

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

**Música, substrato e substância: ontologia musical e
quebra do paradigma cartesiano**

VICTOR DE MOURA LACERDA

SÃO PAULO

2013

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

Música, substrato e substância: ontologia musical e quebra do paradigma cartesiano

VICTOR DE MOURA LACERDA

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Educação Musical, Etnomusicologia e Musicologia, do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, sob orientação da Prof. Dra. Lia Tomás.

Área de concentração: Educação Musical, Etnomusicologia e Musicologia

Aprovada em 28 de junho de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Lia Tomás

Prof. Dra. Graziela Bortz

Prof. Dr. Mario Videira

PROCESSO FAPESP 2011/04090-9

SÃO PAULO

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

L131m Lacerda, Victor de Moura, 1981-
Música, substrato e substância: ontologia musical e quebra do
paradigma cartesiano / Victor de Moura Lacerda. - São Paulo, 2013.
213 f. ; il. + anexo

Orientador: Prof^a Dr^a Lia Vera Tomás
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes, 2013.

1. Música contemporânea. 2. Música – História. 3. Ontologia. 4.
Paradigma cartesiano. I Tomas, Lia Vera. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 780.9

AGRADECIMENTOS

Apesar de ser o autor, reconheço-me como coadjuvante na concepção desta obra - pois ela é fruto da misericórdia de Deus na minha vida. A Ele toda honra e glória, para todo o sempre, em nome de Cristo.

Agradeço também à minha esposa Patricia, por encantar meus dias, e por fazer de mim um homem realizado; à minha mãe, por acreditar em mim e por ter sempre me enriquecido com seu brilhante intelecto.

À minha orientadora, Prof. Dra. Lia Tomás, por ter me ensinado o impacto que os eufemismos (ou melhor, que a ausência deles) assume na tonalidade de um discurso pela etiqueta da escrita acadêmica. A ela sou grato também por ter me cedido tamanha dedicação e atenção na crítica e no acabamento formal deste trabalho; e, enfim, pela hercúlea paciência.

Finalmente, sou grato também à Fapesp, pelo financiamento à pesquisa.

SUMÁRIO

I. Observações.....	p. 7
II. Introdução.....	p. 10
III. Capítulo 1	
Ontologia em O Visível e o Invisível de Merleau-Ponty frente à questão ontológico-musical.....	p. 18
IV. Capítulo 2	
Crítica a teorias ontológico-musicais - A Música é um objeto?.....	p. 26
V. Bibliografia.....	p. 111
VI. ANEXO	
Ensaio da ontogênese da realidade à ontogênese da escuta musical, e à sua correlata experiência estética (dialéticas da fôrma, forma, formato e conformação).....	p. 115

OBSERVAÇÕES

- Várias das citações aqui dispostas consistem em traduções realizadas pelo autor deste trabalho e são de sua responsabilidade. As demais encontram-se referencializadas na bibliografia.
- Vários dos termos utilizados foram por nós mantidos no idioma original de suas bibliografias.
- Este trabalho é subdividido nas seguintes seções: Introdução, dois Capítulos, uma Conclusão, e uma relação da Bibliografia utilizada. Há também um Anexo, cujo teor é completamente independente da dissertação e pode ou não ser lido, sem prejuízo à compreensão do trabalho em si. Este texto, de caráter ensaístico, consiste numa exposição livre de ideias, e é livre de peias das tradicionais e fundamentadas remissões a outras teorias (como é costumeiro aos estudos epistemológicos clássicos). A concepção deste Anexo se dera *pari passu* ao estudo e pesquisa empreendido na concepção deste trabalho, e oferece uma contraparte ao discurso nele encetado.

RESUMO

Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* apontou que, nas ciências clássicas, a interpretação e o estudo da realidade física mais recente venham sendo confrontados em seus pressupostos ontológicos de cunho cartesiano. Neste sentido, hoje assume-se como possível parte essencial, intrínseca e inalienável da constituição ontológica da realidade, a relação mutuamente tecida entre observado e observador, e isto conflita com o conceito cartesiano de dicotomia absoluta entre objeto e sujeito. Se nossa hipótese se demonstrar correta, é provável que verifiquemos o mesmo problema com relação à ontologia da música, visto a prolífica e controversa variedade de interpretações dadas ao fazer e fruir musical a partir do séc. XX. Em face dessas considerações, nossa hipótese é a de que talvez seja também necessário considerar, como intrínseco e inalienável à ontologia da música, as relações mutuamente tecidas entre observado (música) e observador (escuta).

Palavras-chave: Ontologia da Musica Contemporânea; Estética da Musica Contemporânea; Filosofia da Musica Contemporânea; Ontologia Musical e Paradigma Cartesiano; Filosofia da Musica e Merleau-Ponty.

ABSTRACT

In *The Visible and the Invisible* Merleau-Ponty pointed out that, in the classical sciences, interpretation and study of the most recent physical reality has been questioned in its Cartesian ontological presuppositions. In this sense, today it is assumed as possible that the relationship mutually woven between observer and observed could be responsible to the ontological constitution of reality itself, and it conflicts with the Cartesian concept of absolute dichotomy between subject and object. If our hypothesis is correct, this work will reveal that the same problem is present also in the ontology of music, in face of the prolific and controversial variety of interpretations of making and enjoying music from the Twentieth Century. Given these considerations, our hypothesis is that it should be necessity to consider that the relationship mutually woven between observer (listening) and observed (music) concerns to the ontological constitution of music itself.

Keywords: Ontology of Contemporary Music; Aesthetics of Contemporary Music; Philosophy of Contemporary Music; Ontology of Music and Cartesian Paradigm; Philosophy of Music and Merleau-Ponty.

INTRODUÇÃO

"Ontologia [De ont(o) + logia] **S.f.**
Filos. Parte da filosofia que trata do ser enquanto ser, i.e., do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres."(FERREIRA, 1999)

Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* intitulou como "fé perceptiva" ao fato de que saibamos, de antemão, que o som que ouvimos, ou qualquer outra coisa que apreendamos por nossos sentidos, não seja fruto da nossa imaginação, e que exista de fato, para nós ou qualquer um, enquanto *objeto*. Esta fé perceptiva seria embasada numa experiência sensível que, pelo próprio fato de ser intuitiva e anterior a qualquer raciocínio, acaba sendo normalmente apenas pressuposta pela maioria dos estudos científicos, como um algo previamente dado de consistência óbvia e inquestionável. E pelo fato de que se afiguraria uma perda de tempo questionar ou definir algo assim tão óbvio e prontamente dado, de modo geral, no âmbito das ciências clássicas, as pesquisas teriam se concentrado sobretudo em um foco único e exclusivo ao estudo do *modus operandi* de forças e fenômenos ocorrentes em nossa realidade. Com isso, segundo Merleau-Ponty "a ciência, desde que trate de compreender-se em última instância, se enraíza na pré-ciência, conservando-se alheia à questão do sentido do ser" (do excerto abaixo), e a realidade daquilo que estuda seria tomada em sua consistência como algo obviamente pressuposto. Sem se preocuparem com a definição do que seria e como se constituiria propriamente esta realidade, também teriam deixado de lado uma consideração quanto em que medida o conhecimento produzido ao final de seus estudos influenciaria ou modificaria à definição de realidade que pressupunham no momento em que teriam iniciado suas especulações. Este procedimento teria inclusive engendrado ao menos dois séculos de descobertas e teorias científicas sem representar qualquer empecilho e sem requerer qualquer necessidade de revisão; porém, à medida que ultimamente se tenha chegado a um patamar onde os resultados das experiências científicas ou a consistência de suas

próprias teorias sejam cada vez mais conflitantes a tal concepção de realidade, calcada numa apenas pressuposta fé perceptiva, seus paradigmas ontológicos, baseados numa dicotomia entre sujeito e objeto¹, teriam se mostrado cada vez mais ineficazes e incongruentes - e é a tal concepção dicotômica entre sujeito e objeto que nos referiremos como *paradigma cartesiano*.

"A ciência supõe a fé perceptiva e não a esclarece. [...] O verdadeiro [segundo a ciência clássica o crê] não é nem a coisa que vejo, nem o outro homem que também vejo com meus olhos, nem enfim essa unidade global do mundo sensível e, em última instância, do mundo inteligível [...]. O verdadeiro é o objetivo, o que logrei determinar pela medida ou, mais geralmente, pelas operações autorizadas pelas variáveis ou entidades por mim definidas a propósito de uma ordem de fatos. [...]. Durante os dois séculos em que levou avante sem dificuldade sua tarefa de objetivação, a física pôde crer que se limitava a seguir as articulações do mundo e que o objeto físico preexistia, em si, à ciência. Hoje, porém, quando o próprio rigor de sua descrição a obriga a reconhecer como seres físicos últimos e de pleno direito as relações entre observador e observado, as determinações que somente possuem sentido para determinada situação do observador, é a ontologia [...] de seu correlativo, o Grande Objeto², que figura como preconceito pré-científico. Ela é tão natural que o físico continua a pensar-se como o Espírito Absoluto diante do objeto puro, e a fazer constar entre as verdades em si, os próprios enunciados que exprimem a solidariedade de todo o observável com um físico situado e encarnado. [...] Essas alternativas mostram suficientemente a que ponto a ciência, desde que trate de compreender-se em última instância, se enraíza na pré-ciência, conservando-se alheia à questão do sentido do ser. [...] A idéia de sujeito tanto como a de objeto transformam em adequação de conhecimento a relação que estabelecemos com o mundo e conosco mesmos, na fé perceptiva. Não a iluminam, utilizam-na tacitamente, dela tirando as conseqüências." (MERLEAU-PONTY, 2000 : 25-33)

E aqui temos nossa hipótese: da mesma forma como Merleau-Ponty teria evidenciado junto às ciências clássicas uma necessidade de revisão e talvez até de redefinição dos pressupostos alicerces ontológicos em decorrência a questionamentos inerentes às suas próprias epistemologias, se tomarmos em paralelo toda diversidade de antagônicas poéticas e práticas musicais ocidentais que tem despontado do início do séc. XX até hoje talvez constatássemos uma tal

¹ Entendido o conceito de sujeito basicamente como: "Na relação de conhecimento [...] o que conhece, em oposição ao que é conhecido: o pensamento, a percepção, a intuição, etc." e para objeto: "Na relação de conhecimento [...], o que é conhecido, em oposição ao que se conhece," (FERREIRA, 1999) - cabe observar oferecemos que, embora estas sejam definições puramente neutras e descritivas, até aqui são suficientes; gradativamente, porém, viremos a discutir mais detalhadamente sobre ambos estes conceitos.

² É ao pressuposto conceito de realidade subjacente aos estudos científicos que Merleau-Ponty se refere como "Grande Objeto".

necessidade de questionamento e revisão ontológica incidente também na epistemologia musical.

Pelo fato de que procurar definir ontologicamente música não seja um esforço inédito - já que vários teóricos tenham se debruçado sobre o assunto principalmente da segunda metade do séc. XX para cá -, e à medida que o âmbito de trabalho destes teóricos seja aquele considerado como pertinente à **ciência musical**, poderíamos indagar:

1. Este mesmo citado problema notado por Merleau-Ponty nas ciências clássicas e na própria filosofia seria também incidente nos estudos científicos ontológico-musicais?
2. Se a resposta for afirmativa, como poderíamos definir ontologicamente música?

Para respondermos às questões postas para este trabalho organizaremos nosso discurso inicialmente definindo uma amostragem de teorias ontológico-musicais a serem contempladas. Feito isto, procuraremos explicar sucintamente cada uma das teorias selecionadas e, em seguida, apresentar uma crítica de cada uma³, confrontando-as entre si e frente a alguns diversos e antagônicos exemplos inerentes à prática hodierna de quaisquer das poéticas musicais do repertório de tradição ocidental.

Tais críticas serão procedidas a princípio individualizadas no âmbito de cada teoria. Também os resultados e as conclusões seguirão a mesma esquemática. Procuraremos subsequente alinhar cada uma das individualizadas críticas, resultados e conclusões.

Da crítica, a análise dos resultados procurará verificar se, tal qual as ciências clássicas e a filosofia em *O Visível e o Invisível*, também neste nosso âmbito de investigação nos depararíamos a uma mesma necessidade de questionamento e redefinição de seus paradigmas ontológicos.

³ Foram selecionadas a teoria set de Nelson Goodman, a teoria type histórico-intencional de Jerrold Levinson, e a teoria type sonocista-timbrística de Julian Dodd. Mais à frente as explanaremos.

Subseqüentemente, caso se tenha comprovado nossa hipótese, talvez possamos ao menos ensejar uma definição ontológica de música tendo como ponto de partida aquilo que Merleau-Ponty teria delineado enquanto pontos necessários à consideração de nossa realidade em meio à crítica que procede em *O Visível e o Invisível*. A partir desta obra de Merleau-Ponty e da discussão ora encetada nesta dissertação ser-nos-á possível ensejar uma definição a: 1) O que seriam: objeto, sujeito, percepção e consciência; e 2) O que seria responsável por diferenciar a percepção que fazemos de sons como música ou como ruídos.

Destarte, devido ao âmbito de investigação ontológico-musical ser prolífico e praticamente inumerável em quantidade de teorias, elegemos três delas: a teoria set de Nelson Goodman, a teoria type histórico-intencional de Levinson e a teoria type sonicista-timbrística de Julian Dodd. O critério de nossa escolha fora a relevância que estas teorias assumem em número de artigos, citações e comentários nas obras de autores do mesmo âmbito epistemológico. Além disso, os enfoques de cada uma são por vezes completamente antagônicos e isto nos permitirá um panorama geral da questão ontológico-musical que poderá também se refletir nas demais teorias aqui não contempladas. Vejamos então uma síntese das teorias que discutiremos.

Nelson Goodman compreende em sua teoria que a condição de existência e garantia de identidade de uma obra musical se resume a uma execução perfeita de sua partitura - e a partitura é entendida como um conjunto ordenado de caracteres simbólico-musicais segundo a coerência de uma linguagem. Em outras palavras, a música não pré-existiria à decodificação de sua partitura, mas passaria a existir sempre que ela fosse decodificada de maneira exata e integral, tendo para cada caractere simbólico a emissão de um som correspondente segundo um código lingüístico-musical adotado por aqueles que se situam no âmbito de uma mesma tradição - e nada mais contaria como relevante à identidade da peça, nem mesmo uma contextualização sócio-histórico-cultural de sua concepção e prática.

Mas também se poderia diferentemente considerar que a música fosse uma espécie de objeto que residiria num plano abstrato à parte do espaço e do tempo, cujo conhecimento a nós fosse facultado somente através da mediação de uma partitura ou execução e cuja essência permanecesse sempre incólume mesmo em meio a toda possível imperfeição de cada uma de suas diferentes mediações. Esta também não seria uma idéia nova, e entre os teóricos musicais é

atualmente considerada a mais eficaz para a definição ontológica de música - embora a maneira como esta idéia tenha sido defendida varie conforme cada um deles. Pois, apesar de que todos concordem que a música seria uma espécie de objeto ou entidade abstrata, discordam quanto às características e propriedades deste objeto ou entidade que seriam relevantes à caracterização de sua identidade *sui generis*; quanto ao fato de considerar-se música como uma criação ou descoberta; e quanto ao tipo de objeto abstrato.

Jerrold Levinson compreende em sua teoria que a consistência ontológica da música é aquela inerente a um objeto abstrato *perene* e imutável intitulado *type*⁴, mas que seria dotado, contudo, de uma origem, pois seria fruto da criação de um compositor. Embora esta concepção contrarie àquela que em certa medida na filosofia normalmente se sustenta a respeito de objetos abstratos, o fato de Levinson atrelar a consistência e existência do *type* musical a uma fonte causal faz com que o objeto abstrato seja dotado das características contextuais e conceituais inerentes a compositor e tradição vigentes e incidentes até o momento em que este *type* teria sido criado. Por outro lado, Julian Dodd considera em sua teoria que as obras musicais seriam *types* que não teriam uma origem e que seriam de fato eternos - no que assim se aproximaria àquilo que na filosofia se sustenta sobre objetos abstratos. Em consequência disto, para a teoria de Dodd as obras musicais seriam passíveis somente de serem descobertas, mas jamais criadas, por seus compositores. Além disso, os significados que a teoria de Levinson explicaria como inerentes às obras seriam na teoria de Dodd considerados como aspectos secundários e extrínsecos à essência do *type* musical, uma vez que compreenda obras musicais enquanto apenas e mormente puras estruturas sonoras.

⁴ O *type* é um tipo de objeto abstrato. Em suma, um objeto abstrato não teria uma causa ou origem; não tendo causa ou origem, também não teria fim; não tendo origem nem fim, seria impassível ao tempo; sendo impassível ao tempo, não habitaria um mesmo plano de existência que habitamos, pois temos causa (nascemos), temos fim (morremos), e somos passíveis ao tempo (envelhecemos); sendo também impassível a qualquer relação causal, o objeto abstrato seria também imutável e sempre a si mesmo idêntico - pois qualquer mudança implicaria considerar a causalidade desta mudança. O *type* seria um objeto abstrato cujo acesso em nosso plano seria mediado através de exemplos imperfeitos e limitados seus, intitulados *tokens*. Por exemplo: "partidas de xadrez" seriam diferentes exemplos-*tokens* do *type* "jogo de xadrez", pois cada partida seria constituída por diferentes jogadas e resultados, e ocorreria em locais e ocasiões também diferentes; porém todas estas partidas teriam algo em comum: seriam todas realizadas de determinada maneira, segundo determinadas regras, em um determinado tabuleiro e com peças também determinadas - e todas estas "determinações" constituiriam propriedades que cada partida deverá obedecer a fim de ser considerada como partida de um jogo de xadrez. Portanto, cada partida (*token*) seria um exemplo, instânciação ou ocorrência de um jogo de xadrez (*type*), e só contariam como tal desde que cumpridas as exigências deste *type*: obedecendo e contendo todas as suas propriedades (regras, tipos de peça, tabuleiro, etc.) - (HALE, 1998 : 37-40).

Mas frente a todas estas teorias discutidas, outro ponto a se considerar seria o de que aquilo que para uns é música, para outros simplesmente não passaria de ruído. Até quando consideramos uma mesma pessoa em diferentes situações e frente a uma determinada obra, sua escuta poderia identificar os mesmos sons como música ou não. Além disso, as fruições são sempre diferentes, assim como o são também as pessoas e os contextos destas fruições. Frente a uma consideração ontológica de música enquanto objeto, isto provavelmente remeteria nossa discussão àquilo que Merleau-Ponty teria apontado junto às ciências clássicas e à filosofia em *O Visível e o Invisível* referente à atual crise do paradigma cartesiano, pois cogitaríamos com tais considerações que poderia haver também junto à consistência ontológico-musical uma dependência de fatores subjetivos. Mas só poderemos constatar isto analisando como as teorias anteriormente citadas responderiam não só a esta questão, mas também a polêmicos exemplos das mais variadas épocas e poéticas que integram o âmbito da prática hodierna daquilo que se intitula como música de tradição ocidental.

Neste sentido, considerando que o som que de fato eu ouça seja algo objetivo (à medida que seja independente de minha vontade ou imaginação ao menos em suas características acústicas), poderíamos então reformular a segunda questão de nosso problema da seguinte maneira:

2. se sons são objetos e a música não for um objeto, como algo não-objetivo como a música poderia ser constituída por sons cuja consistência fosse inegavelmente objetiva?

Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* encarou esta mesma questão, porém sob um prisma diverso, em crítica à ciência clássica e à filosofia ontológica - conforme o excerto abaixo.

"O ser é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser. Para quem coincide verdadeiramente na posição de vidente, isso é incontestável. Mas estará aí toda a verdade, e podemos,

pois, formulá-la dizendo que há o Em-Si como posição e que o Para-Si⁵ inexistente como negação? Essa fórmula é evidentemente abstrata: tomá-la ao pé da letra tornaria impossível a experiência da visão, pois se o ser é todo em si, somente é na noite da identidade, e meu olhar que o tira dela o destrói como ser; se o Para-Si é pura negação, não é nem mesmo Para-Si, ignora-se na ausência de algo que haja nele para ser sabido. Não tenho o ser como é, tenho-o apenas interiorizado, reduzido a seu sentido de espetáculo. E, além de tudo, não tenho mais o nada, que está inteiramente votado ao ser. [...] Tenho um nada preenchido pelo ser, um ser esvaziado pelo nada, e se isso não implica na destruição de cada um dos termos pelo outro, de mim pelo mundo e do mundo por mim, é preciso que o aniquilamento do ser e o lento atolamento do nada nele não sejam relações exteriores e duas operações distintas. É o que tentamos obter pensando a visão como nadificação. Assim compreendida, faz com que o próprio Em-Si passe à condição de Para-Si atolado no ser, situado, encarnado. [...] Ora reencontramos aqui, na análise da experiência, o que havíamos constatado acima, na dialética do ser e do nada: se verdadeiramente ficamos na sua oposição - se ver é não ser e se o que é visto é o ser -, compreende-se que a visão seja presença imediata no mundo, não se vê, porém, como o nada que sou poderia, ao mesmo tempo, separar-me do ser. Se o consegue, se o ser é transcendente à visão, é então que deixamos de pensá-lo como puro não ser e, aliás, de pensar o ser como puro Em-Si." (MERLEAU-PONTY, 2009 : 78-80)

Mais especificamente, neste ponto em que o filósofo critica a analítica sartreana do Ser e do Nada, Merleau-Ponty teria evidenciado a importância de considerarmos a consistência de ser (Em-Si, objeto) e nada (Para-Si, sujeito) como mutuamente engendrados e dialeticamente interdependentes num todo responsável pela própria consistência daquilo que reconhecemos como realidade, bem como da maneira como a vivenciamos. Isto apontaria a uma necessidade de se considerar, junto à ontologia de qualquer coisa, a percepção que dela fazemos⁶.

⁵ Merleau-Ponty compreende como "Em-Si" àquilo cuja natureza fosse invariavelmente válida a todos e a qualquer um, independentemente de suas idiossincrasias e vontades. Em outras palavras, por "Em-si" o filósofo considera a toda e qualquer natureza objetiva, objeto. Já o "Para-Si" seria tudo aquilo que concerne única e exclusivamente às nossas pessoais e idiossincráticas concepções, gostos, crenças, opiniões, idéias, etc. Ou seja, o "Para-Si" seria toda e qualquer coisa cuja natureza fosse especificamente subjetiva. Conferir também: "Há um ensejo de resgatar o que foi esquecido como fenômeno perceptivo, o nosso contato espontâneo com o mundo sensível, feito pelo corpo, lugar da não-cisão entre o subjetivo (Para si) e o objetivo (em si). Convida-nos Merleau-Ponty a uma re-visão do que aprendemos sobre o ver, o falar, o pensar, a um distanciamento do habitual e a nos instalarmos no campo do pré-reflexivo, da experiência bruta, ambígua como a das expressões artísticas, as quais revelam uma reflexividade inovadora, a do corpo, de um vidente-visível, um tocado-tocante, que na coexistência com o mundo expressa uma relação primordial e mais profunda do que a relação do conhecimento." (MARTINI, 2006 : 9)

⁶ Nosso pensamento não é observável, visível, como o são as demais coisas que povoam nossa visão. Nesse raciocínio, essas coisas que de fato enxergamos, vemos, teriam para nós uma concretude, uma indubitável existência, e poderíamos afirmar que elas realmente *são*, *existem* como "em-si", de maneira idêntica para nós e para qualquer outra pessoa. Por outro lado, nosso pensamento, cuja existência só possa ser notada e experimentada por nós mesmos, e a medida que não seja observável e visível como as demais coisas, se afiguraria para nós como uma negação daquilo que apreendemos por nossos olhos, como um *nada*, uma não-existência que só exista para nós mesmos, como um "para-si", notada por nós como algo que se opõe àquilo que nos é percebido

Seguindo este raciocínio, é como um anexo de caráter ensaístico que ofereceremos uma possível resposta à segunda questão que colocamos. Nele investigaremos sobre a possível ontogênese da escuta musical, tendo como foco específico a maneira como ocorreria a transmutação de ruídos em sons musicais (e vice-versa) - junto à nossa fruição, em nossa mente. Neste ínterim, passaremos por uma conjectura do que seria a ontogênese do que reconhecemos como realidade, na inter-relação do que percebemos enquanto sujeito ou objeto. Contudo, frisamos que este anexo poderá ou não ser lido, sem prejuízo para a compreensão deste trabalho - porque, apesar de ser-lhe tributário em sua gênese, é dele completamente independente. Além disso, seu caráter é completamente diferente, nasceu como contraparte à nossa investigação, num formato que tende mais à livre comunicação de idéias que propriamente à teorização ou à fundamentação destas. Apesar disto, consideramos seu comparecimento imprescindível, pois seu conteúdo pode vir a iluminar um assunto cujo caráter trans-disciplinarmente complexo⁷ talvez exija uma abordagem como a que oferecemos - algo relativizando a exclusividade de um escopo epistemológico tradicional.

concretamente, visivelmente, como *ser*, "em-si", objeto. Denominando nesse excerto como "ser" a essas coisas que povoam nossa visão, e como "nada" ao nosso pensamento, é por isso que Merleau-Ponty comenta a idéia de que o *ser* "é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser. Para quem coincide verdadeiramente na posição de vidente, isso é incontestável". Porém, a seguir, Merleau-Ponty põe em questão esta mesma idéia, quando afirma que considerar que o pensamento seja apenas uma negação daquilo que vemos, um *nada* em oposição ao *ser*, não explique como este *nada*, pensamento, consiga de fato estar cômico de si mesmo, ciente de sua diferença ante ao *ser* das coisas apreendidas de maneira concreta por nossa visão. Pois dizer que este *nada*, este pensamento, exista para si, seria dotá-lo de um senso de existência, de identidade própria, de uma característica de *ser*. Por outro lado, as coisas que enxergamos, que vemos, e que reconhecemos como *ser*, se fossem puramente *em-si*, não poderiam ser pensadas dentro de nosso *para-si*, *nada*, subjetividade, pensamento; e não poderiam ser dotadas de aspectos que fossem válidos exclusivamente para nós, tais como os que são relativos a nossos gostos, lembranças e demais idiosincrasias subjetivas nossas. Assim, Merleau-Ponty conclui que, em verdade, a definição de *ser* e *nada* como simples e mútua oposição seja apenas uma introdução àquilo que em última instância se afigura como mescla entre ambos - quando diz: "se verdadeiramente ficamos na sua oposição - se ver é não ser e se o que é visto é o ser -, compreende-se que a visão seja presença imediata no mundo, não se vê, porém, como o nada que sou poderia, ao mesmo tempo, separar-me do ser. Se o consegue, se o ser é transcendente à visão, é então que deixamos de pensá-lo como puro não ser e, aliás, de pensar o ser como puro Em-Si."

⁷ Cf. MORIN, E. 1994.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Ontologia em *O Visível e o Invisível* de Merleau-Ponty frente à questão ontológico-musical⁸

"Ciência [...] "3. Conjunto de conhecimentos socialmente adquiridos ou produzidos, historicamente acumulados, dotados de universalidade e objetividade que permitem sua transmissão, e estruturados com métodos, teorias e linguagens próprias, que visam compreender e, poss., orientar a natureza e as atividades humanas."
(FERREIRA, 1999)

1. Quebra do paradigma cartesiano - Chamado a uma realidade calcada em objeto e sujeito interdependentes

No excerto abaixo, Merleau-Ponty relata a dificuldade que engendra todo e qualquer esforço dirigido à definição de constatações oriundas de uma *fé perceptiva* - termo pelo qual define a realidade que intuitivamente se nos afigura óbvia quando observamos uma determinada coisa sabendo que ela não é fruto de nossa imaginação e que sua existência seja para nós tal qual o seria às demais pessoas.

⁸ A seguir, comentaremos alguns excertos oriundos da obra *O Visível e o Invisível* de Merleau-Ponty. Porém, gostaríamos de deixar claro que não é o foco de nosso presente trabalho discutir a integralidade do pensamento deste filósofo, e que os excertos que disponibilizaremos desta sua obra estão em função daquilo que pretendemos aqui discutir - quanto à propriedade ou não de se caracterizar ontologicamente música como objeto. Por esta razão, não apresentaremos discussão sobre as palavras de Merleau-Ponty segundo seus principais comentadores, pois nos restringiremos tão-somente àquilo que nos excertos citados, exclusivamente, contribua-se ao escopo deste trabalho - excertos cujo teor consideramos suficientemente claro e evidente a ponto de não requerer extensas discussões e fundamentações interpretativas que ameaçariam com longas ramificações e desvios a coesão e a concisão deste trabalho.

"Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos - fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de 'opiniões' mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isto de estranho: se procuramos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo, penetramos num labirinto de dificuldade e contradições. [...] Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois como se nada soubessem, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo." (MERLEAU-PONTY, 2000 : 15-16)

No excerto acima, Merleau-Ponty sugere uma metodologia à definição de coisas oriundas de nossa apreensão sensível e intuitiva: precisaríamos, conforme o filósofo, descrever precisamente 1) o que as coisas de fato seriam independentemente de nossa percepção; 2) o que nós mesmos seríamos independentemente da percepção do que quer que seja; e, finalmente 3) o que seria o nosso perceber destas coisas e em até que ponto nossa percepção as tornariam idiossincráticas a nós. Porém, este não é um tipo de abordagem muito comum, provavelmente porque nos seja contra-intuitivo questionar a óbvia realidade daquilo que percebemos. Para exemplificar o quão intuitivo nos seja a identificação de algo como música bastaria verificar que nos recentes estudos ontológico-musicais tem-se ultimamente considerado a música como algo evidentemente indissociável aos sons que as pessoas escutam quando se dão conta de estarem escutando música, definindo-a como objeto - ou seja, enquanto algo pressupostamente válido e idêntico a todos e a qualquer um, seja em qualquer situação que se queira⁹. Provavelmente, frente à intenção de explicar o que exatamente seria para nós a música que apreendemos de maneira tão óbvia e imediata, pareceria uma perda de tempo colocarmos em questão esta mesma obviedade indagando a respeito de como funcionaria nossa percepção e o que de fato seríamos nós mesmos ou as demais coisas em suas respectivas realidades metafísicas. Contudo, até mesmo o bastião mais firme de verdades concernentes ao nosso conhecimento do mundo teria se deparado com esta mesma necessidade de questionamento do que seria e como se constituiria exatamente esta pressuposta e tão intuitivamente óbvia realidade. É o que Merleau-Ponty no

⁹ Teremos azo mais à frente a constatar isto também nas teorias ontológico-musicais que selecionamos à nossa discussão - quais sejam as teorias de Goodman, Dodd e Levinson.

longo porém necessário excerto abaixo nos relata, tendo como referência as ciências clássicas.

"A ciência supõe a fé perceptiva e não a esclarece. [...] O verdadeiro [segundo a ciência clássica o crê] não é nem a coisa que vejo, nem o outro homem que também vejo com meus olhos, nem enfim essa unidade global do mundo sensível e, em última instância, do mundo inteligível [...]. O verdadeiro é o objetivo, o que logrei determinar pela medida ou, mais geralmente, pelas operações autorizadas pelas variáveis ou entidades por mim definidas a propósito de uma ordem de fatos. Tais determinações nada devem a nosso contacto com as coisas: exprimem um esforço de aproximação que não teria sentido algum em relação à vivência, já que esta deve ser tomada tal qual, não podendo ser considerada 'em si mesma'. A exclusão, aliás, é apenas provisória: quando aprender a investi-lo, a ciência reintroduzirá a pouco e pouco o que de início afastou como subjetivo; mas integrá-lo-á como caso particular das relações e dos objetos que definem o mundo para ela. Então o mundo se fechará sobre si e, salvo por aquilo que em nós pensa e faz a ciência, salvo por esse espectador imparcial que nos habita, viremos a ser partes ou momentos do Grande Objeto. [...] [Isto, que seria] capaz de construir ou de reconstruir o mundo existente graças a uma série indefinida de operações suas, muito ao invés de dissipar as obscuridades de nossa fé ingênua no mundo, é, ao contrário, sua expressão mais dogmática, pressupondo-a e sustentando-se apenas graças a ela. Durante os dois séculos em que levou avante sem dificuldade sua tarefa de objetivação, a física pôde crer que se limitava a seguir as articulações do mundo e que o objeto físico preexistia, em si, à ciência. Hoje, porém, quando o próprio rigor de sua descrição a obriga a reconhecer como seres físicos últimos e de pleno direito as relações entre observador e observado, as determinações que somente possuem sentido para determinada situação do observador, é a ontologia [de tal procedimento] e de seu correlativo, o Grande Objeto, que figura como preconceito pré-científico. Ela é tão natural que o físico continua a pensar-se como o Espírito Absoluto diante do objeto puro, e a fazer constar entre as verdades em si, os próprios enunciados que exprimem a solidariedade de todo o observável com um físico situado e encarnado. [...] Essas alternativas mostram suficientemente a que ponto a ciência, desde que trate de compreender-se em última instância, se enraíza na pré-ciência, conservando-se alheia à questão do sentido do ser. [...] Não queremos dizer que as propriedades dos novos seres físicos demonstrem uma nova lógica ou uma nova ontologia. [...] O que o filósofo pode observar - o que lhe dá o que pensar - é que precisamente os físicos que conservam uma representação cartesiana do mundo manifestam suas 'preferências', como um músico ou um pintor falaria de suas preferências por um estilo." (MERLEAU-PONTY, 2000 : 25-28)

Segundo Merleau-Ponty no excerto acima, a ciência clássica teria focado seus esforços no entendimento daquilo que no mundo possa ser mensurado e reproduzido por experimentos, imaginando assim que pretensamente investigaria a própria realidade. Neste afã, tudo aquilo que não fosse estritamente corroborável por experimentos - tais como opiniões, crenças ou preferências dos próprios

cientistas - deveria ser deixado de lado de modo a não macular a verdade daquilo que somente seus experimentos seriam capazes de contemplar. Sabemos, no entanto, que o pensamento é algo que tem escapado a qualquer tentativa de mensuração ou replicação experimental - apesar dos inúmeros esforços científicos que já foram procedidos e que inclusive teriam sido responsáveis pela existência dos computadores. Assim, portanto, a ciência clássica teria centrado um foco na explicação do mundo enquanto objeto - pressupondo como "objeto" aquilo que a todos seria idêntico e independente de suas vontades ou imaginações, ou seja, de suas subjetividades.

Porém, em determinados momentos, quando procurou generalizar algumas das respostas constituídas com base nestas pressuposições, os cientistas se depararam com incongruências que no mínimo causaram um certo desconforto com relação a antes intuitivamente óbvia consistência daquilo que sustentavam como já dada e pressuposta realidade, assim como também perante a crença que normalmente se sustenta referente à exclusiva efetividade que o científico proceder experimental possuiria com relação à contemplação e dissecação de nossa realidade. Até mesmo nas mais exatas das ciências clássicas - tais como a física - ter-se-ia ultimamente constatado que, chegado um determinado ponto do estudo da consistência de seus objetos, os resultados passariam a variar de acordo com a subjetividade ou preferência daquele que estuda.

Isto teria acontecido, para citar alguns exemplos, com a física astronômica, ao deparar-se com o paradoxo do espaço-tempo em macro-escalas que, frente a teorias de buracos de minhoca de Hawkins ou Sydney Coleman, defronta-se a uma "verdade" completamente inviável, por pelo menos durante ainda muitos séculos à frente, de ser replicada ou comprovada experimentalmente; ou com a física quântica, quando constataram que a consistência de um elétron, podendo ser considerado como onda ou partícula, variaria ainda conforme a escolha do cientista também quanto à sua posição e velocidade, pois uma destas variáveis só seria passível de ser calculada ao custo da incerteza quanto à outra - e este dilema fora teorizado como princípio da incerteza de Heisenberg; outro exemplo da física quântica se daria com as teorias das super-cordas heteróticas ou das membranas, que, e ao menos por muitos séculos vindouros, serão ainda

experimentalmente improváveis¹⁰. Enfim, é assim que talvez pareça evidente terem os cientistas dissecado a realidade a tal ponto que esta teria passado a se afigurar tão instável e fluída que passasse a depender, para sua definição, da mesma subjetividade a que antes o cientista tanto se esforçara por neutralizar neste mesmo processo de definição, subjetividade esta antes perseguida a pretexto de contaminação e conseqüente invalidação do mesmo puro objeto que nos cânones da ciência deve apresentar-se rigorosamente despido de toda e qualquer relatividade subjetiva, para poder ser elegível como verdade científica.

Talvez seja comparável este questionamento de paradigmas incidente junto às ciências clássicas e mencionado por Merleau-Ponty com o questionamento de paradigmas encetado pelas poéticas musicais do início do século XX para cá, onde pôde-se indubitavelmente observar uma tal relatividade com relação aos parâmetros, procedimentos e crenças tidos até então como musicais *par excellence* - para citar alguns: o questionamento do absolutismo da concepção tonal, motívica, de ritmos subsumidos a um único referencial de pulsação e métrica, quanto à exclusividade de fonte emissora dos sons restrita aos tradicionais instrumentos musicais, de hegemonia da consideração de sons de altura definida como sons musicais, de veiculação e *performance* musical restrita a um intérprete, etc. Portanto, é da maneira abaixo que poderíamos sucintamente formular nossa hipótese:

- Merleau-Ponty teria apontado que, nas ciências clássicas, a interpretação e o estudo da realidade física mais recente venham sendo confrontados em seus pressupostos ontológicos de cunho cartesiano. Hoje, assume-se como possível parte essencial, intrínseca e inalienável da constituição ontológica da realidade a relação mutuamente tecida entre observado e observador, e isto conflita com o conceito cartesiano de dicotomia absoluta entre objeto e sujeito. Se nossa hipótese se demonstrar correta, é provável que verifiquemos o mesmo problema com relação à ontologia da música, visto a prolífica e controversa variedade de interpretações dadas ao fazer e fruir musical a partir do séc. XX. Em face dessas considerações, nossa hipótese é a de que talvez seja também necessário considerar, como

¹⁰ Cf. sobre isto KAKU, M. *Hiperespaço*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

intrínseco e inalienável à ontologia da música, as relações mutuamente tecidas entre observado (música) e observador (escuta).

Se nossa hipótese se demonstrar correta, as teorias ontológico-musicais que serão apresentadas talvez se demonstrem parcialmente incongruentes, pois parte de seus paradigmas ontológicos pareceriam questionáveis. Sendo assim, se caracterizará no conjunto de autores escolhidos (tais quais Goodman, Levinson e Dodd) que a ciência musical também necessite rever algumas de suas bases ontológicas, no sentido de levar em consideração não apenas aquilo que pressupostamente seria uma determinada obra ou poética, mas também para quem, como e em que circunstância seria esta determinada obra ou poética.

2. Ontologia Musical - Música em substrato, substância e sonoridade

Com Merleau-Ponty assumiríamos que a realidade seria composta por uma interdependência dialética entre objeto e sujeito. Porém, seria aparentemente contraditório dizermos que a significação de sons como música ou ruído seria algo absolutamente variável às idiossincrasias de quem escuta - pois isto em grande parte conflitaria com o fato de que nos seja possível concordarmos sobre conceitos referentes a obras ou poéticas num âmbito da teoria musical. Tal concordância provavelmente se deva a aspectos que se afiguram suficientemente recorrentes e compartilhados por considerável número de pessoas a ponto de possibilitar a construção de um conceito coletivamente válido a respeito destas mesmas obras ou poéticas. Talvez este tipo de aspecto recorrente em diversas fruições possa ser atribuído aos sons numa música de maneira semelhante ao que Merleau-Ponty relata no excerto abaixo - pois, em meio a um discurso, seriam atribuídas significações não restritas à semântica das palavras, mas também relativas a sua entonação, sotaque, e, enfim, a aspectos que nos remeteriam também à maneira como foram concebidas tais palavras, à caracterização subjetiva daquele que fala, a seu estado emocional/mental, à sua origem e às características que lhe sejam idiossincráticas.

"Sabe-se que um poema, se comporta uma primeira significação, traduzível em prosa, leva no espírito do leitor uma segunda existência que o define enquanto poema. Assim como a fala significa não apenas pelas palavras, mas ainda pelo sotaque, pelo tom, pelos gestos e pela fisionomia, e assim como esse suplemento de sentido revela não mais os pensamentos daquele que fala, mas a fonte de seus pensamentos e sua maneira de ser fundamental, da mesma maneira a poesia, se por acidente é narrativa e significativa, essencialmente é uma modulação da existência. Ela se distingue do grito porque o grito utiliza nosso corpo tal como a natureza o deu a nós, quer dizer, pobre em meios de expressão, enquanto o poema utiliza a linguagem, e mesmo uma linguagem particular, de forma que a modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime, encontra no aparato poético o meio de eternizar-se. Mas, se se destaca de nossa gesticulação vital, o poema não se destaca de todo apoio material, e ele estaria irremediavelmente perdido se seu texto não fosse conservado; sua significação não é livre e não reside no céu das idéias: ela está encerrada entre as palavras em algum papel frágil. Nesse sentido, como toda obra de arte, o poema existe à maneira de uma coisa e não subsiste eternamente à maneira de uma verdade." (MERLEAU-PONTY, 2006 : 207-210)

Nesse caso, se constatarmos em música que 1) a consistência e entendimento da realidade pressuponham uma interdependência e relatividade do objetivo com cada subjetividade, assumindo que aquilo que consistiria invariavelmente como som possa ser modalizado enquanto música ou ruído conforme a situação, contexto e subjetividade de quem os escuta; poderíamos conjecturar 2) que a ontologia musical requereria sempre sons e pessoas que singularmente os ouvissem como música. Por outro lado, conforme o excerto acima de *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, poderia haver uma certa tendência presente na inflexão e na maneira como os sons são emitidos, o que nos levaria a cogitar sobre 3) a existência de um liame entre quem escuta e o que se escuta responsável por nela proporcionar uma certa tendência, escopo ou sugestão de significado. Aos itens 1), 2) e 3) poderíamos respectivamente intitular como *substrato*, *substância* e *sonoridade* - conforme esquematizado na figura abaixo:

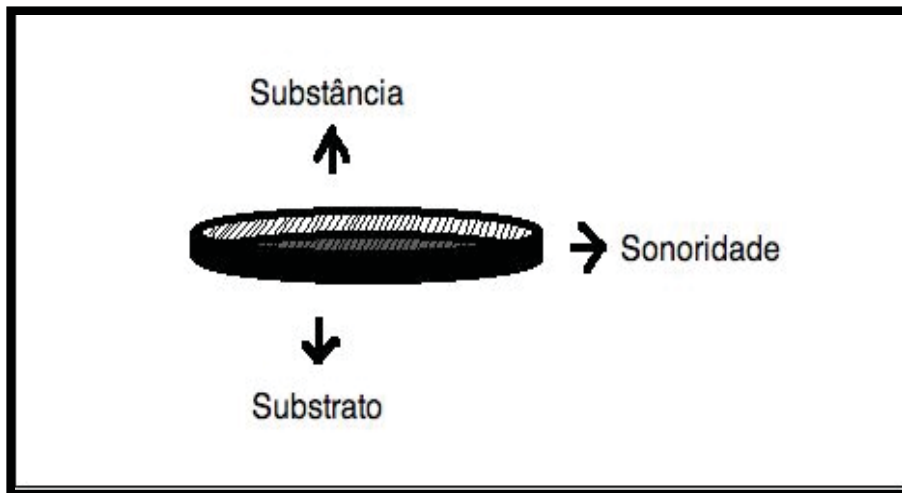


Fig. 1 - Consistência ontológico-musical representada como "moeda" composta de duas faces antagônicas complementares - substrato e substância - unidas por um liame - sonoridade.

- **Substrato** - Entendido o termo substrato como "o que serve de suporte a outra existência, considerada esta outra como modo ou acidente.[...]" (FERREIRA, 1999)¹¹, seria a parte da música constituída por seus sons que, junto à sonoridade, embasaria sua própria significação enquanto musical ou não;
- **Substância** - Entendido o termo substância em contraposição ao termo substrato como "o que não é aparente ou superficial; o que realmente importa ao espírito; fundo, conteúdo" (FERREIRA, 1999)¹². Seria o significado atribuído ao substrato sonoro ouvido numa determinada e específica fruição e contexto;
- **Sonoridade** - Liame entre o substrato e a substância de consistência híbrida de ambos, cuja incidência sobre o substrato imbuiria aos sons de uma maneira de soar; e cuja incidência na substância a imbuiria de uma propensão significativa sócio-histórico-cultural e/ou idiossincrática e poeticamente estabelecida.

¹¹ Utilizamos aqui, para este termo, uma definição proveniente de um dicionário de língua. A razão desta nossa escolha se deve ao fato de que tal definição seja destituída de qualquer engajamento de ordem ideológica e histórico-filosófica que a definição de um dicionário de filosofia inevitavelmente traria já consigo. Em outras palavras, oferecemos aqui uma definição puramente neutra e descritiva.

¹² Idem ibid.

Se nossa hipótese referente à consistência ontológica da música estiver correta, constataremos em meio à crítica às teorias ontológicas aqui amostradas que, ora um, ora outro, mas ao menos um dos aspectos que acima elencamos - quais sejam *substrato*, *substância* e *sonoridade* - permaneceria sempre idêntico e capaz de se responsabilizar pela caracterização da identidade *sui generis* de uma determinada obra ou poética qualquer tomada como exemplo¹³. Restar-nos-á então a tarefa de definir ontologicamente cada uma destas instâncias, bem como também a inter-relação de cada uma delas, para então definirmos a consistência ontológica da própria música.

¹³ Desde já ficando claro que nosso âmbito de consideração seja exclusivamente o da música de tradição ocidental.

SEGUNDO CAPÍTULO

Crítica a teorias ontológico-musicais - Música é um objeto?

1. Prólogo - A incompletude da realidade musical constante em seus registros

Sabemos quanto é importante para a prática da tradicional música ocidental suas partituras e notações, assim como sabemos o quanto são importantes, hoje em dia para a prática da música eletroacústica, seus suportes midiáticos analógicos ou digitais - pois em ambos os casos temos registros documentados daquilo que até muito recentemente teria sido o foco de maior atenção na música ocidental: o ato composicional. No entanto, sabemos também que todo tipo de notação ou escrita é e será sempre uma representação limitada de seu objeto, porque precisa eleger uma quantidade finita de parâmetros ou aspectos deste objeto a serem representados segundo uma determinada coerência sintática, deixando os demais aspectos não representados a cargo de serem completados ou reconstituídos pelo indivíduo que decodificará àquilo que foi notado conforme seus conhecimentos, repertório, gosto, técnica, habilidade, etc. Portanto, conforme Trevor Wishart no excerto abaixo declara, o objeto notado na partitura nunca corresponderá plena e completamente ao som que procura retratar, e caberá sempre a quem ler a notação extrair a informação que pôde ser registrada para depois completá-la e/ou complementá-la, remontando sua totalidade.

"Existem aspectos fundamentais da experiência sonora que não são passíveis de serem registrados convencionalmente em notação e por isso não se encontram na partitura, mesmo quando considerada a música mais dependente de uma estruturação notacional." (WISHART, 1996 : 11)

Poderíamos considerar que, não só no que concerne às partituras, mas também a todos os demais tipos de registro musical, seria necessário assegurar

concessões àquilo que em tais registros não se especifica - até mesmo quando consideramos um registro gravado numa mídia analógica ou digital, uma vez que aquilo foi gravado possa ou não ser ouvido como música. Sabemos também que as fruições não são iguais de pessoa para pessoa, e não são iguais nem mesmo para uma e mesma pessoa em momentos e situações diferente, contextos, estados de espírito, etc.; por isso, talvez a própria fruição implique numa complementação tal qual a que efetuamos no exemplo das partituras e notações, ou seja, num ato que implicaria a adição de algo de nós àquilo que consiste o conteúdo expresso no registro. Portanto tais registros talvez realmente fossem sempre passíveis de serem, de alguma forma, completados e/ou complementados, e diferenciar-se-iam entre si sobretudo quanto ao grau de precisão e abrangência que oferecem perante a música ou o som que procuram documentar - pois sabemos, p.ex., que uma gravação consegue retratar um som de maneira mais completa que uma partitura, e que uma partitura consegue retratar mais aspectos do som e da música que uma tablatura, e assim por diante.

Sendo tais registros musicais sempre parciais perante a música que de fato registram, seria inevitável também que, em todo fazer musical, fossem geradas distorções entre o que o compositor planejou e aquilo que é fruído, pois vimos como, possivelmente em todo fazer musical, a música seja deixada à mercê da complementação de cada pessoa envolvida segundo suas próprias e imprevisíveis idiosincrasias, situações, contextos, estados de espírito, etc. E tais distorções, traduzidas numa diversidade de interpretações e fruições diferentes, desde já nos é evidente que não raramente sejam até mesmo conflitantes entre si. Contudo, tradicionalmente, espera-se que esta reconstituição seja fidedigna, isto é, que haja na realização musical uma responsabilidade no sentido de procurar ser o mais fielmente próxima àquilo que o compositor concebeu; em outras palavras, espera-se tradicionalmente que uma execução ou interpretação de uma peça seja o mais exata possível perante aquilo que de fato esta determinada música seja. Mas o que e como se definiria "o que de fato esta determinada música seja"? E "o que de fato a música seja" resumir-se-ia, sempre, às intenções de seu compositor?

2. Teoria set de Goodman

Talvez fosse imediato pensar que a maneira mais segura de definir música ontologicamente seria aquela que tomasse como base aquilo que pelas próprias mãos do compositor fora documentado: a partitura. Mas esta não é uma idéia nova, e no que concerne a considerar a partitura como documento que ateste a consistência ontológica de uma música veremos que Nelson Goodman notabilizou-se por defendê-la.

De acordo com Goodman¹⁴, bastaria executar a peça exatamente conforme a partitura prescreve para que fosse apresentada de maneira o mais fielmente próxima à concepção do compositor. Isto porque Goodman provém de uma corrente de pensamento de caráter semiológico, encarando a música como uma espécie de linguagem¹⁵. O todo musical, segundo Goodman, seria aquele prescrito na partitura - e a música não existiria em lugar algum até que tal partitura fosse integralmente lida e executada de maneira estritamente exata. Haveria um sistema de notação simbólico-musical constituído de caracteres tais como nêumas, pausas, notas, figuras, etc. dispostos num pentagrama e organizados segundo uma determinada morfologia responsável por constituir motivos, frases, períodos e seções, que seriam, também, então, conjuntamente organizados segundo uma determinada sintaxe e constituiriam o texto musical de uma partitura, e tudo com correlatos sons ditados por uma norma idiomática da música de tradição ocidental; e para ser concretizada enquanto música, a partitura preveria uma leitura que pudesse transformá-la em sons.

Goodman teceu uma comparação entre obras musicais e literárias, tendo porém ressaltado que, para a música, estaria ausente a dimensão semântica subjacente à literatura. Mas ambas, literatura e música, Goodman considera ontologicamente enquanto sons correlatos a conjuntos ou "sets" de caracteres simbólicos organizados segundo a coerência de uma linguagem: linguagem esta que, para o texto, seria seu idioma, e, para a partitura, seria a tradição musical.

¹⁴ Explicaremos a seguir a teoria de Goodman recriando com nossas próprias palavras àquilo que o próprio teórico explana no excerto que disponibilizados na p. 30. Cf. GOODMAN, 1968 : 112-118.

¹⁵ Este tipo de concepção de música como linguagem tem raízes profundas na tradição musical ocidental, e vários teóricos e filósofos se debruçaram sobre o fenômeno musical sob este tipo de abordagem. Dentre os quais poderíamos citar Jean-Jacques Rousseau, Claude Levi-Strauss, J. J. Nattiez, John Neubauer, dentre inúmeros outros.

Este conceito de set ou conjunto advém da teoria dos conjuntos, ou "set theory", que conforme o verbete *Set Theory* do *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (BURGESS, 1998), é uma teoria proveniente da matemática e da filosofia da matemática cujo formato foi desenvolvimento no final do séc. XIX por Georg Cantor e cuja axiomática hoje vigente foi formulada no início do séc. XX inicialmente por Ernst Zermelo e mais tarde por Abraham Fraenkel. Em suma, conjunto pode ser definido como uma coleção de caracteres, objetos ou números. Denomina-se como elemento a cada constituinte de um conjunto. Os elementos de um conjunto possuem propriedades comuns que justificam sua pertinência a este determinado conjunto. Assim, o conjunto dos números naturais é aquele cujos elementos partilham as propriedades de serem números inteiros positivos, além do número zero. Já o conjunto dos números inteiros é aquele cujos elementos partilham a propriedade de serem números inteiros positivos ou negativos, além do número zero. Desta maneira, todos os números pertencentes ao conjunto dos números naturais também pertenceriam ao conjunto dos números inteiros, mas nem todos os números pertencentes ao conjunto dos números inteiros pertenceriam ao conjunto dos números naturais. Poderíamos dizer então que o conjunto dos números naturais está subsumido ou contido no conjunto dos números inteiros - e aqui temos um fato importante da teoria dos conjuntos que diz respeito à existência de um nível hierárquico entre os conjuntos: neste caso, o conjunto dos números inteiros seria hierarquicamente superior ao dos números naturais. Em outras palavras, o conjunto dos números naturais seria hierarquicamente inferior porque estaria "dentro" do conjunto dos números inteiros - e ambos poderiam ser considerados, ainda, como partes de um conjunto formado pela união de todos os possíveis números e conjuntos numéricos existentes ou concebíveis, intitulado como "conjunto universo".

Goodman entende que em música seria considerado um conjunto universo dos caracteres simbólico-musicais, cuja determinada disposição e ordenação destes caracteres assumida em uma partitura consistisse como um conjunto hierarquicamente inferior e pertencente. Porém, é necessário ressaltar que a ordenação e disposição dos caracteres no caso da música seria especialmente importante pelo fato de terem como base uma morfologia e uma sintaxe inerentes a uma linguagem, o que faz com que um mesmo caractere repetido assumira diferentes consistências morfológicas e/ou sintáticas conforme o local em que é disposto e conforme os demais caracteres que com ele tenham relação de

agrupamento ou disjunção. Portanto, a organização destes caracteres preveria conjuntos e conjuntos de conjuntos - tais como motivos, temas, frases, períodos, seções, etc. - cuja inter-relação preveria propriedades sintáticas específicas ao produto de suas somas combinatórias. E todas as infinitas possibilidades de organização que os elementos de um conjunto universo de caracteres simbólico-musicais poderia assumir são restringidos em uma determinada disposição e em uma determinada ordem que caracterizariam o sub-conjunto hierarquicamente inferior da partitura de uma determinada obra musical. Assim, Goodman entende que se duas partituras quaisquer possuírem todos os mesmos caracteres segundo uma mesma organização e disposição serão exemplos de um mesmo sub-conjunto pertencente ao conjunto dos caracteres simbólico-musicais - e a isto corresponderia o axioma concebido por Zermelo conhecido por extensionalidade: conjuntos que possuam os mesmos elementos são idênticos (BURGESS, 1998 : 7914). E pelo fato dos elementos serem simbólicos, a cada um corresponderia uma sonoridade simbolizada. E tais correlatas sonoridades seriam estabelecidas como relativas a seus respectivos caracteres simbólicos segundo uma linguagem musical generalizadamente adotada por uma coletividade pertencente a um âmbito de tradição musical ocidental.

Grosso modo, a partitura daria conta da existência da música desde que seguida e executada de maneira exata e integral, e a música inexistiria até que a partitura fosse desta mesma forma, exata e integralmente, executada - ainda que esteja simbolicamente sempre presente na própria notação¹⁶.

Portanto, para determinar se duas partituras, dois textos ou duas edições se referem a uma mesma música ou obra literária bastaria que contivessem àquilo que Goodman intitula como "sameness of spelling", que poderíamos aqui traduzir como "semelhança do soletrar": não importando o tipo ou o tamanho da fonte que se utilize para os caracteres, se os mesmos foram grafados como manuscrito ou impresso, ou em tal ou qual formatação ou quantidade de páginas, tudo o que importaria para identificar partituras ou textos como referentes a uma e mesma música ou literatura seria a presença, numa mesma e idêntica ordem, de todos os mesmos e idênticos caracteres previstos nos originais escritos pelo próprio punho

¹⁶ É por isso que geralmente se refere à teoria ontológica de Goodman como sendo de caráter *nominalista* - termo que se entende como "doutrina segundo a qual as idéias gerais [leia-se aqui 'objetos abstratos'] não existem, e os nomes que pretendem designá-las são meros sinais que se aplicam indistintamente a diversos indivíduos" (FERREIRA, 1999)

do compositor ou do autor - e nada mais importaria: nem mesmo o contexto sócio-histórico-cultural em que a obra fora concebida. Em outras palavras, no caso do texto, ter-se-ia que obedecer a mesma utilização que o autor dera ao alfabeto, numa idêntica organização que reproduzisse de maneira idêntica às palavras, frases, parágrafos, etc. que o autor concebera para seu texto; e no caso da música, pela mesma utilização dada pelo compositor aos caracteres musicais (nêumas, figuras, notas, pentagrama, etc.), dispostos na mesma ordem e idêntica organização que a eles o compositor conferira, de modo a reproduzir identicamente aos motivos, frases, períodos, seções, etc. da música em questão.

"Qualquer precisa cópia do texto de um poema ou novela é tão original quanto qualquer outra. Assim mesmo, o que o escritor produz é o que conta; o texto não é mais que um meio para a leitura oral que a partitura um meio para a performance em música. [...] Vamos supor que há várias cópias manuscritas e edições de uma dada obra literária. Não importarão diferenças de estilo ou tamanho de suas letras ou escrita, cor da tinta, tipo de papel, número e layout de páginas, etc. Tudo que importa é o que podemos chamar de semelhança do soletrar [sameness of spelling]: a exata correspondência quanto à seqüência de letras, espaços e pontuações. Qualquer seqüência - ainda que uma falsificação de um manuscrito ou edição - que corresponda a uma cópia exata é por si mesma exata, e a obra original não é nada mais que sua exata cópia. [...] Verificar a maneira como foi soletrado ou soletrar corretamente é tudo quanto é requerido para identificar a exemplificação de uma obra ou para produzir uma nova exemplificação. Com efeito, considerar que uma obra literária é definida em sua notação, consistindo em certos sinais ou caracteres dispostos de maneira concatenada, oferece meios para distinguir as propriedades constitutivas de uma obra daquelas que são contingentes - isto é, fixando as características requeridas e os limites de variação de cada uma delas. Apenas em considerar que a cópia a nossa frente está corretamente soletrada podemos determinar que ela atende a todos os requisitos da obra em questão. [...] Da mesma forma, a identificação física do produto das mãos do artista, e conseqüentemente a concepção de falsificação de uma obra particular, assumem uma significação em pintura que não podem ter na literatura. [...] E o que foi dito a respeito de textos literários obviamente se aplica também a partituras musicais. O alfabeto é diferente; e os caracteres na partitura, mais que apenas seqüenciados um após o outro como num texto, são dispostos numa mais complexa estrutura. No entanto, temos um grupo limitado de caracteres e posicionamentos para eles; uma exata soletração, em apenas um moderado sentido, permanece sendo o único requerido para uma genuína exemplificação da obra. Qualquer falsa cópia é soletrada de maneira errada - tendo em algum lugar ao invés do caractere correto um outro caractere ou uma marca ilegível que não é absolutamente um caractere da notação em questão." (GOODMAN, 1968 : 112-118)

Desde que obedecidos os critérios de "semelhança do soletrar", o manuscrito feito pelo próprio punho do compositor não seria mais autêntico que

uma edição impressa esta manhã, e a performance da estréia desta música não seria mais autêntica do que aquela inerente ao concerto que ocorrerá na noite de amanhã ou em um dia qualquer do próximo século. Porém, o mesmo não se poderia dizer com relação a um quadro ou a uma escultura, pois uma cópia de qualquer um deles por mais idêntica e indistinguível que fosse ainda contaria como falsificação. Para resolver este problema, Goodman propôs denominarmos como tipos de arte ou obras autográficas aquelas cuja mais perfeita e indistinguível cópia ainda contasse como falsificação; e como alográficas aquelas cuja mais perfeita e indistinguível cópia fosse tão autêntica quanto a constituída pelo próprio punho de seu artista criador. As obras e as artes denominadas autográficas teriam sido concluídas pelas próprias mãos do artista que as criou e seriam assim de etapa única; mas as obras e as artes alográficas seriam de etapa dupla, à medida que só sejam de fato concluídas após o término do trabalho do artista, p.ex. numa performance. Assim, os quadros e esculturas seriam autográficos; mas a música seria alográfica, à medida que numa primeira etapa dependa de um compositor para constituir sua obra como "set" de caracteres provenientes de um sistema simbólico-lingüístico musical, e à medida que numa segunda etapa dependa de um instrumentista para transformar o "set" de caracteres simbólicos em sons musicais a eles correspondentes.

"Falsificações de obras de arte apresentam um problema asqueroso a colecionadores, curadores e historiadores da arte, que acabam tendo que desperdiçar enormes quantidades de tempo e energia mental para determinar se um particular objeto é ou não genuíno. Mas o problema em teoria possui ainda maior agudeza. A teimosa pergunta quanto a haver uma diferença estética entre uma falsificação enganosa e uma obra original desafia a premissa básica cujos ofícios do colecionador, do museu e do historiador da arte realmente dependem. [...] Dispostos a responder a esta questão, devemos ter em mente que aquele que quiser efetuar tal distinção meramente pela observação dependerá não apenas de sua inata acuidade visual mas também de treino e prática. [...] Muito a despeito da ocorrência de uma duplicação falsificadora, há alguma importância quanto a determinada obra pertencer a um ou outro artista, escola ou período? Ao invés de me esforçar na formidável tarefa de definir em geral o 'estético', para responder a esta pergunta eu simplesmente tenho afirmado que sendo o exercício, treino, e desenvolvimento de nossos poderes de distinção basicamente atividades estéticas, as propriedades estéticas de um quadro não são encontráveis somente ao observá-lo, mas também em determinar o que é este observar. [...] Os manuscritos de Haydn não são exemplificação mais genuína [da obra] que sua cópia impressa esta manhã, e a performance de ontem a noite não é mais genuína que a de sua estréia. Cópias da partitura podem variar em precisão, mas todas as cópias precisas, ainda que sejam falsificações do manuscrito de Haydn, são igualmente genuínos exemplares da partitura. [...]

Em contraste, mesmo a mais exata cópia de um quadro do Rembrandt será uma simples cópia ou falsificação, e não novos exemplares, da obra. Por que essa diferença entre ambas as artes? Vamos considerar que uma arte seja autográfica [...] se e apenas se mesmo sua mais exata duplicação não conseguir com isso contar enquanto genuína. Se uma obra de arte for autográfica, então poderemos chamá-la também de arte autográfica. Assim, pintar é autográfico, música é não-autográfico, ou alográfico. Tais termos foram introduzidos puramente por conveniência; nada aqui implica uma consideração a respeito da respectiva individualidade de expressão requerida ou alcançável por cada arte. Uma notável diferença entre pintura e música é a de que o trabalho do compositor termina quando ele escreve, ainda que as performances consistam o produto final, enquanto que o pintor precisa finalizar seu quadro. Não importa quantos estudos ou revisões são realizados em ambos os casos, pintar neste sentido é uma arte de etapa singular e música é uma arte de etapa dupla. (GOODMAN, 1968 : 112-118)

Definidos os critérios que possibilitariam caracterizar uma partitura como referente a uma determinada obra musical e não a qualquer outra, restaria responder como se poderia definir uma performance como referente ou não a esta mesma obra e não a qualquer outra - e é o que Goodman procura definir no excerto abaixo:

"A música não é também autográfica nesta etapa, e uma performance de nenhuma maneira consistiria em caracteres de um alfabeto. Antes, as propriedades constitutivas requeridas por uma performance de uma sinfonia estão prescritas na partitura; e performances que obedecem à partitura podem diferir apreciavelmente em características musicais tais como andamento, timbre, fraseado, e expressividade. Para determinar esta obediência demandar-se-ia, também, algo mais que meramente conhecer o alfabeto; demandar-se-ia a habilidade para correlacionar sons apropriados aos signos na partitura - reconhecer, por assim dizer, a correta pronúncia sem necessariamente entender àquilo que se pronuncia. É tanto maior a competência requerida para identificar ou produzir os sons pedidos pela partitura quanto for a complexidade da composição, mas haveria entretanto um decisivo teste teórico para uma conformidade; e a performance, não importando a fidelidade e independente do mérito, teria ou não todas as propriedades constitutivas de uma dada obra, e seria ou não uma estrita performance desta obra, conforme passa ou não neste teste. Nenhuma informação histórica relativa à produção desta performance pode afetar o resultado. Dado que o engano quanto aos fatos de sua produção são irrelevantes, e a noção de que uma performance possa ser uma falsificação da obra seja absolutamente vazia." (GOODMAN, 1968 : 112-118)

Goodman afirma que cada caractere do sistema simbólico-notacional tradicional teria correspondente uma sonoridade, cuja leitura seria ainda coletivamente estatuída enquanto código lingüístico. E pelo fato de que o sistema

simbólico-notacional musical seja mais complexo do que aquele que usamos para escrever um texto, uma correta performance demandaria do instrumentista não apenas o conhecimento do "alfabeto" musical, mas também o conhecimento que o possibilitasse conferir uma correta "pronúncia" daquilo que consta na partitura pela compreensão da morfologia e sintaxe que engendram sua concepção - e tal compreensão seria tão mais requerida quanto mais complexa consistisse a obra a ser tocada.

2.1. Crítica à teoria de Goodman

Apesar da teoria de Goodman se demonstrar mais apropriada para a parte do repertório musical de tradição ocidental concernente sobretudo aos períodos clássico e romântico, existem nela alguns pontos que gostaríamos de discutir por entendermos que sejam desencadeadas questões frente a determinadas situações, obras e poéticas musicais. Teremos oportunidade de verificar se aqui também incidiriam as questões colocadas por Merleau-Ponty junto às ciências clássicas, em *O Visível e o Invisível*¹⁷. Em outras palavras, conforme expusemos na introdução deste trabalho como metodologia, teremos aqui oportunidade de verificar se os pressupostos ontológicos de Goodman seriam pertinentes ou não frente aos exemplos que a seguir procuraremos expor, de variadas obras e poéticas da música ocidental.

a) Sobre a diferenciação estética entre obras alográficas e autográficas e a relevância estética de uma contextualização histórico-intencional

Poderíamos inicialmente refletir a respeito da "teimosa pergunta quanto a haver uma diferença estética entre uma falsificação enganosa e uma obra original", posta por Goodman, que "desafia a premissa básica cujos ofícios do

¹⁷ Tais questões são referentes ao fato de que a pressuposição ontológica de realidade dos seus estudos científicos, cartesianamente calcada em uma concepção de sujeito e objetos dicotômicos, tenha sido colocada em xeque por exemplos de teorias e descobertas no âmbito de suas próprias epistemologias, requerendo uma assimilação à própria essência da realidade observada as idiosincrasias inerentes àquele que a observa e ao contexto de cada observação

coleccionador, do museu e do historiador da arte realmente dependem" (GOODMAN, 1968 : 112). Como vimos, Goodman propõe primeiramente que a resposta a esta pergunta seria uma questão "não apenas de sua inata acuidade visual mas também de treino e prática" uma vez que "sendo o exercício, treino, e desenvolvimento de nossos poderes de distinção basicamente atividades estéticas, as propriedades estéticas de um quadro não são encontráveis somente ao observá-lo, mas também em determinar o que é este observar". É por isso que Goodman considera irrelevante à autenticidade de uma obra seu contexto sócio-histórico-cultural original - o que corroboram suas seguintes palavras: "Muito a despeito da ocorrência de uma duplicação falsificadora, há alguma importância quanto a determinada obra pertencer a um ou outro artista, escola ou período?". A questão se resumiria, portanto, à habilidade técnica desenvolvida pelo observador, que teria que ser suficiente para identificar as falhas em uma obra que apontassem à sua inautenticidade. Mas se poderia aqui indagar como se daria a identificação da obra autêntica frente a sua mais perfeita réplica; onde, por mais hábil que seja o observador, uma pintura fosse absolutamente indistinguível de sua cópia. Já prevendo uma conseqüente investida neste ponto, vimos como Goodman teria proposto outra maneira de resolver a questão, basicamente designando como autográficas as obras cuja mais exata e indistinguível cópia ainda assim contaria como falsificação, e como alográficas aquelas cuja reprodução exata contasse em autenticidade tanto quanto a obra original. No entanto, sendo, como Goodman propôs, a distinção do autêntico uma questão técnica de identificação das propriedades estéticas de uma obra, poderíamos ainda indagar que diferentes tipos de propriedades ou qualidades estéticas caracterizariam de fato uma obra ou arte autográfica, distinguindo-a perante uma alográfica e vice versa - questão esta deixada em aberto por Goodman. Pois, quanto a isso, vimos que Goodman parece tecer uma distinção somente no que concerne à finalização das obras: quadros e esculturas seriam finalizados pelas próprias mãos do artista, em uma etapa só, e por isto seriam autográficas; músicas e poemas seriam finalizados posteriormente ao término do trabalho do artista, i.e. somente ao serem respectivamente tocadas ou lidas, sendo assim obras de duas etapas e, portanto, alográficas.

Em suma, não há especificações claras na teoria goodmaniana quanto à caracterização das propriedades estéticas que seriam peculiares a obras alográficas ou autográficas, e não haveria como diferenciá-las com base em critérios especificamente estéticos. Portanto, apenas uma designação como

autográfico ou alográfico não resolveria a questão aqui discutida e posta pelo próprio Goodman - quanto a haver ou não diferença estética entre um quadro original e sua mais exata e indistinguível cópia.

Porém, por nossa conta, poderíamos procurar responder a esta questão da seguinte forma: embora contrariássemos Goodman, seria plausível considerar que, ainda que conte como falsificação, uma indistinguível e exata cópia de um quadro de Rembrandt preservaria o mesmo potencial estético da obra original no que concerne unicamente a suas qualidades intrínsecas - entendendo por "qualidades intrínsecas" aquelas que possam ser reproduzidas, imitadas e copiadas; no entanto, seria inevitável que o fato de ser cópia ou original afetasse a maneira como nos relacionaríamos com a obra ao estarmos cientes de sua proveniência. Isto é: frente à obra original, contemplaríamos o labor do renomado Rembrandt; frente à cópia, o labor de um hábil e talvez insignificante imitador; frente ao original, um ato criador; frente à cópia, um ato imitador; frente ao original, anos de cuidadosa preservação e a carga de todos aqueles que com tal cuidado estiveram implicados - coisa que frente à cópia não haveria; e assim por diante. Com este argumento constataríamos, enfim, que, perante uma idêntica cópia de um quadro ou seu correlato original, o que de fato incidiria esteticamente sobre nosso contemplar seriam as qualidades extrínsecas e contextuais atribuídas àquilo que contemplamos - qualidades estas irrelevantes a um leigo ou inadvertido espectador, p.ex., cuja ciência sobre tratar-se de cópia ou original fosse insignificante ou inacessível por qualquer razão.

"As sinfonias de Johann Stamitz (1717-1757) são geralmente contempladas como obras seminais no desenvolvimento da música orquestral. Elas empregam muito recursos de realce atento inovadoras para seu tempo, uma das quais é conhecida como 'foguete de Mannheim' - essencialmente uma reverberante escala ascendente figurada pelas cordas em uníssono. Uma sinfonia de Stamitz contendo foguetes de Mannheim e coisas do tipo é uma *excitante* peça musical. Mas uma peça escrita atualmente idêntica em estrutura sonora a uma das sinfonias de Stamitz, foguetes de Mannheim e coisas do tipo seria não seria mais excitante que *hilária*. Sinfonias de Stamitz devem ser ouvidas no contexto das obras precedentes a Stamitz, da persistência do estilo barroco tardio, das contemporâneas atividades do jovem Mozart, e das guerras napoleônicas. Sinfonias modernas "de Stamitz" seriam ouvidas em um contexto das obras precedentes às Sinfonias modernas "de Stamitz" (que seriam provavelmente dodecafônicas), da existência de música aleatória e eletrônica, aos empreendimentos musicais de ambos Pierre Boulez e Elton John, e da ameaça da aniquilação nuclear." (LEVINSON, 2011 : 71)

Finalmente, conforme Levinson no excerto acima, se ouvíssemos uma sinfonia clássica idêntica à de Stamitz, porém composta por um contemporâneo nosso, certamente nossa escuta seria diversa com relação àquela que faríamos perante uma autêntica sinfonia de Stamitz. Concluiríamos aqui, portanto, que o contexto sócio-histórico-cultural poderia influenciar de maneira sensível nas qualidades estéticas essenciais a uma obra de arte, tendo sua finalização em etapa única ou não - i.e. sendo ela autográfica ou alográfica.

b) Sobre o critério de identidade frente a pequenos erros de execução

No que concerne exclusivamente às obras denominadas por Goodman como alográficas, tais como a música, vimos como, para o teórico, bastaria executar a peça tal qual a partitura o prevê, para que fosse apresentada de maneira o mais fielmente próxima à sua concepção autêntica, "soletrando" de maneira precisa o que estaria nela previsto enquanto "set" de caracteres simbólicos. E, de modo geral, caso se realizassem duas execuções de maneira seqüencialmente exata àquilo que fora registrado, seriam duas execuções de uma mesma obra; havendo uma nota ou som diferente do previsto seqüencialmente em uma partitura ou gravação, seriam constituídas execuções de obras distintas. Um primeiro problema nesta concepção é que o erro de um solista de uma nota sequer contaria para que aquilo que tenha executado se desfigurasse enquanto válida execução da obra que interpreta - por mais expressiva que fosse essa interpretação -, ao contrário de uma execução mecânica e robotizada que não errasse uma nota sequer¹⁸.

Parece razoável aqui, portanto, a constatação de que a realidade ontológica da música provavelmente exceda àquela estritamente concernente ao *ipsis litteris* de sua partitura - pois mais que apenas uma perfeita "semelhança de soletrar", seria imprescindível uma consideração também quanto à expressividade de uma execução.

¹⁸ Ver também Bruce Benson (2003).

c) Sobre o reconhecimento e identificação de obras "de ouvido"

O fato de que alguém não seja alfabetizado musicalmente não o impede de reconhecer e identificar obras musicais. Um grande número de pessoas provavelmente conhece a *Nona Sinfonia* de Beethoven e a reconhece quando a ouve sem nunca sequer ter visto ou conseguido ler a partitura desta obra¹⁹. Para estas pessoas, portanto, seria mesmo indiferente a existência de uma partitura para a identidade da *Nona Sinfonia*, e a teoria de Goodman não conseguiria aparentemente explicar como se daria a identificação e reconhecimento desta obra para estas pessoas.

Mais uma vez, parece aqui razoável constatar que a realidade ontológica da música provavelmente exceda aquela estritamente concernente à sua partitura, pois seria necessário levar em conta a maneira como, através da escuta, seria constituída a apreensão e a retenção em memória da identidade de cada obra musical em cada subjetividade.

d) Sobre a não-necessidade de notação na música eletroacústica

Quando refletimos a respeito da música eletroacústica pura também encontramos um questionamento à teoria de Goodman: a concepção, performance e fruição deste tipo de música independe de uma partitura ou de qualquer "set" de caracteres simbólicos. Até se poderia aqui adaptar o pensamento goodmaniano no sentido de considerar que os próprios impulsos magnéticos infligidos a um tape²⁰, as próprias ranhuras de um disco, ou os próprios caracteres de um arquivo sonoro digital constituíssem algo semelhante a uma partitura. Bastaria então uma leitura e execução baseada em uma perfeita "semelhança de soletrar" do conteúdo de tais registros, para que aquilo que soasse pudesse ser considerado como uma determinada música e não como qualquer outra. Mas imaginemos que uma peça eletroacústica pura composta para estereofonia fosse executada em mono ou

¹⁹ O problema da teoria goodmaniana foi levantada, em referência indireta, por Jerrold Levinson (1980 : 5-28).

²⁰ Designação mais comum para os suportes de *fita magnética*, que consistiram no principal tipo de suporte composicional da música eletroacústica até o advento das mídias digitais e computacionais.

através de alto-falantes furados que distorcessem à reprodução da gravação com relação àquela idealizada pelo compositor. O aparelho de som teria "lido" de maneira exata ao conteúdo do registro em uma mesma "semelhança de soletrar" dos impulsos magnéticos do tape, das ranhuras do disco, etc., mas sua difusão nos alto-falantes não só diferiria como também distorceria a música com relação à maneira para a qual fora composta para soar. Para Goodman, vimos que seria suficiente à validação de uma performance, uma leitura e execução de seu registro em uma perfeita "semelhança de soletrar", mas a maneira de soar da peça questionaria esta mesma afirmação, pois não se pareceria com a peça original.

Portanto, aqui, mais uma vez, parece razoável constatar que a realidade ontológica da música provavelmente exceda àquela estritamente concernente à de sua partitura (ou registro gravado), pois seria necessário levar em conta não só um decifrar correto do simbolizado em um determinado registro, não só um correto "soletrar" e "pronunciar", mas também a resultante sonora destes processos²¹.

e) Sobre as divergências na transcrição da música antiga perante a mutabilidade de interpretações, práticas e teorias histórico-musicológicas

Vimos também que, para a teoria de Goodman, a música não pré-existiria à execução integral e exata de sua partitura; sua existência só se efetivaria mediante uma exata e integral execução daquilo simbolizado na partitura, à medida que reproduzisse os sons correspondentes a cada um de seus caracteres tal qual a exata e perfeita ordem disposta pelo compositor em seu manuscrito ou partitura original - sendo mesmo irrelevante uma contextualização sócio-histórico-cultural para a caracterização da identidade ontológica de uma música. No entanto, vejamos como algumas poéticas e obras musicais também questionariam tal irrelevância atribuída por Goodman à contextualização da origem de uma determinada obra ou de cada uma de suas respectivas práticas.

²¹ Aqui há uma diferença entre um correto pronunciar, tal qual o defendido por Goodman, em um correto soar desta pronúncia, pressuposto pelo teórico como consequência direta de um correto pronunciar. Pois, em determinadas situações tais quais as que aqui expusemos, o soar de uma pronúncia indefectível poderia ainda assim ser completamente "ilegível".

Sabemos que, quanto à execução de obras de um repertório historicamente longínquo à nossa época, há uma preocupação constante na realização de estudos musicológicos que indicam parâmetros para uma interpretação da notação segundo a prática inerente à época em que tais obras foram concebidas. Isto porque suas práticas há muito já caíram em total ou relativo esquecimento. Mas se considerarmos que o olhar para o passado seja sempre subsumido ao ponto de vista presente, ou seja, se meu olhar para o passado for sempre influenciado pela presente e sempre outra situação em que me encontrar observando, todo e qualquer estudo musicológico que procurasse recuperar uma prática já destituída de um corrente uso não passaria de uma aproximação, ainda que louvável - porque seria passível sempre de questionamentos por parte de outro estudo que levantasse dados antes desconhecidos ou diferentemente interpretados, e fadado assim a uma perpétua incompletude. Com isso, a autenticidade de uma música e da interpretação de sua notação variaria de forma conforme a variação do olhar presente. E é isto que Margaret Bent corrobora no excerto abaixo²².

"Tem-se assumido até muito recentemente que a música antiga não é acessível até que seja editada, ou ao menos transcrita em uma partitura, possibilitando aos cantores sua leitura. [...] Há escassa evidência de que os músicos do século XV tenham tido esta mesma dependência. [...] Afirmações de que edições modernas representem a original de uma maneira autêntica dificilmente resistem ao tempo; até mesmo nossas preferências quanto à aparência (na redução dos valores das figuras rítmicas e assim por diante), tem se mostrado sujeitas a mudanças semelhantemente a nossos gostos junto às performances." (BENT, 2002 : 219)

Desta citação acima, podemos extrair vários pontos que questionariam à teoria de Goodman. Primeiramente, Bent diz que não necessariamente a música de tradição ocidental tenha sempre feito uso de um sistema de notações simbólicas tal como o que hoje utilizamos e ao qual Goodman tenha se utilizado para alicerçar sua teoria, e talvez em algumas épocas remotas (anteriores ao séc. XV) tenha-se mesmo prescindido de qualquer partitura como fundamentação do fazer, tocar ou compor música - e isto em um âmbito de uma mesma tradição musical ocidental. Mas vimos como, para Goodman, a identidade de uma obra ou

²² Cf. também os exemplos das figuras 2-1, 2-2 e 2-3 a seguir.

peça musical dependeria exclusivamente de sua partitura, constituída sob um específico sistema de notação simbólica. Outro ponto interessante é aquele em que Bent comenta a respeito do autêntico: segundo a autora, raramente qualquer noção de autêntico em uma prática ou edição de música renascentista ou medieval resistiria ao longo da história, uma vez que nossos gostos variem com o tempo, variando também a maneira como olhamos para o passado e a maneira como o interpretamos e reproduzimos.

"Hoje em dia, evidentemente, não nos é possível fazer [música antiga] sem partituras. Elas proporcionam um indispensável atalho que possibilitam a uma pessoa ler música, silenciosamente ou digitalmente, uma vez que os processos de re-criação mental das partituras por parte de um determinado leitor ou de sons por parte de cantores, por vezes, como sabemos, acabe sendo uma perda de tempo com relação a boa parte de nossos propósitos. No entanto, elas serão um "atrapalho"²³ ao invés de um atalho a menos que aprendamos a utilizar uma partitura, seja ela qualquer que se queira, com concessões àquilo que nela se distorce e àquilo que ela não nos especifica. Traduções verbais são lidas com a mesma compreensão. Um leitor familiarizado com a linguagem original sabe que o frescor do verbal ou mesmo os trocadilhos estão sendo perdidos, e pode assim fazer um esforço em recuperar este original enquanto lê a transcrição. Traduções musicais oferecem um mesmo desafio." (BENT, 2002 : 220)²⁴

Além disso, ainda segundo Bent no excerto acima, apesar de a notação musical atual assumir hoje em dia a importante função de atalhar o acesso à música antiga nela transcrita e traduzida, ela pode vir a assumir uma função de atrapalhar este mesmo acesso, caso não se contemple, em sua leitura, concessões com relação àquilo que exceda a capacidade de registro de sua notação e cuja reconstituição seja sempre facultada a distorções provenientes de fatores temporais e pessoais de gosto.

²³ Aqui criamos o neologismo "atrapalho" enquanto correlato ao termo "short-circuit" que no texto original constitui um jogo de palavras com o termo "short-cut" que aqui traduzimos como "atalho".

²⁴ Bent teria neste excerto corroborado ainda mais àquilo que expusemos no Prólogo deste capítulo, sobre a inexorável e inevitável incompletude de todo e qualquer registro musical perante aquilo que procuram retratar: a música, na plenitude em que é apresentada à nossa escuta e à nossa consciência.

For different reasons, neither the Old Hall edition of 60 years ago nor the Old Hall edition of 20 years ago (examples 1, 2) may now feel quite right with respect to note values and presentation; they measure change in cosmetic fashion and, more significantly, a changing aesthetic of notational appearance that parallels changing aesthetic tastes in sound. The only constant is, of course, the original notational representation of the piece (ex. 3).



EXAMPLE 1: BYTTERING, GLORIA, TRANSCRIPTION FROM *THE OLD HALL MANUSCRIPT*, I, ED. A. RAMSBOTHAM (LONDON, 1933), P. 47

Fig. 2-1 - Margaret Bent (BENT, 2002 : 220-222) ilustra, quando da transcrição para a notação moderna, a mutabilidade temporal que engendra a concepção da forma autêntica das estruturas sonoras das obras do repertório de música antiga, aqui explicitada em três diferentes versões para uma mesma peça.



Fig. 2-3 - Margaret Bent (BENT, 2002 : 220-222) ilustra, quando da transcrição para a notação moderna, a mutabilidade temporal que engendra a concepção da forma autêntica das estruturas sonoras das obras do repertório de música antiga, aqui explicitada em três diferentes versões para uma mesma peça.

Portanto, parece aqui razoável constatar que a notação musical nem sempre constitua um critério fidedigno de autenticidade das obras ou práticas musicais, conforme a teoria de Goodman propusera - uma vez que a notação seja passível de distorções provenientes de uma busca por registrar uma prática musical que corresponda àquela inerente ao sempre mutável gosto vigente. E, à medida que a teoria de Goodman defina que o "set" ou seqüência de caracteres simbólico-notacionais de uma música jamais poderia ser alterado sem que, com isto, originasse-se uma outra música, cada mudança imposta pelo sempre outro gosto vigente ao longo do tempo à transcrição ou tradução dos registros em notação antiga deste tipo de música faria com que fossem sempre "compostas" músicas diferentes - e esta afirmação em ampla medida contraria à percepção que intuitivamente fazemos, quanto a continuarem sendo manifestações ou versões diferentes de uma mesma peça.

f) Sobre 4'33" de Cage

A obra 4'33" de John Cage foi composta em 1952 para qualquer número de instrumentos ou combinações de instrumentos, e sua partitura compõe-se exclusivamente de pausas. Entretanto, Stephen Davies declara que era intenção do compositor que a constituição sonora fosse aquela integralmente fornecida pelos sons ambientes - da platéia se mexendo em suas poltronas, da chuva caindo fora da sala de concerto, etc.

"A meta de Cage era a de fazer com que a audiência se atentasse ao que quer que fosse audível durante a performance da peça - o arrastar dos pés, o murmúrio do tráfego fora do auditório, e assim por diante. O conteúdo da performance consiste em quaisquer sons que ocupem o período designado [para a peça], e não somente o silêncio enquanto tal [descrito em pausas na partitura]. Cage oferece um quadro repleto dos ruídos nele emoldurados, os quais a audiência possa se focar." (DAVIES, 2003 : 12)

Para Cage a partitura de 4'33" não descreve seus sons em forma de caracteres simbólico-musicais, mas os prevê como exceção à ausência de sons

indicada pela específica obediência a estes caracteres - pois mencionamos que a partitura é composta exclusivamente por pausas. Em outras palavras, no intervalo destinado à execução, Cage teria considerado como sons de sua obra tudo aquilo que se excetuasse àquilo que registrou na partitura da peça. E aqui, mais uma vez, parece razoável constatar que a realidade ontológica da música provavelmente exceda àquela estritamente concernente à sua partitura. Pois, sendo, para a teoria de Goodman, cada caractere da notação musical simbolicamente correlato a uma determinada sonoridade, e sendo a notação musical, em sua estruturação conferida pelo compositor, uma simbolização da realidade sonora que consistiria uma determinada música, 4'33" seria uma peça absolutamente constituída pelo silêncio correlato às pausas notadas na partitura - muito a despeito do que acreditassem os músicos ou a platéia, e muito ao contrário daquilo que o próprio compositor teria procurado estabelecer para sua obra.

2.2 Conclusões da crítica à teoria set de Goodman

Tendo a teoria de Goodman associado a constituição ontológico-musical à de um texto literário, e utilizando das palavras do compositor Trevor Wishart constantes no excerto abaixo, seria razoável concluir que, embora a partitura e notação musical sejam ferramentas às vezes por demais necessárias e até imprescindíveis para a prática musical, não poderíamos subsumir ontologicamente música a um sistema notacional simbólico-musical sem que com isso se limitasse grande parte de sua essencial e imprescindível realidade dinâmica, comunicativa e expressiva, rica em nuances de execução e interpretação - pois vimos que, na teoria de Goodman, os aspectos expressivos, à medida que excedam sempre à capacidade de registro, figurariam como características contingentes, secundárias, da realidade ontológico-musical.

"A escrita, originalmente um eficiente suporte mnemônico para o registro da verbalidade de importantes discursos proferidos entre indivíduos reais, logo assumiu tal grau de dominância que tornou-se uma norma àquilo que dever-se-ia propriamente ser dito. Divorciada da imediata realidade de uma comunicação face à face, tornou-se objetificada, generalizante, tendo, além disso, permitido que uma nova classe de escribas (sejam sacerdotes,

burocratas ou acadêmicos) definissem e controlassem àquilo que 'objetivamente' seria o significado veiculado. [...] Proponho que palavras nunca 'significam' coisa alguma. Apenas pessoas 'significam' e palavras apenas contribuem à significação das pessoas. Para o escriba o significado aparece como resultado de um processo combinatório; grosso modo, diversas palavras com mais ou menos claras referências ou funções são conjuntamente linearizadas e combinadas para formarem sentenças, parágrafos, etc., cuja resultante seria um claro e evidente significado. [...] Não apenas uma mera combinação de palavras mas a escolha em meio a um rol infinito de possíveis inflexões, tons de voz e acentos na sua emissão, juntamente a possibilidades de movimentos, gestos, e até mesmo de um cantar entram em meio à síntese do ato da fala que se atenta a veicular quantidades de informação a respeito de estados mentais de quem fala e sua relação com o que é dito (como ironia, por exemplo) que seriam integralmente perdidos caso fossem meramente transcritas as palavras, mas certamente não naquele que as recita." (WISHART, 1996 : 12)

Em suma, embora seja um critério importante para nortear a execução e edição de obras cujas poéticas tenham como principal denominador um sistema de notação musical, parece que a partitura por si só não seja capaz de caracterizar plena e ontologicamente àquilo que auditivamente reconhecemos como música - o que provavelmente tenha ficado ainda mais evidente quando analisamos um âmbito mais abrangente das práticas hodiernas do repertório de tradição ocidental. Pois vimos por meio de nossos exemplos que 1) a prática, identificação e reconhecimento de obras possa se dar mesmo em meio a um completo desconhecimento ou inexistência de um sistema de notação simbólico-musical; que 2) nem sempre uma partitura constitua um critério fidedigno sobre a autenticidade de uma determinada obra, podendo ela mesma sofrer modificações ao longo do tempo; e, finalmente, que 3) não é possível retratar em uma partitura, de maneira plena e absoluta, o que pela nossa escuta fruímos e reconhecemos como música.

Aqui tentamos demonstrar uma parte daquilo que constitui o principal tema deste capítulo - pois aquilo que se apresenta na crítica que Merleau-Ponty procedeu às ciências clássicas e à filosofia em *O Visível e o Invisível*, e que também é denunciado pelas palavras de Wishart acima, teria sido corroborado por nossa crítica como também provavelmente incidente na teoria ontológico-musical goodmaniana: por procurar definir ontologicamente música como um objeto prenhe de intrínsecos significados e cuja subjetiva expressividade fosse mesmo algo contingente e prescindível à sua identidade, parece que haveria subjacente à teoria ontológico-musical de Goodman um pressuposto cartesiano ultimamente

inconsistente, pois calcado em uma hegemonia do objetivo perante o subjetivo - dicotômica, absoluta e incongruente com a própria ambivalente e interdependente realidade musical que teria procurado definir.

3. As teorias type

Como vimos anteriormente, parece não ser suficiente definir ontologicamente a música simplesmente como obediência a um "set" de caracteres simbólicos organizados em uma partitura, conforme Goodman o propusera. Considerando que 1) uma execução ou partitura não necessariamente deixaria de contar como exemplo legítimo de uma obra apenas pelo fato de conter um ou outro erro; e pelo fato de que 2) uma música possa constar em estilos de notação cujos caracteres simbólicos contemplem outra codificação ou mesmo diferentes aspectos do som, da emissão e/ou da concepção sonora²⁵; talvez pudéssemos cogitar que 3) a música subsistisse como algo que pudesse contemplar a todas suas variadas formas de expressão - tais como diferentes gravações e interpretações, partituras e manuscritos, etc. - como se fossem diferentes e limitados ângulos de uma totalidade que permaneceria sempre incólume e idêntica a si mesma, mesmo em meio a toda variabilidade de formas em que pudesse ser apresentada. Por isso, talvez concluíssemos que 4) a música existisse em um plano separado, como um tipo de entidade abstrata que previsse a cada diferente válido registro ou execução enquanto diverso e limitado ponto de vista, aspecto ou ângulo de sua totalidade; e assumiríamos que 5) por residir em um plano abstrato, a música não poderia ser acessada diretamente, mas somente através da mediação de performances ou partituras.

Porém, a idéia de musica enquanto objeto abstrato tem sido sustentada de maneiras diversas pela maioria dos teóricos da ontologia musical nos últimos anos. Porém, antes de prosseguirmos nossa análise de algumas das teorias type

²⁵ Como exemplo poderíamos citar os três distintos e complementares tipos de notação constituídos por Stockhausen para sua obra *Kontakte* (1958-60) na versão para eletrônica, piano e percussão: 1) *partitura de escuta*: descrição visual dos fenômenos acústicos; 2) *partitura instrumental*: contendo as partes do piano e da percussão junto a uma esquemática das sonoridades eletrônicas conforme a partitura de escuta; 3) *partitura de realização*: contendo todos os esboços, rascunhos, cálculos, tabelas e descrições de todos os procedimentos utilizados na geração eletrônica dos sons que compõem o *tape* (registro analógico dos sons eletroacústicos) de *Kontakte*. Cf. MENEZES, 1999 : 53.

ontológico-musicais, seria necessário explanarmos o mínimo necessário a respeito do que se entenderia por objeto abstrato - e faremos isto apesar de tais teorias ontológico-musicais, em sua maioria, utilizarem este conceito como algo dado, sem maiores discussões sobre o assunto.

Conforme o verbete *Abstract Objects* do *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (HALE, 1998 : 37-40)²⁶ haveria vários tipos de possíveis objetos abstratos, cuja caracterização enquanto tal, porém, demandaria 1) uma definição do que seria abstrato em contraposição ao que seria concreto, e 2) uma primordial noção daquilo que consistiria o que comumente designamos por objeto.

Normalmente denomina-se algo como objeto quando este algo possui a característica de ser extensivo no tempo e no espaço - i.e. este algo teria a característica de ser localizável em lugar e momento determinados, ocupando um determinado espaço durante um determinado período de tempo. É desta forma que pensaríamos em um possível disco-voador ao avistar um objeto voador não identificado, e desta mesma maneira nos referiríamos à delatada existência de um objeto constatável pelo volume do bolso de um ladrão. Mas esta concepção de objeto seria incompatível com a noção de objeto abstrato, uma vez que por abstrato entenda-se algo justamente à parte de qualquer extensividade espacial ou temporal. Por outro lado, outra possibilidade de definição daquilo que consistiria um objeto seria a de algo ao qual pudéssemos nos referir. No entanto, assumir isto seria ir ao outro extremo, pois há coisas às quais podemos nos referir que, porém, dificilmente consideraríamos como objeto - na frase "Nero canta" podemos concordar que "Nero" pudesse ser um objeto, mas "canta" dificilmente o seria.

Assim, uma das maneiras viáveis de aproveitar esta concepção de objeto como algo a que possamos nos referir, seria um considerar como objeto aqueles referidos através de expressões de um determinado e restrito gênero - a que denominaríamos 'termos singulares'. Esta concepção advém de Frege, que considerava a categorização ontológica de entidades como dependentes de uma prévia caracterização lógica de expressões. Para entender melhor a concepção fregeana de objeto, tomemos como exemplo as seguintes frases: "Nero ama cantar" e "Este lago é o mais profundo". Segundo esta concepção, objetos, propriedades e relações seriam essencialmente correlatos não-lingüísticos,

²⁶ Aqui optamos por praticamente traduzir o verbete da Enciclopédia, pois seu texto claro e conciso sintetiza de maneira eficaz as definições a serem explanadas.

respectivamente, de termos singulares, predicados de referência única, e predicados de referências múltiplas. Nas frases exemplificadas, seriam em sublinhado considerados: 1) como termos singulares "Nero canta" e "Este lago é profundo"; 2) como predicado de referência única "Nero canta" e "Este lago é profundo" - pois se referem a um único termo singular, respectivamente, "Nero" e "Este lago"; e 3) como predicado de referência múltipla "Nero ama cantar" e "Este lago é mais profundo" - pois alguém ama algo, e teríamos dois termos singulares referidos (Nero ama aquilo que canta), o mesmo ocorrendo no segundo exemplo, pois algo é mais profundo que outro (o lago seria mais profundo que outro lago ou pessoa, p.ex.). Portanto, um objeto, segundo esta concepção, é o referente de um real ou possível termo singular - seria um "algo" ou um "alguém"²⁷.

No entanto, considera-se excessivamente restritiva uma distinção de objetos concretos perante abstratos enquanto aqueles unicamente passíveis de apreensão a olho nu ou demais sentidos da mesma forma.

Com isso, restaria distinguir um objeto abstrato de um objeto concreto por sua impossibilidade de implicação em qualquer relação de causalidade. Ou seja, um objeto abstrato não teria uma causa ou origem; não tendo causa ou origem, também não teria fim; não tendo origem nem fim, seria impassível ao tempo; sendo impassível ao tempo, não habitaria um mesmo plano de existência que habitamos, pois temos causa (nascemos), temos fim (morremos), e somos passíveis ao tempo (envelhecemos); sendo também impassível a qualquer relação causal, o objeto abstrato seria também imutável e sempre a si mesmo idêntico - pois qualquer mudança implicaria considerar a causalidade desta mudança.

Porém, esta definição de objeto abstrato também seria imperfeita. Consideremos o seguinte exemplo: Duas pessoas jogando em diferentes tabuleiros de xadrez podem ser consideradas como envolvidas em um mesmo jogo, e assim o jogo de xadrez poderia ser definido como um objeto abstrato; mas se um objeto abstrato não possui ocorrência nem espacial nem temporal, um jogo de xadrez enquanto objeto abstrato nunca teria início nem fim, nem poderia ser jogado aqui, ali ou em um local determinado qualquer. Por isso, concebeu-se então considerar a existência do jogo de xadrez enquanto um objeto abstrato denominado *type*, cujas diferentes partidas jogadas constituíssem aquilo que

²⁷ Os grifos constam do texto original.

denominar-se-ia como *tokens*, que seriam, por sua vez, eventos localizáveis no espaço e ocorrentes em um determinado período de tempo. Assim, partidas de xadrez - embora consistindo em *tokens* diversos, constituídos por diferentes jogadas e resultados, e em locais e ocasiões também diferentes - seriam todas realizadas de determinada maneira, segundo determinadas regras, em um determinado tabuleiro e com peças também determinadas - e todas estas "determinações" constituiriam propriedades que cada partida deverá obedecer a fim de ser considerada como partida de um jogo de xadrez. Portanto, cada partida (*token*) seria um exemplo, instanciação ou ocorrência de um jogo de xadrez (*type*), e só contariam como tal desde que cumpridas as exigências deste *type*: obedecendo e contendo todas as suas propriedades (regras, tipos de peça, tabuleiro, etc.).

Da mesma maneira que um jogo de xadrez, poder-se-ia considerar que uma música (*type*) seria uma estrutura sonora passível de ter diferentes manifestações (*tokens*) - tais como partituras, manuscritos, e performances - que, para contarem como exemplificações desta específica música e não de qualquer outra, deverão possuir as propriedades que caracterizam esta música em sua identidade *sui generis*. Esta é a corrente atualmente dominante de pensamento no que concerne à investigação da natureza ontológica da música - i.e., sobre a definição e consistência, válida a todos e a qualquer um, do que seria música.

"Lembremos que a identidade de um *type* é entendida unicamente através das propriedades que ele requer de seus *tokens*. A plausibilidade da identificação de obras de arte como *types* reside na aparente possibilidade de descrição das propriedades comuns a todas as respectivas exemplificações de uma determinada obra de arte: suas características estruturais e sua proveniência histórica. [...] Se a teoria *type* for correta, ela deverá ser capaz de assim explicar como todas as possíveis exemplificações existem enquanto tais em termos de serem *tokens* de um determinado *type*." (ROHRBAUGH, 2003 : 183)

Entretanto, conforme Guy Rohrbaugh assevera abaixo, vários são os teóricos e várias são as interpretações da teoria *type*: as propriedades que caracterizariam a identidade *sui generis* do *type* e que seriam por ele requeridas a cada *token* a fim de também caracterizá-los; a divergência quanto a serem realmente eternos e apenas passíveis de serem descobertos ou quanto a serem

autênticas criações de seus compositores; a maneira como se daria o acesso a esta entidade abstrata a cada vez que proceder-se-ia à constituição de seu *token* - são alguns dos pontos que variam de interpretação entre cada um destes teóricos.

"O que me refiro como 'a teoria type' seria uma família de perspectivas que compartilham de uma mesma estrutura. O proposto por vários autores varia quanto às características consideradas por cada um como relevantes à identidade das obras [de arte], e conseqüentemente quanto à espécie de type proposto para assim identificar tais obras de arte. Alguns autores consideram como relevantes características de natureza puramente qualitativa, tais como a geometria pictórica de um quadro, a estrutura dos sons em uma performance, ou a seqüência de palavras de um texto. Estas perspectivas podem diferir quanto ao nível de descrições consideradas assim apropriadas para a identificação dos traços comuns [que caracterizariam a identidade sui generis de uma determinada obra]. Pode-se considerar que tais traços sejam essencialmente de nível superior tais como a composição pictórica, estrutura narrativa, métrica, e melódica ao invés de características de nível inferior tais como a ordem léxica, geometria pictórica e seqüência de notas. Na aplicação de tais recursos, alguns levam em consideração diferenças sensíveis entre as diferentes formas de arte. Em todas estas perspectivas, o que as ocorrências de uma mesma obra compartilham são suas características estruturais, uma vez que seja isto que qualquer teoria da arte considera relevante ao nosso interesse estético nas obras. Outros somariam características históricas à lista por causa do seguinte tipo de caso. Se você tirar uma fotografia do Castelo Mágico da Disneylândia e eu tirar uma foto qualitativa e estruturalmente indistinguível do Castelo da Disneyworld, pode bem consistir no caso de que as revelações da sua fotografia sejam qualitativa e estruturalmente indistinguíveis das revelações da minha fotografia. Sofisticadas teorias type demandarão que ocorrências de uma mesma obra compartilhem não só de uma estrutura qualitativa, mas também de uma proveniência histórica. Em tais teorias, as revelações de nossos dois fotógrafos contarão como tokens de distintos types uma vez que suas respectivas causalidades históricas se refiram a distintos eventos. Considero que disputas quanto a que tipo de características são ou não relevantes à individuação [de uma obra] sejam disputas entre teóricos type. O que todos eles compartilham é de uma mesma estrutura [teoria type] cujas características cada um destaca [diferentemente]." (ROHRBAUGH, 2003 : 180-181)

Por serem diversos os teóricos que procuraram ultimamente definir ontologicamente música como *type* (ou objetos abstratos semelhantes ao type que aqui assimilamos enquanto "teoria *type*"), e tendo cada um destes teóricos interpretações diversas, selecionamos dois deles para serem a seguir discutidos: Jerrold Levinson e seu type musical histórico-intencional; e Julian Dodd e seu type musical sonocista-timbrístico²⁸.

²⁸ Há outros autores que se inserem na corrente teórica type ontológico-musical, tais como Kendal Walton e Amie Thomasson, cada qual com suas interpretações particulares numa linha também

3.1 A teoria type histórico-intencional de Levinson

Vimos que o agrupamento dos elementos em um set teria como base uma mesma qualidade ou propriedade que seria ou compartilhada por cada um destes elementos ou a eles determinantes, e que é isso que faria de um set algo considerado como *extensivo* - i.e. caracterizado segundo os elementos que o compõem. Portanto, as propriedades de um set não poderiam ser dissociadas de seus elementos. Porém, no excerto abaixo, Matheson e Caplan expõem que, apesar de o set (conjunto) ser extensivo, o type não seria - pois dois diferentes types poderiam possuir os mesmos elementos sem, contudo, deixar de consistir como dois distintos types. Isto porque aquilo que contaria na identidade de um type seria antes suas propriedades que seus elementos - o que quer dizer que nem todas as propriedades de um type sejam necessariamente oriundas de seus elementos.

"O ponto de vista dominante na ontologia da música é a teoria type, que consideraria [obras musicais tais como] Hammerklavier [de Beethoven] sendo um type. O mais natural ponto de partida para teóricos type é considerar que Hammerklavier é um evento sonoro que soe exatamente como soaria uma performance que não erre uma nota sequer. Tal consideração pode ser modificada ou estendida de várias maneiras, por exemplo, pela exclusão de sons que não são inerentes à performance de obra musical nenhuma pelo fato de serem naturalmente ocorrentes (como o vento que sopra nas árvores), ou pela inclusão de eventos sonoros que em certa medida se desviariam de uma performance de Hammerklavier que não erre uma nota sequer. [...] A principal diferença entre set [tal como vimos em Goodman] e type é que apenas o primeiro [i.e. o set] é extensivo: necessariamente, dois sets são idênticos se e apenas se possuírem os mesmos membros; mas é possível a dois distintos types terem os mesmos tokens." (MATHESON & CAPLAN, 2011 : 38-39)

Para compreendermos melhor a diferença entre type e set vejamos a concepção ontológico-musical de Jerrold Levinson. No excerto abaixo do artigo *What a Musical Work Is* veremos que Levinson concebe a constituição ontológica da música como um type fundamentado principalmente em uma contextualização sócio-histórica e cultural do ato composicional.

contextual; Stephen Davies e Roger Scruton, ambos com teorias na linha sonocista; Bruce Benson, e sua teoria de instanciação improvisacional do token, entre outros. Além disso, há também outros teóricos não restritos à corrente teórica type, tais como Guy Rohrbaugh, Malcolm Budd, Derek Matravers, John Dewey, David Davies, etc.

"Compositores que produzam idênticas partituras em um mesmo sistema notacional prevendo as mesmas convenções interpretativas terão determinado uma mesma estrutura sonora. Mas a obra musical que assim tiverem composto de maneira geral não será a mesma. A razão para isto é que certos atributos das obras musicais são dependentes de algo mais que a estrutura sonora que contenham. Particularmente, os atributos estéticos e artísticos de uma obra são, em parte, uma função da completude do contexto histórico-musical no qual o compositor se situava ao escrever a peça, e devem ser avaliados com referencia a este contexto. E uma vez que sejam invariavelmente diferentes os contextos histórico-musicais de cada indivíduo, ainda que suas obras sejam idênticas quanto a suas estruturas sonoras, elas diferirão grandemente em seus atributos estéticos e artísticos." (LEVINSON, 1980 : 10)

Levinson acima afirma, consoante com Goodman, que idênticas partituras elaboradas sobre um mesmo sistema notacional, prevendo as mesmas convenções de interpretação e leitura, discriminariam uma mesma estrutura sonora. Porém, agora em discordância com Goodman, Levinson estabelece que ainda que tais estruturas sonoras sejam iguais, a maneira como as fruiríamos variaria conforme a ciência que faríamos sobre o contexto e a pessoa daquele que as teria composto no momento em que o teria feito. Ou seja, as qualidades estéticas destas estruturas sonoras variariam de acordo com a noção contextual de suas respectivas origens. Portanto, conclui Levinson, é por isso que dois compositores que individualmente tenham composto idênticas estruturas sonoras terão, apesar de tudo, composto obras diferentes, pois fruiríamos cada uma dessas estruturas correlacionando-as àquele que as compôs e ao contexto que teria engendrado suas respectivas composições.

"O ponto é que uma obra musical, despida de suas coordenadas contextuais e de seu espaço histórico-musical - e obedecendo assim, grosso modo, à definição de pura seqüência de sons - é incapaz de conter muitas das determinadas propriedades estéticas a ela atribuída [...]" (LEVINSON, 2011 : 222)

Assim, à medida que condicione a definição da identidade de uma obra à estrutura sonora conseqüente à decodificação de sua partitura, Goodman compreenderia que duas estruturas sonoras idênticas inevitavelmente consistiriam em obras idênticas, não importando se o compositor de cada uma delas fosse diferente. Mas Levinson discordaria disso, à medida que sustente que a identidade de uma música, e suas propriedades a nós evidentes, varie sobretudo conforme a

compreensão que fazemos a respeito do contexto inerente ao compositor e à época em que a obra fora escrita - conforme o exemplo abaixo:

"Uma das passagens do Concerto para Orquestra (1943) de Bartok satiriza a Sétima Sinfonia ('Leningrado') de Shostakovitch composta em 1941, cuja grandiloqüência aparentemente não teria sido do agrado de Bartok. Um tema desta sinfonia é citado e comentado musicalmente de maneira indubitável. Mas note que se Bartok tivesse escrito a mesma partitura em 1939 a obra que ele teria então composto não poderia ainda ter a mesma propriedade de satirizar a Sétima Sinfonia de Shostakovitch. Ou tampouco se a partitura desta obra tivesse sido escrita por Shostakovitch em 1943." (LEVINSON, 1980 : 12-13)

Sendo 1) todo "grupo" ou "set" caracterizável unicamente pelos elementos que o constituem; e 2) sendo as qualidades ou propriedades oriundas do agrupamento destes mesmos elementos a eles sempre pertencentes e invariáveis; 3) o fato levantado por Levinson de que as propriedades contextuais de uma obra musical sejam extrínsecas aos elementos que constituem sua estrutura sonora, bem como o fato de que a estrutura sonora e a contextualidade de ambas possam tecer uma relação igualitária e não hierárquica na caracterização da identidade desta obra nos levaria a pensar que 4) uma obra musical não poderia ser um "set". Mas poderia ser um type, pois é característico a este tipo de entidade abstrata uma ausência de hierarquização tal qual a prescrita por uma teoria set (cujos conjuntos e sub-conjuntos constituintes teriam que necessariamente obedecer a uma estruturação de causalidade ou pertença enquanto dependentes em sua constituição daquela inerente a um conjunto mais genérico que as origine ou contenha). Quanto a isto, vejamos o diagrama ilustrativo que abaixo dispomos.

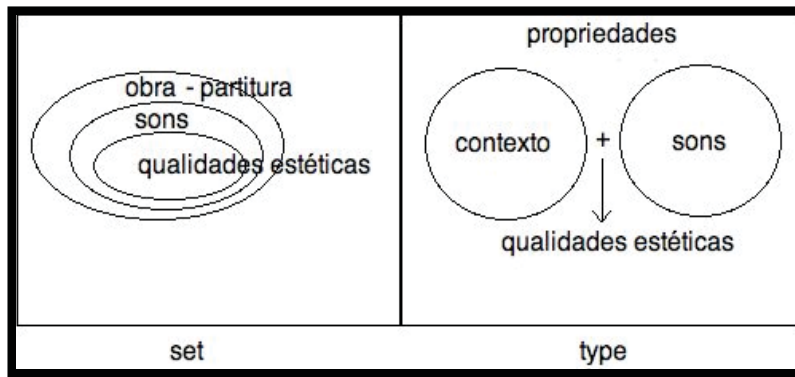


Fig. 3 – À esquerda, diagrama das qualidades estéticas, na teoria de Goodman enquanto subconjunto de um set; e à direita, na teoria de Levinson, enquanto produto da consideração de uma estrutura sonora segundo a compreensão de seu contexto originário.

Segundo o diagrama acima, as qualidades estéticas de uma obra entendida como set seriam provenientes da constituição e organização intrínseca de seus sons segundo aquela prescrita em sua partitura. Levinson, contudo, compreende que as qualidades estéticas não se restringiriam a uma pura e simples derivação das propriedades intrinsecamente sonoras da peça, mas poderiam advir, e principalmente adviriam, de fatores contextuais extrínsecos - tais como a intenção do compositor perante a herança histórico-artística com a qual dialoga. Além disso, para Levinson, as propriedades contextuais da obra poderiam qualificá-la esteticamente ao mesmo tempo em que seriam também igualmente qualificadas pelas propriedades sonoras desta obra.

Agora, vejamos a seguir como Levinson compreende consistir tais propriedades contextuais.

"Não tecerei uma estrita definição do que seria este contexto histórico-musical, mas me restringirei a demonstrar uma grande parte do que ele seria. À completude do contexto histórico-musical de um compositor P em um momento t poder-se-ia dizer incluir o seguinte: (a) a completude de sua história cultural, social e política precedente a t, (b) a completude do desenvolvimento musical inerente ao momento t, (c) estilos musicais predominantes no momento t, (d) influencias musicais dominantes no momento t, (e) a atividade musical contemporânea a P no momento t, (f) o estilo musical evidente a P no momento t, (g) repertório musical de P no momento t, (h) a obra de vida de P no momento t, (i) influencias musicais operantes em P no momento t. Tais fatores que contribuem à completude do contexto histórico-musical podem ser convenientemente divididos em dois grupos: a-d e e-i. O primeiro poderíamos considerar como um contexto histórico-musical geral, e consistiria em fatores relevantes a qualquer um que estivesse compondo no momento t; o segundo, que poderíamos considerar

como um contexto histórico-musical individual, consiste em fatores relevantes exclusivamente a P enquanto compunha no momento t. Em qualquer evento, todos estes fatores operam uma diferenciação estética ou artística de obras musicais idênticas em estruturas sonoras, fazendo com que seja impossível identificá-las levando-se em conta suas estruturas sonoras." (LEVINSON, 1980 : 10-11)

De acordo com o excerto acima, Levinson compreende como contexto histórico-musical uma interdependência entre os fatores que constituiriam a contextualidade sócio-histórico-cultural exclusiva ao compositor e os fatores inerentes a seu meio e incidentes em qualquer outra pessoa a ele coetânea (i.e. que vivesse no mesmo local e em condições similares às do compositor no momento em que compôs a obra). Ou seja, como fatores contextuais relevantes - que seriam aqueles exclusivamente relativos ao momento em que a obra fora composta - Levinson ressalta: a história pessoal e a bagagem cultural, social e política inerentes ao compositor sustentados até este momento; a completude do cenário musical que circundava o compositor; os estilos musicais então predominantes neste cenário musical; a atividade musical contemporânea a este cenário; influências musicais deste cenário generalizadamente predominantes; o estilo musical então adotado pessoalmente pelo compositor; repertório musical que o compositor então possuía; a obra de vida que até então o compositor construía; influências musicais que então eram mais incidentes no compositor.

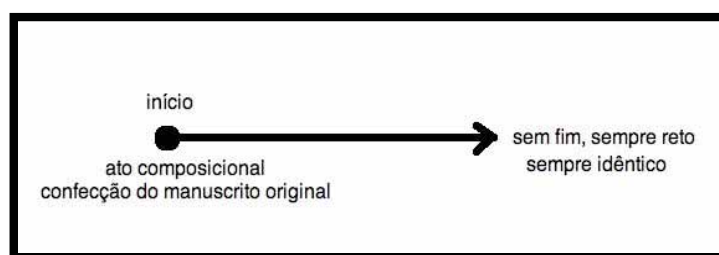


Fig. 4 - Concepção type de Levinson como uma semi-reta cuja origem seria a confecção do manuscrito original pelo compositor concomitante ao ato composicional e cujas propriedades seriam doravante imutáveis e eternas.

Já no que concerne à consistência do type musical, poderíamos comparar a interpretação de Levinson, segundo a ilustração acima, com a inerente a uma semi-reta: algo que possui começo mas não possui fim e cujas propriedades são sempre a si mesmas idênticas e invariáveis. Esta interpretação se deve ao fato de

Levinson considerar como imprescindível e sumamente necessário, a fim de fazer jus à tradição, preservar o entendimento de que as obras musicais devam sua existência a seus compositores, consistindo mesmo em suas autênticas criações - conforme citação abaixo.

"Porque deveríamos insistir que os compositores verdadeiramente criam suas composições? [...] A razão em sustentar isto é a de que seja uma das mais enraizadas crenças nossas concernentes a arte. Não há provavelmente idéia mais central ao pensar sobre arte que aquela que a considere como uma atividade na qual seus participantes criam coisas - sendo tais coisas obras de arte. A tradição de arte como um todo assume que arte é passível de ser, em um sentido estrito, criada, como em um ato divinal no qual o artista traz à existência algo que não existia anteriormente." (LEVINSON, 2011 : 66)

Acima, Levinson condiciona a identidade de uma obra ao contexto e conceito de sua origem²⁹, e ao assim fazê-lo, condiciona a consistência da obra musical às condições de espaço-temporalidade sócio-culturais vigentes ao compositor e ao meio que o circundava no ato de sua criação artística. Porém, o teórico ressalta que sua concepção de contextualidade histórica diferiria grandemente das que comumente são adotadas por outros teóricos, à medida que não a condicione somente a uma determinada conformação sócio-institucional ou a uma teoria artística prevalente; pois, segundo Levinson, aquilo que antes dever-se-ia levar em conta na identidade de uma obra musical seria principalmente uma relação da concepção da obra para com todo o passado histórico da concepção e prática artísticas pertinentes a esta obra e a qual se deparará todo aquele que pretender empreender uma criação artística como esta. Em outras palavras, poderíamos resumir a contextualidade histórico-intencional levinsoniana como tudo aquilo que fosse exclusivamente pertinente ao conceito de arte então visado e vigente no ato e até o ato de concepção da obra.

"Contudo, [minh]a concepção histórico-intencional de arte difere das teórico-artísticas e sócio-institucionais, mas uma relação para com a concretude da história da produção e projeção artística na qual o objeto candidato pretende inserir-se." (LEVINSON, 2006 : 29)

²⁹ Entendendo aqui por *conceito* as seguintes acepções: "conceito. [...]. 3. Pensamento, idéia, opinião [...]. 4. Modo de pensar, de julgar, de ver; noção, concepção [...]. 5. Apreciação, julgamento, avaliação, opinião [...]. [...] 7. Avaliação, fama." FERREIRA, 1999.

Todavia, conferindo uma origem às obras musicais, Levinson acaba por contrariar a concepção de objeto abstrato enquanto algo totalmente impassível a relações de causalidade espaço-temporal - pois assumir que obras musicais são criações é assumir que elas tenham uma causa - embora ainda estabeleça que após esta primeira causalidade nunca mais a obra de arte ficaria vulnerável a qualquer outra força causal. Em outras palavras, Levinson estabelece que obras musicais teriam origem em uma determinada ocasião e contexto, sendo criações de seus compositores³⁰. E a obra musical enquanto objeto abstrato *type* teria origem como contraparte abstrata do objeto constituído quando da composição da obra: o manuscrito original.

"Em alguns ensaios precedentes foquei-me sobre a maneira como o conteúdo final de uma obra de arte seja dependente de um específico contexto histórico-artístico em que é criada, assim como nas propriedades percebíveis que constituiriam a ostensiva estrutura da obra. Isto quer dizer que o peso e propósito significativo de uma obra de arte depende grandemente da complexa situação inerente a seu ponto de origem - as intenções do criador, as categorias disponíveis para percepção, as obras precedentes neste determinado estilo, as contribuições oriundas da tradição junto ao qual o artista estava trabalhando, a presença de eventos contemporâneos aos quais pudesse aludir, a conhecida e plausível atividade em outras artes, a existência de toda carga de uma civilização." (LEVINSON, 2006 : 181)

No excerto acima Levinson estabelece que o conteúdo de uma obra de arte, responsável pela caracterização e definição de sua identidade *sui generis*, permaneceria para sempre imutável e seria estabelecido no ato de sua criação e conforme seu contexto histórico-intencional. Tal contexto histórico-intencional consistiria na maneira como o compositor teria tencionado à sua obra relacionar-se com todo um passado histórico-musical requerido a uma obra de arte a fim de referendar sua existência enquanto tal, conforme o excerto acima detalha, e que levaria em conta os seguintes fatores: as intenções do criador, as categorias disponíveis para percepção, as obras precedentes neste determinado estilo, as contribuições oriundas da tradição no qual o artista estava trabalhando, a presença de eventos contemporâneos aos quais pudesse aludir, a conhecida e plausível atividade em outras artes, e a existência de toda carga cultural de uma civilização. Assim, o produto da decodificação do registrado em uma partitura ou em um tape

³⁰ Este é um ponto polemicamente debatido entre os teóricos *type*.

consistiria em exemplificações ou tokens de um determinado type cuja origem e constituição deva ser algo que tenha sido intencionalmente remetida a ao menos uma determinada obra musical já composta, senão à totalidade de uma herança histórico-musical.

3.1.1. Crítica à teoria type histórico-intencional de Levinson

Embora se demonstre adequada para grande parte do repertório musical de tradição ocidental, sobretudo para aquele representado pelos períodos clássico e romântico, existem alguns pontos na teoria de Levinson que gostaríamos de discutir a seguir, por desencadearem algumas questões quanto a sua aplicabilidade a determinadas situações, obras e poéticas musicais. Teremos mais uma vez a oportunidade de verificar se também aqui incidiria a questão colocada por Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível*³¹. E note-se aqui que a concepção ontológica de Levinson considerou música como um objeto abstrato sempre a si mesmo idêntico e imutável, não importando a situação ou as idiossincrasias daquele que a escutar, cartesianamente. Portanto, conforme estipulamos na introdução enquanto metodologia, teremos aqui a oportunidade de questionar a teoria de Levinson a exemplos de variadas obras e poéticas que integram a múltipla prática hodierna da música ocidental, para verificarmos se seus pressupostos ontológicos de fato se demonstrariam ou não adequados.

a) Proposição de uma possível *reductio ad absurdum*

Sendo 1) as obras de arte, como a teoria de Levinson afirmara, types dotados de uma origem, mas desprovidos de um fim, e, portanto, perenes, eternamente imutáveis e sempre idênticos a si mesmos; sendo 2) o conteúdo e o

³¹ Como já dito, a questão que Merleau-Ponty teria nas ciências clássicas evidenciado, quanto à crise na concepção ontológica cartesiana de realidade que elas em geral pressupõem a seus estudos. Tal concepção ontológica cartesiana é calcada na díade de sujeito e objeto essencialmente dicotômicos, irreduzíveis e mutuamente excludentes. Merleau-Ponty teria evidenciado tal crise nas ciências clássicas como desencadeada dentro de suas próprias epistemologias, através de exemplos de teorias e descobertas que requereriam uma assimilação da idiossincrática preferência do observador junto à própria essência da realidade observada.

sentido histórico-intencional dos types de consistência igualmente imutável, permanecendo sempre a si mesmo idêntico e definido conforme seu contexto de origem, independentemente de ser ou não compreendido ou contemplado por quem quer que seja; e sendo ainda 3) os types artísticos considerados artísticos em função de uma intencionalidade dirigida a uma historicidade artística prévia e contemporânea à sua origem³²; chegaríamos a constatar 4) que ainda que a humanidade toda fosse dizimada, ainda existiria história, tradição ou intenção musical; e isto seria absurdo, uma vez que 5) todo e qualquer entendimento que se queira dos termos história ou intenção sejam unicamente possíveis quando pressupomos pessoas que possam, respectivamente, considerar esta história ou conceber esta intenção.

Não parece plausível dizer que o conteúdo de uma obra musical permaneça sempre eterno, imutável e a si mesmo sempre idêntico mesmo se no futuro todas as pessoas não a fruírem em absoluto ou o fizerem de uma maneira completamente diversa, que inclusive ignore e perca para sempre aquela que o compositor teria almejado. Parece razoável aqui concluir, então, que a essência ontológica da música jamais poderia ser impassível ou independente de subjetividades que a contemplem, interpretem, fruam e pratiquem, e, por isso, jamais poderia ser um puro e cartesiano em-si objetivo independente de ser mantido ou modificado, mas apenas originado, por uma subjetiva intencionalidade.

b) Sobre a intencionalidade e difusão da música eletroacústica

Vimos anteriormente como, para a teoria de Levinson, o conteúdo de uma obra de arte seria sempre imutável e idêntico a si mesmo, a despeito de ser ou não apreendido por quem quer que seja. Poder-se-ia dizer que este mesmo apego da teoria de Levinson ao contexto histórico-musical inerente à origem da peça mostre-se *prima facie* eficiente quando consideramos a música eletroacústica pura; pois ao contrário da teoria de Goodman, com a teoria de Levinson não nos

³² Cf.: "Arte é, grosso modo, um objeto particularmente conectado às coisas que precedentemente considerou-se como arte ou como algo a ser contemplado como arte pela intenção daquele que cria ou oferece este algo: o agente em questão tenciona ao objeto que ele seja contemplado (tratado, acessado, recebido, lido) em determinada maneira ou maneiras tal qual ou tais quais aquilo que já se tenha reconhecido como arte tenha sido ou seja ainda contemplada ou realizada." (LEVINSON, 1993 : 412)

restringiríamos a uma estrita dependência à partitura de uma música para defini-la e identificá-la - à medida que seja a estrutura sonora e, principalmente, o contexto histórico-musical os responsáveis pela definição da identidade *sui generis* do type musical levinsoniano.

Porém, pelo fato de que a teoria de Levinson 1) condicione a apreensão de algo como artístico ou musical a uma intencionalidade necessariamente dirigida a um contexto histórico-artístico ou musical, incidente e responsável na produção deste algo³³; 2) à medida que os aparelhos e alto-falantes, responsáveis, respectivamente, pela produção e difusão da música eletroacústica, sejam desprovidos da possibilidade de terem, veicularem ou conceberem algo estritamente possível pela atividade humana tal como o seja a intencionalidade; e 3) à medida que os tokens de um type musical devam ser aqueles que não apenas reproduzam fidedignamente sua estrutura sonora, mas que também decorram de uma intenção de exemplificar este determinado type; provavelmente chegaríamos ao absurdo de constatar com a teoria de Levinson que 4) as obras eletroacústicas seriam types que jamais poderiam ser exemplificados em tokens³⁴.

À medida que consideremos que a música eletroacústica pura seja de fato música, que tal tipo de música esteja situada no âmbito da tradição ocidental, e que reconheçamos esta tradição e esta obra como tais sempre que as ouvirmos, inclusive quando veiculadas por alto-falantes, parece razoável aqui constatar que a realidade ontológica da música de tradição ocidental exceda aquela considerada por Levinson junto à sua teoria type histórico-intencional, pois não apenas a intencionalidade responsável pela concepção e emissão dos sons, mas sobretudo daqueles que a recepcionarem auditivamente, parece efetivamente contar para que algo se configure enquanto música ou não³⁵.

c) Sobre a contextualização histórico-intencional e a poética de Schaeffer

³³ Idem *ibid.*

³⁴ Julian Dodd teria desenvolvido crítica semelhante em DODD, J. (2007). *Sounds, Instruments, and Works of Music*. In: STOCK, K. *Philosophers on Music" Experience, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press.

³⁵ Embora Levinson tenha circunscrito sua teoria às paradigmáticas poéticas clássico-românticas (LEVINSON, 1980 : 6), a intenção que norteia nossa presente crítica é a de demonstrar que, ainda que quiséssemos utilizar sua teoria à compreensão da prática hodierna deste ou de qualquer outro tipo de repertório de tradição musical, depararíamos-nos eventualmente com algumas questões aparentemente insolúveis.

Conforme excerto abaixo proveniente da dissertação de Mandy Wong a respeito do conceito de objeto sonoro cunhado pelo pai da música concreta, Pierre Schaeffer, a principal intenção que engendrou esta poética teria sido a de que qualquer tipo de som ou ruído - não importando sua proveniência, contexto de origem, e fonte ou intencionalidade emissora - poderia ser ouvido e utilizado musicalmente, desde que sua escuta alijasse do som tudo aquilo que nele excedesse a suas qualidades estritamente acústicas.

"O ponto é que Schaeffer queria enfatizar, primeiro, que a música e o estudo de música - de sons configurados artisticamente - não poderia se assentar em alicerces de uma esquemática silenciosa e notada; segundo, que qualquer som é tão musical quanto qualquer outro, não importando sua origem, e a música poderia doravante incorporar qualquer som imaginável. [...] Para suportar tais radicais suposições, Schaeffer propôs que toda música possuísse uma fundamental e audível essência comum a toda e qualquer experiência sônica. Ele teria denominado este fenômeno elementar como objeto sonoro. Para Schaeffer, um objeto sonoro seria aquilo que ouvimos de uma maneira 'reduzida', quando ignoramos quaisquer implicações quanto às fontes emissoras ou significados que o som possa ter ou assumir, 'reduzindo' assim nossa experiência ao som em si mesmo." (WONG, 2012 : 24-25)

Portanto, os sons utilizados por Schaeffer, por um lado, sendo sobretudo ruídos e sons cuja emissão não necessariamente tenha se dado em uma intenção musical, seriam por isso provavelmente considerados inadequados e anti-musicais pela teoria de Levinson; e, por outro lado, a escuta e a concepção musical de Schaeffer, projetada a tais sons, sendo sobretudo anti-contextual e anti-conceitual, seria também, portanto, antagônica à teoria de Levinson - pois, como mencionamos, o compositor considera tudo aquilo que não seja estritamente acústico e fisicamente inalienável aos próprios sons (inclusive qualquer conceito ou fator que evocasse qualquer significado, contexto histórico e/ou representatividade) como obstáculos à musicalidade. Portanto, constatada a incompatibilidade da teoria levinsoniana à poética de Schaeffer, e sendo a poética da música concreta schaefferiana parte daquilo que considera-se música de tradição ocidental, parece razoável aqui mais uma vez constatar que a realidade ontológica da música de tradição ocidental exceda aquela considerada pela teoria type histórico-intencional de Levinson, pois também abrangeria uma escuta e um reconhecimento de sons enquanto música inclusive sem qualquer tipo de interpretação de cunho contextual ou histórico-intencional.

d) Sobre a contextualização histórico-intencional e invalidação da escuta

Aparentemente, demonstra-se mais adequada a teoria de Levinson que a de Goodman no que concerne a explicar a maneira como diversas pessoas conhecem e identificam obras musicais sem jamais terem lido ou podido ler sua partitura - assumindo que tenham memorizado sua estrutura sonora e que tenham conhecimento de seu contexto histórico-musical³⁶. No entanto, poderíamos aqui mais uma vez questionar à teoria de Levinson, indagando se a fruição destas pessoas seria considerada inválida ou menos verdadeira caso se enganassem quanto ao contexto histórico-musical de origem da obra que fruem, ou caso mesmo o desconhecessem. Provavelmente, a teoria de Levinson seria aqui afirmativa, considerando tais fruições como inválidas ou menos verdadeiras, uma vez que atribua como principal responsável pela identidade de uma obra seu contexto histórico-musical de origem. Mas, em contrapartida, talvez Debussy também desconhecesse o contexto histórico-musical da música do Gamelão, a qual tanto teria se encantado e cuja influência em sua poética teria sido tão decisiva - contudo, parece um excesso acusar Debussy de ter realizado uma escuta e utilização inválida desta música. Portanto, o exclusivo apego da teoria de Levinson ao contexto, conceito e conteúdo histórico-musical inerente à intencionalidade do compositor no momento de origem de uma obra parece excessivo porque consideraria irrelevante ou inválido qualquer outro contrastante contexto, conceito ou conteúdo relativos aos momentos e subjetividades em que tal obra seria subseqüentemente apresentada e fruída.

e) Sobre a imutabilidade do conceito histórico-intencional e a prática hodierna da música antiga

Ainda em questão ao apego exclusivo da teoria de Levinson ao contexto e conceito histórico-musical que engendraria a origem de uma obra musical, sabemos que, quanto à execução de obras de um repertório historicamente

³⁶ Vimos anteriormente que a teoria de Goodman atrelava exclusivamente a identidade de uma obra a uma estrita obediência à sua partitura.

longínquo à nossa época, há uma preocupação constante na realização de estudos musicológicos que indiquem parâmetros para uma interpretação da notação, ou mesmo do significado estético, segundo a prática inerente à época em que tais obras foram concebidas - e aqui ainda estaríamos plenamente de acordo com a teoria de Levinson. Tais estudos acontecem porque, nestes casos, tais práticas há muito já caíram em total ou relativo esquecimento. Mas, conforme corroboraremos abaixo, começaríamos a diferir da teoria de Levinson ao considerar que o olhar para o passado seja sempre subsumido ao ponto de vista presente, influenciado pela sempre outra e singular situação em que me encontrar observando - e, assim, todo e qualquer estudo musicológico jamais passaria de uma tentativa de aproximação, procurando recuperar uma prática já destituída de um corrente uso; tentativa esta que, ainda que louvável, estaria sempre fadada, pois, a uma incompletude ou questionamento por parte de outro posterior estudo que levantasse dados antes desconhecidos ou diferentemente interpretados.

Além do exemplo citado de Margaret Bent no item e) de nossa crítica à teoria de Goodman, podemos citar aqui também como exemplo a divergência quanto à compreensão histórico-musical do madrigal italiano renascentista, comparando a tese de Alfred Einstein com a de Dean Mace: para Einstein, o madrigal italiano teria se desenvolvido em função da influência de uma concepção musical imitativo-contrapontística franco-flamenga superior e mais sofisticada àquela que os italianos até então cultivavam em suas frotolas, sendo tal influência decorrente à massiva migração de compositores, artistas e eruditos franco-flamengos às ricas cidades-estado italianas de então; mas esta concepção teria sido contestada por Dean Mace (MACE, 1969 : 65-86), à medida que tenha fundamentado a concepção do madrigal italiano como uma realização de cunho essencialmente ufanista italiano, responsável pela poética de Petrarca, pela literatura de Dante Alighieri, pela consolidação do uso do idioma italiano, enaltecendo sua respectiva sonoridade e potencial expressivo. Frente a isso, provavelmente nos restasse considerar com a teoria de Levinson duas opções: 1) que em tais madrigais, no momento mesmo em que foram compostos, seus compositores tenham antevisto profeticamente às diversas e incompatíveis versões que os musicólogos sustentariam com relação às motivações, origens,

significação e posição histórico-musical desta poética - e isto pareceria absurdo³⁷; ou 2) considerar que até que viesse à luz o estudo de Mace, tenha-se por muito tempo ouvido, interpretado, executado e fruído os madrigais renascentistas italianos de uma maneira inválida ou pouco verdadeira. Ao item 2), porém, poderia ainda se argüir que esta opinião permaneceria válida ou "verdadeira" somente até que outro estudo musicológico pudesse vir à luz, trazendo dados não contemplados por Mace que pudessem até mesmo refutar sua interpretação e corroborar àquela de Einstein que criticou, além do fato de que uma tal afirmação pareça um tanto quanto injusta com a atividade musicológica e com as interpretações sobre o assunto, que cada qual a seu momento e segundo uma, outra, ou quaisquer destas teses teriam sido feitas - pareceria excessivo taxá-las como inválidas ou inverdadeiras.

Conseqüentemente, aqui parece razoável que, também com este exemplo, o contexto histórico e o autêntico variem de forma segundo a variação do olhar presente. Teríamos aqui, então, mais um forte indício de que o conteúdo de uma obra musical, sobretudo no que se refere a seu conceito histórico-musical, seja passível de mudanças e causalidades temporalmente infligidas. E constatando que a consistência histórico-musical de uma obra varie conforme nosso olhar presente, mais uma vez constataríamos que, se o contexto histórico-musical for uma essencial propriedade ontológica que defina e qualifique a natureza *sui generis* desta obra, é provável que a definição ontológica da música exceda a de um objeto abstrato tal qual o *type levinsoniano*.

f) Sobre a imutabilidade do conceito histórico-intencional e a utilização de obras musicais em contextos cinematográficos

O apego exclusivo da teoria levinsoniana ao conceitual histórico-intencional originário de uma obra, e sua desconsideração para com todo e qualquer outro contexto subsequente à sua criação, poderiam aqui também ser questionados, ao

³⁷ Em *Artworks and the Future*, Levinson teria sustentado que algumas das mudanças que atribuímos ao conteúdo histórico-intencional de uma obra, decorrentes a momentos subsequentes à sua criação, na realidade poderiam ter sido antevistos profeticamente por seus compositores, no ato mesmo de criação da obra (LEVINSON, 2011 : 200-235). Aqui este argumento seria também colocado em questão.

refletirmos como trechos da obra de Penderecki intitulada *Utrenja: Zlozenie Chrystusa do Grobu* (em português *Prece matutina: O sepultamento de Cristo*) foram utilizados pelo cineasta Stanley Kubrick, em seu clássico filme de terror *O Iluminado* (1980): em um dos momentos de maior tensão e horror do filme, quando a assombrada personagem Jack Torrance, em fúria assassina, procura derrubar a machadadas a porta do quarto onde, apavorados, se escondiam dele sua mulher e seu filho.

Ora, parece absurdo constatar qualquer semelhança, ainda que metafórica, entre o sepultamento de Cristo e a fúria assassina de um homem que quer matar sua família³⁸. Mas apesar de tal disparidade, é indiscutível a eficácia da utilização da obra de Penderecki neste filme de Kubrick - e, nisto, Kubrick foi mesmo magistral.

E embora aqui possa-se dizer que Kubrick tenha talvez descaracterizado a música de Penderecki, pela maneira que a utilizou no filme (fragmentadamente, subsumida às cenas, por vezes até mesmo como sonoplastia), e embora seja plausível mesmo afirmar esta descaracterização, deveríamos aqui salvaguardar que, para aquele que conhece a peça de Penderecki, nas cenas do filme em que ela aparece, não há como se deixar de notar sua proveniência, i.e. não se deixa de sempre se remeter ao fato de que seja a obra de Penderecki nestas cenas, muito apesar de que a obra se afigure como inteiramente consubstanciada e subsumida nestas ocasiões às cenas e ao enredo do filme. Da mesma forma, uma vez tendo assistido ao filme de Kubrick e notado o fato da utilização da peça de Penderecki no filme, ao ouvir esta peça, ainda que de maneira totalmente dissociada ao filme, não seria implausível imaginarmos que *possa* nos ocorrer ao menos uma mínima remissão às cenas onde em *O Iluminado* ela comparece.

Outro exemplo que se somaria a este de Kubrick despontaria ao refletirmos sobre a maneira como Walt Disney teria ilustrado a *O Quebra-Nozes*

³⁸ Também em *Artworks and the Future* (*idem ibid.*) Levinson se embasou no teórico H. D. Hirsch para estabelecer uma distinção entre o que seria o sentido de um texto, relativo à inalterável semântica de suas palavras, e as significações que este texto possa assumir, que seriam relações tecidas por parte de pessoas, concepções, situações, ou o que quer que mais se quisesse imaginar perante o sentido intrínseco a uma obra. Levinson sustentou que ao sentido do texto corresponderia seu conceito de "conteúdo" de uma obra de arte. Mas tendo Hirsch estabelecido, nas próprias palavras de Levinson, que as significações guardam no mínimo uma relação metafórica com o sentido, em nosso exemplo seria também aparentemente absurdo considerarmos que o sepultamento de Cristo guarde qualquer relação metafórica com a fúria assassina de um louco que quer esquarterar sua família.

(1892) de Tchaikovsky no musical *Fantasia* (1940). Sabemos que a obra de Tchaikovsky trata a respeito das aventuras de um quebra-nozes em formato de soldado que ganha vida nos sonhos de uma menina. Entretanto, em *Fantasia* de Walt Disney, *O Quebra-Nozes* acaba por ser retratado enquanto um balé de fadas, em meio a flores e gotas d'água em teias de aranha, etc. E embora ambas as significações assumidas pela obra de Tchaikovsky sejam absolutamente diferentes, é indiscutível que sua obra tenha se prestado com a mesma eficácia para ambas estas significações de maneira tão desejável quanto se poderia desejar, pois também é magistral o uso dado por Disney em seu musical. E também aqui seria razoável imaginarmos que, ao ouvirmos à obra de Tchaikovsky dissociadamente ao balé ou ao filme de Disney, nossa escuta pudesse se remeter a ambas as significações conferidas à obra, mesmo em meio a uma única fruição que fizéssemos.

Poderíamos aqui concluir que, frente a ambos estes nossos exemplos, não haveria, aparentemente, elementos na teoria de Levinson que pudessem explicar satisfatoriamente a maneira como identificaríamos tais controversas utilizações enquanto pertencentes a uma mesma obra. Além disso, mais uma vez, parece razoável aqui constatar que, com a teoria Levinson, não conseguiríamos contemplar quaisquer outras significações que uma obra musical possa assumir em decorrência ao contexto de cada uma de suas fruições - senão aquelas exclusivamente compatíveis com a do seu contexto de origem.

3.1.2. Conclusão da crítica à teoria type histórico-intencional de Levinson

Frente aos questionamentos que encetamos à teoria de Levinson, parece razoável constatar que, apesar de ser a consideração levinsoniana do contexto histórico-musical de origem inquestionavelmente importante à caracterização ontológica do conteúdo inerente a uma obra musical, centrarmo-nos exclusivamente neste aspecto para embasar a definição e a consistência ontológica da música nos levaria aparentemente a situações onde ficariam sem uma possível explicação antagônicas utilizações, significações, funções e, principalmente, fruições que a música possa, posteriormente à sua criação, assumir. Pois pudemos constatar como qualquer conceito histórico ou temporal

inexoravelmente estaria fadado a ser sempre tão dinâmico e cambiante quanto o seja a própria idéia de temporalidade, e que isto, em grande medida, se incompatibilizaria com a noção de imutabilidade de um objeto abstrato type.

Por outro lado, conforme exemplificamos no item f) de nossa crítica, se além de uma mutabilidade temporal, levarmos em conta que, em função da contigüidade de imagens, a significação de uma música possa ser tão intensa e profundamente alterada, pareceria razoável constatar que a música seja passível de causalidades não só temporais, mas também espaciais. E se uma tal influência aconteceria pela contigüidade estabelecida com imagens, quanto mais não poderíamos imaginar que também pudesse acontecer em função das diversas ambientações, locais, situações e funções em que a música fosse apresentada, ou tendo em vista ainda as diversas associações que possam ser tecidas junto às demais artes, tais como a dança ou o drama, *pari passu* à sua execução.

Além disso, é provável que o conteúdo e conceito de uma obra musical fossem também sujeitos à mutabilidade impingida pela subjetividade de cada pessoa que com ela travasse contato. Como exemplo, poderíamos citar o sentido que uma determinada obra musical possa ter única e exclusivamente para nós em função de ter sido ao som da mesma que fatos marcantes e inesquecíveis de nossas vidas tenham ocorrido, e cuja lembrança nos seja dela inseparável, irrefreável e até mesmo desejosa junto a cada uma de nossas subseqüentes e voluntárias fruições.

Portanto, pelo fato de que 1) a teoria de Levinson tenha afirmado que o conteúdo de uma obra de arte seja sempre eterno e imutável, a despeito de ser ou não apreendido por quem quer que seja; sendo, por isso, 2) o objeto type levinsoniano cartesianamente concebido em dicotomia absoluta e independente a qualquer relatividade subjetiva; e uma vez que 3) tenhamos verificado que a música necessariamente dependa de aspectos subjetivos enquanto ontologicamente inalienáveis de seu âmago, e responsáveis por garantir e transformar sua permanência à medida que a contemplem, fruam, interpretem e pratiquem - fazendo-a, assim, sujeita à mutabilidade de espaço, tempo e fatores pessoais e subjetivos; concluímos que 4) aparentemente, a realidade ontológica da música excederia aquela de um type ou de qualquer outro objeto ou entidade abstrata que se queira cartesianamente independente de qualquer subjetividade, tal como a teoria de Levinson teria procurado defender.

3.2. A teoria type sonicista-timbrística de Julian Dodd

Na crítica que efetuamos à teoria de Levinson, vimos como em determinados exemplos muito provavelmente poderíamos constatar que o conceito ou conteúdo de uma obra musical esteja sujeito a mudanças conforme a variação do contexto em que a obra é apresentada e fruída, e conforme a pessoa para a qual se dê tal apresentação e fruição.³⁹ Portanto, sendo qualquer idéia de constante mutabilidade completamente incompatível com a idéia de eterna imutabilidade e constância inerentes àquilo pelo qual se define por objeto abstrato, uma das saídas para viabilizar a definição ontológico-musical como type seria relegar tais aspectos conceituais e contextuais a epifenômenos.⁴⁰ Assim, talvez nos restasse considerar que as reais propriedades de um type ou objeto abstrato musical fossem, sobretudo, aquelas relativas à maneira como a obra soa ou como fora planejada para soar - o que, em outras palavras, poderíamos definir como estrutura sonora. Tal consideração também não é nova, e tem sido sustentada por teóricos cuja corrente de pensamento intitula-se como sonicismo.

Julian Dodd é um destes teóricos type-sonicista - que compreendem o type musical como um *evento* sonoro-seqüencial. Porém, antes de enveredarmos por uma reflexão sobre a teoria de Dodd, cabe definirmos sucintamente a definição de "evento".

Conforme o constante no verbete *Events* do *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (MELLOR, 1998 : 2606-2607), o termo evento que se aplica na definição de coisas cuja própria essência implicasse em uma idéia de mudança de situações ou estados, conforme aquilo que nós particularmente aqui poderíamos, diferentemente, classificar como dinamismo ou mutabilidade 1) intrínsecos; 2) relacionais; ou 3) definitivos. Os eventos que consistem em uma mutabilidade intrínseca seriam tais como o morrer - pois há uma mudança entre o se estar vivo e morto; os eventos que implicam em uma mutabilidade relacional seriam tais

³⁹ Tal constatação efetuamos no exemplo das divergentes teorias constituídas por Alfred Einstein e Dean Mace sobre o contexto de origem do madrigal renascentista italiano, no exemplo a respeito do sentido atribuído por *Utrenia: Zlozenie Chrystuza do Grobu* de Penderecki em *O Iluminado* de Kubrick, no exemplo referente ao sentido atribuído a *O Quebra-Nozes* de Tchaikovsky em *Fantasia* de Walt Disney.

⁴⁰ Utilizamos o termo *epifenômeno* na seguinte acepção: "1. *Filos.* Fenômeno que é um subproduto ocasional de outro, sobre o qual não exerce qualquer influência, e do qual é dependente." (FERREIRA, 1999).

como o tornar-se órfão - pois ainda que este alguém não mude intrinsecamente, perde seus pais, havendo nisso uma mudança a este alguém relacionada; e os eventos definitivos seriam aqueles tais como a Gênese, o Armageddon ou uma explosão - pois a Gênese implicaria na origem de tudo quanto há, não havendo situação precedente à sua ocorrência; e o Armageddon ou a explosão de algo implicaria em um "fim da linha", não havendo situação após sua ocorrência.

Em suma, sendo mudança ou não, o que diferenciaria "eventos" de "coisas" (ou continuantes) seria o fato de que estas últimas preservariam em meio às mudanças sua própria identidade, mas os eventos não. Como exemplo, poderíamos dizer que uma pessoa ou coisa retenha sempre sua identidade ao longo do tempo, apesar das mudanças que a própria temporalidade inflija a esta pessoa ou coisa (tal como no processo de envelhecimento); já o evento de morrer implicaria em uma inexorável perda de identidade no que concerne à comparação entre a situação de estar-se vivo perante a de estar-se morto; da mesma maneira, o evento de tornar-se órfão, no que concerne à comparação entre a situação de ter pais perante a de não tê-los mais.

O motivo pelo qual a música seria então considerada como um evento seria o fato de que esteja presente no momento em que ela esteja sendo executada, para não estar mais ao término de sua execução. Com isso, há uma mudança de estados e uma conseqüente perda de identidade entre o momento inerente ao "estar presente" da execução que reflete sua identidade e o momento em que se esvanecesse esta identidade junto a um posterior "estar ausente" subsequente à emissão de seu último som.

Entendido então o type como um evento sonoro-seqüencial, a teoria de Dodd estabelece que as qualidades que o sonicismo compreende como essenciais à identidade de um type seriam restritas exclusivamente ao modo como uma peça soa, e seriam estas as propriedades que definiriam o que e como se poderia considerar uma performance exata ou inexata (autêntica ou inautêntica) de uma determinada música - ao contrário do que vimos na teoria de Levinson, que além de tais propriedades, considerou ainda mais importantes aquelas inerentes à ciência do contexto histórico-musical que as originara.

"Uma explicação ontológica satisfatória sobre obras musicais precisa realizar duas coisas: Antes de tudo, ela precisa nos elucidar a respeito da natureza ontológica de obras musicais: ou seja, nos dizer a qual categoria ontológica tais obras pertencem. Feito isto, elas precisam explicar como obras musicais são individuadas: ou seja, fornecer uma informativa explicação de quando temos uma e mesma obra musical e quando temos em umericamente distintas obras como esta. O que intitulo como perspectiva simples faz exatamente isto. Seu primeiro componente, que intitularei como teoria type/token - entende que obras musicais são types cujos tokens são eventos sonoro-seqüenciais [sound sequence-events]: padrões sonoros datáveis e localizáveis. [nota de rodapé: "tais eventos sonoro-seqüenciais tenderiam a ser, por um lado, performances: que seriam eventos sonoro-seqüenciais produzidos por alguém cantando ou tocando a obra; ou, por outro lado, execuções [playings]: eventos sonoro-seqüenciais que envolvem a reprodução de suas performances via CDs e coisas do gênero, ou através do uso de artefatos (como uma pianola) na emissão dos sons. No entanto, não vejo razão para desconsiderar que uma obra possa ter tokens que não sejam nem performances nem execuções [playings].[...]".] Seu segundo componente - sonicismo - compreende que a obra $W = obra W^*$ única e exclusivamente se W e W^* forem sonicamente indistinguíveis. [...] Em primeiro lugar, teóricos type/token precisam tratar os types de obras musicais enquanto types normativos: types que admitem a formação de tokens exatos ou inexatos. [...] Com isto em mente, vamos seguir Wolterstorff em dizer que uma propriedade F é normativamente inerente ao type ϕ apenas no caso de i) ϕ ser um type normativo; e ii) de ser impossível algo ser um token exatamente conformado de ϕ sendo ao mesmo tempo destituído de F . Conseqüentemente, para qualquer obra musical W , haverá uma estrutura Σ que abranja as propriedades normativas inerentes a W . E para uma performance ser um token exatamente conformado de W , ela deve conter cada membro de Σ ; e para contar minimamente como uma performance desta peça, um evento sonoro deverá ter um mínimo de membros de Σ . Esta afirmação até aqui vai muito bem, unicamente para então levantar a questão sobre como tais types se individualiam, embora de variadas formas. E para tanto sobrevém uma nova questão: qual é a natureza das propriedades-membro de Σ ? O segundo componente da perspectiva simples - o sonicismo - tem uma resposta precisa: os membros de Σ são de caráter puramente acústico, e a obra $W = obra W^*$ se e apenas se W e W^* possuírem as mesmas propriedades normativas - puramente acústicas - em suas inerências. E nada mais importa." (DODD, 2007 : 23-24)

Parece intuitivamente óbvio o pensamento que subjaz ao sonicismo, uma vez que a maneira mais instantânea e automática que utilizamos para identificar uma peça seja por aquilo que nossa escuta apreenda, quanto à maneira que uma música soa. Assim, saberíamos de pronto se o que ouvimos é a peça "x" ou "y" segundo a maneira como ela se dá à nossa audição. E tendo tal pressuposto como base, o sonicismo considera que esta "maneira que uma música soa" seria plenamente decorrente das características estritamente acústicas de sua estrutura sonora, relativas à sua intrínseca organização em termos de alturas, durações, intensidades, etc. Além destas características, o sonicismo de Dodd se diferencia do dos demais teóricos type-sonicistas (tais como Roger Scruton ou Stephen

Davies) principalmente no que concerne a reconhecer como propriedade type também o timbre, o que faz com que considere relevante sobretudo as características acústicas do som, sendo irrelevante o modo como, seja enquanto indicado na partitura ou quanto à prática musical contemporânea à escrita da obra, o som seria produzido - e é por isso que sua teoria se auto-denomina teoria type/token tímbrico-sonicista. Portanto, contrariamente às teorias de Scruton ou Davies que considerariam sumamente importante proceder à execução de *A Paixão Segundo S. Mateus* (1727) de J. S. Bach com instrumentos de época, tais como o oboé d'amore, para a teoria de Dodd seria irrelevante uma substituição deste instrumento por um sampler digital ou por um oboé convencional - desde que a resultante tímbrica e sonora da peça fosse equivalente ou tão próxima quanto o desejável àquela inerente à do instrumento assim substituído.

"Em *Works of Music: An Essay in Ontology*, Julian Dodd procura nos restaurar [...] um tempo anterior à firme adoção do contextualismo histórico pela maior parte dos filósofos da arte, quando a ontologia musical retinha 'seu devido lugar na essência da tradição metafísica analítica'. Dodd defende o que chama de 'perspectiva simples' da ontologia musical, na qual obras musicais são types normativos de eventos sonoro-seqüenciais. De acordo com esta perspectiva, obras de arte são entidades abstratas eternas, inestruturadas, imutáveis e modalmente inflexíveis. Em outras palavras, todas as obras musicais têm existido eternamente, e por isso não podem ser criadas, apenas descobertas; não possuem partes; não podem ser de maneira alguma alteradas ou revisadas; nem poderiam ser de outra maneira que de fato são. Mais especificamente, uma obra é exemplificada sempre que houver um evento sonoro especificado pelo type da obra (ou sons que cheguem a ser suficientemente próximos a tal especificação, uma vez que sejam types normativos), seja tal evento resultante de uma intencional performance desta obra, de um gato caminhando sobre as teclas de um piano, ou de ventos soprando através de canions pré-cambrianos. [...] Preferencialmente a dizer que Beethoven tenha criado sua Quinta Sinfonia com claras diferenças quanto ao desenvolvimento de suas seções, ou que Stravinsky tenha revisado *O Pássaro de Fogo*, poderíamos dizer que Beethoven tenha descoberto uma obra claramente diferente, e Stravinsky descobrira duas obras praticamente similares." (KANIA, 2008)

Finalmente, e contrariamente ao type de Levinson (cuja origem e existência seria conseqüente a um ato demiúrgico de efetiva criação composicional), a teoria de Julian Dodd procurou considerar o type musical como um objeto abstrato efetivamente eterno e desprovido de origem, conforme asseverou Andrew Kania no excerto acima.

3.2.1. Crítica à teoria type sonicista-timbrística de Julian Dodd

Mesmo demonstrando-se adequada para grande parte do repertório musical de tradição ocidental, existem alguns pontos da teoria de Dodd que gostaríamos de discutir a seguir, por desencadearem algumas questões junto a determinadas situações, obras e poéticas inerentes às práticas musicais hodiernas. Desta maneira, teremos mais uma vez a oportunidade de verificar se incidiria também aqui a questão colocada por Merleau-Ponty junto às ciências clássicas em *O Visível e o Invisível*⁴¹. Em outras palavras, e conforme estipulamos na introdução enquanto metodologia, poderemos aqui verificar se os pressupostos ontológicos da teoria de Dodd se demonstrarão adequados ou não frente a exemplos de variadas obras e poéticas que engendram as práticas hodiernas da música ocidental.

a) Sobre a mutabilidade sonoro-estrutural inerente à parametrização aleatória de obras eletroacústicas mistas

Na música eletroacústica mista com difusão em tempo real, o comportamento e resultado sonoro da manipulação eletroacústica via patches⁴² nem sempre é de todo previsível, dependendo muitas vezes de parametrizações de programação aleatorizada ou semi-randômicas frente a uma execução instrumental - cuja escrita e/ou interpretação possa ainda contemplar um grau adicional de indeterminação frente a cada singular performance. Por isso, por ser um resultado sonoro acusticamente não de todo previsível (figurando mesmo, em alguns casos, imprevisível), seria aparentemente inviabilizada uma definição ontológica de sua individualidade e identidade musical *sui generis* com base em características puramente acústicas eternas e sempre idênticas. Além disso, desconsiderada a proveniência e contexto histórico-musical que teria engendrado

⁴¹ No *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty evidenciou uma problemática às ciências clássicas no que diz respeito a pressuporem uma realidade ontológica cartesiana a seus estudos, calcada em uma concepção de sujeito e objetos dicotômicos, que teria sido colocada em xeque por exemplos de teorias e descobertas no âmbito de suas próprias epistemologias, requerendo uma assimilação das idiossincrasias inerentes àquele que observa à própria essência da realidade observada.

⁴² Termo utilizado junto à música eletroacústica para denominar os programas computacionais desenvolvidos como base à manipulação, difusão e/ou espacialização eletrônica de seus sons.

a sua composição, seria excluído, assim, talvez, a única possível propriedade que permanecesse, na obra, inalterada, sempre a si mesma idêntica e, portanto, viável de subsistir como legítima propriedade type deste tipo de música.

Na interpretação da teoria de Dodd, cada nova conformação de uma estrutura sonora equivale à descoberta de uma nova obra musical; portanto, a cada interpretação de uma peça eletroacústica cuja parametrização contemple alguma aleatoriedade, a teoria de Dodd provavelmente consideraria como descoberta de novas obras musicais - e isto contrariaria grandemente à compreensão que faríamos quanto a cada uma destas interpretações remeterem a uma única e específica obra, enquanto diferentes versões ou perspectivas de uma mesma identidade. Porém, se quiséssemos fazer jus ao sentido de unidade que teríamos ao atribuir cada nova interpretação como versões de uma obra musical que preveja sempre novas e irrepetíveis versões a cada execução, pareceria razoável constatar, então, junto à poética tomada neste exemplo, que estruturas sonoras não seriam, por si só, parâmetros necessariamente invariáveis. Isto equivaleria a dizer que a teoria de Dodd se demonstraria, aqui, aparentemente inadequada, corroborando nossa hipótese inicial.

b) Sobre a indeterminação sonoro-estrutural de *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen

Aus den Sieben Tagen é uma peça composta por Stockhausen em 1968 para qualquer número ou grupo de instrumentos, constituída por 15 textos-partitura destinados a nortear entre seus instrumentistas um processo intuitivo e não planejado de concepção coletiva da sonoridade da peça. Aqui, a teoria ontológico-sonicista de Dodd também seria questionada, visto que, em cada singular e sempre diferente performance, a conformação sonora (e acústica) final que a peça assume dependa de cada um de seus intérpretes e da intuitividade por eles estabelecida em cada específico momento de execução. E visto que o resultado sonoro desta obra de modo algum seja sempre idêntico e não possa de maneira alguma ser previamente planejado ou ensaiado, conclui-se que provavelmente nenhum tipo de parâmetro sonoro, tais como os que depende a teoria de Dodd,

poderia caracterizar e definir ontologicamente esta obra, em sua individualidade e identidade *sui generis*.

Por isso, segundo a teoria de Dodd, só nos restaria considerar cada execução de *Aus den Sieben Tagen* como uma obra diversa - a despeito do que o compositor, seus intérpretes ou a audiência acreditasse quanto a se tratar de uma e mesma peça. E caso queiramos fazer jus à compreensão de compositor, intérpretes e audiência, parece que *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen jamais poderia ser um type sonicista-timbrístico tal como a teoria de Dodd o compreendera.

c) Sobre a indeterminação sonoro-estrutural de 4'33" de Cage

Referente a 4'33" de Cage, a teoria ontológico-sonicista de Dodd seria também questionada, visto que os sons almejados por Cage para a constituição de sua peça sejam aqueles fortuitamente emitidos pelo ambiente, e por toda e qualquer pessoa presente à performance da peça - conforme vimos. Os sons de 4'33" se remetem àqueles que normalmente acompanham e circundam às pessoas no dia-a-dia - sendo, portanto, sons que de maneira alguma teriam qualquer manipulação ou estruturação dirigida a uma experiência musical, exceto se for levada em conta e posta em prática a sugestão de Cage: aí, então, talvez se procedesse, perante o que se ouve, a uma possível atitude que seria capaz de transformar a maneira como tais sons são percebidos, de modo a neles desvelar, revelar ou mesmo criar um sentido estético-musical. Por isso, o conteúdo sonoro de 4'33" variaria de acordo com as pessoas presentes a cada uma de suas performances, pois emitirão, em cada ocasião, sons sempre diversos, e também se atentarão sempre diferentemente, no intervalo destinado a cada performance, aos diversos sons emitidos. Então, se considerarmos que seria um tanto quanto absurdo pensarmos que possa existir uma música desprovida de sons, e se considerarmos, assim, os sons de uma música como parte imprescindível de sua essência, 4'33" contrariaria, aparentemente, àquilo que se entende por type - cuja principal característica é a de ser sempre a si mesmo idêntico, invariável e impassível ao espaço e ao tempo.

Haveria outro ponto de 4'33" que, aparentemente, questionaria a teoria ontológico-musical de Dodd e que faria prevalecer a de Levinson. Vimos como a teoria de Levinson seria mais apropriada à teoria de Goodman no que concerne à definição ontológica de 4'33" de Cage, por compreender uma partitura como um conjunto de instruções destinadas à exemplificação do *type* musical. Mas a teoria de Dodd, assim como a de Goodman, compreende que uma partitura na realidade descreveria ou representaria a estrutura sonora da peça - e assim, pelo fato de que a partitura de 4'33" seja constituída inteiramente por pausas, parece que a teoria de Dodd também não conseguiria definir adequadamente a constituição ontológica da peça de Cage, pois compreenderia 4'33" como silêncio correlato às pausas de sua partitura, e deixaria de contemplar às sonoridades de fato almejadas pelo compositor e por ele facultadas a constituir sua obra - em decorrência da obediência dos músicos à partitura.

Portanto, parece razoável a constatação de que 4'33" de Cage jamais poderia ser definida ontologicamente enquanto obra musical segundo uma teoria *type* sonicista.

d) A respeito da notação musical contemporânea

Ao vislumbrar a Figura 3 abaixo exposta, é provável que corroborássemos ainda mais a aparente incongruência notada entre a natureza imutável de um *type* e a nem sempre constante propriedade acústica de algumas obras musicais, uma vez que dificilmente seria realizada uma interpretação idêntica a que Kathy Berberian procedera à *Sequenza III* (1966) de Luciano Berio sem que a considerássemos como uma imitação em seu mais pejorativo sentido - em vista da complexidade inerente à escrita da peça e à responsabilidade que assim recaia ao intérprete e à pessoalíssima interpretação que dela se fizer.

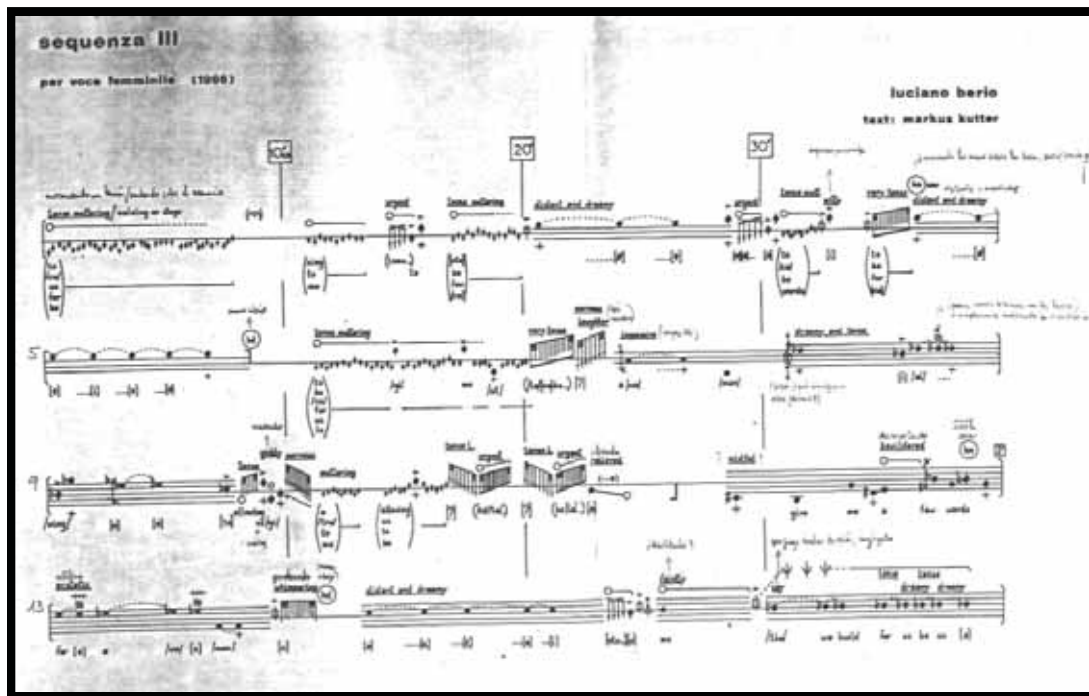


Fig. 4 - Frontispício da partitura de *Sequenza III* para voz solo, de Luciano Berio.

De modo não tão abrangente, mas não menos verdadeiro, poderíamos provavelmente constatar algo semelhante analisando a escrita ultra-complexa de Ferneyhough - pois, pelo fato de ser por vezes humanamente impossível executá-la de maneira estritamente precisa ou sempre idêntica, também grande parte de sua resultante sonora fique assim sujeita à grande variação de uma pessoalíssima e irrepetível interpretação.

"As partituras de Ferneyhough não são apenas e meramente objetos práticos a partir dos quais um intérprete conheceria àquilo que o compositor teria em mente. Antes, suas partituras transcendem à função historicamente dada à notação musical, assim fazendo muito mais relevantes aspectos como "a-maneira-com-que-se-daria-a-interpretação-visual-do-intérprete" que um convencional "como-o-som-deve-ser-produzido". Tais características produziriam ao resultado sonoro o que Lévy identificara como sons inauditos, ruidosos, imprevisíveis e instáveis. Assim fazendo, Ferneyhough abre um novo caminho à exploração musical, na qual a dicotomia notacional de "conteúdo vs. forma" permita ao compositor a investigação de intrincadas complexidades em um novo e diferente plano" (PÂMIES, 2011 : 6)

Conforme o excerto acima corrobora, esta imprevisibilidade inerente ao resultado sonoro decorrente da escrita de Ferneyhough advém do fato de que

tenha sido intenção do compositor almejar, por meio da escrita musical, não o som em si e sua estrutura, nem tampouco um modo específico de produção destes sons, mas, sobretudo, um sempre diverso modo de percepção e interpretação do performer àquilo que teria sido escrito. Isto é também corroborado abaixo por outro excerto, de Simon Duncan:

"As obras da Nova Complexidade [termo pelo qual designa-se a poética de Ferneyhough] diferenciam-se [das de tradição clássica] pelo fato de que os compositores empreguem explicitamente uma representação notacional que canalizem o performer à tomada de decisões e à sua responsabilização quanto à interpretação última da obra" (DUNCAN, 2010 : 4)

Tais poéticas, portanto, contariam sempre, para a resultante sonora final da peça, com a singular e pessoal resposta do intérprete à saturação notacional. Assim, a determinação sonoro-estrutural da peça comportaria enormes lacunas deixadas intencionalmente pelo compositor, prevendo com isso a co-determinação do intérprete na própria concepção da peça.

Enfim, considerando que 1) o type musical sonicista-tímbrico de Dodd seja eterno, imutável e caracterizado principalmente por invariáveis propriedades acústicas que as obras musicais possuam; e pelo fato de que 2) a resultante sonora e as características acústicas das obras exemplificadas sejam sempre passíveis de drástica mutabilidade, conforme o intérprete e cada uma de suas singulares interpretações; constataríamos que 3) aparentemente, as poéticas subjacentes às obras que aqui exemplificamos não seriam devidamente contempladas pela teoria ontológico-musical do type sonicista-timbrístico de Dodd, pois cada mudança de caráter sonoro e acústico inevitavelmente impingida a cada interpretação destas obras faria com que elas fossem encaradas, a cada vez, enquanto descoberta de novas obras e diferentes types - o que pareceria absurdo a Ferneyhough, Berio, ou a qualquer um familiarizado com suas poéticas.

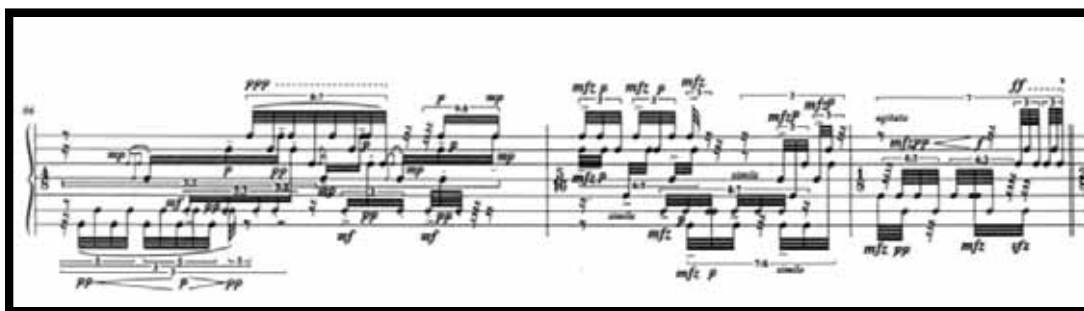


Fig. 5 - Excerto de *Bone Alphabet* (1991) de Ferneyhough, para percussão solo.

e) Sobre imutabilidade da estrutura sonora e a prática hodierna da música antiga

Além do exemplo citado no item e) de nossa crítica à teoria de Goodman⁴³, poderíamos agora, em questão à teoria de Dodd, citar outro exemplo de mutabilidade temporal infligida à interpretação da música antiga, desta vez referente ao fato de que, há até pouco tempo atrás, os teóricos ainda defendessem que a música vocal renascentista havia sido concebida autenticamente para ser executada *a cappella*, i.e. sem acompanhamento instrumental. Mas hoje esta afirmação já tem sido cientificamente combatida (senão refutada) em estudos tais como os de Urquhardt e Savage (URQUHART & SAVAGE, 2011) - e com isto talvez se pudesse considerar que, até que viesse tal estudo à luz, por muito tempo se teria executado as músicas oriundas de tal repertório de uma maneira acusticamente diversa àquela pela qual teriam sido compostas. No entender da teoria de Dodd, isto provavelmente significaria que teriam sido descobertos novos types - semelhantes, porém diversos, àqueles inerentes às obras as quais ter-se-ia então almejado executar. Em outras palavras, à luz da teoria de Dodd, equivaleria dizer que em execuções *a capella* teriam sido compostas novas obras. Além disso, ainda sob a ótica da teoria de Dodd, sendo o acompanhamento instrumental destinado a qualquer número ou conjunto de instrumentos sem qualquer específica determinação por parte do compositor, também a cada execução destas obras acompanhadas instrumentalmente seriam descobertos novos e diferentes types e seriam executadas novas e diferentes obras. Porém, isto em grande medida

⁴³ Referente àquilo que Margaret Bent teria evidenciado enquanto recorrente mutabilidade impingida à estrutura sonora das obras do repertório de música antiga, conforme tendências históricas e idiossincráticas de gosto, a cada nova transcrição e a cada nova interpretação daquilo originalmente registrado num sistema notacional arcaico e já praticamente ignoto.

contrariaria o fato de que, seja ouvindo versões *a capella* ou com diferentes acompanhamentos instrumentais, provavelmente sempre identificássemos referenciada uma mesma obra, ainda que executada de maneiras diversas.

Conseqüentemente, com este exemplo, pareceria razoável concluir que a estrutura sonora de uma peça e suas qualidades acústicas *possam* variar conforme variações de interpretação, decorrente a um sempre outro olhar presente, e pareceria absurdo assumir que, comparadas as versões de cada uma destas interpretações, deparássemo-nos com diferentes obras, ao invés de versões diferentes de uma mesma e determinada obra. Teríamos aqui, então, mais um forte indício de que o conteúdo de uma obra musical, sobretudo no que se refere à sua estrutura sonora, seja passível de mudanças e causalidades temporalmente infligidas. Com isso, caso se considere a estrutura sonora enquanto essencial e imutável propriedade ontológica que defina e qualifique a natureza *sui generis* de cada obra musical, parece que a música não poderia ser um objeto abstrato tal qual o type sonicista-timbrístico da teoria de Dodd.

3.2.2. Conclusões da crítica à teoria type sonicista-timbrística de Dodd

Como vimos, a teoria de Dodd considera a estrutura sonora e o type musical como objetos abstratos independentes em sua intrínseca constituição a qualquer subjetividade - e, por isso, em cartesiana dicotomia entre objetos e sujeitos. Porém, visto que frente a diversos exemplos de práticas, interpretações e concepções hodiernas, a música em sua estrutura sonora provavelmente seja passível de mudanças, corroboramos que aqui também pareça incidir, junto à teoria ontológico-musical de Julian Dodd, uma necessidade de revisão e redefinição de fundamentos ontológicos, tal qual Merleau-Ponty teria evidenciado em *O Visível e o Invisível* no que concerne às ciências clássicas e à filosofia.

Em outras palavras, poderíamos resumir nossa crítica à teoria ontológico-musical de Dodd da seguinte forma: sendo 1) o type um objeto abstrato impassível a qualquer causalidade espaço-temporal; sendo 2) compreendida a música enquanto uma estrutura sonora type cujas propriedades fossem exclusivamente acústicas; sendo ainda 3) constatado que algumas poéticas ou práticas musicais

assimilem uma inevitável ou desejável mutabilidade incidente à estrutura de seus sons; e, finalmente, sendo 4) constatado por nossos exemplos que boa parte das práticas musicais hodiernas no âmbito da tradição ocidental provavelmente sejam passíveis de alteração em suas estruturas sonoras segundo diversas interpretações e performances; concluiríamos que 5) aparentemente, não se poderia caracterizar ontologicamente música como type sonicista, ou qualquer outro objeto abstrato que se queira dependente de uma estrutura sonora imutável, sem que, com isso, se negligencie boa parte da prática hodierna do repertório de tradição ocidental; e constataríamos que 6) o conceito de estrutura sonora decorrente às práticas hodiernas por vezes requeira a assimilação de uma relatividade conseqüente a cada uma das subjetividades implicadas em seus diferentes contextos de interpretação.

4. Conclusões do capítulo

a) Da prática hodierna da música antiga - Partituras, música e a subjacente e determinante realidade subjetiva

Conforme vimos, a teoria de Goodman compreende a música como um grupo ou "set" de caracteres simbólico-musicais dispostos em uma específica configuração, segundo a coerência de um código de caráter lingüístico adotado por aqueles situados no âmbito de uma mesma tradição musical. Em outras palavras, vimos como a teoria de Goodman restringiu a constituição ontológica da música a não mais que a constituição de uma partitura. Já na teoria de Dodd, perante a de Goodman, transmigrou-se da realidade concreta da partitura impressa àquela abstrata das idéias platônicas, de caracteres musicais estruturados em notação a estruturas musicais em notação caracterizadas, e de imutável objeto-partitura eternizado a eterno e imutável objeto musical. Para ambos teóricos, a partitura retrata a estrutura sonora; ambas partitura e estrutura sonora são compreendidas enquanto contrapartes de um mesmo objeto; e de um a outro só há diferença quanto à ordem e precedência de cada contraparte: para a teoria de Goodman, a sonora sobrevém à de sua partitura, sendo mediada pela leitura; para a teoria de

Dodd, a sonora antecede à da partitura, sendo mediada pela escrita. Em outras palavras, tendo caráter cartesianamente objetivo, tanto a partitura quanto a estrutura sonora são, para as teorias de Goodman e Dodd, puros *em si*, independentes de quaisquer possíveis posteriores distorções subjetivas que os adequasse a idiossincráticos *para si* que justificassem, a seu turno, diferentes e pessoais interpretações e fruições. Ou seja, há para ambos uma única realidade intrínseca e imutável à música, de caráter objetivo, pois válido a qualquer um e em qualquer situação e contexto que se queira.

Contudo, como vimos em nossa crítica, tal realidade objetiva⁴⁴, constituída por objeto-registro⁴⁵ e sua contraparte sonora⁴⁶, é passível de alterações conseqüentes às diversas interpretações, gostos e demais idiossincrasias inalienáveis à própria prática musical⁴⁷, pois constatamos que estaria subjacente àquela uma realidade prática fundamentada em uma experiência subjetiva⁴⁸ que não seria à realidade objetiva subsumida, mas a ela também determinante⁴⁹. Uma vez que, tal como um prisma que gradativamente se altera e refrata diferentemente um feixe de luz, fatores subjetivos de gosto e interpretação seriam também passíveis de mudança ao longo do tempo. Essas mudanças na realidade subjetiva facultariam mudanças na realidade objetiva da transcrição e reconstituição de práticas musicais remotas, já desprovidas de uma continuidade histórica capaz de assegurar sua identidade – impossibilitando que sua origem pudesse ser sempre traçada de uma mesma forma, retroativamente. Em outras palavras, constatamos que a realidade objetiva de alguns registros (sobretudo, partituras) pode ser distorcida ou transformada de acordo com as próprias distorções e transformações inerentes à realidade subjetiva que a suporta e à qual representa.

⁴⁴ Aqui compreendemos como objetivo aquilo que teria a propriedade de ser válido a toda e qualquer pessoa, de maneira idêntica, e independentemente de suas subjetividades.

⁴⁵ Partituras, tablaturas, Cd's, arquivos sonoros digitais, tapes, discos ou mesmos textos são utilizados na prática e concepção musical como suportes para o registro de sons, procedimentos de emissão, ou, simplesmente, idéias sonoras - portanto, assim como teríamos mencionado no início deste capítulo, seriam a estes e todos os demais tipos semelhantes de suportes que nesta dissertação nos referimos através do termo "registro".

⁴⁶ Assumindo aqui que o som que eu de fato ouça seja um objeto, à medida que não seja fruto de minha imaginação e exista à sua própria maneira, em suas próprias características acústico-objetivas, independente e impassível à minha vontade, à minha subjetividade.

⁴⁷ No que concerne à contraparte sonora, estas distorções se traduziriam em maneiras sempre diversas de emissão e interpretação significativa dos sons - e, portanto, em sons sempre diversos.

⁴⁸ Aqui compreendemos como subjetivo aquilo que seria exclusivamente dependente e variável segundo as idiossincrasias e singularidades de cada pessoa, e a tudo quanto fosse relativo à sua vida mental e emocional - seus gostos, crenças, vontades, estados de espírito, etc.

⁴⁹ Em outros termos, a música seria constituída por duas realidades complementares, a saber: a objetiva, constituída por seus registros (partituras, CDs, etc) e por suas contrapartes sonoras (o próprio som); a subjetiva, constituída pelas diversas leituras que estes registros e sons podem ter. Ambas realidades sofrem interferência mútua, porém a subjetiva geralmente prevalece.

Com Margaret Bent, vimos como a execução hodierna pautada em uma tradução para a notação moderna da música renascentista originalmente registrada em um sistema notacional já antiquado e praticamente inacessível, estaria fadada a ter sobre si sempre diferentes interpretações sobre sua autenticidade, pois se daria de forma sempre indireta e facultada apenas pela mediação de teorias que visassem a recuperação da subjetividade de uma já esquecida prática e/ou concepção subjacentes a estas notações - teorias estas que seriam sujeitas a serem sempre, por isso, revistas e questionadas por dados dantes ignorados ou diferentemente interpretados, sendo enfim sempre flutuantes ao sabor de tendências históricas e pessoais de gosto⁵⁰. E tendo sido fadado a jamais ser integralmente contemplado, mas somente aproximado e sempre de maneiras diferentes - conforme à determinação de uma subjacente e essencialmente mutável realidade subjetiva -, a objetiva realidade⁵¹ ou autenticidade almejada pela transcrição para a notação moderna da música de tal repertório não seria nem fixa - tampouco idêntica -, e também não poderia refletir uma normatização eterna e estática como a pressuposta nas teorias de Goodman ou Dodd.

Na teoria de Levinson, o prisma subjacente da realidade subjetiva, apesar de presente, foi distorcido, galvanizado de sua intrínseca mutabilidade à pétreia configuração inerente à mente de seu criador no específico momento da concepção da obra: arrebatado à contemplação da Medusa, sua dinâmica realidade subjetiva imobilizou-se para sempre enquanto objeto. Em suma, tal como alguém que sofre pela insistência de um pensamento fixo, que para si torna-se um denominador de sua existência e para os demais se torna um rótulo, para a teoria de Levinson uma obra musical teria uma única maneira válida e correta de existência, pressuposta como inalienável à sua essência e impassível a qualquer causalidade de ordem espaço-temporal e subjetiva⁵². Só para citar nossos

⁵⁰ Cf. pp. 39-45.

⁵¹ Por realidade objetiva nos referimos àquela que teria as características de um objeto: de ser válido a toda e qualquer pessoa, independentemente de qualquer subjetividade. Uma realidade subjetiva seria, então, a antítese de uma realidade objetiva. Tendo como base uma realidade híbrida tal como Merleau-Ponty teria apontado em *O Visível e o Invisível*, teríamos evidenciado em nossa crítica às teorias ontológico-musicais de Levinson, Goodman e Dodd que a música muito provavelmente teria sua realidade constituída em parte por propriedades de caráter objetivo e em parte por propriedades de caráter subjetivo. Neste momento, portanto, procuraremos discriminar e discutir os indícios que na crítica que encetamos foram reunidos quanto à consistência e origem provável de cada uma destas partes da realidade musical.

⁵² Note-se nisto que também a teoria de Levinson compreende por um viés cartesiano seu objeto musical.

exemplos concernentes à prática hodierna da música antiga, chegamos a tais conclusões também com Dean Mace e seu questionamento da teoria de Alfred Einstein sobre as origens do madrigal italiano⁵³, bem como com Urquhart e Savage e o questionamento da prática *a capella* da música renascentista⁵⁴ - onde o contexto histórico, que na teoria de Levinson teria sido engessado objetivamente no ato de criação, em nossa crítica teria reavido o direito à sua intrínseca inconstância, enquanto *devoir* de natureza subjetiva, uma vez que tenhamos constatado a abrangência da consideração de contexto de uma obra não só restrita a uma única mente e situação inerentes à sua concepção original, mas também a todas as situações que engendrassem a cada uma das diferentes concepções de suas diversas fruições e interpretações, e a cada uma das subjetividades envolvidas, cada qual a seu turno.

Como no exemplo de Bent, também teria ficado evidente que a interpretação de um passado cuja prática hoje não tivesse, desde sua origem, mantido um fluxo de continuidade que a tivesse conservado enquanto presente sempre contínuo, estaria sujeita ao sempre diferente prisma de um sempre outro dissociado tempo presente de interpretação - mas nem por isso, frente aos demais prismas anteriores, teria necessariamente que ser erigido como um tirano que extirpasse a todo e qualquer anterior governante para eliminar qualquer ameaça subversiva, uma vez que tenhamos deixado também evidente que as interpretações de Einstein sobre o madrigal italiano ou as interpretações realizadas *a capella* da música renascentista não necessariamente teriam hoje que ser banidas enquanto impróprias ou não verdadeiras, podendo a qualquer momento surgir uma nova teoria que com novos dados e novas interpretações novamente as restituía ao poder reinante da aceitação acadêmica, ou podendo ainda, independentemente de um referendar teórico, se afigurar simplesmente passíveis de preferência, assim como o seja a uma poética tudo aquilo consoante aos gostos de seu poeta.

É com isso que concluímos que provavelmente haja de fato uma realidade subjetiva temporal e espacialmente flexível, subjacente enquanto fundamento e princípio de tudo o que se quiser fixo e objetivo a respeito de música. E tal como ocorreria à muda de pele de uma cobra ocasionada por dimensões assumidas que

⁵³ Cf. pp. 64-66.

⁵⁴ Cf. pp. 80-81.

excederiam àquela da muda antiga, esta subjacente e inconstante realidade subjetiva seria capaz inclusive de questionar conceitos objetivos dela originados porém já ultrapassados, redefinindo-os e remodelando-os ao sabor de novas tendências históricas de gostos e de conformações sócio-culturais. Desta maneira, quaisquer conceitos que se queiram coletivamente válidos terão provavelmente sempre um âmbito temporal circunscrito, cuja duração dependerá provavelmente de uma cada vez maior e gradativa diferença de sua fixidez perante a múltipla vigente conformação que sua realidade subjetiva ora assumir, além de ter no âmbito espacial semelhante circunscrição no que concerne provavelmente a só abranger realidades cujos fatores sócio-culturais inerentes à prática sejam afins.

De forma inalienável à intrínseca constituição ontológica do fenômeno musical, há, portanto, uma interdependência entre realidades objetivas (registros, estrutura sonora e conceitos coletivos) e realidades subjetivas (significações, práticas, funções e conceitos idiossincráticos), um mútuo engendrar, uma mútua influência e um recíproco e cíclico movimento de definição e redefinição.

b) Realidade subjetiva variável e decorrente do âmbito do indivíduo - A atitude estética enquanto processo de transmutação cognitiva

Na obra *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen, a realidade subjetiva⁵⁵ extrapolaria a circunscrição da prática hodierna da música antiga e ganharia consistência variável não apenas no âmbito de uma poética, mas também no âmbito de individualidades: o compositor estabeleceu nos textos-partitura da obra critérios de comportamento norteadores de cada decisão individual dos intérpretes perante uma resultante sonora que, apesar de imprevisível, teria uma determinação subjacente quanto ao modo de emissão dos sons que a constituem.

Também na obra *4'33"* de Cage se evidencia esse mesmo processo mostrado por Stockhausen porém de maneira ainda mais radical: uma vez que a consolidação da experiência musical de *4'33"* é dependente não apenas de uma atitude individual por parte dos instrumentistas, mas também do público, e que o compositor teve a intenção de despertar nas pessoas uma apreensão da possível musicalidade dos sons que normalmente passam por elas despercebidos - reconhecê-los como música ou ruído depende da atitude individual daquele que escuta e se excetua às pausas notadas na partitura.

E aqui nos deparamos em nossa crítica com a constatação de que tais sons, que circundam de maneira despreziosa e corriqueira nossa vida diária, podendo ser também musicais, fariam em contrapartida com que nada nos impedisse de considerar que a recíproca fosse verdadeira, ou seja, aqueles sons que normalmente consideramos musicais, poderiam também ser ouvidos diferentemente - e até como corriqueiros. Pois, de um a outro extremo, do corriqueiro ao musical, e em cada escuta, Cage nos desvelou uma provável atitude. Porém, neste ínterim, apesar de já constatada a possibilidade quanto à transmutação do corriqueiro ao musical, nos seria ainda de difícil assimilação pensar na hipótese contra-intuitiva de que algo por nós normalmente considerado como música possa nos ser percebido enquanto desprovido de qualquer

⁵⁵ Cf. nota 51. Acrescentamos ainda que haveria, provavelmente, de forma inalienável à intrínseca constituição ontológica do fenômeno musical, uma interdependência entre realidades objetivas (registros, estrutura sonora e conceitos coletivos) e realidades subjetivas (significações, práticas, funções e conceitos idiossincráticos), um mútuo engendrar, uma mútua influência e um recíproco e cíclico movimento de definição e redefinição.

músicalidade. Vejamos abaixo alguns exemplos que poderiam corroborar essa idéia⁵⁶.

1) Imaginemos que uma determinada pessoa possa ter como música preferida a *Nona Sinfonia* de Beethoven; normalmente, quando vai a um concerto ou toca um CD desta peça, ela se emociona, se entenece, se maravilha. Imaginemos, porém, que esta pessoa chegasse cansada de um longo e extenuante dia de trabalho, e, de madrugada, enquanto dorme, alguém esbarrasse no "play" do aparelho de som, que passaria a tocar, em alto e bom som, a *Nona Sinfonia*. Seria razoável considerarmos que, nesta situação, os sons que esta pessoa ouvisse, embora idênticos àqueles de sua música preferida, fossem fruídos enquanto inconvenientes ruídos que a teriam acordado, assustado e atrapalhado um sono restaurador.

2) Imaginemo-nos presentes no mesmo concerto ou peça em que Abraham Lincoln teria sido assassinado⁵⁷. Seria razoável imaginarmos que, se a partir da tragédia a orquestra continuasse sua execução, os sons por ela tocados provavelmente atrapalhariam a comunicação e prestação de socorro ao ferido. E embora continuássemos a ouvir sons, é provável que após o tiro não houvesse mais música ou arte naquilo que ouvíssemos.

3) Finalmente, imaginemos agora que uma pessoa fosse trancada em um quarto que não tivesse nada em que fixar sua atenção exceto a cadeira em que se assenta, um círculo desenhado na parede à sua frente, e alto-falantes ocultos que repetiriam *ad nauseam* o concerto de sua obra musical preferida. Depois de um certo número de repetições, podemos imaginar que a obra escutada deixasse de ser ouvida como música para se afigurar como: a) sons intoleráveis ou b) sons absolutamente irrelevantes. Porém, o mesmo não aconteceria com a cadeira e nem com o círculo, pois, não importando se se afigurassem intoleráveis ou irrelevantes, a cadeira permaneceria sendo reconhecida como cadeira e o círculo permaneceria sendo reconhecido como círculo. Isto apontaria para o fato de que

⁵⁶ Os seguintes exemplos consistem em situações fictícias sobre as quais pretendemos embasar subseqüentes constatações. Em defesa à validade deste procedimento, bastaria ao leitor comparar este método com aquele tão comum à filosofia fenomenológica: nada mais estaríamos fazendo aqui que uma espécie de redução eidética de nosso "objeto". Vale dizer que este é um procedimento comum à maioria dos estudos da ontologia musical - à guisa de exemplo, cf. ROWLANDS, 2010 : 86-90; LEVINSON, 2011 : 65; DODD, 2007; etc.

⁵⁷ Na realidade, a história conta que Abraham Lincoln teria sido assassinado enquanto assistia a uma peça teatral. Aqui fizemos uma pequena adaptação, mudando ficticiamente o contexto para o de um concerto musical.

"ser um círculo" provavelmente é uma propriedade inalienável e objetiva deste círculo, e que "ser uma cadeira" é uma propriedade inalienável e objetiva da cadeira. Se nesse raciocínio a cadeira é um objeto concreto e o círculo é um objeto abstrato, "ser música" neste exemplo jamais poderia ser uma propriedade objetiva dos sons.

Constatar por meio do exemplo acima que sons normalmente considerado como música possam ser, a qualquer momento, considerados como ruído em razão de fatores contextuais, emocionais e mentais, seria o mesmo que dizer que este significado atribuído ao que se escuta enquanto música não é objetivamente inerente aos sons escutados, mas dependente do contexto da própria escuta e da subjetividade nela implicada, e segundo a atenção dada por quem ouve. Com isso, podemos concluir que este significado "musical" se daria sempre de modo diferente, única e exclusivamente relativo a cada pessoa e segundo cada contexto específico e situação mental e emocional em que esta pessoa se encontrar. Tal significado, portanto, seria sempre circunscrito e circunscrevente, criado e cultivado por e para esta idiossincrática personalidade, cuja ocorrência, embora sempre diferente, seria sempre gerado de forma semelhante - pois o processo que engendra este significar seria o mesmo, não importando que específico significado, contexto ou pessoa, pois estaria sempre envolvido uma mesma ou semelhante constituição humana sensória, motora, mental, corporal e cognitiva.

Conclui-se disso que, para compreender a consistência ontológica da música, é necessária uma compreensão do processo cognitivo-perceptivo que engendraria o estabelecimento de um significado musical a sons apreendidos pela escuta.

c) Unidade no diverso - Música e conceitualização teórica

Se assumirmos que considerar algo como musicalmente significativo é um processo tão idiossincrático e sujeito a variabilidades de contexto, poderíamos aparentemente entrar em uma contradição com o fato de que sempre foi possível nos referir ou identificar uma determinada obra com a certeza de estarmos nos referindo ou identificando coletivamente uma mesma coisa. Por meio desta

identificação coletiva foi possível a construção de conceitos referentes não só a obras, mas também a tradições, poéticas e até mesmo às suas constituições ontológicas.

Para esta questão podemos propor o seguinte: como a soma de diferentes vetores conflui para uma resultante vetorial única, se em um nível mais restrito pensarmos que um determinado número de pessoas nasceu e cresceu em culturas, sociedades e épocas afins, as diferenças entre os significados que atribuíssem tenderiam a ser tão menores quanto maiores fossem suas afinidades culturais, históricas e sociais – ou seja, a resultante vetorial tenderia, em sua direção e força, a ser tão próxima às direções e forças de cada vetor individual, quanto mais próximos cada um destes fossem entre si. É isto que nos daria possibilidade do estabelecimento ou identificação de um conceito generalizadamente aceito e que, ao menos durante um certo período de tempo, fosse sempre idêntico a si mesmo. E é desta forma que poderíamos falar, do mais amplo ao mais estrito, em: tradições, períodos, escolas, estilos, poéticas e obras musicais - cada qual enquanto resultantes vetoriais conceituais abrangendo idiossincráticos vetores em diferentes amostragens quantitativas e qualitativas, contextos sócio-culturais e intervalos histórico-temporais. Neste sentido, dando talvez uma acepção diferente, poderíamos aqui parafrasear à frase de Maria de Lourdes Sekeff: "Ouvir música é ouvir direções" (SEKEFF, 2007).

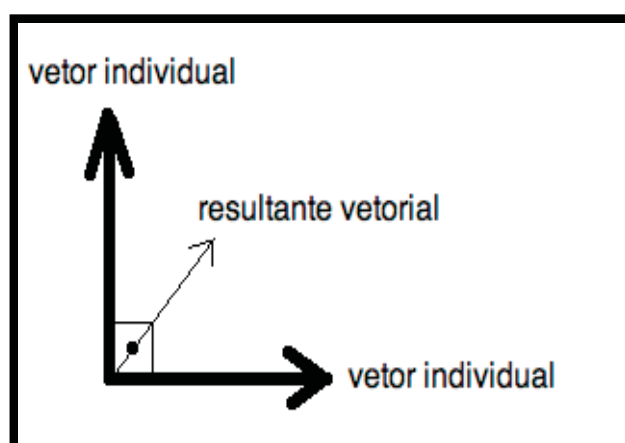


Fig. 6 - Ilustração da constituição de uma resultante vetorial pela confluência de dois diferentes vetores individuais - de igual força e direção perpendicular em 90°

Porém, quando da constituição analítica de uma resultante vetorial, ainda que se considere um mesmo ou semelhante âmbito de origem sócio-histórico-cultural, de tradição, etc, não poderemos perder de vista o fato de que cada pessoa integrante do âmbito considerado será sempre diferente, assim como serão sempre diferentes os contextos e as situações de cada escuta. Poderíamos, então, pensar na gênese do significado musical da seguinte maneira: para cada pessoa, haveria seu vetor de coeficiente pessoal imprevisível e contextualmente sempre diverso, *pari passu* à inércia vetorial⁵⁸ exercida por seus contextos sócio-histórico-culturais, e da confluência combinatória entre estas duas forças vetoriais nasceria uma resultante inerente ao significado que esta pessoa daria àquilo que ouve, enquanto musical ou não, em um dado e específico momento.

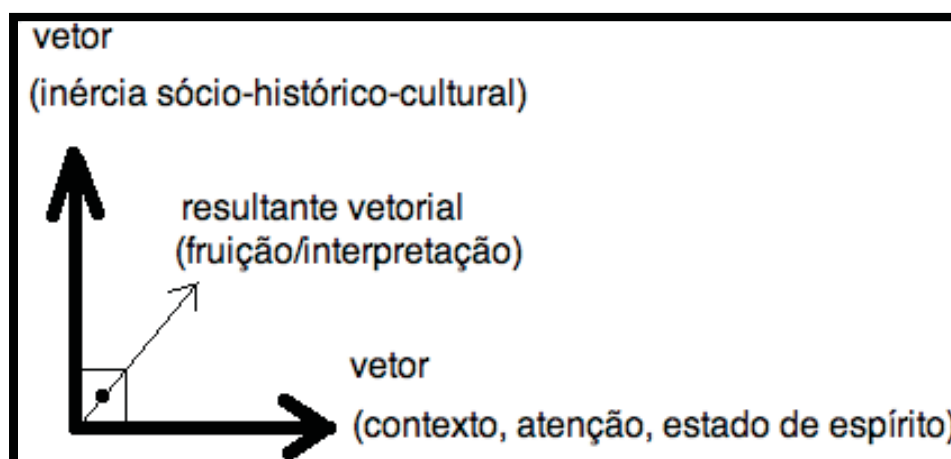


Fig. 7 - Fruição/Interpretação como vetor resultante da confluência dos vetores: a) de contexto, atenção e estado de espírito; e b) da inércia dos condicionamentos sócio-histórico-culturais.

Com isso, é provável que tenhamos esclarecido a segunda parte da hipótese que expusemos em nosso Prólogo, a saber: a subdivisão ontológico-musical em substrato, substância e sonoridade. Em outras palavras, deixam-se aqui claros os possíveis âmbitos da consistência ontológica musical: 1) a escuta de sons - correlato àquilo que intitulamos como substrato; 2) todo rol conceitual sócio-histórico-cultural que envolveria e influenciaria tanto a emissão quanto nossa percepção e significação de tais sons, baseado em uma determinada coleção de

⁵⁸ Tal inércia vetorial nos chegaria conjugada aos sons e estruturas sonoras enquanto uma espécie de roupagem a encobri-los, e que a nós seria legada como herança e condicionamento sócio-histórico-cultural.

experiências por nós repertoriadas e a nós legada enquanto tradição: a sonoridade; e 3) o conceito pessoal único e exclusivo de uma determinada fruição nossa, conforme as singularidades de nosso contexto, ambiência, gostos pessoais, etc, o qual seria responsável por uma determinada experiência de escuta destes sons enquanto música ou não - e isto seria o correlato àquilo que intitulamos como substância.

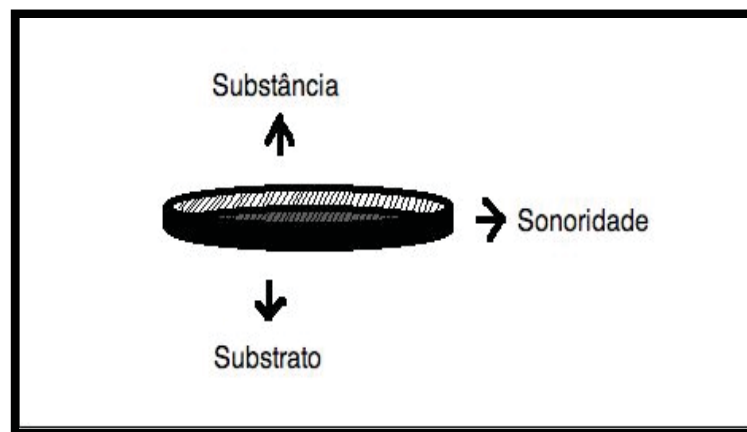


Fig. 1 - Consistência ontológico-musical representada como "moeda" composta de duas faces antagônicas complementares - substrato e substância - unidas por um liame - sonoridade.

d) Unidade no diverso - o registro da realidade musical conforme o grau de definição conferido a cada uma de suas instâncias ontológicas

Vimos que grande parte do repertório musical de tradição ocidental, sobretudo aquele inerente às poéticas clássica e romântica, utiliza como base para a noção de identidade de suas obras, aquilo que intitulam como estrutura sonora, que teria como referência principal uma partitura; tal partitura, perante os sons, seria encarada como sua representação simbólica e/ou de instruções para a emissão destes sons - e mais especificamente, a partitura geralmente é entendida como mediação à compreensão da organização e estruturação dos sons de uma obra musical. Poderíamos então considerar que, para tais poéticas, haveria talvez

um registro e foco centrado sobretudo no âmbito do substrato⁵⁹, pois a parte concernente à sonoridade provavelmente ficaria sempre passiva a estudos analítico-interpretativos e histórico-poéticos visando à sua reconstituição (devido mesmo ao fato de que a notação musical em partitura não os contemple de maneira suficiente e as deixe um tanto quanto indeterminadas⁶⁰). Como exemplo, possivelmente corroborando esta nossa conjectura, poderíamos citar as obras de teóricos tais como Nicolaus Harnoncourt ou Charles Rosen, que procuram resgatar a maneira de interpretação da notação e da emissão dos sons em suas características e mais sutis inflexões - em termos de dinâmica, acentuação, rubato, articulações, e enfim, de todas as demais características que se furtam a um registro simbólico-notacional de uma partitura, e que sejam concernentes ao âmbito da sonoridade de uma determinada obra, poética ou estilo⁶¹.

Porém, vimos também que, em poéticas tais como a da música intuitiva (de *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen, p.ex.), parece que haveria uma quase que absoluta inversão com relação à concepção citada no parágrafo anterior, pois, aparentemente, sua notação deixaria quase que indeterminada a dimensão do substrato, de sua estrutura sonora, para registrar, em contrapartida, um momento anterior aos sons, concernente justamente à determinação das inflexões e articulações, relativas à dimensão da sonoridade. Além disso, haveria neste caso, provavelmente, também, alguma propensão determinativa da substância, concernente àquilo que indica o título da peça - que, se, e somente se, levado em consideração, situaria a escuta ao indicar tratar-se "dos sete dias da semana" (tradução literal de "aus den sieben tagen"). Em comparação, neste raciocínio, seria razoável cogitar que uma obra tal como *Sinfonia n.5* de Beethoven, pois seu nome deixaria em quase completa e livre indeterminação a dimensão da

⁵⁹ Como já foi dito, propusemos uma consistência ontológico-musical tripartite, constituída pelas instâncias de substrato, substância e sonoridade. A instância do substrato seria sumamente objetiva, restrita exclusivamente aos sons e à maneira como eles são inter-dispostos enquanto estrutura sonora; a da substância, seria sumamente subjetiva, correlata à significação de um substrato apreendido e modalizado pela idiossincrática percepção sensori-motora e cognitiva, e num dado e específico momento, contexto e circunstância; e, finalmente, a da sonoridade, seria híbrida, objetivo-subjetiva, pois junto ao substrato consistiria no modo de sua "pronúncia" e emissão, em suas mais sutis inflexões, as quais teceriam junto à substância uma propensão, tendência ou âmbito de conformação.

⁶⁰ Aqui nos remeteríamos àquilo que apontamos início deste capítulo, referente à incompletude do musical presente em seus registros.

⁶¹ Cf. algumas obras do gênero: ROSEN. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.; ROSEN. *The Classical Style*. New York: W. W. Norton & Company, 1998; ou, principalmente para o repertório circunvizinho e inerente ao barroco, HARNONCOURT. *O discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.; LAIRD. *The Baroque Cello Revival: An Oral History*. Pennsylvania: Scarecrow Press, 2004.

substância - o que em sua *Sinfonia n.3 "Heróica"* provavelmente não ocorreria, se, e somente se, levado em consideração seu epíteto "Heróica".

Da mesma forma, para a caracterização da identidade *sui generis* de obras de poéticas tais como a da música aleatória, à medida que se estabeleça que quaisquer sons emitidos conforme um determinado método de aleatoriedade devam ser ouvidos como música, poderíamos procurar alguma determinação concernente à sua substância, através dos pontos desta poética que sejam indubitavelmente determinativos e não aleatorizados - mais comumente, o título das obras⁶². É desta maneira que poderíamos talvez exemplificar *4'33"*: em cujo título John Cage teria indicado a medida de um intervalo espaço-temporal⁶³ destinado à execução da peça, e em meio ao qual quaisquer fortuitos sons emitidos com exceção daqueles notados em sua partitura (ironicamente constituída integralmente por pausas) constituiriam parte da performance - e aqui, em face a uma completa indeterminação quanto ao substrato e à sonoridade, haveria uma determinação concernente somente à substância (se, e somente se, levado em consideração o título da obra). Seguindo este raciocínio, em *Imaginary Landscape n.5*, à medida que seja uma peça constituída pela gravação de sons fortuitamente emitidos pelo ambiente sonoro de uma grande avenida norte-americana, seria razoável considerar que haveria uma indicação explícita de Cage ao substrato e à sonoridade (à medida que tenham sido registrados em gravação) e também à sua substância (se, e somente se, é claro, for levado em conta o significado de seu título - que, traduzido, seria "paisagem imaginária").

⁶² No caso da peça n.1 do ciclo de suas *Composition 1960*, La Monte Young orienta ser colocado ao lado de um piano um balde d'água e um balde de feno para alimentá-lo; segundo o compositor, a execução da peça acaba quando o piano se mostrar satisfeito. Aqui, observa-se uma indeterminação completa aos âmbitos do substrato, substância e sonoridade, inclusive levando-se em conta o título da peça; porém, mediante tais instruções do compositor e à plasticidade dirigida à "performance" da obra, a escuta e sua respectiva substância tornam-se claramente dirigidas, frente aos sons emitidos durante aquilo que cada um interpretar como duração e execução da peça.

⁶³ Cf. "Uma das coisas que afirmam que a criação de Cage é uma obra de arte é o fato dela ter um nome. Durações temporais podem ser descritas, mas geralmente não são utilizadas como títulos. *4'33"* pode parecer nada mais que a descrição da duração da obra, mas não é. Outros títulos de obra de arte - *Suíte em Si menor*, *Terceira Sinfonia* - são similares pelo fato de aparentarem meras descrições mas todas elas são designações que funcionam como título. Enquanto tais, são parte da obra, afetando-as quanto às suas propriedades significativas. Nisto são diferentes de rótulos [...] que não afetariam àquilo no qual são anexados. De uma maneira humorística e indireta, Cage indica ciência de que a função de *4'33"* como título possa sugerir uma leitura enquanto 'quatro pés e trinta e três polegadas'. O título de Cage, interpretado da maneira mais usual [como indicação temporal], dirige a atenção à duração da peça, a seu âmbito temporal. Isto é plausível quando recordamos que o ato artístico de Cage dirige a atenção aos limites da obra, deixando o conteúdo e a forma à própria mercê. Diferentemente à acima mencionada outra designação que o título possuiria, Cage não delimita o contexto histórico-musical que seria o referencial de classificação da obra. De novo, isto é pertinente, uma vez que a peça tenha uma caráter radical. Ela se opõe [stand against] a todos e quaisquer exemplos tradicionais." (DAVIES, 2003 : 18-9).

Enfim, aqui fica claro outro ponto daquilo que expusemos em nosso primeiro capítulo enquanto hipótese: no que se refere à subdivisão da realidade ontológica da música em substrato, substância e sonoridade, pudemos constatar a maneira como ora uma, ora outra, mas pelo menos uma destas instâncias poderia muito provavelmente ser responsabilizada enquanto denominador daquilo que constituiria a identidade *sui generis* de quaisquer das obras e poéticas de tradição ocidental.

e) Unidade no diverso - Registros e obras enquanto memória: A progressiva hegemonia do objetivo

Nos dois últimos sub-itens das conclusões deste capítulo, explanamos sobre a constituição tripartite da nossa idéia de ontologia da música em substrato, substância e sonoridade⁶⁴, e a maneira como as diversas poéticas que compõem a tradição ocidental teriam se focado ora em uma, ora em outra destas instâncias como principal denominadora de sua identidade *sui generis*. Em outras palavras, vimos como a identidade das obras musicais seria provavelmente passível de ser registrada conforme o grau de determinação conferido a cada uma destas suas instâncias ontológicas.

O problema é que também vimos como haveria, subjacente à realidade objetiva conferida pelos registros, uma realidade subjetiva concernente à prática que os originara, cuja essência seria intrinsecamente inconstante, sempre mutável, e sempre passível de variação conforme tendências históricas e/ou idiossincráticas de gosto⁶⁵. Nisto poderia estar implicado um processo de progressiva obsolescência da realidade musical objetiva, inerente aos registros, perante a realidade subjetiva, em toda sua múltipla vigência - tal como exemplificamos anteriormente junto à prática atual de poéticas cuja 1) a origem seja historicamente

⁶⁴ Lembremos que a instância do substrato seria sumamente objetiva, restrita exclusivamente aos sons e à maneira como eles são inter-dispostos enquanto estrutura sonora; a da substância, seria sumamente subjetiva, correlata à significação de um substrato apreendido e modalizado pela idiossincrática percepção sensori-motora e cognitiva, e num dado e específico momento, contexto e circunstância; e, finalmente, a da sonoridade, seria híbrida, objetivo-subjetiva, pois junto ao substrato consistiria no modo de sua "pronúncia" e emissão, em suas mais sutis inflexões, as quais teceriam junto à substância uma propensão, tendência ou âmbito de conformação.

⁶⁵ Cf. nota 51.

remota; 2) a longevidade tenha em algum momento sofrido uma ruptura ou interrupção no que concerne à sua realidade prática - neste caso, principalmente concernente à notação utilizada; e ainda, 3) a realidade musical, em sua completude, tenha sido, assim, perdida, e facultada a um sempre outro dissociado presente interpretativo, fadados a jamais excederem à condição de aproximação.

Em contrapartida, observamos, com relação à prática recente do repertório oriundo de épocas a partir do barroco, e, ainda mais, do classicismo, que teria havido uma certa continuidade na manutenção de aspectos destas realidades na que hoje é múltiplice vigente - principalmente no que concerne a adoção de um mesmo tipo de notação, codificação e registro objetivo-musical: a tradicional partitura como hoje a conhecemos. Por outro lado, sendo 1) como vimos essa "tradicional partitura como hoje a conhecemos" passível de um registro limitado da realidade musical; 2) centrando-se ela principalmente em aspectos do substrato, mas tendo, porém, quase que completa indeterminação da dimensão da sonoridade (e por vezes também da substância); e 3) à medida que não se tenha observado uma tal continuidade na manutenção destes aspectos excedentes à notação, e inerentes à subjacente realidade subjetiva da prática e concepção musical; observa-se 4) que a realidade objetiva (a partitura) e sua respectiva chave subjetiva de decodificação (a leitura da notação), únicos aspectos que teriam neste caso, de certa forma, subsistido ao tempo, seriam erigidos hegemonicamente perante a realidade prático-subjetiva hipotética do contexto original, sob a qual teria sido antes subserviente⁶⁶.

É com isso que a realidade objetiva, enquanto registro, poderia passar a normatizar uma tentativa de reconstituição de uma já dissociada prática subjetiva, tendo também sempre dissociados e mutáveis prismas, passíveis sempre de singulares e idiossincráticas interpretações e/ou teorizações⁶⁷. Fica claro que, para

⁶⁶ Em outras palavras, considerando-se a música antiga renascentista, p.ex.,

⁶⁷ Na Fig. 2-1 a 2-3 constantes nas pp. 42-44, Margaret Bent ilustra a maneira como teria sido tomado como base normativa à prática hodierna da música antiga renascentista o registro dela realizado numa notação hoje praticamente ilegível - e consideramos ilegível tais registros porque seu indubitável decifrar estaria praticamente perdido devido ao quase completo esquecimento de sua chave de decodificação: a subjacente prática subjetiva que originara esta notação e que a teria imbuído de sentido. Com isso, cada interpretação desta notação, elegida como parâmetro normativo de reconstituição de sua prática, cada sua transcrição para a notação moderna, obedecendo, a seu turno, a uma sempre outra realidade inerente a cada dissociado presente interpretativo, assimilaria a si as mudanças relativas à múltiplice vigência de gosto e hegemônica concepção teórica deste presente. Talvez daqui a algum tempo ocorra o mesmo com "a tradicional partitura como hoje a conhecemos", tornada obsoleta por uma música cujo registro seja sobretudo aquele semelhante aos hoje utilizados para a música eletroacústica.

a poética da música eletroacústica pura, sobretudo no que concerne às obras exclusivamente dependentes da execução de suas gravações, excluir-se-ia a possibilidade da obsolescência cuja incidência teríamos visto nas partituras - a menos que o próprio suporte utilizado para esta gravação se torne ele mesmo obsoleto e inviável a uma execução satisfatória.

Aqui se faz necessário um pequeno desvio de percurso para falarmos sobre a constituição ontológica dos registros musicais.

"O que exatamente Beethoven compôs? Esta é a questão com a qual gostaria de começar. Bem, para alguns, Beethoven compôs um Quinteto para piano e sopros (flauta, oboé, clarineta, trompa) em Mi bemol, Opus 16, em 1797. Mas que tipo de coisa é esta, este quinteto que adveio da atividade artística de Beethoven? Em que consiste isto? Poderíamos dizer que Beethoven na realidade compôs sons? Não, porque sons fenecem, mas o quinteto permanece. Beethoven teria composto uma partitura? Não, porque muitos estão familiarizados com as composições de Beethoven sem terem tido contato com suas partituras. [...] Àqueles familiarizados com o recente questionamento ontológico de obras de arte saberá que em geral há um consenso quanto a considerar obras musicais como uma variedade de objeto abstrato - a saber, um type ou kind estrutural. Exemplificações [instances] deste type são encontrados nas individuais performances desta obra. O type pode ser ouvido pelas suas exemplificações [instances], embora ainda exista independentemente delas. Acredito que isto é basicamente correto." (LEVINSON, 1980 : 5)

Conforme relata acima, Levinson teria chegado à necessidade de considerar música como um type por eliminação a outras hipóteses. Mas visto que até aqui tenhamos constatado que são vários os exemplos musicais que contrariam à imutabilidade e eternidade inerentes aos types, seria interessante analisarmos a possibilidade de tornar viáveis algumas dessas hipóteses aparentemente refutadas por Levinson, questionando a maneira como o teórico teria procedido a tais eliminações. Com este intento, questionemos primeiramente a afirmação de Levinson de que "os sons fenecem, mas o quinteto continua". Ora, talvez pudéssemos considerar também que os sons feneceriam apenas como fenômeno físico, embora a memória deles permanecesse: à medida que considerarmos como memória as partituras, gravações ou mesmo lembranças e conceitos constituídos sobre tais sons. Vejamos, então, como a relação tecida entre música e memória poderia proporcionar uma ampliação do exclusivo foco à música enquanto puro objeto, para considerarmos também *para quem e como*

seria tal objeto, além de nos facultar uma resolução à questão aqui posta sobre a mutabilidade da essência musical e sobre a possível obsolescência de seus registros.

Mark Rowlands em seu livro *The New Science of Mind* (2010), contrariamente à corrente mais tradicional e majoritária de pensamento de sua epistemologia, propõe, no excerto abaixo, que os processos mentais cognitivos responsáveis pela experiência sensível poderiam incluir a utilização não somente de dados armazenados em sua própria memória ou inerentes à sua própria mente, mas também daqueles armazenados de maneira extrínseca ao nosso cérebro, provenientes de anotações, livros, imagens, entre outros, de dados coletados e processados através da manipulação e exploração de dados do ambiente não circunscritos ao cérebro, mas mediados por nossos órgãos sensori-motores e passíveis às conformações de contexto.

"Esforços tradicionais no estudo da mente são baseados na idéia de que o que quer que seja verdadeiramente um processo mental - percepção, lembrança, pensamento, raciocínio, e assim por diante - é existente no cérebro. Processos mentais seriam idênticos aos processos cerebrais ou exclusivamente realizados por processos cerebrais. [...] Processos cognitivos [...] ocorreriam no interior dos organismos cognoscentes, porque processos cognitivos seriam, em última instância, processos cerebrais. [...] A nova maneira de pensar sobre a mente é inspirada e organizada em torno não do cérebro mas da combinação de idéias de que os processos mentais sejam 1) incorporados [embodied], 2) integrados [embedded], 3) executados [enacted], e 4) estendidos [extended]. [...] A idéia de que processos mentais sejam incorporados é, grosso modo, a idéia de que sejam em parte constituídos e em parte procedidos por mais abrangentes (i.e. extraneurais) estruturas e processos corporais. A idéia de que processos mentais sejam integrados é, grosso modo novamente, a idéia de que processos mentais sejam projetados para funcionar unicamente em concomitância a um determinado ambiente situado extrinsecamente ao cérebro do sujeito. Na ausência de uma sustentação ambiental apropriada, processos mentais não fariam aquilo ao qual supor-se-ia fazer, ou somente poderiam fazê-lo de maneira imperfeita. A idéia de que processos mentais sejam executados é a idéia de que se constituiriam não apenas de processos neurais mas também de coisas mais generalizadamente procedidas pelo organismo - constituir-se-iam em parte pela maneira em que o organismo age no mundo e pela maneira que o mundo conseqüentemente reagiria ao organismo. A idéia de que processos mentais sejam estendidos é a de que não sejam situados exclusivamente no interior da cabeça de um organismo, mas estendidos afora, e de maneiras variadas, ao ambiente deste organismo." (ROWLANDS, 2010 : 2-3)

Embora cada uma das propriedades cognitivas citadas iluminem várias de nossas constatações referentes à ontologia musical, é à propriedade do processo cognitivo de ser "estendido" que aqui nos serve imediatamente à definição do porquê é possível existir uma concordância coletiva de várias visões singulares. Pois, tendo o processo cognitivo a propriedade de ser "estendido", assumiríamos que estes "não sejam situados exclusivamente no interior da cabeça de um organismo, mas estendidos afora, e de maneiras variadas, ao ambiente deste organismo", o que para nós equivaleria a considerar que partituras ou gravações de uma música poderiam ser também considerados como tipos de memória parcialmente armazenada e registrada extrinsecamente ao cérebro, cuja manipulação se daria sempre que nos fosse requerida a reconstituição e processamento desta memória⁶⁸.

Em outras palavras, apesar da diversidade de interpretações e subjetividades, subsistiriam pontos comuns relativos 1) a um mesmo suporte mnemônico de registro, que teria sido tomado por cada uma destas subjetividades para embasar a cada uma de suas diversas e idiossincráticas interpretações; e/ou 2) a um mesmo conceito sócio-cultural e historicamente aceito sobre uma determinada obra, poética, estilo, etc., que em muito influenciaria à reconstituição da dimensão de sua sonoridade, e também a cada idiossincrática decodificação de um determinado registro musical constituído. Dependendo da poética e de sua

⁶⁸ Em um processo que, facultado pelas demais propriedades cognitivas acima citadas, mesclaria processamento cerebral e cognitivo conjuntamente a manipulações sensori-motoras, e sempre segundo nossas próprias idiossincrasias e singularidades de contexto. Enfim, quanto a considerar ontologicamente as obras musicais como memórias, nosso argumento ganharia força à medida que refletamos que, usualmente, ao menos em vários casos no âmbito da tradição ocidental, seja comparável o processo de constituição de uma partitura pelo compositor na concepção de sua obra com aquele que realizamos ao efetuar o cálculo de uma conta matemática suficientemente complicada a ponto de nos requerer a utilização de lápis e papel para anotarmos cada etapa de sua resolução. Assim, quando um compositor realiza um contraponto, pode até ser que o contraponto inteiro simplesmente "brote" em sua mente, mas é ao menos mais usual ou normal pensarmos que o contraponto se dê progressivamente, "memorizado" em anotação analisada, re-analisada, e reconstituída a cada nota grafada e a cada uma de suas etapas, *pari passu* ainda a uma constante preocupação e vigilância em talvez evitar quintas e oitavas paralelas, ocultas e intermitentes, p.ex. Mas, de qualquer forma que se queira, tenha sido constituído progressivamente ou simplesmente brotado na mente do compositor, o contraponto notado em uma partitura continuará sempre consistindo em uma espécie de memória acessível ao próprio compositor em um momento subsequente em que por si só não seja capaz de recordá-lo com exatidão, ou por qualquer outra pessoa cujo compartilhar das mesmas convenções culturais que engendraram à constituição da notação utilizada para registro faculte o acesso. E pelo fato de ser reconstituída em momentos, situações, subjetividades, e contextos sempre diversos, é natural que tal memória assuma sempre aspectos diferentes, em meio àquilo que nela permaneça caracterizando sua identidade. E a mesma coisa descrita com relação à constituição de um contraponto, poderíamos utilizar para a concepção e manutenção das obras musicais - todas enquanto memórias, constituídas e re-constituídas com o auxílio de suportes externos de registro, tais como partituras, gravações, tablaturas, textos, etc.

manutenção enquanto parte do *continuum* temporal de uma multifacetada prática presente, destes pontos comuns seria elegido como denominador da identidade *sui generis* de uma obra ora um, ora outro, ou ambos tipos de memória, segundo variadas gradações. E chegaríamos à consideração de que as diversas memórias constituídas se refiram (ou não) a uma mesma obra através de referências cruzadas de parâmetros inerentes a cada instância ontológico-musical (substrato, substância e sonoridade); tal referência cruzada se daria entre o vetor concernente aos parâmetros objetivamente fixados em um ou mais registros e uma resultante vetorial de caráter inercial constituída, por um lado, de parâmetros recorrentes a diversos individuais vetores relativos a interpretações e práticas repertoriadas por aquele que considera, e, por outro, pelo singular vetor concernente à subjetividade e contexto específicos em que se der tal consideração.

Para ilustrar o que acima propusemos, vamos imaginar que em um futuro a obra *Kontakte* (1958-60) de Stockhausen tenha caído em completo esquecimento, tendo qualquer gravação completamente destruída ou perdida, até que um estudo musicológico encontrasse seus três distintos e complementares tipos de notação⁶⁹ para a versão de eletrônica, piano e percussão. Suponhamos que estes registros tenham sido encontrados separadamente e sem referência alguma quanto a se tratem de registros de uma mesma obra. Por meio de um estudo musicológico, o pesquisador poderia ter empreendido a reconstituição das sonoridades eletroacústicas seguindo as instruções constantes na partitura de realização, cujo produto então poderia ter sido comparado ao constante nas demais partituras para, assim, apontar ao provável fato de se tratem de prismas distintos de uma mesma obra⁷⁰.

Retomando nossa discussão, com esta maneira mais estendida de concepção do que seria memória e cognição, e compreendida a memória dos sons como causada pelos correspondentes sons que Beethoven tenha ouvido ou imaginado enquanto *Quinteto Op. 16* (de nosso excerto anterior de Levinson), seria razoável considerar que os sons, com suas características, não fenecem de

⁶⁹ Tais como: 1) partitura de escuta: descrição visual dos fenômenos acústicos; 2) partitura instrumental: contendo as partes do piano e da percussão junto a uma esquemática das sonoridades eletrônicas, conforme aquela inerente à partitura de escuta; 3) partitura de realização: contendo todos os esboços, rascunhos, cálculos, tabelas e descrições de todos os procedimentos utilizados na geração eletrônica dos sons que compõem o tape (registro analógico dos sons eletroacústicos) de *Kontakte* (MENEZES, 1999 : 53).

⁷⁰ Por outro lado, algo semelhante teria acontecido nos exemplos que citamos de Margaret Bent, constantes nas pp. 42-44.

todo, mas permanecem, de certa forma, registrados em memória. E assim como escrevemos em uma agenda uma lista de compromissos para assegurar nossa memória, poderíamos considerar que o motivo pelo qual os sons não tenham fenecido seja devido à conservação das instâncias ontológicas destas obras (quais sejam substrato, substância e sonoridade) em uma espécie de memória - seja esta memória traduzida objetivamente enquanto registros gravados, notados, e/ou subjetivamente perpetuados em práticas, lembranças, e conceitos individuais e/ou coletivamente constituídos.

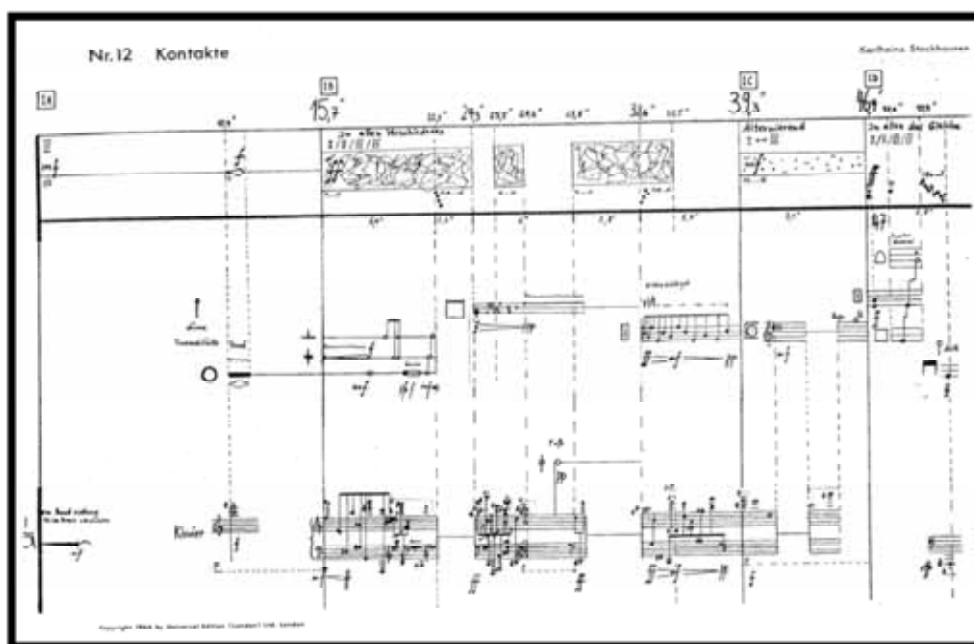


Fig.7 - Partitura de *Kontakte* (1960) de Stockhausen, para piano, percussão e eletroacústica.

Teríamos, aqui, finalmente, estabelecido que a "memória" seria o provável ponto comum entre as práticas e concepções vigentes de uma música e todos os diversos tipos de registro que poderiam servir como suporte à sua veiculação ou preservação documental. Pois, aquilo que anteriormente mencionamos como realidade subjetiva da prática musical, seria um conceito múltiplo e multifacetário, constituído enquanto resultante vetorial. Sendo dependente, então, de tão diversos e variáveis fatores, seria naturalmente conseqüente que essa realidade subjetiva possuísse uma natureza variável *tout court*, e sendo esta realidade subjetiva mantida enquanto memória perpetuada através das múltiplas e multifacetárias

práticas, concepções e registros musicais vigentes, é natural imaginarmos que também esta memória seja, assim mesmo, mutável.

Poderíamos ilustrar a dinâmica de constituição da dialética entre memórias musicais objetivas e subjetivas comparando-a à seguinte dinâmica: sendo 1) a fotografia uma espécie de memória gravada em um suporte físico-objetivo; e 2) a fotografia de uma encenação dramática passível de apreender apenas um de seus gestos; 3) e também considerando que o gesto constante nesta fotografia possa assumir diferentes expressões conforme os ditames de uma realidade subjetiva, que em um momento subsequente possa significá-lo de uma maneira diversa, as diversas memórias físicas e objetivas constituídas seriam como flashes de um contínuo que, por isso, seriam passíveis de ser diferentemente interpretadas. Em outros termos, memórias musicais físico-objetivas, tais como uma partitura ou gravação seriam como flashes de um gesto inerente à identidade desta música, que desdobrar-se-ia ao longo de um continuum temporal inerente à sua manutenção enquanto presente vigente de uma múltipla prática e concepção musical.

Mas enquanto nutrida a variabilidade desta realidade subjetiva, permanecendo ela em um sempre presente desdobramento de um gesto, sua identidade não seria perdida, mesmo em meio a tamanha volatilidade, porque seria mantida na vigência do presente contínuo de uma memória que se atualiza *pari passu* ao ato de inventar-se. Porque vimos, em nossa crítica referente à música antiga, como ocorrera um processo de obsolescência dos registros junto às suas memórias fixadas nos suportes físicos de partituras, as quais teriam perdido a eficácia quanto à recuperação da realidade registrada devido, não a um desgaste material, mas a uma descontinuidade de suas realidades práticas subjacentes, e a uma conseqüente perda de identidade - em outras palavras, é como se tivesse sido perdida ou deturpada a chave de decifração do registro, cuja perpetuação poderia ter sido unicamente facultada por meio de uma continuidade de uma realidade subjetiva subjacente, que, porém, neste exemplo da música antiga, encontrar-se-ia já prejudicada⁷¹.

⁷¹ Uma possível explicação para este fenômeno de ruptura, talvez, seja o fato de que seja só de meados do séc. XIX para cá que a tradição musical ocidental tenha se embrenhado na prática de música e tradições musicais oriundas de épocas remotas àquela em que se vive, às quais por muito tempo teriam jazido quase completamente esquecidas.

E tal qual no desenrolar de um novelo conseguimos apreender a linearidade de um fio, à medida que o observar das práticas presentes possibilite uma identificação de tais antigas práticas pelo desenrolar de uma linearidade histórica de mudanças, suas formas originais seriam passíveis de serem diretamente retraçadas por uma análise reversa. No entanto, do contrário, tal como a reconstituição de uma linearidade truncada por nós cegos e enredados nos seria passível apenas por cortes e junções de fragmentos, haveria sempre uma tentativa, com base em diversos dados e fragmentos conjoinados em interpretações que poderiam ser questionadas pelo re-arranjo destes.

CONCLUSÕES

Como vimos, Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível*⁷² apontara o fato de que a ciência clássica focou seus esforços sobretudo no entendimento daquilo que no mundo pode ser mensurado e reproduzido por experimentos. Tendo, porém, o pensamento e a subjetividade se furtado a qualquer tentativa de mensuração ou replicação experimental, a ciência clássica os deixou à parte junto à dissecação de um mundo que pretendeu contemplar enquanto mecanismo, puro objeto - pressupondo como "objeto" aquilo que a todos seria idêntico e independente de suas vontades ou imaginações, de suas subjetividades⁷³.

Seguindo o raciocínio acima, pudemos constatar que este procedimento científico-clássico é comparável àquele inerente às teorias ontológico-musicais as quais tecemos críticas, pois em todas elas há uma consideração da música como um objeto definível segundo propriedades físicas inalienáveis e uniformes e em cujas definições se amparam no *em-si* da única e indissociável maneira "correta" de perceber e fruir tais obras. Em síntese: 1) a teoria de Goodman encarou a música como um objeto imutável e cartesianamente independente de qualquer subjetiva contextualização e prática sócio-histórico-cultural individual ou coletiva, constituído enquanto puro agrupamento de caracteres simbólico-musicais em uma partitura; 2) a teoria de Levinson considerou a música como objeto, caracterizado enquanto estrutura sonora conforme um fato histórico-intencional traduzido nas intenções que, além de terem engendrado e norteado o compositor no ato de sua concepção, teriam dirigido o fruto desta concepção perante uma tradição histórico-musical até então vigente que a fundamentasse ao mesmo tempo que a justificasse enquanto música; e embora nisto tudo haja embebido um caráter aparentemente subjetivo, o tratamento dado pela teoria de Levinson é o de um objeto que, a partir de sua origem, é fadado a uma eterna imutabilidade, cartesianamente dicotômica, independente de qualquer subsequente subjetividade (inclusive a do próprio compositor); e 3) a teoria de Dodd também considerou a

⁷² Cf. primeiro capítulo

⁷³ Por outro lado, quando focada no estudo de aspectos subjetivos de nossa realidade, Merleau-Ponty apontou que as ciências clássicas procuraram reduzi-los a efeitos desencadeados por mecanismos objetivos. Em suma, de um ou de outro modo, as ciências clássicas procuraram reduzir a realidade, em todas as suas facetas e manifestações possíveis, a um puro objeto.

música como objeto imutável, eterno e cartesianamente independente de qualquer subjetividade, mas que, contrariamente à teoria de Levinson, seria única e exclusivamente caracterizado como pura estrutura sonora.

No entanto, vimos também que, conforme Merleau-Ponty, até mesmo nas mais exatas das ciências clássicas - tais como a física - teria sido ultimamente constatado que, chegando a um determinado ponto do estudo da consistência de seus objetos, os resultados passariam a variar de acordo com a escolha subjetiva daquele que estuda⁷⁴. Isto teria representado uma quebra importante do paradigma cartesiano, um questionamento decisivo da pressuposta dicotomia entre objeto e sujeito, e uma crise de identidade e auto-questionamento de uma epistemologia científica clássica antes calcada exclusivamente na identificação de leis eternas e imutáveis subjacentes e determinantes de uma realidade puramente objetiva.

Pudemos comparar este questionamento de paradigmas incidente nas ciências clássicas com o questionamento de paradigmas encetado pelas poéticas e obras que engendram a múltipla prática musical de nossa contemporaneidade.

Pois vimos que, frente à concepção ontológica da música de Goodman⁷⁵, deparamo-nos com questões aparentemente insolúveis quando ponderamos que: 1) o apego da teoria ontológico-musical goodmaniana à execução *ipsis litteris* daquilo notado na partitura para validação desta execução como "execução desta determinada obra" seja colocada em xeque pelo fato de não contemplar a expressividade da execução e de não permitir à mesma qualquer eventual erro, por menor que seja; 2) o apego à partitura como atestado de identidade de uma obra seja questionado quanto à possibilidade de identificação de uma obra musical por ouvintes que desconheçam ou desconsiderem qualquer tipo de notação musical; 3) a música eletroacústica prescindir muitas vezes de qualquer tipo de suporte notacional; 4) de que a música antiga (renascentista, medieval, etc) em sua gênese provavelmente tenha prescindido da existência de qualquer tipo de notação musical, e de que a transcrição para a notação moderna de repertórios grafados naquela notação redunde em uma inevitável e prolífica variedade de

⁷⁴ Desta forma é que, conforme a conveniência do experimento, a consistência de um elétron variaria, podendo ser considerado como onda ou partícula, assim como o cálculo de sua posição, que seria passível de definição ao custo da incerteza sobre sua velocidade, e esta última ao custo da incerteza quanto à primeira - e este dilema fora teorizado como princípio da incerteza de Heisenberg.

⁷⁵ De música como "set" de caracteres simbólicos organizados numa partitura.

possíveis e adversas interpretações; 5) que vários tipos de música aleatória sejam praticamente impossíveis de serem registrados em notação tradicional.

Vimos também que a concepção de Levinson⁷⁶ se afigurou algo insuficiente quando confrontada à consideração: 1) de que, sendo levado às últimas conseqüências, apontaria ao fato de que continuasse existindo música mesmo após a completa extinção da raça humana ou de qualquer outro tipo de inteligência equiparável; 2) de que a concepção levinsoniana da ontologia musical dependa da veiculação de uma intencionalidade por parte de um intérprete, confrontada ao fato de que a música acusmática normalmente seja veiculada exclusivamente por alto-falantes (incapazes de ter ou veicular qualquer tipo intencionalidade)⁷⁷; 3) de que a concepção levinsoniana dependa de uma consideração do contexto histórico-intencional que teria engendrado à concepção das obras, confrontada ao fato de que a música concreta schaefferiana procure excluir a todo custo esta mesma consideração, interpretando-a como um obstáculo à musicalidade; 4) de que, sendo dependente de uma contextualização histórico-intencional, a escuta de uma obra sem este tipo de consideração possa ser passível de anátema; 5) da prática hodierna da música antiga e da praticamente impossível reconstituição plena e indubitável de suas práticas e concepções originais⁷⁸; 6) de que a concepção levinsoniana atribua um conteúdo eterno e imutável às obras musicais seja questionado pelo fato de que, em contextos cinematográficos, uma música pode vir a ter seu conteúdo drasticamente alterado ou distorcido.

E, finalmente, vimos também que a concepção de Dodd⁷⁹ se demonstrou algo inapropriada quando consideramos que a concepção ontológica de Dodd seja a de um *type* cujos parâmetros acústicos fossem eternos e imutáveis, o que se afigura algo inconsistente frente a peças cuja: 1) a parametrização acústica seja aleatorizada; 2) propriedades acústicas sejam indeterminadas (ex. música intuitiva ou aleatória); 3) a saturação na escrita (ex. Ferneyhough) impinja resultados

⁷⁶ De música como *type* histórico-intencional.

⁷⁷ Como dissemos anteriormente, sabemos que Levinson teria circunscrito a validade de sua teoria ontológico-musical ao repertório clássico-romântico. Porém, submetendo a teoria de Levinson a questionamentos abrangendo não só estes repertórios, mas a todo e qualquer outro que integre aquilo que reconhecemos como música de tradição ocidental, sustamos que foi nossa intenção questionar até que ponto uma circunscrição como esta não representaria um contra-senso, pois, considerando-se aqui o repertório clássico-romântico como *parte* pertencente ao *todo* de uma mesma tradição musical ocidental, seria aqui equivalente eleger a *parte* em detrimento ao *todo*.

⁷⁸ Inclusive, à medida que existam estudos tais como os de Charles Rosen e Nicolaus Harnoncourt, isto se reflete também aos repertórios, barroco, clássico e romântico.

⁷⁹ De *type* caracterizado como pura estrutura sonora, caracterizada por suas intrínsecas propriedades acústicas.

sempre diferentes na execução; 4) a escrita seja obsoleta (ex. música antiga), requerendo estudos que acabam por tentar remontar à suposta forma original, porém de maneiras sempre diversas e mutuamente controversas.

No caso das ciências clássicas, Merleau-Ponty compreendeu que tais quebras de paradigma apontaram para 1) um questionamento a respeito da pertinência em se sustentar a concepção cartesiana como pressuposto de realidade, fundamentada em uma relação entre sujeito e objeto absolutamente dicotômicos; tal problema teria sido constatado pelo filósofo inclusive como incidente e irresolvido em sistemas filosóficos tais como o idealismo e a analítica sartreana do ser e do nada; e para 2) um possível indício de que a constituição daquilo que reconhecemos como realidade seja pautada em uma interdependência e mútua influência entre aspectos objetivos e subjetivos que a compõem.

No âmbito de nossa investigação, deparamo-nos com a conclusão de que é pouco apropriado sustentar que obras musicais sejam objetos, pois nossa crítica demonstra que as obras são fruídas e significadas segundo cada individualidade, e segundo fatores contextuais, ambientais, e culturais. Em outras palavras, apontamos à constatação de que a constituição ontológica do fenômeno musical não seja exclusivamente objetiva, mas também dependente de fatores subjetivos. Isto teria ficado particularmente evidente com o exemplo que propusemos sobre uma pessoa se encontrar numa sala onde as únicas coisas em que pudesse fixar sua atenções fosse a cadeira onde estaria sentada, um círculo desenhado na parede à sua frente, e o concerto de sua obra musical favorita sendo executado contínua e incessantemente por alto-falantes ocultos. Neste exemplo, teria ficado claro que com o passar do tempo os sons escutados como música passariam a ser ouvidos como ruídos, o mesmo não ocorrendo nem com a cadeira nem com o círculo - e isto apontaria ao fato de que, ao contrário da cadeira ou do círculo, a música não poderia ser um objeto. Pois um objeto tem propriedades a ele inalienáveis, que o caracterizam enquanto tal. Mas neste exemplo, ouvir sons como música dependeria de fatores de contexto, ambiência, e psicológico-subjetivos, de atenção e estado de espírito.

Continuando neste raciocínio - e num primeiro momento junto aos exemplos da prática atual da música antiga utilizados em nossas críticas -, cogitamos que estaria implicado na ontogênese do fenômeno musical o casamento

entre duas realidades antagônicas, porém complementares. Uma destas realidades teria um caráter subjetivo, e consistiria na maneira como a música seria manifesta para cada pessoa em cada uma de suas subjetividades - em outras palavras, seria a maneira como cada pessoa a fruiria e significaria, a cada singular vez que a ouvisse. A outra realidade teria um caráter objetivo, e seria constituída pelos registros desta música (em suportes tais como partituras, CD's, textos, etc.) e por seus sons⁸⁰. Tendo chegado neste ponto de nossa especulação, explanadas as fontes genéticas do fenômeno musical, deparamo-nos à necessidade de definir este fenômeno ontologicamente - entretanto, a primeira dificuldade foi seu constatado caráter híbrido subjetivo-objetivo. Isto nos remontou a Merleau-Ponty, novamente ecoando aquilo que teria desenvolvido em *O Visível e o Invisível*, sobre o caráter híbrido daquilo que reconhecemos como realidade, e de tudo aquilo de que nos apercebemos e pensamos.

Considerando o fenômeno musical, propusemos então que o possível elo entre ambas realidades objetiva e subjetiva, elegível enquanto possível definição ontológica do fruto da união entre ambas estas realidades, seria a *memória* segundo Mark Rowlands. Em seu livro *The New Science of Mind* (2010), Rowlands apontou a possibilidade de considerar que os processos cognitivos humanos não sejam restritos ao cérebro, mas extensíveis: 1) ao meio; 2) à sua interação com o meio; e 3) às suas capacidades sensori-motoras. Com isso, registros tais como textos, partituras ou CD's poderiam ser encarados como fragmentos de memória armazenados de modo extrínseco ao cérebro de qualquer pessoa, porém disponíveis de serem indiscriminadamente acessados - e, assim, subseqüentemente apossados, reconstituídos e distorcidos de modo singularmente correlato à idiossincrática individualidade envolvida neste processo.

Por outro lado, tendo apontado tão prolíficas e adversas maneiras de ser do fenômeno musical (segundo cada individualidade e contexto implicado em seu fazer/fruir), deparamo-nos com uma aparente controvérsia: quanto ao fato de que as pessoas usualmente concordem sobre ouvirem uma mesma obra, discutirem sobre uma mesma poética, etc. Em outras palavras, o fato de concordarem sobre o que ouvem questionaria à caracterização da música como variável ao nível do subjetivo de cada pessoa que a fruisse/interpretasse. Frente a isso, cogitamos

⁸⁰ Considerando sons como objetos, à medida que, quando de fato ouvidos, não sejam passíveis de serem alterados ou distorcidos por meio de nossa subjetividade pura (ou seja, de nossa mente, de nossa pura vontade).

considerar as idiossincráticas fruições/interpretações como vetores cuja somatória poderia dar azo à constituição de uma resultante vetorial comum, aceita por cada um destes individuais vetores: enquanto conceito coletivamente válido.

Desta maneira, assinalamos a possibilidade de considerarmos que aquilo que reconhecemos como uma determinada obra, poética, estilo, etc. se constituísse como um conceito coletivamente válido, pois oriundo da afinidade de uma determinada amostragem de visões idiossincráticas a respeito desta mesma obra, poética, estilo, etc. Em outras palavras, duas diferentes pessoas concordariam que os sons que em comum ouvem se referem a uma mesma obra à medida que fossem sócio-histórica e culturalmente afins o bastante para estabelecerem uma concordância suficiente para caracterizarem o que ouvem como uma mesma e determinada obra. E é desta mesma maneira que estas pessoas poderiam concordar que o fruto da decodificação do registrado numa partitura se refere a uma mesma obra, poética, estilo, etc. Ambas estabeleceriam um conceito mutuamente válido - de que ouvem ou consideram uma determinada obra.

Com isso, oferecemos uma explicação possível ao fato evidenciado em nossa crítica no confronto das teorias ontológico-musicais de Goodman, Levinson e Dodd à prática atual da música antiga: quanto a existirem tão grandes diferenças de interpretação do registrado em notação antiga, ocasionando substanciais diferenças à forma final assumida pelas obras deste repertório. Pois sendo o conceito que orienta uma interpretação de uma destas obras dependente da consideração para com uma determinada amostragem de singulares interpretações e segundo a idiossincrasia do musicólogo que constrói este conceito, variando-se a amostragem ou o musicólogo, variar-se-ia também, em maior ou menor medida, o próprio conceito que orientaria a decodificação do registrado em notação antiga, e a própria forma final assumida pela obra.

Entretanto, outra problemática evidenciada por nossa crítica estaria ainda aqui pendente de resolução: o fato de que assumir que a música seja constituída por uma realidade objetiva tenha se afigurado quase totalmente impraticável frente a tão antagonicas poéticas que engendram as práticas contemporâneas da música de tradição ocidental. Pois tendo aspecto objetivo, esta realidade precisaria possuir propriedades inalienáveis e imutáveis, válidas e compartilhadas por cada uma destas antagonicas poéticas e concepções musicais. Em outras palavras, sendo a

realidade objetiva do fenômeno musical constituída por seus registros e por seus sons, ambos teriam que apresentar propriedades invariáveis em quaisquer das mais antagônicas poéticas que integram a múltipla prática vigente da música de tradição ocidental. E este teria sido o que nossa crítica evidenciou como principal calcanhar de Aquiles das teorias ontológicas que contemplamos: todas elas se afiguraram algo inapropriadas frente a determinadas poéticas justamente pelo fato de que, ao estabelecer uma determinada propriedade objetiva supostamente capaz de definir ontologicamente uma determinada poética, sendo confrontada com exceções desta poética ou a poéticas e concepções completamente antagônicas, perderiam algo de sua eficácia, fazendo com que a teoria se demonstrasse inapropriada para estes casos.

Por esta razão propusemos considerar a música em sua constituição ontológica como composta por três diferentes, porém complementares, instâncias: 1) o *substrato* - de caráter físico, material e objetivo, relativo aos sons e à organização e estruturação a eles conferida; 2) a *sonoridade* - que consistiria em um gesto que dotaria ao substrato de inflexões que engendrariam sua emissão, e que seriam responsáveis por influenciar e/ou dirigir ao modo como se conformaria seu significado; e, 3) a *substância* - relativa a cada individual e idiossincrática significação, decorrente de cada singular fruição e interpretação do substrato, de acordo com uma resultante entre a sonoridade implicada e cada subjetividade, situação e contexto de escuta e/ou interpretação. O registro musical (memória) seria constituído, então, segundo o grau de determinação conferido por cada poética e/ou obra musical a cada uma destas três instâncias ontológicas

Enfim, pudemos constatar que esta constituição ontológico-musical tripartite daria provavelmente conta de caracterizar quaisquer obras de quaisquer das poéticas que integram a múltipla prática vigente ocidental. Sua perpetuação se dá através dos registros, que conforme o grau de determinação conferido a cada uma destas instâncias e segundo as particularidades de cada poética e concepção musical, preservam a identidade de uma obra, enquanto sua contraparte objetiva. Porém, como vimos, esta contraparte objetiva dos registros (partituras, CD's, sons, etc.) é sempre parcial (pois uma partitura preserva somente alguns parâmetros do som, e mesmo os sons podem ou não ser ouvidos como música). Aquilo que complementaria esta parcialidade objetiva seria cada subjetividade, dotada de seus particulares gostos e idiossincrasias. Neste

raciocínio, concluímos mais uma vez que a música tem uma constituição ontológica híbrida, numa amálgama de sujeito e objeto.

Portanto, em música, temos os registros enquanto realidade objetiva: pois é à todos igual, porém sempre parcial; e temos a fruição/interpretação enquanto realidade subjetiva: pois é à cada um conforme sua maneira singular e idiossincrática de complementação da parcialidade do objetivo, sendo por isso à todos sempre diferente. Por isso, podemos refletir que, ao falarmos de música, a desconsideração de quaisquer destas realidades seria um erro - e podemos concluir que seja um erro descrever ontologicamente música como um puro objeto, destituído de sua contraparte subjetiva.

Em face ao conteúdo deste trabalho, é razoável constatar que a realidade subjetiva é de igual monta à objetiva, na definição ontológico-musical. Reconhecer esta importância nos leva a considerar que fruir música dependa de uma atitude de cada pessoa àquilo que ouve. Com isso, e como desfecho, oferecemos a possibilidade de refletir que, quanto mais alguém doa de si à música que ouve, mais dela acaba obtendo. Pensando assim, constataríamos que nesse processo nos sentiríamos cada vez mais plenos de experiências à medida que nos reconhecêssemos cada vez mais distantes da plenitude do que ouvimos - em outras palavras, assumiríamos nesse raciocínio que haverá sempre algo mais a aprender e a apreender daquilo que se ouve. Desta forma, concluiríamos que a verdade em música dependeria de cada fruição, cada interpretação e opinião - seriam ainda verdades eternas: porém, múltiplas. E esta verdade perduraria inventando-se a si própria - em cada um, e segundo cada contexto, momento. Porém, como vimos, a eleição de uma singular verdade enquanto única e verdadeira Verdade, imutável, idêntica a todos e a qualquer um, eterna, tirânica, em detrimento a toda e qualquer outra possível, seria o mesmo que tornar um manancial em lodo estagnado - e sua beleza, de encanto a terror, de anelo a conformismo, de vida a pedra, de Pegasus a Medusa. Ouvem-se sons, vivencia-se música. E assim como o corpo que nos encerra seja em sua exterioridade um objeto entre tantos outros, e interiormente, o esteio de um devir subjetivo sempre além de nosso conhecimento, reconheçamos que a música exista para além da exclusividade de seus sons e registros, deixemo-la viver para além de sua exterioridade objetiva - e constataremos que sua identidade, assim como a nossa própria, descobre-se ao passo que a inventamos. Viva, música!

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALPERSON, P. *Review: The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics by John Neubauer*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (no. 3), 1988; pp. 441-444.
- BENSON, B. *The Improvisation of Musical Dialogue*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- BENT, M. *Counterpoint, Composition, and Música Ficta*. New York: Routledge, 2002.
- BIGELOW, J. *Universals*. In: Routledge, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. New York: Routledge, 1998. pp. 8773-8777.
- BOWIE, A. *Music, Philosophy, and Modernity*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- BUDD, M. *Aesthetic attitude*. In: Routledge, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. New York: Routledge, 1998.
- BURGESS, J. *Set Theory*. In: Routledge, *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (pp. 7914-7924). New York: Routledge, 1998.
- BUSONI, F. *Sketch of a New Esthetic of Music*. New York: G. Schirmer, 1907.
- CASSIRER, E. *Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COHNITZ, D., & ROSSBERG, M. *Nelson Goodman*. Chesham, Inglaterra: Aumen Publishing Limited, 2006.
- CRANE, T. *Intentionality*. In: ROUTLEDGE, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, (pp. 4008-13). New York: Routledge, 1998.
- CROWELL, S. *A Brief Introduction to Phenomenology and Existentialism*. In: M. WRATHALL, & H. DREYFUS, *A Companion to Phenomenology*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Editora Nova Fronteira S/A, 1982.
- DAVIES, S. *The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances*. *Noûs*, 25 (1), mar. de 1991; pp. 21-41.
- DAVIES, S. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- DEWEY, J. *Art as Experience*. Perigee, 1980.
- DODD, J. *Sounds, Instruments, and Works of Music*. In: K. STOCK, *Philosophers on Music" Experience, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DREYFUS, H., & WRATHALL, M. *A Companion to Heidegger*. Malden: Blackwell Publishings Ltd, 2005.
- DUNCAN, S. *To Infinity and Beyond: A Reflection on Notation, 1980s Darmstadt, and Interpretational Approaches to the Music of New Complexity*. In: *Journal for New Music and Culture*. Summer 2010 (Issue 7).

- EATON, M. *Aesthetic Concept*. In: Routledge, *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (pp. 64-68). New York: Routledge, 1998.
- EIMERT, H. *What is electronic music?* In: H. EIMERT, & K. STOCKHAUSEN, *Die Reihe: 1. Electronic Music* (pp. 1-10). Pennsylvania: Theodore Presser Co, 1958.
- ELDRIDGE, R. *An Introduction to the Philosophy of Art*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- FAUVEL, j., FLOOD, R., & WILSON, R. *Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*. New York: Oxford University Press, 2006.
- FERREIRA, A. B. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (3. ed ed.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999.
- FRANÇOIS, J.-C. *Organization of Scattered Timbral Qualities: A Look at Edgard Varèse's Ionisation*. *Perspectives of New Music*, 1991; pp. 48-79.
- GOODMAN, N. *Languages of Art*. New York: Bobbs-Merrill Company, Inc, 1968.
- GRIFFITHS, P. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- GUIMARAES, M. *Atualidade da Grécia Antiga*. *Revista Pesquisa Fapesp* (200), 01 de 10 de 2012. pp. 106-109.
- HALE, B. *Abstract objects*. In: Routledge, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. New York: Routledge, 1998. pp. 37-40.
- HEIDEGGER, M. *Being and Time*. (J. Stambaugh, Trad.) New York: State University of New York, 1996.
- KAKU, M. *Hiperespaço*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- KANIA, A. *Review - Works of Music: An Essay in Ontology by Julian Dodd*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2008.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- KIVY, P. *Platonism in Music: Another Kind of Defense*. Maiden: Blackwell Publishing Ltd., 1987; pp. 245-252.
- _____. *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- KOHL, J. *Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962–1968*. New York: University Microfilms, 1990.
- LANGER, S. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEVINSON, J. *Contemplating art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 2006.
- _____. *Music, Art, and Metaphysics*. New York: Oxford University Press, 2011.
- LIVINGSTON, P. *Art and Intention*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- MACE, D. *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*. *Musical Quarterly*, 1969; pp. 65-86.
- MARTINI, O. *Merleau-Ponty: Corpo e Linguagem - a fala como modalidade de expressão*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade São Judas Tadeu São Paulo, 2006.
- MATHESON, C., & CAPLAN, B. *Ontology*. In: T. GRACYK, & A. KANIA, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge, 2011. pp. 38-47.
- MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

- _____ . *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- _____ . *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____ . *O visível e o invisível*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.
- MOLES, A. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.
- MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. (M. Pakman, Trad.) Madrí, Espanha: Ed. Gedisa, 1994.
- MOURA LACERDA, V. *Projeto Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros*. In: C. C. Pró-Música, Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008.
- _____ . *Crise de Flo Menezes e Harmonia em Zonas Formânticas*. In: Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. Em: <http://www.eca.usp.br/etam/iiencontro/ANAIS%20II%20TEORIA%20ANALISE/10%20Crise%20de%20Flo%20Menezes.pdf>; Acessado em: 04/03/2013.
- NEUBAUER, J. *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, España: Visor Fotocomposición, 1992.
- PÀMIES, J. A. *Writings*. 2011. Acesso em 09 de 01 de 2013, disponível em Joan Arnau Pàmies, composer : http://www.joanarnaupamies.com/writings_files/Pamies_NewComplexitiesFerneyhoughParra_DEF.pdf
- PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.
- _____ . *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.
- POPPER, K. *O Universo Aberto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- RIDLEY, A. *Persona Sometimes Grata: On the appreciation of Expressive Music*. In: K. STOCK, *Philosophers in Music: Experience, Meaning, and Work* (pp. 130-146). New York: Oxford University Press, 2007.
- ROHRBAUGH, G. *Artworks as Historical Individuals*. *European Journal of Philosophy*, 2003; pp. 177-205.
- ROWLANDS, M. *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*. Cambridge, Massachussets: Massachussets Institute od Technology, 2010.
- SANTOS, F. *Filosofia e Cosmovisão*. São Paulo: Editora Logos, 1955.
- SARTRE, J. P. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Iberoamericana, 1954.
- SEKEFF, M. *Da música - seus usos e recursos*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- SILVA, A. *O impulso vital enquanto princípio explicativo da evolução no pensamento bergsoniano*. In: *Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro de 2006*.
- SOUZA, J. *Preleções sobre a história da filosofia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

- SUBOTNIK, R. (1996). *Deconstructing Variations: Music and Reason in western Society*. London: University of Minnesota Press.
- THOMASSON, A. *Ingarden and the Ontology of Cultural Objects*. Varsovia: Chrudzimski, 2005.
- THOMASSON, A. *The Ontology of Art*. In: P. KIVY, *The Blackwell Guide to Aesthetics* (pp. 78-92). Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- TOMAS, L. (18 de 07 de 2005). A “TIPOLOGIA DA ESCUTA” DE THEODOR ADORNO. ANPPOM - Décimo Quinto Congresso. Acesso em 30 de 04 de 2012, disponível em ANPPOM: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao23/lia_tomas.pdf COLOCAR TITULO DO TRABALHO.
- WALLS, P. *Beyond Anachronism: Orchestras and Orchestration in the Twenty-First Century*. *Journal of the Royal Musical Association*, 2005; pp. 302-326.
- WISHART, T. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- WONG, M. *Sound Objects: Speculative Perspectives*. 2012. Acesso em 20 de 09 de 2012, disponível em <http://eventalaesthetics.net/>: <http://eventalaesthetics.net/sonauto/Wong%20-%20sound%20objects%20dissertation%20final%20-%202022Feb2012.pdf>
- ZUBEN, P. *Ouvir o Som*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- ZÖLLER, G. *Schopenhauer on the Self*. In: *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge University Press, 2006.

ANEXO⁸¹

Ensaio sobre a ontogênese da realidade, à ontogênese da escuta musical e à sua correlata experiência estética - em dialéticas da fôrma, forma, formato e conformação

1. Introdução

A música tem como matéria-prima o som, percebido ou imaginado como propriamente musical - conforme Wishart declara no excerto abaixo.

"A música, em todo o caso, não pode ser divorciada de seu meio sonoro [nota de rodapé: "embora vários filósofos-escriba tenham procurado declarar que a música fosse essencialmente abstrata..."] e integra nossa experiência como parte de uma imediata e concreta realidade; [...]" (WISHART, 1996 : 17)

Porém, vários outros fenômenos também pressupõem necessariamente o som - tais como a fala, o grunhido de um animal, um trovão, etc. Por isso, talvez seja imediato cogitarmos que os sons que integram a música sejam diferentes.

Todo som - enquanto onda de cunho senoidal veiculado com e através do ar - é um fenômeno que não é fruto de nossa imaginação, e que, ao ouvirmos, por mais que tentemos por nossa pura vontade alterar quaisquer de suas inalienáveis características acústicas, não conseguimos. Portanto, o som que ouço, cuja emissão se dera independentemente de mim, não é fruto do meu pensamento, é algo cuja existência independe da minha mente. Normalmente, intitulamos tais coisas como objetos⁸². Os objetos têm propriedades a eles inalienáveis, que os identificam e caracterizam como tais - conhecidas como propriedades objetivas. Sendo, assim, encarado o som como um objeto caracterizado por propriedades acústico-objetivas a ele inalienáveis, se existisse, então, algo a que pudéssemos

⁸¹ Como já assinalado nas Observações, este Anexo, de caráter ensaístico, é independente do corpo da dissertação. No entanto, ele teve sua origem desenvolvida em concomitância ao trabalho e assim, por vezes, se remete à questões já nele apresentadas.

⁸² Seguindo aqui a concepção cartesiana, na qual o "Penso: logo, existo" consistiria como sujeito, *ego cogitans*, e tudo além, e dele diferente, consistiria como objeto, *res extensa*.

chamar "som musical", este algo teria que caracterizar-se mediante propriedades objetivas que invariavelmente indicassem estas características.

Apesar disso, demonstramos no segundo capítulo da dissertação que não é possível considerar música ou musical como propriedades inalienáveis de qualquer som ou estrutura de sons, e também que a música seria dependente, em maior ou menor medida, de uma atitude pessoal engendrando uma escuta, conforme o contexto e o ambiente. Decorrente disto, constatamos que um som escutado como musical não poderia ser resumido, em sua constituição ontológica, a mero objeto, pois música ou musical dependeria de fatores subjetivos. Mediante essas observações, procuraremos definir ontologicamente cada uma destas instâncias (quais sejam objeto e sujeito) - em suas origens ontogenéticas junto à nossa percepção de realidade, e na inter-relação por eles tecida, caracterizando àquilo que em nossa percepção se apresentaria enquanto ruído ou som musical.

Portanto, a problemática deste ensaio pode ser resumida na seguinte questão:

- se a música não é um objeto, como pode ela ser constituída por sons cuja consistência seja eminentemente objetiva?

Mas antes dessa resposta, cremos ser necessário responder a questão abaixo:

- se um mesmo som pode ou não ser ouvido como música, o que exatamente seria responsável por cada uma destas modalizações do ouvir?

2. Metafísica do objetivo (ser) e do subjetivo (nada) - O vazio do absoluto e a inconsistência quanto à definição de música como puro objeto; Proposta de construção de um pensamento dialético⁸³

Se somos o que pensamos, como Descartes assumiu na famosa frase "Penso: logo, existo", então somos *nada*, pois não enxergamos nossos pensamentos, não podemos tocá-los ou apreendê-los por quaisquer de nossos cinco sentidos; então, é como se nosso pensamento *não existisse* para nossa percepção, por isso ele se nos afiguraria como um *nada*. Por outro lado, todas as coisas às quais nos fossem apreendidas sensorialmente teriam um aspecto de concretude, de realidade, e se nos afigurariam como dotadas da qualidade de *ser*, de existir. Desta forma é que só temos consciência de estarmos pensando à medida que nosso pensamento esteja dirigido a algo ou alguém dotado desta propriedade de *ser* - em outras palavras, só conseguimos notar nossos pensamentos à medida que neles incida uma intencionalidade⁸⁴. Até aqui, nosso discurso estaria praticamente de todo consoante àquilo que Sartre desenvolve em sua obra *O Ser e o Nada*⁸⁵.

Neste raciocínio, poderíamos imaginar nosso pensamento como uma substância amorfa e invisível, passível de auto-consciência apenas quando em oposição ao ser das coisas que percebo ou às quais possa dirigir meus pensamentos, e entre tais nada e ser não haveria qualquer distância ou interposição, seriam imediatos.

"Um nada que é verdadeiramente concebido como nada, se, como tal, evita toda contaminação pelo ser, recusando-se a constituir com ele uma totalidade

⁸³ Neste item, comentaremos a crítica que Merleau-Ponty realiza à concepção ontológica da realidade apresentada por Sartre em sua obra *O Ser e o Nada*. Entretanto, nos concentraremos exclusivamente nos excertos de Merleau-Ponty *assumindo que retratem uma verdade*. Mais que isso: nosso foco aqui não é a teoria de Sartre, mas principalmente aquilo que Merleau-Ponty nos aponta ao criticá-la. Por esta razão é que não colocaremos exemplos da obra de Sartre ou de comentadores de sua obra que pudessem corroborar às palavras de Merleau-Ponty - porque nosso foco não é a analítica sartreana propriamente dita, mas as consequências que a crítica que a ela Merleau-Ponty tece, aquilo que esta crítica pode nos apontar quando refletimos sobre a ontogênese musical.

⁸⁴ De acordo com a *Routledge Encyclopedia of Philosophy*: "Intencionalidade é a capacidade que a mente possui de dirigir-se às coisas. Estados mentais como pensamentos, crenças, desejos, (e outros) exibem intencionalidade, à medida que sejam direcionados de ou para algo: se alguém crê ou deseja, crerá e desejará sempre algo. Crença e desejo e outros estados mentais são direcionados a alguma coisa, e são compreendidos enquanto estados mentais. [...]" (CRANE, 1998 : 4008).

⁸⁵ Idem nota ⁸¹. Para maiores informações, Cf. SARTRE, J. 1954.

de justaposição - exige ao mesmo tempo ser a totalidade, sustenta o ser em sua exigência integral e, por uma substituição do para pelo contra, incorpora-se ao ser. [...] É precisamente porque o Ser e o Nada, o sim e não, não podem ser misturados como dois ingredientes que, quando vemos o ser, logo o nada aparece, não na margem, como a zona de não-visão, em torno de nosso campo de visão, mas em toda a extensão do que vemos, como aquilo que o instala e o monta como espetáculo diante de nós." (MERLEAU-PONTY, 2000 : 69-71)

Acima, Merleau-Ponty comenta a analítica sartreana do Ser e do Nada, e relata como à primeira vista ela parece conseguir explicar ontologicamente aquilo que reconhecemos como *realidade* (o Ser, aquilo o qual percebemos ou sobre o qual pensamos), e como *nossa percepção da realidade* (o pensamento - que, exceto em oposição ao Ser, seria invisível, amorfo, imperceptível). Em outras palavras, o Ser (objetividade, coisas sobre as quais podemos perceber ou pensar) e o Nada (subjetividade, aquilo que percebe e pensa) seriam imediatos, não haveria qualquer outra instância a intermediá-los, e não haveria entre um e outro qualquer predominância ou precedência, apareceriam ao mesmo tempo, como dois complementares lados de uma mesma realidade. Ou seja, o Nada apareceria ao mesmo tempo em que o Ser como sua negação; o Ser, em intuição, e o Nada, em nega-intuição; não haveria distâncias a separá-los, pois, perante o Ser ou mundo (in)existiria um Nada que os apreenderia e sustentaria enquanto "espetáculo", percepção.

No entanto, conforme Merleau-Ponty nos aponta no longo porém necessário excerto abaixo, levada esta concepção sartreana às últimas conseqüências, constataríamos que o ser das coisas, tomado em absoluto, não nos seria passível de ser interiorizado e apresentado à consciência, pois qualquer interpretação idiossincrática e pessoal ao mesmo equivaleria a consubstanciar Nada e Ser - algo inadmissível a "opostos absolutos" que "não se definem por nada que lhes seja próprio; desde que um seja negado o outro surge, cada um deles nada mais é do que a exclusão do outro" (do excerto abaixo). E, ainda que fosse possível apreender as coisas em seu absoluto, esta apreensão seria única e inequívoca a toda e qualquer pessoa - o que, frente ao conteúdo discutido Na dissertação, pareceria absurdo, pois aplicado à interpretação e fruição musical seria o mesmo que assumir que determinada música possui uma única maneira de ser interpretada e fruída (e vimos como isto provavelmente seria inconsistente, à medida que existam inúmeras interpretações de uma mesma peça, por vezes

todas muito interessantes, e fruições há tanto quanto pessoas no mundo e dias na eternidade). Assim sendo, Merleau-Ponty aponta que a manutenção do ser e do nada em suas formas absolutas e dicotômicas se revela, a rigor, insustentável.

"Nós nos perguntamos, pois, se uma filosofia do negativo não nos restituiria o ser bruto do irrefletido sem comprometer nosso poder de reflexão: uma subjetividade que não é nada está, ao mesmo tempo, em presença imediata do ser ou em contato com o mundo, e tão perto de si quanto queira porquanto nenhuma opacidade nela poderia separá-la dela mesma. No entanto, esta análise do ser e do nada causa constrangimento. [...] Na realidade a definição do ser como aquilo que é sob todos os aspectos e sem restrição, e a do nada como o que não é sob aspecto algum, essa apropriação pelo pensamento de um ser imediato e de um nada imediato, essa intuição e essa nega-intuição, formam o retrato abstrato de uma experiência, e é no terreno da experiência que é preciso discutí-las. Expressam corretamente nosso contato com o ser. Expressam-no inteiramente? Expressam, por certo, a experiência da visão: a visão é panorama; pelo buraco dos olhos e do fundo do meu reduto invisível domino o mundo e o encontro lá onde ele está. [...] O ser é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser. Para quem coincide verdadeiramente na posição de vidente, isso é incontestável. Mas estará aí toda a verdade, e podemos, pois, formulá-la dizendo que há o Em-Si como posição e que o Para-Si inexistente como negação? Essa fórmula é evidentemente abstrata: tomá-la ao pé da letra tornaria impossível a experiência da visão, pois se o ser é todo em si, somente é na noite da identidade, e meu olhar que o tira dela o destrói como ser; se o Para-Si é pura negação, não é nem mesmo Para-Si, ignora-se na ausência de algo que haja nele para ser sabido. Não tenho o ser como é, tenho-o apenas interiorizado, reduzido a seu sentido de espetáculo. E, além de tudo, não tenho mais o nada, que está inteiramente votado ao ser. [...] Tenho um nada preenchido pelo ser, um ser esvaziado pelo nada, e se isso não implica na destruição de cada um dos termos pelo outro, de mim pelo mundo e do mundo por mim, é preciso que o aniquilamento do ser e o lento atolamento do nada nele não sejam relações exteriores e duas operações distintas. É o que tentamos obter pensando a visão como nadificação. Assim compreendida, faz com que o próprio Em-Si passe à condição de Para-Si atolado no ser, situado, encarnado. Como nada operante, minha visão é, ao mesmo tempo, presença e ubiquidade no mundo, já que é sem inércia e sem opacidade. Ora reencontramos aqui, na análise da experiência, o que havíamos constatado acima, na dialética do ser e do nada: se verdadeiramente ficamos na sua oposição - se ver é não ser e se o que é visto é o ser -, compreende-se que a visão seja presença imediata no mundo, não se vê, porém, como o nada que sou poderia, ao mesmo tempo, separar-me do ser. Se o consegue, se o ser é transcendente à visão, é então que deixamos de pensá-lo como puro não ser e, aliás, de pensar o ser como puro Em-Si. Ou a analítica do ser e do nada é um idealismo e não nos dá o ser bruto ou pré-reflexivo que procuramos, ou, se é outra coisa, é porque ultrapassa e transforma as definições iniciais: então não sou mais o negativo puro, ver não é mais simplesmente nadificar; entre o que vejo e eu que vejo, a relação não é de contradição, imediata ou frontal, as coisas chamam meu olhar, meu olhar acaricia as coisas, sente contornos e seus relevos, entre ele e elas vislumbramos uma cumplicidade. [...] A analítica do Ser e do Nada é a daquele que vê esquecendo-se de que possui um corpo e de que aquilo que vê está sempre sob o que vê, tentando forçar a passagem em direção ao ser

puro e ao nada puro, na medida em que se instala na visão pura, que se faz visionário, mas que é remetido à sua opacidade de vidente e à profundidade do ser. Se logramos descrever o acesso às próprias coisas, isso acontecerá unicamente através dessa opacidade e dessa profundidade que nunca param: não há coisa plenamente observável, inspeção da coisa sem lacuna e total; não esperamos observar a coisa para dizer que está aí; ao contrário, é seu aspecto de coisa que nos convence desde logo sobre a possibilidade de observá-la. [...] Reciprocamente, o imaginário não é um inobservável absoluto: encontra no corpo análogos de si mesmo que o encarnam. Esta distinção, como as outras, deve ser retomada e não se reduz à do pleno e do vazio." (MERLEAU-PONTY, 2009 : 78-80)

Consoante ao excerto acima, um nada absoluto sequer conseguiria se opor ao ser, e poderíamos acrescentar, por nossa conta, que possibilitar uma oposição presumiria dotar ao nada de uma consistência suficiente para fazê-lo coexistir no mesmo plano ou dimensão de existência do ser, com uma necessária definição de fronteiras entre ambos de maneira a possibilitar uma comparação, diferenciação e, enfim, uma oposição. Continuando a nosso modo, poderíamos considerar que um nada absoluto seria pura inexistência, seria um nada em lugar nenhum, amorfo, incapaz de apreender, engendrar ou conceber qualquer ser ou existência, até mesmo a sua própria. Pertenceria a um universo alheio ao do ser das coisas, dos objetos e da matéria. Além disto, caso a visão fosse simples nadificação, possibilitaria ao ser aparecer em espetáculo à imanência do nada, mas não garantiria a este último (nada) deixar de confundir-se com o primeiro (ser), pois a afirmação em si da individualidade deste nada, em negação ao ser, deve proceder de um nada que esteja situado em um determinado lugar, consciente de si e, portanto, existente e contíguo ao ser - precisar-se-ia de um nada dotado de uma individualidade, de uma propriedade de ser, cujo ponto de vista, ainda, pudesse se impor e determinar um ângulo ou maneira pelo qual o ser dele diferente pudesse ser apresentado a si. Portanto, com Merleau-Ponty, assumimos que a "analítica do Ser e do Nada é a daquele que vê esquecendo-se de que possui um corpo e de que aquilo que vê está sempre sob o que vê, tentando forçar a passagem em direção ao ser puro e ao nada puro, na medida em que se instala na visão pura".

"Mas eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo. Portanto, nem suas variações nem seu invariante podem ser expressamente opostos. Não contemplamos apenas as relações entre os segmentos de nosso corpo e as correlações entre o corpo visual e o corpo tátil: nós mesmos somos aquele que mantém em conjunto esses braços e

essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca. [...] Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo. Aqui, os 'dados visuais' só aparecem através de seu sentido tátil, os dados táteis através de seu sentido visual, cada movimento local sobre o fundo de uma posição global, cada acontecimento corporal, qualquer que seja o 'analisador' que o revele, sobre um fundo significativo em que suas ressonâncias mais distantes estão pelo menos indicadas e a possibilidade de uma equivalência inter-sensorial está indiretamente fornecida." (MERLEAU-PONTY, 2006 : 207-208)

Conforme o excerto acima, uma primeira consciência de si é acompanhada de uma própria auto-consciência corporal, o que implica em nos darmos conta de sermos ocupantes deste espaço e tempo determinados ao mesmo tempo em que nos tornamos conscientes de ocuparmos nosso corpo, de sermos nosso corpo, e de existirmos vivenciando o mundo através dele. Tudo isto contraria de todo a concepção de que seríamos pura e simplesmente um nada frente ao absoluto ser das coisas - enfim, como vimos no penúltimo excerto, somente poderia me reconhecer como absoluto nada na "noite da identidade", caso fosse ou me tornasse inconsciente de minha própria existência, de minha própria identidade; como nada em lugar nenhum, viveria assim apenas em função das coisas que percebo, elas mesmas incapazes de serem por mim dotadas de identidade; viveria, enfim, como um autômato, sonâmbulo, catatônico, à deriva em um mar de sombras e traços desconexos, sem sentido; seria apenas uma atração ou repulsão mecânica às coisas que percebo, pura inércia, impulso instintivo ou simplesmente físico; e como absoluto impulso, tudo o mais para mim, quer queira-se chamar de ser ou nada (neste caso não faria diferença), não passaria disto, puro impulso ou materialização e causa dos meus impulsos - talvez seja este o grau de consciência de uma pedra ímã, de uma estrela-do-mar ou de um vegetal⁸⁶. O nada seria aí equivalente ao ser e vice-versa, pois "desde que um seja negado o outro surge, cada um deles nada mais é do que a exclusão do outro e nada impede, em suma, que troquem seus papéis", mas o que acontece, por fim, é que, sendo ambos mantidos puros e absolutos, sem consciência um do outro, acabariam por anular-se mutuamente: um nada absoluto, perante o ser, teria anulado a todo possível ser-para-si, à medida que, sendo um nada absoluto, não tenho consciência de coisa alguma, sou inconsciente de meu corpo e existência; da mesma forma, o ser

⁸⁶ É razoável imaginar que os animais mais desenvolvidos, à medida que reconheçam seus donos (no caso dos domésticos) ou líderes de suas espécies (no caso dos selvagens), guardem alguma consciência de si, pois reconhecer a outrem não se daria sem algum reconhecimento de si em sua diferença, individualidade.

absoluto, perante o nada, anularia a todo ser-para-mim, pois, permanecendo ser puro, jamais poderia ser engendrado e interiorizado pelo meu nada, sendo, com isso, incapaz de ser por mim apresentado com qualquer significação à minha consciência. Quanto a isto, vejamos o longo excerto abaixo.

"parece-nos que ela [a dicotomia do Ser e do Nada] é uma introdução abstrata [...] e que de uma às outras há movimento, progresso, superação. Não poderíamos exprimir tudo isto dizendo que é preciso substituir a intuição do ser e a nega-intuição do nada por uma dialética? Do mais superficial ao mais profundo, o pensamento dialético é o que admite ações recíprocas ou interações - que admite, portanto, que a relação global entre um termo A e um termo B não pode exprimir-se em uma única proposição, que recobre várias outras não sobreponíveis, mesmo opostas, definindo outros tantos pontos de vista logicamente impossíveis e realmente nele reunidos, ainda mais: que cada um destes conduz ao seu oposto ou à sua própria inversão, chegando aí por seu próprio movimento. De sorte que o Ser, pela própria exigência de cada uma das perspectivas de ponto de vista exclusivo que o define, torna-se um sistema com várias entradas; não pode, portanto, ser contemplado de fora e na simultaneidade, devendo ser percorrido; nessa transição as etapas passadas não são simplesmente passadas, como trecho da estrada percorrido, mas chamaram ou exigiram as etapas presentes exatamente no que têm de novo e desconcertante, continuam, pois, a ser nelas, o que quer dizer também que retroativamente são por elas modificadas; aqui não se trata, pois, de um pensamento que segue uma rota preestabelecida, mas de um pensamento que abre seu próprio caminho, que se encontra a si próprio avançando, provando a viabilidade do caminho, percorrendo-o - esse pensamento inteiramente subordinado a seu conteúdo, de quem recebe incentivo, não poderia conceber-se como reflexo ou cópia de um processo exterior, é engendramento de uma relação a partir de outra. De forma que, não sendo testemunha estranha e muito menos agente puro, está implicado no movimento e não o sobrevoa; em particular, não se formula em enunciados sucessivos e que haveriam de ser tomados literalmente, e cada enunciado, para ser verdadeiro, deve ser reportado, no conjunto do movimento, à etapa de onde procede, e só atinge sentido pleno quando se considera não apenas o que diz expressamente mas ainda seu lugar no todo que lhe constitui o conteúdo latente; assim, quem fala (e o que subentende) sempre codetermina o sentido do que diz, o filósofo sempre está implicado nos problemas que levanta e não existe verdade se não se considera, para apreciar todo enunciado, a presença do filósofo que enuncia. Entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente pode não somente haver diferenças mas ainda contradição e, no entanto, esse duplo sentido lhe pertence - por isso mesmo, concentrando-nos nela, chegamos a determiná-la tal como é para nós; de sorte que, para o pensamento dialético, a idéia do Em Si e a idéia do Para Si possuem cada uma sua verdade fora dela mesma, não pertencem ao pensamento total ou pleno que se definiria por uma explicação sem limites. No total, portanto, o pensamento dialético é o que, seja em suas relações interiores, seja nas relações do ser comigo, admite que cada termo só é ele mesmo voltando-se para o termo oposto, torna-se o que é pelo movimento, sendo a mesma coisa para cada um passar para o outro ou vir a ser si mesmo, sair de si ou entrar em si. O movimento centrífugo e centrípeto é um único movimento porque cada termo é sua própria mediação, exigência de um devir e até mesmo de uma autodestruição que produz o outro. Se tal é o pensamento dialético, não foi ele que tentamos aplicar à dicotomia do Ser e

do Nada? [...] A dialética, através de suas metamorfoses, não é, em todo caso, a inversão das relações, sua solidariedade por meio da inversão, o movimento inteligível que não é soma de posições ou enunciados tais como o ser é, o nada não é, mas que o distribui em vários planos, integrando-os em um ser em profundidade? Particularmente no que concerne às relações do pensamento com o Ser, a dialética não é a recusa do pensamento de sobrevôo, tanto do ser todo exterior como da reflexividade, do pensamento que opera no Ser, em contato com o Ser, para o qual abre um espaço de manifestação, onde, porém, todas as suas iniciativas se inscrevem, são registradas ou sedimentadas, ainda que somente como erros ultrapassados, e tomam a forma de uma história que possui seu sentido, mesmo se gira em círculo ou marcha em ziguezague? No total, exatamente o pensamento que buscamos, [...] capaz de diferenciar e integrar em um único universo os duplos ou até mesmo múltiplos sentidos, como já Heráclito mostrava as direções opostas coincidindo no movimento circular - e finalmente, capaz dessa integração, porque o movimento circular não é nem simples soma dos movimentos opostos nem um terceiro movimento acrescentado a eles, mas seu sentido comum, os dois movimento componentes visíveis como um único, tornados totalidade, isto é, espetáculo: porque o pensamento dialético é o pensamento do Ser-visto, de um Ser que não é positividade simples, Em Si, nem o Ser-posto de um pensamento, mas manifestação de Si, desvendamento fazendo-se..." (MERLEAU-PONTY, 2009 : 91-93)

Portanto, considerados em absoluto, nem o próprio ser das coisas apercebidas possuiria algum sentido para mim, nem o que sou (pensamento) existiria, pois não teria a que se opor (ou seja, não haveria intencionalidade). É a isto que nos levaria o *ipsis litteris* da sartreana dicotomia do Ser e do Nada. Segundo Merleau-Ponty, tal impasse só poderia ser resolvido se, em um momento posterior, o *nada* se estabelecesse em um determinado lugar e situação, integrando, a seguir, a si, o *ser* das coisas que, por sua vez, em contrapartida, se deixaria engendrar por este *nada* - e então, a visão seria mais que uma simples nadificação, pois, conforme vimos no penúltimo excerto, "ou a analítica do ser e do nada é um idealismo e não nos dá o ser bruto ou pré-reflexivo que procuramos, ou, se é outra coisa, é porque ultrapassa e transforma as definições iniciais: então não sou mais o negativo puro, ver não é mais simplesmente nadificar; entre o que vejo e eu que vejo, a relação não é de contradição, imediata ou frontal, as coisas chamam meu olhar, meu olhar acaricia as coisas, sente contornos e seus relevos, entre ele e elas vislumbramos uma cumplicidade". Desta forma, e conforme o excerto acima, poderíamos considerar com Merleau-Ponty que a aparente oposição dicotômica entre ser (objeto) e nada (sujeito) seja apenas uma introdução ou primeira etapa daquilo que em última instância se conformará enquanto realidade híbrida, constituída por um mútuo engendrar do *ser* pelo *nada* e vice versa. Com isso, chegaríamos à conclusão de que em toda possível e imaginável

concepção de realidade objetiva provavelmente se imiscua um quê de subjetivo e idiossincrático *nada*⁸⁷.

Portanto, concluímos que seja um erro negligenciar a inegável e inexorável dependência e dívida que todo e qualquer sentido ou significado estabelecido, inclusive o de sons enquanto música, tenha para com a individualidade de cada pessoa e de cada momento.

3. Apreensão sensória, dimensão sensória pura e o som musical enquanto objeto sonoro de Schaeffer

Com Merleau-Ponty, teríamos constatado até então que o nada absoluto sequer conseguiria se opor ao ser, pois, para possibilitar uma oposição, presumir-se-ia dotá-lo de uma consistência suficiente para fazê-lo coexistir no mesmo plano ou dimensão de existência do ser, com uma necessária definição de fronteiras entre um e outro. Portanto, prosseguindo nesta altura de nossa reflexão poderíamos conjecturar o Nada e o Ser enquanto habitantes de dois planos dicotômicos de existência, não sendo ainda possível o estabelecimento entre ambos de qualquer tipo de relação de contigüidade - tais como de proximidade, oposição, diferença ou similaridade.

Também com Merleau-Ponty, vimos que "as coisas chamam meu olhar, meu olhar acaricia as coisas, sente contornos e seus relevos, entre ele e elas vislumbramos uma cumplicidade"; mas, para podermos descrever minuciosamente a constituição deste processo, precisaremos voltar à crítica de Merleau-Ponty à analítica sartreana do Ser e do Nada, partindo do ponto em que constatamos aquele primeiro e mais tênue momento de nosso ser no mundo, aquele do "ser bruto e pré-reflexivo". Este seria o momento em que, como vimos, "agiríamos no mundo por puro impulso, inconscientes, catatônicos, à deriva em um mar de sombras desconexas"; seria, pois, tão elementar que não seríamos ainda capazes

⁸⁷ Aqui o prisma filosófico metafísico-ontológico corrobora àquilo que constatamos no segundo capítulo da dissertação, quanto à provável impropriedade de definição de música enquanto puro e absoluto objeto cartesiano, caracterizável por propriedades intrínsecas, inalienáveis e independentes de qualquer subjetividade ou contexto - visto a provável impossibilidade de significação de qualquer absoluto, e que aparentemente qualquer coisa em seu puro em-si nos seria inevitavelmente vazia de sentido.

de, à nossa consciência, dotar de identidade nem a nós mesmos, nem aos dados provenientes de nossos sentidos; e aqui o nada e o ser ainda se encontrariam em estado absoluto, não maculados um pelo outro. Chamemos este momento de "momento zero". Conforme mencionamos anteriormente, é possível concebermos um organismo ou entidade vivendo conforme este "momento zero", como um absoluto nada em si mesmo, subsumido ao absoluto ser das coisas que apreende; esta entidade apreenderia coisas sem ainda dotá-las de identidade - seus sentidos estariam operantes, mas não haveria ainda consciência para conceber a identidade de si ou de seja lá o que assim apreendesse. Enquanto esta entidade, eu seria puro impulso, inércia, força teleológica ao mundo visando coisas que seriam também puro impulso e inércia, que me puxariam e absorveriam⁸⁸; assim, eu seria, em suma, ostensivamente por elas repellido ou atraído, de maneira absolutamente mecânica. Então, seja sob o ponto de vista do nada ou do ser, sujeito ou objeto, tudo seria um nada desconexo, não haveria sujeito algum.

Subjacente a qualquer apreensão sensível haveria pressuposto, porém, o funcionamento de um organismo. A partir do que vimos com Merleau-Ponty, poderíamos aqui conceber que o maquinário deste organismo (corpo), enquanto ser em meio ao ser ou objeto entre objetos (de consistência extensiva e independente da nossa pura subjetividade), é quem seria o responsável por conferir ao nada uma consistência suficiente para estabelecer qualquer tipo de relação de contigüidade com o ser objetivo, seja de diferença, semelhança, oposição ou subsunção - pois impeliria a si o nada em uma força atrativa (como que "gravitacional" ou "osmótica"), ao mesmo tempo impingindo-o a um adensamento metamórfico de sua substância, transformando-a em algo como um "élan vital" (o responsável pelo funcionamento deste corpo, deste organismo)⁸⁹.

⁸⁸ Tais impulsos involuntários veremos mais à frente como se constituiriam naquilo que intitulamos como "efeito-rebote".

⁸⁹ Aqui fazemos proveito, a nosso próprio modo, de uma idéia oriunda de Bergson, tal como sintetizada no seguinte excerto: "O élan vital aparece no pensamento de Henri Bergson como o princípio explicativo da evolução da vida em todas as suas formas. Trata-se de um princípio responsável não somente pela evolução da vida até as formas superiores do espírito, mas também pelo nascimento da matéria. Bergson insiste na unidade deste impulso vital que atravessa toda a matéria através de um duplo movimento de criação e de degradação até a matéria. Bergson insiste na unidade deste impulso vital que atravessa toda a matéria, todas as formas criadas, dando força e impulso ao movimento unitário da vida e sua evolução." (SILVA, 2006 : 1)

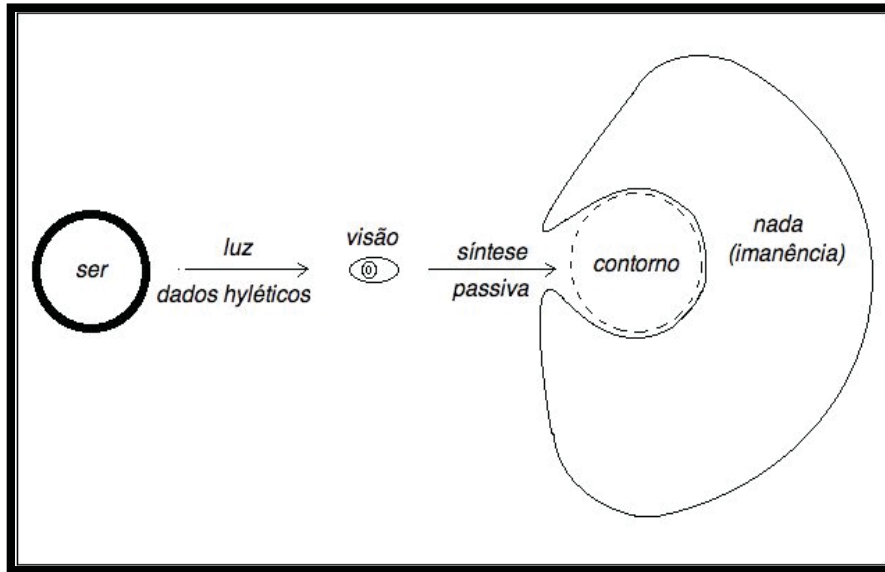


Fig. 6 - O ser das coisas tocando o nada: apreensão e impressão no nada do produto oriundo da síntese de dados hyléticos provenientes do ser.

E é neste momento que poderíamos identificar a operação de uma possível dimensão dos sentidos, a dimensão *sensória pura*: pré-predicativa e anterior ao estabelecimento de significados. Esta *dimensão sensória pura* seria responsável pela síntese de dados sensoriais, coletados de acordo com "regras de associação": proeminência (em relação a um fundo), contraste, homogeneidade e heterogeneidade - síntese esta de ordem passiva e inconsciente⁹⁰. Por intermédio de um corpo, e através desta dimensão sensória pura, é que o nada, transmutado em imanência de um corpo animado, se confrontaria ao ser das coisas apreensíveis sensivelmente, em uma mesma dimensão de existência. Captado pelos sentidos, computado e reconstituído na dimensão sensória pura em nossa imanência, o ser deixaria pela sua superfície, seu contorno, seus limites, uma impressão no nada de nossa imanência, como se nela imprimisse uma pegada; por outro lado, o nada, irradiado por nossos sentidos, circundaria àquilo que na dimensão sensória pura lhe é apresentado como ser e assimilaria seus contornos e limites, dotando-se destas mesmas superfícies e contornos.

⁹⁰ Para a concepção do que chamamos de *dimensão sensória pura*, nos inspiramos nas leituras que fizemos de Husserl. Porém aqui oferecemos uma definição não estrita a este filósofo, e é por isso que não serão dispostos excertos que possam ou não corroborar a pertinência do que aqui dizemos com relação à filosofia de Husserl. Mais uma vez, lembramos que nosso discurso neste Anexo é ensaístico, e tende mais à livre comunicação de idéias que propriamente uma teorização ou fundamentação das mesmas amparando-se em outras teorias. Pedimos ao leitor considerar nossos argumentos pelo grau de coerência interna que demonstrarem.

Porém, aqui, esta imanência ainda seria, para si, um *nada* absoluto, pois inexistiria para si mesma; não teria consciência de si, estaria subsumida aos contornos, provenientes da apreensão sensória computada em síntese sensória pura. Tais contornos seriam ainda apenas superfícies de proto-coisas que, embora ainda não tenham qualquer significação capaz de as dotar de uma "identidade de coisa", seriam ainda assim apreendidas, porém como que espalhadas em um "mar de sombras desconexas aos quais vagariamos como sonâmbulos", e saturariam nossa percepção.

Em suma, portanto, no momento zero de nossa realidade sensível, o nada amorfo de nossa imanência tocaria à superfície do ser das coisas, apreendido sensivelmente e reconstituído na dimensão sensória pura, sendo assim moldado.

No que concerne à percepção musical, Pierre Schaeffer teria sustentado, como forma mais pura de apreensão estética dos sons, aquela que os despiria de toda e qualquer significação, função, ou contextualização, focando-os em suas propriedades puramente acústicas. Em outras palavras, Schaeffer teria estabelecido que a dimensão musical dos sons residiria em uma escuta que os reduziria fenomenologicamente àquilo que seria sua absoluta objetividade - e é a isto que o compositor teria denominado como "objeto sonoro"⁹¹. Notemos que, nesta dimensão sensória pura que ora descrevemos, não haveria qualquer consciência de significado, função ou contexto inerente a nós mesmos ou a qualquer coisa que apreendêssemos; nela, portanto, as coisas seriam apreendidas em absoluta objetividade, uma vez que qualquer subjetividade não teria ainda se desenvolvido o suficiente para impor-se a elas, dotando-as de um específico ponto de vista, e transformando-as de puro e objetivo em-si a um subjetificado para-si. É por isso que, talvez, pudéssemos considerar esta dimensão sensória pura como aquela almejada por Schaeffer, à escuta dos sons enquanto "sons musicais", ou, em sua terminologia, enquanto "objetos sonoros".

Porém, notemos que, se conseguíssemos impor à nossa percepção dos sons uma reconstituição plena e absoluta desta apreensão sensória pura, provavelmente alijaríamos do som todo e qualquer para-si que o dotasse de significados, funções e contextos perante nossa subjetividade, ao passo que provavelmente também alijaríamos da nossa consciência a percepção de nós

⁹¹ Cf. MENEZES, 2006 : 349; e WONG, 2012 : 24-25

mesmos enquanto existentes, e ficaríamos absolutamente subsumidos àquilo que apreendêssemos sensivelmente. Por outro lado, à medida que o processo composicional seja aquele em que o compositor, por intermédio de sua subjetividade, conceba, construa e/ou crie um composto de sons (substrato) conformes a uma sonoridade e a uma substância⁹², qualquer ato assim conceutivo provavelmente implicaria em uma operação subjetiva incompatível com uma pura percepção sensória pura; e junto à fruição, o significar provavelmente implicaria em uma filtragem de informação e em uma imposição de um específico ponto de vista⁹³, tendo como agente uma subjetividade que também estaria absolutamente ausente desta dimensão puramente sensória pura. Neste raciocínio, parece razoável constatar que, com isso, a escuta almejada por Schaeffer seja provavelmente um tanto quanto utópica, contudo, mais à frente veremos a relevância que esta idéia schaefferiana assumiria à definição daquilo que consistiria a atitude estética responsável por transmutar cognitivamente e perceptivamente sons em música⁹⁴.

4. Temporalidade interna e propensão vetorial intrínseca ao material sonoro - Ensejo à ontogênese da sonoridade e da propensão reflexiva

Haveria subjacente à mencionada síntese sensória pura, bem como a todas as outras estruturas da consciência, uma intuição temporal (ou

⁹² No primeiro capítulo da dissertação propusemos um modelo ontológico-musical subdividido em três diferentes instâncias consubstanciadas, quais seja substrato, substância e sonoridade.

⁹³ Cf. "seria absurdo *a priori* admitir a possibilidade do indivíduo - mecanismo psicofisiológico - poder absorver instantaneamente uma qualidade ilimitada de informação. De tal suposição, construiríamos imediatamente numerosos paradoxos: o indivíduo seria então onisciente, pois não haveria limite à informação que poderia absorver do mundo exterior, a não ser o próprio limite da informação que este é capaz de fornecer; perceberia instantaneamente todo o conjunto de um mapa geográfico nos seus mínimos detalhes, assim como nas suas grandes linhas; apreenderia uma página de enciclopédia num único olhar, etc. Se quisermos evitar esses paradoxos, seremos levados a supor de maneira axiomática que o indivíduo possui um *limite máximo de apreensão da informação*." (MOLES, 1978 : 93)

⁹⁴ Além disso, mesmo no que concerne à fruição, seria improvável atingirmos uma plena negação de nossa subjetividade em prol de uma expectativa sensível de caráter puramente hylético - ao menos para aqueles situados fora de um âmbito que talvez seja facultado somente aos iniciados em práticas meditativas, cuja negação ao próprio individual racional em integração intuitiva e sensória a tudo quanto exista constitua uma de suas principais metas - tal como se verifica em algumas das correntes de pensamento da yoga (Cf. BARBOSA, (tradutor). (1999) *Os Yogasutras de Pantanjali: Texto clássico fundamental do Sistema Filosófico do Yoga, Versão Integral em Sânscrito e em Português*. São Paulo. Disponível em: <http://www.yogaforum.org/books/port/yoga/Yogasutras.pdf> Acessado em: 21/02/2013).

"temporalidade"), capaz de combinar processos mentais com outros processos mentais em um contínuo, fluxo. Tal temporalidade interna não seria a mesma correlata àquela quantificada e mensurada pelo relógio, pois seria mais que simples mensuração ou divisão de um fluxo em unidades equânimes; ela se responsabilizaria pela sucessão dos significados construídos pela mente, em uma tríplice distensão entre o "agora" e dois outros momentos diferentes: 1) pretensão, que seriam antecipações impessoais de experiências e/ou vivências subseqüentes, as quais qualificariam de maneira involuntária, instantânea e automática cada momento em propensões, tendências e/ou expectativas de possíveis conseqüências de uma presumida posteridade; e 2) retenção, aspectos do "já vivenciado", que não são coletados de uma personalidade, mas mantidos no presente enquanto "passados há pouco" - ambos oferecendo e constituindo, conseqüentemente, a profundidade temporal do que se vivencia presentemente⁹⁵.

Utilizando-nos desta idéia de temporalidade, poderíamos por nossa conta cogitar que nosso mencionado "momento zero"⁹⁶ constituir-se-ia a partir de um presente, um "agora", em que sua substância, antes um nada amorfo, ganharia delineamento das coisas apreendidas (que, por ainda não terem sentido, ainda seriam meros contornos, proto-coisas). Porém, sucedendo-se um novo presente, uma nova disposição na apreensão das coisas, os contornos do presente antecedente (dos momentos que já passaram, mas que integrariam ao presente como quadridimensionalidade temporal), ou de momentos antecedentes dissociados deste "agora" (momentos, portanto, considerados em suas dicotômicas individualidades, como passado), poderiam se armazenar, em retenção, no meu nada - neste meu nada que é sempre fluxo: de mim, através de mim, às coisas e ao mundo. Particularmente no que concerne aos momentos pertencentes a um passado dicotômico ao que ora vivencio, é como se tivessem se coagulado, jazendo decantados no fundo da camada de retenção - e tais

⁹⁵ Para a concepção desta temporalidade interna também nos inspiramos na filosofia de Husserl. Porém, nossa interpretação aqui não é de modo algum restrita ou obediente a este filósofo. Conferir nota 90.

⁹⁶ Aquilo que denominamos como "momento zero" seria o momento em que tanto o nada (subjetivo) quanto o ser (objetivo) estariam ainda absolutos, cartesianamente dicotômicos. Pelo fato de que 1) toda visão particular minha sobre um objeto nele impinja e se imiscua um pouco de minha subjetividade, transmutando seu "em-si" num "para-mim"; e pelo fato de que 2) só me seja possível notar que penso quando penso em alguma coisa, imiscuindo-se no meu nada o ser de algo apreendido ou imaginado; concluimos que 3) no absoluto, o nada seria inconsciente de si, e o ser não teria sentido algum. Um organismo vivendo neste "momento zero", portanto, apreenderia o ser das coisas sem, contudo, ser capaz de dotar de significação nem àquilo que apreende, nem sequer a si mesmo enquanto existente.

coágulos (assim como outras partes da retenção) também seriam passíveis de serem posteriormente, de maneira consciente e voluntária, acessados ou evocados; e é isso que provavelmente consistiria aquilo que comumente denominamos como memória⁹⁷.

Tanto a instância da retenção temporal interna correlata e aderida ao momento presente (enquanto sua quadridimensionalidade), quanto sua outra instância a que intitulamos como memória, ambas influenciariam ao novo "agora" que ora vivencio - pois, com base em todos os momentos precedentes que eu tenha assimilado em retenção, sejam direta ou não diretamente associados ao que agora vivencio, na diferença entre o amorfo ou recém-formado e o coagulado no interior deste temporal fluxo "polifônico"⁹⁸, cada novo presente possuiria certa semelhança, certa diferença, certa potencialidade, certa expectativa e pré-formação esperada perante o já vivenciado; e é isto que poderíamos, aqui, por nossa conta, considerar como constituição da terceira e consubstanciada camada deste fluxo interno de temporalidade: a "pretensão" temporal interna. A pretensão temporal interna, portanto, dotaria às coisas percebidas de uma propensão ou inércia. É assim que, consoante às particularidades de nosso presente discurso, sugerimos a compreensão de presente, passado e futuro da temporalidade interna - ou, em outras palavras, do "agora", da "retenção" e da "pretensão" temporais da minha imanência.

⁹⁷ Aqui, logicamente, não estamos levando em consideração minúcias e especificações tais como as que dizem respeito à consistência psicofisiológica da nossa memória, de suas divisões em memória imediata, recente e antiga, etc. O que neste capítulo oferecemos é apenas o ensejo de algumas idéias que possam em posteriores trabalhos ser devidamente desenvolvidas, esmiuçadas, e debatidas. Em outras palavras, para nós é, neste momento, particularmente importante a idéia de que a memória e a temporalidade interna possam talvez reter experiências cognitivo-perceptivas que, por sua vez, poderiam influenciar a processos cognitivo-perceptivos subseqüentes - ou, ainda, traduzindo ao assunto que presentemente nos concerne: quanto a sons e obras musicais, aquilo que já tenhamos ouvido poderia influenciar àquilo que subseqüentemente ouviríamos.

⁹⁸ À medida que entendamos "polifonia" enquanto textura musical conformada por vozes que, embora sejam independentes, não deixam de mutuamente influenciar-se quanto à apreensão de suas respectivas características (tais como de constituição harmônica, tímbrica, figurativa, etc.), poderíamos aqui tecer uma analogia quanto à maneira como "vozes independentes" relativas ao "agora", à pretensão e à retenção mutuamente se influenciariam e se consubstanciarium numa mesma "textura" inerente ao fluxo de uma temporalidade interna.

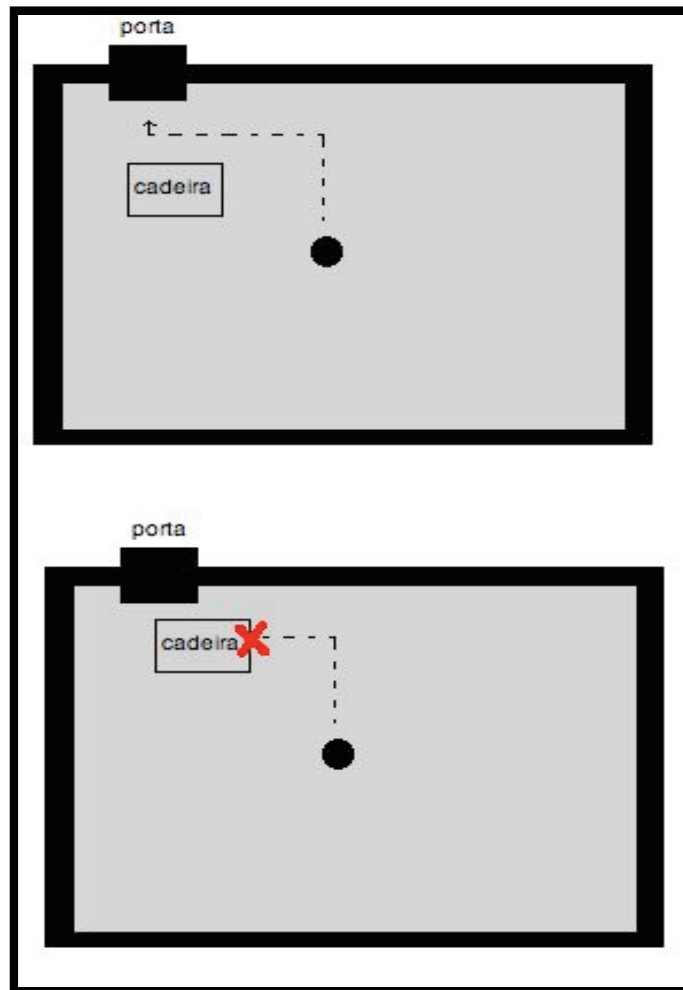


Fig. 7 - No primeiro quadro estaríamos posicionados no ponto situado no centro do quarto escuro, e "saberíamos" (retenção) ou "esperaríamos" (pretensão) o percurso adequado para chegar à porta sem esbarrar na cadeira, por já termos memorizado (retenção) ou "adivinhado" (pretensão) o lugar que esta última ocupa. Porém, se inadvertidamente alguém trocasse a cadeira de lugar, ou se nos enganássemos quanto ao lugar que "adivinhássemos" tal cadeira ocupar, acabaríamos por nela esbarrar, conforme o exemplificado no segundo quadro.

A temporalidade interna seria, portanto, um substrato que conservaria os vários momentos imediatos ou não ao fluxo do presente que ora vivencio, momentos os quais a este consubstanciar-se-iam enquanto algo-uma-vez-apresentado imediato ou não da retenção, ou aquilo-que-se-espera-ser-apresentado da pretensão.

À gênese da temporalidade interna, poderíamos considerar como concomitante àquela da camada sensória pura: nasceriam juntas, em um presente, em um "agora"; se diferenciariam (não totalmente, por permanecerem sempre consubstanciadas em um mesmo fluxo) quando a camada sensória pura

apresentasse um novo presente ou "agora", pois (como vimos) a temporalidade interna coagularia aos antecedentes de um passado não imediato e assimilaria ao ora vivenciado, como quarta dimensão temporal, todo passado imediato e não interrompido de uma vivência presente - em tudo isso desencadeando-se projeções de possíveis futuros, propensões de possíveis novos "agora", enfim, pretensão. Assim se comporia a dialética de um mesmo fluxo intencional, em camadas interdependentes de uma mesma textura "polifônica"⁹⁹ a que chamamos temporalidade interna. E é desta forma então que poderíamos talvez considerar a constituição de nossa memória conseqüente àquela inerente à da retenção de nossa temporalidade interna, porém enquanto sua instância passível de ser mais tarde acessada por e pela nossa consciência (voltaremos a este assunto mais à frente).

A temporalidade interna seria responsável por "completar" às coisas que vemos em suas dimensões ou aspectos ora ocultos ante um ponto de vista presente. Por exemplo: a mesa à minha frente, pelo ângulo que a observo, só me mostra sua superfície, mas mesmo assim sei que ela possui 4 pernas, que há um lascado em sua lateral direita, etc. - seja porque tais outras perspectivas agora ocultas à minha visão se encontrem assimiladas ao meu ponto de vista como 1) imediatos presentes antecedentes; 2) coagulados passados dissociados; ou como 3) propensão, pressuposições e expectativas de futuro provenientes daquilo que já fora vivenciado, seja enquanto imediato presente antecedente ou passado dissociado - tudo isto consubstanciado no fluxo mental da minha intencionalidade perante esta mesa. Seria desta maneira que conseguiria caminhar no escuro em meu quarto sem esbarrar em nada, pois a disposição dos móveis perante a posição atual em que me encontro ou já teriam sido assimiladas à minha temporalidade interna de retenção e/ou projetadas enquanto pretensão (cf. Fig. 7).

"a memória propriamente dita é uma função de retenção permanente, não suscetível de ser datada pela consciência (salvo referências a um acontecimento exterior, tal como um relógio). É, todavia, submetida a degradações materiais acidentais, que fazem dela um fenômeno aleatório. O que é retido e o que é esquecido não são determinados inteiramente por seu conteúdo. É esta última que cria o impacto da experiência passada do indivíduo, que seu comportamento se apresenta [...]. É ela então que concorre

⁹⁹ Lembre o leitor a associação que fizemos entre o conceito de polifonia (textura composta pela consubstancia de vozes independentes) e a temporalidade interna (constituída pela consubstancia de suas três camadas: "agora", pretensão e retenção).

essencialmente para a estrutura mental específica de cada receptor; por isso convém precisar como se efetua essa estruturação a partir das mensagens recebidas: é *educação*. [...] É portanto dos elementos já selecionados pela percepção que a função memorizante de aprendizagem irá se servir, para constituir uma espécie de ficha do acontecimento passado, por exemplo, da mensagem estética; as psicologias objetivas admitem que esta se encontrará traduzida de um modo qualquer em uma *lembrança*, voltando-se para a psicofisiologia, a fim de precisar como, mas isso não nos interessará diretamente aqui. O que nos interessa de fato não é tanto a própria lembrança nem a maneira como ela se faz lembrar à consciência e sim um processo concomitante, o de *aprendizagem* (learning), que tira uma percepção geral de um conjunto de percepção particular. Essa constituição a partir de acontecimentos isolados de uma 'regra' geral de aspecto aleatório, isto é, não compulsório, o conjunto dessas regras devendo reger a estruturação das mensagens sucessivas e reduzir a informação que elas trazem, é até o presente uma faculdade especificamente biológica, a da aprendizagem. Pode-se marcar sua especificidade dando uma analogia: nos grandes sistemas de telefonia automática, a espera necessária para a obtenção de um número qualquer não é função de sua distância nem de sua importância para o indivíduo que o chama, e sim unicamente de um número de operações, determinado pela complexidade do número, sempre o mesmo, em uma mesma central. Ora, é certo, observa Wiener [...], que um dispositivo de natureza biológica devendo chamar várias vezes por dia um mesmo número, que lhe seria particularmente importante, encontraria rapidamente uma solução para acelerar enormemente, em função dessa freqüência de utilização, a rapidez de sua chamada, em relação aos números que ele não chama senão excepcionalmente. Toca-se aqui a diferença entre sistema biológico e sistema físico: a central telefônica não é capaz, no estado atual das coisas, de tirar uma indução geral, de fazer um aprendizado, revelando-lhe que tal número é chamado mais freqüentemente que um tal outro, devendo, por conseguinte, exigir menos informação." (MOLES, 1978 : 143-145)

No excerto acima Abraham Moles descreve uma possível maneira de nós aqui cogitarmos sobre a questão da permanência de um determinado estímulo junto à nossa temporalidade interna de retenção, naquilo que o autor considera ocorrer junto ao que se refere como "memória". Moles considera tal "memória" como reguladora do comportamento idiossincrático, porque seria "ela então que concorre essencialmente para a estrutura mental específica de cada receptor; por isso convém precisar como se efetua essa estruturação a partir das mensagens recebidas". Nas conclusões de nosso segundo capítulo, teríamos evidenciado que a realidade subjetiva seria como um prisma que refratasse, segundo a freqüência de suas próprias idiossincrasias, ao absoluto do todo imensurável de informações que o próprio meio dispensaria. Aproveitando a idéia de Moles acima exposta, poderíamos considerar, por nossa conta, que a assimilação de dados à temporalidade interna fosse por ela mesma regulada, limitando a apreensão tal como a luz refratada por um prisma - ou seja, da luz seria assimilando um

conteúdo cuja frequência fosse colorida de maneira afim àquela que interiormente, enquanto prisma, em retenção já se possuísse. E é pelo fato de que as situações tenham sempre suas cargas de novidade e surpresa que seria facultado o exceder de uma pura reiteração daquilo por nós já repertoriado - é como se o prisma pudesse, com o tempo e segundo a recorrência de novas e diferentes frequências, mudar o seu próprio coeficiente de refração - e é assim que far-se-ia possível assimilarmos novas informações - adicionando outros âmbitos de frequência ao nosso prisma: porém, sempre segundo uma tal regulamentação de refração, e segundo variáveis impingidas pelos fenômenos que à frente veremos provavelmente consistir na atenção, e na instância de nossa vontade mental correlata à noção que comumente fazemos de livre-arbítrio (a que intitulemos mais à frente como propensão criativa/volitiva).

Mas, enfim, a reiteração de um mesmo tipo de conteúdo, inerente a um mesmo tipo de estímulo, garantiria sua permanência à nossa temporalidade interna, e o dotaria, ainda, de tão maior força quanto maior sua reiteração - enquanto pretensão vetorial propensiva junto à percepção que faríamos de futuros eventos correlatos a tal conteúdo e estímulo. É assim que poderíamos atribuir à temporalidade interna, sobretudo no que concerne à sua instância passível de manipulação racional consciente (que aqui intitulemos como memória), a importante função de refletir às coisas e aos sons uma "vontade" que sentiríamos como a eles inerentes, mas que, na verdade, adviria de um condicionamento decorrente a todo um repertório de utilização que, por nossa ciência e à nossa ciência, a eles se nos figuraria atrelado. E, à medida que outras pessoas em um âmbito sócio-histórico-cultural afim ao meu sejam, de certa forma, passivas a condicionamentos afins àqueles a mim infligidos, é em temporalidade interna individual de pretensão e por coletivo parentesco inter-subjetivo que poderíamos cogitar a ontogênese da parte coletivamente estatuída da dimensão ontológico-musical a que intitulamos como sonoridade¹⁰⁰. Veremos mais à frente como provavelmente se constituiria a outra parte da constituição ontogenética da sonoridade, proveniente das idiosincrasias pessoais de gosto, contexto, estados,

¹⁰⁰ Recorde o leitor que no primeiro capítulo teríamos proposto um modelo ontológico-musical subdividido em três diferentes instâncias consubstanciadas, quais seja substrato, substância e sonoridade. A instância da sonoridade seria aquela que imbuiria à emissão do substrato (sons) de sutis inflexões e gestualidades que, por sua vez, impingiriam à dimensão da substância (significado) um certo âmbito conotativo, uma certa tendenciosidade, inércia ou propensão vetorial conceitual, contextual e/ou funcional.

atenção, e capacidade de apreensibilidade auditiva frente à intrínseca estrutura impingida ao substrato (enquanto mensagem).

Mas, como exemplo deste tipo de propensão, proveniente de um condicionamento do fluxo de nossa temporalidade interna à reiteração de um determinado padrão associativo, poderíamos cogitar também em correlação a um dado tipo de som ou estrutura sonora: poderíamos citar o acorde maior com sétima menor, o qual, àqueles em um âmbito da tradição musical ocidental, chegaria culturalmente já condicionado a uma utilização em precedência e "preparação" a um acorde maior ou menor perfeito cuja nota fundamental distaria um intervalo de quarta justa ascendente. Este específico condicionamento seria decorrente a praticamente toda música ocidental tonal (e até mesmo boa parte da música popular ocidental), as quais reiteram freqüentemente esta mesma "resolução". Outro exemplo que aqui também poderíamos cotar seria o dos arquétipos harmônicos tão citados por Flo Menezes, cujo uso e propriedades timbrísticas, harmônicas, funcionais e colorativas ter-se-iam consolidado em nossa memória cultural a ponto de serem reconhecidos (consciente ou inconscientemente) enquanto imbuídos de uma conotação relativa ao uso que historicamente lhes fora dado - em outras obras, compositores ou poéticas¹⁰¹ (voltaremos mais à frente a este assunto).

Junto ao estabelecimento de um significado, ou melhor, à consistência da substância de nossa escuta perante substrato e sonoridade, a este tipo de condicionamento sócio-histórico-cultural, em combinação àquele inerente a nossa própria história pessoal de vida e a nossas idiosincrasias de gosto, intitularíamos como propensão reflexiva de nossa temporalidade interna - que, desencadeada em pretensão, dotaria às coisas apercebidas e aos sons ouvidos de uma espécie de "roupagem" inercial, com relação à expectativa de reiteração de algo já profundamente repertoriado.

Contudo, para compreendermos a maneira como se manifestariam as forças propensivas de nossa pretensão, desencadeadas pelo conteúdo do repertoriado em retenção junto à nossa temporalidade interna, teremos que passar por uma provável definição do que intitulamos como "efeito-rebote" de nossa imanência.

¹⁰¹ Cf. a isto, sobretudo, a íntegra de MENEZES, 2002.

5. Imanência de superfície, a impressão do sensível e o "efeito-rebote" - limites toleráveis da escuta e reflexos automático-associativos; mecanismo provável da propensão reflexiva

Como vimos, o maquinário de nosso corpo daria maior consistência ao nada, o impeliria a si em uma força atrativa (como que "gravitacional" ou "osmótica"), ao mesmo tempo impingindo-o a um adensamento metamórfico de sua substância de maneira a transformá-lo em algo como um élan vital¹⁰². E, como vimos, por meio de nossos sentidos é que a superfície do ser das coisas tocaria o "nada" de nossa imanência. Em contrapartida, seria nosso corpo, enquanto objeto entre objetos, que proporcionaria ao nada a necessária mediação requerida a uma coexistência no mesmo plano ou dimensão que o ser das coisas, transmutando-o em imanência.

O nada passaria, então, a estar situado, em um corpo, em um ser, assumindo-o como seu próprio ser, sua própria existência, e teria como assim diferenciar-se e opor-se ao ser das demais coisas - mas seria aí ainda inconsciente de si, subsumido àquilo que apreende sensivelmente, e integralmente submetido ao corpo e àquilo que apreende, tudo isto no que denominamos como "momento zero". Porém, conforme mencionamos, neste "momento zero", a apreensão sensível das coisas, embora ainda destituída de qualquer significação, provocaria reações instintivas ou automáticas de meu corpo segundo os estímulos a ele provocados pelo meio - e é assim que teríamos constatado que, neste momento, ser e nada traduzir-se-iam como puro impulso de ação e reação, atração e repulsão. Nisto identificaríamos a ação de uma força inerente à nossa imanência, que governaria a estas reações - vejamos agora como ela se constituiria.

Vimos como o ser das coisas tocaria o nada da minha imanência através da síntese passiva de dados hyléticos, onde o corpo e a percepção, inconscientemente e pré-intencionalmente, sintetizariam dados oriundos da percepção (refletidos ou remetidos pelo ser das coisas por meio de sons, luz, etc.), de acordo com "regras de associação" (proeminência perante um fundo, contraste,

¹⁰² Lembre o leitor que, conforme mencionamos, por "élan vital" compreendemos uma suposta substância responsável por conferir vida ao nosso corpo. Teria origem num "nada" habitante de uma dimensão completamente dicotômica à material em que vivemos.

homogeneidade e heterogeneidade). Contudo, como produto de tal síntese, os contornos impingidos à imanência pela impressão de suas superfícies desencadeariam nela reações, em uma ostensiva operação ("vontade") de direcionamentos ou reações mentais que, independentes de um controle consciente, direcionar-se-iam ao ambiente e às (inconscientes) (proto)coisas - e isto se daria em um "efeito-rebote", como o que acontece quando batemos a palma de nossa mão na superfície da água: nossa mão afunda, e a água se projeta em "rebote" para cima. Assim, o ser das coisas tocaria nossa imanência que, em contrapartida, se projetaria em resposta - em geral, proporcionalmente, obedecendo à mesma gradação do estímulo.

O que diferenciariam os tipos de reação que nosso corpo involuntariamente tomaria frente a uma queimadura, fome, frio, etc. seriam os diferentes estímulos que ele próprio e o meio ambiente realizariam à imanência de superfície, captados através de nossos diferentes sensores perceptivos que, por sua vez, desencadeariam reações previstas, mapeadas, segundo nossa constituição psicofísica e corporal (oriundas de uma sistematização "algorítmica" provavelmente contida em nosso código genético¹⁰³). Em outra instância, "efeitos-rebote" poderiam ser desencadeados por condicionamentos oriundos do meio ou da história individual deste organismo, tal como vimos no subitem anterior naquilo que Moles teria intitulado como "aprendizagem" (e que também poderíamos presumir ocorrer semelhantemente àquilo que teorizou-se a respeito do conhecimento automático-associativo¹⁰⁴).

Junto à escuta dos sons, notaríamos, por um lado, a incidência deste "efeito-rebote" como respostas automáticas nossas a estímulos sonoros que ultrapassariam, junto a nossos órgãos sensitivos, dois tipos de limite: 1) do tolerável - como exemplo poderíamos citar que nos seria doloroso, intolerável e até

¹⁰³ Aqui entraríamos num âmbito da psicofisiologia que em muito excederia nosso presente escopo. Com relação a estímulos e reações num âmbito da dinâmica do funcionamento cerebral, caso o leitor queira, cf. NERO. *O Sítio da Mente: Pensamento, Emoção e Vontade no Cérebro Humano*. São Paulo Collegium Cognitio, 1997 - embora nos inclinemos a discordar, em certa medida, do autor, no que concerne a resumir todas as manifestações inteligentes e emotivas humanas como sendo causadas pelo cérebro, no que preferimos interpretar que em realidade seriam causadas no cérebro. Em outras palavras, aquilo que Nero descreve enquanto dinâmica cerebral, ao invés de causas dos estados, da vontade e das emoções, como o autor o quisera, talvez poderiam ser considerados como efeitos de uma realidade extrínseca, porém consubstanciada, àquelas por Nero descritas.

¹⁰⁴ Este é um assunto complexo que demandaria uma incursão laboriosa e delongada num assunto que em muito excederia a nosso presente escopo. De qualquer forma, caso o leitor queira aprofundar-se a respeito das teorias de conhecimento, talvez uma fonte que possa ensejar um primeiro passo seja OSTERMANN, F.; CAVALCANTI, C. *Teorias de Aprendizagem*. Porto Alegre: UFRGS - Instituto de Física, 2010.

mesmo perigoso, a escuta prolongada de qualquer som acima de 100 dB, causando-nos uma reação automática de levar nossas mãos aos ouvidos, buscando repelir ou atenuar tais sons; ou 2) do perceptível - como exemplo poderíamos citar que a frequência que um apito para cães atinge nos seja absolutamente inaudível, e frente ao ato de terem-no soprado, alguém assim inadvertido talvez tivesse uma automática reação de perplexidade, ao constatar que, apesar de todos os seus esforços, somente seu cão notasse o som emitido¹⁰⁵.

Por outro lado, haveria outro tipo de "efeito-rebote", proveniente de um condicionamento à nossa temporalidade interna pela reiterada apreensão de determinados estímulos¹⁰⁶ - tal como ocorreria junto à nossa apreensão de determinados sons em específicas disposições já profundamente repertoriadas: citamos como exemplo que, em um âmbito de tradição ocidental tonal, ao ouvir um acorde maior com sétima menor nos seja em pretensão da temporalidade interna automaticamente esperado sua "resolução" em um acorde perfeito cuja fundamental se situe em um intervalo de quarta justa ascendente, e que o mesmo poderíamos observar com relação a outros tipos de sons e estruturas sonoras as quais imbuir-se-iam de expectativas provenientes de condicionamentos decorrentes a um repertoriado uso, cuja contínua reiteração os dotassem de uma certa propensão vetorial - como uma inércia que à nossa escuta a impingiria a aguardar a reiteração de algo já profundamente repertoriado. Junto a tal exemplo mencionamos também àquilo que Flo Menezes teria teorizado com relação aos arquétipos harmônicos, no que concerne à conotação relativa a seus usos e funções tradicionais que neles estaria impregnada, e que facultariam àquilo pelo compositor intitulado como necessária "fenomenologia da escuta" junto ao desenvolvimento musical - cuja principal propriedade seria a de proporcionar ao público uma familiaridade ao que se escuta, de maneira a facilitar e amparar a

¹⁰⁵ Não nos delongaremos a respeito dos limites de apreensibilidade sensória de nossa escuta. Caso o leitor queira um aprofundamento no assunto, sugerimos uma consulta a manuais dirigidos à acústica musical, tais como MENEZES, 2003.; ou HENRIQUE, *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002; ou também MOLES, 1978.

¹⁰⁶ A qual, como vimos anteriormente, Moles teria descrito como "aprendizagem". Sobre os tipos de possíveis "respostas associativas" cultivadas junto aos materiais musicais nas diversas épocas e poéticas, caso o leitor queira aprofundar-se, sugerimos a consulta a obras que tenham procurado retratar ou caracterizar musicologicamente as concepções musicais já adotadas no decurso histórico da tradição ocidental, tais como (além dos já citados de Rosen e Harnoncourt): NEUBAUER, 1992; HAAR. *European Music 1520 - 1642*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.; BARTEL. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997; etc.

fruição das obras¹⁰⁷. Portanto, esse tipo de expectativa, proveniente do conteúdo repertoriado em retenção, seria manifesto em pretensão de nossa temporalidade interna como uma espécie de "efeito-rebote" - como um reflexo (propensão reflexiva), uma resposta automática, que engendrasses ao som percebido, e o revestisse junto à consciência que dele fazemos como uma "roupagem", em associação instantânea.

6. Imanência interna, consciência, intencionalidade e indícios da existência de uma propensão contígua enquanto influência vetorial ao estabelecimento de significado e substância - às coisas e à escuta

Devido a um mais complexo sistema nervoso, nossa imanência (substância mental) sofreria ainda maior pressão "gravitacional" ou "osmótica" do corpo; e assim, o que antes era restrito à superfície deste corpo, a ele subsumido e submetido enquanto proto-mente da imanência de superfície, passaria a dividir-se, criando uma nova instância consubstanciada à antiga: a mente da imanência interna. As reações mencionadas no subitem anterior enquanto "efeito-rebote" denotavam uma propriedade inerente àquela substância até então intitulada como "nada": uma vontade - que, entretanto, por sua ainda pouca densidade, se encontraria ainda integralmente subserviente ao maquinário corporal - enquanto proto-mente. Mas quando no corpo se desvelasse, em um momento posterior, um vácuo interno que "osmoticamente" sugaria e condensaria ainda mais a substância da imanência impingindo-a a preenchê-lo¹⁰⁸, sua vontade também aí se

¹⁰⁷ Cf. "[...] [Sobre a utilização de entidades harmônicas cujo uso por determinado compositor ou em determinada obra é generalizadamente reconhecível,] percebe-se a tendência a uma paulatina reavaliação da necessidade de uma tal referencialidade no campo harmônico; delineia-se claramente uma preocupação, presente na obra dos grandes mestres (ao menos na obra dos mais radicais em relação a uma evolução, diríamos, não exatamente 'progressista', mas antes trans-gressiva ou trans-gressista da linguagem), em ancorar a percepção, envolta a estruturas de grande complexidade, em 'pontos de referência' a partir dos quais ela pode pleitear uma condição crítica e ao mesmo tempo prazerosa de escuta – *conditio sine qua non* para que a obra adquira 'valor' diante desse 'ouvido coletivo' que direta ou indiretamente se acumula ao longo dos séculos" MENEZES, 2006 : 32

¹⁰⁸ Gostaríamos de advertir ao leitor de que não seja necessariamente em um sentido literal que dizemos que a imanência fosse, nesse momento, tragada por um vácuo interior desvelado no corpo ou nas demais coisas. Qualquer um poderia aqui argüir que nosso corpo ou outras tantas demais coisas não possuem vácuo interno nenhum. Neste caso, poderíamos dizer que, no mínimo, empregamos aqui um sentido figurado, compreendendo os conceitos de fôrmas, formas, formatos e conformações que aqui propomos como abstrações cuja função seja a de descrever processos cognitivos e perceptivos - tal como se utiliza a matemática como abstração para a descrição de grandezas, quantidades, e interações entre ambas. Entretanto, poderíamos também cogitar a

condensaria, a ponto de poder impor-se ao corpo, a voltar-se a si mesma, e a experimentar-se enquanto consciência¹⁰⁹.

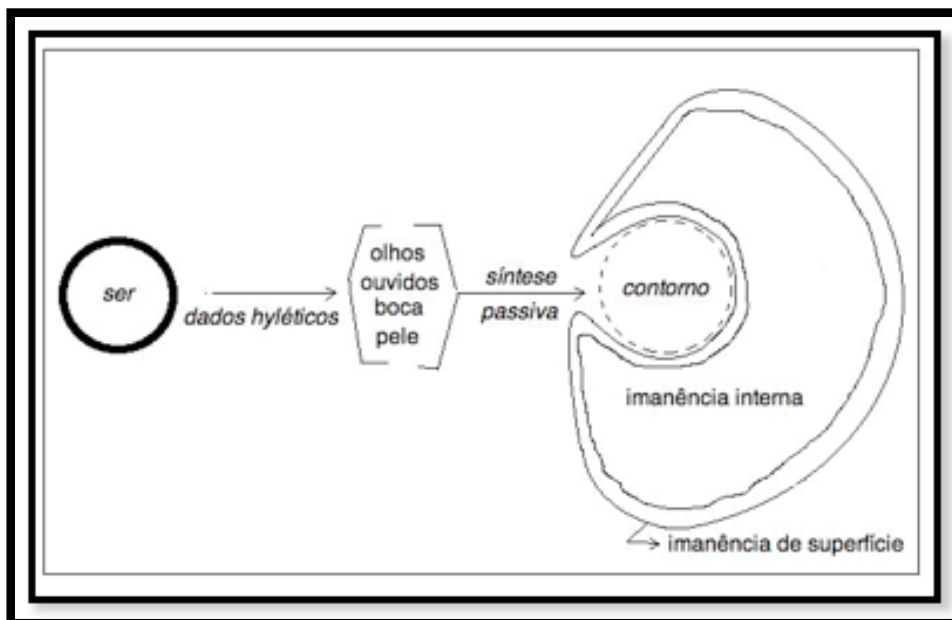


Fig. 8 - Contornos assimilados pelas imanências interna e de superfície

A consciência nasceria quando uma imanência constituída de mente e proto-mente, que em si e por si é amorfa, adquiriria um formato, uma definição. Preenchendo o interior de nosso corpo, assim como o interior dos contornos e impressões apercebidos, nossa imanência apresentaria a si, respectivamente: 1) a consciência do corpo que a encerra e que efetiva sua existência, passando a poder notar e significar as sensações sentidas em tal corpo; e 2) a consciência das sensações das coisas que percebe enquanto dotadas de significação, e agora também corpos (vivos ou não) oriundos da minha percepção (ou imaginação)¹¹⁰. Nasceria então a dimensão das significações e dos significados: a nós e às coisas, enquanto existentes, corporificados. Imbuir-se-iam, assim, nós e tudo o mais no

existência do vácuo que aqui mencionamos, bem como das fôrmas e formas etc., como existentes em um possível plano de dimensão espacial diverso àquele de nossas já habituais três dimensões de profundidade, altura e largura - o cientista quântico Michio Kaku, em *Hiperespaço*, não descarta a possibilidade de existência de outras dimensões que bem poderiam se assemelhar a esta (cf. KAKU, 2000).

¹⁰⁹ Aqui poder-se-ia indagar a respeito do que ocorreria com fetos anencéfalos, pois ainda que não tenham cérebro, não deixariam de ter élan vital. A isto poderíamos conjecturar como resposta que o maquinário do corpo humano, para subsistir por si só, requereria uma condensação maior deste élan vital, que somente alguma mínima consistência de sistema nervoso central poderia proporcionar.

¹¹⁰ Mais à frente analisaremos a maneira como se daria nossa apreensão do "outro" - i.e. de uma pessoa tal qual nós mesmos, de suas previsibilidades e imprevisibilidades, etc.

mundo, de uma (possível ou já estabelecida) história, aparência, nome, família (i.e. identidade) e, enfim, de estados mentais (tais como de recordação, desejo, aprendizagem, etc.) e/ou de espírito (tais como raiva, saudade, tristeza, alegria, etc.)¹¹¹.

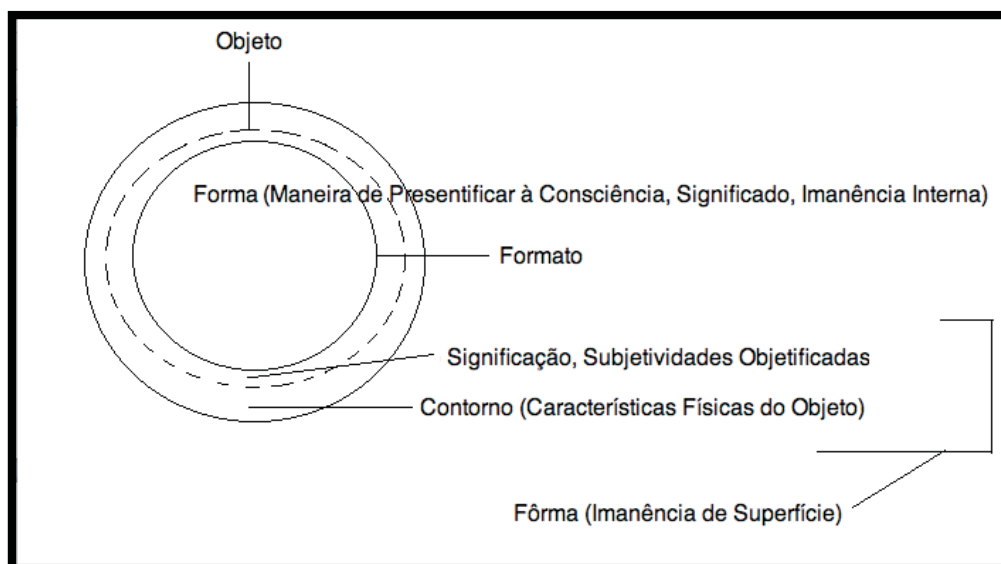


Fig. 9 - Fôrma, Forma e Formato - Gênese do Sentido¹¹²

O nada passaria agora a constituir-se enquanto substância mental conjugada em instâncias de superfície e interna, transmutada à natureza de forma ou "maneira-de-apresentação-consciente-a-si-das-coisas-apercebidas". Ao mesmo tempo, proto-coisas passariam a ser coisas (dotar-se-iam ou tornar-se-iam passíveis de serem dotadas de identidade) e contornos passariam a ser fôrmas (maneira como as coisas "dão-se a conhecer"; i.e. parte delas que nos é imanente)¹¹³. Tais fôrmas, por sua vez, seriam posteriormente passíveis de serem

¹¹¹ A seguir, progressiva e dialeticamente, veremos como se daria a provável gênese deste tipo de significação e significados.

¹¹² Comparando esta Fig. 9 à Fig. 8 ou à 10, o leitor atento certamente estranhará o fato de que a camada referente ao contorno que na Fig. 8 e na 10 teria se apresentado no mais profundo interior do objeto apreendido agora seja retrata enquanto camada mais externa e superficial. No entanto, esta inversão aqui é intencional. Nesta Fig. 9 ilustramos a imagem do objeto apercebido sob o ponto de vista da imanência interna, que seria um correlato negativo (tal qual o negativo de uma fotografia mesmo) ao objeto tal qual apresentado à imanência de superfície, ilustrado na Fig. 8 e na 10.

¹¹³ Conforme mencionamos anteriormente, todos os aspectos, referentes ou correlatos a um determinado contorno, apreendidos e assimilados em diferentes graus de intensidade vetorial pela minha temporalidade interna de retenção, poderiam ser refletidos automaticamente à apreensão dos futuros contornos pela pretensão de minha temporalidade interna, como se envolvessem tais contornos enquanto "roupagem". Esta "roupagem" seria, portanto, toda carga genérica e ainda não específica de significação e expectativa que uma determinada coisa teria para nós. Enfim, é assim

preenchidas por nossa forma para, assim como com nosso corpo, passar a ser concomitantemente matizadas de acordo com os estados dessa forma - e no momento em que a forma assume um formato nasceria o sentido (meaning, significado).

Conforme vimos nos subitens anteriores, assim como o descrito na dimensão da pré-consciência, haveria também agora, junto à consciência, um movimento de retenção e desencadeada pretensão junto aos dados oriundos de nossa percepção, que, ao passo de serem repertoriados, poderiam, inclusive, por uma contínua e insistente reiteração, impingir um condicionamento nosso automático-associativo a cada nova e correlata percepção que fazemos. Também na dimensão consciente isto se verificaria, porém agora também no que concerne aos usos, costumes, funções, conceitos e significados que pela nossa consciência e à nossa consciência seriam impingidos em "efeito-rebote" a estas coisas; tudo isto consistiria na dimensão de todo o rol de genéricas significações a tais contornos pertinentes - e é assim que se constituiriam as fôrmas. Tais fôrmas, veremos mais à frente, poderiam se ver não só envolvidas, mas também engendradas, por nossa forma, dando origem a um específico significado.

Porém, antes cabe acrescentar que, no envolver (significação, fôrma) e preencher (significado, formato interno) de cada contorno, criar-se-ia, em cada um, novas instâncias desta forma, que, apesar de possibilitar com isso concomitantes e adversos estados segundo variáveis tais como as particularidades de cada corpo e de cada tipo de enfoque atento, ainda assim estariam todas inter-relacionadas e em mútua influência, pois consubstanciadas na "polifonia" de uma mesma forma¹¹⁴. Isto explicaria a influência do contexto na apreensão e significação que fazemos em nossa escuta, favorecendo ou não à musicalidade dos sons. Por outro lado, pelo fato de que, em música, geralmente se pressuponha a emissão de vários sons que pudessem entre si estabelecer relações de contigüidade¹¹⁵, em

que se originariam as fôrmas, enquanto contornos imbuídos de todo um nebuloso e genérico rol de significações já atribuídos ou correlacionados a outros similares contornos, anteriormente apreendidos e assimilados à nossa temporalidade interna de retenção. Mais tarde, veremos como se daria uma provável definição desta nebulosidade na gênese de cada específico significado.

¹¹⁴ Podemos conjecturar que seria possível, em certa medida, regular voluntariamente o âmbito, o foco, e a intensidade da influência que as instâncias da forma possuiriam à forma que nos seria de fato inerente (i.e. aquela que seria intrínseca a nosso próprio ser, corpo).

¹¹⁵ Gostaríamos, aqui, de relembrar mais detidamente o leitor àquilo que teríamos mencionado como "relações de contigüidade". Tais relações caracterizariam diferentes individualidades de fôrma, segundo disposições e inter-relações que variariam, em caráter dialógico e não binário, entre os

cada um destes sons, enquanto distintas ou conjuminadas fôrmas, observaríamos diferentes instâncias de forma consubstanciadas. Nisto, além da mencionada propensão reflexiva (significação), observaríamos também mais um vetor de propensão inercial, a que intitularemos como propensão contígua (mais à frente voltaremos a este assunto). Ambas estas propensões seriam grandemente responsáveis pela instância ontológico-musical da sonoridade.

7. Contornos e fôrmas - Percepção e consciência sensível; A provável consistência híbrida de nossa realidade sensória e imagética

Conforme mencionamos anteriormente, tanto a imanência de superfície (proto-mente) quanto a interna (mente) possuiriam inerentemente uma espécie de "vontade". Porém, a "vontade" inerente à imanência interna nos seria passível de controle, mas aquela inerente à imanência de superfície nem sempre e não de todo o seria. Ou seja, por diferença de densidade, a vontade inerente à imanência de superfície se veria submetida ao corpo, junto a suas funções anímicas mais básicas (fisiológicas e de "instinto"), enquanto que a vontade da imanência interna, mais densa, ao passo em que conseguisse se impor ao corpo e, em certa medida, submetê-lo, controlá-lo, também teria condições mínimas de voltar-se a si mesma e perceber-se enquanto mente consciente e imaginativa.

As fôrmas teriam se formado pela união entre os contornos, provenientes da síntese passiva de dados hylético-sensórios, e as significações¹¹⁶, manifestas pela minha imanência de superfície e oriundas de minha temporalidade interna que, em pretensão e memória, revestiriam os contornos; tais fôrmas seriam, então, presentificadas à consciência à medida que delineariam e dariam um formato específico à substância amorfa da imanência. Isto explicaria a distância entre a consciência que tenho de algo que reconheço como real, advindo da minha percepção sensória, e da consciência que faço de algo como ilusório, irreal, onírico ou imaginário - estas últimas seriam, à consciência, formatos sem fôrmas reais

extremos da proximidade e da distância, da afirmação e da oposição, da diferença e da similaridade, do detrimento e da prevalência, etc.

¹¹⁶ Mais à frente, gradativa e dialeticamente, teceremos uma distinção mais minuciosa entre o que seria uma vaga e genérica significação e um específico e estrito significado. Aqui haveria ainda somente algo que, conforme o desenrolar de nossos argumentos, reconheceremos como "significações".

que fossem provenientes da apreensão de meus sentidos e da minha imediata percepção do mundo. Mas, por outro lado, sem fôrma alguma, meu pensamento ou imaginação seriam de fato tão fluídos que eu sequer conseguiria apreendê-los - pois, como vimos, nosso pensamento só é passível de ser apreendido quando se dirige a algo. Por isso, na ausência de fôrmas imbuídas de contornos hyléticos que só poderiam ser propiciadas à mente pela percepção, à consciência poderiam ser apresentados apenas formatos em determinada forma, impingidos por pseudo-fôrmas criadas pela vontade - sobretudo a mental (embora possam também advir da vontade proto-mental, uma vez que ambas sejam consubstanciadas). Uma pseudo-fôrma, ao ser evocada pela vontade de nossa forma para envolvê-la, encerrá-la, e ser por ela matizada, daria origem ao fenômeno da imaginação¹¹⁷.

As "fôrmas" presentes na minha imaginação seriam, em verdade, formatos impingidos por uma pseudo-forma criada pela vontade de minha imanência, e, por isso, seriam de natureza fluída, quase amorfas - "moles", moldáveis, transmutáveis¹¹⁸. Em contrapartida, as fôrmas provenientes de minha imediata percepção do mundo, através de meus sentidos, possuiriam delineamento concreto, afigurando-se como palpáveis - sendo, por isso, impassíveis de uma mudança conforme minha vontade pura e destituída de qualquer ato ou manipulação concretos (i.e. sem intermédio de meu corpo, mãos, pés, etc.). Assim, uma folha de papel permanecerá plana e branca por mais que eu queira o contrário - a menos que eu concretamente a amasse com minhas mãos. Da mesma maneira, o som de uma flauta que de fato eu ouça permanecerá soando inalterado em suas características acústicas, segundo o modo de sua emissão - a menos que eu concretamente tape os ouvidos com minhas mãos ou tape a boca daquele que estivesse tocando a flauta. Por outro lado, posso imaginar uma folha de papel branca e plana tornando-se amassada ou de outra cor pela minha pura vontade; posso imaginar o som desta flauta imbuído da coloração de outros tipos de sons concomitantes (sejam eles provenientes de outros instrumentos ou até mesmo criados pela união ou distorção de aspectos de outros sons anteriormente repertoriados); posso ainda, também em imaginação, alterar o som de uma flauta extraordinariamente, imbuindo-o de uma duração além de qualquer possível

¹¹⁷ De uma certa maneira, uma teoria que, ainda que indiretamente, em muito teria contribuído à nossa concepção das pseudo-fôrmas é a das "formas simbólicas" de Cassirer. Caso o leitor queira nela se aprofundar, cf. CASSIRER, 2004. Ou também, outra teoria que aqui também nos teria indiretamente orientado: SARTRE, 2010.

¹¹⁸ Veremos no subitem a seguir a ontogênese das pseudo-fôrmas - de quê, como e quando seriam formadas.

fôlego; e, enfim, posso imaginar uma mesa constituindo-a, em um dado momento, como feita de madeira, para subsequente imaginá-la feita de ferro, de pedra, etc. Porém, a folha que eu de fato toque, o som que eu de fato ouço, ou a mesa que eu de fato veja, serão todos somente de uma ou outra maneira mesmo, tais quais os perceba. E ainda que eu tenha me enganado, pensando ser esta mesa ou folha de um material que na verdade só se pareça com outro, ou este som sendo em verdade o de um sampler que só se pareça com uma flauta, o que toco, vejo, ou ouço, i.e. a fôrma, não muda de todo, pois permaneceriam seus contornos - mudariam apenas os aspectos de minha temporalidade interna neles refletidos, e a forma com que os toco, vejo ou ouço.

Da mesma maneira, as palavras, os sons, as imagens, os cheiros, os toques, os movimentos, todos eles seriam apreendidos, seja em imaginação ou na dimensão sensória pura presentificados à nossa própria consciência, como, respectivamente, pseudo-fôrmas ou fôrmas, imbuídas de forma, como seres imbuídos de nada ou nada envolvido por seres - com o nada que somos, a forma, permeando os seres-objetos. E aqui teríamos evidenciado o provável caráter híbrido objetivo-subjetivo subjacente à constituição de nossa realidade - perceptiva ou imagética.

8. Constituição provável das pseudo-fôrmas e dos conceitos; Atitude estética e intencionalidade em música da composição à interpretação - Ensejo à ontogênese da substância musical da fruição/interpretação/composição enquanto realidade pseudo-onírica, segundo as vetorizações inerciais reflexiva e contígua, no âmbito do substrato e do contexto

Conforme mencionamos anteriormente, meus sentidos apreenderiam uma determinada coisa em dados que seriam computados em uma síntese pré-predicativa, passiva e anterior à consciência (a síntese sensória pura), e apresentados à minha consciência enquanto contornos. Subjacente a qualquer percepção, pensamento ou intencionalidade haveria aquilo que caracterizaria a mente enquanto fluxo: a temporalidade interna. Esta temporalidade interna teria em sua constituição a consubstancia de três camadas independentes, assim como

vozes numa polifonia: o "agora", a retenção e a pretensão. Em relação ao contorno que "agora" vivencio haveriam as outras disposições deste mesmo contorno ou de outros contornos vivenciados em momentos precedentes - momentos estes correlacionados ou dissociados ao deste "agora" e que poderiam ter sido assimilados à minha temporalidade interna em retenção. A assimilação de um determinado contorno em retenção se daria segundo fatores de reiteração e ênfase atenta; tal assimilação seria tão permanente e enfática quanto a recorrência de apreensão destes mesmos ou similares tipos de contornos, oriundos dos demais momentos já vivenciados, e segundo ao tipo de enfoque atento que a este contorno em cada uma destas reiterações eu tenha dado. Haveria, ainda, com relação ao "agora" que vivencio, momentos previstos em subsequência, imbuídos de uma expectativa de reiteração de situações conformes àquelas uma vez repertoriadas em retenção - e isto é que consistiria a camada a que intitulamos como pretensão. Em minha presente apreensão, neste "agora", a pretensão associaria automaticamente, aos contornos que ora apreendo, tudo aquilo que em minha retenção a eles se correlacionem - é como se, pela pretensão, os contornos que ora apreendo fossem envolvidos e revestidos com "roupagens". A estas roupagens é que teríamos denominado como fôrmas, e ao processo de constituição das fôrmas é que teríamos denominado como propensão reflexiva.

Da mesma maneira que aos contornos, no momento em que se constituísse minha consciência, de mim e das demais coisas como existentes, tais contornos seriam então passíveis de serem imbuídos de genéricas significações (junto à fôrma) e específicos significados (preenchendo o interior da fôrma, i.e. preenchendo o formato) - e só mais à frente, gradativa e dialeticamente, veremos a ontogênese de ambos significação e significado. Porém, por ora, nos é suficiente saber que, além de contornos precedentemente apreendidos, minha temporalidade interna poderia assimilar também, em retenção, significados uma vez já associados àquilo que ora percebo. E da mesma maneira que com os contornos, a pretensão associaria também, automaticamente, à coisa que ora apreendo, os significados repertoriados em minha retenção que a ela fossem correlatos; e tais significados também a revestiriam, como características de sua fôrma, enquanto vaga, genérica e nebulosa significação (seriam as fôrmas ainda indefinidas, em mera latência e potencialidade, porque seriam ainda intrinsecamente vazias de um específico significado que só acontecerá segundo aquilo que veremos mais à

frente consistir no fenômeno da atenção, desencadeada por uma expectativa, e conformada, ainda, segundo um produto propensivo).

As fôrmas fariam com que eu me desse conta de pensar sobre algo que percebo, à medida que delineariam a substância amorfa de minha forma¹¹⁹. Mas mencionamos que, desprovido de contornos que efetivamente caracterizassem fôrmas (exclusivamente provenientes de nossos sentidos), à nossa imaginação e consciência poderiam ser apresentados somente formatos impingidos por aquilo que denominamos como pseudo-fôrmas - que teriam natureza fluídica, seriam amoldáveis, deformáveis, transmutáveis, segundo nosso bel prazer e pura vontade. Vejamos, portanto, neste subitem, a provável ontogênese das pseudo-fôrmas - o que acabará por nos clarificar sobre o fenômeno da imaginação, do sonho e, finalmente, da escuta musical.

Em primeiro lugar, nos é especialmente relevante o fato de que, por mais rica que seja minha imaginação de algo, i.e. de minha construção imagética de sua pseudo-fôrma, a percepção sensível que de fato eu realize e os aspectos da fôrma propriamente dita desta coisa sempre excederão em muito à riqueza de detalhes e nuances passíveis de serem por mim imaginadas¹²⁰. Contudo, os formatos destas pseudo-fôrmas seriam fornecidos pelos limitados aspectos das fôrmas que uma vez eu já tenha apreendido, repertoriados pela retenção de minha temporalidade interna¹²¹ principalmente em sua instância passível de manipulação consciente - a memória (ao menos enquanto estamos despertos). Vejamos como isto provavelmente se daria.

Mencionamos anteriormente que os conceitos seriam constituídos enquanto resultantes vetoriais provenientes da somatória de repertoriados vetores individuais inerentes às práticas, concepções, usos e costumes relativos ao

¹¹⁹ Lembre o leitor que Sartre teria sustentado que, se somos o que pensamos, como Descartes o quisera, então somos um "nada", porque só nos damos conta de que pensamos quando nosso pensamento se dirige a algo ou a alguém. Portanto, o pensamento seria, por si só, amorfo e invisível, e só em oposição às coisas que povoam nossa percepção e imaginação teriam formato e delineamento definidos. Enquanto "forma" teríamos compreendido aquilo que consistiria a substância de nosso pensamento. Portanto, a forma seria, por si só, amorfa e invisível.

¹²⁰ Isto explicaria a distância entre a consciência que tenho de algo que reconheço como real, advindo da minha percepção sensória, e da consciência que faço de algo como ilusório, irreal, onírico ou imaginário - estas últimas seriam, à consciência, formatos sem fôrmas reais que fossem provenientes da apreensão de meus sentidos e da minha imediata percepção do mundo (Sartre mesmo teria ressaltado isto em SARTRE, 2010).

¹²¹ Embora nos seja possível imaginar um unicórnio, e apesar de sua imagem jamais ter podido ser repertoriada enquanto fôrma, sua pseudo-fôrma adviria da junção de aspectos de fôrma já repertoriados - tais como um cavalo e um chifre. A imaginação teria, então, este poder de "brincar" com os formatos repertoriados, podendo combiná-los ou deformá-los a seu bel prazer.

"objeto" de tais conceitos, cada qual com suas respectivas trajetórias, intensidades e particularidades; tais conceitos seriam perpetuados socialmente através de memórias (subjetivas e/ou objetivas), e chegariam àqueles situados dentro de seu âmbito sócio-histórico-cultural como vetor inercial que, confrontado ao singular vetor inerente às idiossincrasias pessoais, às conformações de contexto, e frente a todos os demais vetores e à própria reação a cada um deles e àquilo que se percebe, influenciaria à maneira como uma determinada pessoa em uma determinada situação atribuiria significados. No que concerne à ontologia musical, teríamos mencionado que este coeficiente vetorial coletivo é que daria gênese e consistência aos conceitos coletivamente aceitos sobre a identidade de uma determinada obra, poética, estilo, gênero, etc.

Notemos, então, que, sendo tais conceitos elaborados com base em um determinado "objeto" (em nosso caso, um som ou conjunto de sons), e sendo nós mesmos cientes de ambos objeto e conceito ao observá-los ou sobre eles refletirmos, no instante mesmo em que visualizaríamos tal objeto já nos sobreviria automaticamente os conceitos a ele relativos e por nós repertoriados, como que a revesti-lo enquanto "roupagem" ou fôrma desencadeada pela propensão reflexiva. E sendo a propensão reflexiva oriunda de estímulos repertoriados pela minha temporalidade interna e nela mantidos por uma constante reiteração, e sendo as diferentes pessoas que integram um mesmo âmbito sócio-histórico-cultural que integro passíveis a serem semelhantemente estimuladas em suas respectivas temporalidades internas, assim se explicaria haver pontos comuns entre fruições e concepções idiossincriticamente diferentes, pois cada um de tais pontos comuns se constituiria enquanto resultante vetorial da soma de aspectos confluentes de cada um destes individuais e idiossincráticos vetores de temporalidade interna, como conceitos coletivamente aceitos e mantidos - seja relativamente a determinada obra, poética, períodos históricos, tradições, etc. E é assim que parte da dimensão ontológico-musical da sonoridade, sobretudo aquela manifesta enquanto propensão reflexiva, seria constituída e estabelecida conceitualmente, e é assim também que diferentes pessoas poderiam concordar terem ouvido uma mesma obra, ou se referido a uma mesma poética, estilo, gênero, etc.

Em suma, poderíamos considerar tais conceitos como pseudo-fôrmas, e o pensamento imaginativo de uma pessoa tenderia a organizar-se utilizando-os, ainda que na ausência de seus objetos - tal como na elaboração de um texto ou

discurso o fazemos junto às palavras (termos), utilizando suas correlatas cargas semânticas na elaboração de nosso discurso (conceitos)¹²². O mesmo ocorreria às concepções composicionais cuja postura as situem como continuadoras de uma determinada tradição, estilo ou poética. Também na escuta musical, o pensamento que frui e concebe tenderia a se organizar conforme tais roupagens conceituais de pseudo-fôrma repertoriadas¹²³. E se em todos estes casos dissemos que "tenderia" seria porque, comparando tais roupagens conceituais a equações, preferimos deixar sempre a possibilidade de incidência de uma variável absolutamente imprevisível: a do livre-arbítrio pessoal de cada subjetividade implicada - a qual poderia distorcer ou até mesmo inverter cada uma destas tendências conceituais (teremos azo de contemplar este assunto mais à frente, de maneira mais detida, quando tratarmos da atitude estética e da criatividade junto à escuta).

Porém, como mencionamos, as pseudo-fôrmas puramente imaginárias ficariam, quanto à forma de presentificação à minha consciência, predominantemente, mas nunca totalmente, ao sabor da minha vontade mental; as oníricas geralmente escapariam à minha vontade mental¹²⁴. Quando sonhamos sucederia algo similar ao descrito à imaginação - porém, a vontade mental estaria submetida à vontade proto-mental (senão total, ao menos predominantemente), e seria por isso que no sonho as imagens geralmente se sucedam sem que tenhamos controle sobre as mesmas. Pois, com a quase que completa inoperância do corpo, dos sentidos, e da vontade mental, seria a ostensiva vontade proto-mental a que agora teria condições de voltar-se a si mesma, experimentando-se enquanto proto-consciência onírica. E, da mesma maneira como a terra absorve o calor solar durante o dia e o restitui à atmosfera durante a noite, as diversas impressões sofridas pela proto-mente, que impregnariam em maior ou menor intensidade minha temporalidade interna segundo o impacto de uma vivência desperta

¹²² Aqui tecemos uma distinção entre "termo" e "conceito". Termos seriam correlatos às palavras, e veiculariam, respectivamente, conceitos e semântica. Note o leitor aqui que diferenciamos fôrmas e pseudo-fôrmas unicamente pelo fato de que as últimas não tenham contornos, e sejam, por isso, manipuláveis pela vontade pura e destituída de qualquer manipulação concreta.

¹²³ Relembremos: frente ao exemplo que antes expusemos referente ao acorde maior com sétima menor, poderíamos cogitar que nos chegaria conjuntamente à percepção deste acorde a roupagem de uma expectativa a revesti-lo, com relação a esperarmos sua "resolução" num acorde perfeito cuja fundamental distasse um intervalo de quarta ascendente. Esta roupagem teria sido repertoriada pela temporalidade interna por uma recorrência grande e enfática suficiente para condicionar nossa percepção, e se manifestaria junto à escuta destes sons em propensão reflexiva, enquanto "efeito-rebote" proveniente de nossa retenção e desencadeado pela pretensão de nossa temporalidade interna.

¹²⁴ Ainda que eu tivesse um sonho lúcido, onde me fosse possível algum controle, o fluxo onírico impingiria sempre ainda alguma indeterminação ao fluxo imagético perante minha vontade mental - e é isto que o caracterizaria enquanto sonho, diferenciando-o da imaginação ou da percepção sensível.

precedente, teriam vazão e se manifestariam livremente em "efeito-rebote", em uma semi-consciência cuja vontade da imanência interna jazesse passiva e quase que totalmente inoperante enquanto dormimos. Assim, pelo fato de ambas imanências estarem consubstanciadas, cada movimento impingido à imanência de superfície por estes "efeitos-rebote" poderiam ser impingidos também à "pele" da imanência interna, desde que o movimento superficial fosse suficientemente intenso para ser notado internamente - e seria por isso que nem sempre sonhemos enquanto dormimos.

Disto decorreria a origem dos nossos sonhos. Pelo fato de no sonho geralmente não se contar com uma efetiva organização do fluxo imaginativo, inerente à vontade mental então dormente, mas por organizar-se segundo uma subversiva calibragem de uma vontade proto-mental, seria por isso que a sucessão das imagens oníricas nem sempre nos seja posteriormente verossímil junto à lembrança consciente - então, talvez a roupagem conceitual inerente a um objeto seja no sonho atribuído a outro objeto; ou talvez ainda se apresente conjuminada ou deformada por aspectos de outra roupagem que a distorcesse. Porém, a menos que durante o sonho se notasse em concomitância também alguma incidência da vontade mental, por mais excêntrico que nos parecesse um sonho quando dele nos lembrássemos, ao sonhá-lo não o teríamos estranhado¹²⁵.

E, à medida que em todo fruir se implicaria um interpretar, e em todo interpretar se implicaria um fruir, e que, assim como também à composição, em todos seja implicada uma escuta musical, poderíamos cogitar, levando em consideração uma tal imagética onírica, que talvez houvesse uma atitude estética responsável por fazer com que nossa imanência interna se focasse de maneira excepcionalmente intensa no âmbito de nossos sentidos, concentrando-se exclusivamente nos estímulos causados à imanência de superfície e trazendo, assim, à experiência, uma possível (à medida que permitida) multi-sensorialidade sinestésica, semelhante àquela inerente aos nossos sonhos¹²⁶; diferiria da onírica

¹²⁵ No sonho lúcido notaríamos que estaríamos sonhando à medida que notássemos um certo estranhamento causado pela inevitável carga de indeterminação impingida à consciência pela vontade proto-mental da imanência de superfície - principalmente quanto à consistência, aparência e aspectos das pseudo-fôrmãs.

¹²⁶ No que concerne à sinestesia imagética dos sons, há fortes indícios da relevância que este tipo de escuta assume para a poética eletroacústica - em especial à poética de *cinéma pour l'oreille*. Cf. NORMANDEAU, Robert. « ...*et vers un cinéma pour l'oreille* ». Endereço eletrônico: <http://id.erudit.org/iderudit/902070ar>; Acessado em: 18/09/2012 às 14h29. A este respeito, conferir a relevância que a escuta sinestésica assumiu junto à concepção de diversas obras e poéticas em CAZNOK. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

apenas pelo fato de que imbuir-se-ia esta sucessão imagética de um substrato organizacional proveniente da calibragem de uma vontade mental que, junto à fruição, seria a princípio estranha à nossa, mas que poderia ser a nós interiorizada como se a seguissemos e a procurássemos mimetizar, abandonando-nos a seus movimentos - no que imitaríamos assim ao abandono que geralmente sentimos ao nos entregarmos às determinações imagéticas de nossos sonhos¹²⁷. E como atores desempenhando um papel, seja enquanto compositores, intérpretes ou simplesmente pessoas que fruam esta obra, procuraríamos encarnar a personagem integralizando seus gestos, colorindo-a com aspectos oriundos do prisma de nossas próprias e idiossincráticas interpretações. Porque, ainda que esta provável realidade quase onírica da escuta musical tenha em sua origem como dirigente a calibragem da vontade mental e dos gestos de outrem¹²⁸, continuaria sempre passível de ser por nós reinventada ao passo em que se desenrolasse - à medida que seja em nós incorporada e perseguida mimeticamente, com nossa imanência interna, os movimentos impingidos à nossa imanência de superfície, e à medida que facultássemos a tais movimentos um livre desencadear de imagens, significados e/ou emoções em um percurso que, de estranho, seria a nós e em nós tornado familiar, ao passo que subsumido ao nosso universo e ao nosso próprio repertório de experiências, gostos e memórias. E comparativamente a seu original, transmutado em um para-mim, engendraria à resultante final deste fluxo onírico um concomitante enriquecer e empobrecer, conformar e deformar - pois, neste ínterim, inclusive, ao passo que me seja possível procurar interpretar, reproduzir e mimetizar, também me seria igualmente facultado distorcer, modalizar ou requalificar àquilo que constituiria o com-posto alvo de minha fruição/interpretação, em gradações conformes meu bel prazer. Isto, porque, em outras palavras, frente à apreensão e/ou emissão dos sons, minha vontade mental, apesar de se encontrar algo subsumida aos meus sentidos e a

¹²⁷ Veremos mais à frente como isto provavelmente se daria junto ao processo de composição musical.

¹²⁸ Àquele que interpreta, na maioria das vezes, tal vontade seria aquela que a própria reconstrução de cada instância ontológico-musical de substrato, substância e sonoridade, presentes num determinado registro, revelará como inerente àquele que compôs a obra; àquele que frui, tal vontade será aquela inerente ao intérprete ou, no caso da música eletroacústica pura, ao próprio compositor. Porém, também veremos mais à frente como, no processo composicional, a vontade que direcionaria e imbuiria à conformação da obra, desde a escolha até a manipulação de seu material, seria o de uma vontade não estrita ao próprio compositor, mas conjuminada àquela que por ele próprio se afiguraria atrelada ao material que assim escolhe e manipula, dirigida ainda pela intuição proveniente da idéia originária desta obra. Portanto, a vontade que engendra a composição também seria, em certa medida, alheia ao próprio compositor. Isto ficará mais evidente quando contemplarmos o processo composicional junto à consistência da atitude estética - mais à frente.

seu fluxo imaginativo, estaria ainda operante, vigilante, e a qualquer momento, interferente.

Apesar de termos já evidenciado que uma escuta tal como a almejada por Schaeffer fosse um tanto quanto utópica (pelo fato de muito provavelmente só nos ser possível alijar da escuta toda e qualquer significação que descaracterizasse ao em-si absoluto do som ouvido se, ao mesmo tempo, alijássemos qualquer consciência nossa ao que escutássemos), poderíamos cogitar que uma escuta que se dirigisse teleologicamente a este fim poderia facultar um exclusivo foco atento tal qual o que mencionamos anteriormente¹²⁹, junto aos estímulos mais sutis que seriam infligidos à nossa imanência de superfície, conforme citamos que poderia acontecer por intermédio de uma atitude estética. Pois vimos que, em tal redução fenomenológica, implicar-se-ia uma redução da identidade da nossa própria subjetividade *pari passu* a uma redução da identidade de qualquer coisa apercebida, e poderíamos cogitar que, nisso, talvez se possibilitasse um estreitamento, ou até uma quase fusão, entre realidades a princípio dicotômicas do ouvir e daquilo ouvido - e seria assim que se possibilitaria, junto à imanência interna, uma manifestação imagética dos movimentos que ela procuraria mimetizar, movimentos estes causados à imanência de superfície tal como se de nossa proto-mente partissem enquanto expressão onírica. E a similaridade àquilo que experimentamos enquanto realidade onírica estaria, pois, no fato de que desencadear-se-ia assim um fluxo imagético cuja concatenação, direção e caminho fosse impingida (senão de todo, predominantemente) por uma calibragem volitiva diversa àquela que de outro modo teríamos, em vivência desperta.

Geralmente, no caso da música eletroacústica pura, tal calibragem volitiva seria a do compositor, constante na conformação impingida à estruturação do substrato (sons) conforme inflexões de sonoridade (gesto)¹³⁰. Para a música tradicional dos repertórios clássico-românticos, tal calibragem seria, geralmente, a do intérprete, que incorporaria, por sua vez, àquela que seria proveniente do compositor - constante na estruturação de substrato e sonoridade descrita e simbolizada em uma partitura.

¹²⁹ Veremos mais à frente, de maneira mais detida, no que consistiria exatamente o foco atento e o fenômeno da atenção.

¹³⁰ Excetuáramos aqui as obras eletroacústicas puras que compreendam processos de produção sonora randômica e aleatorizada, cujo estrito controle escaparia ao compositor.

Já na escuta musical proposta por Cage em *4'33"*, de caráter individual e voluntário, passível de ser posta em prática a qualquer momento no dia-a-dia das pessoas (frente a sons que normalmente passariam despercebidos), seguindo o que aqui descrevemos nos depararíamos a uma aparentemente completa aleatoriedade na concatenação e organização dos sons que ouvíssemos - exceto no que concerne a levarmos em consideração o direcionamento impingido pela individualidade das expectativas (inerentes à existência desta obra, a sua proposta, e a seu título), que influenciariam, cada qual, à maneira como significássemos tais sons, imbuindo-os de substância; porém, novamente, ao subsumir minha vontade mental aos movimentos impingidos pelo estímulo de tais sons à minha imanência de superfície, não importaria o fato de que tais movimentos tivessem ou não sido organizados e postos por outrem, ainda assim ser-me-ia possível experimentar o fluxo imagético de tais movimentos enquanto experiência musical - fluxo este de caráter pseudo-onírico, pois em grande parte imprevisível em sua sucessão e concatenação. E aqui, mais uma vez, Cage teria nos desvelado aquilo que poderia consistir enquanto atitude composicional.

No processo composicional, tal qual junto à escuta proposta por Cage em *4'33"*, o compositor poderia partir (e seria razoável dizer que geralmente de fato o faça) de um específico ponto de partida, constituído enquanto prévia idéia, tema, assunto, objeto, etc., enfim, de um prévio algo que abrangeria quaisquer das instâncias ontológicas de substrato, substância e sonoridade da obra a que pretende compor (no caso de *4'33"* o ponto de partida seria o título da peça e os depoimentos de Cage sobre a mesma). Tal ponto de partida, ao compositor, seja enquanto fôrma ou pseudo-fôrma, carregaria já, consigo, uma certa propensão de desenvolvimento, uma certa expectativa ou pró-formas de subseqüentes proto-fôrmas abrangentes a substrato, substância e/ou sonoridade. Com isso, tanto compositor quanto material (ponto de partida) teriam, cada qual, suas cargas de vontade; e seria pela atitude estética, a qual antes mencionamos, que ambos, enquanto realidades a princípio dicotômicas, facultar-se-iam consubstanciar-se em uma mesma realidade cujas vontades mutuamente dirigir-se-iam (teremos oportunidade mais à frente de ilustrar à provável ontogênese da obra musical com aquela inerente ao próprio compositor) - e assim parafrasearíamos ao conceito de Pareyson sobre forma formante, conforme o excerto abaixo o descreve:

"E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e pressentimento do êxito [vontade], pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta dialética de forma formante e forma formada a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado de sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela [...] O processo artístico é, portanto, caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna de êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada. [...] Dialética [esta] entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna de êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma". (PAREYSON, 2001 : 188-192)

Por outro lado, minha fruição/interpretação/composição se daria em meio a um determinado contexto, povoado de fôrmas as quais, tanto quanto os sons da minha escuta, instanciaríamos à minha forma de maneira múltipla e adversa. Mencionamos como cada instância de forma, assumida dentro de cada fôrma engendrada, permaneceria consubstanciada a uma e mesma forma de meu pensamento, e é por isso que poderíamos cogitar que, além de todos os vetores inerciais já mencionados, que influenciariam à constituição da substância da minha fruição/interpretação/composição, adicionar-se-ia ainda a influência que, tanto os presentes estados internos de minha forma, quanto os estados impingidos pelo contexto, teriam à constituição da minha fruição/interpretação/composição¹³¹. Esta influência, contextual, seria a parte extrínseca daquilo a que intitulamos como propensão contígua¹³²; sua contraparte intrínseca veremos mais à frente que diz respeito à conformação estrutural dada aos sons no âmbito do substrato de uma obra.

¹³¹ Conforme advertimos anteriormente, não nos embrenharemos aqui a tecer uma ontogênese das emoções, pois particularmente pertinente ao nosso escopo de pesquisa seria aquilo que nas próprias coisas, nos próprios sons, e na própria música poderia nos influenciar emocional e cognitivamente.

¹³² Lembre o leitor que subjazeria à propensão contígua aquilo que denominamos como "relações de contigüidade". Tais relações caracterizariam diferentes individualidades de fôrma, segundo disposições e inter-relações que variariam, em caráter dialógico e não binário, entre os extremos da proximidade e da distância, da afirmação e da oposição, da diferença e da similaridade, do detrimento e da prevalência, etc.

Mas, de toda forma, cabe acrescentar que, atribuindo às conformações do meio e do contexto importante influência à constituição de nossa substância, aqui teríamos corroborado àquilo que apontamos na crítica à teoria ontológico-musical de Levinson, referente ao uso da obra de Penderecki *Jutrznia Utrenja: Zlozenie Chrystusa do Grobu* por Kubrick em seu filme *O Iluminado*. Embora o título da obra de Penderecki traduzida para o português seja *Prece Matutina: O Sepultamento de Cristo*: esta obra fora utilizada de modo brilhante e eficiente no filme de terror de Kubrick como trilha sonora às cenas de maior horror - inclusive na mais clássica, onde a personagem Jack Torrance, em fúria assassina, procura derrubar, a machadadas, a porta do quarto onde sua mulher e seu filho dele se escondiam. Vimos que, pelo uso concomitante às imagens e ao enredo dramático, a direcionalidade, quanto à substância inerente à fruição/interpretação da obra musical, tomaria um rumo absolutamente antagônico àquele cuja consideração exclusiva a seu título induziria.

E, enfim, agora caberia ensejar a especulação sobre a consistência da atitude estética que aqui ainda conjecturamos, em sua ontogênese junto aos fenômenos da atenção, e segundo, ainda, aquilo que veremos provavelmente consistir como expectativa e produto propensivo na ontogênese dos significados.

9. Atenção, expectativa, significação, e produto propensivo - Ensejo à gênese do significado; Provável explicação do estado emotivo-pragmático inerente à experiência musical

Conforme vimos, o corpo possuiria como propriedade mais forte o poder de unir duas dimensões completamente dicotômicas de existência, à medida que seja exteriormente tão material e objetivo quanto as demais coisas que constituem alvo de nossa percepção e intencionalidade, e à medida que interiormente tenha atraído a si, assimilado e adensado o nada, transmutando-o em sua imanência de superfície e élan vital responsável por animar o exterior inerte de sua materialidade física. A substância de tal élan vital originaria, ainda, subseqüentemente, uma nova instância de si, que seria responsável por nossa mente e por nossa consciência quando do surgimento de uma ainda maior força gravitacional corporal, pela constituição de um sistema nervoso central, e em um ainda maior

adensamento da substância deste nada - a consciência se manifestaria, então, enquanto efeito frente à percepção ou reconstrução imagética desta materialidade exterior. Portanto, é no corpo que o nada deixaria de ser só um mero nada para tornar-se forma, matizando o corpo que o encerra, e os corpos que lhe são sensória pura ou imageticamente apresentados, em um complexo resultante da inter-relação e concomitância de diferentes estados mentais, práticos, emocionais, estéticos e cognitivos.

Os sentidos - tais como olfato, visão, audição, etc. - seriam canais por onde a forma corpórea interior se projetaria ao ser exterior das coisas, apreendidas por nossa percepção enquanto fôrmas, e apresentadas à consciência mediadas pela síntese passiva e pela temporalidade interna. Ao ser assim projetada, então, a substância amorfa de nossa mente atingiria primeiramente a superfície do contorno destas coisas, contornos estes cujas projeções de nossa temporalidade interna revestiriam enquanto fôrma. A fôrma, por si só, apresentaria à nossa consciência apenas uma vaga e genérica significação da coisa a qual revestisse. Porém, o significado surgiria quando tal superficialidade genérica de significação subsequente se revelasse também vazia, mediante um adensamento ainda maior de nossa imanência proporcionado pelo fenômeno da atenção.

"A atenção supõe primeiramente uma transformação do campo mental, uma nova maneira, para a consciência, de estar presente aos seus objetos. [...] A primeira operação da atenção é portanto criar-se um novo campo, perceptivo ou mental, que se possa 'dominar' [...], em que movimentos do órgão explorador, em que evoluções do pensamento sejam possíveis, sem que a consciência perca na proporção em que adquire, e perca-se a si mesma nas transformações que provoca. [...] Prestar atenção não é apenas iluminar mais dados preexistentes, é realizar neles uma articulação nova considerando-os como figuras. Eles só estão pré-formados enquanto horizontes; verdadeiramente, eles constituem novas regiões do mundo total. É precisamente a estrutura original que eles trazem que manifesta a identidade do objeto antes e depois da atenção. Uma vez adquirida a cor qualidade [p. ex.], apenas graças a ela, os dados anteriores aparecem como preparações da qualidade. É justamente subvertendo os dados que o ato de atenção se liga aos anteriores, e a unidade da consciência se constrói assim pouco a pouco por uma 'síntese de transição'. O milagre da consciência é fazer aparecer fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno em si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado. Ao mesmo tempo em que aciona a atenção, a cada instante o objeto é apreendido e novamente posto sob sua dependência. Esta passagem do indeterminado ao determinado, essa retomada, a cada instante de sua própria

história na unidade de um novo sentido é o próprio pensamento. [...] O mundo exato, inteiramente determinado, ainda é posto primeiramente, sem dúvida não mais como a causa de nossas percepções, mas como seu fim imanente." (MERLEAU-PONTY, 2006 : 207-210)

No excerto acima, Merleau-Ponty expõe que a atenção impingiria à percepção um destaque daquilo que estaria sob sua mira, como figuras delineadas sobre um nebuloso fundo em meio ao qual antes jaziam na latência indefinida de uma pré-existência, anterior a qualquer consciência específica, mas apenas genérica, de sua fôrma - ou seja, anterior a qualquer específico significado. Pela atenção impingir-se-ia um foco, que apreenderia e integraria seu alvo no intuito de sempre cada vez mais nele aprofundar-se, assimilando-o à constituição de uma realidade pessoal enquanto extensão à própria potencialidade prática, emocional, cognitiva e/ou estética de ação, conhecimento e/ou reflexão no mundo, e cada nova disposição histórica, informação e/ou aspecto desvelados em seu alvo seriam cumulativamente integrados à unidade de um novo sentido, sem que nesse movimento houvesse qualquer perda de informação *pari passu* a cada nova aquisição.

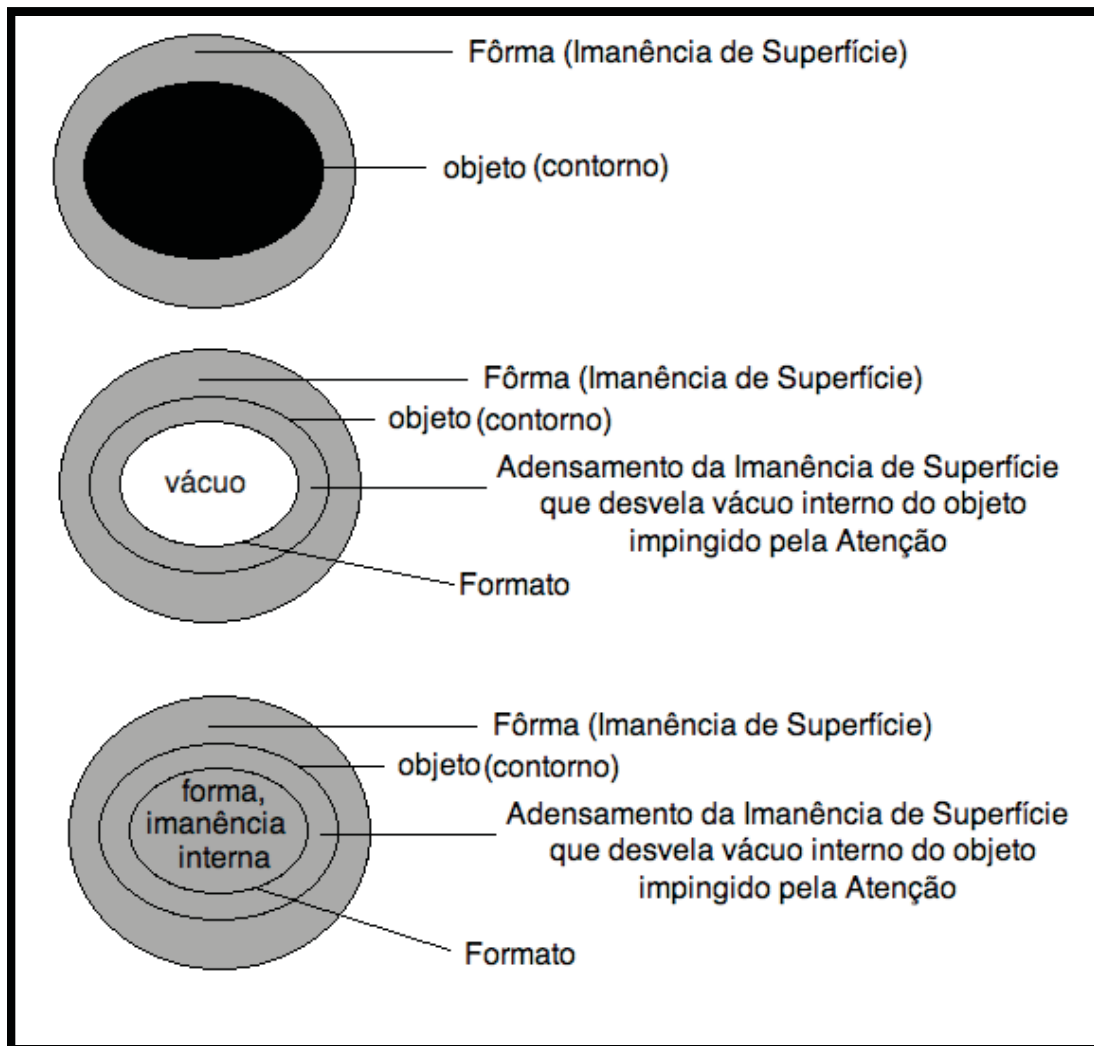


Fig. 10 - Voltada a atenção para uma determinada fôrma, ela sai da vaga e genérica pré-existência de significação em que se encontrava; desvela-se nela, então, um vácuo interno, que suga nossa forma e é por ela preenchido: nasce o significado.

Trazendo os argumentos de Merleau-Ponty acima expostos ao âmbito de nosso discurso, poderíamos considerar que, assim como nosso nada teria se adensado a ponto de conseguir se opor ao ser das coisas podendo assim tocá-lo, ocorre que, pelo fenômeno da atenção, com um adensamento ainda maior, o nada, antes restrito à assimilação e revestimento exterior de contornos em significação, passaria a conceber as coisas como entidades significadas ou significativas, passíveis de um específico significado. E da mesma maneira como o raio laser é constituído por um feixe que comprime e adensa a luz em um determinado foco, a atenção assim o faria a nossos sentidos, projetando com maior intensidade e densidade à substância de nossa imanência.

Portanto, nossa substância mental amorfa tomaria inicialmente os formatos do exterior das fôrmas oriundas da síntese passiva (sensória pura); adicionar-se-ia então instantaneamente como uma roupagem toda significação correlata a tais contornos que a temporalidade interna e a memória ofereceriam enquanto fôrma. Desta maneira, tudo aquilo que nos fosse apresentado à consciência por intermédio de nossa percepção sensoria teria, por um lado, características físicas e sensoria puras, e por outro, as significações provenientes da temporalidade interna e da memória, manifestas pela retenção enquanto propensões reflexivas da pretensão. Posteriormente, segundo a teleologia da atenção dada, ou melhor, segundo aquilo que veremos consistir como expectativa às coisas apercebidas, poderia ser revelado também um oco em suas fôrmas, e nossa forma seria por tais ocos também "sugada", assim como o fora (e ostensivamente permaneceria sendo) por nosso corpo - em um fluxo, assumindo formatos interiores.

E assim como, ao preencher o interior da fôrma de meu corpo, minha matéria mental seria forma e qualificaria a maneira como o corpo seria por ele e em si mesmo sentido (o que proporcionaria estados deste corpo), ao preencher o interior da fôrma das coisas, desvelado pelo foco da minha atenção, minha matéria mental, pela forma então assumida, as qualificaria em estados presentes de apreensão desta coisa, em um "agora" a que intitularemos significado. Vejamos como se daria a provável ontogênese do significado.

Como Sartre já apontara, o significado não pode ser pensado sem algo que seja seu tema - e isto faz com que seja sempre fundamentado ou decorrente a um primeiro ato de percepção¹³³. Em outras palavras, a maneira de significar (a que intitulamos forma, e que seria a substância mental) só seria significativa (consciente de algo) se fosse intencional, porque a forma em si seria amorfa, invisível, e inexistiria para si a não ser enquanto forma de algo, i.e. formato.

A atitude estética, que mencionamos anteriormente como provável responsável pela experiência musical, seria um ato intencional atento que engendraria uma prática de fruição, interpretação e/ou composição de sons. Tal intencionalidade consistiria em uma propagação da forma - segundo uma determinada expectativa e em direção à aquisição e modalização de um formato

¹³³ Lembre o leitor que a consistência das pseudo-fôrmas da imaginação pura seria constituída por fôrmas ou fragmentos de fôrmas uma vez repertoriados em apreensão sensível. Portanto, também a imaginação pura seria proveniente de um primeiro ato de percepção.

que poderia: 1) ser impingido por uma singularidade constituída por dados sensório-perceptivos (ou seja, por uma fôrma dotada de contornos - que em nosso caso seria correlato a sons efetivamente ouvidos), ou 2) por uma tentativa mental de reprodução de singularidades proveniente de uma síntese imaginária de dados, que podem ser oriundos de unidades reais uma vez percebidas e armazenadas pela lembrança, ou podem ser oriundas de fictícias construções baseadas em fragmentos de realidade igualmente armazenadas (ou seja, por uma pseudo-fôrma constituída pela imaginação e destituída de contornos - que em nosso caso seria correlato a sons imaginados e concebidos pelo pensamento).

A forma variaria em um processo que, perante um formato interior a determinada fôrma ou pseudo-fôrma, seria inicialmente desencadeado em atenção enquanto expectativa, e subseqüentemente modalizada segundo um produto propensivo. A expectativa seria a parte antevista ou prevista do produto propensivo, que, por sua vez, seria constituído como resultante vetorial de três distintas e antagônicas forças: 1) a propensão reflexiva, que como vimos seria inerente a toda conhecida carga de significação que um algo para nós possua (e que poderíamos intitular de fôrma reflexiva); 2) a propensão contígua, que vimos ser constituída por sua conformação extrínseca (influência que a situação e contexto no qual nos inserimos, na inter-relação de diversas fôrmas e respectivos formatos e produtos propensivos, assumem e fornecem perante este algo), e pelo que veremos a seguir consistir como intrínseca a fôrmas ou pseudo-fôrmas, cuja conformação ainda advenha de um complexo inter-relacional de outras fôrmas e pseudo-fôrmas (no caso da música, haveria uma influência que a inter-relação das diversas fôrmas que a compõem, com seus formatos e respectivos produtos propensivos, assumiria enquanto contígua propensão intrínseca a este algo); e 3) a propensão de um ato voluntário que questionaria ou modificaria à reflexiva propensão de fôrma e/ou à mencionada propensão contígua, em prol de uma função ou significação não usual ou inovadora (a que poderíamos intitular como propensão criativa/volitiva)¹³⁴.

¹³⁴ Sendo a propensão criativa/volitiva um ato voluntário, claro está que a maior parte de sua consistência fosse prevista já em expectativa. Entretanto, veremos adiante, junto à ontogênese composicional, que, pela propensão criativa/volitiva, poder-se-iam ser desvelados surpreendentes e imprevisíveis caminhos de desenvolvimento e modalização de outras fôrmas. Também a propensão reflexiva, por ser constituída por todas as significações e significados já repertoriados por nós, seria em grande parte também prevista em expectativa. Porém, veremos mais adiante que, também no ato composicional, poderia haver uma certa expectativa quanto a expectativas alheias, um cálculo ou estimativa da carga reflexiva que determinado som ou estrutura sonora possuiria para as demais

Em suma, o produto propensivo modalizaria a teleologia da forma que teria sido desencadeada pela atenção enquanto expectativa - modalizaria a significar de específica forma uma determinada fôrma ou pseudo-fôrma. E todo formato (significado) seria um produto resultante entre o almejado e o efetivamente assumido em uma fôrma ou pseudo-fôrma, seria um produto do confronto entre a expectativa interior à forma e a influência a ela exteriormente infligida pelo produto propensivo como um todo. Constituir-se-ia o formato, portanto, enquanto algo de determinada forma imaginado ou percebido. Em outras palavras, formato é significado-de-fato-assumido, e todo formato inerente a uma prática, tal qual o fruir, interpretar ou compor música, acompanharia a um determinado estado mental pragmático emotivo-cognitivo¹³⁵.

Geralmente, quando vamos a um concerto de uma música que já conhecemos e gostamos, teríamos em propensão reflexiva já associado às fôrmas dos sons que a compõe a expectativa da atitude estética que mencionamos como provável responsável à escuta musical¹³⁶. E como o ambiente de uma sala de concerto em geral não apresente nenhuma imprevisível propensão contígua suficiente para frustrar àquilo que sustentaríamos como expectativa aos sons que escutamos, é provável que nossa escuta a tais sons se desse conforme o esperado, e de fato vivenciaríamos música naquilo que ouvíssemos. Porém, no

peças - e nisto estaria também implicada uma certa carga de indeterminação. Em ambos os casos, portanto, a expectativa, tanto aquela concernente à propensão reflexiva quanto a concernente à propensão criativa/volitiva, estaria aquém daquilo que consistiria o produto propensivo, e o ato intencional provavelmente se veria frente a uma significação diversa àquela esperada.

¹³⁵ Este estado emotivo-pragmático seria inerente a este formato enquanto uma instância do estado que ora estaria modalizando de modo intrínseco a meu próprio ser e existência. Mas não nos embrenharemos na consideração da ontogênese de nossos próprios estados emotivos, pois particularmente importante nos é caracterizar aquele junto ao que se escuta, e não aquele que independentemente desta escuta fosse inerente a quem escuta. Também nos concentraremos exclusivamente na caracterização dos estados emotivos correlatos à prática musical, pois os demais excederiam ao escopo de nossa presente investigação. Veremos como se constituiria este estado emotivo-pragmático extrínseco a meu corpo e inerente ao formato de uma coisa oriunda da minha percepção ou imaginação.

¹³⁶ Lembre o leitor que a atitude estética consistiria como um foco atento que visasse resgatar uma escuta sensória pura do som, que fosse o mais próxima possível de seus contornos. E embora tenhamos constatado que seja improvável uma escuta consciente que possa resgatar plenamente uma percepção sensória pura do som, constatamos também que almejar isto poderia facultar uma consubstância entre realidades a princípio dicotômicas de quem escuta e do que é escutado. Com isso, poder-se-ia, pela atenção, focar a imanência interna na mimese dos movimentos causados pelos contornos dos sons ouvidos à imanência de superfície, e poder-se-ia nisso experimentar o desencadear de um fluxo imagético/emotivo semelhante àquela de quando sonhamos - pois tais movimentos seriam seguidos sem um controle voluntário de sua teleologia, e seria como se seguíssemos à calibragem de uma vontade alheia a de nossa consciência, mas proveniente da imanência de superfície, tal como no sonho provavelmente em geral aconteça. É a isto que cogitamos como ontogênese da escuta musical. Neste caso, por já estar pressuposta em propensão reflexiva às fôrmas dos sons ouvidos, a atitude estética ocorreria sem grande esforço, sem demandar grande interatividade de quem escuta ao que se escutasse - sem a necessidade daquilo que veremos consistir como propensão criativa/volitiva.

final do segundo capítulo, teríamos exemplificado a situação hipotética de nos encontrarmos no concerto ou peça onde Abraham Lincoln teria sido assassinado¹³⁷. Teríamos constatado que seria razoável imaginar que, ainda que os músicos continuassem a tocar, não fruiríamos mais música ou arte naquilo que ouvíssemos - pois estaríamos assustados, preocupados, horrorizados, etc. e, enfim, exclusivamente atentos ao ferido e àquele que teria perpetrado tal hediondo ato. Neste caso, o assassinato, e sua propensão contígua junto ao que escutássemos, em muito excederia qualquer expectativa que tivéssemos com relação à contigüidade usual de uma sala de concertos - portanto, o assassinato seria parte de uma propensão contígua que influenciaria a significação de nossa escuta como parte do produto propensivo não prevista em expectativa. E aqui teríamos conjecturado uma provável explicação para a inviabilidade da escuta musical a estes sons, mesmo sendo eles idênticos aos de uma música que conhecêssemos e gostássemos¹³⁸. É desta maneira que a propensão contígua poderia fazer com que o produto propensivo excedesse àquilo que dele conhecemos em expectativa.

Por outro lado, o exemplo acima exposto teria nos deslindado o fato de que a atitude estética possa se encontrar reflexivamente atribuída, pressuposta e, portanto, facilitada enquanto fôrma de determinados sons ou estruturas sonoras inerentes a obras que já estejamos habituados a praticar, interpretar e, enfim, escutar musicalmente. Vejamos a seguir como provavelmente se constituiria este âmbito pragmático da escuta musical junto à fruição/interpretação/composição - no que teremos como mensurar a influência da propensão reflexiva na constituição da substância desta escuta enquanto efetivamente musical ou não.

¹³⁷ Conforme mencionamos anteriormente, sabemos que Abraham Lincoln teria em realidade sido assassinado enquanto assistia a uma peça teatral. Fizemos uma pequena adaptação em nosso exemplo, mudando ficticiamente o contexto para o de um concerto musical.

¹³⁸ Nesse exemplo, em decorrência à imprevisibilidade de uma ocorrência situada num âmbito de contigüidade ao que escutássemos, deixaríamos de ter um foco atento exclusivamente voltado ao que escutássemos, deixaríamos de mimetizar com a imanência interna aos movimentos causados à nossa imanência de superfície exclusivamente concernentes aos contornos dos sons ouvidos, cessaria-se assim o pseudo-onírico fluxo imagético/emotivo que caracterizaria uma escuta musical. e passaríamos a ter outros tipos de estados mentais adversos àquele vivenciado junto à experiência musical.

10. Provável âmbito pragmático da escuta musical; Influência da propensão reflexiva dos sons na constituição da substância da escuta; Propensão criativa/volitiva e radicalização da escuta da música de vanguarda

No final do subitem anterior, teríamos nos deparado à influência que a propensão reflexiva teria à constituição da substância de uma escuta (como musical ou não), e que, subjacente à escuta musical, residiria um provável âmbito de ação e de intencionalidade pragmáticos. Caber-nos-ia agora explicar significação e significado em meio a uma ato pragmático.

Toda atitude prática se caracterizaria enquanto utilização de determinada fôrma ou pseudo-fôrma para a realização de um determinado fim. Nisto implicar-se-ia uma funcionalidade que geralmente se encontraria já repertoriada em nossa temporalidade interna de retenção - segundo reiteradas experiências de tais coisas desempenhando tal funcionalidade. E, como vimos, tudo aquilo repertoriado em retenção poderia subseqüentemente se manifestar em pretensão, associando-se em fôrma como pressuposta àquilo que, futuramente, eu apreender como correlato ao que uma vez já apreendi e assimilei em retenção - constituindo atributos de suas fôrmas ou pseudo-fôrmas. Para termos uma idéia mais clara do ato pragmático que engendraria à escuta musical, comparemo-la ao de escrever, conforme segue: ao observar uma caneta, geralmente nos é automaticamente a ela associado o ato de escrever ou grafar - já repertoriado por experiências afins que tivemos com esta ou outras canetas. Escrever utilizando esta caneta geralmente implicaria em um foco de nossa atenção ao conteúdo daquilo que com ela escrevêssemos ou grafássemos - e, neste processo, a caneta passaria a se afigurar como uma extensão de nosso corpo. Ou seja, enquanto escrevemos ou grafamos, é como se a caneta se tornasse transparente à nossa intenção que, por sua vez, "enxergaria" sobretudo ao conteúdo do que estaríamos escrevendo ou grafando. Porém, se nesse processo a tinta falhar ou ocorrer qualquer semelhante empecilho ao pleno fluxo de realização desta tarefa, a caneta se tornaria, então, tão opaca quanto a dificuldade que experimentássemos em empregá-la - e, ao invés do que grafássemos ou escrevêssemos, passaríamos "enxergar" a própria

caneta, por sua obstrução à nossa intencionalidade¹³⁹. Aqui então seria gerado um estado pragmático emotivo-cognitivo como resultante entre a verdade ou falsidade de uma expectativa de algo perante o formato que de fato este algo assumia - i.e. sendo tal estado consonante àquele dado em expectativa, atesta-se verdade, sentido de conformidade à nossa expectativa, que, no âmbito prático, traduzir-se-ia como algo apropriado, bem sucedido, etc.; sendo, porém, tal estado, incompatível àquele de nossa expectativa, atestar-se-ia falsidade, sentido não conforme à expectativa, que no âmbito prático traduzir-se-ia como algo não-apropriado, mal-sucedido, etc. Neste exemplo da caneta, ao falhar sua tinta enquanto com ela tentássemos escrever ou grafar algo, experimentaríamos, como estado pragmático emotivo-cognitivo, um certo desapontamento com relação à forma final assumida no preenchimento dos formatos das palavras que escrevêssemos, ou do desenho que desenhássemos, pois nossa expectativa seria em parte frustrada quanto à maneira que tínhamos almejado a suas conformações - então falhas. Da mesma maneira, poderíamos assumir que, na prática musical, haveria um âmbito de oscilação entre toda possível gradação emotiva de prazer e desprazer, sempre segundo a expectativa confrontada ao formato efetivamente assumido - vejamos a seguir como isto se daria.

Comparando o exemplo acima com aquilo que já teríamos mencionado sobre a atitude estética (que cogitamos responsável pela experiência e prática musical), poderíamos escutar um acorde maior com sétima menor associando automaticamente a este acorde o uso dado àqueles demais acordes a ele correlatos que até então repertoriamos, como aspecto de sua fôrma, aspectos estes que criariam em nós uma expectativa com relação à reiteração de sua "resolução" em um acorde perfeito cuja fundamental distasse um intervalo de quarta justa ascendente - e junto a tal "resolução" nos sobreviria também, reflexivamente, a funcionalidade cadencial para a qual geralmente é empregada. Desta maneira, sempre que ouvíssemos a reiteração desta "resolução" nossa intencionalidade perpassaria a ambos os acordes sem obstruções, o movimento causado pela escuta de ambos à minha imanência de superfície seria prontamente assimilado e acompanhado pela minha imanência interna, e o fluxo imagético junto

¹³⁹ Nos baseamos aqui, de certa forma, na idéia de instrumentabilidade de Heidegger. Caso o leitor queira se aprofundar, cf. HEIDEGGER, M. *Being and Time*. (J. Stambaugh, Trad.) New York: State University of New York, 1996. ou NUNES, B. *Heidegger e Ser e Tempo - Passo a Passo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

a tal movimento teria plena liberdade em manifestar-se tal como mencionamos que pudesse acontecer, conforme àquilo que consistiria nossas experiências oníricas.

Porém, como vimos, além de tais nossas expectativas correlatas às fôrmas individuais dos sons, haveria também nossa expectativa com relação à fôrma geral que eles assumissem perante o todo de uma obra musical. Vimos que, assim como nossas experiências oníricas seriam definidas por caracteristicamente engendrarem um fluxo imagético cujo percurso nos fosse predominantemente inesperado ou, ao menos, desconhecido - percurso este cujo direcionamento nos sentíssemos algo abandonados, o fluxo imagético inerente a uma experiência musical seria, então, aquele cujo percurso impingido aos sons por um compositor e/ou intérprete (enquanto obra destinada a uma experiência musical) preservasse no todo uma certa carga de originalidade, que pudesse facultar à escuta uma sensação de abandono e incerteza tal como no sonho experimentamos - embora em seu decurso pudesse mesclar alusões ou reiteraões de outros percursos já a nós familiares e dantes percorridos. Pois caso a escuta se deparasse à absoluta reiteração de algo plenamente já repertoriado, talvez não experimentássemos uma suficiente incerteza quanto ao percurso de nossa escuta, o que faria com que nossa expectativa se visse frustrada à obra como um todo, e perderíamos o interesse, deixaríamos de prestar atenção aos movimentos que a escuta dos sons causaria à nossa imanência de superfície, cessando assim um acompanhar de nossa imanência interna a tais movimento, cessando o pseudo-onírico fluxo imagético/emotivo da escuta musical, e cessando, enfim, a escuta destes sons como música. Portanto, uma reiteração ou remissão no âmbito dos sons, quanto a usos oriundos de determinados contextos musicais já repertoriados, poderia facilitar nossa fruição a uma obra cuja consistência nos fosse de todo inaudita ou ainda não plenamente assimilada¹⁴⁰; mas por outro lado, caso ouvíssemos a obras já plenamente assimiladas em suas constituições ou cuja familiaridade fosse tanta que impedisse ao menos alguma sensação de abandono e/ou incerteza quanto ao percurso e direcionamento de nosso fluxo imagético, poderia haver uma tendência à constituição de uma fruição/interpretação ou concepção anti-musical ou, ainda, estereotipada¹⁴¹.

¹⁴⁰ Aqui corroborar-se-ia àquilo que mencionamos Flo Menezes ter teorizado enquanto "fenomenologia da escuta".

¹⁴¹ Entretanto, mencionamos que o imaginar de um objeto jamais se igualará em riqueza de detalhes e nuances à percepção deste objeto - pelo fato de que em imaginação este objeto seja destituído de

Porém, alguém voluntariamente poderia buscar a reiteração de uma específica experiência musical, já por ela repertoriada, junto à escuta de uma determinada obra que já tivesse sido quase que inteiramente assimilada e destituída de qualquer carga de novidade - mas ainda assim poder-se-ia aqui ainda observar a presença de uma carga de incerteza possivelmente oriunda da reiteração de uma experiência cuja origem tenha engendrado alguma incerteza; então, certamente identificaríamos uma atitude estética engendrando um tal "abandono" como o que mencionamos, onde por intermédio da atenção uma pessoa se concentraria em mimetizar com sua imanência interna aos movimentos impingidos à sua imanência de superfície pela escuta de sons, facultando neste processo um livre desencadear imagético-emotivo semelhante àquele inerente à realidade onírica.

E à medida que as expectativas, como o dissemos anteriormente, também sejam pressupostas às coisas enquanto aspectos de suas fôrmas refletidas por nossa temporalidade interna (como mais uma "roupagem" de fôrma que revestiria a seus contornos), a atitude estética responsável pela fruição de sons como música dependeria de tão menor carga de esforço e atenção quanto mais estivesse, junto às fôrmas, pressuposta enquanto expectativa, sejam estas fôrmas correlatas a um determinado som ou a uma estruturação nos âmbitos de substrato, substância e/ou sonoridade. Por isso é que talvez não nos apercebamos de qualquer esforço de nossa parte em ouvir sons como música ao colocarmos um CD do concerto preferido de nossa obra preferida em um ambiente de recolhimento propício à sua escuta, pois aqui haveria um pleno favorecimento à fruição destes sons como música - tanto em expectativa quanto em propensões reflexiva, contígua e criativa.

Além disso, notadamente, talvez as obras consideradas "mestras" no âmbito da tradição ocidental possuam, em geral, uma constituição conformativa intrínseca de uma tal complexidade que nos seria praticamente impossível assimilá-las de maneira plena por mais que as escutássemos. Ficaria isto claro à medida que não nos seja possível em pura imaginação reproduzi-las com toda a

contornos, e que sua conformação enquanto pseudo-fôrma dependa dos limitados dados que pude dele, ou de objetos semelhantes, anteriormente assimilar em retenção (e, mais especificamente, memória) de minha temporalidade interna. Ou seja, em todo perceber haveria sempre uma possível carga de incerteza e novidade, excedentes sempre à nossa capacidade de assimilação. A atitude estética poderia, então, potencializar a percepção naquilo que ainda não teríamos assimilado dos sons de uma música já profundamente por nós repertoriada e conhecida.

riqueza de detalhes com que elas se nos presenteiam quando as ouvimos. E ainda que a cada escuta tivéssemos cada vez maior familiaridade, normalmente nos depararíamos a profundidades nelas ainda insondadas, cujos aspectos nos pegassem desprevenidos e nos subsumissem a um atento abandono de nossa escuta que, ao passo de deixar-se levar por um fluxo imagético cuja direção não fosse prevista, procuraria ainda assim fixar-se atentivamente na escuta de maneira a assimilar e mimetizar pela imanência interna cada um dos mais ínfimos estímulos auditivos e cada mínimo movimento desencadeado e impingido à imanência de superfície junto à escuta.

Seria razoável conjecturarmos que a música de vanguarda tenha buscado, como princípio, uma cada vez maior originalidade, talvez com isso procurando evitar a todo custo qualquer escuta estereotipada - à medida que teria visado a utilização de sons e estruturas sonoras que fossem o mais distantes daquelas tradicionalmente já repertoriadas, e à medida que teria almejado, àquele que frui, uma escuta ativa que exigisse mesmo uma direta interação para com a obra. A obra teria sido assim erigida como âmbito específico e circunscrito de base ao estabelecimento de tudo aquilo que engendraria sua experiência estético-musical - pois o âmbito reflexivo dos sons ter-se-ia procurado, a todo custo, reduzir e/ou relativizar. Com isso, porém, ter-se-ia reduzido de maneira substancial à facilidade na fruição/interpretação de sons como musicais com base em uma familiaridade da fôrma inerente a seus repertoriados usos e estruturas, e assim como no exemplo que anteriormente expusemos sobre uma caneta cuja tinta falha nos fizesse notá-la (à medida que o fluxo de nossa intencionalidade fosse de alguma forma obstruído quanto à sua finalidade), e à medida que tais sons e estruturas sonoras possam causar alguma estranheza, talvez seja por isso que observe-se alguma rejeição do público em geral a este tipo de repertório, pois talvez experimentem alguma frustração em suas expectativas (com relação a sua carga reflexiva) e uma dificuldade no estabelecimento de um fluxo intencional que pudesse perpassar à fôrma dos sons - enfim, haveria dificuldade no mimetizar da imanência interna aos movimentos causados à imanência de superfície pela escuta dos sons, havendo dificuldade também, por isso, no desencadear do mencionado fluxo pseudo-onírico imagético-emotivo da experiência musical.

É aqui, porém, que poderia se situar uma escuta que efetivamente, num esforço voluntário e não pressuposto reflexivamente, reduzisse suas próprias

expectativas ao passo que reduzisse sua escuta em direção a uma contemplação que se aproximasse da pureza sensória pura dos sons escutados. Pois vimos que esta escuta poderia aproximar e até, em certa medida, fundir as realidades a princípio dicotômicas daquele que ouve e daquilo que é ouvido. E é neste processo que procuraremos descrever como se originaria junto à escuta a propensão a que antes intitulamos como criativa.

Poderíamos imaginar que, segundo um tipo especialmente intenso de foco atento, fosse possível impingir à fôrma de uma coisa um distanciamento forçado entre seu formato exterior e sua fôrma, como se entre um e outro fosse forçada uma lacuna, um colocar à parte, que possibilitasse à forma transbordar os limites do formato interno desta coisa para estabelecer-se como nova e inédita característica de sua fôrma.

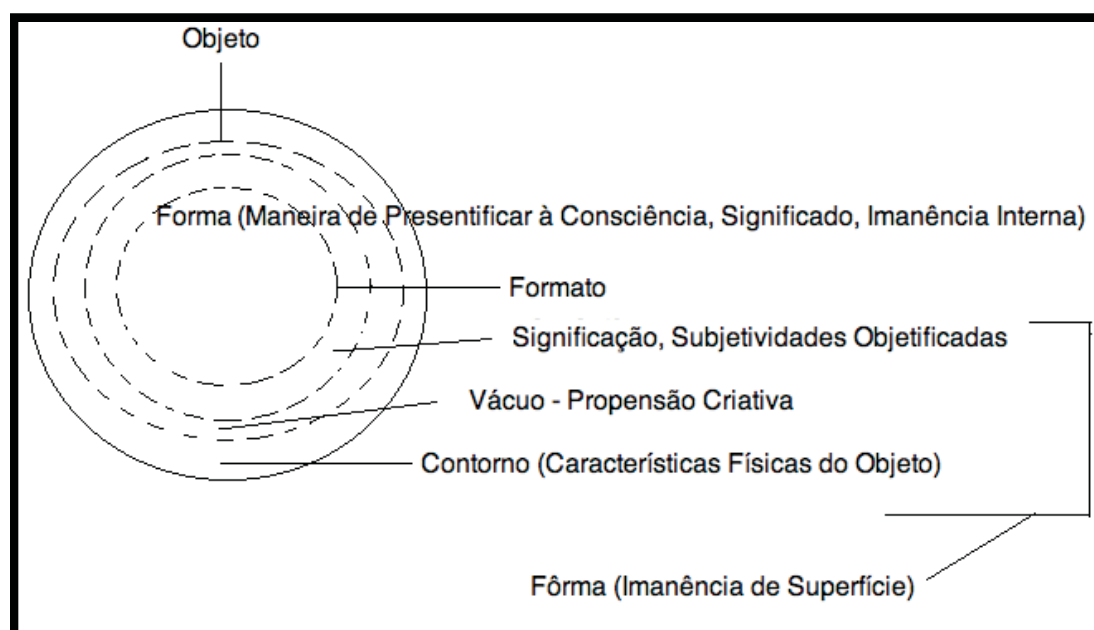


Fig. 11 - Ilustração de como seria desvelado na imanência interna um vácuo entre o formato e a fôrma, em criatividade.

Em geral, poderíamos imaginar que o direcionamento do fluxo imagético intrínseco a uma obra fosse conseqüente a um processo onde, no substrato, substância e/ou sonoridade utilizados, tivesse sido assim gerado, em criatividade, pelo compositor, um tal espaçamento de suas individuais fôrmas perante seus respectivos formatos, de modo a neste espaço gerado possibilitar-se o

estabelecimento de um liame condutor que os organizasse enquanto mensagem - é como se a forma com que o compositor teria engendrado a tais fôrmas transbordasse a seus respectivos formatos para estabelecer-se como conformação, constituindo como que uma fôrma geral que unificasse esta fôrma às outras fôrmas, enquanto partes de um todo, em um mesmo discurso. Neste processo, conforme mencionamos anteriormente, não significa que o compositor conseguisse despir totalmente às fôrmas em suas purezas sensória puras, mas sim que, almejando isto, conseguiria por à parte as características de fôrma em prol de uma inédita e imprevista conformação. E nesse processo, inclusive, o compositor poderia até também se utilizar de características já pressupostas em fôrma - mas a propensão criativa/volitiva implicaria em uma manipulação não usual das mesmas. E aqui novamente nos remeteríamos àquilo que, consoante a Pareyson, teríamos mencionado, sobre a constituição híbrida do ato composicional - entre a vontade inerente ao compositor e a vontade inerente a seu material - e seria pela atitude estética, a qual antes mencionamos, que ambos, enquanto realidades a princípio dicotômicas, facultar-se-iam consubstanciar-se em uma mesma realidade cujas vontades mutua e dialeticamente dirigir-se-iam¹⁴².

11. Ontogênese do substrato musical enquanto mensagem: agrupamentos sonoros; redundância e originalidade na informação - Propensão inercial dos sons

Existem vários aspectos da *Teoria da Informação e Percepção Estética* de Abraham Moles que nitidamente seriam incompatíveis com nossa presente abordagem - sobretudo no que concerne ao fato de sua abordagem ter partido de um pressuposto cartesiano e empirista, considerando cada subjetividade plenamente determinável em toda sua constância à medida que fossem determinados os fatores sócio-histórico-culturais inerentes à sua idiossincrática personalidade e à coletividade do meio que a gerara e cultivara.

¹⁴² Mais à frente ilustraremos este processo de gênese da obra musical comparando-o ao da gênese do próprio indivíduo gerador desta obra.

"Será o objetivo do presente trabalho tentar integrar de maneira coerente os conceitos essenciais tirados da ciência das comunicações e, mais precisamente, do corpo de doutrinas que começa a ser conhecido sob o nome de *Teoria da Informação*, em nossa visão do mundo, isto é, em nossa percepção, muito particularmente no domínio até agora deixado de lado, o da Estética e da Psicologia da percepção. [...] Como toda teoria nova, a psicologia do comportamento teve que, para se impor metodologicamente, adotar uma atitude dogmática e algo estreita, só admitindo descrever o aspecto externo do indivíduo. A partir daí ampliou-se muito, tanto no espírito quanto no alcance de sua explicação e, pouco a pouco, se identificou com uma teoria determinista do ser. Suas hipóteses de base permanecem o fundamento de toda psicologia objetiva e parecem definitivamente adquiridas. [...] Nosso objetivo será por em evidência aqui o papel que deve desempenhar a teoria da Informação nos mecanismos de percepção e, mais particularmente, da percepção estética. Essa teoria é recente e esse campo de aplicação parece ter sido mais ou menos ignorado por seus autores, cuja orientação foi bastante técnica, desde o começo. De passagem, tentaremos tirar da teoria suas conseqüências filosóficas mais imediatas e mais simples, porém limitaremos nosso assunto ao campo da psicologia objetiva ou experimental." (MOLES, 1978 : 13-16)

Pressupondo gostos, caráter, personalidade, atitudes, expectativas, reações, etc. e, enfim, a integral subjetividade de qualquer um passível de ser plenamente determinada pelo conhecimento destas variáveis, também em Moles, pela adoção de uma psicologia objetiva (de cunho cartesiano), toda subjetividade, cuja essência já teríamos caracterizado nas conclusões de nosso segundo capítulo e no subitem anterior como inexoravelmente dinâmica, inconstante e intrinsecamente mutante, seria galvanizada na pétrea configuração de um objeto.

"Partiremos do ponto de vista de que o comportamento de dado indivíduo - com sua hereditariedade e sua história - se determina pelo ambiente, tomado no seu sentido mais geral" (MOLES, 1978 : 19).

Segundo a abordagem que presentemente propomos (de questionamento do cartesianismo com base em *O Visível e o Invisível* de Merleau-Ponty), utilizaríamos das mesmas palavras de Moles no excerto acima, porém substituindo unicamente o trecho "se determina pelo ambiente" por "é influenciada pelo ambiente" - uma vez que preferimos partir do pressuposto de que a vontade de uma pessoa seja algo que retenha sua carga de imprevisibilidade enquanto livre-arbítrio no sentido mais estrito da palavra "livre" - por mais infinitesimal que por

vezes tal carga se afigure, podendo se impor e até mesmo determinar o tipo de fruição enquanto estético-musical ou não¹⁴³.

Apesar disto, no que concerne a uma investigação circunscrita ao âmbito exclusivamente objetivo de nossa realidade, abrangendo tudo aquilo que fosse mecânico e antecedente às idiosincrasias de um livre-arbítrio, permaneceria nos sendo aqui, ainda, diretamente útil e proveitoso o que na teoria de Moles concerne sobretudo à definição do mecanismo pré-intencional de percepção. Sendo, porém, como vimos no Interlúdio deste capítulo, o som de fato ouvido algo cuja consistência seja em si e por si só inegavelmente objetiva, seria também amplamente proveitosa a utilização da teoria de Moles no que concerne à caracterização do âmbito objetivo da consistência ontológica da música: a do substrato; finalmente, sendo também as reações anteriormente descritas de "efeito-rebote" de nossa imanência algo absolutamente subsumido à objetividade mecânica de nosso corpo ou a estímulos objetificados em "aprendizagem" ou condicionamento da nossa temporalidade interna, também seria amplamente proveitosa utilização da teoria de Moles para caracterizar às respostas que uma estruturação substrático-musical possam em "efeito-rebote" também em nós serem desencadeadas¹⁴⁴.

"No prosseguimento desta exposição, concederemos um lugar particular às mensagens temporais puras: o *discurso* e a *música*, que são *modulações da duração*. Correspondem às "artes do tempo", não estando livres de contato com as artes do espaço" (MOLES, 1978 : 23)

Acima, Moles caracteriza a música como uma mensagem de caráter temporal. Toda mensagem caracteriza-se por carrear informações, e as mensagens temporais disponibilizariam a informação gradativamente ao longo do tempo - i.e. diacronicamente. Com isso, o recebimento da informação veiculada por uma mensagem temporal dependeria: 1) da apreensão em temporalidade interna de retenção do indivíduo receptor desta mensagem; e 2) de um foco

¹⁴³ Tal liberdade se verificaria principalmente naquilo que teríamos proposto enquanto propensão criativa/volitiva.

¹⁴⁴ Lembremos aqui ao leitor que no primeiro capítulo teríamos proposto um modelo ontológico-musical subdividido em três diferentes instâncias consubstanciadas, quais seja substrato, substância e sonoridade. A dimensão do substrato seria aquela concernente aos sons e à maneira em que seriam estruturados.

atentivo que integrasse a conformação dos momentos precedentes a cada nova conformação presentemente apreendida. Porque, sendo temporal e cumulativamente constituída, a informação de uma determinada mensagem precisaria atualizar-se no decurso de sua apreensão, constituindo e integrando, a cada novo momento, os momentos anteriormente apreendidos - em um presente contínuo. Isto significaria, então, que precisaria ser integrado aos momentos ora apreendidos cada momento já apreendido de uma mensagem - enquanto quadridimensionalidade temporal. É o que Moles procura relatar no excerto abaixo enquanto "fosforescência" do presente.

"a *duração do presente*, espécie de fosforescência das percepções imediatas, cuja extensão, muito variável, vai de uma fração de segundo a alguns segundos. Tem por dupla função criar a presença das sensações e, conforme o mostraram experiências sobre modelos e sobre casos patológicos [...], assegurar a *continuidade do ser*. Um ser desprovido dessa memória elementar não tem coerência interna alguma, retoma indefinidamente o mesmo reflexo em intervalos de tempo tão curtos, que não é capaz de terminar um ato (apraxia), perdendo, com a permanência elementar das sensações, sua própria personalidade. Essa memória instantânea determina a percepção de duração ligada à sensação que a preenche. Ela *data* os acontecimentos em nossa consciência durante essa duração de fosforescência da percepção. É ela que possibilita as percepções de formas [leia-se aqui "formas" como "fôrmas" no âmbito de nossa discussão] durante uma exploração; em uma mensagem muito complexa para ser apreendida instantaneamente [...] ela representa essa memória elementar necessária à percepção de autocorrelação [...]; condiciona portanto a percepção das formas [leia-se "fôrmas"] temporais de ritmo e de melodia. Sua própria variabilidade se reflete na das durações das frases melódicas concebidas como unidades [...]; (MOLES, 1978 : 143)

Assim, utilizando-nos de tais idéias de Moles e doravante por nossa conta, poderíamos cogitar que todo indivíduo receptor selecionaria pela atenção elementos que constituiriam sua fruição/interpretação da mensagem segundo aquilo que, pré-consciente e sensória puramente, lhe chegaria sensorialmente entre limiares de saturação e sensibilidade - conforme Abraham Moles nos relata no excerto abaixo:

"Uma mensagem é um grupo finito e ordenado de elementos de percepção tirados de um 'repertório' e reunidos numa estrutura. Os elementos desse repertório são definidos pelas propriedades do receptor. Para cada um dos canais artificiais um estudo especial revelará a natureza dos elementos e seu

repertório. Para as mensagens dos canais naturais, dirigindo-se aos órgãos dos sentidos, os elementos do repertório são enumerados pelas diversas especialidades da psicofisiologia. Com efeito, todo sistema sensorial reage às excitações físicas, segundo as modalidades seguintes: 1) abaixo de um certo limite de excitação física, o sistema receptor torna-se insensível, é o *limiar de sensibilidade*; 2) acima de um certo limite de excitação física, o sistema receptor é *saturado - limiar de saturação* - e não percebe mais as variações dessa excitação, devendo portanto ser considerado como sem 'resposta' específica; 3) para que o organismo receptor perceba um crescimento progressivo da excitação, é preciso que esta ultrapasse um certo valor chamado *limiar diferencial*. Assim a sensação se encontra *quantificada* entre limiar de sensibilidade e limiar de saturação por uma série de *limiares diferenciais*. Existe, pois, no que concerne a uma variável qualquer de excitação física, um *número finito de elementos de percepção*, do qual o psicofisiologista prepara um repertório.¹⁴⁵ (MOLES, 1978 : 24-25)

Consoantes ao acima exposto, também mencionamos anteriormente como toda apreensão efetuada pela temporalidade interna situar-se-ia entre limites possíveis de apreensibilidade. Além disso, tudo aquilo que já constasse em memória e temporalidade interna influenciaria às apreensões subseqüentes, tal como se cada novo momento de apreensão fosse simbolizado por uma luz branca que pudesse ser apreendida somente após ser refratada segundo o prisma daquilo que já se houvesse anteriormente apreendido. É assim que podemos ilustrar a apreensão das coisas segundo suas fôrmas, cuja consistência seria imbuída da propensão reflexiva desencadeada em pretensão por tudo aquilo que se correlacionasse ao que em retenção já se tivesse apreendido. E levando em conta propensões reflexiva e contígua, toda mensagem seria organizada entre os extremos da redundância e da originalidade: uma mensagem extremamente original¹⁴⁶ seria quase que incompreensível, e se confinaria a ruído¹⁴⁷; uma

¹⁴⁵ Como exemplo de tais limiares psicofisiológicos de repertório, poderíamos citar que qualquer som cuja freqüência se situe abaixo de 16 Hz nos seria inaudível (abaixo do limiar de sensibilidade). Para mais exemplos deste tipo, cf. (MOLES 1978 : 26-35).

¹⁴⁶ A originalidade, segundo a teoria da informação em Moles, seria medida conforme o "valor" da informação, conforme segue: "O valor é a propriedade daquilo que, por um *consensus omnium* é *utilizável*. Ora, se uma mensagem é o que serve para modificar o comportamento do receptor, o valor de uma mensagem é tanto maior quanto mais capaz for de fazer mais modificações a esse comportamento, isto é, não precisa ser mais longa e sim mais *nova*, porquanto o que *já é conhecido* está integrado pelo receptor e pertence a seu sistema interior. [...] No sentido mais geral da palavra, a informação é aquilo que se acrescenta a uma representação." (MOLES, 1978 : 36)

¹⁴⁷ Conforme Moles: "A informação é pois *uma quantidade* essencialmente diferente da *significação* e independente desta. Uma mensagem de informação máxima pode parecer desprovida de sentido, se o indivíduo não for suscetível de a *decodificar* para a reconduzir a uma forma inteligível. De maneira geral, a inteligibilidade varia em sentido inverso da informação. [...] Notaremos que, se tal mensagem, quanto à sua aparência, não se diferencia de um ruído de fundo, isto é, de um fenômeno anárquico da natureza, desprovido de sentido, é exatamente porque o receptor *não está a par* das intenções do transmissor. [...] Generalizadamente dizendo: 'um ruído é um som que não se quer receber, isto é, que a pessoa se esforça para eliminar'" (MOLES, 1978 : 86-112 ; 120).

mensagem extremamente redundante seria banal; ambas falhariam àquilo que as caracterizaria mesmo enquanto mensagem, que é a veiculação de informação. Isto significa que ao longo de uma mensagem fosse desejável uma manutenção mínima de aspectos recorrentes, redundantes¹⁴⁸.

No âmbito do puramente objetivo, correlato à pura organização do substrato e à propensão contígua intrínseca a uma determinada obra, a necessidade pelo estabelecimento de faixas de relativa redundância teria sido principalmente evidenciada frente ao tipo de desenvolvimento impingido pelo serialismo integral. Stockhausen teria constatado e almejado através de sua teoria de grupos o estabelecimento de faixas de redundância enquanto "congelamento" de determinados parâmetros ao longo de um determinado número de compassos. Tais "congelamentos" fariam com que os parâmetros "congelados" ficassem por um determinado período de tempo destituídos da incidência de uma parametrização serial - ficariam estáticos, sem a aplicação de qualquer outro parâmetro de serialização, durante um certo período de tempo.

"Sucedendo à primeira fase de elaboração do serialismo integral, tipicamente *pontual* ou *pontilhista*, na qual basicamente o valor das séries de alturas, durações, timbres e intensidades era considerado como unidade autônoma e relativamente independente dos demais parâmetros sonoros (resultando daí estruturas fenomenologicamente pontilhistas e esfaceladas em sua essência), a instituição de um pensamento por *blocos* (*blocs*, na terminologia de Boulez) ou *grupos* (*Gruppen*, na de Stockhausen) procurava resgatar uma percepção mais localizada do contexto musical, recuperando em um certo sentido o aspecto, digamos, 'figural' das estruturas musicais, em que o ouvinte situaria sua escuta com maior eficácia diante dos complexos dados seriais: a obra passava a estruturar-se por *regiões* determinadas, em que determinados parâmetros eram, por assim dizer, 'congelados' em suas manipulações seriais, estacionando-se em certos valores que os caracterizavam por todo um determinado trecho, enquanto os demais se submetiam a manipulações seriais variáveis naquela mesma passagem. Ao contrário do estilo pontual, caracterizado pela contínua e permanente alternância dos valores (pontuais) das séries em cada parâmetro sonoro, os grupos sacrificavam a ininterrupta 'perambulação' dos valores seriais de tal ou qual parâmetro para que um outro pudesse ser serialmente manipulado. Como consequência disso, a percepção encontrava-se, por exemplo, diante de trechos em que as intensidades eram homogêneas, invariáveis, e o registro das alturas era essencialmente médio-

¹⁴⁸ Conforme Moles: "Esta redundância fornece uma garantia contra os erros da transmissão, porquanto permite reconstituir a mensagem a partir do conhecimento que o receptor possui *a priori* sobre a estrutura da linguagem na qual é transmitida, mesmo se faltam elementos. Redundância e informação fornecidas por um dado tipo de mensagem são, por definição, independentes do extrato particular de mensagem escolhida, mas dependem do conjunto dos conhecimentos comuns ao receptor e ao transmissor, conduzindo à idéia de uma *informação diferencial*, ao menos no caso dos receptores humanos." (MOLES, 1978 : 86-87).

agudo, enquanto que os valores rítmicos, este sim, eram fortemente variados, e assim por diante. Toda aquela passagem configurar-se-ia, então, como um grande *grupo* ou *bloco*, reconhecível pela percepção como sendo uma específica *região* temporal da composição. A percepção começava a ser novamente considerada em termos fenomenológicos pelos partidários do serialismo integral." (MENEZES, 2002 : 412)

Por outro lado, no âmbito reflexivo, mencionamos como determinados tipos de sons ou determinadas estruturações sonoras poderiam já constar tão profundamente repertoriadas por nossa memória e temporalidade interna que instantaneamente ao ouvi-las já sentiríamos uma certa familiaridade, uma certa expectativa, uma certa remissão a outros determinados contexto, obras, estilos, poéticas, etc. Aqui também poderia incidir aquilo que Moles teria evidenciado como equilíbrio necessário à compreensibilidade de uma mensagem, entre informação e redundância. Vejamos como poderia se dar, na organização do substrato, o estabelecimento e o uso de tal tipo de carga propensiva atribuída ou inerente aos sons.

No que concerne exclusivamente ao âmbito substrático dos sons, e mais especificamente no que concerne a seus exclusivos parâmetros de altura e timbre, Flo Menezes teria classificado os sons e estruturas sonoras em dois distintos conceitos, conforme a carga propensiva reflexiva que possuiriam associada às suas fôrmas, em um âmbito coletivo da tradição musical ocidental. Menezes teria identificado que um grupo de notas poderia erigir-se a entidade ou a arquétipo harmônicos. Considerando-se o âmbito estrito e circunscrito de uma determinada obra, um acorde poderia erigir-se como entidade conforme a importância que ele assumisse no decurso temporal do discurso sonoro desta obra ou de um número reduzido de obras, seja por uma reiterada e enfática recorrência, funcionalidade, coloração, intensidade, timbre, etc. Em geral, as entidades acabariam por ser posteriormente dotadas de um nome e possuiriam uma direta referencialidade à obra e ao compositor que as teriam originado. Como exemplo, poderíamos citar, dentre inúmeros, o acorde *Farben* de Schoenberg, ou o acorde místico de Scriabin.



Fig. 13 - Exemplos de entidades harmônicas: à esquerda, o acorde *Farben* utilizado nas *Cinco Peças Orquestrais* (1909) de Schoenberg; à direita, o acorde místico utilizado por Scriabin em sua obra sinfônica *Prometheus* (1910).

Porém, uma determinada entidade poderia, ao longo do tempo e através de diferentes obras e poéticas, assumir um uso tão prolífico e freqüente que poderia vir a transformar-se naquilo que Menezes considerou como "arquétipo harmônico". Um arquétipo harmônico teria sido assimilado à própria tradição musical de uma época, podendo permear inclusive diferentes épocas. Isto se daria devido a um uso tão freqüente e reiterado que impingisse um condicionamento da escuta das pessoas situadas no âmbito desta mesma tradição. Como exemplo podemos citar o, já comentado, acorde maior com sétima menor - que antecederia, em expectativa reflexivamente objetificada de sua fôrma (o acorde de "dominante"), a um outro acorde perfeito cuja fundamental distasse um intervalo de quarta justa ascendente.

Destarte, poderíamos nós aqui interpretar que um acorde poderia ou não assumir um status de entidade conforme a vetorização a ele conferido pela propensão contígua intrinsecamente inerente à obra ou grupo seletivo de obras no qual comparece. Já os arquétipos harmônicos se afigurariam mesmo, no âmbito de uma determinada tradição, como reflexivamente integrados às próprias fôrmas de seus respectivos sons, pois teria sido estabelecido enquanto propensão reflexiva coletivamente herdada e sócio-histórica e culturalmente mantida em voga - pelo condicionamento de cada indivíduo à múltipla prática então vigente.

Mas assim como Menezes teria concebido tal possibilidade de classificação de materiais sonoros exclusivamente no que concerne às suas características harmônicas, poderíamos utilizar esta idéia de modo a abranger todo e qualquer

outro parâmetro ou aspecto dos sons. Assim, poderíamos observar que determinados padrões rítmicos figuram ou já figuraram como legítimos arquétipos, no sentido acima exposto aos acordes, pois conferiram identidade às obras que deles fizeram uso - por exemplo, nos gêneros musicais desenvolvidos a partir das suítes de dança. No repertório clássico-romântico, o ritmo teria sido também trabalhado enquanto entidade também no âmbito de contigüidade restrito aos sons de cada obra - por intermédio, principalmente, dos motivos: que além de uma determinada conformação rítmica, aliavam um também determinado padrão intervalar. Ou, na música eletroacústica, poderíamos considerar o processo de "entificação" do som inicial da obra *Motus in fine velocior - In Memoriam Stockhausen* (2008-2009) de Menezes, pelos reiterados usos, manipulações, variações e diversas funções assumidas no decurso da obra¹⁴⁹; o mesmo, com relação ao som dos sinos da Catedral de Winchester que Jonathan Harvey utiliza em sua paradigmática obra *Mortuos plango, vivos voco* (1980); e também pelo canto de uma criança utilizado por Stockhausen em *Gesang der Junglinge* (1955-1956); e assim por diante.

Enfim, não nos delongaremos neste assunto, pois para nós é sumamente importante enfatizar que os sons possam assumir uma propensão que por um lado seria conferida pela própria conformação substrática da obra em que estão inseridos, e por outro, pela reflexiva inércia vetorial coletivamente estatuída e retroalimentada pela então múltiplice vigente prática musical.

Desta feita, é como se tomássemos parte da concepção ontológico-musical goodmaniana (particularmente concernente à compreensão do set e de suas propriedades) mesclada à de Dodd (particularmente no que concerne a não nos restringirmos à notação, mas contemplarmos o som e a maneira como este é articulado - i.e. substrato e sonoridade), aliando ainda uma parte da concepção ontológico-musical levinsoniana (particularmente concernente à influência que o contexto teria às propriedades de uma obra): 1) em um set, vimos que o agrupamento de seus elementos teria como base uma mesma qualidade ou propriedade por eles compartilhada ou a eles determinantes, e vimos que é isso que corresponderia à propriedade de um set ser *extensivo* (caracterizado segundo os elementos que o compõem). Por isso, as propriedades de um set não poderiam

¹⁴⁹ Em conversa informal o autor teria me revelado que o som teria sido gravado da porta enferrujada de um fogão velho que havia em seu sítio e posteriormente manipulado eletronicamente de diversas formas e diferente efeitos.

ser dissociadas de seus elementos. Comparativamente, em correlação à noção anteriormente exposta sobre "entidade"¹⁵⁰, uma vez que alguma das instâncias ontológicas de uma obra (quais sejam substrato, substância e sonoridade) compreendam-se estruturalmente tal qual um set, nosso conceito de propensão contígua intrínseca à obra seria, portanto, também *extensivo* - pois inalienável e diretamente dependente de seus elementos; 2) por outro lado, à concepção de nossa propensão reflexiva coletivamente estatuída aos sons em suas respectivas individualidades e inter-relações, que, portanto, seria correlata ao conceito anteriormente exposto de "arquétipo", remeter-nos-íamos à idéia de que haja um contexto que possa modalizar e/ou enriquecer a esta mencionada propensão contígua, e também aliaríamos assim parte da concepção levinsoniana histórico-intencional¹⁵¹. E se dizemos que aliamos "parte" da concepção levinsoniana, é porque não nos restringimos à exclusividade do contexto de origem desta peça, tal qual Levinson o quisera, mas abrangeríamos uma contextualização não só segundo cada subjetividade, mas também perante cada um dos momentos implicados a cada vez que uma determinada obra for executada, interpretada e fruída - e é a isto que corresponderia nosso conceito de propensão contígua extrínseca à obra, inerente ao meio, à situação, à ambiência e, enfim, à conformação junto às demais fôrmas que, embora extrínsecas às instâncias ontológicas de substrato e sonoridade da obra, influenciariam à constituição de sua instância ontológica de substância. E quanto a levarmos em conta cada subjetividade implicada no fazer musical, em cada das vezes que uma peça for fruída, interpretada ou contemplada, corresponderia nosso conceito de propensão reflexiva individual e idiossincrática, relativa à história pessoal, à personalidade, e aos gostos e preferências de cada uma destas subjetividades.

¹⁵⁰ À medida que uma entidade possa extrapolar o âmbito de uma específica peça para figurar ainda enquanto tal no âmbito de um certo número de diferentes obras, haveria implicado também alguma propensão reflexiva. Mas sendo mais usualmente uma determinada entidade particularmente identificada com relação a uma determinada obra, sua propensão mais forte é a contígua intrínseca à obra responsável por sua gênese e/ou notoriedade.

¹⁵¹ A concepção levinsoniana histórico-intencional pode ser resumida segundo o seguinte excerto que aqui re-expomos: "Arte é, grosso modo, um objeto particularmente conectado às coisas que precedentemente considerou-se como arte ou como algo a ser contemplado como arte pela intenção daquele que cria ou oferece este algo: o agente em questão tenciona ao objeto que ele seja contemplado (tratado, acessado, recebido, lidado) em determinada maneira ou maneiras tal qual ou tais quais aquilo que já se tenha reconhecido como arte tenha sido ou seja ainda contemplada ou realizada." (LEVINSON, 1993 : 412)

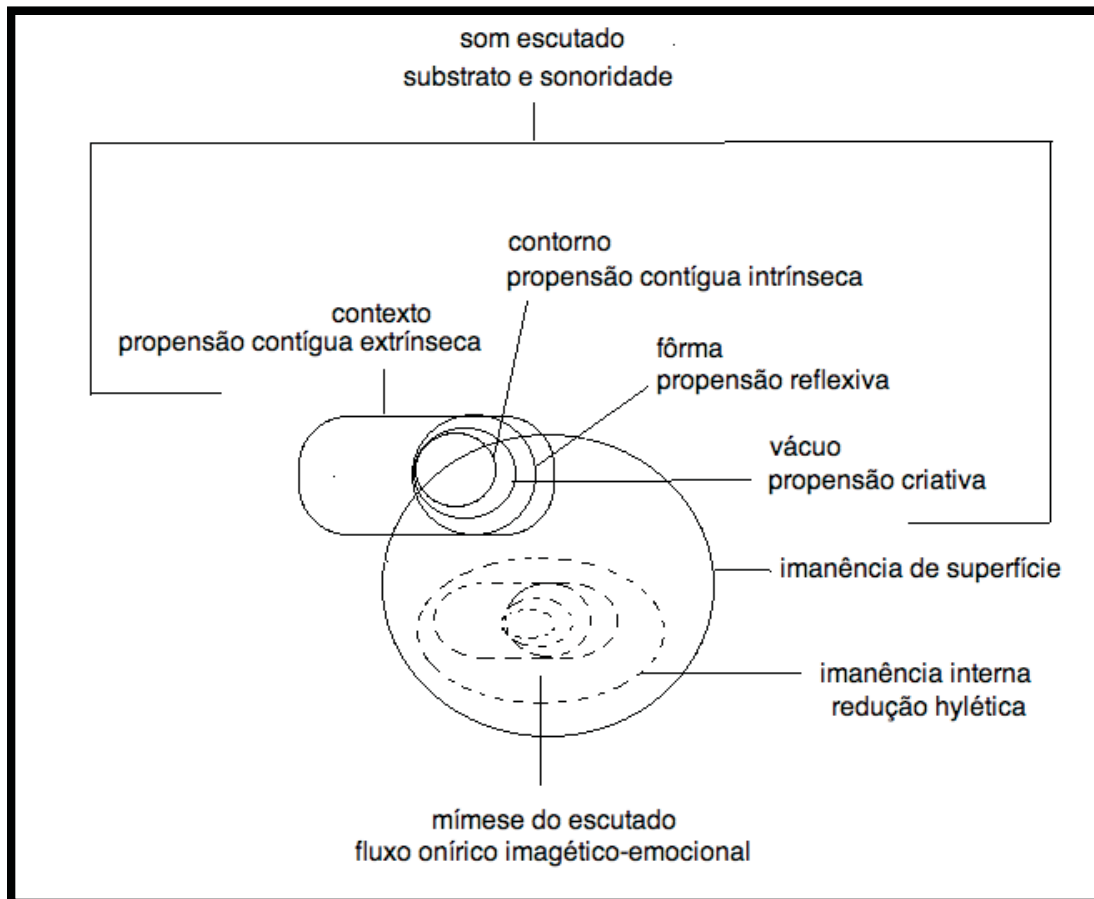


Fig. 12 - Ontogênese da fruição/interpretação¹⁵².

Somada, ainda, a cada uma das propensões acima descritas, haveria ainda a mencionada propensão criativa/volitiva. Como vimos, a propensão criativa/volitiva seria um ato voluntário que poderia, em certa medida, regular cada uma das outras propensões: corroborando, contrariando, e enfim, privilegiando ou preterindo cada uma delas perante as demais. Portanto, aqui teríamos especificado cada uma das propensões que provavelmente influenciariam à constituição da substância de uma escuta.

¹⁵² Tal como mencionamos anteriormente quanto às Fig. 9, 10 e 11, o leitor atento certamente estranhará o fato de que a camada referente ao contorno nesta última figura se apresente no mais profundo interior do objeto apreendido, pois nas duas figuras anteriores o teríamos apresentado enquanto camada mais externa e superficial. No entanto, esta inversão aqui é intencional. Nas Fig. 11 e 12 teríamos ilustrado a imagem do objeto apreendido sob o ponto de vista da imanência interna, que seria um correlato negativo (tal qual o negativo de uma fotografia mesmo) ao objeto tal qual apresentado à imanência de superfície.

11. Memória, devir, e o imutável em meio à mudança - Provável gênese da obra musical como gênese do indivíduo gerador

Como vimos, nós nos damos conta de sermos ocupantes deste espaço e tempo determinados - deixando assim de sermos "nada" em lugar algum - à medida que nos tornamos conscientes de ocuparmos a fôrma de nosso corpo, de sermos este corpo, e de vivenciarmos o mundo através dele. Ao mesmo tempo, nosso corpo se matizaria com os estados de nossa forma. E da mesma maneira, o mundo deixaria neste novo momento de ser "um mar de sombras desconexas, contornos aleatórios de proto-coisas sem sentido" para ser habitado pela fôrma de coisas constituídas das mesmas propriedades em nós neste momento desveladas: aparência, história, estados, etc. Vimos como nossa imanência teria então ganhado maior densidade pela constituição de nosso sistema nervoso central, que teria desvelado como que um vácuo interno que teria "sugado" à substância de nossa imanência que até então jazia restrita à superfície de nosso organismo completamente subserviente enquanto élan vital; ao fazê-lo, tal vácuo teria possibilitado à vontade inerente à substância mental de também se densificar, a ponto de poder impor-se ao corpo, voltar-se a si mesma e experimentar-se como consciência.

Mas tendo analisado a ontologia do ser e do nada, poder-se-ia ainda indagar a respeito da respectiva origem de cada uma destas realidades metafísicas, bem como da origem daquilo que os colocaria em contato. Para ensejar uma possível explanação quanto a isto vejamos a seguir em que ponto de nossa evolução poderia ser constituído o élan vital responsável por estabelecer o liame entre as distintas e dicotômicas dimensões do ser e do nada - e neste ínterim vejamos o que sobre este assunto nos contribuiria à compreensão de nosso tema principal, a ontogênese musical.

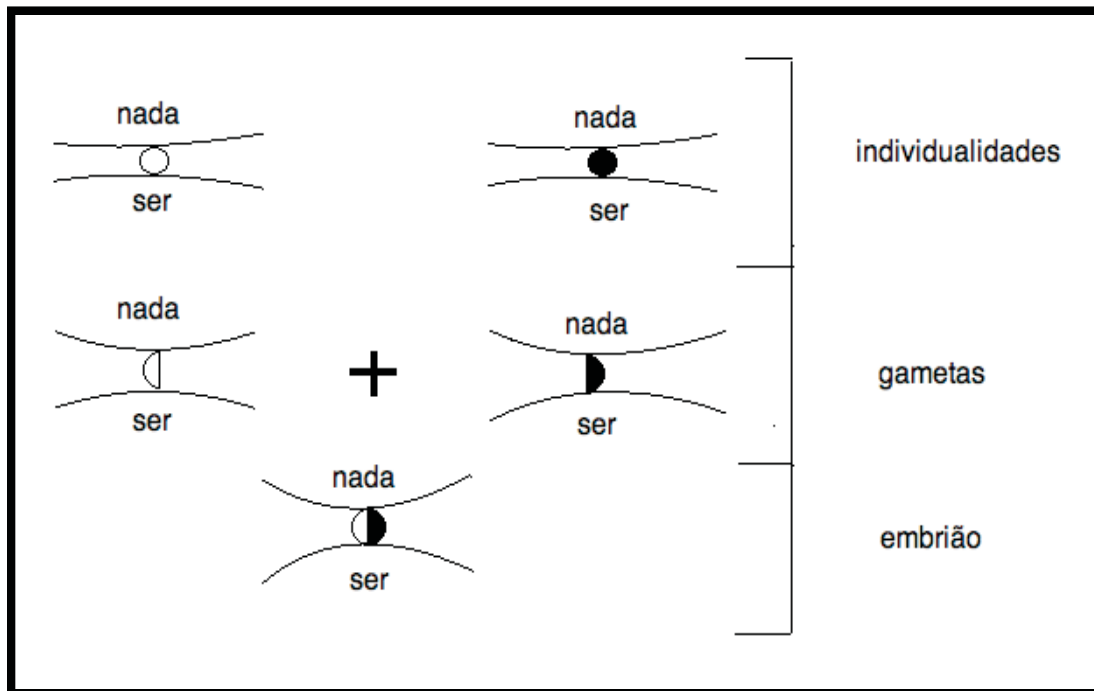


Fig. 12 - Reprodução: indivíduos fazem-se parciais enquanto gametas; cada gameta já traz em si algo de ser e algo de nada; unidos, formam o embrião de um novo corpo.

Sabemos que tudo que é vivo possui a propriedade de se reproduzir. E inerente à reprodução está o desenvolvimento genético do ser vivo, partindo dos gametas à sua complexidade final: assim acontece com a complexidade final da árvore, cujo ponto de partida é a semente; ou do homem, cujo ponto de partida é o embrião conseqüente à união dos gametas masculino e feminino. Lembremos que, por élan vital, teríamos aqui compreendido àquilo que faria com que algo inerte como matéria fosse vivo; o entendemos, pois, como sendo uma provável auto propulsão inerente aos organismos vivos, ou seja, aquilo que faria com que funcionassem. Assim, o élan vital seria uma espécie de liame entre duas dimensões paralelas e dicotômicas de existência, quais sejam a do ser e a do nada¹⁵³. Conforme mencionamos anteriormente, teríamos atribuído a uma mesma substância a responsabilidade por constituir o élan vital dos organismos vivos, e esta mesma substância, até que ganhe consciência de si para se tornar imanência interna ou mente, intitulamos "nada" - mas poderíamos considerar que já

¹⁵³ Conforme mencionamos anteriormente, derivamos nosso entendimento de "élan vital" daquele oriundo da filosofia de Bergsson - de maneira não estrita.

estivessem de certa forma presente nos próprios gametas reprodutores, conforme a figura abaixo procura ilustrar¹⁵⁴.

Acima ilustramos a maneira como se daria a ontogênese de cada indivíduo. Dois indivíduos ter-se-iam reduzido à parcialidade de gametas, os gametas unir-se-iam num embrião, que conjuminaria àquilo que em cada gameta teria consistência de ser e consistência de nada; deste embrião, então, é que se desenvolveria um novo indivíduo.

Ontologicamente, contudo, parece que tal élan vital (responsável por dar vida àquilo que do contrário seria inerte) não poderia consistir como um algo dotado de propriedades estáticas, parmenílicas, pois os corpos vivos teriam intrinsecamente uma dinâmica de crescimento, manutenção e degradação de sua constituição em permanente gênese e reposição de células e tecidos. Portanto, parece que a substância mental estaria muito mais correlata à noção heraclitiana de *devenir* ou constante *vir-a-ser*¹⁵⁵. Mais um índice desta natureza heraclitiana inerente à substância mental seria o fato de que nossa consciência permaneça sempre em mutação, pois nossos valores, gostos e idéias sofrem mudanças durante nossa vida; e olhando nossas fotos de criança, lembrando de nossas antigas concepções de mundo, anseios, sonhos, preocupações, etc., e comparando toda esta aparência que tínhamos à que hoje em dia temos, dá-nos a impressão de que se tratem de dois distintos seres - o que não é de todo infundado, pois só para citar sobre nossa consistência física, nosso corpo é sempre reconstituído por células diferentes que repõem às antigas assumindo sempre outras conformações prescritas e mapeadas geneticamente, as quais nos fazem, por sua vez, variar drasticamente quanto à aparência de nosso nascimento à velhice.

¹⁵⁴ Além disso, ser e nada estariam engendrados em cada uma das células que compõem nosso tecido vivo, e talvez por isso é que seja possível a clonagem. Embora este assunto exceda ao nosso presente escopo, até poderíamos conjecturar que por mais idêntico que fosse o organismo clonado, sua essência enquanto nova instância do "nada" seria ainda diferente, singular, única e característica - conforme se observa comparando as personalidades de gêmeos univitelíneos. E assim como seja provável que determinadas células (tais como as células-tronco) possam maior carga de élan vital intrínseca, alguns materiais sonoros no interior de uma ou algumas específicas peças (enquanto entidade) ou perante mesmo toda uma tradição musical (enquanto "arquetipo") possam maior carga de "nada" atrelada, ou seja, maior carga de propensão, maior influência à constituição da substância, maior tendência de articulação enquanto sonoridade, e maior probabilidade de constar como parte de um substrato.

¹⁵⁵ Neste ponto talvez tenha ficado claro ao leitor o porquê de termos separado do usual conceito que se têm de forma, desde a filosofia platônica e aristotélica, àquele de fôrma que aqui desenvolvemos.

Porém, poderíamos considerar que, tal qual no registro de uma foto, de uma partitura, ou de uma lembrança, aquilo que asseguraria que permaneçamos os mesmos, ainda que frente a tantas mudanças, seria nossa memória.

Com relação ao local onde efetivamente residiria a memória, vimos como o funcionamento da temporalidade interna estaria presente até mesmo no momento mais primordial da existência de um ser vivente no mundo, onde "ser" e "nada" seriam absolutos, onde ocorreria apenas a síntese passiva e o "efeito-rebote" da intencionalidade operante por esta provocada à nossa imanência até então restrita apenas como de superfície¹⁵⁶; tal temporalidade interna, junto a um organismo dotado de algum suficiente desenvolvimento de seu sistema nervoso, faria com que a memória nele se imprimisse, ficando fisicamente registrada - pois, à medida que a temporalidade interna retenha elementos de uma vivência, a memória física possuiria raízes no involuntário e passivo de nosso ser, cuja origem, como vimos, seria mecânica e corporal. Um índice disto seria o fato de que pessoas que sofrem lesões cerebrais podem perder irreversivelmente uma parte ou mesmo a totalidade de suas memórias. Além disso, nossa memória despontaria à nossa percepção desencadeada por aspectos repertoriados em retenção da nossa temporalidade interna, e uma parte da memória de nós mesmos estaria também, assim, por nós estampada nas coisas e fatos que assumiram relevância em decorrência a reiteradas recorrências em nosso histórico pessoal de retenções, enquanto características de fôrma - por isso seja principalmente importante para nós aqui a interdependência da noção de memória junto à funcionalidade da temporalidade interna. Muito provavelmente a memória se constitua como substrato armazenativo

¹⁵⁶ Lembre o leitor que, conforme expusemos, a temporalidade interna seria o alicerce mais basilar de nossos pensamentos, de nossa consciência, de nossa imaginação, e até de nossa percepção. Ela caracterizaria o fluxo de nossos pensamentos e percepções, consistiria numa camada "polifônica" de três distintas e independentes "vozes": o "agora", a retenção e a pretensão. Esta temporalidade interna nasceria como um "agora" conforme as disposições de um momento presente que, ao ser transformado por um momento subsequente, poderia ser assimilado a outra camada desta temporalidade relativa à retenção enquanto: 1) presente antecedente, caso se relacione ao novo momento presentemente vivenciado; ou 2) como passado, dissociado do momento que ora vivencio, e coagulado enquanto memória. Em geral, a retenção teria alicerces mais profundos e anteriores à consciência, e a memória seria a instância da retenção passível de ser posteriormente acessada conscientemente. O processo de assimilação e permanência de um estímulo sensível ou imagético em retenção ou memória se daria pelo modo com que este estímulo seria a nós reiterado, seja de maneira direta ou associado a outros semelhantes ou correlatos estímulos; quanto mais vezes se nos for apresentado, mais fortemente se imprimirá em nossa temporalidade. Da retenção, constituir-se-ia ainda uma outra camada da temporalidade interna, denominada pretensão; ela coloriria a todo momento subsequente vivenciado, como um prisma que refratasse cada branco de um novo presente em conformidade à frequência de sua coloração, porque traria expectativas, propensões, conceitos, lembranças, e "vontades" às coisas que percebemos, como se as revestisse com "roupagens".

da temporalidade interna, acessível inclusive pela vontade mental, ou facultado a ser desperto involuntariamente em "efeito-rebote"¹⁵⁷.

Não é nossa intenção aqui nos delongarmos sobre a constituição da memória, pois nos é particularmente importante aqui o fato de que assumamos que seja em memória que todo rol dos significados uma vez já atribuídos às coisas seria armazenado e, acreditamos, seria responsável por todas as características que não as estritamente sensória puras que atribuímos, de maneira pré-reflexiva e de maneira ostensiva e automática, como partes objetificadas destas coisas. Tais características, unidas àquelas de natureza estritamente sensória puras, constituiriam aquilo que junto à realidade sensível denominamos fôrma, e destituída desta realidade, pseudo-fôrma. Portanto, as fôrmas e pseudo-fôrmas seriam dotadas de significação, revestiriam às coisas que apresentamos à nossa consciência via imaginação ou percepção enquanto roupagens, e seriam provenientes de todo rol de significados e conceitos por nós repertoriados enquanto já atribuídos, aprendidos ou esperados de uma determinada coisa.

No que concerne à música, teríamos evidenciado no segundo capítulo que haveria subjacente ao fenômeno musical uma realidade subjetiva inconstante, mutante, cuja natureza seria mesmo correlata àquela que aqui mencionamos como heraclítica, de *devenir*, de permanente "vir-a-ser". Esta realidade subjetiva seria aquela inerente às múltiplas práticas e concepções vigentes do fenômeno musical. Vimos como seriam constituídas a partir deste subjacente e mutante fluxo subjetivo realidades objetivas tais como obras e conceitos a elas referentes; às obras, haveria pressuposta a necessária conformação de um registro capaz de retê-la em memória segundo a determinação que possuiria com relação a cada uma de suas instâncias ontológicas de substrato, substância e sonoridade. Tais registro e memória teriam constituição objetiva, que poderiam ser físicos (tais como CD's, arquivos sonoro-digitais, tapes, discos, etc.) e/ou sócio-culturalmente estabelecidos (memória transmitida por tradição oral/aural); neles afixar-se-iam somente alguns aspectos e parâmetros parciais do fenômeno musical em si, e estariam por isso sempre sujeitos a distorções provocadas pelas subjetividades

¹⁵⁷ Lembre o leitor que por "efeito-rebote" denominamos aos impulsos involuntários que tomaríamos frente a determinados estímulos sensíveis ou imagéticos. Tal "efeito-rebote" denota uma vontade inerente à própria substância do "nada" de nossa imanência que poderia ser desencadeado por nossa própria conformação física (cujo condicionamento fosse originalmente previsto em nosso mapa genético), ou poderia ser oriundo de condicionamentos de nossa temporalidade por estímulos que tivessem sido profundamente repertoriados, por prolongadas e/ou sucessivas reiterações - como no caso do que já se teorizou a respeito do conhecimento associativo.

responsáveis por completá-los a cada vez que se realizasse uma instanciação destas obras, seja em fruição, interpretação, performance, análise, etc.

Com isso, poderíamos comparar a própria gênese do indivíduo responsável por tais distorções com a gênese destas distorções que engendram à (re)constituição das obras musicais a cada fruição, interpretação, performance, etc. Lembremos o leitor: o ser (mundo material, objetos) e nada (subjetividade) seriam a princípio dimensões absolutamente dicotômicas e mutuamente ignotas. O nada se condensaria e seria sugado por um corpo vivo, se adensaria e se transmutaria em seu élan vital, constituindo também sua imanência de superfície. Anteriormente à própria consciência de si, o ser tocaria ao nada situado neste corpo e deixaria uma pegada em sua imanência de superfície, que se projetaria em "efeito-rebote" como quando batemos nossa palma da mão na superfície da água que se projeta em resposta¹⁵⁸; em outras palavras, as coisas ser-nos-iam apreendidas em percepção como contornos de proto-coisas (pois ainda destituídas de uma identidade de "coisa", de uma existência consciente) - e isto consistiria naquilo que intitulamos como dimensão sensória pura, puramente sensória, desprovida de conceitos, aparência, ou identidade. Com a chegada da consciência pela constituição de uma imanência interna, de um nada mais adensado que, não subsumido inteiramente ao corpo, voltar-se-ia a si mesmo experimentando-se como consciência, e tudo isso possibilitado por um sistema nervoso mais sofisticado, os contornos seriam agora revestidos por propensões de nossa temporalidade interna e transformar-se-iam em fôrmas; e as proto-coisas transformar-se-iam em coisas, pois passariam a carrear significado e/ou significação, e passariam a de fato serem notados ou pressentidos segundo nossa atenção. Ter-se-ia então constituído uma clara distinção do indivíduo que percebe perante o conteúdo percebido, ambos seriam tais quais, seriam existências dicotômicas. Porém, ao procurar restaurar a dimensão sensória pura, reduziríamos o senso de individualidade que até então nos caracterizaria em dicotomia e diferença àquilo que apreendêssemos, nos aproximariamos, e em certa medida, nos consubstanciaríamos àquilo que estivéssemos apreendendo sensória e perceptivamente. Em um ato de plena atenção perceptiva, procuraríamos "perseguir" e mimetizar com nossa imanência interna às ondulações causadas em nossa imanência de superfície pela seqüência de sons que estivéssemos ouvindo

¹⁵⁸ Idem *ibid.*

e/ou imaginando, compondo e/ou executando, e isto desencadearia um fluxo imagético/emotivo tal qual o que experimentamos quando nos abandonamos às imprevisíveis direcionalidade de nossos sonhos, e assim constituir-se-ia a substância dos sons que assim percebêssemos ou imaginássemos¹⁵⁹. Como vimos, esta seria a atitude estética responsável pela ontogênese da percepção de sons como música em nossa consciência.

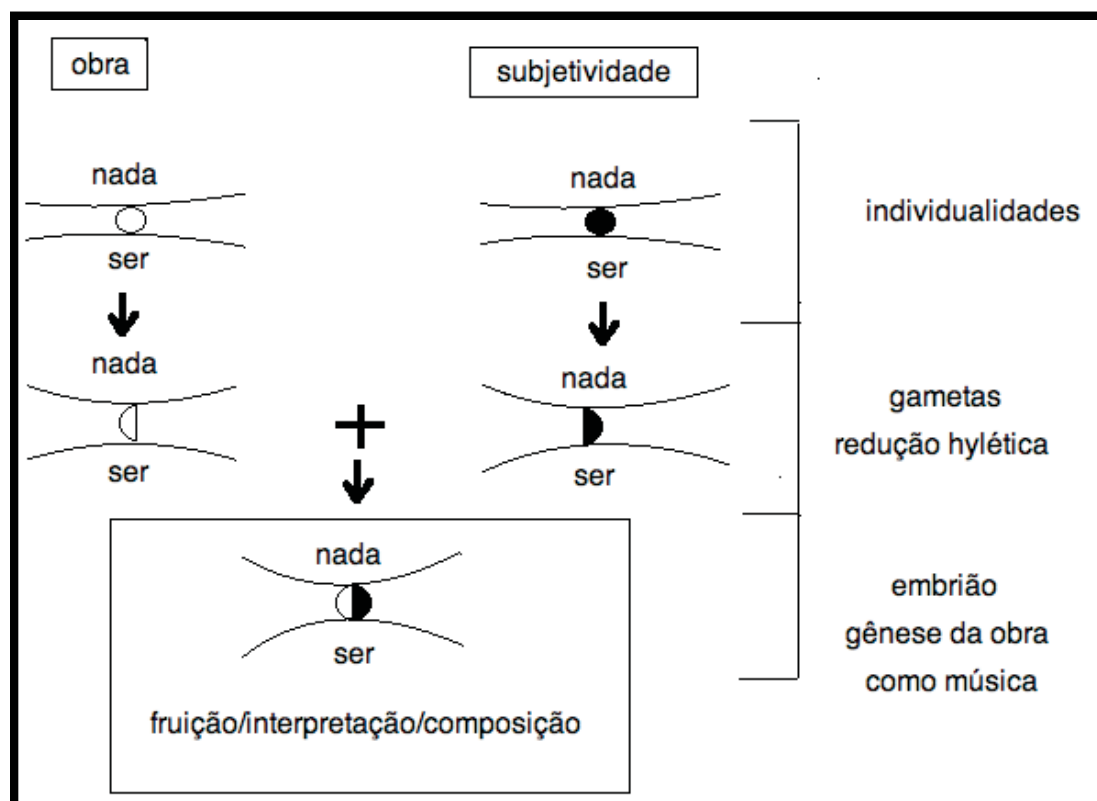


Fig.13 - Gênese da obra como gênese do indivíduo gerador: gametas como redução sensória pura e "parcialização" das individualidades de sujeito e obra; união dos gametas e gênese da obra na consciência do indivíduo que frui, interpreta ou compõe.

Conforme ilustra a figura acima, por um lado, então, haveria a individualidade da obra (ou sons que constituir-se-ão como obra¹⁶⁰); por outro, a de uma subjetividade que frui, interpreta ou compõe. Por intermédio desta mencionada atitude estética, e em consequência da redução sensória pura que ela impingiria à percepção, quase inteiramente alijando a quem percebe da consciência de sua própria existência; e quase que inteiramente alijando do

¹⁵⁹ Abordamos minuciosamente a constituição desta atitude estética no subitem 8 deste capítulo.

¹⁶⁰ Tais sons seriam aqueles pelo compositor selecionados para integrarem à obra que irá compor.

apercebido suas existências costumeiras, constituir-se-iam agora obra/sons e subjetividades como parcialidades mutuamente dependentes, destituídas de uma auto-suficiência¹⁶¹. Desta interdependência, nasceria o embrião da obra: como presença individual no interior da própria individualidade de quem frui/interpreta/compõe; i.e. no interior de sua própria consciência.

Os obras, constantes em registros, teriam uma parte objetiva inerente ao suporte nos quais estariam impressos aspectos do substrato, substância e/ou sonoridade, e uma parte subjetiva correlata enquanto conceito dirigido à constituição e reconstituição de cada um destes aspectos. Esta parte correlata ao conceito vimos como teria caráter subjetivo-heraclítico pelo fato de ser sempre passível de distorções e mudanças ao longo do tempo. Já o sujeito teria enquanto contraparte objetiva os conceitos coletivos ora vigentes que permeariam o decifrar e o interpretar do registro enquanto inércia vetorial sócio-histórico-cultural; e como contraparte subjetiva, sua criatividade, suas idiosincrasias, seus gostos pessoais, e sua reação ao conteúdo registrado, ao meio e ao contexto que engendrariam e influenciariam a um determinado ato seu relativo ao fazer musical, seja ele de interpretação, fruição, concepção, performance, análise, etc.;

A memória contida nos registros seria o liame condutor do fluxo imaginativo estabelecido pelo compositor em substrato, substância e/ou sonoridade e dependeria das subjetividades de intérpretes e ouvintes para os decifrar e incorporar mimeticamente em atitude estética, de maneira a interpretá-lo e completá-lo em fluxo onírico imagético-emotivo; as subjetividades dependeriam da memória preservada nestes registros que nortearia ao fruir/interpretar/fazer musical, guiaria o fluxo desencadeado pela mimese de suas imanências internas aos movimentos causados à de superfície pela escuta dos sons, lhe confeririam a este fluxo imagético o liame condutor inerente à identidade desta determinada obra. E pelo confronto das cargas conceituais inerentes às memórias-registro e

¹⁶¹ Note o leitor que a constituição de si e do que se ouve como gametas presume um necessário questionamento de si e do que se ouve, pois do contrário, assumindo que se saiba já o suficiente, muito provavelmente se inviabilizasse todo o processo de ontogênese musical - porque não se teria qualquer outro interesse senão aquele mesmo costumeiro. Perante aquilo que costumeiramente seja considerado como música, claro está que não se inviabilizaria uma escuta deste algo como musical, pois já estaria reflexivamente atrelado em sua fôrma, em expectativa, uma tal atitude estética. Porém, frente a sons costumeiramente ouvidos como dissociados de musicalidade, tal atitude estética não seria atingida senão com algum esforço daquele que frui, interpreta e/ou compõe. Talvez compositores e intérpretes estejam mais acostumados a este esforço - provavelmente, porque não sejam muitos os que se disponham a sair de suas "zonas de conforto" em direção a uma escuta completamente "alienígena".

uma subjetividade-interpretante que os tivesse como foco, cada qual com suas respectivas metades genéticas, constituir-se-ia a dupla hélice do código genético de um embrião conformado pela união de ambas metades genéticas inerentes a registro e subjetividade-interpretante do registro, e este seria o DNA responsável pela constituição final da execução de um determinado fazer musical, em sua conformação resultante e em sua aparência, dentro de cada subjetividade segundo suas próprias idiossincrasias.

12 - Síntese e conclusões do Anexo

a) Quebra do paradigma cartesiano: a ontologia musical frente a novas possibilidades: Música e memória - substrato, substância e sonoridade

Segundo Abraham Moles, a visão de mundo positivista, técnico-mecanicista, centrada sobretudo em submeter ao domínio do homem e às suas supostas necessidades práticas tudo quanto o cerca no universo, vigorou na cultura ocidental até os primeiros anos do século XX. Até ali, o homem era encarado estritamente enquanto *homo faber*, e predominava uma forte desconfiança acerca das artes e de humanidades correlatas, porquanto estas aparentemente se subtraíam de um direto e concreto utilitarismo. No entanto, com o imenso e recente progresso dos meios de comunicação, o conceito de submissão do mundo mudou de uma esfera estritamente utilitarista-materialista para concentrar-se também nas (inter)relações humanas sócio-culturais; da conquista do universo enquanto matéria passou-se a almejar também a conquista do universo inter-social e humano. Com isto, ciências (como p. ex. a estética e a psicologia) até então relegadas a um quase ostracismo metafísico e encaradas antipaticamente como um supérfluo anti-prático, passaram a ganhar importância e status de necessidade até então jamais visto.

"Até o fim do século XIX, a ciência forneceu ao homem sobretudo meios e teorias para a construção de um mundo técnico através da energia. Submeter a energia do universo às necessidades do homem, parecia ser a missão

essencial da ciência, sujeitada aos fins utilitários. Em 1900, a dialética matéria/energia parecia dever resumir a atuação do homem sobre o mundo. Dessa concepção é que emergia a imagem do homo faber e muitas pessoas inteligentes achavam que a pintura, a literatura, a música, a arte enfim, eram resíduos estéreis de uma civilização essencialmente manufatureira, agindo às vezes sem função, resíduos destinados a serem eliminados de um Universo puramente racional, onde eram desprovidos de peso. Faz apenas alguns anos, o desenvolvimento de produtos de consumação não especificamente energética trouxe o aparecimento de dois planos distintos da atividade humana: a *conquista do mundo* e a *comunicação entre os homens*, concebendo-se este último como fim em si e não mais como engrenagem da precedente. Ao lado da bipolaridade dialética - matéria/energia, emerge uma outra dialética - ação/comunicação que mostra a relação entre indivíduos como função social e não mais como operação necessária à conquista do universo material. Praticamente, foram o rádio, o cinema, o disco e a literatura dita de informação que chamaram a atenção para essa autonomia da comunicação intersubjetiva, restituindo à obra de arte o seu valor de criadora de sensações e, portanto, de matriz da sociedade e não epifenômeno social." (MOLES, 1978 : 5)

Coincidentemente, vimos como Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* teria apontado para o fato de que as ciências clássicas tenham, até muito recentemente, levado à frente uma interpretação da realidade fundamentada sobre pressupostos ontológicos cartesianos cujas últimas conquistas em suas próprias epistemologias agora, em certa medida, aparentemente questionam. Tais pressupostos ontológicos se assentam sobre aquilo que o filósofo teria denominado como fé perceptiva - termo pelo qual define a realidade que intuitivamente se nos afigura óbvia quando observamos uma determinada coisa sabendo que ela não é fruto de nossa imaginação e que sua existência seja para nós tal qual o seria às demais pessoas. Terminologicamente, em geral, a tal verdade, válida a todos e a qualquer um, pressupõe-se ontologicamente enquanto objeto, e a tudo aquilo que pudesse relativizar tal verdade, de maneira a torná-la válida apenas a um específico indivíduo conforme suas opiniões, gostos e idiossincrasias, é o que, em geral, se pressupõe enquanto sujeito - e assim, objeto e sujeito seriam pressupostos enquanto realidades mutuamente impossíveis, absolutamente dicotômicas e contrapostas¹⁶². Ultimamente, porém, Merleau-Ponty evidenciou que as ciências clássicas tenham se deparado à constatação de que o procedimento de alguns de seus estudos, cálculos e teorias requereriam inexoravelmente uma interpretação da realidade de seus objetos enquanto essencialmente dependentes de fatores subjetivos inerentes ao próprio cientista

¹⁶² Lembre o leitor que a este pressuposto nos referimos como "paradigma cartesiano".

que conceberia tais estudos, cálculos e teorias, segundo suas escolhas e conveniências - e isto teria apontado para o fato de que, ontologicamente, a realidade última, subjacente a todo e qualquer conceito de objeto, sujeito ou fé perceptiva, seria essencialmente híbrida. Em outras palavras, Merleau-Ponty teria colocado em questão a dicotomia de objeto e sujeito - presumida em fé perceptiva junto à maneira como até então a humanidade teria erigido seus conhecimentos.

Comparativamente a tais constatações junto às ciências clássicas, Abraham Moles aponta em *Teoria da Informação e Percepção Estética* que, no que concerne à música propriamente dita - apesar de toda herança teórico-especulativa ocidental cultivada principalmente desde a Idade Média nos domínios da harmonia, contraponto, etc. - esta permaneceu e permanece ainda carente de um efetivo valor objetivo (e muitas vezes até subjetivo) perante a ciência, e toda tradição teórico-musical ocidental é comumente encarada como mera convenção.

"Existe um corpo importante de doutrinas relativas às estruturas da mensagem musical. Esse corpo de doutrinas é a 'teoria musical' e, mais precisamente, o conjunto dos ensinamentos conhecidos sob o nome de solfejo, harmonia, contraponto, fuga, composição. É mesmo uma das partes mais importantes da estética, acompanhada ainda de uma crítica histórica, de uma musicologia, etc. e o primeiro movimento consiste em procurar ao menos um guia, nesse importante volume de trabalho. Neste domínio, a atitude científica experimentou sempre uma profunda decepção para cada tentativa do gênero - e foram numerosas. Parece que esse edifício volumoso se apóia em areia e todo estudo crítico científico das bases do conjunto de doutrinas, enumerado mais acima, mesmo tendo sido feito por físicos, psicólogos ou musicólogos abordando os princípios, conduziu sempre a uma negação do seu valor objetivo e muitas vezes até do subjetivo, que lhes pudesse fornecer um mínimo, deixando-lhes exclusivamente um valor de *convenção*. [...] Além do mais, essa crítica pragmática dos fundamentos da teoria musical não se fez só no plano - aliás acadêmico - das concepções, mas sobretudo, desde o começo do século XX, prosseguiu no plano estritamente experimental, o dos fatos, e numa escala tão considerável, que não é possível ignorar. [...] Uma explicação se apresenta então: essas leis transgredidas sucessivamente pelas músicas exóticas, músicas primitivas, músicas modernas, músicas experimentais, sem por isso destruir o *valor* da música, não eram as *verdadeiras* leis estruturais, seus princípios não eram os verdadeiros fundamentos da arte de modulação da duração." (MOLES, 1978 : 154-158)

Neste sentido, a teoria da informação, segundo esforços como o de Abraham Moles, tem procurado identificar leis fundamentais que presidiriam de maneira absoluta a toda e qualquer percepção estético-musical. Porém, paralela e complementarmente, a ciência estética assumiria hoje o papel de analisar os

diversos conjuntos de regras estabelecidos em poéticas e obras afim, procurando defini-las e correlacioná-las àquilo que a teoria da informação identificaria como leis universais de percepção - conforme excerto abaixo:

"Entretanto, não existe arte sem constrição. Dizer que a música é uma arte, é dizer que ela obedece a regras; só o acaso representa a liberdade total e a palavra construir significa justamente se insurgir contra o acaso. Uma arte é precisamente definida pelo conjunto de regras às quais obedece, sendo o papel da estética, considerada como ciência, enunciar essas regras e as ligar a leis universais da percepção." (MOLES, 1978 : 157)

Em um contexto tal como este descrito por Moles, onde o edifício histórico da teoria musical se afigura como um agrupamento de diversas e antagônicas visões circunscritas às lentes de suas respectivas convenções dogmáticas, pudemos corroborar, no segundo capítulo, que as teorias ontológico-musicais aqui selecionadas, elegidas como representantes daquelas que então se tem ultimamente desenvolvido, acabaram por confinar-se a alguns tipos específicos de expressões e poéticas - com isso assumindo, aparentemente, perante nossa crítica, uma parcial incongruência perante outras expressões e poéticas musicais que também integram a múltipla prática hodierna. E pudemos constatar que o provável "calcanhar de Aquiles" comum a cada uma destas teorias seria o mesmo que Merleau-Ponty teria deslindado em *O Visível e o Invisível* junto às ciências e ontologia clássicas: o fato de basearem a construção de suas interpretações em pressupostos cartesianos ultimamente incompatíveis com a própria realidade de suas epistemologias, e o fato de procurarem compreender seus objetos de estudo de maneira dissociada a qualquer relatividade subjetiva, negligenciando o fato de que todo conhecimento, sendo construído por e para individualidades subjetivas, será provavelmente sempre circunscrito, senão em sua consistência ao menos em sua utilização, à sempre mutável realidade sócio-histórico-cultural destas individualidades - sendo com isso sempre passível de relativizações subjetivas. Além disso, ainda com Merleau-Ponty, encarando uma realidade híbrida de mútuo engendrar e relativizar objetivo-subjetivo, poderíamos considerar a possibilidade de que, assim como em geral todo nascimento traria em si o gérmen de sua própria extinção, outro ponto falho que provavelmente esteja fadado a sempre incidir em toda e qualquer teoria, tese, ou concepção de realidade que se intente

realizar, seria o fato de que a construção do conhecimento pareça estar sempre reduzida a limitações auto-infligidas pela própria realidade subjetiva que engendra sua construção e aplicação, seria fadado a ser sempre aspectos de um todo que se afigura sempre além, como a caleidoscópica luz refratada por um mutante prisma se afiguraria frente à ofuscante plenitude da luz do Sol.

Por outro lado, pelo fato de terem norteado o foco de suas definições ontológico-músicais naquilo que consideraram como cartesiano objeto (estrutura simbólica de uma partitura na teoria de Goodman, estrutura de sons na teoria de Dodd, fatos histórico-intencionais de origem na teoria de Levinson), as teorias ontológico-músicais aqui elencadas teriam provavelmente perdido de vista a única coisa que talvez permanecesse imutável a qualquer expressão idiossincrática das mais diversas poéticas, obras, interpretações e fruições: o fato de que, na negligenciada parte subjetiva implicada no fenômeno musical, e subjacente mesmo a cada uma das subjetividades, esteja sempre envolvido, de maneira imprescindível, indivíduos que ouçam sons como música, indivíduos estes cuja constituição corporal cognitiva e motora sejam sempre afins. E pelo fato de termos nos baseado numa concepção ontológica tal como Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* aponta, de uma realidade cuja consistência engendrasses uma dialética interdependência de ser e nada, de objeto e sujeito, pudemos cogitar que cada única e idiossincrática fruição e interpretação, segundo cada subjetividade e cada contexto, encarados como vetores individuais, pudessem dar conta do fenômeno musical e da identidade de suas obras e poéticas enquanto conceitos coletivamente válidos e aceitos, como resultantes da soma de cada um destes individuais vetores. E sendo cada vetor passível de mudanças impingidas por idiossincrasias de gosto e de contexto, as resultantes vetoriais também poderiam ser sujeitas a variação - e assim, obras, estruturas sonoras, estruturas simbólicas, partituras e registros, poéticas e conceitos musicais, sendo eles mesmos resultantes vetoriais em suas concepções e posteriores interpretações, estariam sujeitos a variações e redefinições conformes àquelas inerentes aos vetores individuais que uma os definiram. Tais resultantes vetoriais, portanto, sendo válidas generalizada e coletivamente, se afigurariam como realidade objetiva oriunda de uma subjacente realidade subjetiva. Portanto, a realidade objetiva destas resultantes vetoriais teria um aspecto de permanência, de alguma imutabilidade, tão maior e mais forte quanto mais idiossincráticos vetores abrangesse, pois quaisquer mudanças nestes vetores individuais, em proporção

inversa a tal abrangência, afetaria cada vez menos à direção e força de sua resultante.

Com isso, baseado no conceito de processo cognitivo de Mark Rowlands, propusemos que os registros musicais - tais como partituras, tablaturas, gravações em CD's, arquivos sonoro-digitais, etc. ou mesmo aqueles sustentados em tradição oral e atribuídos a solenidades e rituais - poderiam ser considerados como fragmentos de memória, os quais matizar-se-iam conforme cada subjetividade a cada vez que decodificados, reproduzidos e fruídos. E saberíamos que diversos registros se refeririam ou não a uma determinada obra por referência cruzada das informações que em cada um se imprime, e a identificação ou diferenciação ficaria ainda mais evidente pela comparação do produto da decodificação de cada um destes registros - i.e. sendo confrontadas as diversas memórias como se comparássemos diferentes vetores, para comparar a cada um deles a resultante vetorial adquirida.

Com relação à preservação das obras em memória, teríamos proposto que se daria segundo o grau de determinação do fenômeno musical em cada uma de suas três diferentes e consubstanciadas instâncias: substrato, substância e sonoridade. A dimensão do substrato seria aquela correlata aos sons e à estruturação dos mesmos, e teria consistência material e objetiva; a dimensão da substância seria aquela correlata à maneira como tais sons seriam significados junto à escuta, tanto no que diz respeito à consistência deste significado quanto a ele se afigurar compatível ou não a uma experiência musical; e, finalmente, a dimensão da sonoridade seria híbrida, traria à dimensão do substrato articulações que à dimensão da substância induziriam uma certa propensão de sua consistência. Teríamos chegado à necessidade desta consistência ontológico-musical tripartite pelo fato de que algumas poéticas se furtem à determinação de uma ou outra destas instâncias. Vimos como a música intuitiva ou aleatória se furtam geralmente à determinação do substrato e se concentram principalmente no registro da sonoridade e/ou da substância - tal como em *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen; vimos como em *4'33"* de Cage o registro contemplaria uma determinação apenas da substância, deixando substrato e sonoridade passíveis ao contexto de cada concerto; e vimos também que a música do repertório clássico e romântico teria focado um registro sobretudo na dimensão do substrato, deixando quase ou inteiramente sem determinação às dimensões da sonoridade -

o que se evidencia na necessidade de estudos musicológicos tais como os de Charles Rosen ou Nicolaus Harnoncourt, que procuraram recuperar as articulações e inflexões que nas épocas contemporâneas às obras analisadas era conferido àquilo que em partitura é registrado (sobretudo enquanto substrato) - e de determinações da substância - como no exemplo de obras tais como a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, cujo título em nada influenciaria à constituição imagético-emotiva de minha fruição, ao contrário de sua *Sexta Sinfonia "Pastoral"*, cujo epíteto "Pastoral", assim como cada um dos epítetos atribuídos a seus diversos movimentos, levados em consideração, poderiam facultar.

E, enfim, vimos também, pela crítica às teorias ontológico-músicais que selecionamos, que os vetores individuais que constituiriam as resultantes conceituais inerentes à identificação coletiva de determinadas obras, poéticas, etc. seriam variáveis não só no âmbito de cada subjetividade, mas também no âmbito de cada contexto, segundo a relação tecida entre esta subjetividade e a contigüidade do meio percebido em toda sua complexa multi-sensorialidade sinestésica. Com isso, constatamos que qualquer tentativa de definição ontológica do fenômeno musical que prescindisse de uma consideração para com tais variantes se afiguraria artificial, dogmático, incompleto. Isto teria nos apontado a uma necessidade de compreensão do funcionamento do mecanismo perceptivo, motor e cognitivo que engendraria à prática musical em cada uma de suas múltiplas e concomitantes facetas de fruição, interpretação e composição. E, com base naquilo que através da crítica Merleau-Ponty teria nos apontado como provável à ontológica constituição, concepção e experiência do que reconhecemos como realidade, procuramos subseqüentemente ensejar pontos que pudessem construir uma possível nova compreensão ontológica do fenômeno musical. Vejamos como isto se dera.

b) Ensejo a novas teorias ontológico-músicais: à constituição ontológica da realidade e à caracterização ontológico-cognitiva da experiência musical.

Vimos com Merleau-Ponty que Sartre teria apontado para o fato de que a consciência seja sempre intencional, pois nosso pensamento nos é conscientemente inapreensível sem que esteja dirigido a algo ou a alguém. Para

Sartre, então, a realidade seria constituída pelo que denomina como: 1) ser - coisas aos quais possa dirigir minha percepção ou pensamentos; e 2) nada - aquilo que sustentaria minha consciência de todo e qualquer ser. Ser e nada seriam imediatos, um seria a absoluta negação do outro.

Porém, pela crítica, Merleau-Ponty teria nos evidenciado que não seria suficiente definirmos nossa percepção de realidade com base numa tal absoluta dicotomia. Pois se o nada fosse absolutamente caracterizável como exclusão a tudo aquilo que de fato existisse como ser, não se explicaria, com isso, o porque do nada reconhecer-se diferente do que apreendesse como ser. Portanto, um nada consciente de si precisaria ser dotado de uma característica de ser, ciente de sua existência, e já não seria mais definível enquanto pura inexistência, puro nada. Por outro lado, o ser apreendido pelo meu nada não seria o ser absoluto, mas particularizado segundo os gostos e idiossincrasias deste nada - e já não seria mais definível enquanto puro ser. Disto, Merleau-Ponty concluiu, então, que um organismo só se reconheceria enquanto absoluto nada frente ao absoluto ser das coisas caso fosse inconsciente de si mesmo, na "noite da identidade" - e um organismo nesta situação perceberia coisas sem dotá-las de identidade, e agiria no mundo por puro e involuntário impulso (e a isto é que intitulamos como "momento zero"). Tendo constatado esta insuficiência junto à analítica sartreana do ser e do nada, Merleau-Ponty sugeriu que a dicotomia entre ambos pudesse ser encarada como preâmbulo àquilo que em última instância se caracterizaria como um processo dialético de uma realidade híbrida, de mútuo engendrar e uma mútua interdependência entre ser e nada.

A partir disso, cogitamos considerar nossa subjetividade/mente, como constituída de uma substância que, em si e por si só, seria amorfa. Aqui, tal substância seria ainda um nada absoluto, sem qualquer contato com qualquer ser - e inexistiria até mesmo para si, seria invisível, como um "não-sendo" em lugar nenhum; e de tão rarefeito, o nada ainda sequer conseguiria tocar o ser das coisas, e seria por isso incapaz de dotar de identidade qualquer coisa que apreendesse. Não haveria neste momento sequer oposição real entre ser e nada, pois, conforme Merleau-Ponty apontara, nada e ser, numa dicotomia absoluta, sequer poderiam se diferenciar. A oposição entre ambos pressuporia consistência suficiente ao nada para fazê-lo coexistir com o ser num mesmo plano ou dimensão; consistência suficiente a ponto de fazê-lo não ser o ser, tecendo um

limiar entre um e outro - e este limiar faria com que nada e ser se tocassem em suas superfícies, mutuamente.

Provavelmente, como vimos com Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*, nosso corpo é que seria o responsável pela coexistência de ser e nada numa mesma dimensão. Cogitamos então que nosso corpo, objeto entre objetos (a medida que sua consistência seja extensiva e independente de nossa subjetividade), teria a propriedade de adensar ao nada transmutando-o em seu élan vital¹⁶³, cujo efeito frente a nossa percepção e sentidos seria o de uma proto-mente integralmente submetida ao corpo e suas funcionalidades anímicas mais básicas. O nada, enquanto élan vital de um organismo vivo, passaria a estar situado: residiria num corpo - e isto consistiria num primeiro passo para diferenciar-se e opor-se às demais coisas (o que, porém, aqui ainda não aconteceria de todo, pois não haveria ainda consciência, e nada e ser ainda seriam absolutos, desprovidos de identidade, puro impulso inerente ao "momento zero").

Porém, pela percepção, o nada teria adquirido um limiar estabelecido pelo contato com o ser das coisas que apreendesse - e, assim, já não seria mais nada em lugar nenhum ou pura inexistência. O ser das coisas, então, ao tocar o nada, deixaria nele sua impressão, pegada. A substância amorfa da proto-mente deste nada assumiria contornos. Tais contornos seriam ainda destituídos de identidade, porque seriam ainda apreendidos em "momento zero" - e propusemos como contornos aquilo que seria basicamente proveniente de uma re-síntese e reagrupamento de dados diversos que nossos sentidos apreenderiam (concepção esta derivada daquela que Husserl teria concebido como síntese pré-consciente, sensória pura). O corpo e a percepção, desprovidos ainda de consciência, sintetizariam dados oriundos da percepção, de acordo com regras de associação (ex.: continuidade, descontinuidade, homogeneidade, heterogeneidade, etc.).

À (proto-)mente, neste momento, haveria contornos que, ainda anteriormente à consciência, não possuiriam sentido - seriam então contornos de

¹⁶³ A concepção aqui sugerida para este élan vital é derivada daquela oriunda de Bergson, tal como sintetizada no seguinte excerto: "O élan vital aparece no pensamento de Henri Bergson como o princípio explicativo da evolução da vida em todas as suas formas. Trata-se de um princípio responsável não somente pela evolução da vida até as formas superiores do espírito, mas também pelo nascimento da matéria. Bergson insiste na unidade deste impulso vital que atravessa toda a matéria através de um duplo movimento de criação e de degradação até a matéria. Bergson insiste na unidade deste impulso vital que atravessa toda a matéria, todas as formas criadas, dando força e impulso ao movimento unitário da vida e sua evolução." (SILVA, 2006 : 1)

proto-coisas num "agora" consubstanciado a outros "agora" de diferentes disposições apresentadas, todos subsumidos àquilo que consistiria como alicerces mais basilar de toda e qualquer intencionalidade: a temporalidade interna. A temporalidade interna caracterizaria o fluxo de nossos pensamentos e percepções, consistiria numa camada "polifônica" de três distintas e independentes "vozes": o "agora", a retenção e a pretensão. Esta temporalidade interna nasceria como um "agora" conforme as disposições de um momento presente que, ao ser transformado por um momento subsequente, poderia ser assimilado a outra camada desta temporalidade relativa à retenção enquanto: 1) presente antecedente, caso se relacionasse diretamente ao novo momento presentemente vivenciado; ou 2) como passado, dissociado do momento que ora vivencio, e coagulado enquanto memória. Em geral, a retenção teria alicerces mais profundos e anteriores à consciência, e a memória seria sua instância da retenção passível de ser posteriormente acessada conscientemente. O processo de assimilação e permanência de um estímulo sensível ou imagético em retenção ou memória se daria pelo modo com que este estímulo seria a nós reiterado, seja de maneira direta ou associado a outros semelhantes e correlatos estímulos; quanto mais vezes ele se nos fosse apresentado, mais fortemente se imprimiria em nossa temporalidade. Da retenção, constituir-se-ia ainda uma outra camada da temporalidade interna, denominada pretensão; ela coloriria a todo momento subsequentemente vivenciado, como um prisma que refratasse cada branco de um novo presente em conformidade à frequência de sua coloração, porque traria expectativas, propensões, conceitos, lembranças, e "vontades" às coisas que percebemos, como se as revestisse com "roupagens". A tais roupagens intitulamos como fôrmas - pois seriam refletidas pela temporalidade interna e revestiriam aos contornos; e ambos, contorno e fôrma, impingiriam um formato à substância amorfa de nosso pensamento, tornando-a intencional, visível, dirigida.

Cogitamos que as fôrmas seriam associadas aos contornos num efeito tal qual aquele desencadeado pelo bater de nossa palma da mão à superfície da água: nossa mão afundaria, e a água se projetaria para cima, em resposta; da mesma maneira, o ser das coisas, apreendido em dados sensórios re-constituídos em síntese sensória pura, deixariam uma "pegada" na nossa imanência, que se projetaria em resposta. A este provável efeito intitulamos como "efeito-rebote". Os "efeitos-rebote" seriam impulsos involuntários que tomaríamos frente a determinados estímulos sensíveis ou imagéticos. Tais "efeitos-rebote" denotariam

uma vontade inerente à própria substância do "nada" de nossa imanência - vontade esta que poderia ser desencadeada por nossa própria conformação física (cujo funcionamento fosse originalmente previsto em nosso mapa genético), ou poderia ser oriundo de condicionamentos de nossa temporalidade por estímulos que tivessem sido profundamente repertoriados, por prolongadas e/ou sucessivas reiteraões (tal como já se teorizou a respeito do conhecimento associativo).

Subseqüentemente, esta nossa substância mental, até então um nada absoluto inconsciente de si ou de qualquer outra coisa e restrito à funcionalidade anímica de nosso corpo, se adensaria um pouco mais, a ponto de preencher o interior de nosso corpo e o interior dos contornos antes apercebidos. Isto teria sido provocado pelo desenvolvimento de um sistema nervoso central suficientemente sofisticado a ponto de exercer uma segunda força gravitacional dentro do corpo¹⁶⁴, impingindo à substância do nada a preenchê-lo enquanto nova instância daquela antes restrita à superfície: nasceria a imanência interna. E assim como o "efeito-rebote" teria denotado a existência de uma vontade inerente à substância do nada na imanência de superfície, esta mesma vontade na imanência interna também seria adensada - a ponto de impor-se, em certa medida, ao corpo, voltando-se a si mesma, e experimentando-se enquanto consciência. Portanto, nasceria com a imanência interna a consciência, e com ela, a constituição de significado - à nós e às coisas, enquanto existentes, corporificados. Aqui dotar-nos-íamos de uma história, aparência, nome, família, enfim, de estados mentais (tais como de recordação, desejo, aprendizagem, etc.) - ou de estados de espírito (tais como raiva, saudade, tristeza, alegria, etc.), segundo as modulações da substância de nossa imanência interna. Pela capacidade então de modular a percepção das coisas e de nós mesmos em estados, o nada teria, na imanência interna, se transmutado em forma: maneira de apresentação das coisas à consciência. Ao mesmo tempo, proto-coisas passam a ser coisas e contornos passam a ser fôrmas

¹⁶⁴ Conforme anteriormente mencionamos, gostaríamos de mais uma vez advertir ao leitor de que não seja necessariamente em um sentido literal que dizemos que a imanência fosse, nesse momento, tragada por um vácuo interior desvelado no corpo ou nas demais coisas. Qualquer um poderia aqui argüir que nosso corpo ou outras tantas demais coisas não possuem vácuo interno nenhum. Neste caso, poderíamos dizer que, no mínimo, empregamos aqui um sentido figurado, compreendendo os conceitos de fôrmas, formas, formatos e conformações que aqui propomos como abstrações cuja função seja a de descrever processos cognitivos e perceptivos - tal como se utiliza a matemática como abstração para a descrição de grandezas, quantidades, e interações entre ambas. Entretanto, poderíamos também cogitar a existência do vácuo que aqui mencionamos, bem como das fôrmas e formas etc., como existentes em um possível plano de dimensão espacial diverso àquele de nossas já habituais três dimensões de profundidade, altura e largura - o cientista quântico Michio Kaku, em *Hiperespaço*, não descarta a possibilidade de existência de outras dimensões que bem poderiam se assemelhar a esta (cf. KAKU, 2000).

que darão formato à nossa substância mental. Os formatos seriam, exteriormente matizados por nossa forma enquanto significação (fôrma, reflexos de nossa temporalidade interna em "efeito-rebote") e, interiormente, como significado (fôrma e contorno percebidos segundo uma determinada modulação impingida pelos estados de nossa forma).

Da mesma maneira que nossa temporalidade interna em retenção faria a apreensão e assimilação de todos os aspectos referentes ou correlatos a um determinado contorno em diferentes graus de intensidade vetorial (e que poderiam, por sua vez, ser refletidos automaticamente à apreensão dos futuros contornos pela pretensão de minha temporalidade interna como se os envolvessem enquanto "roupagem"), o mesmo aconteceria também à assimilação de diferentes significados, que poderiam ser repertoriados pela temporalidade interna em retenção e manifestos em pretensão, como uma carga genérica e ainda não específica de significação e expectativa que a uma determinada coisa para nós seria automaticamente imbuída. Enfim, é assim que se originariam as fôrmas, enquanto contornos imbuídos de todo um nebuloso e genérico rol de significações já atribuídos ou correlacionados a outros similares contornos, anteriormente assimilados à nossa temporalidade interna de retenção.

Já o significado se constituiria a princípio como um vácuo desvelado na fôrma-de-significação-genérica que envolve aos contornos que apreendo perceptivamente; este vácuo seria desvelado pelo fenômeno da atenção. Portanto, o significado nasceria em uma atitude de atenção cuja teleologia seria estabelecida, em princípio, segundo uma expectativa, e, posteriormente, segundo um produto propensivo. A expectativa seria a parte já conhecida e/ou prevista do produto propensivo - que, por sua vez, seria composto por três diferentes propensões: 1) a propensão reflexiva; 2) a propensão contígua; e 3) a propensão criativa/volitiva.

A propensão reflexiva seria aquilo que em temporalidade interna eu associaria em pretensão à coisa que ora percebo e cuja retenção reconheça como similar ou correlata àquilo uma vez já apreendido. À medida que a retenção se constitua por estímulos reiterados, e à medida que as pessoas que integram um mesmo meio sócio-histórico-cultural ao meu sejam passíveis a uma reiteração semelhante de tais estímulos, seria à propensão reflexiva que grande parte dos conceitos coletivamente aceitos seriam incidentes na nossa forma de pensar e

perceber às coisas que nos circundam. Por outro lado, a retenção também estaria em função da maneira como cada pessoa, idiossincraticamente, dirigiria sua própria atenção a tais estímulos - segundo seus gostos, seus contextos, suas histórias pessoais e, principalmente, segundo também seu livre arbítrio. Com isso, a propensão reflexiva seria em parte constituída por conceitos coletivamente aceitos e em parte por conceitos a mim somente idiossincraticamente correlatos.

A propensão contígua seria conseqüente à conformação tanto intrínseca quanto extrínseca à fôrma que ora apreendo. A conformação intrínseca desta fôrma seria conseqüente à contigüidade das fôrmas que compõe intrinsecamente àquilo que percebo como fôrma-geral-que-engloba-diferenteas-fôrmas; a conformação extrínseca seria aquela que matizaria minha percepção de uma determinada fôrma segundo as demais fôrmas a ela contígua no contexto de minha percepção. Ambas conformações seriam regidas segundo aquilo que intitulamos como "relações de contigüidade" - regidas por mecanismos psicofisiológicos de percepção que, tais como os da síntese sensória pura, agruparia ou dissociaria diferentes fôrmas segundo o grau de proximidade, semelhança, correspondência, continuidade, etc.

Finalmente, a propensão criativa/volitiva seria aquela que, em certa medida, poderia medir a influência que constituiriam as demais propensões na consistência de suas respectivas individualidade e naquela assumida com as demais propensões. Além disso, a propensão criativa/volitiva poderia ainda vir a desempenhar um papel de, em certa medida, por à parte as demais propensões, concentrando-se o mais proximamente possível da dimensão sensória pura de um determinado objeto.

Como conseqüência à constituição de um significado - desencadeado pela atenção segundo uma direção que seria prevista em expectativa e possivelmente distorcida por um produto propensivo - e da diferença estabelecida entre o formato previsto e formato efetivamente alcançado (ou seja, entre aquilo que do produto propensivo eu previa em expectativa e daquilo que o todo deste produto propensivo efetivamente constitua meu significado), nasceria um estado mental híbrido (cognitivo/prático/estético), que poderia influenciar e ser influenciado pelo meu próprio estado de espírito (estado intrínseco da minha forma).

Como vimos, a percepção de sons como música ou não dependeria de uma atitude estética. Esta atitude estética poderia ou não já estar reflexivamente associada a sons ou à contigüidade por eles estabelecida, segundo o grau de familiaridade com meu repertório de escuta de retenção e memória - seja pelo fato de que tais sons se tratem de uma música que eu já conheça ou não, ou que seja semelhante ou não às que já ouvi. Isto explicaria ao fato de que frente algumas expressões musicais tenhamos facilidade de fruir como música de fato, e outras expressões tenhamos uma resistência a fruir como música que talvez se afigure a nós, por vezes, quase intransponível. Quanto menor for por mim pressuposta tal atitude estética aos sons que escuta, mais dependente ela ficara da minha propensão criativa/volitiva. Pois as fôrmas influenciariam (mas não determinariam) à forma - segundo o formato que confeririam à forma, e quanto à maneira que seriam apresentadas à mente. Assim, um acorde maior com sétima possivelmente significaria a síntese de todo material musical a alguém cuja fôrma tenha se desenvolvido à moda da tradição folclórica nordestina - mas a alguém cuja tradição ocidental tenha predominado, significaria um acorde de dominante. Isto porque a qualidade inerente às fôrmas seria, por um lado, oriunda da síntese passiva de dados hyléticos (i.e. do contornos) e, por outro, da temporalidade interna de retenção manifesta reflexivamente em "efeito-rebote" da pretensão - ou seja, significação: que é todo rol de possíveis significados conferidos pessoal e/ou coletivamente (histórica, cultural, cotidianamente).

O produto propensivo previsto em expectativa de nossa atenção dirigiria nossa forma a determinado objeto ou conjunto de objetos, criando ou selecionando do rol de significação das fôrmas um específico significado para imbuí-las. A forma, por sua vez, matizar-se-ia, por uma lado, pela fôrma e, por outro, pelo formato adquirido segundo a teleologia deste produto propensivo como um todo. A atitude estética seria aquela que impingiria um foco atento excepcionalmente dirigido à apreensão de sons por nossa escuta e aos movimentos que seus contornos e fôrmas impingiriam à minha imanência de superfície; concomitantemente, esta mesma atitude estética contemplaria uma tentativa de mimese destes movimentos por parte da imanência interna, e isto desencadearia um fluxo imagético-emotivo (que poderia, inclusive, contemplar uma experiência sinestésica, à medida que isto fosse por nós voluntariamente facultado *pari passu* à escuta) cujo percurso não seria de todo por nós conhecido, se assemelhando assim àquilo que experimentamos quando sonhamos.

Pois teríamos cogitado¹⁶⁵, que seja em imaginação ou em sonho, sabemos que nossa consciência de um objeto jamais se iguala em riqueza de detalhes e nuances que só a percepção deste objeto nos seria capaz de oferecer - e a explicação para isto cogitamos ser devido ao provável fato de que em imaginação este objeto seja destituído de contornos, e que sua conformação enquanto pseudo-fôrma (formato impingido pela vontade da imanência à forma de nossa mente) dependa dos limitados dados que pude, dele ou de objetos semelhantes, anteriormente assimilar em retenção (e, mais especificamente, memória) de minha temporalidade interna. Ou seja, em todo perceber haveria sempre uma possível carga de incerteza e novidade, excedentes sempre à nossa capacidade de assimilação. E o que diferenciaria o sonho da imaginação cogitamos ser o fato de que em imaginação nos seja possível criar e concatenar pseudo-fôrmas a nosso bel prazer, enquanto que no sonho ficaríamos sujeitos aos caprichos de uma vontade estranha àquela de quando estamos despertos; no sonho, os estímulos que teriam impregnado à nossa imanência de superfície teriam azo a se manifestarem livremente em "efeito-rebote", tal como o calor do sol que impregna a terra durante o dia seja restituído à atmosfera durante a noite - e assim, a imanência de superfície compreenderia movimentos que, caso suficientemente fortes, incidiriam na superfície da imanência interna, desencadeando um fluxo imagético cuja natureza e percurso não teríamos controle, uma vez que nossa percepção e livre-arbítrio provavelmente fiquem praticamente inativos enquanto dormimos.

E à medida que a dimensão sensória pura fosse anterior a qualquer consciência de nós mesmos ou do que percebêssemos, sendo também, por isso, destituída de tendenciosas expectativas inerente às fôrmas, cogitamos que a atitude estética fosse um foco atento que visasse resgatar uma escuta sensória pura do som, em uma tentativa de aproximação de duas realidades a princípio dicotômicas: de quem ouve e daquilo ouvido. Com isso, aproximando-nos o máximo possível dos contornos dos sons ouvidos, talvez poderíamos, pela atenção, focar nossa imanência interna na mimese dos movimentos causados pelos contornos dos sons ouvidos à nossa imanência de superfície, e poderíamos nisso experimentar o desencadear de um fluxo imagético/emotivo semelhante àquele de quando sonhamos - pois tais movimentos seriam seguidos sem um

¹⁶⁵ Derivando e combinando a nosso modo idéias de *A Imaginação* de Sartre, *Estética: Teoria da Formatividade* de Pareyson, e *Filosofia das Formas Simbólicas* de Cassirer.

controle voluntário de sua teleologia e natureza, e seria como se seguissemos à calibragem de uma vontade alheia a de nossa consciência, proveniente da imanência de superfície tal como no sonho provavelmente em geral nos aconteça. E é a isto que cogitamos como ontogênese da escuta musical - e quanto ao teor deste fluxo imagético, correlato à instância ontológico-musical da substância, propusemos que fosse influenciada em sua constituição pelas propensões contíguas intrínsecas e reflexiva presentes enquanto substrato e sonoridade, pela propensão contígua extrínseca referente à influência do contexto e da situação da escuta, e, finalmente, da propensão criativa, que em certa medida seria capaz tanto de regular ou mesmo relativizar a força de cada uma das outras propensões quanto de colocá-las à parte em prol de uma nova e inédita maneira do significar de um novo fruir, interpretar ou compor música - que posteriormente poderia ser parcialmente "eternalizado" enquanto memória, registro.

c) Defesa à atitude estética - controvérsias e justificativas

Analisemos tudo até o momento exposto frente à temática da existência ou não de uma atitude estética segundo Malcolm Budd. Abaixo, o teórico discorre sobre haver *prima facie* uma inconsistência quanto a se defender que haja de fato qualquer coisa a que possa-se considerar como atitude estética, uma vez que, por definição, usualmente se sustenta que esta atitude estética seja conseqüente a um interesse estético desencadeado por qualidades estéticas cuja existência só seria notada por uma atitude estética - e note-se aqui que o argumento andaria tautologicamente em círculos, sempre pressupondo a idéia de estético sem, contudo, conseguir explicá-la. Malcolm Budd então afirma que seria necessário explicar o que seria uma atitude estética com base em qualidades que não sejam estéticas; em outras palavras, para fundamentar a existência de uma atitude estética, e para que fosse possível defini-la efetivamente, seria necessário explicar como características não-estéticas poderiam tornar-se características estéticas mediante uma atitude estética. A atitude estética teria que definir-se então como atitude específica e distinta das já usuais e teoricamente reconhecidas atitudes cognitiva e prática, no que Budd exemplifica que, se a atitude prática caracteriza-se por almejar finalidades práticas (tais como a atitude de utilizar uma caneta para

escrever), a atitude estética caracterizar-se-ia por almejar finalidades destituídas de qualquer outra característica que não as estritamente estéticas. Mas o teórico enxerga nisto uma nova incongruência com o conceito de estética inerente à arquitetura, p.ex., cuja finalidade prática de um produto seu, tal como uma casa, se integraria de maneira vital ao conceito e julgamento estético que dele se faria - em outras palavras, avalia-se esteticamente uma casa não só quanto a sua aparência, mas também no que concerne a desempenhar de maneira efetiva toda gama de funções de caráter essencialmente prático a ela atribuída, tais como servir de moradia, proporcionar conforto e acolhimento, adequação às necessidades de repouso, alimentação e higiene de seus moradores, etc.

"Poder-se-ia considerar como atitude estética uma maneira particular de contemplar algo no caso único em que houvesse neste algo um interesse estético. Assumir-se-ia, com isto, que em todas as ocasiões em que em que um objeto possibilitasse um interesse estético ele seria contemplado sempre da mesma maneira, única a tais ocasiões; e esta afirmação é problemática. Se a identidade de uma atitude é determinada pelas características as quais ela se direciona e almeja; se um interesse estético em um objeto é (por definição) um interesse em suas qualidades estéticas; e se a noção de qualidade estética pode ser explanada de uma forma única; então haveria uma única atitude estética, especificamente enquanto um interesse nas qualidades estéticas de um item. Mas esta concepção de atitude estética não seria suficiente para alcançar a finalidade para o qual fora proposta. Esta finalidade é a de prover uma definição do que é estético, mas a atitude estética, entendida como um foco sobre as qualidades estéticas de um objeto, pressupõe a idéia de estético, e não pode ser usada para sua análise. Portanto a questão é se existe uma caracterização da atitude estética que descreva sua natureza sem explicita ou implicitamente amparar-se no conceito de estética. E não há nenhuma boa razão para supor que isto possa acontecer. Porque não há de fato uma atitude estética que seja necessária e/ou suficiente para explicar um interesse estético sem confundir-se com ele." (BUDD, 1998)

E ainda:

"O reconhecimento de algo como verdadeiro, belo e bom [qualidades estéticas] como principal particularidade da mente humana tem dado ensejo à idéia de que a atitude estética deva ser distinta, por uma lado, das atitudes cognitivas, e, por outro, das práticas. Onde uma atitude cognitiva perante um objeto se concentra para a aquisição de seu conhecimento oriundo deste objeto e uma atitude prática se concentra em sua utilidade, a atitude estética teria um foco diferente. Ou, ao menos, é o que se tem defendido." (BUDD, 1998)

Além disso, Budd crítica neste artigo que um dos possíveis índices a respeito da inexistência de uma atitude estética seja o fato de que, intuitivamente, seja mais fácil imaginarmos uma atitude anti-estética que uma atitude estética. Pois é fácil pensarmos em uma pessoa que perpetre a utilização de uma obra de Beethoven reduzida a um ínfimo fragmento gravado por um seqüenciador midi de péssima qualidade e tocado nos deteriorados falantes de um caminhão de gás, assim como é igualmente fácil imaginarmos um busto utilizado como cabide para chapéu e paletó. Mas vejamos em que medida o que até então teríamos recorrido sobre atitude estética poderia nos oferecer enquanto respostas às pertinentes questões deslindadas por Budd - i.e. quanto à necessidade de uma suficiente definição do que seria atitude estética através de argumentos ou qualidades que não pressuponham qualquer idéia prévia de estética, mas que realizem sua definição partindo de argumentos ou qualidades destituídos da idéia de estética - e fazendo daí nascer mesmo o próprio conceito de estética.

Aproveitando a notada facilidade que temos em exemplificar uma não-esteticidade, poderíamos dizer que, se acho que sei o bastante sobre algo, se presumo que este algo nada tem a me oferecer que eu já não saiba (ou pressuponha saber), ou, ainda, se eu nem sequer notar esta coisa ao utilizá-la para algum fim, poderíamos considerar que eu assim estaria anulando a esteticidade de meu olhar; mas se eu me atentasse a algo como um algo senão novo, ao menos apreensível naquilo que tem de singular perante seu gênero (e note-se que "perante seu gênero" indique aqui uma comparação), e se eu me atentasse à sua *ecceidade*, às suas qualidades *sui generis*, desta comparação que então eu efetuaría, deste objeto contemplado perante os demais de seu gênero já dantes contemplados, poderiam começar a surgir conceitos para definir meu grau de empatia, satisfação, contentamento, etc. para com este específico objeto que ora contemplo - ou seja, surgiriam secundariamente a meu interesse, como epifenômeno mesmo, conceitos estéticos (tais como todas as possíveis gradações existentes entre belo/feio, adequado/inadequado, gracioso/vulgar, balanceado/desmedido, etc.).

Notemos aqui, então, que 1) para esta possível definição de atitude estética teríamos aqui procedido a partir de argumentos que não teriam nem partido nem pressuposto a idéia de estética, à medida que dissemos que, anteriormente

mesmo a qualquer idéia de estético, o primeiro passo de uma atitude estética seja reparar em um objeto qualquer visando um interesse naquilo que o torna singular perante qualquer outro objeto a ele parecido ou correlacionável¹⁶⁶; 2) que à medida em que condicionemos o "surgir" de qualidades estéticas enquanto efeito ou (epi)fenômeno conseqüente a uma comparação ou livre associação deste objeto que ora contemplo com todos os demais objetos que lhe sejam similares ou correlacionáveis, por intermédio de um foco específico nas qualidades intrínsecas, particulares e únicas - que caracterizam sua singularidade perante as respectivas a dos demais objetos de minha comparação; 3) seria razoável concluir que aqui tenhamos provavelmente feito frente às exigências elencadas e consideradas impossíveis de serem satisfeitas por Malcolm Budd quanto à caracterização e definição do que seria uma atitude estética.

E além desta que seria a atitude estética mais radical, comparável mesmo a uma redução fenomenológica ou sensória pura, poderíamos considerar também a existência modalizações desta atitude estética, focadas em qualidades já culturalmente embebidas e assimiladas aos objetos que contemplamos, ou focadas em função de seu desempenho junto a utilidades e/ou solenidades específicas. E seja à atitude estética mais próxima de uma dimensão sensória pura, ou seja a esta atitude tal como em suas modalizações mencionamos, ainda poderíamos considerar qualquer consideração de estética como proveniente de uma atitude, à medida que: 1) me seja possível dirigir meu interesse a um predomínio da parte deste objeto que já me é prontamente dada (enquanto significação de sua fôrma); ou, contrariamente, 2) me seja possível dirigir meu interesse para um predomínio de sua parte *sui generis*, de sua *ecceidade*, ou, enfim, de sua máxima e intrínseca singularidade perante os demais espécimes de seu gênero (considerando e valorizando predominantemente seus contornos e as características de sua fôrma mais firmemente sedimentadas, cultural e socialmente, concernentes a específicas funcionalidades); ou, ainda, 3) me seja possível dirigir meu interesse para um uso ou consideração deste objeto que fosse destituído de qualquer vislumbre ou interesse naquilo que possua de estético; - e daí considerando, pois, que 4) dirigir para isto ou aquilo meu interesse

¹⁶⁶ E assim nos aproximaríamos à apreensão de contornos, e a uma dimensão sensória pura, onde aquele que ouve e aquilo que seria ouvido seriam reduzidos em suas respectivas cargas de identidade (expectativas, fôrmas), possibilitando assim uma quase-fusão entre ambos - suficiente para viabilizar o desencadeamento do provável pseudo-onírico fluxo imagético-emotivo da experiência musical.

indubitavelmente constitua uma ação; e que 5) a toda ação corresponda uma atitude que a desencadeie; chegaríamos à provável conclusão de que 6) seja para com qualquer obra humana ou para com a contemplação da própria natureza, todas as minhas atitudes, sejam elas práticas ou cognitivas, oscilariam entre o estético e o não-estético.

Desta forma é que não seria demais cogitarmos que a atitude estética fosse a mais primordial das atitudes humanas, que permearia sua própria experiência de realidade bem como a todos os demais tipos de atitude provenientes ou teleologicamente dirigidos a esta mesma realidade - pois se dizemos que todas as atitudes humanas "oscilarão entre", destacaríamos que seria muito provavelmente um erro classificar experiências ou atitudes de maneira "digital" ou binária, em extremos absolutos e dicotômicos que contrariem em absoluto suas próprias multifacetárias e flutuantes naturezas "analógicas", habitantes justamente do espaço que entremear-se-ia a qualquer idéia de absoluto e extremo. Em outras palavras, gostaríamos de levantar a possibilidade de poder haver algo de prático em meio a uma atitude cognitiva ou estética, algo de estético em uma atitude prática ou cognitiva e algo de cognitivo em uma atitude estética ou prática.

Sendo uma atitude minha qualquer em alguma medida estética, cogitaríamos que dar-se-ia à luz um interesse nas qualidades epifenomenicamente provenientes de tal atitude - i.e., a atitude propícia à estética preveria um prévio interesse em qualidades intrínsecas e particulares à singular identidade do próprio objeto contemplado (ou seja, enfaticamente voltada a seus contornos e junto a suas características de fôrma mais firmemente sedimentadas); e à medida que engendrasse uma comparação ou livre associação das qualidades deslindadas da singularidade deste objeto com as qualidades intrínsecas e particulares a outros similares ou correlacionáveis objetos, poderia ser então desencadeado, como epifenômeno ou resposta emocional-intuitiva a isto, aquilo que consistiria o que comumente denominar-se-ia como qualidades estéticas; então, o interesse abarcaria a este novo universo desvelado, contemplando agora também as informações estéticas que desvela¹⁶⁷ - e disto poderíamos talvez concluir que esta

¹⁶⁷ E tais qualidades estéticas seriam provavelmente desencadeadas segundo aquilo que mencionamos anteriormente como pseudo-onírico fluxo imagético-emotivo, proveniente da imitação de minha imanência interna aos movimento causados à minha imanência de superfície pelos

atitude seria estética porque daria azo a respostas emocionais e intuitivas nossas àquilo que por intermédio desta atitude se desvelaria, que seriam as qualidades que definem a natureza deste objeto em sua singularidade e fariam com que fosse diferenciado de todo e qualquer outro objeto a ele similar ou correlacionável. Por isso poderíamos aqui argüir que a aparente contra-intuitividade e dificuldade em pensarmos no que seria uma atitude estética se deva pelo mesmo motivo do quão difícil e contra-intuitivo consista a própria definição daquilo que nos seja imediata e intuitivamente apreendido enquanto fé perceptiva - conforme o podemos recordar em meio às palavras re-disponibilizadas abaixo, de Merleau-Ponty:

"Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos - fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de 'opiniões' mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isto de estranho: se procuramos articulá-la em uma tese ou em um enunciado, se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo, penetramos em um labirinto de dificuldade e contradições. [...] Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois como se nada soubessem, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo." (MERLEAU-PONTY, 2000 : 15-16)

E assim, poderíamos ainda cogitar que a atitude estética remonte à própria recordação e definição de nossa primeira e mais inocente vivência consciente do mundo, das coisas e de nós mesmos - ou seja, poderíamos encarar a dificuldade e contra-intuitividade em considerar o estético como fruto de uma consideração tão difícil quanto o seja a de realidades tão anteriores a qualquer raciocínio e tão imediatas e primordiais à nossa própria intuitividade. É daí que seria possível considerar que a atitude estética fosse ostensiva e anterior a toda e qualquer atitude não-estética. Pois sabemos como as crianças em sua primeira infância constantemente refletem uma mesmidade, um certo misto de assombro, maravilhamento e perplexidade perante coisas ou situações as quais nunca antes vivenciaram - cujo mesmo sentimento talvez seja comparável às nossas mais ricas e inebriantes experiências estético-artísticas. Sabemos que, já adultos, as mesmas coisas que nos causavam tal perplexidade talvez, em geral, agora, se nos

sucessivos estímulos sensoriais provenientes de explorações da minha escuta aos sons de uma música, de minha visão aos diversos detalhes que perscruto num quadro, etc.

pareçam já trivialmente gastas e dilapidadas de tal interesse; o mesmo talvez aconteceria a obras musicais que passassem a se nos afigurar como exaustas em suas características dialógicas e críticas frente às nossas atuais concepções ou expectativas, se afigurando talvez como destituídas de interesse ou surpresa¹⁶⁸ - o que podemos aqui exemplificar segundo o excerto abaixo, onde Levinson relata que, embora as sinfonias de Stamitz perante a época em que foram compostas tivessem representado uma carga de inventividade então surpreendentes e sumamente interessantes, se tivessem sido tal e qual hoje compostas pareceriam obras-pastiche ou clichê, tediosamente cômicas. E quando Levinson relata que frente a tais peças de Stamitz seja necessário empreender-se um escuta correta, poderíamos considerar como uma possível (ainda que talvez não-admitida) alusão ou ensejo de Levinson à existência de uma atitude estética tal qual a que aqui temos conjecturado e oferecido.

"As sinfonias de Johann Stamitz (1717-1757) geralmente são consideradas como obras seminais ao desenvolvimento da música orquestral. Elas empregam muitos recursos realce-atentivo que até então eram inéditos, dentre os quais estaria o conhecido como "foguete de Manheim" - uma escala ascendente executada de maneira intensa pelas cordas em uníssono. Uma sinfonia de Stamitz contendo foguetes de Manheim e coisas do gênero seriam então obras musicais excitantes. Mas uma peça escrita hoje idêntica em estrutura sonora as sinfonias de Stamitz, foguetes de Manheim e coisas do gênero, não seria tão excitante quanto o seria excessivamente engraçada. Sinfonias de Stamitz devem ser ouvidas conforme o contexto precursor das obras de Stamitz a cada uma delas precedente, em meio à persistência de um estilo barroco tardio, às contemporâneas atividades de um jovem Mozart, e às guerras napoleônicas." (LEVINSON, 1980 : 12)

E se, conforme o exemplo acima, poderíamos fazer um esforço frente a uma sinfonia de Stamitz para contextualizar nossa escuta à realidade vigente no ato de sua concepção (para que então talvez nos fosse viabilizada nela uma apreensão de uma significação próxima àquela que talvez tenha originalmente gozado), talvez o mesmo pudesse ser empreendido frente a outra obra qualquer,

¹⁶⁸ Lembre o leitor que teríamos sugerido a consideração da atitude estética como aquela que desencadeasse um pseudo-onírico fluxo imagético-emotivo, que seria conseqüente a uma mimese de nossa imanência interna aos movimentos causados à imanência de superfície pela apreensão de dados sensoriais. Vimos como teríamos sustentado que este fluxo imagético-emotivo seria semelhante àquele desencadeado enquanto sonhamos porque não teríamos um total controle sobre as direções e peculiaridades deste fluxo, pois estaríamos à mercê, em ambos os casos, de movimentos da imanência de superfície que não seriam nem causados nem dirigidos por nossa vontade de livre arbítrio.

ou frente a fotografias de nossa infância, a lembranças de fatos do passado, etc. Por outro lado, também já em nossa maturidade é muito provável que tenhamos ao menos alguns exemplos de outras recentes situações que teriam nos evocado tal mesmo estado "infantil" ou ingênuo de fascinante encantamento perceptivo: podemos refletir quanto à (provável) singularíssima experiência de nosso primeiro beijo, da primeira vez que conhecemos o amor de nossas vidas, etc. E, mesmo enquanto recordamos, conseguimos saborear as palavras ditas, os pensamentos e sensações, a doçura do toque, etc. Quando de seu acontecimento, tais experiências, ao mesmo tempo que inéditas, teriam talvez vindo de encontro direto às nossas prévias expectativas ou às lembranças de eventos e experiências cujos efeitos em nós teriam sido similares, ou, ainda, talvez simplesmente tenham se afigurado como algo absolutamente inesperado e surpreendente, que nos tragasse, submetesse e maravilhasse em um absoluto incrível e inexprimível. E, olhando para trás, poderíamos talvez constatar que tais experiências teriam alterado o curso de nossas vidas, e talvez pudéssemos constatar também que algo em nós tenha sido por elas acrescido (ou diminuído), e que nunca teríamos sido os mesmos dos momentos anteriores a tais experiências. Assim, pareceria razoável comparar estas experiências com autênticas experiências estéticas, pela extrema e singularíssima significância, beleza e/ou sublimidade.

Portanto, talvez pudéssemos definir a atitude estética como um olhar para algo que procurasse frente a ele se posicionar de maneira a perscrutá-lo ao mesmo tempo que nele procurasse se consubstanciar, próximo à sua realidade sensória pura, como se este algo fosse apreendido em um mesmo estado que aquele nosso primeiro e ingênuo olhar "infantil", relativizado ao menos de toda posterior carga de significação que a ele aprendemos a atribuir enquanto sua fôrma - em uma tentativa de vivenciar este algo na máxima intensidade de nossa atenção e sensibilidade perceptiva, emocional e cognitiva.

A atitude estética poderia então consistir mesmo em um abstrair deste algo contemplado ao passo que, ao nele fixar nossa total e intensa atenção, nos abstraíssemos a nós mesmos, com fins à uma experiência estética onde ambos contemplado e contemplador unir-se-iam em simbiose e coexistência sincrônica. E provavelmente, ao passo em que nos abstraíssemos, junto mesmo à abstração da coisa percebida, efetuaríamos uma comparação ou livre associação pseudo-onírica imagético-emotiva deste tipo de experiência abstrativa junto a todas as

demais outras antes similarmente vivenciadas - e isto seria possível mediante ao que descrevemos como redução sensória pura, proporcionado por uma atitude estética.

Mas poder-se-ia aqui indagar que, se a atitude estética fosse aquela que precedesse a todo e qualquer outro tipo de atitude que possamos ter para com as coisas, por que quando olhamos uma caneta muitas vezes sequer reparamos em suas características estéticas, mas sim em sua utilidade. O fato de que para efetuar uma atitude estética um indivíduo precise, muitas vezes, se esforçar, parece negar a precedência da atitude estética perante as demais. Mas esta dificuldade aparente, essa necessidade de resgate e esforço em adotar uma atitude estética perante um objeto pode ser explicado da seguinte forma: a atitude estética estaria vinculada com a criatividade, pois ela consistiria em destacar o objeto de seu uso cotidiano, consistiria em revelar a nudez sensória pura deste objeto, colocando a parte todas as roupagens de fôrma relativas a todos os possíveis já precedentemente assimilados contextos deste objeto, para então tomar este objeto e fixá-lo em seu mais puro e quase-hylético. Em-si, concomitantemente a um "perante", a uma comparação ou livre associação com seus similares ou correlatos.

Ainda poder-se-ia aqui argüir que, se colocar à parte as roupagens de fôrma de um objeto constituir-se-ia o *sui generis* da atitude estética, aparentemente entraríamos em contradição com o que Budd vê como a possibilidade de se analisar esteticamente um objeto de acordo com sua funcionalidade, com seu desempenho em exercer uma determinada função, coisas estas intimamente relacionadas com a atividade exercida pela arquitetura, p.ex. Mas a resposta está em que na atitude estética poder-se-ia procurar colocar à parte todas as roupagens de fôrma possíveis a tal objeto assimiladas - exceto aquela para o qual se procura almejar com a atividade mesma para o qual deseja-se imbuí-lo, ou seja, os sons para serem ouvidos, uma casa para ser habitada, um quadro para ser observado, etc. Isto provavelmente tenha passado despercebido por Budd pelo fato dele ter em vista, à noção de atitude estética que crítica, a idéia de desinteresse, que embora seja a mais comumente vigente naqueles que procuram defender a concepção da atitude estética, procuramos aqui sugerir que não necessariamente seja a única. A noção de desinteresse pressupõe que as obras de arte, enquanto objetos, necessariamente devam excluir qualquer

finalidade prática, bem como a idéia de que as obras de arte são objetos cuja única razão de ser é ser-tal-qual-são e para mais nada, ou seja, a idéia de que as obras de arte são um fim em si mesmas.

E aqui chegamos a outro ponto polêmico: se a atitude estética desvela qualidades estéticas de um objeto que definem um grau de empatia, satisfação, contentamento, etc. em relação única e exclusivamente a mim, indivíduo que possui sua própria e singular história, caráter, personalidade, compleição física, emocional e mental; e se eu mesmo flutuo em disposições de ânimo, atenção e temperamento; e se meus julgamentos sofrem influência direta de todas as variáveis anteriormente mencionadas, isto tudo só pode querer dizer que as qualidades estéticas por mim distinguidas estão sujeitas às mesmas variabilidades. E se para mim próprio é tão passível de variação a percepção estética de um objeto, que dirá a consideração estético-perceptiva deste mesmo objeto com relação a vários indivíduos, de vários contextos históricos, sociais e culturais por vezes completamente diferentes? Portanto, que tipo de critério estético é passível de subsistir a tão grande variância, a ponto de poder arvorar-se como único e objetivamente inerente a um obra, vigente a todos e a qualquer um seja quem for e em que situação histórica, social e cultural esteja vivendo? Aqui mais uma vez teríamos um índice de que obras musicais ou musicalidade jamais consistiriam em objetos ou qualidades inalienáveis de objetos quaisquer; ao invés disso, parece então que música ou musicalidade seja algo conseqüente a vários fatores que englobariam não apenas objetos tais como som, ou qualidades objetivas tais como as acústicas, mas também fatores contextuais, subjetivos, emocionais, práticos, cognitivos, etc.

Enfim, tendo em vista o teor deste trabalho, seria razoável concluirmos que agora pareça evidente o impacto da quebra do paradigma cartesiano junto à epistemologia musical, no que frisamos a premente necessidade de revisão de parte substancial da concepção ontológica de música.