através de todas”. Isso se dava porque estes intervalos eram produzidos, respectivamente, tocando a primeira e a quarta nota, a primeira e a quinta, e, por último, a primeira e a última nota. Ao invés desta terminologia, Filolau utiliza *syllaba* (intervalo de quarta), *dioxeion* (intervalo de quinta) e *harmonia* (intervalo de oitava). Esses termos são mais antigos, porém comuns entre os pitagóricos, segundo testemunho de Teofrasto:

Os Pitagóricos costumavam chamar a consonância “através de quatro” [i.e. a quarta] de *syllable*, a consonância “através de cinco” [i.e. a quinta] de *dioxeion*, e a consonância “através de todas” [i.e. a oitava], que se referia à escala, eles denominavam *harmonia*, como também disse Teofrasto. (Eliano, ap. Por. In *Ptol.* 96.21ff. In: HUFFMAN, 2006, p. 151)

266

De acordo com Barker, na terminologia musical a palavra *harmonia* significava, primeiramente, “afinação” ou “padrões de afinação no âmbito de uma oitava” (BARKER, 1989, p. 14). Ao invés de *diapason* (“através de todas” ou intervalo de oitava), termo utilizado por Filolau, o uso de *harmonia* para o intervalo 2:1 pode ter sido usado por pitagóricos do séc. V e IV a.C., uma vez que as “afinações” eram comumente pensadas dentro do âmbito de uma oitava. Ainda sobre a terminologia utilizada para os intervalos, encontramos em Filolau o termo *diesis* (intervalo de semitom), enquanto o mais comum era chamá-lo de *leimma* (“sobra”). O intervalo de semitom era chamado de “sobra” porque era o resultado da subtração de dois tons do intervalo de quarta (como o intervalo de quarta equivale a dois tons e um semitom, ao subtrair dois tons “sobra” um semitom).

Para compreendermos o fragmento de Filolau em sua totalidade, teremos antes que expor alguns fundamentos da teoria musical grega. As escalas gregas mais básicas eram formadas por “duas quartas” ou dois tetracordes, que significa

“quatro cordas”. Esses tetracordes eram combinados de duas maneiras:

1) *Synemmenon*: que significa “unido”, “ligado” ou “encaixado” porque a última nota do primeiro tetracorde é a primeira do segundo tetracorde, gerando, por exemplo, esta escala musical:

***Mi Fá Sol Lá***

***Lá Si (bemol) Dó Ré***

2) *Diezeugmenon*: que significa “disjunto”, “separado” ou “desunido” porque os dois tetracordes não compartilham uma nota em comum e há um tom entre a última nota do primeiro tetracorde e a primeira nota do segundo tetracorde. A escala musical ficaria desta maneira:

***Mi Fá Sol Lá (tom) Si Dó Ré Mi***

Podemos notar que os tetracordes combinados desta última maneira (*diezeugmenon*) estão dentro do âmbito de uma oitava já que a escala começa e termina em *mi*. Porém, quando são combinados da primeira maneira (*synemmenon*), temos uma escala de sete notas e fica faltando uma nota para completar a oitava. Os gregos deram nomes para cada nota desses pares de tetracordes. A nota com maior altura, portanto a nota mais aguda, era chamada de *nete* que, curiosamente, significava “mais baixa”. Isso se dá porque o termo *nete* está relacionado não com a altura da nota, mas com a posição da mão ao tocar a lira. A nota com menor altura, portanto a mais grave, era chamada de *hypate* que significa “mais alta”, também devido ao posicionamento da mão ao tocar a lira e não devido à altura.

No *synemmenon* a nota mais aguda do primeiro tetracorde que, neste caso, corresponde à nota mais grave do segundo tetracorde, era chamada de *mese* ou “meio”. No caso dos tetracordes unidos *diezeugmenon* a nota mais grave do segundo tetracorde era chamada de *paramese* ou “próxima do meio”. Esses dois tetracordes eram depois preenchidos com duas notas que variavam de acordo com os três tipos de gêneros utilizados pelos gregos: diatônico, enarmônico ou cromático. Em Filolau só nos interessa o gênero diatônico que é

quando os tetracordes são formados por dois tons e a “sobra” ou semitom; *diatonos* significa que esta escala foi construída “de tom em tom”, ou seja, *dia tonoi* (BARKER, 1989, p. 11-3). Independentemente do gênero utilizado, os nomes das notas dados pelos gregos não mudavam apesar das mudanças de altura. A segunda nota do primeiro tetracorde, portanto a segunda mais grave, era chamada de *parhypate* ou “próxima da mais baixa” e a nota que vinha logo em seguida era chamada de *lichanos* ou “dedo indicador”. Já no segundo tetracorde, a segunda nota mais aguda era chamada de *paranete* ou “próxima da mais alta” e a nota logo abaixo era chamada de *trite* ou “terceira”. Portanto, adotando o gênero diatônico, as notas da escala, da mais grave para a mais aguda, com seus respectivos nomes ficariam assim:

1) *Synemmenon*

*Hypate (Mi), Parhypate (Fá), Lichanos (Sol), Mese (Lá), Trita (Si bemol), Paranete (Dó), Nete (Ré).*<sup>7</sup>

2) *Diezeugmenon*

*Hypate (Mi), Parhypate (Fá), Lichanos (Sol), Mese (Lá), Paramese (Si), Trita (Dó), Paranete (Ré), Nete (Mi).*

Dito isso, voltemos ao fragmento de Filolau. Apesar de Estobeu apresentar o fr. 6a como se fosse uma continuação do fr. 6, em Nicômaco esta relação não ocorre. Ele apresenta o fr. 6a em seu *Enchiridion*, breve tratado sobre os princípios básicos da teoria dos harmônicos, como sendo as conquistas do próprio Pitágoras neste campo (HUFFMAN, 2006, p. 156). O motivo para muitos intérpretes apresentarem esses dois fragmentos como uma continuação se dá por ambos possuírem a *harmonia* como seu ponto central. Se no fr. 6 temos a *harmonia* apresentada como um terceiro princípio, que “une” limitado e ilimitado, no fr. 6a Filolau especifica como se dá tal *harmonia*. Ao lermos os dois fragmentos de uma só vez, pode parecer um salto grande e até mesmo estranho o aparecimento

---

<sup>7</sup> Neste caso não temos a *paramese* porque possuímos uma nota a menos devido aos dois tetracordes compartilharem uma nota em comum, a *mese*.

de uma estrutura matemática com terminologia musical, o que fez com que alguns estudiosos duvidassem da conexão entre os dois fragmentos (HUFFMAN, 2006, p. 158-60). Mas de acordo com as informações dadas por Aristóteles na *Metafísica*, podemos concluir que tal salto não só deixa de ser estranho, como torna-se uma consequência natural de acordo com aquilo que sabemos sobre o pitagorismo antigo. No primeiro livro da *Metafísica*, Aristóteles diz:

(...) e além disso, por verem que as notas e os acordes musicais consistiam em números; e, finalmente, porque todas as outras coisas em toda a realidade lhes pareciam feitas à imagem dos números e porque os números tinham a primazia na totalidade da realidade, pensaram que os elementos dos números eram elementos de todas as coisas, e que a totalidade do céu era harmonia e número. Eles recolhiam e sistematizavam todas as concordâncias que conseguiam mostrar entre os números e os acordes musicais, os fenômenos, as partes do céu e todo o ordenamento do universo. (Met. A 5, 985b32)

Aristóteles afirma que a totalidade do céu é *harmonia e número*, e que os pitagóricos *recolhiam e sistematizavam* as relações entre os números, os acordes musicais, os fenômenos, as partes do céu e todo o ordenamento do universo. Desta forma, a conexão entre os fragmentos 6 e 6a não só é necessária como contém o ponto central, e talvez o legado mais importante de toda a investigação filosófica daquilo que entendemos por pitagorismo, que servirá de base teórica para a doutrina da Harmonia das Esferas: que o cosmos é formado por uma *harmonia*, entendida como terceiro princípio cosmológico, que une limitantes e ilimitados através de uma estrutura matemático-musical específica.

Analisaremos agora o fr. 6a em partes.

1) “A magnitude da harmonia é uma quarta (*syllaba*) e uma quinta (*di’ oxeian*). A quinta é maior que a quarta pela razão 9:8”.

Filolau nos diz que a *harmonia* consiste de um intervalo de quinta e um de quarta, e que a quinta é maior do que a quarta pela razão 9:8. Ora, se a quinta justa é 3:2 e a

quarta justa 4:3, se somarmos<sup>8</sup> os dois intervalos já podemos deduzir o “tamanho” da harmonia. Se  $(3 : 2) \cdot (4 : 3) = 2 : 1$ , portanto a magnitude da *harmonia* consiste em uma oitava ou 2:1. Para confirmarmos se a quinta é realmente maior que a quarta pela razão 9:8, basta subtrair 4:3 de 3:2. Dessa forma temos  $(3 : 2) : (4 : 3) = 9 : 8$ . É fundamental estabelecer a diferença entre a magnitude da *harmonia* e o que ela é. Ela *não* é 2:1, mas sua *magnitude* é de uma oitava ou 2:1. Já a estrutura matemática dentro do âmbito de uma oitava é a *harmonia* que une, ou combina, limitantes e ilimitados. É difícil traduzirmos a palavra *harmonia* num contexto musical, porém podemos compreender *harmonia* como “escala” (BURKERT, 1972, p. 390), assim como “afinação dentro de uma oitava” (BARKER, 1989, p. 37). As duas traduções sugerem que a *harmonia* não é uma oitava (2:1), mas uma estrutura matemática dentro do âmbito de uma oitava. O próprio Filolau, um pouco mais adiante no fr. 6a, quando especifica as razões matemáticas que correspondem aos intervalos musicais, utiliza *dia pason* referindo-se ao intervalo de oitava, mas não à *harmonia*. O começo do fragmento também nos mostra que Filolau tinha conhecimento das médias, harmônica e aritmética, antes atribuídas a Arquitas, já que afirma que a magnitude da *harmonia* (2:1) é uma quinta (3:2) e uma quarta (4:3). Como vimos, essas razões possuem os números da *tetractys* cuja soma é dez.

2) “Pois, da *hypate* até a *mese* há uma quarta, e da *mese* até a *neate*, uma quinta, mas da *neate* até a *trite*, uma quarta, e da *trite* até a *hypate*, uma quinta”.

Se da *hypate* até a *mese* temos um intervalo de quarta, isso significa que entre a nota mais grave e a nota mais aguda do primeiro tetracorde temos a razão 4:3. Já entre a *mese* e a

---

<sup>8</sup> Quando trabalhamos com razões, somar intervalos resulta em multiplicação, já subtrair intervalos resulta em divisão. Também é fundamental notar que na teoria musical pitagórica não havia a ideia de irracionalidade na matemática. Para os pitagóricos era impossível dividir uma oitava, quinta ou quarta. Portanto, na teoria das proporções musicais, 3:2 nunca seria igual a 1,5. Na realidade *não* existe 1,5 (BURKERT, 1972, p. 369-370).

*neate*, ou seja, entre a última nota do primeiro tetracorde e a mais aguda do segundo tetracorde temos a razão 3:2, que quando somadas essas razões, como sabemos, resultam no intervalo de oitava (2:1). Depois disso, Filolau faz o caminho contrário, ou seja, ao invés de “medir” a distância da nota mais grave até a mais aguda, ele começa da nota mais aguda e chega até a mais grave. Neste momento do fragmento surge um problema: Filolau diz que entre a *neate* e a “terceira corda”, ou *trite*, temos um intervalo de quarta (4:3), mas ao fazermos as contas da distância entre a *neate* e a *trite*, tanto nos tetracordes combinados *diezeugmenon* como nos *synemmenon*, não encontramos um intervalo de quarta, mas um de terça. Nicômaco, logo após apresentar o fragmento, percebe esse problema e fornece duas explicações:

Por *Trite* ele quer dizer *Paramese* no heptacorde, antes da inserção da nota divisora no octacorde. (1) Isso [i.e. *Trite* = *Paramese*] foi separado da *Paranete* (d) por um intervalo indivisível de um tom e meio. A corda inserida tomou um tom inteiro deste, e o semitom restante foi deixado no *diezeugmenon* entre a *Paramese* e a *Trite*. Compreensivelmente, a antiga *Trite* foi separada por uma quarta da *Nete* (b-e), intervalo que agora é encerrado pela *Paramese* (b) ao invés da outra... (2) Outros dizem, persuasivamente, que a nota inserida não se encontrava entre a *Mese* e a *Trite*, mas entre *Trite* e *Paranete*, e o que agora era chamado de *Trite*, enquanto a antiga *Trite* tornou-se *Paramese* no *diezeugmenon*. (Nicômaco. *Ench.* 9, p. 253.4ff. In: BURKERT, W. Op. cit. p. 392)

Nestas explicações, Nicômaco está pensando tanto na escala de sete notas (*synemmenon*) como na de oito notas (*diezeugmenon*) dentro do âmbito de uma oitava, ao contrário da utilização usual dos gregos em que a combinação *synemmenon* dos tetracordes ficaria faltando uma nota para completar uma oitava (BURKERT, 1972, p. 393). Ainda de acordo com Nicômaco, quando Filolau usa o termo *trite*, na realidade está se referindo ao que entendemos anteriormente por *paramese* (si). E como em Filolau, segundo a teoria de Burkert, o heptacorde (*synemmenon*) compreende uma oitava, a distância entre *trite* (= *paramese*) e *paranete* (ré) é de um tom e meio (entre si e ré temos um tom e um semitom de distância).

Assim, o segundo tetracorde da escala de sete notas de Filolau só possui três notas ao invés de quatro. Por exemplo:

a) Segundo tetracorde da escala de sete notas de Filolau

***Trite* (tom + semitom) *Paranete* (tom) *Nete***

Ora, se somarmos a distância entre *trite* e *nete* no ex. a, temos exatamente *dois tons e um semitom*, ou seja, um intervalo de quarta (4:3). Portanto Filolau está certo ao dizer que entre a *nete* (nota mais aguda) e a *trite* (aqui entendida como a “terceira corda” a partir da *nete*) há um intervalo de quarta. A teoria de Burkert é muito consistente não apenas pelos indícios já encontrados nas explicações de Nicômaco, mas devido ao fato de no começo do fr. 6a, Filolau afirmar que a magnitude da *harmonia* é a soma de uma quinta e uma quarta, que resulta numa oitava. Seguindo este raciocínio, não faria sentido uma escala, mesmo que de sete notas, que não completasse uma oitava.

272

Logo depois, Nicômaco, ao explicar a transição entre a escala de sete notas para a de oito, diz que a corda (ou nota) que foi inserida para formar a escala de oito notas (*diezeugmenon*) “tomou” *um tom* da distância de *um tom e meio* entre a antiga *trite* e a *paranete*. Desta forma, no *diezeugmenon*, o semitom que “sobrou” se encontra entre a *paramese* e a *trite*, como vemos no ex. b:

b) Segundo tetracorde da escala de oito notas (*diezeugmenon*)

***Paramese* (semitom) *Trite* (tom) *Paranete* (tom) *Nete***

Ao analisarmos a segunda explicação de Nicômaco, ficamos ainda mais confusos do que com a primeira. Depois do que explicamos acima, é natural pensarmos que a nova nota para formar a escala de oito notas foi inserida entre a antiga *trite* (= *paramese*) e a *paranete*. Mas Nicômaco, ao dar sua segunda explicação, afirma que “outros” dizem que a nova nota não foi inserida entre *mese* e *trite*, mas entre *trite* e *paranete*, sugerindo, em sua primeira explicação, que a nota inserida se encontrava entre *mese* e *trite*. Se no primeiro caso seguimos a interpretação de Burkert, agora seguiremos a de Barker.

Segundo Barker, Nicômaco realmente afirma que a nova nota inserida se encontrava entre *mese* e *trite*, fazendo com que a antiga *trite* fosse elevada em um semitom. Nesta escala, a antiga *trite* continua sendo *trite*, mas um semitom acima. Não se trata, portanto, de uma mudança de nome, mas de uma mudança de posição da *trite* na escala *synemmenon* para a *diezeugmenon*. Desta forma, a nova nota inserida seria a *paramese*, mas assumindo a posição da antiga *trite* (BARKER, 1989, p. 255). O resultado das duas explicações de Nicômaco é o mesmo, como vimos no ex. b, só a forma de explicar a transição da escala de sete notas para a de oito é que difere.

[*Mese*] (tom) **Paramese** (semitom) **Trite** (tom) **Paranete** (tom) **Nete**

3) “Aquilo que se encontra entre a *trite* e a *mese* é a razão 9:8, a quarta tem a razão 4:3, a quinta 3:2, e a oitava (*dia pason*) 2:1”.

Agora que sabemos que Filolau se refere a uma escala de sete notas, mas que está no âmbito de uma oitava, “aquilo que está” (distância) entre a “terceira corda” (*trite*) e a “corda do meio” (*mese*) é a razão 9:8. Se calcularmos o intervalo de um tom pela diferença entre uma quinta (3:2) e uma quarta (4:3), o que Filolau chama de 9:8, a distância entre a antiga *trite* (si) utilizada por Filolau e a *mese* (lá) também é de 9:8 (entre lá e si temos um tom). Da nota mais grave (*hypate*) até a *mese* temos uma quarta, enquanto que da mesma *hypate* até a antiga *trite* temos uma quinta, por isso 9:8 é a diferença entre a *mese* e a *trite*, ou seja, entre uma quarta e uma quinta.

4) “Por isso, a harmonia são cinco razões de 9:8 e duas *diesis*. A quinta são três razões de 9:8 e uma *diesis*, e a quarta duas razões 9:8 e uma *diesis*”.

Pela parte final do fragmento, vê-se a estrutura matemático-musical da *harmonia*, que une limitado e ilimitado para a formação do cosmos. O curioso é que só no final do fragmento aparece o termo *dieses* para os intervalos de semitom. A terminologia comumente utilizada pelos gregos era *leimma* que significa “sobra”, porque ao subtrairmos dois tons de um intervalo de quarta, o restante ou a “sobra” é um semitom. Para calcularmos a razão de um semitom temos primeiro que calcular a de dois tons. Como um tom

corresponde à razão 9:8, temos  $(9 : 8) \cdot (9 : 8) = 81 : 64$ . Se dois tons, ou o intervalo de terça, corresponde à razão 81:64, basta subtrairmos 81:64 do intervalo de quarta. Desta forma,  $(4 : 3) : (81 : 64) = 256 : 243$ , razão que corresponde ao intervalo de um semitom ou *diesis*. Portanto a estrutura matemática do cosmos de Filolau é a seguinte:

9:8    9:8    256:243    9:8    9:8    9:8    256:243

Para obtermos as razões correspondentes aos outros intervalos, no caso a sexta maior e a sétima maior, basta acrescentar um tom (9:8). A razão correspondente ao intervalo de sexta é o resultado da soma de um tom ao intervalo de quinta, portanto  $(3 : 2) \cdot (9 : 8) = 27 : 16$ . Aplicamos o mesmo procedimento para o intervalo de sétima, somamos um tom ao intervalo de sexta,  $(27 : 16) \cdot (9 : 8) = 243 : 128$ .

274

As razões inseridas no intervalo de oitava (2:1) ficariam assim:

1    9:8    81:64    4:3    3:2    27:16    243:128    2

A partir da análise deste fragmento, podemos observar que todos os intervalos que constituem esta *harmonia* apresentam uma relação entre *artion* e *peritton*. Não há um intervalo que não seja a combinação de um número par com um número ímpar. E como pares e ímpares estão relacionados com ilimitados e limitantes, todos os intervalos musicais que formam a estrutura do cosmos de Filolau possuem limitantes e ilimitados combinados em sua natureza. Esta estrutura, que aparece pela primeira vez no ocidente no pensamento de Filolau e que chegou até nossos dias por meio de fragmentos doxográficos, servirá de base para todas as teorias platônicas e neoplatônicas posteriores, que influenciarão de forma decisiva o pensamento científico e filosófico do ocidente. Na música, a relação entre cosmologia e matemática (ou entre natureza, matemática e sons), permanecerá no pensamento musical

medieval, como herança da cultura grega, e reaparecerá nas polifonias renascentistas, no contraponto de Bach e nas vanguardas do século XX.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Texto grego com tradução de Giovanni Reale (Trad. para o português de Marcelo Perine). São Paulo: Loyola, 2005.

BARKER, A. *Greek Musical Writings I: The Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BURKERT, W. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. (Trad. inglesa de E. L. Minar, Jr. aumentada e revisada pelo próprio autor) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

CHRISTENSEN, T. (ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy: The earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HENDERSON, Isobel. Ancient Greek Music. In: WELLESZ, Egon (Ed.). *The New Oxford History of Music: Ancient and Oriental Music, vol I*. Oxford: Oxford University Press, 1957.

HUFFMAN, C. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

KAHN, C. H. *Pitágoras e os Pitagóricos: uma breve história*. Trad. de Borges, L. C. São Paulo: Loyola, 2007.

\_\_\_\_\_. Pythagorean Philosophy Before Plato. In *The Presocratics: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mourelatos. Garden City, NY: Anchor Press, 1974. Reprint, Princeton: Princeton University Press, 1993.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Trad. de Fonseca, C. A. L. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

LEVIN, F. R. *The Harmonics of Nichomachus and the Pythagorean Tradition*. Philadelphia: The American Philological Association, 1975.

\_\_\_\_\_. *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean: Translation and Commentary*. Michigan: Phanes Press, 1994.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Ages*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Greek Music Theory. In: CHRISTENSEN, T. (ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NOLAN, C. Music Theory and Mathematics. In: CHRISTENSEN, T. (ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. *Timeu*. Tradução de Maria José Figueiredo e introdução de José Trindade Dos Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

XENAKIS, I. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. Revised English edition*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.

# Bakhtín e a Semiótica Musical Contemporânea

LUCIANO CAMARGO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA(UFRR)  
(luciano.camargo@ufr.br)

PAULO DE TARSO SALLES  
UNIVERSIDADE DE SAO PAULO(USP)  
(ptsalles@usp.br)

## Introdução

Em sua busca pela elaboração de uma teoria cultural ampla, que deveria englobar a teoria literária, Bakhtín abriu as portas para uma nova compreensão das artes, em conexão com o contexto sociocultural em que estão inseridas. No comentário sobre *The Formal Method in Literary Scholarship*, atribuído<sup>1</sup> a Bakhtín e Medvedev, Beth Brait enfatiza:

(...) o interesse pelas características e formas do intercuro social pelo qual o significado é realizado: procura explorar a ideia e centrar a discussão no fato de que **a linguagem não é falada no vazio**, mas numa situação histórica e social concreta no momento e no lugar da atualização do enunciado. (BRAIT, 1997, p. 96)

Esse intercuro social é apresentado como o elemento que une a presença material da palavra com seu significado, em uma espécie de *dialética do signo*. Esta visão é apresentada de forma radical, quando Bakhtín afirma que:

A conexão entre significado e signo na palavra tomada de forma concreta e independente de sua enunciação, como no

---

<sup>1</sup> Não há consenso entre os estudiosos sobre a autoria deste livro, uma vez que não há documentação manuscrita original com esta informação. Há consenso, porém, de que o(s) autor(es) pertence(m) ao círculo de Bakhtín, o grupo de estudos ligado ao pensador. A informação editorial oficial atribui a autoria da obra a Pavel Nikolaevitch Medvedev e ao próprio Bakhtín, em conjunto.

dicionário, é completamente aleatória e tem somente significância técnica. Aqui, a palavra é simplesmente um signo convencional. Existe uma distância entre a individualidade da palavra e seu significado, uma distância que só pode ser vencida por um encadeamento sistemático, uma associação (...) Toda elocução concreta é um ato social, faz parte de uma realidade social. (BAKHTÍN; MEDVEDEV, 1991, p. 120).

Partindo destas reflexões sobre a palavra nos estudos literários, Bakhtín refere-se ao conceito de estética, que apesar de imanente à própria obra de arte, precisa ser definido reciprocamente com outros domínios, na unidade de uma cultura. Ele questiona a primazia da investigação do material na obra de arte, compreensão esta que fatalmente resulta no isolamento das artes umas das outras, baseada na estabilidade do material que, sendo supostamente mais própria para a discussão científica, deve renunciar à pretensão de esgotar a obra de arte (BAKHTÍN, 1993, p. 16-17, 55).

278

A proposta de Bakhtín pode ser interpretada como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem, ou seja, um permanente diálogo entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade (BRAIT, 1997, p. 98). Seu postulado inalienável do estudo semiótico é a concepção da linguagem enquanto fenômeno social (BAKHTÍN, 1990, p. 259). Este permanente diálogo interdiscursivo constitui a característica conceitual do **dialogismo** idealizado por Bakhtín, conceito este que transcende os estudos linguísticos e articula-se com os estudos de significação musical, os quais reconhecem que “os signos musicais encontram sua determinação exclusivamente no seu contexto sociocultural” (TARASTI, 2002, p. 8).

A natureza dialógica da linguagem, enquanto propriedade linguística e também propriedade estética, passa a ser reconhecida como eixo de uma teoria geral da cultura, manifesta no conjunto da obra de Bakhtín. Esta reflexão instiga o estudo da estética musical, provocando questionamentos como a capacidade de identificação dos elementos marcantes de relações sociais implícitos em obras musicais e da interdiscursividade presente na música enquanto linguagem, o que favorece a aplicação do conceito de dialogismo também ao

discurso musical. Não obstante Bakhtín limitar a estética musical ao estudo de uma técnica (BAKHTÍN, 1993, p. 55), sua concepção social e dialógica da linguagem vai ao encontro de um novo caminho de investigação da semiótica musical: a **teoria das tópicas musicais** (*Musical Topics Theory*). Surgida nos anos 80 a partir do trabalho de Leonard Ratner (1980), esta teoria identificou o desenvolvimento histórico de um repertório de figuras musicais características (compreendidos como lugares-comuns) capaz de conferir à música um aspecto significativo sólido e evidente, baseado em seu diálogo com o drama, com a literatura, com a dança e mesmo com fenômenos sociais diversos, enquanto elementos formadores de um complexo cultural integrado pela linguagem, através da associação de expressões musicais que compõe o discurso musical relacionado a esse complexo cultural, que compreende a arte como sua manifestação autêntica, realizada através de materiais múltiplos, mas compreendida como uma estética única, multifacetada, mas sempre interligada e em constante diálogo intertextual.

### Sobre a pertinência do estudo semiótico da música

Desde os primórdios da música instrumental observou-se movimentos de compositores e teóricos buscando uma compreensão significativa da música. O ideia da compreensão da música enquanto linguagem já se manifestava em escritos do século XVIII como *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson, que se referia a uma “língua de sons” (“*Ton-Sprache*”) ou “discurso sonoro” (“*Klang-Rede*”). Ainda que estes termos estivessem primariamente associados a uma tradição musical ligada à retórica, observa-se uma sensível aproximação conceitual entre música e linguagem que se consolidava. Já o pensamento sobre a capacidade da música de evocar estados de espírito é muito anterior, tendo sido citada no tratado *Melopoia*, do Kantor de São Tomás Seth Calvisius, de 1592. A teoria dos afetos, desenvolvida desde o período barroco a partir de premissas platônicas, buscava sistematizar certas recorrências técnicas associando-as a expressões afetivas ou emocionais, e foi descrita por Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606),

Michael Pretorius (*Syntagma musicum*, 1619), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1657) além das obras já citadas de Mattheson e Calvisius, entre tantos outros (UNGER, 2004, p. 99). Muitos compositores baseavam-se nas premissas desta teoria para compor obras musicais, enquanto outros não demonstravam qualquer consideração por seus postulados. Porém, um grande debate sobre a questão só veio a se desenvolver após a consagração dos gêneros exclusivamente instrumentais no fim do século XVII, uma vez que os gêneros vocais que dominaram a música da idade média e do renascimento sempre trouxeram questões de significação, uma vez que tinham no texto literário que era cantado indicativos inalienáveis de suas questões associativo-musicais.

280

Mesmo durante o século XVIII, com o gradual estabelecimento das formas exclusivamente instrumentais, observou-se ainda uma tendência na escrita instrumental de reproduzir sonoridades pictóricas, buscando “imitar ou simbolizar [na música] ideias específicas da poesia e da literatura” (RATNER, 1980, p. 25). Notabilizou-se neste período o surgimento de manifestações prenunciadoras do romantismo que foram identificadas com o termo literário *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), que eram caracterizadas por expressões musicais intensas e agitadas, refletindo um caráter tempestuoso, inspirado nas obras de Goethe e Schiller.

Entretanto, com a publicação do livro *Vom Musikalisch-Schönen* de Eduard Hanslick (1854), a discussão acerca da significação na música exacerbou-se em polêmicas que envolveram grandes compositores do século XIX, entre estes Johannes Brahms, Franz Liszt e Richard Wagner. Dividiam-se as opiniões entre aqueles que defendiam a música “pura”, definida enquanto “formas sonoras em movimento”, e aqueles que acreditavam que as associações musicais podiam criar um discurso musical significante, que culminou com o surgimento de uma nova forma musical denominada *poema sinfônico*, na qual o compositor poderia reproduzir musicalmente um programa literário. Porém estas discussões, mergulhadas nos pressupostos da criação artística do romantismo, apesar de levantarem importantes elementos para o estudo da

significação musical, apresentaram poucas propostas para uma avaliação consistente das questões que envolvem o significado da música.

Muitos pensadores do século XX abordaram a questão da significação na música reconhecendo sua materialidade, mas pouco se avançou sobre uma sistematização analítica. Luigi Pareyson aborda a problemática da arte mimética, e define o signo artístico como uma figuração do real. Ao falar sobre música, ele questiona:

Quem pode falar a sério de uma música descritiva? Uma peça de música vale pelos seus valores puramente musicais e não por uma capacidade muito problemática de “descrever” a natureza em música. A [Sinfonia] *Pastoral* de Beethoven é válida enquanto resolve os seus conteúdos na matéria sonora, configurando-a numa forma acabada. Contudo, **quem ousaria negar que a natureza está aí presente?** É certo que traduzida em valores puramente musicais, mas **presente** (PAREYSON, 1997, p. 80).

No estudo *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, Bakhtín apresenta conceitos que, apesar de não serem aplicados pelo próprio autor à estética musical, mostram-se fundamentais na reflexão sobre a semiótica musical, que passa a adotar novos referenciais a partir dos últimos anos do século XX. Esta nova semiótica musical tangencia os postulados linguísticos de Bakhtín em sua essência, pois que a concepção de que o significado efetivo de um discurso verbal só pode se concretizar no seu intercuro sociocultural pressupõe que o discurso musical, que depende diretamente do seu contexto para se realizar enquanto linguagem, constitua também um efetivo sistema de signos integrante de uma cultura.

Paradoxalmente, ao final do mesmo capítulo Bakhtin afirma que o estudo de certas artes deveria limitar-se ao estudo prático de uma única técnica, como é o caso da estética da música, cuja análise não teria nada a dizer além da própria definição geral de sua originalidade. Porém, logo em seguida, ele conclui que é possível imaginar um tipo particular de interpretação filosófico-subjetiva da obra musical, mas que não

se propõe a esboçar o método de análise composicional do material (BAKHTÍN, 1993, p. 46).

No primeiro capítulo do mesmo estudo, Bakhtín faz referência à música para tratar da determinação cognitiva, definindo o conteúdo como um momento indispensável no objeto artístico. Partindo desta premissa, afirma que:

(...) estar livre da determinação do conceito absolutamente não equivale a estar livre do conteúdo (...) A música é desprovida de determinação objetual e de diferenciação cognitiva, mas ela tem muito conteúdo: sua forma nos conduz à sonoridade acústica, e absolutamente não a um vazio axiológico; aqui o conteúdo, em sua base, é ético (poder-se-ia falar também de um abstrativismo livre, não determinado, da tensão ética recoberta pela forma musical). Uma música sem conteúdo, enquanto material organizado, seria nada mais que um estimulante físico do estado psicofisiológico do prazer. (BAKHTÍN, 1993, p. 21).

282

Para que se possa compreender as questões de semiótica musical no contexto da proposta da teoria cultural de Bakhtín deve-se, portanto, transcender o limite imposto por seu próprio trabalho quando se refere à música. Distanciando-se da efervescência das discussões sociais do início do século XX que, de certo ponto de vista, integravam uma militância política de alcance mundial, é possível trabalhar os conceitos de Bakhtín através de um novo caminho de investigação da semiótica musical, que parte do pressuposto de que a estética de uma arte é a estética das outras: somente o material é que se diferencia.

### **Sobre o estudo dos estilos, tipos e tópicos musicais**

Considerando-se a ideia de Bakhtin de que a totalidade das significações culturais constitui um sistema de signos, e que a música é elemento evidentemente integrante do conceito de cultura, pode-se afirmar que a música, compreendida enquanto linguagem, apresenta uma dimensão dialógica e social, partindo dos pressupostos de sua teoria.

Dentre as abordagens para o problema das relações semânticas dos signos musicais a teoria das tópicos musicais

(*Musical Topics Theory*) tem se destacado como uma importante contribuição nesse campo, sendo adotada por diversos pesquisadores que têm ampliado consideravelmente seu escopo.

Leonard Ratner em *Classic Music – Expression, Form and Style* (RATNER, 1980, p. 9), estuda o desenvolvimento histórico, a partir do século XVIII, de um repertório de figuras características que, em função do contato com o drama, a literatura, a dança e mesmo com fenômenos sociais, consolidaram-se como associações musicais de expressões, afetos ou de caráter pitoresco e se tornaram elementos do discurso musical – as *tópicas musicais*. Ratner divide as tópicas em três categorias: passos de dança, estilos e expressões pictóricas. Os principais passos de dança se firmaram no período barroco: o minueto, a gavota, a giga, o *passepied*, a *bourrée*, as contradanças, entre outros.

O estudo dos passos de dança que se desenvolveram nos períodos musicais do barroco e do classicismo mostra-se como um dos primeiros caminhos para uma *compreensão social da música*: todo o passo de dança é ligado à classe social que a pratica: enquanto o minueto derivava do estilo das cortes, as contradanças relacionavam-se com as tradições populares do baixo estilo. A analogia entre passos de dança e classes sociais foi, provavelmente, um dos primeiros indicadores de uma visão sociológica da música e tornou-se a porta de entrada para um amplo universo interpretativo. Neste contexto, a música folclórica representa também um importante elemento para o estudo social da música, enquanto uma manifestação remanescente de uma cultura "pré-classes" que perdura em uma sociedade cuja cultura torna-se cada vez mais cosmopolita.

A segunda categoria de tópicas, os "estilos", inclui, entre outros, a música militar e a música de caça, a abertura em estilo francês, os estilos *cantabile*, brilhante e *alla turca*, o estilo estrito (ou contrapontístico), que são referências eminentemente musicais; além destes, há os estilos de referência literária, tais como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) e *Empfindsamkeit* (sensibilidade). Nesta categoria, as relações sociais ficam ainda mais evidentes: as marchas

cerimoniais e a música de caça fazem parte de um universo cultural radicalmente segregado das classes servis anteriores à revolução francesa. A música militar, que em linhas gerais refere-se muito mais às patentes de capitania, possui uma latente dubiedade, pois um exército é sempre formado majoritariamente por soldados, e não por capitães. Já os conceitos literários cunhados por Goethe e Schiller transformam-se em elementos de vasta investigação estética sob o prisma social.

A terceira categoria de tópicos de acordo com Ratner compreende a expressão musical baseada no pictorialismo, ou seja, a imitação de sons existentes na natureza com intenção descritiva, tais como a tópica pastoral. É interessante observar que, no período barroco, já existiam os estilos de passos de dança, mas eles normalmente eram a única tópica presente em determinado movimento musical, como se dá com cada um dos movimentos de uma suíte<sup>2</sup>. Já a música do classicismo vienense sistematizou o emprego sucessivo de diferentes tópicos dentro do mesmo movimento musical, processo que coincidiu com a estabilização da forma sonata, em que o princípio de contraste entre o tema principal e o secundário, inicialmente de caráter essencialmente harmônico (tema principal na tônica/tema secundário na dominante), passou pouco a pouco a privilegiar a utilização de diferentes tópicos dentro da mesma música (ou movimento), com finalidade expressiva. Gradualmente, a sucessão de tópicos transformou-se em combinações entre elas, denominada *tropo*, e as referências tópicos tornaram-se cada vez mais numerosas, com o surgimento de novas poéticas e o intercâmbio entre as diferentes manifestações artísticas.

Um dos principais estudiosos das tópicos musicais que deu prosseguimento à investigação da linha proposta por Ratner foi Raymond Monelle. Em seu livro *The musical topic*

---

<sup>2</sup> Ainda que existam exceções, como em algumas *toccatas* e *capriccios* onde há alternância de estilos ou expressões afetivas, observa-se como característica da música barroca a unidade de estilo ou de tópica no âmbito de movimentos ou seções de obras, ainda que haja um formidável contraste entre estes movimentos ou seções de uma única obra.

(2006) propõe a revisão das três categorias de Ratner em termos semióticos (MONELLE, 2006, p. 4). As tópicas que constituem passos de dança apresentam significantes e significados simples – o ritmo de uma sarabanda inicialmente significa "sarabanda" – ou seja, sua qualidade ou característica constitui um ícone primário. Essa visão se aplica quando a dança a que a tópica se refere é contemporânea à sua utilização como tópica musical. É, porém, muito comum encontrar tópicas anacrônicas; o emprego, por exemplo, de uma tópica que se refere a um passo de dança que já não é praticado configura uma atitude nostálgica, como um minueto escrito no fim do século XIX ou XX. Outras tópicas limitaram-se a períodos mais curtos, constituindo puros "modismos", como o *alla turca*, presente na ópera *O Rapto do Serralho* e na *Sonata KV 331* de Mozart, que foram um reflexo da moda orientalista na cidade de Viena do fim do século XVIII. Por outro lado, existem tópicas que constituem verdadeiros gêneros musicais e culturais, especialmente aqueles que são referenciados na literatura, cujos significantes são multifacetados, e os significados, complexos. Um exemplo típico é o da tópica pastoral: o timbre da flauta e do oboé, o ritmo da siciliana e os pedais de *musette* são significantes de uma atividade pastoril idealizada, relacionada à tranquilidade da vida no campo e a paisagens amenas – é o *locus amœnus* da antiguidade clássica. Entretanto, também aqui a tópica é anacrônica, para não dizer inteiramente imaginária, uma vez que, desde a antiguidade, a vida pastoril na realidade material tem pouca ou nenhuma relação com o *locus amœnus* cantado pelos poetas de sucessivos séculos, em diferentes regiões. Portanto, esses significantes musicais guardam uma relação de contiguidade, ou seja, um símbolo, que constitui uma associação terciária, transcendendo a qualidade tipológica e a similaridade metafórica para constituir uma convenção metonímica. Utilizando a nomenclatura de Peirce (MONELLE, 2006, p. 27), identifica-se o ícone primário, cuja característica ou qualidade constitui sua identidade; o índice secundário, que supõe uma relação de similaridade; e o símbolo, associado através de uma relação de convenção, seja por dedução de uma experiência prévia ou de um processo de causa e efeito.

Robert Hatten, um dos mais importantes estudiosos da significação musical da atualidade, compreende na análise tópica uma concepção tanto *estruturalista*, na reconstrução historicamente informada de tipos estilísticos, como também *hermenêutica*, na interpretação da estrutura pela qual um compositor individualiza e particulariza o emprego destes tipos, que adquirem significados expressivos únicos. Seu estudo se direciona na maneira pela qual é possível identificar significados na música, e não meramente quais seriam os significados de uma determinada música (HATTEN, 2004, p. 21).

Enfim, a **tópica musical**, a despeito de ser constituída por materiais puramente musicais (conforme observou Pareyson), tem a propriedade de localizar a música na história e na cultura, e pode revelar também suas muitas contradições. Por exemplo, a sociedade monarquista europeia do século XVIII transmitiu suas características culturais à música de seu tempo. A música de Haydn e Mozart pertencia eminentemente à nobreza: as danças (minueto, gavota etc.), a pompa das marchas, a música de caça e o ideal pastoral eram tópicos musicais fundamentais na obra desses compositores, não obstante a presença recorrente de tópicos provenientes do “baixo estilo”, como as contradanças de caráter popular e os *Ländler*<sup>3</sup>, que se tornaram cada vez mais presentes na música do romantismo, em especial nas sinfonias de Gustav Mahler. A recorrência da música do baixo estilo em composição com a linguagem refinada do sentimentalismo romântico revela uma tendência que pode ser relacionada ao conceito de carnavalização proposto por Bakhtín, e a reunião das expressões opostas pode ser associada ao conceito de heteroglossia, ou seja, a utilização de diferentes linguagens ou padrões de gêneros no discurso musical, como se na música príncipes e mendigos intercambiassem seus papéis, representados pelo emprego de estilos e tópicos.

---

<sup>3</sup> Dança popular típica do sul da Alemanha, Suíça, Áustria e Eslovênia, usualmente em compasso ternário (3/4) e andamento rápido, difundida e praticada amplamente até o fim do século XIX.

Considerando-se, portanto, este caráter dialógico verificado na investigação das tópicas musicais, observa-se uma correspondência entre o seu método e a concepção bakhtiniana de que cada fenômeno da cultura ocupa uma posição substancial em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais, integrando, portanto, uma unidade cultural prescrita.

### **Sobre as particularidades da investigação musicológica no contexto das artes**

Enquanto a teoria literária procura compreender a transcendência das relações entre significantes e significados na literatura, desdobrando o estudo literário e compreendendo suas relações com a sociedade, a música ainda dá os primeiros passos no entendimento de seus signos, levantando questões filosóficas acerca de sua dimensão semiótica. Porém, a compreensão proposta por Bakhtín de que os signos só podem se constituir como sistema a partir de alguma forma de organização social (BAKHTIN, 1979, p. 30) abre caminho para uma cientificidade cada vez mais ampla da investigação das tópicas musicais. O próprio conceito de *lugar-comum* traz implicitamente um pressuposto sociológico - *comum* é aquilo que é característico de uma comunidade. Por esta mesma razão torna-se evidente que a música, a despeito da dimensão universal de sua linguagem, pode ser identificada como pertencente a uma determinada cultura, a uma determinada região ou grupo - está inserida na totalidade de uma cultura. A música da Rússia não *fala* um idioma diferente da música brasileira ou italiana, mas apresenta signos característicos e recorrentes da música que é produzida naquela sociedade, e é possível realizar um estudo semiótico dos elementos presentes nesta música e associa-los, em maior ou menor grau, a fatos históricos e fenômenos culturais sucedidos naquela comunidade. Dessa forma, um dos caminhos para a aplicação da teoria cultural de Bakhtín na semiótica musical é a análise dos signos tipológicos musicais presentes em diferentes graus de evidência em qualquer manifestação musical. A partir deste

pressuposto, pode-se aprofundar a reflexão sobre a ambivalência do signo, perfeitamente aplicável ao signo musical, que pode refletir ou refratar uma realidade, ou seja, pode apreendê-la com fidelidade ou pode distorcê-la (KONDER, 2012, p. 115). Dmitri Chostakóvitch, compositor soviético expoente da produção musical do período socialista, declarou em uma entrevista ao New York Times em 1931: "não há música sem ideologia, e os compositores sempre manifestaram em sua música, de forma consciente ou inconsciente, suas concepções políticas" (LEE, 1931). O estudo da manifestação ideológica na música pode ser associado à proposição de Bakhtín de que "tudo o que é ideológico é um signo. Sem signo não existe ideologia" (BAKHTIN, 1979, p. 17).

Por outro lado, é importante ressaltar que esta comparação entre o estudo de semiótica musical e a teoria literária não pretende simplesmente evidenciar uma diferença no grau de desenvolvimento do estudo dos signos na obra de arte, onde claramente a teoria literária, em grande medida devido aos estudos de Bakhtín, encontra-se avançada em relação à musicologia. Esta reflexão comparativa pretende muito mais descobrir caminhos para que os avanços dos estudos literários possam auxiliar no avanço dos estudos musicológicos, não ignorando o fato de que muitos aspectos da investigação musical podem revelar caminhos pouco explorados da teoria literária.

Neste sentido é possível apresentar neste estudo pelo menos um elemento imanente da linguagem musical que pode servir como paradigma para os estudos literários: *o domínio da imaginação na indeterminação da linguagem*. A utilização da figura da metáfora na literatura é estudada de forma intensa pelos estudos literários, que em muitos momentos mostram-se focados na busca de uma *determinação* para um fenômeno linguístico que pretende exatamente ser seu oposto, ou seja, pretende a indeterminação, a fim de que o espaço indeterminado da linguagem seja preenchido pela imaginação do leitor. Quando o autor diz que *um objeto é outro*, sendo que no domínio da materialidade ou objetividade não o é, ou mesmo na comparação, quando diz que *um objeto é como outro* (sem realmente o ser), o autor busca com este recurso *indeterminar* o objeto referido, criando o espaço para a

imaginação do leitor apropriar-se da imagem do objeto, transformando-a, perfazendo sua realização no campo ético e sua relação com o cognitivo. Portanto, o quanto menos marcada (ou seja, determinada) for a comparação, tanto mais espaço haverá para a imaginação. A partir desta afirmação pode-se concluir que o problema da (in)determinação da linguagem é uma das mais importantes questões do estudo da semiótica musical, pois a análise dos signos musicais sempre passará pelo nível de marcação, ou seja, pelo grau de determinação de seu significado, e uma das conclusões que se chegará na análise musical será que muitos signos musicais apresentam marcação parcial ou limitada, ou seja, um grau reduzido de determinação, proporcionando um enorme espaço para a imaginação e decorrente envolvimento do ouvinte. Portanto, é possível dizer que o emprego da metáfora na literatura constitui um mecanismo de indeterminação que resulta no favorecimento ao domínio da imaginação do leitor, ou seja, aproxima a linguagem literária da linguagem musical, que por natureza apresenta signos de menor grau de determinação. Esta concepção da metáfora é evidentemente dialógica, e enfatiza a compreensão bakhtiniana de que a arte encerra uma dimensão discursiva e sua apreciação constitui um diálogo sensível com o apreciador.

289

O exemplo da metáfora enquanto figura de linguagem comum à música e à literatura constitui apenas uma possibilidade, em meio a inúmeras outras, de intercâmbio metodológico entre a teoria literária e a musicologia, onde os estudos de Bakhtín tornam-se referências essenciais, ainda que o próprio autor não tenha desenvolvido pesquisas aprofundadas no campo específico da estética musical.

A música, que caminha na busca pela compreensão de suas relações semióticas, deve ainda aprender da teoria cultural de Bakhtín que o grande trabalho do artista com o material, seja este composto por palavras ou sons, tem sempre por objetivo final a sua superação imanente, ou seja, seu aperfeiçoamento expressivo que conduzirá à sua própria superação. Portanto, a investigação das relações semióticas na música não pretende esgotar a expressão da obra de arte, mas sim aproximar-se da dimensão transcendente de sua existência.

## Referências bibliográficas

BAKHTÍN, Mikhail Mikhaílovich. M. *The Dialogic Imagination – Four Essays by M.M. Bakhtín*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990. [1ª ed. 1981].

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993. (1ª edição: Khudojestvennaia Literatura: Moscou, 1975).

BAKHTÍN, Mikhail Mikhaílovich; MEDVEDEV, Pavel Nikolaevitch. *The Formal Method in Literary Scholarship*. London: The Johns Hopkins University Press, 1991. [1ª ed. 1978].

290 BRAIT, Beth (org.) *Bakhtín, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

DAHLHAUS, Carl. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [19--] [1ª ed. alemã 1854].

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEE, Rose. *Dimitri Szostakovitch - Young Russian Composer Tells of Linking Politics With Creative Work*. New York Times, New York, 20 Dec. 1931

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1ª ed. italiana 1966].

RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form and Style*. London: Collier Macmillan, 1980.

TARASTI, Eero. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004.

# A percepção do timbre em *Farben* Op. 16 n. 3 de Schoenberg: uma abordagem estética e psicoacústica

DANILO ROSSETTI

UNICAMP (danilo.rossetti@nics.unicamp.br)

## 1. Introdução

A terceira das Cinco Peças para Orquestra Op. 16 (1909) de Arnold Schoenberg (1874 - 1951), intitulada *Farben* é uma importante obra da música ocidental, do período entre o fim do século XIX e início do século XX. Ela está situada dentro da estética expressionista, e seu grande interesse provém de um acorde a cinco vozes que é sustentado inicialmente por três compassos, e orquestrado de diversas maneiras. Sequencialmente, este acorde sofre modificações harmônicas através de movimentações cromáticas de suas vozes, assim como mudanças de orquestração. Por estas e outras razões, *Farben* anteriormente já foi objeto de algumas análises conhecidas (FÖRTIG, 1969; RUFER, 1969; DALHHAUS, 1970; BURKHART, 1973; LEÃO MAIA, 2013a, 2013b) que abordam as questões apontadas acima, como também a implementação pelo compositor da ideia de melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*).

Sobre a importância do timbre, nas páginas finais de sua obra *Harmonia* (1911), Schoenberg afirmou que o futuro da composição musical passaria por uma investigação mais aprofundada sobre este parâmetro sonoro. Segundo ele, até então, a música tinha dado uma importância maior ao parâmetro das alturas e ao caminho harmônico resultante da sobreposição das vozes. Neste sentido, uma das saídas que o compositor aponta para uma invenção composicional ligada ao timbre seria a possibilidade da utilização da melodia de timbres. Abaixo reproduzimos um trecho de *Harmonia*, em que Schoenberg se posiciona neste sentido:

A valorização da *sonoridade tímbrica*, da segunda dimensão do som, encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito mais ermo e desordenado do que a valorização estética das harmonias nomeadas por último [...]. O timbre é, portanto, o

grande território, e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas (SCHOENBERG, 2001 [1913], p. 578).

Cramer (2002), referindo-se a este recurso imaginado por Schoenberg, afirma que a melodia de timbres foi uma ferramenta de organização composicional adotada por este compositor principalmente em sua fase conhecida como “atonal” (1908-1913), período em que já havia abandonado o discurso tonal pós-romântico de suas primeiras obras, porém ainda não havia atingido a concepção organizativa do dodecafonismo ou serialismo das alturas – técnica que foi implementada de fato apenas em 1922. Citando Dahlhaus (1970), Cramer ainda afirma que a variação da instrumentação é um elemento essencial da *Klangfarbenmelodie*, porém não o único. A progressão harmônica também seria outro elemento organizador indissociável deste conceito, confirmada pelo próprio Schoenberg, em 1951: “*Klangfarbenmelodien* seriam progressões de cores tonais igualando progressões harmônicas em termos de lógica interna” (SCHOENBERG [1951] apud SCHOENBERG, 1975, p. 485, tradução nossa)<sup>1</sup>. Neste mesmo ano, em carta a Josef Rufer, o compositor asseverou ainda que, como característica, a melodia de timbres não envolveria a sucessão de sons individuais tal como um princípio polifônico, mas sim a combinação de “vozes que se movimentam” (SCHOENBERG [1951] apud RUFER, 1969, p. 367).

Apesar destas diferentes análises apontarem a existência de uma melodia de timbres em *Farben*, esta

---

<sup>1</sup> “*Klangfarbenmelodien* would be progressions of tone-colors equaling harmonic equaling harmonic progressions in terms of inner logic” (SCHOENBERG [1951] apud SCHOENBERG, 1975, p. 485).

afirmação não é um consenso. Doflein (1969), afirma que a ideia da melodia de timbres nesta peça seria um mito. Sabe-se que qualquer instrumento musical possui diferentes timbres ao longo da sua tessitura, do grave ao agudo. Neste sentido, qualquer melodia que atravessasse diferentes regiões de um instrumento também é uma melodia de timbres, e Schoenberg obviamente tinha conhecimento disso. Doflein afirma que as pequenas movimentações das vozes em semitons cromáticos não são uma melodia. Assevera também que quando todas as cinco vozes se movimentam em uma mesma direção e em um mesmo intervalo (transposição do acorde), não ouvimos o mesmo som com uma orquestração diferente, mas uma mudança de harmonia (DOFLEIN, 1969, p. 204).

294

Neste artigo, partiremos do pressuposto de que há uma melodia de timbres em *Farben*. Para isso, nos baseamos na definição de *Klangfarbenmelodie* fundamentada em depoimentos do próprio compositor e em análises anteriores da obra, as quais consideram, como colocamos anteriormente, que este conceito abrange tanto critérios de variação de orquestração como de variação harmônica. Procuraremos investigar de que maneira o manejo destes parâmetros por parte do compositor afetam a percepção do timbre pelo ouvinte. Inicialmente, buscaremos a origem e as ideias que proporcionaram o surgimento da *Klangfarbenmelodie*, logo após apresentaremos um panorama de como Schoenberg trabalhou as variações harmônicas desta peça em termos de transposições e movimentação das vozes, apresentando uma redução para piano das vozes principais orquestradas pelo compositor.

Além dos elementos causais enumerados acima (orquestração e harmonia) que definem o timbre e seu espectro sonoro, procuraremos analisar a hipótese do timbre a partir do viés perceptivo, ou seja, como o ouvinte o percebe sonoramente durante a execução da obra. Esta análise estará baseada em elementos perceptivos do som – que resultarão em aspectos de sua qualidade psicoacústica – considerando a ideia de que as seguintes propriedades do som (entre outras) influenciam na percepção do timbre: altura, intensidade, distribuição espectral e sua evolução temporal. Também

adotaremos o modelo de representação do som teorizado por Helmholtz: uma frequência fundamental mais grave e parciais harmônicos mais agudos, que se sustentam no tempo de maneira estável. Nesse percurso utilizaremos descritores de áudio tais como o croma (que define a qualidade tonal dos agregados tímbricos, excluindo as alturas, em oitavas), centroide (que define o centro de massa, o baricentro do espectro sonoro), *loudness* (que analisa a percepção da intensidade levando em conta a distribuição de frequências de determinado som), *sharpness* (descriptor ligado à percepção de rugosidade do espectro sonoro) e inarmonicidade (que analisa o quanto a harmonia resultante de determinado som se assemelha, ou não, à distribuição dos parciais de acordo com a série harmônica).

## 2. A ideia de *Klangfarbenmelodie*

295

Cor e som [...] São como dois rios que têm sua fonte em uma e na mesma montanha, mas subsequentemente perseguem seu caminho sob condições totalmente diferentes em duas regiões totalmente diferentes, de modo que ao longo de todo o percurso de ambos nenhum ponto entre eles pode ser comparado. Ambos são universais, efeitos elementares agindo de acordo com uma lei universal de separação e tendência à união, ondulação e oscilação, ainda que agindo desta maneira em domínios totalmente diferentes, em diferentes modos, em meios elementares diferentes, para diferentes sentidos<sup>2</sup> (GOETHE, 1840, pp. 298-9, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> Color and sound [...] They are like two rivers which have their source in one and the same mountain, but subsequently pursue their way under totally different conditions in two totally different regions, so that throughout the whole course of both no two points can be compared. Both are general, elementary effects acting according to the general law of separation and tendency to union, undulation and oscillation, yet acting thus in wholly different provinces, in different modes, on different elementary mediums, for different senses (GOETHE, 1840, pp. 298-9).

Na introdução do trabalho, apresentamos o interesse de Schoenberg em trabalhar sobre o parâmetro tímbrico do som. Também colocamos sua definição sobre a melodia de timbres, além de afirmar que, na sua realização, este procedimento envolve o manejo tanto de parâmetros harmônicos quanto de parâmetros de orquestração. Neste item, propomos uma investigação das motivações que levaram Schoenberg a desenvolver esta técnica de escrita musical.

## 2.1 Helmholtz: relação entre cores e sons

É sabido que o físico alemão Herman von Helmholtz (1821-1894) realizou, durante o século XIX, experimentos fundamentais sobre acústica e mecanismos da percepção do som. Sua obra *On the sensations of the tone* (1954 [1875]) é, até os dias de hoje, uma obra importante neste assunto. Quando falamos de timbre, é comum o definimos como a “cor do som”. Mais ainda, em língua alemã, a tradução da palavra timbre é *Klangfarbe*, ou seja, literalmente a “cor do som”. Helmholtz, quando se refere à percepção do timbre (*Klangfarbe*) em seus trabalhos, faz constantemente alusões à percepção das cores.

Certamente, no início do século XX, Schoenberg tinha conhecimento das obras e das experiências acústicas de Helmholtz, tanto que encontramos referências feitas por Schoenberg ao físico alemão em seu *Tratado de Harmonia* (2001 [1913]). Investigando a questão do timbre em obras de Helmholtz, encontramos algumas relações entre timbre e cor. Em *On the sensations of the tone*, por exemplo, ele afirma que a formação do som composto, a partir de diversos parciais, é similar à composição da luz branca proveniente do sol, a partir das diferentes cores do arco-íris (1954 [1875], p. 48). Em outro trecho (HELMHOLTZ, 1954 [1875], p. 64), referindo-se à Richard Waller (*Philosophical Transactions*, 1686) – obra em que se propôs a redução de todas as cores à mistura de três cores fundamentais (vermelho, azul e verde) – afirma que o fenômeno da mistura de cores apresenta uma considerável analogia àqueles dos tons musicais compostos, no caso da decomposição das cores em três cores fundamentais.

No entanto, é em *Treatise on Physiological Optics Vol. II* (1924 [1911]) que Helmholtz propõe uma relação muito mais estreita entre cores e sons. Assevera que “as diferentes sensações das cores nos olhos dependem da frequência das ondas luminosas, da mesma maneira que as sensações das alturas no ouvido dependem da frequência das ondas dos sons”<sup>3</sup> (1924 [1911], p. 76, tradução nossa). Também afirma que as recentes descobertas e medições científicas supõem que o espectro de luz como conhecemos é dividido pelo mesmo princípio da escala musical utilizando o número de vibrações das ondas etéreas (HELMHOLTZ, 1924 [1911], p. 76). Helmholtz apresenta também uma “escala de cores”, e a relaciona com a escala musical cromática (Tab. 1).

Na escala de alturas musicais, o Dó (amarelo) corresponde ao Dó central (Dó 4). Na escala de cores, nota-se que os dois extremos do espectro de cores permanecem os mesmos por alguns intervalos cromáticos. Segundo Helmholtz, isto acontece porque na região central deste espectro, o olho tem muito mais habilidade para reconhecer frequências vibratórias do que nas regiões extremas, além de haver diferenças entre a gradação de intervalos de cores e intervalos de alturas sonoras em relação às frequências vibracionais<sup>4</sup> (HELMHOLTZ, 1924 [1911], p. 76).

Fá#	Fim do vermelho	Ré#	Azul ciano
Sol	Vermelho	Mi	Azul índigo
Sol#	Vermelho	Fá	Violeta
Lá	Vermelho	Fá#	Violeta

<sup>3</sup> The different sensations of color in the eye depend on the frequency of the waves of light in the same way as sensations of pitch in the ear depend on the frequency of the waves of sound” (HELMHOLTZ, 1924, p. 76).

<sup>4</sup> Convém ressaltar que o estabelecimento de uma analogia operatória entre os fenômenos luminosos e sonoros já havia sido proposta por Augustin-Jean Fresnel em sua obra *Théorie de la lumière* (1815).

Lá#	Vermelho alaranjado	Sol	Ultravioleta
Si	Laranja	Sol#	Ultra-violeta
Dó 4	Amarelo	Lá	Ultra-violeta
Dó#	Verde	Lá#	Ultra-violeta
Ré	Azul esverdeado	Si	Ultra-violeta

Tabela 1: *Escala cromática de cores em analogia à escala cromática de sons.* (HELMHOLTZ, 1924, p. 77).

## 2.2 Percepção da altura por fusão de parciais e fusão de timbres

No século XIX, algumas décadas antes de Helmholtz publicar seus trabalhos sobre acústica e psicoacústica, August Seebeck descreveu experimentos realizados com uma sirene nos quais quando a frequência fundamental deste som é retirada, ainda continua-se a perceber este som como possuindo a mesma altura, fenômeno que ficou conhecido como *altura periódica* (*periodicity pitch*) (SEEBECK, 1841, 1843). A partir desta observação, Seebeck concluiu que não é apenas a frequência fundamental o fator determinante da altura de um som, mas também a forma como seus parciais superiores são distribuídos. Os parciais superiores se fundem com a frequência fundamental devido à periodicidade de suas oscilações, sendo percebidas como uma única estrutura.

No século XX, Jan Frederik Schouten (1940) retomou e confirmou as conclusões de Seebeck a respeito da altura periódica, com o intuito de formular a sua Teoria da Altura Residual (*Residue Theory of Pitch*). Para Schouten, a Lei de Ohm – teoria empregada por Helmholtz para explicar a percepção das alturas pelo sistema auditivo –, a qual afirma que o ouvido humano decompõe um som musical (que se organiza a partir de uma frequência fundamental com inúmeros parciais sobrepostos) em ondas senoidais simples, é somente válida para os parciais mais graves de um som com oscilações periódicas. Os parciais mais agudos são percebidos em conjunto, por fusão, tal como um amálgama, numa estrutura denominada *resíduo*, cuja altura percebida é igual à frequência fundamental. Desta feita, para os sons ricos em parciais, o

ouvido não realiza nenhuma análise espectral do som para que suas qualidades sejam reveladas, mas o percebe através do fenômeno de fusão de seus parciais. Apenas uma minoria dos parciais é percebida separadamente.

Werner Meyer-Eppler (2009, [1954]) definiu a tripla qualidade relativa à percepção da altura sonora. A primeira qualidade é a altura absoluta de um som, que corresponde a uma frequência; a segunda qualidade é o croma, a distribuição das alturas (em semitons, quartos de tom ou outro tipo de distribuição) que se repete de maneira cíclica no interior de cada oitava (até por volta de 4.500Hz); a terceira qualidade seria a altura residual. Meyer-Eppler ainda detectou a existência de um outro fenômeno relativo à percepção da altura, denominado *altura formântica* (*formant pitch*). Quando se realiza um experimento para a detecção da altura residual de um determinado som, ao interrompermos a execução da nota sem sua frequência fundamental por aproximadamente um segundo, quando esta volta a soar a sua percepção é totalmente alterada. Ao invés da altura residual, ouve-se um novo som cuja altura está ligada aos parciais remanescentes com maior intensidade; esta nova estrutura é a altura formântica.

Terhardt (1974) definiu as categorias de *altura espectral* (*spectral pitch*) e *altura virtual* (*virtual pitch*). A altura de um som puro (oscilação simples) seria uma altura espectral. A altura de um som complexo (formado por muitos parciais) seria uma altura virtual. Em relação a estas categorias existem dois modos de percepção: modo analítico (*analytic mode*), resultando numa altura espectral, e o modo sintético (*synthetic mode*), resultando na altura virtual. A altura virtual é considerada um atributo de uma percepção auditiva baseada na Teoria da Forma (*Gestalt*) bem como no fenômeno da altura residual, devido ao fato de que um “contorno” pode ser percebido mesmo quando ele não está presente (tal como o caso da eliminação da frequência fundamental).

Sobre a fusão de diferentes timbres, McAdams (1984), além de Dubnov, Tishby e Cohen (1997), afirmam que os instrumentos musicais emitem sons que nunca são totalmente

periódicos. Estas aperiodicidades, detectadas numa escala temporal abaixo dos 100 milissegundos, são geradas pelo próprio mecanismo de produção sonora dos instrumentos e são impossíveis de serem controladas pelos instrumentistas. São justamente estas aperiodicidades ou flutuações – denominadas *jitter* – que ocorrem na parte estável dos sons (no seu regime de sustentação) que promovem a fusão de diferentes estruturas num único timbre. O timbre, por sua vez, é definido como um fenômeno de estrutura acústica complexa que é apreendido pelo ouvinte como uma única estrutura. Sua diferenciação em relação à textura se dá no sentido em que quando sobrepomos duas texturas diferentes, elas são percebidas separadamente como dois eventos enquanto que um timbre é percebido como uma única estrutura. No nosso entendimento, em *Farben* ocorre a fusão de diferentes timbres produzidos pelos instrumentos utilizados por Schoenberg na orquestração da obra. Esses instrumentos se fundem numa única estrutura que se modula no tempo de maneira contínua.

### 2.3 Schoenberg: pintor e compositor

Schoenberg, além de compositor era pintor. Seu período mais produtivo nesta atividade foi justamente entre 1906 e 1912, período que corresponde à sua fase composicional “atonal”. Segundo Shawn (2003, p. 61), neste período Schoenberg estava constantemente pensando em associações entre sons e cores. No drama musical *Die glückliche Hand* Op. 18, por exemplo, encontramos na partitura anotações sobre a exata progressão de mudança de cores imaginada por Schoenberg, que acompanha um interlúdio orquestral (SCHOENBERG, 1917, p. 23-24)<sup>5</sup>. Em *Farben*, por sua vez, o

---

<sup>5</sup> A cena acontece numa paisagem rochosa (cinza escuro) com alguns pinheiros (com folhas prateadas) perto de um desfiladeiro. Há também duas cavernas que estão temporariamente cobertas por um pano violeta-escuro. No texto que acompanha a partitura, Schoenberg afirma que a montagem não deve ser a imitação de uma paisagem natural, mas uma combinação livre de cores e formas (numa tendência clara à abstração visual). Na sequência, surge uma luz verde-cinzenta por trás. Mais tarde as cavernas são iluminadas por uma luz verde-

impulso pictórico seria praticamente palpável nas explorações pelo timbre, e um paralelo poderia ser traçado com as suas explorações com as cores no campo visual. A seguir, apresentamos reproduções de dois quadros pintados por Schoenberg em 1910.



Figura 1.1: *Olhar azul [Blauer Blick]*. (SCHOENBERG, 1910).



Figura 1.2: *Olhar [Blick]*. (SCHOENBERG, 1910).

---

amarelada e, nas rochas, outra violeta-escuro. Quando o homem (personagem principal) aparece entre as duas cavernas, a luz violeta muda gradualmente para o marrom, vermelho, azul, verde e amarelo brilhante (Cf. SCHOENBERG, 1917, p. 23-4).

Esta associação entre sons e cores que apresentam transformações graduais (do timbre, no caso dos sons) é associada também às transformações psicológicas no receptor, aquele que ouve a música ou vê os quadros. Fundamentando-nos em Henri Bergson (1859-1941), principalmente na sua teoria sobre a multiplicidade de estados da consciência (BERGSON, 1988 [1889]), mas também na sua ideia de percepção como seleção de imagens para uma representação (BERGSON, 2010 [1896]), imaginamos que estas transições graduais do objeto percebido são factualmente inextensivas, já que os timbres ou as cores fundem-se na medida em que se transformam, não havendo um limite fixo que determina onde começa ou termina um som, onde começa ou termina uma cor. Os fenômenos da consciência neste contexto não se justapõem; eles possuem uma certa duração e se interpenetram. Ademais, na medida em que se fundem, estes estados psicológicos não mais se dividem, não configurando um fenômeno espacial.

302

As percepções em nossa consciência fundem-se numa continuidade aparente, através de uma modulação entre a imagem da matéria percebida e outras imagens anteriores relacionadas a esta, armazenadas na memória. Este processo de modulação é similar ao processo que ocorre em nossa visão: duas imagens distintas (duas retinas) se fundem numa percepção única (BERGSON, 2010 [1896], p. 64). Neste sentido, as transições de timbre e de cor implementadas por Schoenberg são claramente qualitativas e não segmentáveis enquanto objeto percebido, sendo apreendidas por nossos sentidos como um objeto único. Se pudermos estabelecer paralelos, teríamos, no campo sonoro, a *Klangfarbenmelodie* (transformação gradual do timbre), no campo visual, a transformação gradual das cores (tal como vimos nos quadros de Schoenberg) e, no campo perceptivo, transformações graduais de estados psicológicos de consciência, que se fundem em constante mudança.

### 3. Análise da Partitura

Para nossas observações a respeito da melodia de timbres implementada por Schoenberg, consideraremos as

cinco vozes principais orquestradas e trabalhadas harmonicamente pelo compositor de acordo com as análises de Förtig (1969) e Burkhart (1972). Schoenberg utilizou um acorde base, a cinco vozes, condutor da melodia de timbres, que sofre variações harmônicas e orquestrais ao longo da peça. Além dele, em momentos esporádicos encontramos outros acordes formados por sobreposições de intervalos de quartas e quintas justas, além de outros efeitos, como arpejos executados pela harpa, celesta, flauta e alguns outros instrumentos. Nossa análise harmônica não abordará estes últimos elementos citados. Apresentamos a partitura do início de *Farben* (Fig. 2.2) e a redução de seu acorde inicial a cinco vozes (Fig. 2.1):

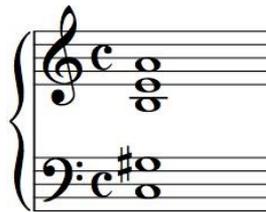


Figura 2.1: Redução do acorde inicial de “*Farben*” a cinco vozes.



descendentes deste acorde, em intervalos de segunda e terça (maiores e menores).

O acorde inicial (Dó 2, Sol# 2, Si 2, Mi 3, Lá 3) é mantido pelos quatro primeiros compassos da obra. Em relação às transposições, há uma para nona menor abaixo (Si 0, Sol 1, Si b 1, Mi b 2, Lá b 2) nos compassos 10, 11 e 12. No compasso 13, por exemplo, ele é transposto para uma segunda menor abaixo (Si 2, Sol 2, Si b 2, Mi b 3, Lá b 3); nos compassos 15, 16, 19 e 20, para uma segunda maior acima (Ré 2, Si b 2, Ré b 3, Fá# 3, Si 3); no compasso 25, para uma terça maior acima (Mi 2, Dó 3, Mi b 3, Lá b 3, Ré b 4); no compasso 28, terceiro tempo, para uma terça menor acima (Mi b 2, Si 2, Ré 3, Sol 3, Dó 4); e no compasso 29, segundo tempo, para uma segunda menor acima (Dó# 2, Lá 2, Dó 3, Mi 3, Si b 3). Estas transposições são mostradas na Fig. 3.

205

9ª menor abaixo	2ª menor abaixo	2ª maior acima	3ª maior acima	3ª menor acima	2ª menor acima
--------------------	--------------------	-------------------	-------------------	-------------------	-------------------

Figura 3: *Transposições do acorde inicial de Farben.*

Além das transposições integrais do acorde inicial, Schoenberg trabalha também com o movimento independente das vozes, na maioria das vezes um movimento de um único semitom. Estas movimentações podem ocorrer em apenas uma voz ou também em duas ou até três vozes, em movimento direto ou contrário. Este é um ponto importante do trabalho composicional de Schoenberg, ao qual voltaremos na conclusão deste artigo. Quanto ao ritmo de mudanças harmônicas empregado pelo compositor, notamos que este se inicia de forma lenta, assim se mantendo até o compasso 11 (um mesmo acorde permanece por um ou mais compassos). Este ritmo se acelera um pouco entre os compassos 12 e 25, sempre havendo um acorde diferente por compasso (compassos 12 a 21). Entre os compassos 22 e 25 há uma mudança harmônica a cada dois



intervalar entre as notas que o compõem. Pode-se perceber que o acorde inicial (em verde claro) é aquele que mais vezes aparece, considerando suas transposições. Alguns outros acordes também acontecem mais de uma vez. Também nota-se que o ritmo de mudança da harmonia (além da orquestração) acelera-se a partir do compasso 13, atingindo a maior velocidade entre os compassos 26 a 29 (região central da Fig. 4). A partir do compasso 30 este ritmo se desacelera e retorna ao andamento do ritmo harmônico inicial, de um novo acorde a cada compasso. As cores do preenchimento foram definidas aleatoriamente. Como veremos a seguir, o âmbito harmônico da distribuição das alturas que fazem parte dos acordes tem influência na qualidade da percepção do timbre.

#### 4. A percepção da qualidade tonal

Para a investigação sobre a percepção do timbre em *Farben*, realizamos primeiramente uma análise a partir do áudio da peça (ZENDER, 1997). Trabalhamos com o programa *Sonic Visualiser* e, sobre o áudio, aplicamos o descritor *NNLS Chroma*. O croma nos descreve a percepção psicológica do timbre de um som complexo e nos dá uma representação cíclica da “qualidade tonal” do áudio analisado. Nesta descrição, a altura do som não é considerada (em relação a oitavas), com a sua qualidade tonal, ou seja, sobre quais tons da escala cromática de doze semitons se baseia a percepção de determinado som complexo (MEYER-EPPLER, 1954; SHEPARD, 1964).

Apesar de sabermos pela partitura quais notas estão sendo tocadas pelos instrumentos, o croma nos descreve quais partes do espaço tímbrico (neste caso, os doze sons do total cromático) estão sendo preenchidas em determinado momento. No trecho de 1” a 23”, correspondente aos compassos 1 a 3, percebe-se que a percepção tonal situa-se exatamente nas notas correspondentes ao acorde inicial. No entanto, as notas Mi e Lá são percebidas com maior intensidade (tocadas pelas flautas, corne-inglês e trompeta). Na Fig. 5, em que vemos este trecho, nota-se que os espaços sonoros entre as

notas Si e Dó, Sol# e Lá são ocupados totalmente e se fundem numa percepção única.

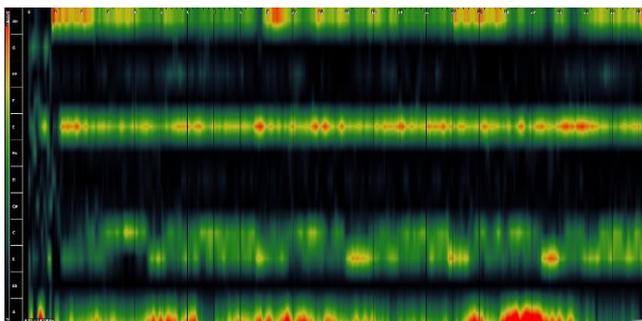


Figura 5: *Descritor NLS Chroma (Sonic Visualiser), trecho entre 1" e 23"*

308

Aplicando este descritor à parte de maior movimentação das vozes, entre os compassos 26 e 29, nota-se que a percepção do timbre é menos tonal e mais difusa. O espaço tímbrico é muito mais denso, dificultando a percepção dos tons de maneira isolada. O que ocorre é uma percepção localizada de diversas tensões e movimentações sonoras que vêm a se estabilizar nos momentos seguintes.

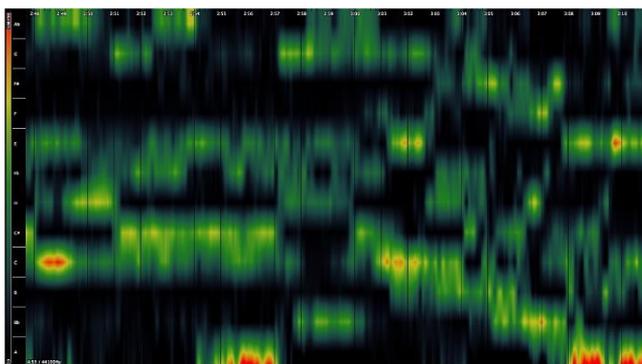


Figura 6: *Descritor NLS Chroma (Sonic Visualiser), trecho entre 2'48" e 3'11"*

Ademais destes dois momentos contrastantes apresentados, a percepção da melodia de timbres

implementada por Schoenberg apresenta ao longo da peça uma certa linearidade. Há sempre alguma tensão embutida nos acordes: no acorde inicial, por exemplo, encontramos dois semitons cromáticos (Sol# - Lá, Si - Dó). Esta tensão é sempre mantida nos acordes subsequentes (que também apresentam semitons cromáticos em sua formação), de maneira que a movimentação horizontal das vozes sempre tem um caminho resolutivo a percorrer.

Outra informação importante obtida através deste descritor é que, na gravação que utilizamos, no trecho referente ao último compasso da obra – no qual temos na partitura o mesmo acorde inicial (Dó, Sol#, Si, Mi, Lá) – a percepção da nota Si é praticamente extinta no trecho da fermata final. A resolução Si - Dó é enfatizada pelo fato de que na orquestração temos a nota Dó tocada por quatro instrumentos (clarinete baixo, contra-fagote, viola e contrabaixo) e a nota Si tocada apenas pelo trompete. Temos como resultado a percepção clara de um acorde de Lá menor que pode ser visto como resolução da tensão existente ao longo de toda a obra – ocasionada pela utilização de acordes contendo sempre semitons cromáticos –, apesar de também haver um Sol# tocado pelo corne-inglês, este sem muita presença (que também pode ser entendido como uma sétima maior do acorde de Lá). Abaixo, apresentamos o trecho correspondente aos dois últimos compassos da peça, em que a harmonia, a partir da informação da partitura, teoricamente deveria permanecer estática. Entre 4'41" e 4'42" há uma clara subida de percepção tonal do Si para o Dó.

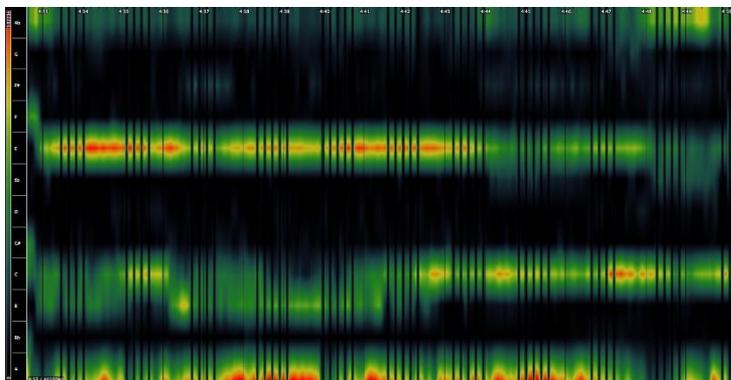


Figura 7: *Descritor NLS Chroma (Sonic Visualiser), trecho entre 4'33" e 4'50"*

## 5. Avaliação da percepção do timbre

310

O timbre, elemento sonoro também ligado ao fenômeno perceptivo do som, apresenta uma dificuldade de análise devido à sua complexidade, pois de fato não existe uma grandeza única que explique sua configuração, podendo ser compreendido pelas inter-relações que se estabelecem entre seus componentes. Neste sentido, é importante analisá-lo de acordo com suas diferentes qualidades perceptivas notadas pelo ouvinte. Nesta tarefa, após descrevermos a percepção tonal do timbre, aplicamos ao áudio outros tipos de descritores que evidenciam diferentes elementos que estão relacionados às suas qualidades perceptivas.

Em nossa análise tímbrica<sup>6</sup> de *Farben*, decidimos por trabalhar com quatro descritores que nos forneceram gráficos e nos auxiliaram a entender o comportamento qualitativo e as transformações do timbre no tempo. São eles *spectral centroid* (centroide), *sharpness* (aspereza), *loudness* (intensidade) e *inharmonicity* (inarmonicidade). A seguir, na Fig. 8, apresentamos os quatro gráficos referentes às qualidades acima mencionadas, nos quais é possível visualizar suas características individuais e sua evolução temporal. Acima dos

---

<sup>6</sup>Agradecemos a Didier Guigue e Mikhail Malt pelo auxílio nesta tarefa.

gráficos, incluímos as cores que representam a harmonia da peça, tal como na Fig. 4.

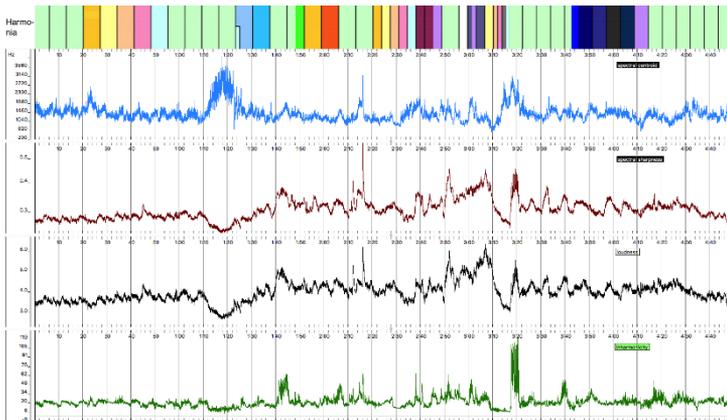


Figura 8: *Descritores centroide, sharpness, loudness e inarmonicidade e sua evolução no tempo.*

Optamos por estes quatro descritores com o intuito de estabelecer um modelo de análise do timbre para peças instrumentais com essas características, ou seja, aquelas com uma preocupação composicional voltada para transformações contínuas do espectro sonoro, ou seja, com uma preocupação voltada para a percepção estética do timbre. Em relação à Fig. 8, nota-se que os contornos dos gráficos apresentam algumas características semelhantes, e outras diferentes. Nos próximos parágrafos trataremos de destrinchar individualmente as informações fornecidas por cada descritor.

### 5.1 Centroide (*Spectral Centroid*)

O centroide é o baricentro do espectro sonoro (PEETERS, 2004, p. 13). É o centro de massa espectral do som, no qual se situa a sensação de brilho do espectro, medido em Hertz. Através de uma análise detalhada das informações deste descritor, pode-se observar as variações do brilho espectral ao longo do tempo, que sofre influência das variações, entre outras, de dinâmica, altura, densidade e orquestração,

informações estas que são estabelecidas pelo compositor na partitura. Na Fig. 9 apresentamos o gráfico da evolução do centroide em *Farben*, com indicações de direcionalidade e sentido destas variações, incluindo uma hipótese de segmentação formal da peça.

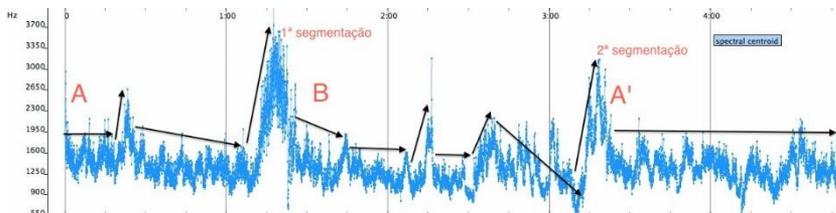


Figura 9: Interpretação do centroide na sua evolução temporal

Numa possível interpretação do gráfico acima, a sensação de brilho do timbre se mantém constante nos primeiros compassos. O primeiro pico que observamos (23'') refere-se à primeira mudança do acorde inicial (c. 4). A seguir, temos uma nova estabilidade, num leve decrescendo linear, até 1'15''. Aqui, temos uma espécie de filtro passa-baixos, em que o acorde inicial é transposto uma nona menor abaixo (c. 10 a 12). É interessante notar que a sensação de brilho do espectro atinge a região de 3.500Hz, apesar de termos, na partitura, a escrita do acorde inicial transposto mais de uma oitava para o grave. Encaramos este trecho como uma segmentação formal (fim da parte A), que dá início a uma nova ideia.

A parte B que aqui se inicia (1'25'', c. 13), apresenta mais variações de brilho espectral, principalmente pelo maior ritmo de variação harmônica e de condução de vozes. Notas agudas das madeiras (oboé, flauta e *piccolo*, c. 15 e 20, 1'40'' e 2'15'') geram uma subida na escala de percepção do centroide. Em 2'45'' temos o momento de maior densidade da peça, no qual ocorre grande variação da percepção do brilho: há picos mais agudos que descendem (c. 26). Entre 3'02'' e 3'15'' temos trecho descendente em *tremolo* das violas e violoncelos, sonoridade que se destaca na massa tímbrica e conduz a percepção do brilho espectral para a região grave (c. 28 e 29). Entre 3'15'' e 3'20'' temos o retorno ao acorde inicial de *Farben*, acrescido a duas notas Dó (uma e duas oitavas abaixo

da nota fundamental do acorde), tocadas pelo fagote e contra-fagote (c. 30). Apesar deste pedal grave, a percepção do brilho do timbre novamente é mais aguda, atingindo 3.000Hz. Definimos este momento como uma nova segmentação formal (fim da parte B), que dará início à reexposição da primeira ideia.

Denominamos este novo trecho A', reexposição da primeira parte. É um momento em que o centroide se encontra mais constante, sem variações significativas. As variações que encontramos referem-se novamente à presença de madeiras no agudo (oboé, 3'40", c. 34), e trechos em que trombone e tuba se destacam, levando esta percepção bastante para o grave (4'12").

## 5.2 Aspereza (*Spectral Sharpness*)

O segundo gráfico que apresentamos, *spectral sharpness*, determina a sensação de agudeza ou aspereza na percepção do timbre. Esta sensação está relacionada à densidade espectral, no entanto, no sentido inverso daquilo que conhecemos como agradabilidade (*pleasantness*). Ela também depende de outras sensações como *roughness* (presença de batimentos devido a intervalos dissonantes – como sétimas, nonas e segundas), *loudness* e sensação de tonalidade (harmônicos coincidentes) (FASTL; ZWICKER, 2007, p. 239). A medição do *sharpness* é computada utilizando a escala Bark<sup>7</sup>, uma escala psicoacústica logarítmica proposta pelo próprio Zwicker, em que os valores variam dentro de 24 bandas críticas de audição (valores de 1 a 24). A unidade de medida deste descritor foi denominada *acum*. Na Fig. 10 apresentamos o gráfico com a evolução do *sharpness* em *Farben*, com as indicações de possíveis direcionalidades temporais.

313

---

<sup>7</sup>As frequências que delimitam as bandas críticas da escala Bark são, em Hertz, 20, 100, 200, 300, 400, 510, 630, 770, 920, 1.080, 1.270, 1.480, 1.720, 2.000, 2.320, 2.700, 3.150, 3.700, 4.400, 5.300, 6.400, 7.700, 9.500, 12.000 e 15.500.

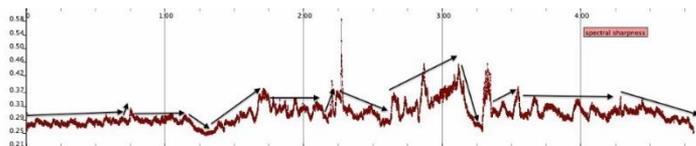


Figura 10: Evolução temporal do *sharpness* em *Farben*

Em relação à percepção de aspereza em *Farben*, ela tem um início constante, com um pequeno pico em 45", decorrente da nota Mi grave entoada pelo clarone (c. 7 e 8). Após este momento, esta qualidade sonora segue constante até 1'10", local da primeira segmentação formal. No trecho entre 1'10" e 1'25", em que tivemos uma grande subida dos valores do centroide, observamos um decréscimo nos valores do *sharpness*. Observamos, portanto, direcionalidades inversas entre centroide e *sharpness* nesse ponto.

314

A parte B, no geral, apresenta uma sensação de aspereza maior do que a parte A. Notas agudas do oboé, flauta, *piccolo*, harpa e celesta intensificam esta sensação. Ademais, no trecho de maior densidade orquestral (entre 2'38" e 3'07") observamos um acréscimo significativo na medição desta sensação em relação ao timbre resultante. No segundo momento de segmentação formal (3'10" a 3'17") há novamente uma queda significativa na medição do *sharpness*.

No trecho da reexposição da parte A, há logo no início dois picos de intensidade do *sharpness*, ocasionado novamente por notas agudas do *piccolo* e do oboé, provavelmente devido à sonoridade estridente destes instrumentos no agudo. É importante também notar que, a partir de 4'25" (c. 41), há um decréscimo gradual até o final da peça, numa espécie de resolução no interior do som dos componentes dissonantes do timbre. Na medida em que esta sensação de aspereza vai diminuindo, poderia ser notado um acréscimo na sensação de agradabilidade (*pleasantness*).

### 5.3 Nível de Sonoridade (*Loudness*)

O próximo gráfico que relacionamos aborda a sensação psicoacústica do nível de sonoridade ou volume da obra, também conhecido como *loudness*. O *loudness* pertence à categoria das sensações de intensidade do som, que é variável em relação às diferentes bandas de frequência. O ouvido humano privilegia a escuta das frequências médias, dentro das quais se situam as frequências fundamentais e os harmônicos da fala (entre cerca de 500 e 4.000Hz). Nesta banda de frequências, precisamos de menos intensidade de um som para que este seja percebido com clareza pois, nesta região, nosso ouvido é mais sensível. Por outro lado, em regiões muito graves e muito agudas do espectro frequencial, necessitamos de uma intensidade sonora muito maior para que um determinado som seja percebido com clareza. No universo acústico, o *loudness* está relacionado ao nível de pressão sonora, porém a sensação perceptiva da intensidade depende também de outros fatores como largura da banda de frequências, densidade do espectro e duração do som. A escala de *loudness* pode ser medida em phons (medição perceptiva em decibels) ou em sones (um sone equivale à intensidade de um sinal de 40 phons de uma frequência de 1KHz) (Cf. FASTL; ZWICKER, 2004, p. 203-207). Na Fig. 11 temos a representação gráfica do *loudness* em *Farben*, além de uma possível interpretação direcional.

315

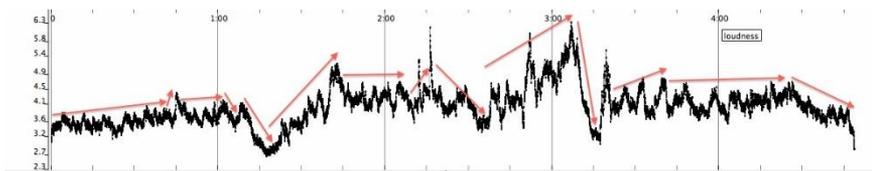


Figura 11: *Evolução temporal da sensação de intensidade (loudness)*

Em relação às dinâmicas propostas por Schoenberg na partitura, elas estão notadas sempre como pianíssíssimo (*ppp*), pianíssimo (*pp*), piano (*p*) ou *mezzo piano* (*mp*), ou seja, o compositor imaginou uma sonoridade geral de pouca intensidade. A diferença da percepção de intensidade entre as partes, tal como podemos notar no gráfico da Fig. 11, ocorre

principalmente pela maior quantidade de instrumentistas tocando, como também pela presença de notas muito agudas, além de trechos com mais ataques de notas e com alguns efeitos, como *tremolo* das cordas (c. 28 e 29).

No início da peça (parte A), temos uma sonoridade bastante sutil, que cresce lentamente. Na primeira segmentação formal, o nível de *loudness* cai para o menor nível encontrado na peça (acorde em *ppp* dos violoncelos e contrabaixos na região grave). No início da parte B, temos a intensidade subindo até atingir um pico em 1'40", momento em que temos o ataque da nota Si 3 pelo oboé em *p* (região bastante sonora do instrumento), em contraste com todos os outros instrumentos que tocam notas em *pp* ou *ppp*. Nesta parte, até 2'30", temos uma intensidade relativamente constante, com alguns picos representados por ataques de notas agudas do *piccolo*, harpa e celesta. Neste ponto, temos uma redução de intensidade (c. 23 e 24), que indica um respiro para a grande subida de volume a partir deste ponto até 3'12", momento do *tutti* orquestral em que o pico de *loudness* da peça é alcançado; momento mais denso, com mais ataques de notas e efeitos dos instrumentos. Após este trecho, temos um grande vale de intensidade, caracterizado por harmônicos dos violoncelos e contrabaixos, e pedal grave na nota Dó do fagote e contra-fagote. O início da reexposição é então apresentado e delimitado pela escrita em oitavas do *piccolo* na região aguda (Ré 4 e 5, Mi 4 e 5, em tercina de colcheias, c. 31).

316

A parte A' inicia-se com um novo equilíbrio relativo de intensidade, semelhante ao encontrado no início da parte B, antes do *tutti* orquestral. Novamente temos alguns picos devido a notas agudas do oboé e corne-inglês (c. 34 a 36). A partir de 4'25" (c. 41), observamos uma curva descendente gradual da intensidade da peça, tal como se fosse um lento *fade-out*, anunciando que a peça caminha para seu final. Seria um retorno à sonoridade inicial, bastante sutil. *Farben* se apresenta como um espelho de intensidades: um início em *pp* que cresce lentamente até o fim da parte A. Na parte B temos logo um crescendo que eleva o nível da intensidade média, nível este que cresce mais ainda no final desta parte, momento de clímax sonoro. A parte A' inicia-se com a sonoridade

comparável à do início da parte B, sonoridade esta que decresce e se esvai na medida em que nos aproximamos do fim da peça, momento em que atingimos um nível de sonoridade próximo daquele inicial.

## 5.4 Inarmonicidade

A descrição da inarmonicidade de um sinal sonoro representa a divergência dos componentes espectrais do sinal em relação a um sinal puramente harmônico (PEETERS, 2004, p. 17). A harmonicidade, qualidade contrária, representaria a convergência do agregado tímbrico em relação aos harmônicos da sua nota fundamental, sempre em referência à representação do som de Helmholtz, uma superposição de parciais harmônicos (que respeitam determinadas proporções) a partir de uma nota fundamental.

Por exemplo, se analisarmos um acorde do Dó maior, formado por tônica, terça e quinta, encontraríamos um grande grau de harmonicidade, já que muitos dos harmônicos das notas Sol e Mi coincidem com os harmônicos da nota fundamental Dó. Por outro lado, se analisarmos um acorde de Dó com algumas notas agregadas, por exemplo uma sétima menor (Si  $\flat$ ) e uma nona aumentada (Ré#), encontraremos um maior grau de inarmonicidade, já que os harmônicos superiores destas notas serão divergentes dos harmônicos superiores de Dó. A seguir, apresentamos o gráfico que descreve o coeficiente de inarmonicidade em *Farben*.

317

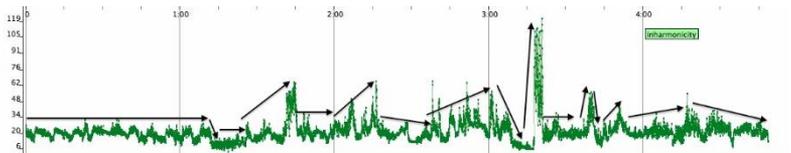


Figura 12: Evolução temporal do grau de inarmonicidade em *Farben*

Inicialmente, nota-se que a parte A apresenta uma inarmonicidade constante, valor este que decai na zona de transição entre A e B, entre 1'10" e 1'20". A parte B, por sua

vez, apresenta uma variação muito maior desta característica do timbre. Os maiores valores de inarmonicidade nesta parte são relativos às notas agudas do oboé e *piccolo*, provavelmente também pelos transientes encontrados no envelope espectral do som destes instrumentos.

Em relação à forma de onda, o som senoidal apresenta uma maior harmonicidade. Na medida em que temos um som instrumental que se afasta destas características e apresenta mais componentes que se assemelham espectralmente ao ruído, temos um aumento do grau de inarmonicidade do sinal. O fim da parte B (c. 26 a 29) soa mais inarmônico, provavelmente pelo aumento da densidade orquestral. Maior quantidade de instrumentos, neste trecho, gera maior quantidade de notas diferentes sendo tocadas e, conseqüentemente, maior divergência quanto aos harmônicos superiores destas notas.

318

O vale de transição entre B e A' é bastante harmônico. Isto é sonoramente claro pois nota-se uma sonoridade bastante límpida neste trecho. É interessante notar, no compasso 32 (3'17" - 3'20") - em que temos ainda sustentados os harmônicos das cordas iniciados no compasso anterior - que este é o momento da peça em que existe maior inarmonicidade. Isto se deve às notas tocadas pelo *piccolo* em oitavas, numa região bastante aguda. Neste trecho percebe-se claramente um choque de diferentes timbres que não chegam a se fundir, tal como ocorre na grande maioria dos outros momentos da peça (de fato o impulso composicional de Schoenberg nesta obra). O ouvido percebe como timbres completamente distintos os harmônicos das cordas e as notas do *piccolo*.

Comparativamente, as partes A' e A se assemelham bastante quanto à avaliação deste descritor, certamente porque a harmonia destas duas partes é bastante semelhante. Os picos que encontramos novamente se referem a notas agudas do oboé e *piccolo*.

## 6. Considerações Finais

A partir dos pontos analisados neste trabalho, apresentamos algumas considerações sobre o processo de composição empregado por Schoenberg em *Farben*.

1) A ideia de *Klangfarbenmelodie* como combinação de vozes que se movimentam, assim definida pelo próprio Schoenberg e apresentada na introdução deste trabalho, seria o mecanismo condutor da melodia de timbres em *Farben*. Para ilustrar este procedimento, se observarmos os compassos 3 a 7, temos o seguinte: do compasso 3 para o 4, o Mi (segunda voz mais aguda) caminha para o Fá; do compasso 4 para o 5, as duas vozes mais agudas (Fá - Lá) realizam movimento contrário em direção a Mi  $\flat$  - Si  $\flat$ ; entre os compassos 5 e 6, o Si  $\flat$  (nota mais aguda) desce para o Lá  $\flat$  e o Sol# (segunda nota mais grave) ascende para o Lá; finalmente, entre os compassos 6 e 7, temos o Si (nota intermediária) movimentando-se para o Dó, e o Lá (atingido neste compasso) indo em direção ao Sol.

2) Muitas tentativas com o intuito de relacionar sons e cores já foram realizadas, como, entre outras, a teoria das cores de Goethe e as experiências acústicas e psicoacústicas de Helmholtz. No entanto, em relação à atividade criativa de Schoenberg do início do século XX enquanto compositor e pintor, fica também bastante claro que esta relação estava sendo buscada. Pinturas como as relacionadas nas Fig 1.1 e 1.2 são bastante ilustrativas como exemplos de uma busca por uma transição gradual e contínua de cores, assim como *Farben* é uma busca – em relação ao som – de uma transição gradual e contínua do timbre. Ademais, esta característica da obra de Schoenberg é restrita a um período específico: os primeiros anos do século XX. As teorias que explicam a percepção da altura por fusão de parciais periódicos e a fusão de diferentes timbres também estão sintonizadas com a percepção do timbre em *Farben*.

3) A ideia de apresentar um acorde inicial contendo em si dois semitons cromáticos (Sol# - Lá, Si - Dó) e as movimentações posteriores das vozes, que também formam

acordes que contêm semitons cromáticos, demonstram o fio condutor do conceito de melodia de timbres nesta obra. No desenrolar da peça, as sensíveis vão sendo resolvidas. Porém, neste processo, novas segundas menores (geradoras de tensão) vão sendo criadas e resolvidas sucessivamente. A resolução final, em que temos a sensação auditiva de um acorde de Lá menor só ocorre, como apresentado, no último compasso da peça.

4) O *croma*, descritor da qualidade tonal do timbre, nos demonstra que nesta peça a melodia de timbres apresenta zonas híbridas de percepção, ou seja, os espaços entre os semitons cromáticos se fundem, provocando uma percepção localizada de aglutinação dos intervalos. Em momentos de maior densidade instrumental e maior movimento harmônico (compassos 26 a 29), a percepção do timbre é mais difusa: a percepção de tons isolados é dificultada devido a um maior preenchimento do espaço tímbrico, tornando-se menos localizada em pontos de tensão (semitons cromáticos) e mais voltada à qualidade do preenchimento deste espaço.

320

5) Observando a Fig. 8, as curvas de *sharpness* e *loudness* apresentam uma semelhança de comportamento. Ambas têm um início estável, parte B mais variável, e com uma média de valores um patamar acima da parte inicial. Na medida em que aproxima-se o fim desta parte, os valores do gráfico ascendem gradualmente até o valor máximo da peça ser atingido. A parte A' inicia-se com valores médios do mesmo nível do começo da parte B, porém no fim há uma curva decrescente, até ser atingido o mesmo patamar do início da peça. As transições entre as segmentações formais apresentam valores bastante baixos de intensidade sonora e aspereza, ambas em oposição à informação do centroide que, nestes trechos, nos mostra a concentração da percepção do brilho numa região bastante aguda.

Portanto, nesta peça percebe-se que na medida em que aumenta-se a quantidade de instrumentos que tocam juntos e a quantidade de ataques de notas (parte B), obviamente há um acréscimo na percepção da intensidade sonora (*loudness*). A percepção da aspereza (*sharpness*) também sofre um acréscimo

justamente por ela ser parcialmente dependente da sensação de *loudness*, mas também pelo fato de neste trecho haver um acréscimo da presença de batimentos (*roughness*) na percepção do agregado tonal (principalmente nos compassos 26 a 29). Aqui, há um *tutti* orquestral, com a densidade de eventos bastante alta e harmonia bastante complexa. Nossa percepção separa este agregado em diferentes camadas, como madeiras e metais entoando notas na região médio-aguda (sons mais contínuos) e cordas realizando movimento descendente em *tremolo* em direção ao grave. O aumento dos batimentos decorre do grande cromatismo deste trecho, que produz harmônicos não coincidentes das notas tocadas, dificultando a ocorrência da fusão de timbres por meio desta semelhança.

6) Ampliando as afirmações do final do item anterior, conclui-se que, em *Farben*, a sensação de harmonicidade está relacionada com o grau de fusão de timbres. Trechos em que o gráfico de inarmonicidade (Fig. 12) se mantém relativamente constante são aqueles em que o timbre é percebido como mais homogêneo. Na medida em que temos alguma nota que se destaca perceptivamente das outras, por exemplo o Si 3 tocado pelo oboé (c. 15), a sensação de inarmonicidade aumenta. Na transição entre as partes, principalmente entre as partes B e A', a sensação de harmonicidade é bastante alta pois, perceptivamente, temos uma sonoridade bastante límpida e homogênea nestes trechos. Logo a seguir (c. 31), com a entrada do *piccolo*, harpa e celesta tocando notas bastante agudas em oitavas há uma clara separação de camadas. Este é outro fator que contribui para o aumento da sensação de inarmonicidade: o prolongamento do acorde límpido do compasso anterior em oposição a sons bastante agudos e estridentes. É o momento de maior inarmonicidade da peça.

Em relação à hipótese colocada na introdução do trabalho, em que a percepção dos parâmetros do som influenciaria o resultado da percepção do timbre, acreditamos que foi possível perceber a existência desta correlação a partir das análises apresentadas com os descritores de áudio. O centroide nos forneceu informações sobre a forma; o croma nos situou sobre a percepção das alturas; *sharpness*,

inarmonicidade, e novamente o croma, nos forneceram dados sobre a percepção harmônica; *loudness* nos deu o panorama da percepção da intensidade, em relação à sonoridade geral. Em *Farben*, uma peça que apresenta um tempo liso – tal como a definição de Boulez (1963, p. 99-113) – pensamos que a duração pura de Bergson seja capaz de explicar nossa sensação de duração, uma duração psicológica formada pela fusão dos múltiplos estados de consciência, relacionados tanto com as sensações como com a memória.

Considerando as observações acima, concluímos também que a capacidade do nosso ouvido de fundir timbres é relativa. No caso de *Farben*, Schoenberg propõe sua melodia de timbres baseada num acorde tonal (Fig. 2). Na audição da peça, nosso ouvido detecta alterações e mudanças de densidade em relação à proposta inicial do compositor, que valoriza as partes sustentadas do espectro sonoro e retira as partes ruidosas do espectro que são geradas pelo ataque das notas. Neste caso a fusão ocorre nas partes estacionárias do som e pode ser explicada pela existência de modulações pelo *jitter*, produzido pelo mecanismo dos próprios instrumentos.

## Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988 [1889].

\_\_\_\_\_. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1896].

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Éditions Gonthier, 1963.

BURKHART, Charles. *Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16 n. 3. Perspectives of New Music*, Seattle, v. 12, n. 1/2, p. 141-72, 1973-74.

CRAMER, Alfred. *Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A principle of early atonal music. Music Theory Spectrum*, Berkeley, v. 24, n. 1, p. 1-34, 2002.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Trad. Derrick Puffett, Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DOFLEIN, Erich. Schönbergs Opus 16 Nr. 3 der Mythos der Klangfarbenmelodie. *Melos Zeitschrift für neue Musik*. Mainz, p. 203-5, 1969.

DUBNOV, Shlomo; TISHBY, Naftali; COHEN, Dalia. Polyspectra as Measures of Sound Texture and Timbre. *Journal of New Music Research*, v. 26, p. 277-314, 1997.

FASTL, Hugo; ZWICKER, Eberhard. *Psychoacoustics: facts and models*. 3ª Ed. Nova York: Springer, 2007.

FÖRTIG, Peter. Arnold Schönberg Über Klangfarbe: Analyse des Opus 16 Nr. 3. *Melos Zeitschrift für neue Musik*. Mainz, p. 206- 9, 1969.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Theory of Colours*. Trad. Charles Lock Eastlake. Londres: John Murray, 1840. Disponível em: <http://books.google.com>. Acesso em 05 Set. 2013.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of the tone as a physiological basis for the theory of music*. Trad. Alexander Ellis. Nova York: Dover, 1954 [1875].

\_\_\_\_\_. *Treatise on physiological optics vol. II: The sensations of vision*. Nova York: The Optical Society of America, 1924 [1911].

LEÃO MAIA, Igor. *Klangfarbenmelodie: Orquestração do Timbre*. 139 p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2013a.

\_\_\_\_\_. Uma análise da organização e fragmentação da orquestração de *Farben* de Arnold Schoenberg. In: *Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 3, 2013. Anais do 3º ETAM*. São Paulo: ECA-USP, 2013b, p. 209-17.

McADAMS, Stephen. *Spectral Fusion, Spectral Parsing and the Formation of Auditory Images*. 344p. Tese de Doutorado. Center for Computer Research in Music and Acoustics, Stanford University, Stanford, 1984.

MEYER-EPPLER, Werner. Problemas estatísticos e psicológicos da música eletrônica. In: MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: História e estéticas*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 2009 [1954], p. 73-9.

PARNCUTT, Richard. *Harmony: A psychoacoustical approach*. Nova York: Springer, 1989.

PEETERS, Geoffroy. *A large set of audio features for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project*. Paris: IRCAM, 2004. Disponível em:

[http://recherche.ircam.fr/anasyn/peeters/ARTICLES/Peeters\\_2003\\_cuidadoaudiofeatures.pdf](http://recherche.ircam.fr/anasyn/peeters/ARTICLES/Peeters_2003_cuidadoaudiofeatures.pdf). Acesso em 22 Ago. 2013

RUFER, Josef. Noch einmal Schönbergs Opus 16. *Melos Zeitschrift für neue Musik*. Mainz, p. 366 - 8, 1969.

SCHOENBERG, Arnold. Anton Webern: *Klangfarbenmelodien* [1951]. In: SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1975. p. 484-5.

\_\_\_\_\_. *Die Gluckliche Hand Op. 18*. Partitura. Viena: Universal Edition, 1917.

\_\_\_\_\_. *Fünf Orchesterstücke Op. 16*. Partitura. Leipzig: Edition Peters, 1922.

\_\_\_\_\_. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001 [1913].

SCHOUTEN, Jan Frederik. The residue: A new component in Subjective sound analysis. *Proceedings of the Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, 41, 1940, p. 1083-93.

SEEBECK, August. Beobachtungen über einige Bedingungen der Entstehung von Tönen. *Annalen der Physik und Chemie*, 53, 1841, p. 417-36.

\_\_\_\_\_. Ueber die Sirene. *Annalen der Physik und Chemie*, 60, 1843, p. 449-81.

SHAWN, Allen. *Arnold Schoenberg's Journey*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

SHEPARD, Roger. Circularity in judgments of relative pitch. *The journal of the acoustical society of America*. Melville, v. 36, n. 2, p. 2346-53, 1964.

TERHARDT, Ernst. Pitch, consonance and harmony. *The Journal of the Acoustic Society of America*, v. 55, n. 5, p. 1061-9, 1974.

ZENDER, Hans. (Regente) Orquestra Sinfônica da Rádio de Saarbrücken. 5 ORCHESTERSTÜCKE OP. 16. SCHOENBERG, Arnold (Compositor). Compact Disc. CPO, 1997.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

## Resumos/Abstracts

### Os conceitos kantianos e a música

Vicente de Paulo Justi

**Resumo:** No presente artigo discutimos os conceitos kantianos apresentados na *Terceira Crítica* como sensação, sentimento, comoção, afeto, prazer, forma, conformidade a fins, intuição, juízos e reflexão. O objetivo principal é verificar se estes conceitos, tal como apresentados por Kant, podem ainda contribuir para a nossa compreensão do fenômeno musical.

**Palavras-chave:** Kant; Estética; Filosofia da Música; Filosofia Alemã.

#### *Kantian Concepts and the Music*

**Abstract:** In this article I discuss Kantian concepts presented in the *Third Critique* such as sensation, sentiment, commotion, affect, pleasure, conformity to ends, intuition, judgment and reflection. My aim here is to decide whether these concepts can still be of use in understanding music as a phenomenon in the way Kant presents them.

**Keywords:** Kant; Aesthetics; Philosophy of Music; German philosophy.

### Música, Metáfora e Conceitos Estéticos

Nick Zangwill

**Resumo:** Uma parte importante do realismo estético é a ideia de que os conceitos estéticos designam propriedades estéticas. No caso da música, o realista estético sustenta que os conceitos estéticos que aparecem nas experiências e nos julgamentos estéticos em muitos casos designam propriedades estéticas da música (e talvez dos sons que a constituem). Empregamos conceitos estéticos para representar propriedades estéticas que a música possui. Entretanto, tem sido discutido – principalmente por Roger Scruton – que existem problemas na compreensão do realista estético sobre a relação entre

conceitos estéticos e não estéticos. Acredita-se que esses problemas sejam gerados pelo uso das metáforas na descrição da música e da experiência musical. No presente trabalho tratarei de algumas questões que isto levanta, em resposta a alguns pontos abordados por Malcolm Budd, e veremos que o realismo estético precisa ser desenvolvido em uma certa direção. Neste artigo, eu desenvolvo e defendo o realismo estético mais do que argumento contra visões não realistas.

**Palavras-Chave:** Música; Metáfora; Realismo Estético; Conceitos Estéticos

### ***Music, Metaphor and Aesthetic Concepts***

**Abstract:** An important part of aesthetic realism is the idea that aesthetic concepts pick out aesthetic properties. In the case of music, the aesthetic realist maintains that the aesthetic concepts that figure in aesthetic experiences and judgments in many cases pick out aesthetic properties of music (and perhaps of sounds that constitute it). We deploy aesthetic concepts to represent the aesthetic properties that the music has. However, it has been argued – notably by Roger Scruton – that there are problems with the aesthetic realist’s understanding of the relation between aesthetic concepts and nonaesthetic concepts. These problems are thought to be generated by the use of metaphors in the description of music and musical experience. Here I address some issues that this raises, in response to some points made by Malcolm Budd, and we will see that aesthetic realism needs to be developed in a certain direction. I develop and defend aesthetic realism rather than argue against non-realist views.

**Keywords:** Music; Metaphor; Aesthetic Realism; Aesthetic Concepts

### **Prelude to a Theory of Musical Representation**

**Brandon Polite**

**Abstract:** In this paper, I present the beginnings of a resemblance theory of representation. I start by surveying the contemporary philosophical debate surrounding musical

representation and reveal that its main interlocutors share a conception of artistic representation as a mode of meaningful communication. I then show how conceiving of artistic representation in this way severely limits music's possibilities as a medium for representation. Next, I propose an alternative conception of representation that, despite its widespread acceptance outside of the philosophy of art, has been largely denigrated within it: namely, that representation fundamentally depends on structural resemblance. Finally, I demonstrate how conceiving of artistic representation as grounded upon structural resemblances, rather than as a mode of meaningful communication, provides us with a more accurate picture of both (a) how music represents and (b) how we perceive and appreciate musical representations.

**Keywords:** philosophy of music; musical representation; program music; musical meaning

### *Prelúdio a uma teoria da representação musical*

327

**Resumo:** Neste artigo apresento os primórdios de uma teoria da representação por meio da semelhança. Primeiramente, examino o debate filosófico contemporâneo em torno da representação musical e mostro que seus principais interlocutores compartilham uma concepção de representação artística como um modo de comunicação significativa. Em seguida mostro como este modo de concepção da representação artística limita severamente as possibilidades da música como meio para a representação. Depois, proponho uma concepção alternativa de representação que, apesar de sua aceitação generalizada fora da filosofia da arte, tem sido amplamente denegrida em seu interior: a saber, que a representação depende fundamentalmente da semelhança estrutural. Finalmente, demonstro como a concepção da representação artística como estando baseada em semelhanças estruturais (mais do que como um modo de comunicação significativa) nos proporciona uma imagem mais precisa de (a) como a música representa e (b) como percebemos e apreciamos as representações musicais.

**Palavras-Chave:** filosofia da música; representação musical; música programática; significado musical

## **Crítica filosófica como problema da musicologia: Sobre a recepção de Adorno por Carl Dahlhaus exemplificada pelo “Ensaio sobre Wagner”**

**Richard Klein**

**Resumo:** O presente artigo divide-se em três partes. Na primeira parte abordarei de maneira geral o modo pelo qual Carl Dahlhaus recebeu a filosofia da música de Adorno e como ele procurou incluí-la em seu projeto musicológico. Na segunda parte examinarei o modo pelo qual Dahlhaus trata a crítica adorniana a Wagner. Por fim, tratarei das consequências da comparação entre Wagner e Beethoven. Dahlhaus tem razão contra Adorno, na medida em que este deixa a crítica social e a crítica musical coincidirem indiferenciadamente. Por outro lado, isso se converte em equívoco sempre que Dahlhaus, como um musicólogo tradicional, recusa *toda* crítica social e também a construção filosófica do todo, porque isso ameaça comprometer – ou apenas relativizar – sua própria idéia de autonomia da arte.

328

**Palavras-Chave:** Carl Dahlhaus; Theodor Adorno; “Ensaio sobre Wagner”, Musicologia

***Philosophical Criticism as a Problem of Musicology: On Carl Dahlhaus' Reception of Adorno Exemplified by the "Essay On Wagner"***

**Abstract:** This article is divided into three parts. In the first part, I comment on how Carl Dahlhaus adopts the music philosophy of Adorno and incorporates it into his musicological project. The second part deals with the analysis of Adorno's criticism of Richard Wagner. The third part deals with the consequences of the comparison between Wagner and Beethoven. Dahlhaus is right against Adorno, where Adorno's social and musical critique collapses undifferentiated. On the other hand, it leads to a misconception whenever Dahlhaus, like a traditional musicologist, averts all social criticism and also the philosophical construction of the whole, because it threatens to put into question his very own idea of an autonomy of the art.

**Keywords:** Carl Dahlhaus; Theodor Adorno; "Essay on Wagner"; Musicology

## **A música atonal livre de Berg como modelo de *Musique Informelle***

**Igor Baggio**

**Resumo:** O artigo consiste de um comentário crítico do ensaio *Descobertas composicionais de Berg*, escrito por Theodor Adorno em 1961, ano em que, como professor de composição, o filósofo também apresentaria sua célebre conferência *Vers une musique informelle* nos *Ferienkursen* de Nova Música em Darmstadt. Trata-se principalmente de assinalar a importância da música atonal livre de Alban Berg para a formulação mais concreta das principais características de uma *musique informelle*, já que no ensaio homônimo este conceito carece, em vários momentos, de uma ilustração musical mais precisa. Além disso, um tópico estético musical de relevância que abordamos ao longo do comentário é o referente à noção de organicismo estético, ao qual Adorno fornece uma nova interpretação tendo em vista a música de Berg e o ideal de uma música informal.

**Palavras-chave:** Nova Música; Theodor Adorno; Alban Berg; *musique informelle*.

### ***The Free Atonal Music of Berg as Model of Musique Informelle***

**Abstract:** This article consists of a critical commentary of Adorno's essay *Berg's Compositional Discoveries* of 1961, the same year in which, as a composition teacher, the philosopher would present his celebrated conference *Vers une musique informelle* at the *Ferienkursen* for the New Music in Darmstadt. The main concern of the text is to highlight the importance of the free atonal works of Alban Berg to the more concrete aspects of a *musique informelle*, considering that in the homonymous essay this concept lacks, in various moments, of a more specific musical illustration. Besides the former, in our commentary we examine the relevant music aesthetic topic of aesthetic organicism, which Adorno thinks anew in his

interpretation of Berg's music and the ideal of an informal music.

**Keywords:** New Music; Adorno; Berg; *musique informelle*.

## **Autonomia da música e o papel do compositor na vanguarda pós-1950**

**Ísis Biazioli de Oliveira & Mário Videira**

**Resumo:** Um dos marcos iniciais do processo de autonomização da arte musical foi a publicação do ensaio *Do Belo Musical* (1854). Nele, o crítico Eduard Hanslick já estabelecia a exigência de que a música fosse considerada em virtude de sua coerência interna, enquanto “formas sonoras em movimento”. Ao defender uma estética do “especificamente musical”, Hanslick é tido como o inaugurador do formalismo em música, corrente que será desenvolvida na primeira metade do século XX por compositores como Schoenberg, Berg e, principalmente, Webern. Décadas mais tarde, alguns jovens compositores ligados à Escola de Darmstadt colocarão em questão o conceito de forma musical e de “obra”, tal como eram compreendidos até então. Ao procurar uma autonomia radical, a música tenderia a se autonomizar do próprio compositor, correndo o risco de cair em automatismos – sejam eles matemáticos ou aleatórios. A partir das discussões realizadas durante um congresso intitulado “Forma na Nova Música” (organizado no âmbito dos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik em Darmstadt* – 1965) e alguns textos complementares, o presente trabalho tem por objetivo expor, discutir e relacionar as posições de Theodor Adorno, György Ligeti, Pierre Boulez e Carl Dahlhaus a respeito da crise da forma musical no século XX e sua relação com o lugar do sujeito criador na composição musical na vanguarda pós-1950.

**Palavras-Chave:** Autonomia da música; forma musical; Theodor Adorno; György Ligeti; Pierre Boulez; Carl Dahlhaus.

***Autonomy of music and the role of the composer in the post-1950 avant-garde***

**Abstract:** One of the initial milestones of the process of autonomization of music was the publication of the essay *On the musically Beautiful* (1854). In this book Eduard Hanslick argued that music should be considered only by virtue of its internal coherence, as "tonally moving forms". In defending an aesthetic of the "specifically musical", Hanslick is known as the first musical formalist, a trend developed later, during the first half of the 20th century, by composers such as Schoenberg, Berg and Webern. Some decades later, a group of young composers associated with the Darmstadt School will question the concept of musical form and "work", as they were understood until that moment. In seeking radical autonomy, music tended to become autonomous from the composer himself, running the risk of falling into automatism - either mathematical or aleatoric. From the discussions held during the congress entitled "Forms in the New Music" (organized during the *Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt* - 1965), and some complementary texts, this article aims to expose and discuss the positions of Theodor Adorno, György Ligeti, Pierre Boulez and Carl Dahlhaus about the crisis of musical form in the 20th century as well as their views on the role of the subject in the musical composition of the post-1950 avant-garde.

**Keywords:** Autonomy of music; musical form; Theodor Adorno; György Ligeti; Pierre Boulez; Carl Dahlhaus.

### **Reflexões sobre a música e suas funções: a *Décade Philosophique* e as artes na nova sociedade francesa**

**Paulo Mugayar Kühl**

**Resumo:** O artigo discute algumas propostas da revista *Décade Philosophique* para as artes e em especial para a música. Com as diversas mudanças na sociedade francesa do final do século XVIII e início do XIX, as artes assumem novas funções de acordo com os ideais revolucionários e republicanos. O caso da música parece ser mais difícil, justamente porque ela era vista como incapaz de representar algo, podendo facilmente cair na categoria de "diversão". O texto examina como alguns autores

ligados à *Idéologie* enfrentaram essa questão.

**Palavras-Chave:** *Idéologie; Décade Philosophique; Música*

***On Music and its uses: The Décade Philosophique and the Arts in the New French Society***

**Abstract:** The paper discusses some proposals of the *Décade Philosophique* to the arts and especially to music. With the various changes in the French society in the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries, the arts had new uses according to revolutionary and republican ideas. The case of music seems more problematic, because it was seen as incapable of representing and thus could easily be labeled as "entertainment". The text examines how some authors that belonged to the *Idéologie* movement treated this issue.

**Keywords:** *Idéologie; Décade Philosophique; Music*

332

**As práticas imitativas musicais na Missa em si menor de Bach**

**Kátia Kato**

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo investigar quais procedimentos imitativos retórico-musicais J.S. Bach fazia na reutilização de suas composições. O foco principal está no estudo das obras reutilizadas na Missa em Si menor, BWV 232. Procuramos definir cada termo, realizando um apanhado histórico de seu surgimento, bem como em quais condições foram utilizados.

**Palavras-chave:** *Música e Retórica; Imitação; J.S. Bach; Missa BWV 232*

***Musical Imitation Practices in Bach's Mass in B minor***

**Abstract:** This article aims to investigate which rhetorical-musical and imitative procedures were applied by J.S. Bach when borrowing material from his own compositions. The main focus is on the borrowed compositions at the Mass in B minor, BWV 232. I intend to define each term, making a historical summary of its emergence, as well as the context in which it was used.

**Keywords:** Music and Rhetoric; Imitation; J.S. Bach; Mass BWV 232

## **Rediscutindo a relação entre música e linguagem a partir das análises de Paolo Virno**

**Flávio Barbeitas**

**Resumo:** O texto analisa como algumas das novas concepções do fenômeno da linguagem, particularmente as do filósofo italiano Paolo Virno, podem alterar a maneira como ela é comparada com a música. Em vez de repropor um entendimento da linguagem nos moldes da tradição logocêntrica, ou seja, com o foco prioritariamente dirigido para o significado, o conteúdo e, portanto, o aspecto cognitivo, Paolo Virno aborda o sentido da linguagem como *praxis*, ressaltando seu aspecto performático e ritualístico.

**Palavras-chave:** música e linguagem; linguagem e performance; logocentrismo; Paolo Virno

**333**

### ***Revisiting the relationship between music and language in accordance with Paolo Virno's works***

**Abstract:** The text analyzes how some of the new concepts of language, particularly the ones by Italian philosopher Paolo Virno, can change the way language is compared with music. Instead of re-proposing a conception of language based on logocentric tradition, ie with priority focus on meaning, content and therefore on the cognitive aspect, Paolo Virno conceives language as *praxis*, highlighting its performative and ritualistic aspects.

**Keywords:** music and language; language and performance; logocentrism; Paolo Virno

## **A difusão da tablatura para teclados e o exercício cortesão da arte da música no Renascimento**

**Delphim Rezende Porto**

**Resumo:** O presente artigo pretende examinar a produção de livros de partituras, manuais e tratados de música impressos ao longo do Renascimento, especialmente na Itália, na perspectiva do seu público leitor. Assunto celebrado por diversos e relevantes autores humanistas, a música goza naquela cultura de um múltiplo entendimento e finalidade. Seu exercício cortesão e profissional bem como seus respectivos meios e justificativas são analisados a partir das referidas edições – das quais se destacam as de *musica prattica* em partitura e tablatura. É relevante para tal empresa o conhecimento tanto do aparato retórico que as acompanha quanto do decoro das mesmas em função do seu estatuto liberal – ou não – e tais questões são o objeto da seguinte discussão.

**Palavras-chave:** Renascimento; Retórica musical; studia humanitatis; teclados históricos; tablatura

***The diffusion of keyboard's tablature and the art of music's courtier exercise during the Renaissance***

334

**Abstract:** This paper examines the production of printed books, manuals and treatises on music throughout the Renaissance, especially in Italy, from the perspective of its readers. Subject celebrated by several and relevant humanist authors, the music in that culture enjoys a multiple purpose and understanding. The courtier and professional exercise of this art as well its meanings and justifications are analyzed specially from these editions of *musica prattica's* books – in score and tablature. It is relevant, to this purpose, the knowledge of its rhetorical *apparatus* and *decorum* according to its end – and these issues are the subject of the following discussion.

**Keywords:** Renaissance; Musical Rhetoric; studia humanitatis; historic keyboards; tablature

## **Música e Cosmologia em Filolau de Crotona**

**Guilherme Magalhães Oliveira**

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre música e cosmologia no pitagorismo, mais

especificamente nos fragmentos de Filolau de Crotona (470-385 a.C.), filósofo discípulo de Pitágoras que exerceu grande influência na filosofia platônica e aristotélica. Por meio da análise de alguns fragmentos de Filolau, explicaremos os princípios de sua cosmologia onde será abordado o significado de “limite” (*peras*), “ilimitado” (*apeira*) e *harmonia*, aqui entendida como um terceiro princípio de união necessário para formar um todo ordenado (*kosmos*). Ao investigarmos o significado de *harmonia*, também desenvolveremos o conceito de número (*arithmos*). Depois mostraremos como estes princípios estão vinculados com a música, ou seja, com as razões numéricas entendidas como intervalos musicais, e com a formação da escala diatônica entendida como uma imagem ou imitação da estrutura do *kosmos*.

**Palavras-chave:** música grega antiga; filosofia; cosmologia; pitagorismo; teoria musical.

### ***Music and Cosmology in Philolaus of Croton***

335

**Abstract:** This paper aims to investigate the relationship between music and cosmology in Pythagoreanism, more specifically within the fragments by Philolaus of Croton (470-385 a.C.), a philosopher and Pythagoras disciple who had considerable influence on Platonic and Aristotelian philosophy. By analyzing some of Philolaus's fragments, we will explain the principles of his cosmology and discuss the meaning of “limit” (*peras*), “unlimited” (*apeira*), and harmony (*harmonia*), here understood as a third principle of union, necessary to form an orderly whole (*kosmos*). By investigating the meaning of harmony, we will also develop the concept of number (*arithmos*). Subsequently, we will show how these principles are connected to music, meaning, the ratios understood as musical intervals, and to the formation of the diatonic scale, seen as an image or imitation of the structure of the *kosmos*.

**Keywords:** Ancient Greek Music; Philosophy; Cosmology; Pythagoreanism; Musical Theory

## **Bakhtín e a Semiótica Musical Contemporânea**

**Luciano Camargo & Paulo de Tarso Salles**

**Resumo:** Considerando a notável relevância dos estudos de Mikhaíl Bakhtín (1895-1975) para o desenvolvimento da semiótica, este trabalho apresenta elementos de correlação entre sua teoria e o estudo dos estilos, tipos e tópicos musicais por Leonard Ratner (1980), e suas implicações ideológicas. Esta perspectiva conduz ao conceito de imaginação na consideração da metáfora como elemento desestabilizador do sentido da linguagem, o que a aproximaria da música na perspectiva de uma teoria geral da cultura.

**Palavras-chave:** Bakhtín; Leonard Ratner; semiótica musical; tópicos musicais

### *Bakhtin and contemporary musical semiotics*

**Abstract:** Considering the remarkable relevance of Mikhail Bakhtin's studies to the development of semiotics, this paper presents elements which relate his theory to the study of styles, types, and topics of musical expression started by Leonard Ratner (1980), and its ideological implications. This approach leads us to the concept of imagination in metaphor as an element of instability of meaning in language, which would become, in this sense, akin to music discourse from the perspective of a general theory of culture.

**Keywords:** Bakhtin; Leonard Ratner; musical semiotics; topics of musical expression

### **A percepção do timbre em *Farben* Op. 16 n. 3 de Schoenberg: uma abordagem estética e psicoacústica**

**Danilo Rossetti**

**Resumo:** *Farben* Op. 16 nº3 é uma obra em que Arnold Schoenberg implementa seu modelo de melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), modelo este que talvez nunca tenha sido repetido da mesma maneira em suas demais obras. Neste artigo investigamos os processos de composição e percepção do timbre nesta obra. Como referencial teórico abordamos a busca estética do compositor por uma relação entre cores e sons, fundamentada nas ideias Goethe (1840) e Helmholtz (1924, 1954). Baseamo-nos também em teorias sobre a

percepção da altura por fusão de parciais e sobre a fusão de diferentes timbres por *jitter*. Sobre *Farben* realizamos uma análise da partitura baseada principalmente em trabalhos prévios de Förtig (1969) e Burkhart (1972). A seguir partimos para uma investigação psicoacústica da percepção do timbre, para tanto aplicamos ao áudio da obra os descritores croma, centroide, *sharpness*, *loudness* e inarmonicidade (através do programa *Sonic Visualizer*), os quais nos forneceram dados para realizar interpretações individuais destes parâmetros, bem como nos permitindo estabelecer relações entre eles.

**Palavras-Chave:** Arnold Schoenberg; *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres); *Farben*; percepção do timbre; fusão de timbres; percepção da altura.

***The perception of timbre in Schoenberg's Farben Op. 16 n. 3: an aesthetic and psychoacoustic approach***

**Abstract:** *Farben* Op. 16 n.º3 is a work in which Arnold Schoenberg implements his *Klangfarbenmelodie* model, which perhaps had never been repeated in the same way in his other works. In this article we explore the processes of timbre composition and perception of this work. As a theoretical basis we address the aesthetic search of the composer for a relation between colors and sounds, based on the ideas of Goethe (1840) and Helmholtz (1924, 1954). We also mention theories about pitch perception through harmonic fusion and the fusion of different timbres by jitter. On *Farben*, we accomplished an analysis of the score, especially considering previous analyses of Förtig (1969) and Burkhart (1972). Furthermore, we focused on the psychoacoustic investigation of timbre perception. For this purpose, audio descriptors such as chroma, spectral centroid, sharpness, loudness and inharmonicity were applied to the audio through *Sonic Visualizer* software. These descriptors provided us information to perform individual interpretations of these parameters and also to establish relationships between them.

**Keywords:** Arnold Schoenberg; *Klangfarbenmelodie* (timbre melody); *Farben*; timbre perception; timbre fusion; pitch perception.