

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO

SIDNEI DE OLIVEIRA

FILOSOFIA DA MÚSICA
Conceitos em interlocução

São Paulo
2023

SIDNEI DE OLIVEIRA

FILOSOFIA DA MÚSICA
Conceitos em interlocução

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Campus de São Paulo - como exigência final para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Música, Epistemologia, Cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lia Vera Tomás

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48f Oliveira, Sidnei de, 1980-

Filosofia da música : conceitos em interlocução / Sidnei de Oliveira. - São Paulo, 2023.

202 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música e filosofia. 2. Música - História e crítica. 3. Reflexão (Filosofia). I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.1

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

SIDNEI DE OLIVEIRA

FILOSOFIA DA MÚSICA
Conceitos em interlocução

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de São Paulo - como exigência final para obtenção do título de Doutor em Música.

Tese aprovada em 21/03/2023

Banca Examinadora

Prof.^a. Dr.^a. Lia Vera Tomás (Orientadora)
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Thiago Rodrigues
Centro Universitário Assunção - UNIFAI

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Jr.
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
Universidade Estadual Paulista - UNESP

a Volny de Oliveira
(pai e amigo)

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A Lia Tomás, pelo apoio, orientação e amizade que se estreitaram ao longo de quatro anos de pesquisa.

A Lenara Abreu, que apoiou desde sempre minhas escolhas e decisões.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa por suas intervenções, críticas, sugestões e apontamentos necessários para a finalização desta tese.

As amigas Karina Bimbatti Assumpção Soares e Maria Clara Peinado, pelos momentos de descontração na cantina durante o intervalo das disciplinas cursadas.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Música - UNESP - Universidade Estadual Paulista, pela atenção prestada durante todo o tempo de pesquisa.

A todos e todas que fizeram, de alguma forma, com que a distância social se mostrasse menos laboriosa do que ela revelou ser em períodos pandêmicos que vivenciamos.

A equipe de profissionais da educação, professores e alunos da EMEB Prof. Paulo Teixeira de Camargo, em que tive o prazer de desenvolver o trabalho de professor de Arte por um curto período de dois anos, porém de forma excepcional *sui generis* devido à pandemia de *Covid-19*.

“Eu não escrevi para a multidão e não posso afetá-la diretamente. Entrego, pois, aos seres pensantes individuais, que aparecerão como uma rara exceção no decorrer do tempo e que se sentirão como eu, ou como o naufragado na ilha desabitada, para quem o rastro de um inaudito de dias anteriores dá muito mais consolo do que todas as cactuas e macacos nas árvores”

Arthur Schopenhauer

“Sobre o humorismo. Pôr tudo na história do riso de Schopenhauer”

Lima Barreto

“22 de Julho ... Tem hora que revolto com a vida atribulada que levo. E tem hora que me conformo”

Carolina Maria de Jesus

Resumo

A tese em questão discorre sobre aspectos relacionados à esfera da filosofia da música, em especial, a partir de vocábulos, obras e autores que são considerados pertencentes ao universo dessa mesma temática - filosofia da música. Em um primeiro momento, termos referenciados ao assunto são analisados de maneira crítica, uma vez que muitos autores estabelecem um vínculo direto dessas palavras e expressões à filosofia da música. Compêndios e obras específicas nos permitem amalgamar a discussão entre tais vocábulos a esfera da música e da filosofia, bem como a reflexão de cada autor que constituem estes escritos. Em um segundo instante, a crítica reflexiva se dá com base em escritos reconhecidos de pensadores, filósofos, músicos e musicólogos que desenvolveram ou desenvolvem, atualmente, conteúdos relativos à filosofia da música. A reflexão crítica aos textos apresentados é o que permite a concordância ou refutação de determinadas teses trazidas para a interlocução e análise. Em relação à última parte da tese, é exposto o que é considerado, nesta pesquisa, em específico, autores e obras que dialogam com propriedade e responsabilidade, temas que fundamentam não apenas a música, mas também a filosofia, podendo assim, serem reconhecidas como obras e escritos que amalgamam as duas áreas do conhecimento. Faz-se necessário, para melhor interlocução, o conhecimento em ambas as áreas, a saber, música e filosofia, asserção central dessa pesquisa, uma vez que para haver um diálogo prolífero, é fundamental que as áreas música e filosofia possam se amalgamar sem hierarquia ou dissonância entre tais áreas.

Palavras-chave: Filosofia; Música; Interlocução; Reflexão Crítica; Filosofia da Música.

Abstract

The thesis in question discusses aspects related to the sphere of philosophy of music, in particular, from words, works and authors that are considered to belong to the universe of this same theme - philosophy of music. At first, terms that are related to the subject are analyzed critically, since many authors establish a direct link between these words and expressions to the philosophy of music. Compendiums and specific works serve us to amalgamate the discussion between such words the sphere of music and philosophy, as well as the reflection of each author that constitute these writings. In a second moment, the reflective criticism is based on recognized writings of thinkers, philosophers, musicians and musicologists who have developed or are currently developing contents related to the philosophy of music. Critical reflection on the texts presented is what allows the agreement or refutation of certain theses brought to the interlocution and analysis. Regarding the last part of the thesis, it is exposed what is considered, in this research, specifically, authors and works that dialogue with propriety and responsibility, themes that underlie not only music, but also philosophy, and can thus be recognized as works and writings that amalgamate the two areas of knowledge. It is necessary, for a better interlocution, knowledge in both areas, namely, music and philosophy, central assertion of this research, since for there to be a prolific dialogue, it is fundamental that the areas of music and philosophy can amalgamate without hierarchy or dissonance between such areas.

Keywords: Philosophy; Music; Interlocution; Critical Reflection; Philosophy of Music.

Lista de Figuras

- Figura 1** - Gráfico comparativo bourdiano.
- Figura 2** - *Das Musikalische Opfer*, de Bach.
- Figura 3** - Transcrição da melodia realizada por Rosen de *Das Musikalische Opfer*, de Bach.
- Figura 4** - *Largetto* de *Frauenliebe und Leben*, de Robert Schumann.
- Figura 5** - *Adagio* – *Frauenliebe und Leben*, de Robert Schumann.
- Figura 6** - Tema da *Sinfonia n° 5* de Beethoven.
- Figura 7** - Série Harmônica de Do Maior (Transcrição).
- Figura 8** - Tema da *Sinfonia n° 5*, de Beethoven.
- Figura 9** - Tema da *Sinfonia n° 5*, de Beethoven.
- Figura 10** - Grade do trecho da *Sinfonia n° 5*, de Beethoven (compasso 398).
- Figura 11** - 10 compassos iniciais da *Fuga em Do Maior, BWV 564*, de Bach.
- Figura 12** - Primeiros compassos de *Tristan und Isolde* (Transcrição - Ricciardi).
- Figura 13** - Primeiros compassos de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner.
- Figura 13** - Trecho da *Sonata para Piano Op. 13 “Patética”, 2º movimento (Adagio Cantabile)*, de Beethoven.
- Figura 14** - Trecho da modulação da composição *Heal the world*, de Michael Jackson.

Sumário

Introdução.....	10
1. Música, filosofia e conceitos	16
1.1 Definição e entendimento	21
1.2 Emoção e expressão na música	37
2. Interlocuções e devaneios	44
2.1 Discussões estéticas, filosóficas e musicais	44
2.2 “4’33” e a filosofia indiana	66
2.3 Adorno - um problema a seus idólatras	71
2.4 A importância da história para o diálogo filosófico-musical	89
2.5 A <i>práxis</i> filosófica-musical	96
2.6 5ª <i>Sinfonia</i> como exercício reflexivo	112
2.7 A ipseidade de Jankélévitch - <i>A música e o Inefável</i>	121
3. Estetas, pensadores e teorias	137
3.1. A estética musical por trás de <i>Vom Musikalisch-Schönen</i>	138
3.2 Reflexões estético-filosófico-musicais: Asmuth, Bockholdt e Wiora	152
3.2.1 Christoph Asmuth	153
3.2.2 Rudolf Bockholdt	162
3.2.3 Walter Wiora	166
3.3 O pensamento estético de Barenboim	172
Considerações finais	192
Referências	196

Introdução

A presente pesquisa abordará um tema específico que dialoga com duas áreas do conhecimento, a saber, música e filosofia. O interesse em amalgamar¹ tais áreas não são práticas recentes, mas outras nomenclaturas foram utilizadas para este exercício teórico. A estética, por exemplo, abordou de maneira significativa diversos temas da arte e da filosofia. Uma questão de extrema pertinência entre alguns desses períodos em que se dedicaram a este discurso é o interesse e o conhecimento das duas áreas pelo pesquisador, ou seja, conhecer de fato o tema abordado no âmbito filosófico e na esfera da música. Em períodos específicos da história, em que as duas áreas manifestaram interesse pelas artes, a proposta de investigação não era fundamentada apenas no entendimento de uma esfera do conhecimento, possibilitando que o leitor da obra pudesse reconhecer lacunas pertinentes, caso houvesse, em uma das áreas do conhecimento que o autor se propôs a dissertar.

A filosofia tem uma sucessão de pensadores que discorreram sobre as artes em geral, pois, em suas teorias filosóficas, sempre houve a necessidade de abordar diversos temas e áreas afins para sustentar as suas teses. Por ser um processo que faz parte da cultura e que identifica um povo, a arte teve seu lugar em teses filosóficas. É possível encontrar, desde os primeiros registros filosóficos, semelhantes teorias, reflexões e indagações sobre como as artes deveriam ser incluídas em suas filosofias ou como a filosofia central de um determinado pensador tinha a incumbência de amalgamar as artes em seu pensamento. Já a música, em relação à filosofia, não se concentrou tanto em outras áreas. Dessa forma, na esfera da música, poucos compositores ou músicos escreveram, ou justificaram suas obras musicais com base em teorias para além da questão técnica musical.

Dado o conhecimento teórico e histórico de alguns pensadores, estetas, compositores e músicos, a tese em questão trará para o diálogo e interlocução momentos relevantes para demonstrar pesquisas que conseguiram unir música e filosofia em suas teorias. Além disso, estudos que não aprofundaram de forma significativa o conteúdo específico de cada área também serão usados nesta pesquisa. Alguns exemplos serão apresentados para leitores que,

¹ O leitor não deve seguir estrita ou literalmente o sentido de amálgama, ou seja, de fusão, de liga, de homogeneização, mas de união, de conceitos múltiplos que possam ser compreendidos como possibilidade de equiparação de propriedades de conhecimento, seja na esfera da música ou da filosofia para alcançar determinado fim.

porventura, tenham o entendimento necessário em ambas as áreas para perceber tais fragilidades e hiatos aparentes, sejam elas entrelinhas na esfera filosófica ou musical.

Ao falar sobre filosofia da música, ou seja, apresentar meios que possam fundamentar uma pesquisa que dialogue com as duas áreas específicas do conhecimento - filosofia e música -, o pesquisador responsável demonstra, ao percorrer tanto os caminhos teóricos-filosóficos quanto ao meio musical - história e reflexão crítica. Para alcançar este objetivo, é necessário abordar questões desenvolvidas por alguns autores, pensadores, musicólogos, compositores, sociólogos e filósofos. Em determinados momentos, a discordância e a concordância da tese desenvolvida podem acontecer devido à forma e à conduta que esta pesquisa será conduzida. A teoria, embora seja compreendida e aceita por especialistas e comentadores como algo que se relaciona à filosofia da música, requer uma análise e uma interpretação cautelosas, pois, apesar de ser considerada no âmbito específico, não está, necessariamente, fundamentada para tal ação. À medida que for demonstrado e sustentado nesta tese, será possível refutar, dialogar ou expor lacunas aparentes em algumas teorias escolhidas para o desenvolvimento da interlocução.

Com base nos conceitos e ideias criadas pelos autores selecionados, será possível notar que o estado da arte, na área da filosofia da música, de acordo com a recepção e abordagem das pesquisas publicadas, especialmente por parte dos especialistas em filosofia e música, não há, de forma verossímil, a preocupação de fundamentar as duas áreas com propriedade, ou seja, sem dar mais relevância a uma área do que à outra. Portanto, é recente ou quase nula a posição crítica de um especialista neste quesito, além do tempo necessário para se aprofundar nas questões filosóficas e nas questões musicais, algo que veremos na tese em questão, uma vez que a necessidade de conhecer música e filosofia é crucial para a interação na esfera da filosofia da música. É indispensável a crítica ao objeto de estudo, ou seja, no caso de especialistas, a não concordância pelo simples consentimento, mas, quando necessário, a crítica à sua área de estudo ou a um determinado autor escolhido. A escolha dos autores para fundamentação e diálogo na pesquisa está diretamente relacionada ao conteúdo de cada pensador.

O desenvolvimento da pesquisa em forma de tese se justifica como uma necessidade de uma reflexão crítica na área da filosofia da música, ou seja, como um possível meio de identificação nos trabalhos dessa área, algo ainda recente no Brasil. Para que seja possível identificar essa possibilidade, é preciso que o leitor, o pesquisador ou o especialista que se interessa pela linha de pesquisa, esteja interessado, pelo menos, em verificar se a pesquisa e o trabalho denominado filosofia da música são dignos do seu título ou esfera do conhecimento, a saber, que consiga amalgamar tanto filosofia quanto música em suas argumentações, críticas e

refutações - quando imprescindível. Logo, a relevância de explicar tópicos em um trabalho acadêmico é relevante, uma vez que a temática filosofia da música, quando analisada com particularidades na música e na filosofia, é possível concluir que há uma idiosincrasia na área.

A base para a discussão do primeiro capítulo será composta por compêndios, guias referenciais ou livros específicos que tratam da temática, como *The routledge companion to philosophy and music* (2011), *The routledge companion to Aesthetics* (2001), *The philosophy of music* (2000) de William Pole, *Music Cognition* (1986) de Dowling e Harwood, entre outras obras que mencionam termos idênticos ou próximos em seus sentidos como forma de análise ou fundamentação. Alguns dos termos usados são: definição, ontologia, performance, música e linguagem, emoção, música e imaginação, entre outros, que se repetem nas obras classificadas como guias ou referências de temáticas que integram a esfera da filosofia da música.

O objetivo do primeiro capítulo é analisar e identificar como cada termo específico se relaciona com a temática da filosofia da música. Essa semelhança entre essas expressões e os temas que amalgamam filosofia e música, bem como a utilização destes vocábulos pelos mesmos autores com frequência em algumas obras, podem indicar, em um primeiro momento, a relevância dessas expressões para um tema específico, como ocorre na filosofia da música. Em contrapartida, é possível notar, em obras recentes, como as reproduções desses conceitos podem corroborar uma pesquisa de um determinado autor, ou seja, conduzir sua teoria para outra finalidade, ou seja, a especialização de um autor que tem como foco principal uma área que acaba sendo direcionada, reduzida ou compreendida a um único termo. Após discutir os aspectos de cada termo apresentado no primeiro capítulo e como esses termos estão ligados ou direcionados à filosofia da música, será possível assimilar alguns destes mesmos conceitos e fundamentações dos autores citados, com a redação do segundo capítulo, pois muitos dos caminhos são direcionados para o mesmo objetivo.

Os autores e pensadores apresentados no segundo capítulo foram trazidos especificamente para discutir a análise crítica que esta pesquisa tem como objetivo, seja ele um estudioso da música, da filosofia ou de qualquer outra área, caso esteja interessado na esfera da filosofia da música, como acontece com os apreciadores deste tema. Este pensamento e a metodologia, que serão usados no segundo capítulo, têm como objetivo principal compreender a necessidade de conhecer determinados temas específicos. Cada autor desenvolve sua filosofia ou teoria musical, sua composição ou interpretação, sua análise filosófica ou estética. Por mais que algumas teorias de pesquisadores, pensadores, estetas ou músicos não serem

contemporâneas, é possível relacionar a linha de raciocínio empregada para sustentar sua obra, sua teoria ou filosofia.

Iniciar o capítulo dois com *El siglo XX: música y filosofía* (2004), de Enrico Fubini, mostra que a cronologia não é uma preocupação nesta pesquisa. Em um capítulo que traz teorias de Charles Rosen, John Cage, Ígor Stravinsky, Richard Wagner e, da mesma maneira, nomes de filósofos como Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Theodor Adorno, entre outros, denota que os apontamentos discorridos e desenvolvidos estão imersos em suas fundamentações teóricas, pensamentos e filosofias com uma relação e interlocução que transcende o tempo cronológico, ou, pelo menos, que possui uma intercomunicação possível desvinculada de seu tempo.

O fato de não seguir uma cronologia permite ao leitor identificar diferentes concepções de pensamento e escrita dos autores em um tema que envolve a filosofia da música, não pela delimitação de um tempo ou período, mas por questões de fundamentações teóricas, filosóficas, musicais e estéticos. A diferença entre o formato da escrita e dos pensamentos dos autores é perceptível quando há um entrelaçamento de ideias e teorias que não estão impreterivelmente no mesmo período. A diferença de tempos permite ao leitor escolher entre os estilos de escrita, sejam elas saudosistas, românticas ou contemporâneas, em que a linha de raciocínio é predominante na esfera da filosofia ou da música. Ainda assim, muitas dessas teorias tornam-se específicas para o seu tempo e período, mas mantêm a sua relevância, reverberando suas ideias e teses em pesquisas e publicações em relação ao tempo de sua origem e publicação.

Alguns exemplos foram usados para fundamentar a tese, como a *Sinfonia n° 5* de Beethoven, onde a análise só pode ser compreendida por aqueles que conhecem música ou dedicam tempo suficiente à área, uma vez que envolve conhecimento sobre história da música, leitura musical e, sobretudo, de instrumentos transpositores. Outro exemplo de análise e intenção do discurso musical é nos exemplos que Rosen usou em sua obra intitulada *The Romantic Generation* (1998). Os trechos musicais são essenciais para um discurso na área da música, sendo a filosofia um instrumento de interlocução quando necessário ao autor, algo que acontece com a esfera da filosofia quando cita exemplos musicais para sustentar seus pensamentos e divagações. Alguns exemplos visam minimizar a distância entre as áreas, uma vez que cada área tem as suas especificidades, mas, quando comparadas, a interlocução se completa, desde que o exemplo seja plausível à discussão que envolve a relação entre as duas ou mais áreas do conhecimento. Rosen realizou esta interlocução entre música e filosofia de

modo singular, perspicaz e excepcional, pois além de ser um pianista que executou a maioria dos exemplos musicais, tratou com deferência o diálogo filosófico e estético.

Em outras ocasiões, a avaliação é feita por especialistas ou pesquisadores que não usam a análise crítica em suas próprias pesquisas. Se aprofundar nos pensamentos de um filósofo ou esteta não significa seguir suas teorias, mas identificar lacunas para ampliar a discussão e demonstrar que, independentemente do filósofo, esteta, compositor ou pesquisador, esses nomes renomados também podem ser refutados. Em relação à refutação de teorias e estudos, Schopenhauer e Nietzsche são bons exemplos, não somente em questões filosóficas, mas também na área da música, uma vez que ambos discutem muito bem sobre música e filosofia, quando se trata do núcleo de suas ideias. Vladimir Jankélévitch, outro autor citado neste capítulo, foi usado como exemplo na esfera de uma análise crítica, mas com base em pensadores que divergem de suas teorias. Em alguns momentos o próprio autor aparenta em sua escrita uma certa dubiedade em sua filosofia se contrapormos à filosofia praticada em sua obra *A Música e o inefável* (2018).

Sobre o terceiro capítulo, a estrutura não será diferente da que foi desenvolvida no segundo, ou seja, um texto que tratará de ideias, teorias e filosofias reconhecidas como filosofia da música. Os autores escolhidos também não serão inseridos de forma cronológica. Os conceitos desenvolvidos por nomes reconhecidos nesta área do conhecimento serão analisados de forma crítica, analisando, sobretudo, a relação entre a música e a filosofia em suas teses. O exemplo de análise a ser desenvolvido pode ser observado na utilização de pensadores e autores que reafirmaram a influência não mencionada por Eduard Hanslick para construção e fundamentação de sua obra *Vom Musikalisch-Schönen* (Do belo musical), publicada em 1854. Obras de pensadores como Walter Wiora, Rudolf Bockholdt e Christoph Asmuth, também propiciarão uma interlocução de ideias e teorias contemporâneas sobre o mesmo tema. Títulos como *Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz* (O que significa música? Um estudo crítico da referência musical), publicado em 2007, e *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie* (Pensamento filosófico e o som musical: sobre a inter-relação entre música e filosofia), de 1999, ambos de Asmuth, tal como o escrito de Bockholdt intitulado *Was ist ein Musikalischer Gedanke?* (O que é um pensamento musical?), de 1999, irão corroborar com a fundamentação de uma tese que não necessita de uma cronologia de pensamentos, mas de conceitos, de análise crítica e de interlocuções a partir de teorias, filosofias e exemplos

musicais, para estabelecer os fundamentos que sustentam uma pesquisa ou obra que possa ser referenciada, citada e/ou refutada como pertencente à área de filosofia da música.

Títulos de Daniel Barenboim também serão retratados como um discurso que usa a música como centro de uma ideia, mas que amalgama outros temas e áreas, em alguns momentos, sendo possível analisar pontos que podem ser compreendidos como temas que entrelaçam e percorrem a esfera da filosofia da música. Suas duas obras, intituladas *A música desperta o tempo* (2009) e *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda* (2010), serão a base para esta interlocução.

A tese em questão tem como objetivo principal, além de uma pesquisa científica, o objetivo crítico de analisar aspectos específicos da música e da filosofia, ou seja, amalgamando as esferas do conhecimento em uma redação que, ora, promove uma reflexão crítica e filosófica, ora proporciona uma pesquisa com base em conteúdos técnicos da área da música. Dessa forma, há momentos em que o texto pode indicar caminhos diferentes das áreas específicas, mas, ao final da exposição de ideias e referências mencionadas, será possível formular uma conclusão estética e filosófico-musical, seja pelo leitor que tem um certo conhecimento em música ou filosofia, seja pelo leitor diletante, caso seja apreciador de um dos temas ou de ambos os temas. Outro item a ser evidenciado está na não obrigatoriedade de uma formação acadêmica em ambas as áreas, mas na possibilidade de argumentos analisados por indivíduos que se preocupam, se interessam e se dedicam a uma pesquisa científica.

Uma questão relevante a ser considerada em relação à estrutura textual e conceitual é a ausência de uma linha cronológica, mas sim uma redação que expressa ideias, pensamentos, teorias e reflexões filosóficas, além de textos escritos por compositores que, necessariamente, podem não ser contemporâneos. Assim, a temática que envolve a filosofia da música se sustenta na teoria que envolve as duas áreas. Dessa forma, há capítulos que iniciam diretamente com ideias de um autor, pensador ou compositor, uma vez que a discussão que será desenvolvida ao longo dos capítulos não segue uma ordem cronológica, mas sim uma linha de raciocínio que teve fatores anteriores para a sua elaboração e, conseqüentemente, reverberou em outros períodos à sua frente.

1. Música, filosofia e conceitos

Discorrer sobre música e filosofia é um duplo desafio, sobretudo se a intenção é amalgamar as duas esferas para iniciar um discurso filosófico-musical. O conhecimento filosófico é fundamental para discorrer sobre pensamentos e teorias de filósofos, sejam eles antigos ou contemporâneos. A mesma situação se aplica à música, uma vez que a história da música é composta por áreas específicas, como, por exemplo, harmonia, contraponto, composição, registros dos próprios compositores, escritos estéticos, história da música, entre outros conteúdos que constituíram sua história, bem como assuntos que surgem na atualidade e necessitam de fundamentação.

Se este conhecimento é necessário para se debruçar sobre filosofia e música, não deve ser diferente quando o assunto é filosofia da música. O conhecimento das duas áreas do conhecimento é indispensável, caso contrário, as lacunas poderão ser identificadas na exposição de ideias e na formulação de possíveis teorias. A interlocução com as duas áreas específicas é o que permite identificar uma tese, ou seja, uma linha de raciocínio em que música e filosofia estejam em sintonia com suas fundamentações históricas, filosóficas, musicais e estéticas para que, em geral, pesquisadores, filósofos e até mesmo diletantes, dialoguem com a história da arte.

Diversas obras editadas apresentam temas que são referências, sendo estas publicações na esfera da filosofia da música. Alguns desses trabalhos não têm como foco principal a filosofia da música, mas, paralelamente, abordam temas que dizem respeito à filosofia da música. Em geral, as obras que discorrem sobre filosofia da música são nomeadas como compêndios ou guias de estética, de arte, ou de filosofia e música. Um exemplo deste trabalho foi editado por Andrew Kania e Theodore Gracyk, a saber, *The Routledge companion to philosophy and music* (2011).

Kania e Gracyk selecionaram diversos autores e textos que dialogam com a temática da filosofia e da música em suas devidas áreas para compor a obra publicada. Em ocasiões específicas, é possível encontrar termos que ligam as duas áreas, assim como a escrita de alguns dos autores. Sam Trivedi é um destes autores, visto que em seu texto *Music and Imagination*, o autor dialoga com a teoria da percepção imaginativa de Roger Scruton, isto é, sobre a metáfora da linguagem utilizada na música, bem como a “nossa percepção básica para a construção da cultura musical”². Ainda com base na filosofia de Scruton, Trivedi discorre o seguinte:

² TRIVEDI, *Music and Imagination*. In.: *The Routledge companion to philosophy and music*. p. 115.

Metáforas são indispensáveis, sustenta Scruton, quando a aparência do mundo depende de nossa imaginação estar ativamente envolvida com ele, e esse é o caso da experiência musical. Ao descrever a música, recomenda Scruton, que as metáforas não podem ser eliminadas, visto que definem o objeto intencional da experiência musical. Por exemplo, os sons não sobem e descem literalmente, mas, nós muitas vezes escutamos a música se mover dessa maneira. Além disso, afirma Scruton, o movimento musical e outras qualidades musicais são aspectos ou qualidades terciárias (que, segundo Locke, são poderes de objetos para afetar outros objetos, como o poder do fogo para derreter cera). Essas qualidades musicais, sustenta Scruton, só são percebidas por seres racionais por meio de certos exercícios de imaginação envolvendo a transferência metafórica de conceitos de outros contextos, e assim ouvimos música sob descrições metafóricas indispensáveis. Scruton sugere que, ao ouvir sons, podemos estar atentos às percepções imaginativas, ouvindo sons e também ouvindo simultaneamente a vida e o movimento neles que é a música, situados em um espaço imaginado e organizado em termos de conceitos espaciais como “para cima” e “para baixo”, “alto” e “baixo”, “subindo” e “caindo” e assim por diante³.

A metáfora percorrida por Scruton e mencionada por Trivedi é algo bastante recorrente em nossa escuta e linguagem diária. Trazer Locke e sua teoria dos corpos materiais para incorporar ao discurso metafórico é extremamente sagaz, uma vez que fundamenta pelo viés filosófico a questão cultural musical que acontece através da linguagem comum e, conseqüentemente, com a percepção do indivíduo. Vale ressaltar que o hábito de utilizar tais metáforas descreve, em primeiro lugar, o discurso com base no senso comum.

Em *Resemblance theories* (2011), também de Trivedi, há uma discussão na mesma esfera, isto é, unindo questões relacionadas a música e a filosofia. Este tema específico foi um assunto desenvolvido por diversos pensadores e estetas na história da música e da filosofia, ou seja, a questão da música instrumental e da palavra, em outras palavras, música absoluta e música vocal. Trivedi apresenta teorias e críticas baseadas em argumentos que perpassam diversas indagações no percurso histórico, como, por exemplo, quando afirma que o progresso da investigação intelectual está relacionado à análise de teorias e fundamentos de seus predecessores.

Em geral, isso ocorre em todas as áreas do conhecimento por ser um processo intelectual de averiguação, fundamentos e ideias. Trivedi menciona que Isaac Newton, por exemplo, afirmou que conseguiu ver mais longe do que os outros porque estava “sobre os ombros de gigantes, referindo-se assim a físicos antes dele como Kepler e Galileu”⁴. Contudo, mesmo que Trivedi apresente alguns conceitos a respeito de teorias da semelhança, a conclusão, a partir dos exemplos de teóricos utilizados, expõe interrogações plausíveis, como o caso de intitular uma obra triste ou alegre.

³ TRIVEDI, *Music and Imagination*. In.: *The Routledge companion to philosophy and music*. p. 115.

⁴ TRIVEDI, *Resemblance theories*. In.: *The Routledge companion to philosophy and music*. p. 224.

Essa discussão não é recente, na esfera da estética há inúmeros momentos em que a palavra e a música foram evidenciadas. Este tema colocou em destaque o ouvinte, seja este ouvinte passivo ou ativo. Nessa mesma “polêmica intelectual” se iniciou outra discussão, a saber, sobre o “poder” que a música tem de conceber uma determinada interpretação subjetiva para o ouvinte ou para o espectador. Mark DeBellis, em seu texto *Music*, presente em *The routledge companion to aesthetics* (2001), expõe alguns questionamentos e possíveis respostas sobre a música.

Qual é o poder da música sobre nós? O que está na raiz de sua capacidade de animar e enriquecer nossas vidas? Uma linha de resposta - talvez a resposta imediata e intuitiva que a maioria das pessoas daria - é que valorizamos a música em razão do que ela nos faz *sentir*, por sua capacidade de evocar emoções em nós [...] Uma segunda visão - que pode ou não ser mantida em conjunto com a primeira - é que a música é essencialmente *icônica*: sendo uma imitação ou representação de, e, portanto, refere-se a algum aspecto extramusical, de um mundo “humano” de emoções, de caráter e de ideias [...] Uma terceira linha de abordagem para essas questões se concentra na compreensão cognitiva de propriedades musicais e relações como repetição e contraste, estrutura formal (forma sonata, rondó, forma ABA), relações motivicas, estrutura harmônica e assim por diante, onde tais propriedades são compreendidas como não referenciais⁵.

Tais pontos elencados por Debellis conduzem a temática que hoje, na maioria das obras publicadas nesta esfera, podem ampliar, reduzir ou amalgamar a interlocução entre música e filosofia, por exemplo, subtítulos ou títulos de capítulos como: o caráter expressivo da música, música e emoção, a representação da música, bem como questionamentos para dissertar se música é ou não a linguagem das emoções, entre outras sentenças e termos que geram concordâncias e discrepâncias neste âmbito da discussão artística e filosófico-musical.

Segundo alguns estetas, pesquisadores e especialistas em história da arte, há uma divergência entre conceitos relacionados à música, como quando associam uma determinada obra a sentimentos de tristeza, de alegria, ou de qualquer outra sensação. A metáfora existente na fala e na escrita é transferida automaticamente às obras de artes. De acordo com Noël Carroll, com a música devemos analisar tal sensação de maneira diferente com as demais artes, pois “quando dizemos que uma música é triste, não a estamos interpretando em nenhum sentido robusto da palavra”⁶. Ainda nesta esfera, Carroll discorre:

Relatar que a música é triste é mais uma questão de descrever uma propriedade perceptível da obra. Em aspectos pertinentes, é como dizer que a obra tem um andamento rápido. Ainda que uma obra tenha um andamento rápido não basta dizer que se trata de “ter um andamento rápido”; que exigiria algum nível adicional de

⁵ DEBELLIS, *Music*. In.: *The Routledge companion to aesthetics*. p. 151-152.

⁶ CARROLL, *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. p. 32.

articulação da obra que chama a atenção, faz referência e/ou implica algum comentário, ou ponto sobre seu andamento rápido. Porque a mera posse de um andamento rápido não envolve essas coisas, nenhuma interpretação é necessária em um caso como este para identificar o assunto da música sobre o qual ela expressa algo. Não precisamos interpretar a música nem no caso de sua posse de um ritmo rápido ou de sua tristeza, pois não há nada de que a música seja no sentido neo-representacionalista. Se, certas peças de música orquestral pura e de arquitetura não representacional, ainda que possuam propriedades expressivas, não são sobre essas propriedades que requerem interpretações, então elas se tornam, de fato, contraexemplos ao neo-representacionalismo⁷.

Em particular, na Alemanha, a transição entre o classicismo e o romantismo, durante o movimento intitulado *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), trouxe uma discussão semelhante, mas no viés da literatura. *Sturm und Drang* teve representantes de grande relevância para as discussões estéticas, por exemplo, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Johann Gottfried von Herder, Ludwig Tieck, entre outros. É considerável observar a repercussão deste movimento que durou apenas 20 anos, mas que, em termos de conteúdo e repercussão histórica, obteve imprescindível relevância na área das artes a partir da literatura.

Mesmo sendo um movimento de intelectuais da literatura, a discussão sobre as artes alcançou uma amplitude significativa e, por esta razão, a música não foi deixada de lado. Tieck foi, provavelmente, um dos principais nomes a discorrer sobre música entre os citados, além de um grande pensador das artes. Abaixo, uma breve passagem de Ludwig Tieck, em coautoria com Wilhelm Heinrich Wackenroder, sobre música em sua obra *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (Fantasias sobre as artes, para amigos da arte), publicada no ano de 1799.

A música como conhecemos é evidentemente a mais jovem de todas as artes, ela realizou a menor experiência em si, ela realmente ainda não experimentou um período clássico. Por excelência, parece-me que a música vocal e a instrumental ainda não foram separadas suficientemente e cada uma se transforma em seu próprio solo, se contemplam ainda como uma essência unida e, por isso, a música é frequentemente analisada apenas como um complemento da poesia [...] A música vocal pura provavelmente deve mover-se sem qualquer acompanhamento de instrumentos em sua própria força e respirar nos seus próprios elementos: como a música instrumental segue o seu próprio caminho e não se preocupa com nenhum texto e nem em ser vencida pela poesia, para si própria compõe e comenta poeticamente. Ambos os tipos puros podem separar-se para existir [...] Na música instrumental a arte é independente e livre, ela escreve apenas para si as próprias leis, ela fantasia-se e joga sem finalidade, ela satisfaz e estimula o mais alto, ela segue todos os seus impulsos escuros e expressa o mais profundo de seus flertes. Os coros completos de polifonia são trabalhados e confusos como toda arte, é o triunfo da música vocal, o mais alto preço dos instrumentos são as sinfonias⁸.

⁷ CARROLL, *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. p. 32.

⁸ WACKENRODER e TIECK, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. p. 108-110.

A citação de Tieck e Wackenroder demonstra uma preocupação de alguns pensadores não contemporâneos, pois, apesar de não serem músicos, apresentaram em seus escritos teorias pertinentes à área da música. Schopenhauer, conhecido por sua filosofia da música e a hierarquia das artes em sua obra magna *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação), publicada em 1818, teve influência direta com os escritos de Tieck. Da mesma forma que Tieck e Schopenhauer desenvolveram as suas teorias e filosofias, tantos outros pensadores seguiram o mesmo caminho. Em relação à música, foi necessário criar uma filosofia, uma tese que pudesse ser interpretada como uma arte ontológica.

Carl Matheson e Ben Caplan discutiram sobre como pensar a ontologia na esfera da música. Para isso, formularam algumas perguntas possíveis para iniciar seus escritos pertencentes a obra *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (2011). Abaixo, as palavras de Matheson e Caplan.

Ontólogos da música têm se interessado por uma série de questões, incluindo as seguintes: existem obras musicais? Se há obras musicais, como são? Se existem obras musicais, que relação elas mantêm com as suas performances? [...] os ontologistas da música fizeram várias outras perguntas, incluindo as seguintes: a que categoria ou categorias ontológicas pertencem às obras musicais? Onde estão localizadas as obras musicais no tempo? Como as obras musicais são individuadas?⁹.

[...]

Críticos e músicos frequentemente distinguem as propriedades das performances das propriedades das obras musicais. Se os ontologistas da música considerassem a fundamentação, eles conseguiriam abordar questões de maior importância para a prática musical do que a de classificar as obras musicais em alguma categoria ontológica. Até agora, os ontólogos da música têm sido muito ativos no nível teórico, mas tendem a simplesmente aceitar o que é dito por outros participantes da comunidade musical. Talvez isso se deva às suposições que eles possam ter feito sobre o papel limitado e as possibilidades inerentes à filosofia da arte. Na verdade, as questões do fundamento podem permitir que os especialistas em música deixem um papel na orientação da prática, o que seria ótimo para aqueles filósofos que desejam fazer mais do que registrar e regimentar o que os praticantes “reais” estão fazendo.¹⁰.

A primeira citação direciona os questionamentos para uma possível resposta a partir de interlocuções entre a arte e a filosofia, assim como a possibilidade de argumentos fundamentados em uma filosofia da cultura. Em relação à segunda citação, os autores apresentam pontos importantes para o discurso que tem como base a filosofia da arte, especialmente a filosofia da música. Matheson e Caplan usaram um exemplo musical para falar sobre este tema, o *Hammerklavier* de Beethoven. Alguns dos seus questionamentos:

⁹ MATHESON e CAPLAN, *Ontology*. In.: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. p. 36.

¹⁰ *Ibidem*. p. 46.

“*Hammerklavier* é um tipo? Um evento? Ou outra coisa? [...] *Hammerklavier* surgiu quando Beethoven o compôs, em 1817-18, ou sempre existiu? [...] *Hammerklavier* se distingue de outras obras musicais inteiramente pela forma como soa?”¹¹.

É preciso considerar uma questão cultural musical, ou seja, não é possível segregar pontos intrinsecamente amalgamados como, por exemplo, a cultura musical, o compositor, a história social, entre outros argumentos possíveis para a discussão. Dentre as diversas formas de interlocução, a fundamentação ontológica é incomparável. Friedrich Nietzsche é um ótimo exemplo de filosofia e cultura na esfera ontológica, pois sustenta esse viés discursivo através de sua própria filosofia, especialmente na esfera da música e da cultura, sobretudo no discurso filosófico estético apresentado em sua primeira obra publicada. Para isso, foi necessário conhecer de maneira significativa a cultura da antiga Grécia, bem como os seus costumes, sua arte e, principalmente, o evento festivo que mais representava a cultura grega a partir da arte da representação – os festivais gregos.

A teoria de uma cultura ontológica que Nietzsche elaborou em sua filosofia e estética está presente em toda a sua obra publicada e não publicada em vida, mas *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música), de 1872, é o principal trabalho sobre este tema. Com o suporte de teorias filosóficas e de pensadores como Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Arthur Schopenhauer, além de Richard Wagner na esfera da música, Nietzsche conseguiu apresentar de forma notável em sua teoria, algo que pode ser utilizado, se for compreendido corretamente, em diferentes culturas.

Logo, a metodologia e discussão do primeiro capítulo será basicamente o que foi exposto, onde vocábulos e ideias de obras relacionadas à filosofia da música irão conduzir a pesquisa. Apesar de ser uma referência aos termos de alguns autores, a ação crítica e reflexiva desenvolvida não diferirá da que esta pesquisa cogita abordar e fundamentar para a nomenclatura filosofia da música.

1.1 Definição e entendimento

Para abordar um tema específico, é necessário definir, conceituar e compreender este tema, para, então, apresentar situações, fundamentações ou firmar posições diante de tais

¹¹ MATHESON e CAPLAN, *Ontology*. In.: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. p. 38.

vocábulos que sustentam a teoria particular que cada especialista, em sua área de estudo, aspira estabelecer e fundamentar as suas ideias. Em filosofia da música, há duas áreas amalgamadas em diversos conceitos e teorias, como filosofia, música, arte, estética. Se houver interesse, é possível ampliar ainda mais esses vocábulos. O musicólogo Andrew Kania (2011) aponta um problema na definição e nos conceitos que sustentam a filosofia da música.

Segundo Kania,

A teoria da música, que é sustentada por cada uma dessas filosofias, está geralmente inserida em uma teoria muito maior – muitas vezes uma filosofia sistemática tenta responder questões fundamentais em metafísica, epistemologia, ética e filosofia política. Extrair uma definição de “música” de uma teoria tão grandiosa é geralmente absurdo¹².

Kania observa esta adversidade e visa fundamentar sua reflexão a partir de uma não definição da música na esfera da filosofia, uma vez que definir música, em um primeiro momento, para o autor, pode ser compreendido pelo sujeito como uma determinada intenção de captura sonora, isto é, a sensação sonora é imediatamente assimilada ao conceito. Quando alguém busca uma definição de “música”, que “ideia” este alguém procura alcançar para adquirir uma definição, ou seja, que captura é realizada para aproximar seu entendimento com o conceito desejado? Sem surpresa, o conceito de som é crucial para a maioria das definições de “música”.

Contudo, se visualizarmos uma partitura musical, o som será reproduzido no inconsciente apenas para aqueles que têm leitura musical, para aqueles que dispõem de conhecimento musical e de leitura musical. Na interpretação de Kania, para alguns autores, como Jerrold Levinson, música é um som que se organiza temporalmente. Dessa forma, é denominada música ruim aquela que pode ser usada para determinados momentos, ou seja, usando as suas palavras para um objetivo “mercenário”. Mesmo assim, “você pode, é claro, simplesmente negar que tais obras sejam músicas, embora isso exija uma visão revisionista de grande parte da história da música do século XX. No entanto, seria sábio investigar porque as pessoas se inclinam a chamar essas obras de música antes de descartá-las”¹³.

Apesar de Kania se aproximar das características do som para definir a música, o compositor também usa outros recursos como o ritmo, a tonalidade, o silêncio, além da discussão entre obras que unem a letra e as composições instrumentais como possibilidade de novas análises. No entanto, é claro que, apesar de usar recursos e técnicas para definir a música

¹² KANIA, *Definition*. In.: *The Routledge companion to philosophy and music*. p. 4.

¹³ *Ibidem*. p. 9.

de forma conceitual, sua conclusão não consegue abranger tal conceito, uma vez que pode ser inserida na esfera estética, na esfera estrutural da música e também na esfera sonora.

Pode-se adotar a abordagem geral feita aqui, mas de forma mais conservadora, para a condição disjuntiva que sugeri, excluindo obras sem características musicais básicas do reino da música. Mas, deve-se notar que a definição que sugeri não é totalmente liberal. Pois, há obras de arte sonora que não contam como música de acordo com minha definição. São obras como *Toilet Piece/Unknown* que carecem de características musicais básicas, mas (diferente de *Toilet Piece/Unknown*) não se destinam a ser ouvidas por tais características. (Pode-se argumentar que Williams Mix é de fato tal peça.) Esta é uma vantagem da definição que sugeri, uma vez que parece haver tal divisão na prática artística contemporânea entre música e arte sonora¹⁴.

Jerrold Levinson também discorre sobre a necessidade em conceituar a arte da música em suas obras. O autor conduz sua teoria com base em questões culturais, ou seja, na esfera sociológica, mesmo que haja termos técnicos da música e de conhecimento histórico social da história da música. Em sua obra intitulada *Music, Art and Metaphysics: Essays in philosophical Aesthetics* (2011), Levinson inicia o capítulo nomeado *The concept of Music* com as seguintes palavras: “A música, na sua acepção mais comum, designa uma forma de arte familiar, ou as atividades associadas a ela, ou então, aos produtos de tais atividades. Mas o que é exatamente essa forma de arte ou esfera de cultura?”¹⁵.

Levinson parte de uma questão particular para discorrer sobre a arte da música, a saber, o que de fato é a música para o autor, visto que pode, segundo ele, ser respondida de diversas formas. A ontologia é uma das respostas possíveis, assim como a psicologia, a qual é conduzida a partir de como reconhecemos algo como música. Essa reflexão é possível, para Levinson, questionar se seria necessário, na possível resposta do que é a arte da música, discutir sobre música boa, música ótima ou o que torna uma música melhor que a outra. Enquanto Levinson procura o conceito de música, também demonstra que a arte está acima desse conceito, uma vez que há diversas maneiras de conceituar essa arte, sobretudo se for analisada do ponto de vista sociológico. Assim, o conceito é um recurso para a compreensão dessa arte, mas essa arte pode estar inserida numa cultura específica sem, necessariamente, ter um conceito intrínseco.

Algumas culturas podem simplesmente não ter música e o conceito amplo de música, ou podem ter música sem ter o conceito dela, pelo menos reflexivamente. Mas, se um fenômeno em outra cultura com alguma semelhança com a música simplesmente não pode ser englobado na noção mais ampla de música que podemos descobrir em nosso próprio esquema conceitual, então é uma confusão dizer, por exemplo, por uma liberalidade equivocada que, pelo menos, é música “para eles”¹⁶.

¹⁴ KANIA, *Definition*. In.: *The Routledge companion to philosophy and music*. p. 12.

¹⁵ LEVINSON, *Music, Art and Metaphysics: Essays in philosophical Aesthetics*. p. 267.

¹⁶ *Ibidem*. p. 271.

Levinson discorda de autores que conceituam a arte da música simplesmente pela sonoridade, isto é, afirmando que música seja apenas som. De acordo com o autor, analisar e compreender música apenas a partir do som seria uma apreciação apenas psicológica. “Tem sido frequentemente sugerido que a música seja definida como um *som organizado*. Mas isso é manifestamente inadequado. Embora a organização sonora tenha alguma plausibilidade como característica necessária da música, dificilmente é suficiente”¹⁷.

Mesmo que Levinson não concorde com algumas das teorias apresentadas por outros autores em relação à música e ao som como um tipo de conceito, o autor também se vale dos aspectos sonoros da música para fundamentar o que considera como conceito de música. “Sons organizados temporalmente por uma pessoa com o propósito de enriquecer ou intensificar a experiência por meio do envolvimento ativo (por exemplo, ouvir, dançar, tocar) com os sons considerados principalmente, ou em medida significativa, como sons”¹⁸. Por fim, ainda que haja questionamentos sobre a utilização do som para uma possível compreensão e formação do conceito da arte da música, o que parece mais evidente nas palavras de Levinson se faz na esfera da sociologia, uma vez que através do efeito sonoro, cultural e, como o próprio autor afirma ser esta análise na esfera psicológica, a subjetividade ainda está presente em suas palavras, como é possível observar abaixo:

Algumas músicas exercitam a imaginação em virtude de seus aspectos representacionais, outras satisfazem particularmente ao dar um sentido de tradição e comunidade compartilhada. Ouvir alguma música parece fornecer *insights* sobre os mistérios da psique; ouvir outras músicas parece iluminar o padrão subjacente do universo em geral. Algumas músicas tornam a pessoa prazerosamente consciente do próprio corpo, outras músicas fazem a pessoa se sentir sem corpo. E algumas músicas parecem ser capazes de efetuar alterações reais e relativamente permanentes nas perspectivas e atitudes dos ouvintes. Mas, se é música em tudo, seja boa, ruim ou indiferente, sugiro que ela deva apresentar a combinação de características intrínsecas e intencionais esboçadas anteriormente¹⁹.

Outra questão importante se faz na tentativa de alguns especialistas em compreender a música. Para que isso seja “compreensível”, é necessário trazer outras áreas para a discussão como forma de amenizar a dificuldade de se dedicar ao estudo da música, seja no campo histórico, técnico ou estrutural, no âmbito da composição musical. Mark DeBellis, em seu texto intitulado *Music*, na obra *The Routledge Companion to Aesthetics* (2001), para discorrer sobre

¹⁷ LEVINSON, *Music, Art and Metaphysics: Essays in philosophical Aesthetics*. p. 271.

¹⁸ *Ibidem*. p. 273.

¹⁹ *Ibidem*. p. 278.

esta “compreensão”, inicia suas palavras com duas perguntas: “Qual é o poder da música sobre nós? O que está na raiz de sua capacidade de animar e enriquecer nossas vidas?”²⁰.

DeBellis aponta que a resposta mais imediata e usada em ambas as perguntas é a intuição do indivíduo, ou seja, a importância que cada um dá ao efeito que a música oferece ao indivíduo, ou então, ao efeito que acredita ser gerado, sentido pela música, sendo esses efeitos reconhecidos pela emoção. DeBellis diz que, quando a resposta é uma música enfatizando a excitação da emoção, devemos compreender como uma linha expressionista. Segundo DeBellis, o referencialismo é uma forma de análise e interpretação para outra resposta a estas duas perguntas, como o expressionismo, visto que a música é “essencialmente *icônica*: é uma imitação ou representação de, e, portanto, refere-se a algum aspecto do mundo extramusical, ‘humano’ de emoções, personagens e ideias”²¹. Abaixo, as palavras de DeBellis para melhor entendimento entre expressionismo e referencialismo.

O pensamento é que a música deriva sua relevância humana ao significar algo no mundo humano. Referencialismo não é o mesmo que expressionismo, porque dizer que uma música nos deixa triste não precisa ser tomada como implicação, ou ser insinuada, dizendo que a música é uma imitação de, ou é sobre tristeza. No entanto, alguém pode ser levado a ter visões referencialistas e expressionistas se pensar, digamos, que a música que imita a tristeza de fato deixa os ouvintes tristes, ou que é para algo ser em uma imitação ou representação da tristeza é, pelo menos em parte, para evocar essa emoção²².

Sobre estas duas perguntas, DeBellis emite uma terceira opção de análise, pelo viés do formalismo. Nessa possibilidade de resposta, a estrutura musical, suas repetições e formas estão intrinsecamente ligadas à compreensão cognitiva de tais propriedades musicais. Nesse caso, o formalismo tem como principal recurso o elemento de referência da música. DeBellis aponta que, no formalismo, existem versões excludentes e não excludentes. O formalista excludente argumenta que tudo “existe em algum sentido, negando a existência ou importância do elemento referencial”²³. Já o não excludente, este se concentra apenas “no que é intrínseco à música, reconhecendo que também pode haver um aspecto referencial”²⁴. Segundo o autor, é com base nessas possibilidades de respostas que é possível chegar às diferentes concepções de “poder” que a música exerce sobre nós, sendo que tudo envolve alguns argumentos, como caráter expressivo, emoção e representação, referência e significação, além de compreensão musical.

²⁰ DEBELLIS, *Music*. In.: *The Routledge Companion to Aesthetics*. p. 531.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Apesar disso, parece um tanto óbvio que é preciso comparar a música com outras artes para atingir um objetivo, sobretudo se esse objetivo está diretamente ligado à ideia central da tese apresentada no questionamento discorrido. Como é possível observar nas palavras de DeBellis *apud* Kuhns:

A dificuldade com a música é que entendê-la requer um empreendimento especial; precisamos ser treinados. Há... em assuntos artísticos uma crença generalizada de que o “leitor comum” deve ser honrado, e é uma boa medida do que está acontecendo. Na verdade, sabemos que este é um padrão ruim para avaliação... Estranhamente, a música pode ser a arte mais imediatamente prazerosa e a mais difícil de aprender a responder adequadamente; enquanto a pintura e a poesia podem exigir mais exposição por prazer e ainda estar mais próximas das sensibilidades cultivadas na educação comum²⁵.

Nessa mesma reflexão, em busca de um conceito e de uma compreensão possível da música, também entra na discussão outro termo bastante utilizado em compêndios e livros de filosofia da música, me referindo à ontologia. Os capítulos são variados, como ontologia da música, ontologia da performance musical, dentre outros. Sempre se concentrando em teorias que se relacionam ao conceito de música e à expressão musical, este último, sobretudo, na esfera do ouvinte, do especialista e, às vezes, pelo próprio músico performance. Stephen Davies, em *Themes in the Philosophy of Music* (2005), sustenta que as obras musicais são maleáveis e, conseqüentemente, evoluíram com o tempo, mas mantém um distanciamento razoável de termos usados por ontólogos. Conforme Davies, algumas das terminologias empregadas “não mapeiam facilmente os tipos de identificações e distinções importantes para compositores, intérpretes e ouvintes”²⁶, neste caso, o autor se refere a termos como tipos, universais, tipos normativos, dentre outros.

Davies recorre ao mesmo método que outros especialistas usaram em suas pesquisas e obras, a saber, a comparação entre música e outras artes, geralmente a pintura, onde o autor consegue dialogar sobre a expressão e a emoção que a arte proporciona ao espectador e ouvinte. Em concordância com o autor, é aceitável afirmar que há “uma gama mais ampla de respostas emocionais estéticas disponíveis para o observador de uma pintura representativa do que está disponível para o ouvinte de uma obra musical”²⁷. Na questão da emoção da obra de arte, Davies considera as seções de uma obra musical, por exemplo, quando “uma obra musical, uma seção triste prolongada segue uma seção breve, frenética e alegre. Pode-se sentir com razão que uma pessoa que respondeu a esse trabalho sentindo-se feliz e depois triste, demonstrou falta de

²⁵ DEBELLIS, *Music*. In.: *The Routledge Companion to Aesthetics*. p. 541.

²⁶ DAVIES, *Themes in the Philosophy of Music*. p. 35.

²⁷ *Ibidem*. p. 150.

sensibilidade”²⁸, pois para o autor, essa diferente sensação, significa que o ouvinte “perdeu o significado da primeira seção, cuja função era aumentar a pungência da segunda seção”²⁹.

É perceptível e compreensível a tentativa de autores em alcançar os seus objetivos finais através de teorias que conduzem para ideias que não são completamente desenvolvidas em suas teses, uma vez que, sendo a expressão e a emoção do ouvinte algo que ocorre pela sonoridade musical, não há como se distanciar-se da conclusão já esperada, a saber, a esfera da subjetividade. “Respostas emocionais estéticas às emoções expressas na música é similarmente restrita, apoiando fortemente a afirmação de que as emoções expressas na música são melhor analisadas como características emocionais apresentadas no som”³⁰.

Na minha opinião, a música nos transmite o que uma característica de emoção “soa”. Dizer meramente que a música pode enriquecer nossa experiência, compreensão e apreciação das características emocionais nas aparências (humanas) é fazer uma afirmação que talvez seja muito fraca para justificar a importância que atribuímos à expressividade da música. A afirmação pode ser reforçada, entretanto, da seguinte maneira: as emoções ouvidas na música são poderosamente evocativas de respostas emocionais no ouvinte³¹.

Alguns teóricos e especialistas direcionam a pesquisa de filosofia da música com propriedade, apesar de, às vezes, a sustentação de uma teoria ser mais fundamentada em uma área do que na outra, ou seja, fundamentada em filosofia com base em exemplos musicais, ou então, fundamentada em história da música e análise musical com noções e princípios filosóficos de determinados pensadores. É o caso de William Pole em sua obra intitulada *The Philosophy of Music* (2000), que trata especificamente do som, não somente na acústica, mas também no ambiente da psicologia da música. A obra está em sintonia direta com músicos, ou seja, com aqueles que têm familiaridade com a música, pois os exemplos e as fundamentações estão diretamente ligados às questões técnicas musicais, como escalas, cadências, intervalos e outros conteúdos de harmonia musical.

A introdução, na sexta edição da obra de Pole, foi escrita pelo musicólogo Edward J. Dent. A forma como Dent conduz suas palavras demonstra a relevância de compreender a filosofia da música como áreas de conhecimento que se amalgamam para uma compreensão mais ampla dessa forma de analisar a música e a filosofia. Como mostra o primeiro parágrafo de Edward J. Dent, que classifica a obra de Pole como uma filosofia da música, “neste trabalho

²⁸ DAVIES, *Themes in the Philosophy of Music*. p. 149.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*. p. 151.

³¹ *Ibidem*.

pretende-se tratar de um ramo do conhecimento musical atual, mas pouco estudado, será desejável explicar, de forma um tanto completa, desde o início, o que significa seu título”³².

O musicólogo Edward J. Dent, assim como outros estudiosos e pensadores, também menciona a particularidade da música em relação às artes plásticas. De acordo com Dent, a principal diferença está na apresentação dessas duas artes para o mundo, mas, sobretudo, na diferença do ato criador entre o pintor e o compositor. Em certos momentos, Dent aponta o processo de criação da música como algo superior às outras artes, como quando diz que o poeta precisa apenas de uma prensa para tornar suas ideias totalmente inteligíveis, mas não aborda o processo da ideia que o poeta tem em sua criação. Em relação ao pintor e ao escultor, Dent afirma não haver o processo de entendimento e de apreciação da obra de arte enquanto não houver a finalização dessa mesma obra. Quanto ao compositor, o musicólogo considera, mesmo que finalizado sua obra, apenas um demasiado número de “hieróglifos inúteis” - expressão utilizada para se referir às células musicais até que o performer as torne conhecidas ao espectador ou ao ouvinte.

Além da teoria da música, Dent reconhece na filosofia da música uma forma de ampliar a discussão sobre música, uma vez que “a filosofia da música, assim como outros ramos elevados de conhecimento, reivindica a atenção mais sobre o intelectual do que por motivos utilitários”³³. Para Dent, Moritz Hauptmann (1853) foi o primeiro a tentar de maneira séria estabelecer uma discussão entre música e filosofia, classificando sua obra como uma teoria filosófica da música. Dent se refere ao texto intitulado *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik* (A natureza da harmonia e da métrica: sobre a teoria da música), de 1853. Embora Hauptmann possa ser interpretado, na opinião de Dent, como uma teoria filosófica, é importante salientar que é uma obra praticamente para músicos, ou seja, mesmo que aborde teorias que ampliam a discussão musical, é inquestionável a necessidade de um conhecimento teórico musical, sobretudo em harmonia. A introdução da obra de Hauptmann é o momento em que a discussão teórico-filosófica está em evidência, como é possível notar abaixo:

A música é geralmente compreensível em sua expressão. Ela não é apenas para o músico, ela é para o bom senso humano. Além disso, a música não é de natureza fundamentalmente diferente na canção folclórica e na fuga de Bach, ou na sinfonia de Beethoven. Se o conteúdo da obra de arte mais complicada pode impedir sua compreensão, é sempre o mesmo nos meios de expressão individual, geralmente compreensíveis, através dos quais a maior ou a menor peça musical nos fala, comunicada a nós em uma língua que não precisamos aprender as palavras e a

³² DENT, *Introduction*. In.: *The Philosophy of Music*. p. 1.

³³ *Ibidem*. p. 4-5.

gramática. A tríade é consonância tanto para os incultos quanto para os cultos; a dissonância necessita de resolução tanto para o não-músico quanto para o músico; a discordância é para cada ouvido algo sem sentido³⁴.

É interessante a forma com que Hauptmann aborda a música, em especial quando menciona, de maneira geral, a possibilidade de compreender a música, não apenas em sua recepção, mas também no seu entendimento musical. A música para Hauptmann é a música para o homem, assim como para o folclore, para a obra de Bach, de Beethoven e, se quisermos acrescentar à análise do autor, também para as músicas atuais, pois não há diferença, uma vez que a dissonância, a consonância, a tríade, assim como outras questões musicais, permanecerão suas especificidades técnicas e históricas, sem a interferência do músico ou do ouvinte.

O conceito de um sistema tonal artificial (*künstlichen Tonsystemes*) é completamente vão. Os músicos foram menos capazes de determinar intervalos e de inventar um sistema tonal, do que os linguistas que inventaram as palavras da língua com a qual falam a sintaxe da frase: eles falam com a linguagem que o sentido humano geral o faz. O discurso não consiste em palavras compostas, mas é dividido em um pensamento, da mesma forma é a expressão musical que se separa na sequência e na harmonia dos sons, ou seja, é apenas um conteúdo do pensamento musical a ser expresso: seus momentos individuais são apenas membros de uma unidade orgânica. De definições convencionais para acordes, para o estabelecimento de uma tonalidade ou escala, para mudanças arbitrárias, modulações nas alturas naturalmente dadas, embora muitas vezes se ouça tais coisas ditas por pessoas sensatas, as mesmas pessoas não podem razoavelmente falar sobre elas³⁵.

A citação é relevante, não somente para intervenções na área da filosofia da música, mas para qualquer área do conhecimento que, por vezes, converse com outra área ou com temáticas que amalgamem duas ou mais áreas do conhecimento. Não necessariamente porque alguém tem as definições técnicas de uma área, como descreve Hauptmann em relação à música, está apto a discutir de forma séria o conteúdo musical ou as possibilidades desta área artística, seja no âmbito composicional ou para comparações com outras áreas, como a filosofia.

Hauptmann apresenta em sua obra questões mais bem elaboradas do que qualquer conteúdo simples no campo da música. Fica claro que a discussão tem como objetivo aprofundar a teoria filosófico-musical, mas, para que isso ocorra de acordo com o leitor, é necessário que este leitor tenha familiaridade com a música. Embora *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik* seja, praticamente, uma obra com a intenção de iniciar o leitor à uma teoria fundamentada por Hauptmann, especialmente a harmonia, ela se

³⁴ HAUPTMANN, *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*. p. 6.

³⁵ *Ibidem*. p. 7-8.

desenvolve com propriedade e, aos poucos, se manifesta de maneira complexa, mas, ainda assim, um simples leitor diletante de música não conseguiria acompanhar o raciocínio.

A tentativa de Hauptmann é aproximar o conhecimento musical de sua *práxis* através da prática de exercícios em sua obra, uma vez que “o conhecimento técnico estará mais próximo da prática, intervirá mais diretamente nela do que o conhecimento geral”³⁶. Para tal, o autor estipulou regras e nomenclaturas novas para o melhor entendimento de sua teoria, almejando, dessa forma, a melhor experiência para os seus leitores. O autor tem como objetivo elucidar sua teoria para os futuros leitores, algo que é perceptível nas últimas palavras na introdução de sua obra: “para um conhecimento científico sobre a área da música, gostaria que o presente trabalho seja um estímulo e um começo”³⁷.

Mesmo que tenha sido uma pesquisa séria na área da teoria filosófico-musical, como afirmou Dent, sua obra foi considerada complexa por Dent, pois considera um “trabalho que envolveu grande pensamento; mas, infelizmente, o autor, que estudou profundamente a filosofia alemã, construiu sua teoria sobre a metafísica transcendental, emprestada principalmente do sistema de Hegel”³⁸. Essa referência ao sistema de Hegel que Dent afirma está presente na preocupação da arte da música em relação ao mundo, assim como a posição do homem em relação ao mundo, em outras palavras, uma discussão filosófica e estética.

Em relação a Hegel, é importante mencionar que o filósofo utiliza com cautela, para não dizer ressalvas, o termo estética, “não porque o nome nos importe pouco, mas, porque este termo adquiriu direito de cidadania na linguagem corrente, o que já é um argumento em favor de sua conservação”³⁹. A passagem em que Hegel manifesta o seu descontentamento em relação ao vocábulo estética se encontra logo no início da introdução de sua obra *Vorlesungen über die Ästhetik* (Palestras sobre estética), de 1835. Em sua compreensão e tese a ser desenvolvida nos cursos de estética, o termo mais apropriado seria filosofia da bela arte, visto que na interpretação do filósofo, a estética é insatisfatória em relação à sua ciência. Porém, como a história consolidou esse conceito a partir de alguns pensadores, decidiu manter a nomenclatura.

Estas lições são dedicadas à *estética*, cujo objeto é o vasto *reino do belo*; e mais próximo está a arte, ou seja, o âmbito da *bela arte*. Para este assunto, é claro, o nome *estética*, na verdade não é muito apropriado, pois “*estética*” designa mais precisamente a ciência do sentido, do sentimento, e nesse sentido tem o significado de uma nova ciência, ou melhor, como algo que se tornou uma disciplina filosófica na escola

³⁶ HAUPTMANN, *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*. p. 16.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ DENT, *Introduction*. In.: *The Philosophy of Music*. p. 6.

³⁹ HEGEL, *Curso de estética: o belo da arte*. p. 13.

Wolffiana na época em que na Alemanha, as obras de arte eram vistas em relação aos sentimentos que pretendiam evocar, por exemplo, os sentimentos de prazer, admiração, temor, compaixão, etc. Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, devido à superficialidade deste nome, procuram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência a qual se refere não trata do belo em geral, mas tão somente do belo da *arte*. Vamos, portanto, deixá-lo com o nome de *estética*, como mero nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, “*filosofia da arte*” e, mais precisamente, “*filosofia da bela arte*”⁴⁰.

Apesar de haver divergências nas teorias elaboradas, a utilização de algumas delas permanece clara para possíveis conclusões de temas atuais, algo que pode ser facilmente refutado. O grande problema que as pesquisas mais recentes enfrentam é a especificidade, ou seja, o instrumento que o pesquisador tem a capacidade de usar ou de argumentar. Não há a devida preocupação em trazer para a pesquisa um tema que se mostre capaz de aumentar a discussão do tema, diferente das teses anteriores que se destacaram, como os cursos de *estética* de Hegel, onde não há uma única preocupação, mas uma teoria apta a sustentar a temática geral, ou seja, o belo, o sublime, bem como temas amalgamados à *estética*.

Sem a diligência necessária, as pesquisas atuais apresentam limitações em seus títulos, tais como a emoção do piano num período escolar, a voz como emoção na música, a emoção presente em determinadas peças de violino, a expressão do arco, ou então, a expressão em determinadas notas, entre tantos outros títulos que demonstram a limitação de uma reflexão para a *estética* da música. Se pensarmos em algo mais filosófico enquanto teoria da arte, seria uma *filosofia da bela arte*, como preferiria Hegel em seus cursos.

Dando continuidade à interpretação de Dent, a teoria de Hauptmann, segundo o autor, é intrincada de ser compreendida, dificultando a assimilação pelas mentes de calibre comum (*minds of ordinary calibre*) e, apesar de haver méritos, ficou esquecido no tempo. Em relação à crítica de Dent à teoria de Hauptmann, ou seja, ao difícil acesso daqueles que não têm conhecimento musical, isso se dá também pela nomenclatura nova usada pelo autor. Hauptmann, em seu entendimento, para facilitar a compreensão da harmonia proposta em sua obra, utilizou de letras para nomear as tonalidades, algo que atualmente, no século XXI, é um tanto óbvio devido à utilização desses mesmos símbolos na harmonia popular. Contudo, na metade do século XIX, a inovação não parece ter sido eficiente. A utilização de letras maiúsculas para definir a tonalidade e também os intervalos maiores, bem como as letras minúsculas para exemplificar um intervalo menor, tornou-se um conhecimento a mais para ser assimilado enquanto se estuda harmonia. Por exemplo, em um acorde de Do menor, onde a

⁴⁰ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. p. 1.

construção se dá pelos graus I - III - V do campo harmônico, sendo o III grau um intervalo menor, na teoria de Hauptmann, essa mesma configuração intervalar seria escrita dessa forma, C - e - G, sendo a letra ‘e’ minúscula para designar um intervalo menor.

Dent, na introdução da obra de Pole, apresenta outro nome alemão, Hermann von Helmholtz, e sua obra intitulada *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (O ensino das sensações tonais como base fisiológica para a teoria da música), de 1863. Dent sustenta que, apesar de Helmholtz ter escrito uma obra de qualidade, fundamentando sua teoria especificamente na área da acústica, a parte física teve mais visibilidade e popularidade, mas ainda não é conhecida na área da música. A impressão de Dent em relação à filosofia da música de Helmholtz pode ser observada nas seguintes palavras:

Entender-se-á agora que a Filosofia da Música, tal como estabelecida pela investigação de Helmholtz, implica não a mera enunciação e explicação dos fenômenos acústicos, mas a análise filosófica geral da estrutura musical, para a qual o elemento acústico é apenas introdutório, e que realmente se estende a um domínio muito mais amplo⁴¹.

Dent percebe que a obra de Helmholtz foi uma tentativa de unir a lacuna existente entre a ciência da acústica e a arte da música, pois desenvolveu sua teoria, na primeira parte da obra, sobre a teoria dos sons, mais especificamente, sobre a natureza dos sons da música. A discussão aborda temas como a percepção do ouvir e sua questão física, além do fenômeno fisiológico, tendo exemplos de aplicação dessa teoria na teoria da música. Em outra parte da obra, a teoria apresentada se relaciona diretamente ao interesse do músico e ao conhecimento que o autor considera relevante na área da acústica. Ainda assim, Dent faz uma análise mais aprofundada da obra de Helmholtz. Para Dent, é impossível estudar a teoria de Helmholtz sem dar as devidas importâncias nas descobertas acústicas, porém considera que uma “proporção muito grande da filosofia da música está totalmente fora dos limites físicos”⁴². Devido à distância entre a filosofia e os limites físicos, a parte musical da teoria, segundo Dent, é muito difícil de ser assimilada.

Tais obras e discussões sobre teorias musicais, entre outros temas, buscaram, na realidade, conceituar o que é a arte da música, quais são as emoções que ela causa, qual a relação dessa arte com a cultura de um determinado povo, ou então, como compreender a música. As palavras para a resposta à pergunta - o que é música? - não surgiram de forma simples, ou seja, não deveriam ser simplórias. Assim, muitos estudiosos a partir de teorias musicais,

⁴¹ DENT, *Introduction*. In.: *The Philosophy of Music*. p. 9.

⁴² *Ibidem*.

psicológicas, fisiológicas, filosóficas e até mesmo amalgamando quando possíveis tais linhas de pensamento, buscaram uma resposta que pudesse atingir o objetivo específico para este questionamento. Não ocorreu diferente com Dent, mesmo na breve introdução de *The Philosophy of Music*:

O que é música? Música é formada por tipos de sons peculiares, que, após selecionados por certas séries elementares chamadas escalas, são combinadas e organizadas em uma estrutura complicada à vontade do compositor. Essa definição aponta para três cabeças de investigação, a saber, o material, os arranjos primários ou elementares e a estrutura final ou complexa⁴³.

Estas três cabeças que Dent menciona se dividem em conteúdos musicais, ou seja, o material citado acima nada mais é do que o som - a questão sonora da música. Por isso os sons são peculiares, para que o compositor possa avaliar se terá ou não influência na estrutura da obra. Nesse contexto, será necessário, na interpretação de Dent, diferenciar e localizar as características da melodia e da harmonia. De maneira simples, o autor discorre da seguinte maneira sobre melodia: “o tipo mais simples de música é quando uma voz ou um instrumento executa uma sucessão de sons diferentes, um por vez, como quando um som ou um ar é cantado por uma voz ou tocado por uma flauta, ou por um violino. Isso é chamado de *Melodia*”⁴⁴.

A explicação de Dent é ainda mais reducionista em relação à harmonia do que a explanação sobre melodia. “Um tipo mais complexo é quando várias e diferentes notas musicais são combinadas e soadas simultaneamente. Isto é denominado *Harmonia*”⁴⁵. Dent prossegue discorrendo sobre os caminhos possíveis para responder à pergunta sobre o que é música, explicando, a seu modo, o que é contraponto. “E há outra variedade ainda mais complicada, em que várias melodias podem ser executadas juntas, produzindo harmonia por suas combinações. Isto é chamado de *Contraponto* e é o mais alto e refinado entre tudo”⁴⁶. Por fim, Dent aproxima o seu discurso com a música moderna, ou seja, a música contemporânea em relação ao seu tempo. Para o autor, o que foi exposto como música é que fundamenta a música moderna, mas não apenas isso, pois ela tem, “além disso, um elemento fundado na duração de vários sons, introduzindo o que se chama de *tempo, medida e ritmo*; e há, ainda, outra característica de interesse afetando o design geral de qualquer peça em sua totalidade, chamada *forma*”⁴⁷.

⁴³ DENT, *Introduction*. In.: *The Philosophy of Music*. p. 10.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 11-12.

Ainda que a pergunta - o que é música? - tenha sido respondida por Dent de forma breve e reducionista, é sabido que essa questão é impossível de ser abordada em uma introdução. Mas é evidente que o autor destacou pontos importantes quanto à necessidade de conceituar e compreender a arte da música. Também é válido salientar que Dent identificou uma possível filosofia da música nas obras de Hauptmann e Helmholtz, o que o fez descrever a importância do conhecimento musical para discorrer sobre esta esfera do conhecimento. Tal menção do autor, na citação abaixo, foi descrita após ter apresentado teorias e explanado sobre o seu conceito de música.

Em uma Filosofia da Música, todas essas coisas devem ser investigadas; e quando chegamos a questões de arranjo e estrutura, sejam elementares ou complexas, não podemos deixar de notar o fato de que a música é construída de acordo com certas *formas* que são razoavelmente bem definidas, e que ou são estabelecidas como *regras de composição*, ou podem ser claramente inferidas pela análise das obras dos melhores mestres. Algumas dessas formas são de origem antiga e parecem ser pouco suscetíveis a variações; já outras são de introdução mais recentes e são mais sujeitas a mudanças. Portanto, o problema diante de nós se resolverá principalmente em uma investigação filosófica sobre a natureza, a origem e o fundamento dessas formas⁴⁸.

Um importante aspecto a respeito dessa temática é perceber que conceituar a arte da música, não necessariamente significa compreender a música, uma vez que ela está presente na história, na teoria, na prática, ou no social. Erkki Huovinen em seu texto intitulado *Understanding Music* (2011), inicia sua reflexão com a possibilidade de não compreender a música em sua totalidade. Para tal afirmação, Huovinen se utiliza do fato da música, por ser arte, “muitas vezes buscar o novo, o anteriormente desconhecido, o não convencional. Alguns pensadores musicais pensaram que os enunciados musicais só cumprem seu objetivo estético na medida em que se desviam do que antes era considerado sintaticamente normal”⁴⁹. Embora Huovinen parta deste princípio em seu breve texto, praticamente é o único momento em que o autor expressa a sua posição sobre o tema.

No entanto, em um texto curto, de apenas nove páginas, talvez fosse mais relevante para o tema em questão se o autor dissesse mais do que, apenas, a interpretação de outros autores que discutiram o entendimento ou conceitos da arte música. Houvinen não faz críticas ou questionamentos a respeito da teoria apresentada pelos pensadores escolhidos para a elaboração de seu texto, o que demonstra uma concordância. Se quisermos fazer uma crítica mais

⁴⁸ DENT, *Introduction*. In.: *The Philosophy of Music*. p. 12.

⁴⁹ HUOVINEN, *Understanding Music*. In.: *The Routledge Philosophy Companions to Philosophy and Music*. p. 123.

aprofundada, basta usar a sentença em que o autor inicia o seu texto em relação à compreensão da música, uma vez que não demonstra a sua própria opinião sobre o tema.

Este tema é também visto em títulos e capítulos de obras que usam o vocábulo ontologia. Segundo Kathleen Stock, em sua obra *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work* (Filósofos da Música - Experiência, Significado e Trabalho), de 2007, “um dos problemas mais proeminentes que os filósofos da música enfrentam é o de identificar que tipo de coisa é uma obra musical. À primeira vista, as obras musicais apresentam algumas características intrigantes que tornam sua categorização ontológica pouco direta”⁵⁰. Stock cita o fato de a música se manifestar de diversas maneiras, ou seja, aparentemente podem existir de maneiras diferentes, como uma obra musical simplesmente executável, como uma partitura, ou então, como um objeto criado por um determinado compositor para um determinado objetivo específico. Para Stock, “nem todas as questões de ontologia musical dizem respeito à natureza das obras musicais *por si*. Há questões igualmente interessantes a serem levantadas sobre como devemos pensar esses objetos musicais gerados pelas várias etapas do processo de composição”⁵¹. Julian Dodd (2007) sustenta que a ontologia da música deve se concentrar na natureza ontológica da obra musical e de sua reprodutibilidade.

Um relato satisfatório da ontologia nas obras de música deve fazer duas coisas. Antes de tudo, deve nos esclarecer sobre a *natureza ontológica* das obras musicais, ou seja, dizer-nos a qual categoria ontológica tais obras pertencem. Com base nisso, deve explicar como as obras musicais são *individualizadas*, isto é, fornecer um relato informativo de quando temos uma obra musical e quando temos obras numericamente distintas⁵².

Essa forma de pensar é o que direciona todo discurso sobre ontologia musical, pois a originalidade e a reprodução da obra são, em suma, o que poderia ser definido como a obra, não a música em si, mas a obra e sua aparência no mundo. A dificuldade de compreender o que é a obra musical faz parte da ontologia da música e, de acordo com Michael Morris (2007), esta é a perplexidade presente na reflexão deste tema. Nesse caso, faz sentido quando o autor afirma que “uma obra musical não pode ser armazenada em um porão, embora cópias de uma partitura possam ser. As obras musicais podem ser executadas em várias ocasiões, embora possam existir sem serem executadas. Algumas obras musicais são escritas, porém, nem todas são”⁵³. Morris

⁵⁰ STOCK, *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work*. p. 3.

⁵¹ STOCK, *Ibidem*. p. 5.

⁵² DODD, *Sounds, Instruments, and Works of Music*. In.: *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work*. p. 23.

⁵³ MORRIS, *Doing Justice to Musical Works*. In.: *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work*. p. 52.

se apropria das palavras de Heidegger, mais precisamente de seu escrito intitulado *Der Ursprung des Kunstwerkes* (A origem da obra de arte), de sua obra *Holzwege* (Caminhos de Floresta) publicada em 1950, quando faz alusão de que há partituras armazenadas em porão “*wie die Kartoffeln im Keller*” (como batatas no porão), como é possível averiguar:

As obras de arte são conhecidas de todos. Edificações e esculturas podem ser encontradas em locais públicos, igrejas e residências. Nas coleções e exposições são acomodadas obras de diversas épocas e povos. Se olharmos para as obras em termos de sua realidade intocada e não nos enganarmos, então isso se torna aparente: as obras estão tão naturalmente presentes como outras coisas. A imagem está pendurada na parede como um rifle de caça ou um chapéu. Uma pintura, por exemplo, a de Van Gogh, representando um par de sapatos de camponês, vagueia de uma exposição para outra. As obras são enviadas como o carvão da região do Ruhr e os troncos das árvores da Floresta Negra. Durante a campanha, os hinos de Hölderlin foram embalados em mochilas como material de limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos depósitos da editora como batatas no porão⁵⁴.

Der Ursprung des Kunstwerkes pode ser considerada, na interpretação dos autores mencionados neste capítulo até o presente momento, como uma obra que discorre sobre a ontologia da obra de arte. No entanto, apesar do título da obra de Heidegger ser uma analogia à ontologia, ele não menciona o vocábulo ontologia em *Der Ursprung des Kunstwerkes*, uma vez que a intenção é formular as perguntas corretas para o tema e, não necessariamente, uma resposta óbvia ou de cunho a finalizar a discussão sobre a origem da obra de arte. Provavelmente, esta seja a principal diferença entre Heidegger e as possíveis teorias trazidas neste capítulo, ou seja, ao invés de dar uma resposta ao leitor, como fazem os autores citados, Heidegger conduz ao leitor de sua obra inúmeros questionamentos que podem ou não gerar, por si só, uma resposta plausível, como fica evidente no primeiro parágrafo de seu posfácio, “as considerações anteriores abordam o enigma da arte, o enigma que é a própria arte. A afirmação está longe de resolver o enigma. A tarefa é ver o enigma”⁵⁵.

Por mais que Heidegger não estivesse disposto a ceder uma resposta específica, a teoria filosófica empregada ocasiona um desconforto ao leitor que busca por esta resposta, isto é, pela origem da arte. A cada conjectura exposta no texto, uma nova pergunta é apresentada, porém, para os que conhecem a filosofia heideggeriana, esses questionamentos estão manifestos na coisa (*Ding*) e na coisidade (*Dingheit*), que é e está presente na arte, mais especificamente na essência do ser.

⁵⁴ HEIDEGGER, *Holzwege*. In.: *Gesamtausgabe - Band 5*. p. 3.

⁵⁵ *Ibidem*. p. 67.

Todo o ensaio *A Origem da Obra de Arte* se move conscientemente e ainda assim implicitamente pelo caminho da questão da essência do ser. A reflexão sobre o que é a *arte* é determinada inteira e decisivamente apenas pela questão do ser. A arte não conta nem como área de atuação da cultura, nem como fenômeno do espírito; ela pertence ao *acontecimento* a partir do qual o “sentido do ser” é determinado pela primeira vez. O que é arte, especificamente, é uma daquelas perguntas para as quais não há respostas no ensaio. O que aparentemente oferece são instruções para as perguntas⁵⁶.

Heidegger propõe, em sua filosofia, o entendimento da origem da obra de arte a partir da essência do ser, ou seja, arte e artista estão em uma mesma relação, pois “o artista é a origem da obra” e “a obra é a origem do artista”⁵⁷. Heidegger afirma com tais palavras que não é possível a existência de um sem o outro, visto que “artista e obra *são* em-si e em sua relação recíproca por meio de um terceiro, o qual é o primeiro, a saber, por meio daquilo de que artista e obra de arte têm seus nomes, através da arte”⁵⁸.

Dado que Heidegger não se importa com uma resposta objetiva em relação à origem da obra de arte, também não se importa em discutir os diferentes gêneros de artes em particular. A discussão que realmente está presente na filosofia de Heidegger está em como as artes se apresentam àqueles que as vivenciam. Essa seria a coisa (*Ding*) que Heidegger descreve em sua obra, mas a experiência estética também é uma vivência na arte. Este caráter é algo irremovível na obra de arte, pois faz parte da essência da arte e reconhecemos a arte por sua coisa, “a edificação está na pedra. A escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra da linguagem está no tom do dizer. A obra musical está no som”⁵⁹.

Acontece há muito tempo. Naquilo que os sentidos da visão, da audição e do tato nos trazem enquanto sensações da cor, do som, da rugosidade e da dureza, as coisas, tomadas literalmente, caem sobre nós. A coisa é o *aistheton* [sensível], aquilo que é perceptível nos sentidos da sensualidade através das sensações. Com isso, torna-se, mais tarde, comum aquele conceito de coisa, segundo o qual nada mais é do que a unidade de uma multiplicidade do que é dado nos sentidos. Se essa unidade é concebida como uma soma ou como totalidade, ou ainda, como uma forma, isso não muda a característica decisiva desse conceito de coisa⁶⁰.

1.2 Emoção e expressão na música

Dentre os temas citados que envolvem a pesquisa de filosofia da música, além de ontologia, compreensão, definição e entendimento, outros assuntos estão entre os compêndios

⁵⁶ HEIDEGGER, *Holzwege*. In.: *Gesamtausgabe - Band 5*. p 73.

⁵⁷ *Ibidem*. p. 1.

⁵⁸ *Ibidem*. p. 73.

⁵⁹ *Ibidem*. p. 4.

⁶⁰ *Ibidem*. p. 10.

e obras específicas desta área, como emoção e expressão, algo que está relacionado ao artista performático e também ao ouvinte ou espectador. Segundo Stefan Koelsch, em sua obra *Brain and Music* (2013), “alguns pesquisadores defendem que a música pode evocar um amplo espectro de emoções ‘reais’, enquanto outros argumentam que as emoções evocadas pela música são artificiais (e não reais)”⁶¹.

A “discussão” no aspecto das emoções musicais está presente na história da música desde as primeiras obras e pesquisas sobre música, tal como em composições e “finalidades” que a arte poderia propor aos seus ouvintes e espectadores. “Desde Platão, as pessoas pensam que existe uma relação especialmente íntima entre a música e as emoções”⁶². Vale ressaltar que há divergências não apenas na música, mas também na área das artes, principalmente quando a temática se faz na esfera da emoção, pois, em um primeiro instante, a recepção pode ser considerada na esfera da subjetividade, ou seja, no estado de emoção do indivíduo no momento em que contempla a obra de arte. No entanto, no campo da música, há algumas tentativas de trazer para as conclusões de pesquisas e teorias, elementos “enigmáticos” que se apropriam de conceitos musicais e de suas histórias na própria história da música, como percepção e harmonia, intervalos sonoros, acordes maiores e menores, cadências ascendentes, cadências descendentes, resoluções harmônicas, entre outras sensações musicais possíveis no momento da composição musical e da receptividade do ouvinte ou espectador em relação à obra.

Platão argumentou que o modo musical conhecido como o modo “Lídio” deveria ser banido da educação dos futuros governadores do estado sob o argumento de que torna as pessoas lascivas e preguiçosas, enquanto o modo dórico deveria ser encorajado porque torna as pessoas - ou mais especificamente, homens - bravos e virtuosos. Essa ideia de que a música tem o poder de *despertar* as emoções dos ouvintes sobrevive até os dias atuais e recentemente recebeu suporte empírico. Outras pessoas afirmaram que a música também pode *representar* as paixões. De acordo com a doutrina barroca de *Affekten lehre*, diferentes movimentos de uma suíte ou concerto devem “representar” estados emocionais como alegria ou melancolia. A emoção “representada” era muitas vezes o principal meio de unificação do movimento. Alguns compositores barrocos também escreveram “peças de personagens” que retratam diferentes personagens ou temperamentos, às vezes ilustrando o de seus amigos ou as notabilidades do dia. Finalmente, na era romântica, tornou-se um lugar-comum que a música pode *expressar* emoções, sejam as emoções de um personagem ou protagonista da música ou as emoções do próprio compositor⁶³.

A discussão, com o decorrer do tempo, não só buscou formas de demonstrar as emoções que a música pode ou não causar ao ouvinte, mas também buscou, através de alguns pesquisadores e áreas específicas, tornar essa subjetividade em algo empírico. Segundo Jenefer

⁶¹ KOELSCH, *Brain and Music*. p. 204.

⁶² ROBINSON, *Music and Emotions*. p. 395.

⁶³ *Ibidem*. p. 395.

Robinson (2007), “há atualmente alguma disputa sobre a natureza da emoção. Diferentes teóricos argumentaram que as emoções são *sentimentos* ou *juízos*, bem como pedaços de *comportamento* ou *mudanças fisiológicas*, ou então, *estados de prontidão para ação*”⁶⁴.

A emoção é uma sensação que o corpo sente ou experimenta, como sofrimento, vergonha, embaraço, tristeza, alegria, etc., que é um ato particular e individual, e é compreensível na subjetividade. Assim, Malcom Budd, em sua obra *Music and the Emotions: The Philosophical Theories* (1992), procurou responder algumas questões criadas por ele mesmo, pois dessa forma conseguiria ampliar a discussão e a fundamentação de sua teoria. Segundo o autor, é possível distinguir emoções de outras experiências e de outros tipos de eventos mentais, bem como diferenciar uma emoção de outra e como elas se individualizam, como cada emoção é constituída e, principalmente, responder “o que é emoção? O que é necessário, e o que é suficiente, para que uma ocorrência seja uma instância de emoção?”⁶⁵.

Budd considera que a relevância não está necessariamente em identificar a emoção pelo seu nome conhecido, pois há emoções que possuem nomenclaturas e outras que não têm identificação. No entanto, não significa que uma emoção nomeada represente uma única emoção. Qualquer termo que possa representar uma ou mais emoções, depende do princípio da individualização das emoções. Ainda nesse contexto, para o autor em questão, a identificação das emoções não indica a verdade dessa ou daquela emoção, ou seja, essa identificação está diretamente ligada à essência de cada uma delas. Quando não há uma ligação entre emoção e essência, Budd a classifica como emoções anômalas.

É interessante notar que, em alguns momentos das obras de alguns autores, o caminho parece ser o de evitar o argumento a partir da subjetividade. No capítulo *The repudiation of emotion*, Budd discorre sobre dois tipos específicos de ouvintes para emoções diferentes, como o “ouvinte” que utiliza a música como complemento ou estímulo para outras funções, por exemplo, “uma distração ou um aprimoramento - como quando a música é dançada ou marchada, acompanha o trabalho rítmico ou fornece um pano de fundo para uma reunião social ou é usada para induzir um clima apropriado para uma cerimônia”⁶⁶. Em relação ao outro tipo de ouvinte, este procura manter a atenção na música. Ou seja, “o ouvinte ouve música sabendo ou esperando que a experiência da música seja intrinsecamente recompensadora e não apenas com algum outro fim em mente”⁶⁷.

⁶⁴ ROBINSON, *Music and Emotions*. p. 398.

⁶⁵ BUDD, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. p. 1.

⁶⁶ *Ibidem*. p. 16.

⁶⁷ *Ibidem*.

O autor cita exemplos musicais para relacioná-los a uma pequena quantidade de emoções, como o terceiro movimento do primeiro quarteto de cordas *Rasumovsky* de Beethoven, que pode ser análogo a um sentimento de profunda tristeza, tal como o *Sospiri op. 70* de Edward Elgar pode estar relacionado ao sentimento de perda irrecuperável. Budd cita, dentre outros exemplos, que “o prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner é impregnado de desejo”⁶⁸. No entanto, há outras interpretações sobre este prelúdio de Wagner, sobretudo por ser usado em diversas cenas de filmes, como *Melancolia* de Lars von Trier, onde usou o prelúdio na cena de abertura de seu longa. Em contraste com Budd, o longa de Lars von Trier, que se inspirou em imagens em câmara lenta na abertura do filme, recebeu diversas análises enquanto se encontrava em relação ao prelúdio de Richard Wagner. Os termos “pavor”, “maldade”, “consolo”, “amargura” foram os mais usados entre os críticos de cinema, dentre outros que remetem aos mesmos sentimentos. Em relação à música, especificamente ao *prelúdio de Tristan und Isolde*, há outros rumos tomados quando o som proporciona diversas percepções e subjetividades. Nas palavras de Barenboim, é possível observar um “novo papel do prelúdio. Tensões e incertezas harmônicas resolvidas somente no final da ópera. Cálculo do peso instrumental. Refinamento da orquestração. O silêncio e a morte. A imperceptível flexibilidade do tempo musical. Estratégia do clímax”⁶⁹.

Como complemento de sua fundamentação neste tema sobre o tipo de emoção que a arte produz ao ouvinte ou ao espectador, Budd usa Liev Tolstói para exemplificar sua interpretação em relação à sensação que a arte pode causar ao indivíduo que a contempla. A citação é retirada da obra intitulada *What is Art?* (1904).

Evocar em si um sentimento que uma vez experimentou e, depois, evocá-lo em si por meio de movimentos, linhas, cores, sons ou formas expressas em palavras, de modo a transmitir esse sentimento para que outros experimentem o mesmo sentimento - esta é a atividade de arte. A arte é uma atividade humana que consiste em que um homem conscientemente, por meio de certos sinais externos, transmita a outros sentimentos que viveu, e que outros sejam infectados por esses sentimentos e também os experimentem⁷⁰.

Tolstói afirma que, quanto maior o sentimento transmitido por uma obra de arte, melhor ela será. Além disso, o autor também menciona que esses são os melhores e mais

⁶⁸ BUDD, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. p. 18.

⁶⁹ BARENBOIM e CHÉREAU, *Diálogos sobre Música e Teatro - Tristão e Isolda*. p. 126.

⁷⁰ TOLSTOI, *What is Art?*. p. 50.

elevados sentimentos expressados. Tolstói percorreu diversos temas relacionados à estética em sua obra *What is Art?*, um trabalho que levou quinze anos para ser concluído, como é possível observar nas primeiras palavras de sua conclusão. “Realizei, com o melhor de minha capacidade, este trabalho que me ocupou quinze anos, em um assunto que me é próximo - o da arte”⁷¹.

Assim como a arte em geral é a transmissão de todo tipo de sentimento, mas no sentido limitado da palavra só chamamos arte aquela que transmite sentimentos por nós reconhecidos como importantes, assim também a ciência em geral é a transmissão de todos os conhecimentos possíveis; mas, no sentido limitado da palavra, chamamos ciência àquilo que transmite conhecimentos reconhecidos por nós como importantes⁷².

Vale frisar que, nos quinze anos em que Tolstói se dedicou ao estudo da teoria da arte em sua obra, o autor percorreu diversos conceitos, teóricos e filósofos que discorreram em suas teses questões no âmbito da arte e de suas áreas afins. Tolstói, além de demonstrar o devido cuidado ao tratar a arte em sua obra, mostrou aos seus leitores que, para dissertar sobre um tema tão amplo quanto a arte, é preciso tempo, responsabilidade, reflexão crítica e fundamentação teórica. Mesmo que queira trazer um novo conceito para a arte e a estética, é preciso trafegar por teorias e tempos históricos que também tenham dedicado tempo a essas ideias sobre a arte. As interlocuções entre o passado e o presente são necessárias para fundamentar teorias, discursos e teses. Tolstói mostrou com responsabilidade o que é pensar sobre arte em sua obra *What is Art?*.

A arte não é um prazer, um consolo ou uma diversão; arte é um grande assunto. A arte é um órgão da vida humana, transmitindo a percepção racional do homem em sentimento. Em nossa época, a percepção religiosa comum dos homens é a consciência da fraternidade do homem, sabemos que o bem-estar do homem está na união com seus semelhantes. A verdadeira ciência deve indicar os vários métodos de aplicação dessa consciência à vida. A arte deve transformar essa percepção em sentimento⁷³.

Tolstói não faz diferença em relação a qual arte se refere em sua conclusão, uma vez que o pensamento estético do autor é fundamentado, em geral, na arte como um todo. Mas,

⁷¹ TOLSTOI, *What is Art?*. p. 200.

⁷² *Ibidem.* p. 201.

⁷³ *Ibidem.* p. 210.

segundo Budd, quando se transmite algo de A para B, ou seja, de um indivíduo para outro, é possível especificar o que é transmitido. Contudo, se a transmissão é um tipo de emoção, então a mensagem que foi transmitida não é o meio. De acordo com Budd, na esfera da música, deve ser considerado “a música puramente como uma ferramenta: a função da ferramenta é despertar no ouvinte a experiência que o compositor deseja que ele sinta”⁷⁴. É sabido que o compositor tem a intenção de transmitir algo para o público. Budd menciona que a música pode transmitir um determinado tipo de experiência auditiva ao ouvinte, mas essa mesma experiência, isto é, a emoção gerada a partir da obra musical, pode ser vivenciada se pensarmos apenas no sentimento, ou seja, na emoção específica, sem a necessidade da obra musical.

Malcolm Budd, ao analisar e formular teorias a partir de outros nomes que discutiu sobre as sensações e percepções que podem ser aplicadas à música, analisou a música pura, ou seja, a música instrumental. Para discorrer sobre música vocal, o autor utilizou as palavras de Roger Scruton, especificamente em sua obra intitulada *Art and Imagination: A study in the philosophy of mind* (1998). Scruton reconhece a dificuldade de especificar o pensamento que está presente na percepção da tristeza da música, na natureza da voz humana, pois “o pensamento ‘é triste’ dificilmente será suficiente, pois neste caso não existe ‘isso’. E o pensamento ‘há tristeza’ é enganoso, para dizer o mínimo”⁷⁵.

Em suma, há diversos autores que trataram de temas e questões que dizem respeito à música e à filosofia, ora amalgamando as duas esferas do conhecimento, ora tratando cada área dentro de suas especialidades. Por mais que um determinado autor traga para o seu discurso um determinado vocábulo e, com base no seu conhecimento e nas teorias de alguns pensadores, consiga aprofundar ainda mais essa expressão, existe uma porcentagem relevante de se deixar levar pelo mesmo caminho de alguns autores já citados, a saber, de fazer de uma arte reconhecida e de grande importância na história das artes algo reducionista.

Tal ação só será analisada de forma crítica e detalhada se o leitor de tais escritos tiver a capacidade de fazer isso, ou seja, conhecer de forma clara as duas esferas do conhecimento. Apesar de algumas editoras de renome e autores conhecidos terem trabalhos publicados nessa área que envolve música e filosofia, alguns leitores só têm como referência o nome e a obra destes autores, ignorando o conteúdo apresentado em tais obras publicadas. Quando isso ocorre, apenas valida o reconhecimento dos pares e dos nomes conhecidos, nomes estes que se repetem

⁷⁴ BUDD, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. p. 123.

⁷⁵ SCRUTON, *Art and Imagination: A study in the philosophy of mind*. p. 126.

nas publicações e, publicações estas que se repetem com poucas alterações de conteúdo, mas que são comprovadas pelos seus títulos e editoras.

2. Interlocuções e devaneios

2.1 Discussões estéticas, filosóficas e musicais

Por se tratar de uma pesquisa de reflexão crítica, que dialoga com a área da música e da filosofia em diversos períodos, acredito não ser necessário seguir uma cronologia, pois a temática filosofia da música pode ser compreendida de diversas maneiras e a partir de inúmeros pensadores. A ideia é discorrer sobre como alguns pensadores, musicólogos ou filósofos trataram este tema, independente da cronologia. Sendo assim, independentemente do autor escolhido, este capítulo poderia iniciar a discussão sem maiores problemas, uma vez que a maneira como será conduzida a intervenção entre música e filosofia é mais relevante do que o autor em questão, seja ele de renome ou não. Por este motivo, a obra *El siglo XX entre música y filosofía* (2004), de Enrico Fubini, foi a escolhida para despertar o interesse pelo tema neste segundo capítulo.

No capítulo intitulado *¿Existe una estética de Stravinsky?* (2004), da obra mencionada, o musicólogo apresenta uma reflexão crítica a partir de diversos temas, obras e compositores. Apesar de Fubini não ter apresentado a principal análise crítica desta pesquisa, é importante salientar alguns pontos específicos que foram apresentados, a saber, quando o autor menciona tais palavras iniciais:

Além do diferente grau de consciência estética e filosófica presente nos escritos desses músicos, unidos entre si e somente pela exigência comum de proporcionar esclarecimentos verbais para suas obras musicais, o problema talvez mais relevante que surge para o crítico é estabelecer em que medida a obra musical pode ou deve se colocar em relação com os escritos de caráter estético e filosófico. Parece um problema com uma resposta óbvia, mas especificamente no caso de Stravinsky, o problema surge em toda a sua relevância ambígua, não é pouco frequente o caso de escritos que parecem total ou parcialmente contradizer a obra, então ergue-se a dúvida sobre sua pertinência e autêntica relação que isto revela entre filósofo e artista⁷⁶.

A citação, logo nas primeiras páginas do capítulo referido, está direcionada a uma crítica de Fubini quanto ao modelo, ou seja, aos “processos metodológicos” que foram utilizados para tentar aproximar a estética e/ou a filosofia com as obras dos compositores. Isso aconteceu em diversos períodos da história da música, pois é possível encontrar escritos

⁷⁶ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 61-62.

“sistemáticos ou quase sistemáticos e, às vezes, frente a anotações carentes de rigor, ainda que fascinantes como testemunho apto para dar luz sobre a personalidade artística”⁷⁷. Para Fubini, essa forma de escrita utilizada pela maioria dos críticos é apenas a maneira de reconstruir uma linha ordenada, pois é a mesma configuração de trabalho que o artesão ou o artista usa na construção de um mosaico. Segundo o autor, há muitos exemplos que seguem o mesmo arquétipo, “de Monteverdi a Rameau, de Beethoven a Schumann, de Liszt a Wagner, de Berlioz a Schönberg”⁷⁸. Os nomes citados por Fubini indica um período entre um indivíduo e outro, ou seja, de uma forma de pensar, de um modelo de criação que pode permanecer inalterado ou, então, apresentar variações ao longo do tempo contemporâneo de cada artista, compositor ou pensador.

Ao final de seu texto, é possível notar que Fubini apresenta uma problemática recorrente nos escritos estéticos ou filosóficos voltados para as obras de alguns compositores, pois “estética, poética e obra de arte estão interligadas entre si por seguimentos sutis, porém consistentes. Trata-se de saber como identificá-los e desvendá-los; o que está em jogo é o conceito problemático da unidade da cultura”⁷⁹. Não é difícil compreender ou compartilhar da mesma conclusão que Fubini, visto que todo o capítulo se concentra neste objetivo, mas acrescentaria à tríade - estética, poética e arte - a questão histórica, pois não é possível desvincular o compositor, o artista, a obra, a poética e a estética de sua história, ou, se quisermos aprofundar ainda mais, não é possível desvincular do processo dialético, tal como do materialismo histórico.

A questão cultural que Stravinsky vivenciou no período entre guerras foi, sem sombra de dúvidas, um dos influxos que não poderia deixar de ter, simplesmente por estar ali naquele momento. No entanto, esses argumentos não devem ser os tópicos essenciais para a análise estética e filosófica, uma vez que esses mesmos pressupostos se dão pelo viés especulativo. Caso o crítico queira sustentar tal teoria, só poderá fazê-lo com base antropológica e/ou sociológica. Apesar de não serem totalmente fundamentadas na esfera filosófica, Stravinsky - que, ao analisar a história da música, examinou compositores e críticos que usaram especulações para sustentar a teoria estética de suas obras ou críticas - também o fez da mesma maneira.

⁷⁷ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 61.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*. p. 78.

Assim, julgar, discutir e criticar o princípio da vontade especulativa que está na origem de toda a criação é manifestamente inútil. No estado puro, a música é especulação gratuita. Os artistas de todas as épocas têm incessantemente testificado este conceito. Quanto a mim, não vejo nenhuma razão para não tentar fazer como eles fizeram. Eu próprio, tendo sido criado, não posso deixar de desejar criar. O que põe este desejo em movimento e o que posso eu fazer para o tornar produtivo?⁸⁰

A crítica de Stravinsky se dá no âmbito da criação, seja pelo crítico ou pelo próprio criador, uma vez que, para o compositor russo, é um tema delicado e, simultaneamente, fútil tentar identificar as fases de cada criador. Ainda que não negue a inspiração como um movimento ou uma espécie de perturbação para a criação, algo percebido por ele mesmo como um tipo de crença por parte dos amantes da música, a inspiração “não é de modo algum uma condição preceituada do ato criador, mas antes uma manifestação cronologicamente secundária”⁸¹. Stravinsky sustenta que a música não é nada mais que um fenômeno de especulação, pois “a base da criação musical é uma percepção; primeiro uma movimentação da vontade num domínio abstrato com o objetivo de dar forma a algo de concreto. Os elementos a que esta especulação necessariamente se dirige são os de som e de tempo”⁸². Para o compositor, não há outra forma de conceber a música sem esses dois elementos. É preciso compreender o que Stravinsky pensa sobre inspiração, arte e também sobre o artista, pois somente dessa forma é possível entender a reflexão crítica apresentada, inclusive em sua obra, especialmente quando o rotularam como um revolucionário.

Inspiração, arte, artista - tantas palavras, obscuras, pelo menos, que nos impedem de ver claramente num campo em que tudo é equilíbrio e cálculo, através dos quais se sente o sopro da respiração do espírito especulativo. É depois, e só depois, que a perturbação emotiva, que está na raiz da inspiração, pode surgir - uma perturbação emotiva acerca da qual as pessoas falam com tanto desrespeito ao atribuir-lhe um significado chocante para nós e que compromete o termo em si. Não é evidente que esta emoção é simplesmente uma reação por parte do criador em luta com essa entidade desconhecida, apenas o objeto da sua criação e que se irá tornar uma obra de arte? Passo a passo, elo a elo, ser-lhe-á permitido descobrir a obra. É esta cadeia de descobertas, assim como cada descoberta individual, que dá origem à emoção - um reflexo quase fisiológico, como o do apetite, que provoca um afluxo de saliva -, esta emoção que invariavelmente segue intimamente as fases do processo criador⁸³.

⁸⁰ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 68.

⁸¹ *Ibidem*. p. 69.

⁸² *Ibidem*. p. 41.

⁸³ *Ibidem*. p. 69-70.

Ainda que tente discordar do ato de inspiração para a criação artística, Stravinsky utiliza, em seu texto *Poética da Música* (1971), outros termos que podem ser afins ao vocábulo inspiração, como a compreensão intuitiva de uma entidade quase desconhecida. Para alguns, o que surge como inspiração, para Stravinsky seria a necessidade natural de compor, de criar, pois, até mesmo o ato de transcrever a obra para o papel é considerado pelo compositor como algo inseparável da criação.

Vale salientar que a obra *Poética da Música* (1971) teve influência na escrita, ou seja, Stravinsky, por estar próximo a Souvitchinsky, manteve uma relação com seu amigo filósofo para desenvolver alguns pontos de sua publicação, como é possível verificar nas próprias palavras do compositor russo: “Seu pensamento é tão próximo ao meu que não posso fazer nada melhor do que resumir sua tese aqui”⁸⁴. De acordo com Christoph Neidhöfer, o compositor Stravinsky “adota a classificação de Souvtchinsky na segunda das Charles Eliot Norton Lectures, ministradas em Harvard em 1939-40 e publicadas como *Poetic of Music* (Stravinsky, 1942). As palestras de Stravinsky foram de fato escritas em colaboração com Souvtchinsky e Roland-Manuel”⁸⁵.

Apenas como reflexão, é importante mencionar que a questão da criação musical é um tema tão antigo quanto a música. Se lembrarmos de *Fédon*, diálogo de Platão, é possível, de forma clara, perceber o caminho que o homem teórico e racional percorreu para o homem artístico, ou seja, do Sócrates racional para o Sócrates artístico. Em sua cela, enquanto aguardava o momento de cumprir sua sentença, o filósofo Sócrates disse aos presentes que, durante toda sua existência, um sonho o perseguiu. Esse sonhado exigia-lhe que ele compusesse música. Sendo um filósofo da razão, não é difícil compreender o motivo de sua recusa ao pedido.

Um pensador que, ao longo da sua vida, discorreu sua filosofia somente a partir da racionalidade, não seria facilmente entregue à “irracionalidade da música”. Sócrates utiliza vários exemplos em seu discurso sobre a necessidade dos contrários, uma vez que a morte é o oposto da vida, assim como a dor é do prazer, o menor do maior, o sono da vigília, o corpo da alma, entre outros, sempre para concluir seu raciocínio a partir da razão. Em *Fédon*, a música é apresentada por uma breve passagem, especificamente em uma resposta de Sócrates a Cebes.

⁸⁴ STRAVINSKY, *Poetics of Music in the form of six lessons*. p. 30.

⁸⁵ NEIDHÖFER, *Experiencing Time in Brian Cherney's String Quartet No. 4 (1994)*. p. 126.

Dize-lhe a verdade, Cebes: não foi com a intenção de lhe fazer concorrência, e muito menos às composições, que fiz aqueles versos: sei que isso teria sido difícil! Eu os fiz em virtude de certos sonhos, cuja significação pretendia assim descobrir, e também por escrúpulo religioso - prevendo, sobretudo, a eventualidade de que as repetidas prescrições que me foram feitas se relacionassem com o exercício dessa espécie de poesia. Eis como se passaram as cousas: Várias vezes, no curso de minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que me dizia era invariável: “Sócrates”, dizia-me ele, “deves esforçar-te para compor música!” E, palavra! Sempre entendi que o sonho me exortava e me incitava a fazer o que justamente fiz em minha vida passada. Assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu persevere na minha ação, que é por música: haverá, como efeito, mais alta música do que a filosofia, e não é justamente isso que eu faço? Mas sucede agora que, depois de meu julgamento, a festa do Deus está retardando a minha morte. O que é preciso então, pensei, no caso de que o sonho me tenha prescrito essa espécie comum de composição musical⁸⁶.

Vale lembrar, como complemento, de uma passagem da obra *República* (2000), também de Platão, pois há uma discussão que dialoga muito sobre a importância da música para a sociedade grega, uma vez que ela, a música, para os gregos, era compreendida como harmonia, equilíbrio e educação. A música, a partir do conceito de arte tal como conhecemos hoje, é algo completamente diferente da noção de música que os gregos tinham em seu tempo. Além da característica em si da música como arte, ela também era responsável pela formação do cidadão grego, assim como o esporte e outras áreas específicas.

E não é isso, precisamente, Glauco, continuei, que consiste a superioridade da educação musical, por calarem fundo na alma o ritmo e a harmonia e aderirem nela fortemente? E porque servem de veículo ao decoro, não deixam honesta a alma, sempre que for bem orientada a educação? Caso contrário, o oposto é o que se observa. E também pelo fato de perceber com acuidade quem nesse domínio desfruta de educação adequada, o que é falho ou menos belo nas obras de arte ou nas da natureza, e com mal-estar justificado, por esse fato, passa a elogiar as coisas belas e a acolhê-las alegremente na alma, para delas alimentar-se e tornar-se nobre e bom, e a censurar, com toda a justiça, o feio, dedicando-lhe ódio nos anos em que ainda careça de entendimento para compreender a razão dos fatos; mas, uma vez chegada a razão, dar-lhe-á as boas-vindas com tanto maior alegria, por se lhe ter tornado familiar em todo o processo de sua educação. Eu, pelo menos, disse, considero essas, precisamente, as vantagens da educação musical⁸⁷.

Esta simples divagação na obra de Platão mostra que a discussão entre música, criador e educação do cidadão, seja ele grego ou de outra etnia, não é recente. Logo, a divergência, se é que tal vocábulo é permitido, entre pensadores, músicos e críticos, não terá uma conclusão ou

⁸⁶ PLATÃO, *Fédon*, 60e - 61a. In.: *Diálogos*.

⁸⁷ PLATÃO, *República*. 401e - 402a.

sintonia unânime em suas reflexões, visto que a percepção, a história, a cultura e, para alguns, a inspiração, permitem essa diferença em suas descrições artísticas, composicionais ou estético-políticas. Tais discursos tendem a ser romantizados, o que prejudica sua reflexão crítica e estética quando não estão no período romântico.

Stravinsky, ao se manter fiel à igreja ortodoxa parece manter parte de seus conceitos quando não evidencia outros termos para tentar sustentar sua teoria estética de acordo com a sua linha de pensamento, ou seja, quando afirma que não pode “separar o esforço espiritual do esforço psicológico e físico. Defrontam-me ao mesmo nível e não apresentam uma hierarquia”⁸⁸. Considerando que o compositor discorre sobre este tema por vários caminhos, é plausível trazer o discurso para a esfera que nos deixa mais confortável para falar sobre o mesmo assunto, a saber, quando um dos caminhos é a história da filosofia, dessa forma, é possível apresentar sua ideia de artista.

Para Stravinsky, o vocábulo “*artista*, como pela maioria é compreendido hoje em dia, confere ao seu portador o mais alto prestígio intelectual, o privilégio de ser aceite como espírito puro - este termo pretensioso é, do meu ponto de vista, inteiramente incompatível com o papel do *homo faber*”⁸⁹. Dado que o tema aqui discutido se dá na área da estética e da filosofia, Stravinsky usa a expressão espírito puro, mesmo que esteja em desacordo com o *homo faber*, é possível trazer para o debate a filosofia schopenhaueriana, ou seja, a contemplação estética da obra de arte e a criação estética a partir do sujeito puro do conhecer. O gênio, aqui conferido nas palavras de Stravinsky como artista, é aquele que desperta o prazer estético no espectador.

Na obra *O pensamento vivo de Schopenhauer* (1955), de Thomas Mann, o autor descreve o prazer estético como puro, algo “desinteressado, livre do querer; seria ‘representação’, no sentido mais forte e mais sereno, contemplação clara, imperturbada, cheia de calma”⁹⁰. Schopenhauer faz uma distinção a partir da contemplação estética entre dois tipos de sujeitos, isto é, o sujeito que conhece e o sujeito do puro conhecer. Enquanto o sujeito que conhece apreende a obra artística com base apenas no intelecto e assimila somente as representações particulares, uma vez que conhece unicamente o que o indivíduo pretende absorver no simples instante e local, ou seja, no aqui e agora, no espaço e tempo; o sujeito do puro conhecer apreende tanto a vontade como o mundo em sua totalidade, desprendendo-se do tempo e do espaço, assim como fora da individualidade e da causalidade. Enquanto a intuição

⁸⁸ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 71.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ MANN, *O pensamento vivo de Schopenhauer*. p. 27.

do primeiro fica à disposição da arte, o segundo reconhece inúmeras coisas isoladas e, a partir disso, é capaz de criar sua própria arte.

A diferença entre artista e gênio em Schopenhauer é crucial para compreender o ato criativo da arte. O filósofo utiliza de uma metáfora para melhor elucidar sobre esses dois indivíduos quando traz para o diálogo a ação do peixe-voador. A ação do artista é representada pelo momento em que o “voo de um peixe-voador, que apenas por instantes pode permanecer no ar, para logo depois novamente retornar à água como o seu elemento natural”⁹¹, demonstrando a capacidade deste artista. Conforme a filosofia de Schopenhauer, a intuição do artista é cautelosa, ele a manipula com prudência. É através dessa intuição cautelosa que o artista é capaz de esculpir em um mármore duro a beleza que a natureza não foi capaz em milhares de anos. Em relação ao gênio, este consegue permanecer mais tempo do que o artista neste ato de criação, não é um simples voo que necessita retornar o mais breve possível para seu habitat natural.

Essa breve digressão filosófica tem como objetivo demonstrar que um tema específico, em diferentes períodos, pode ser interpretado de diferentes maneiras. Stravinsky, em *Poética da Música* (1971), critica a teoria do gênio, amplamente discutida por filósofos, em especial no século XIX, mas romantiza sua teoria quando diz acreditar no inatismo da criação artística. Stravinsky afirma em sua autobiografia que a “composição é uma função diária que me sinto compelido a cumprir. Eu componho porque fui feito para isso e não posso fazer de outra forma”⁹².

Em *Poética da Música* (1971), o músico e compositor afirma que a “criação musical surge-lhe como um complexo inato de intuições e de possibilidades baseadas principalmente numa experiência exclusivamente musical de tempo - *cronos*, de que o trabalho musical simplesmente nos dá a realização funcional”⁹³. Este pensamento sobre o tempo - *cronos* e o complexo inato - se dá em conformidade, como ele mesmo diz em sua obra, com o amigo filósofo Pierre Souvtchinsky, onde discorre sobre o conceito de tempo psicológico.

O tempo passa a uma velocidade que varia de conformidade com as disposições interiores do indivíduo e com os acontecimentos que vêm afetar a sua consciência. A expectativa, o enfado, a angústia, o prazer e a dor, a contemplação - todos nos aparecem, então, como categorias diferentes, no meio dos quais a nossa vida se

⁹¹ KOSSLER, *O puro sujeito do conhecer e a arte*. p. 232.

⁹² STRAVINSKY, *STRAVINSKY: An autobiography*. p. 274.

⁹³ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 44.

desenrola, e cada uma destas determina um processo psicológico especial, um tempo determinado. Estas variações no tempo psicológico são apenas perceptíveis, na medida em que estão relacionadas com a sensação primária - quer, consciente quer inconsciente - do tempo real, tempo ontológico. O que confere ao conceito de tempo musical o seu cunho especial é que este conceito nasce e desenvolve-se tão bem fora das categorias do tempo psicológico como, simultaneamente, com as mesmas. Toda a música que, submetida ou não à corrente normal de tempo ou dissociada ou não dela, estabelece uma relação especial entre a passagem de tempo, a própria duração da música e os meios técnicos e materiais através dos quais a música se manifesta⁹⁴.

A citação acima está relacionada não apenas ao ato de criação, mas também a divergência de Stravinsky quanto à rotulação de uma obra de acordo com sua temporalidade, o que, de fato, ocorreu com sua composição *Sagração da Primavera*. Para o compositor, o influxo que uma obra pode ocasionar não deve ser o suficiente para ser classificada como uma obra revolucionária, referindo-se à *Sagração da Primavera*. Segundo Stravinsky, os demais compositores da história da música que ultrapassaram os limites da convenção de seu tempo deveriam ser chamados de revolucionários. E, diz mais, “porque sobrecarregar o dicionário das belas-artes com este termo estertoroso, que designa, na sua aceitação mais vulgar, o estado de tumulto e de violência, quando existem tantas outras palavras que melhor se adaptam para designar originalidade?”⁹⁵.

Ainda utilizando as palavras do amigo filósofo, Stravinsky se vale da teoria de Suvtschinsky para afirmar que há dois tipos de música, sendo uma que tem o tempo ontológico paralelamente à sua criação, onde o envolvimento é simultâneo. Nesta música, a sensação de euforia do ouvinte seria calma e dinâmica. Já a outra forma de música, essa seria aquela que não tem influência em cada unidade tonal, onde se desloca os centros de atração e gravidade, ou seja, se integra ao instável.

Este fato torna-a especialmente adaptável à interpretação dos impulsos emotivos do compositor. Toda a música em que a vontade de expressão é dominante pertence ao segundo tipo. Este problema do tempo na arte da música é de primordial importância. Pensei que era aconselhável insistir no problema, porquanto as considerações que abrangem o mesmo problema podem ajudar-nos a compreender os diferentes tipos criadores que nos interessarão na nossa quarta lição. A música que se baseia no tempo ontológico é, em geral, dominada pelo princípio de semelhança. A música que adere ao tempo psicológico ambiciona proceder por contraste. A estes dois princípios que dominam o processo criador correspondem os conceitos fundamentais de variedade e de unidade⁹⁶.

⁹⁴ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 44-45.

⁹⁵ *Ibidem*. p. 21.

⁹⁶ *Ibidem*.

O exemplo a ser analisado, conforme as palavras do compositor, é a partir de sua obra *Sagração da Primavera*, não pelo fato de ser ou não uma composição musical reconhecida por alguns como revolucionária, mas pelo próprio compositor, de maneira divergente a essa opinião. A relevância da obra para alguns, como Stravinsky mostra em *Poética da Música* (1971), é atribuída ao fato de ele ter vivido uma revolução. No entanto, o compositor nega tal analogia, “uma revolução cujas conquistas se diz estarem hoje no processo de assimilação. Nego a validade dessa opinião. Mantenho que está errado o terem-me considerado um revolucionário. Quando a *Sagração*, apareceu muitas opiniões que se anteciparam no que lhe diz respeito”⁹⁷.

Ainda que Stravinsky negue a influência do período contemporâneo para suas composições, outros tantos discordam, em especial quando o tema é discutido na esfera sociológica. O termo revolucionário, que incomoda o compositor, não é uma revolução estética simplesmente por questões semânticas do vocábulo. A musicóloga Rose Rosengard Subotnik, na obra intitulada *Deconstructive variations: music and reason in western society* (1996), traz para sua argumentação uma análise não tão distante da que Stravinsky apresentou.

Segundo a musicóloga norte-americana, o compositor russo concebe a música na esfera do domínio da natureza pela cultura, sendo a cultura valorizada pela capacidade científica e especulativa. Dessa forma, Stravinsky submete “a música a um princípio governante, objetivo e essencialmente universal de necessidade racional, que neutralizaria o capricho da autogratição pessoal, do preconceito e do gosto”⁹⁸. Ainda nesta reflexão, Subotnik afirma que Stravinsky sustenta, mesmo que teoricamente, uma “variedade aberta de obras musicais que, desde que fossem formalmente coerentes, não teriam necessidade de justificar sua ‘espécie’ ou existência”⁹⁹.

Em sua *Poética da música* (1971), Stravinsky apresenta, como prova de sua posição, dois termos que estão ligados, ou seja, cultura e tradição. O compositor faz uma apropriação de seus significados para tentar manter a sua obra como não reflexiva de seu tempo. O inatismo surge novamente como um dos argumentos que enfraquece sua teoria, “a faculdade de observação e de fazer algo daquilo que observamos pertence apenas à pessoa que possui, pelo menos, no seu particular campo de trabalho uma cultura adquirida e um gosto inato”¹⁰⁰. Sobre

⁹⁷ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 19-20.

⁹⁸ SUBOTNIK, *Deconstructive variations: music and reason in western society*. p.152.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 78.

o inatismo, Stravinsky complementa: “um comerciante, um amante da arte, sendo o primeiro a comprar as telas dum pintor desconhecido, que se tornará famoso vinte e cinco anos mais tarde, sob o nome de Cézanne - não nos dá a tal pessoa um claro exemplo deste gosto inato?”¹⁰¹.

Bem, este argumento pode ser desconstruído se utilizarmos a filosofia kantiana e sua terceira crítica intitulada *Crítica da Faculdade do Juízo*, publicada em 1790. O filósofo alemão Kant tratou de diversos temas, mas o que nos interessa, especialmente a este ponto específico do gosto mencionado por Stravinsky, pode ser relacionado ao belo na obra de arte, ou seja, ao belo kantiano exatamente no momento em que o sujeito consegue romper com a vontade - é necessário compreender esta vontade como a vontade schopenhaueriana¹⁰².

Para Kant, belo é o que apraz universalmente, ou seja, de forma geral a todos, visto que para o filósofo, o sublime comove o indivíduo enquanto o belo atrai. O belo não pode estar relacionado ao gosto de cada indivíduo e nem a complacência¹⁰³, pois estaria vinculado ao prazer da sensação, aquilo que agrada e que apraz unicamente a um determinado indivíduo. Sobre a pergunta retórica de Stravinsky, segundo a filosofia kantiana, a única ação que há entre o indivíduo que compra uma determinada obra de arte desconhecida, mas que, futuramente, se tornará uma grande obra de arte, será a atração do belo com a complacência do indivíduo, visto que “a complacência na beleza é, porém, tal que não pressupõe nenhum conceito, mas está ligada imediatamente à representação pela qual o objeto é dado (não pelo qual ele é pensado)”¹⁰⁴.

¹⁰¹ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 78.

¹⁰² Em particular, nesta pesquisa, a vontade schopenhaueriana se manifesta na esfera da arte, ou seja, como a vontade se manifesta no gênio, no artista e no espectador, em outras palavras, no estado estético que o sujeito é capaz de alcançar, de contemplar, amalgamando com o impulso cego pela busca do querer, isto é, a vontade. Basicamente, vontade é a força motriz que rege o universo. Segundo Schopenhauer, tudo é representação da vontade a partir de como se dá a manifestação fenomênica dessa mesma vontade com base nos graus de objetivação. Sendo o mundo representação da vontade, tudo que está presente no mundo também é uma representação da vontade a partir do grau de objetivação. Para Schopenhauer, o homem é o grau de objetivação mais elevado da vontade, logo, para o filósofo há várias formas de averiguar as manifestações e inseri-las em diferentes níveis. A vontade, sendo a essência do mundo e o cerne da filosofia de Schopenhauer, é o que acontece com a obra de arte quando analisamos a partir da filosofia desenvolvida em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação).

¹⁰³ Nesta pesquisa, será adotado a tradução de Valerio Rohden, ou seja, o vocábulo *Wohlgefallen*, em alemão, será utilizado conforme a nota explicativa de Rohden em sua tradução (Nota 4 - *Primeira Seção - Analítica da Faculdade de Juízo Estética*, p. 39). Mesmo que haja outras traduções e discussões quanto a tradução mais próxima da língua portuguesa, é importante mencionar que tradução, além da questão semântica, também há o problema da interpretação do leitor diante de uma língua estrangeira. Há diversos artigos que podem ser usados como exemplo de uma possível discussão, concordância ou discordância de tradução ao termo *Wohlgefallen*, como, por exemplo, o artigo intitulado *Implicações possíveis do termo Wohlgefallen na crítica da faculdade do juízo* (2017), de Leandro José Rocha.

¹⁰⁴ KANT, *Crítica da faculdade do juízo*. p. 44.

A contemplação que surge a partir da ação do sujeito em relação a determinada coisa (forma) é que torna belo para Kant. A sensação que ocorre no sujeito ao contemplar tal forma faz com que este mesmo indivíduo seja afetado e, com base nesta ação, é iniciado uma sequência de sentimentos de prazer ou desprazer. Sendo assim, o belo kantiano pode ser considerado, basicamente, tudo aquilo que se expressa no juízo estético e que apraz de acordo com o juízo do gosto. Segundo Kant, é possível aplicar quatro classes à categoria do belo, por exemplo, quando o belo é aquilo que agrada sem interesse, ou seja, a faculdade de julgamento a um determinado objeto (forma ou representação) apraz a partir de uma satisfação ou insatisfação, mesmo que não haja interesse pelo sujeito. Neste caso este objeto será considerado belo. Quanto a segunda categoria, será considerado belo quando aquilo que apraz universalmente não necessita de conceito. A terceira categoria é a forma da finalidade de um objeto (forma ou representação) sem finalidade íntima, intrínseca. Por fim, a quarta categoria trata do que não é conceitualmente conhecido, ou seja, o objeto que se conhece sem o conceito de satisfação necessária.

Como desconstrução da fala de Stravinsky e, para além da filosofia de Kant, também pode ser trazido à discussão o mercado do meio artístico, a cultura em que tal compra é realizada, assim como a questão social e representativa do artista para essa cultura, sem mencionar um ponto importante, a saber, aqueles escolhidos para se tornarem artistas renomados, algo inerente na história da arte, principalmente se avaliarmos o contexto social dessa mesma história. O indivíduo que realiza a compra, na fala de Stravinsky, não tem importância na exposição que trago a partir da filosofia kantiana, conforme é possível observar nas palavras do próprio Kant:

Na pintura, na escultura, enfim, e, todas as artes plásticas; na arquitetura, na jardinagem, na medida em que são belas artes, o desenho é o essencial, no qual não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz por sua forma, que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. As cores que iluminam o esboço pertencem ao atrativo; elas, na verdade, podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não torná-lo belo e digno de intuição; antes, elas em grande parte são limitadas muito por aquilo que a forma bela requer, e mesmo lá, onde o atrativo é admitido, são enobrecidas unicamente por ela [...] O atrativo das cores ou de sons agradáveis do instrumento pode ser-lhe acrescido, mas o desenho na primeira e a composição no último constituem o verdadeiro objeto do juízo de gosto puro; e o fato de que a pureza das cores e o seu contraste, pareçam contribuir para a beleza não quer significar que elas produzam um acréscimo homogêneo à complacência na forma porque sejam por si agradáveis, mas somente porque elas tornam esta última mais exata, determinada e completamente intuível, e além disso vivifica pelo seu

através das representações enquanto despertam e mantêm a atenção sobre o próprio objeto¹⁰⁵.

Retomando as palavras de Stravinsky, sobre cultura e tradição, ele discorre o seguinte:

Quanto à cultura, é uma espécie de educação do berço que na esfera social confere brilho à educação, mantém e completa a instrução acadêmica. Esta educação do berço é justamente importante na esfera do gosto e é essencial ao criador, que deve incansavelmente educar o seu gosto ou correr o risco de perder a sua perspicácia [...] O artista impõe uma cultura sobre si próprio e termina por impô-la aos outros [...] A tradição é completamente diferente do hábito, mesmo dum hábito excelente, porquanto o hábito é, por definição, uma aquisição inconsciente e tende a tornar-se mecânico, ao passo que a tradição resulta dum aceitação consciente e deliberada. Uma tradição verdadeira não é a relíquia dum passado irremediavelmente desaparecido; é uma força viva que anima e nos informa do presente [...] Longe de implicar a repetição daquilo que foi, a tradição pressupõe a realidade daquilo que tolera. Surge-nos como uma herança, um legado que se recebe com a condição de o fazer frutificar, antes de o passar para os nossos descendentes [...] Assim, a tradição assegura a continuidade da criação¹⁰⁶.

A fundamentação que Stravinsky apresentou, para melhor compreensão e assimilação, pode ser comparada ao capital cultural de cada um, algo que só pode ser acessível a partir da questão social de cada um. Nessa mesma esfera, Stravinsky apresenta um diálogo que não se fundamenta apenas na estética, mas na sociologia, especialmente na cultura que se fundamenta em uma questão sociológica. Tal referência se faz ao papel da elite e ao acesso que ela tem a essa posição social e cultural. Contudo, Stravinsky se refere à elite para discursar sobre sua negação enquanto é rotulado como um compositor revolucionário. Para Stravinsky, o rótulo de ser ou não um artista revolucionário é, “em geral, atribuída aos artistas dos nossos dias com uma intenção laudatória, sem dúvida porque estamos a viver um período em que a revolução desfruta uma espécie de prestígio entre a *elite* de ontem”¹⁰⁷. Stravinsky¹⁰⁸ escreveu sobre a elite

¹⁰⁵ KANT, *Crítica da faculdade do juízo*. p. 34-35.

¹⁰⁶ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 77-78.

¹⁰⁷ *Ibidem*. p. 22.

¹⁰⁸ É perceptível que Stravinsky ficou incomodado com os rótulos direcionados não somente à sua pessoa, mas também à sua obra musical. Ainda assim, sua crítica é, pelo menos, sutil, como podemos notar em sua autobiografia. “Não se deve imaginar que minha inclinação para as novas tendências, das quais acabei de falar, significou qualquer diminuição na minha adoração pelos meus antigos mestres, pois todas as apreciações expressas acima estavam então apenas germinando inconscientemente, enquanto conscientemente eu sentia uma necessidade imperiosa para se firmar na minha profissão. Eu só poderia conseguir isso submetendo-me à disciplina desses mestres e, por implicação, à sua estética. Essa disciplina, embora de extremo rigor, era, ao mesmo tempo, muito produtiva e de forma alguma responsável pelo número de mediocridades do tipo Prix de Roma que a nossa Academia dava todos os anos. Mas, como já disse, ao submeter-me à disciplina deles fui confrontado com sua estética, da qual não poderia ser divorciada. A estética, na verdade, requer um estilo particular de expressão - na verdade, uma técnica própria; pois, na arte, uma técnica sem nenhuma base - em suma, uma técnica no vazio -

de seu tempo em relação à obra de arte e, como é possível observar, não difere com os dias de hoje:

A nossa *elite* de vanguarda, juramentada perpetuamente a exceder-se a si própria, espera e exige que a música satisfaça o gosto pela cacofonia absurda. Digo *cacofonia* sem medo de ser classificado entre os grupos convencionais, de acadêmicos pomposos, os *laudatores temporis acti*. Ao usar estas palavras estou certo de que pelo menos não estou voltando a casaca do avesso. A minha posição a este respeito é exatamente a mesma da altura em que compus a *Sagração* e de quando as pessoas acharam justo chamar-me um revolucionário [...] A cacofonia significa som desagradável, mercadoria de contrabando, música não coordenada, que não se aguentará sob uma crítica séria¹⁰⁹.

A crítica de Fubini ao compositor russo, ainda que brevemente, parece ser perceptível, pois a ambiguidade que o musicólogo italiano afirma estar presente entre a obra e os escritos pode ser observada nos dois textos usados por Stravinsky, sendo um deles sua autobiografia. Na tentativa de sustentar uma teoria que dialogue com sua arte, o compositor demonstrou exatamente o que aludiu, uma vez que outros também realizaram tal ação.

Considerando que não há nenhuma razão para não repetir o que os outros fizeram, Stravinsky usou recursos que, se refutados de forma filosófica, não teriam sustentação, como a questão do inatismo sobre a criação do artista ou questões que parecem surgir a partir de seu longo tempo de devoção à igreja ortodoxa. Fubini chega a classificar a poética de Stravinsky, especialmente de seu livro *Poética da música*, publicado em 1940, como antiexpressiva, além de uma leitura que pode parecer reducionista, uma vez que parte de uma leitura “*histórica* de sua estética, como testemunho e quase como uma contraprova de sua maneira artística operar”¹¹⁰.

Fubini, em seu capítulo intitulado *¿Existe una estética de Stravinsky?* (2004), apresenta uma crítica muito bem elaborada e fundamentada a partir do que considerou frágil em *Poética da Música*, ou seja, usou as próprias palavras do compositor russo para desconstruir

seria totalmente inconcebível; e seria ainda mais difícil imaginar quando um grupo inteiro, ou uma escola, está sob consideração. Não posso, portanto, censurar meus professores por terem se apegado à sua própria estética, eles não poderiam ter agido de outra forma e, na verdade, isso não foi um obstáculo para mim. Por outro lado, os conhecimentos técnicos que adquiri graças a eles, deram-me um alicerce de valor incalculável na sua solidez, sobre o qual pude posteriormente estabelecer e desenvolver a minha própria habilidade. Não importa qual seja o assunto, há apenas um curso para o iniciante; ele deve primeiro aceitar uma disciplina imposta de fora, mas apenas como meio de obter liberdade e fortalecer-se em seu próprio método de expressão”. (STRAVINSKY, *Stravinsky: An Autobiography*. p. 29-30).

¹⁰⁹ STRAVINSKY, *Poética da Música*. p. 23-24.

¹¹⁰ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 62.

o que, teoricamente, não está fundamentado. Para Fubini, a estética de Stravinsky tem “uma autonomia especulativa e está inserida claramente em um clima cultural que possui raízes tão distantes e vastas ramificações nas últimas décadas”¹¹¹.

Este problema é visível em diversos trabalhos que buscam aproximar duas ou mais áreas do conhecimento, como filosofia e música, principalmente quando o indivíduo não tem o conhecimento necessário em ambas as áreas. Logo, a possibilidade de trazer a discussão somente para a esfera de seu conforto é gritante, visto que será a partir dessa mesma esfera que será conduzida toda a interlocução e conclusão de sua discussão. Após a inclinação nas duas obras de Stravinsky, faz todo sentido que Fubini traga para o encerramento de seu texto a obra de Lévi-Strauss intitulada *O cru e o cozido*, publicado em 1964.

Seria equivocado reduzir a mera justificação ou ilustração da própria obra do músico, ainda que seja indubitável uma certa relação entre seu formalismo e seu neoclassicismo naqueles anos. Mas também se pode dar a volta no discurso destacando igualmente os poderosos tratados dos filósofos de tendência formalista que, no que lhe concerne, implicam na poética mais próxima ao espírito de neoclassicismo e, no entanto, compartilham com Stravinsky, não por causalidade, uma certa aversão pela dodecafonía. Basta pensar na famosa introdução de Lévi-Strauss em *Le cru et le cuit*¹¹².

É interessante Fubini trazer para a conclusão de seu capítulo a obra de Lévi-Strauss, pois, em outro momento, o musicólogo discorre sobre a problemática que muitos críticos se deixam conduzir, a saber, o conceito de unidade da cultura para alcançar concepções estéticas e/ou filosóficas. A tentativa de Lévi-Strauss aproximar o mito da música, somente pela perspectiva antropológica, é o que acontece quando se busca sustentar a estética ou a filosofia de uma obra musical a partir da questão cultural em que o compositor viveu em determinada época ou período de sua criação artística. Para melhor compreensão do paralelo realizado por Fubini, ou seja, entre a dificuldade de críticos ao analisarem obras musicais, neste caso especificamente as peças de Stravinsky, e a questão da cultura como grande influência na criação musical, cito um breve trecho da introdução mencionada por Fubini - a obra de Lévi-Strauss intitulada *O cru e o cozido* (2004):

¹¹¹ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 78

¹¹² *Ibidem*. p. 78.

Limitemo-nos a esse tempo visceral para simplificar o raciocínio. Diremos então que a música opera por meio de duas grades. Uma é fisiológica e, portanto, natural; sua existência se deve ao fato de que a música explora os ritmos orgânicos, e torna assim pertinentes certas discontinuidades que de outro modo permaneceriam no estado latente, como que afogadas na duração. A outra é cultural; consiste numa escala de sons musicais, cujos número e intervalos variam segundo as culturas. Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas (que resultam das propriedades sensíveis de cada som), mas das relações que surgem entre as notas da escala: daí sua distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante, exprimindo relações que os sistemas politonal e atonal encavalam, mas não destroem. A missão do compositor é alterar essa discontinuidade sem revogar-lhe o princípio; quer a invenção melódica cave lacunas temporárias na grade, quer, também temporariamente, tape ou reduza os buracos. Ora ela perfura, ora obtura. E o que vale para a melodia vale também para o ritmo, já que, através deste segundo meio, os tempos da grade fisiológica, teoricamente constantes, são saltados ou redobrados, antecipados ou retomados com atraso¹¹³.

A cultura, conforme de Lévi-Strauss, analisa o princípio da negação à mudança, como Fubini apresenta em seu capítulo *¿Existe una estética de Stravinsky?*(2004), pois quando o antropólogo estruturalista apresenta a missão do compositor, bem como a “distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante”, está afirmando que a composição musical, dentro de seus padrões culturais, ou seja, tendo a cultura como um paradigma acerca da criação musical, subentende ou anuncia que há aversão ao dodecafonismo, uma vez que este sistema de organização entre os intervalos musicais rompe com o devido padrão musical e sonoro retratado por Lévi-Strauss, ou melhor, pelo “conceito problemático da unidade da cultura”. Logo, pensar no dodecafonismo seria pensar em uma cultura que rompe com os padrões culturais já existentes e que estabeleceu uma estrutura a ser seguida, algo totalmente dissonante com o dodecafonismo.

Outra obra de Lévi-Strauss, que trata de aspectos recorrentes da obra já citada por Fubini, pode ser trazida para a discussão com o objetivo de expandir a discussão. Em seu texto intitulado *Mito e Significado* (1987), o antropólogo inicia com uma escrita romântica, podendo, se quisermos, fazer uma analogia com o vocábulo gênio do século XIX. A forma como o antropólogo se entrega à sua ideia não é diferente da forma como foi abordado o tema da genialidade do artista, que não conseguia explicar sua própria arte de forma adequada. Esse tema foi motivo para diversas correntes de pensamento do século XIX. Método este, transferido por Lévi-Strauss como artifício de não questionamento, como podemos observar em algumas de suas palavras:

¹¹³ LÉVI-STRAUSS, *Mitológicas 1: O cru e o cozido*. p. 36

Infelizmente, esqueço o que escrevo quase imediatamente depois de acabar. Provavelmente, isso trará alguns problemas. Creio, no entanto, que há alguma coisa de significativo no fato de eu nem sequer ter a sensação de haver escrito os meus livros. Tenho, ao contrário, a sensação de que os livros são escritos através de mim, e, logo que acabam de me atravessar, sinto-me vazio e em mim nada fica¹¹⁴.

Em particular, essa citação pode ser considerada um problema inicial em sua apresentação teórica, ou seja, uma crítica à forma romantizada de seu discurso, como já foi mencionado anteriormente. É uma investida em expor sua genialidade em um processo romântico fora deste período histórico. A cada “expressão romântica” é possível derrubar a tentativa de fundamentação em sua teoria, uma vez que no antropólogo “nada fica” de toda sua obra desenvolvida e pensada. É importante trazer temas como esses para demonstrar a necessidade de uma crítica em teorias apresentadas por um pensador ou pesquisador, mas não podemos ignorar teorias e filosofias já existentes e que ainda são referências, sobretudo quando a temática é feita na mesma área de estudo, mesmo que a construção da ideia seja feita com vocábulos e nomenclaturas diferentes. “Tentar exprimir a propriedade invariante de um variado e complexo conjunto de códigos (o código musical, o código literário, o código artístico). O problema é descobrir aquilo que é comum a todos”¹¹⁵.

Os argumentos que o Lévi-Strauss tenta apresentar para fundamentar a sua teoria podem ser paralelos à filosofia de Aristóteles com o conceito de ontologia. Para isso, é necessário levar a discussão para o âmbito da cultura, ou seja, a essência metafísica do impulso que origina o princípio da cultura. A diferença cultural entre as culturas é o acidente no sentido aristotélico, ou seja, o mesmo princípio básico, mas com variações. Quando se pode identificar a característica que “alguns indivíduos definem” em uma determinada cultura, essa característica é, na verdade, o que se torna perceptível de qualquer cultura que se queira nomear, a saber, o *ethos*.

Para Aristóteles, o acidente é a capacidade do indivíduo de diferenciar a sua cultura local da de qualquer outra, mas a essência permanece, sendo única e fundamental. A analogia aristotélica se mostra presente em outra citação de Lévi-Strauss quando o antropólogo afirma que “uma das muitas conclusões que se podem extrair da investigação antropológica é que a mente humana, apesar das diferenças culturais entre as diversas frações da Humanidade, é em toda a parte uma e a mesma coisa, com as mesmas capacidades”¹¹⁶. Dessa maneira, o que,

¹¹⁴ LÉVI-STRAUSS, *Mito e Significado*. p. 9.

¹¹⁵ *Ibidem*. p. 16.

¹¹⁶ *Ibidem*. p. 30-31.

anteriormente, poderia ser considerado uma teoria inovadora, nada mais foi que uma apropriação de uma teoria já existente e com vocábulos próprios para sustentação dessa mesma teoria.

Abaixo, outra passagem de Lévi-Strauss para o desenvolvimento e continuidade da questão:

Relativamente ao aspecto da similaridade, a minha convicção era que, tal como sucede numa partitura musical; é impossível compreender um mito como uma sequência contínua. Esta é a razão por que devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito da mesma maneira que lemos uma novela ou um artigo de jornal, ou seja, linha por linha, da esquerda para a direita, não poderemos chegar a entender o mito, porque temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História. Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante. Ou seja, não só temos de ler da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo. Temos de perceber que cada página é uma totalidade. E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado¹¹⁷.

Quanto a citação acima, é exatamente o ponto específico que está relacionado ao núcleo desta pesquisa, uma vez que o que está sendo analisado no desdobramento da tese é, em outras palavras, a falta de conhecimento adquirido em uma das áreas específicas por parte do pensador, do antropólogo e/ou pesquisadores em geral. A afirmação de Lévi-Strauss é clara em relação ao mito, mas, quando se refere à música, a superficialidade também é evidente. A tentativa de “análise” musical feita por Lévi-Strauss de aproximar o mito, mesmo que de forma superficial, pode ser análoga à música tradicional apenas, confirmando, dessa forma, a não ligação do mito com o dodecafonismo. Mas, ainda assim, a metodologia ou estrutura do mito que Lévi-Strauss tenta aproximar com a música, mesmo na música tradicional, pode ser refutada quando a análise musical se dá por meio de estruturação musical ou análise harmônica, onde partes da obra musical podem ser entendidas individualmente, ou seja, sem a necessidade de aplicar tal análise na obra inteira.

¹¹⁷ LÉVI-STRAUSS, *Mito e Significado*. p. 66-67.

Ainda como forma de sustentar sua teoria, o que é plausível para qualquer pensador, nesta mesma obra, ainda em consonância com a última citação, o antropólogo traz para sua fundamentação teórica o drama *Der Ring des Nibelungen* (O Anel do Nibelungo), sendo que a única conexão apresentada é a do mito, algo um tanto óbvio, uma vez que o enredo necessita de continuidade para objetivar o seu fim. Considerando a obra *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner, se o ouvinte não possui conhecimento suficiente de que se trata de uma tetralogia, bem como não conhece a história nórdica, algo que pode acontecer em uma primeira audição, o espectador, naturalmente, receberá a obra como completa, mesmo que se trate de apenas um dos quatro dramas wagnerianos ou até mesmo de um único ato de um dos dramas. Tal situação é tangível quando há apresentações apenas de aberturas de óperas, ou então de movimentos individuais, e não da obra completa. Neste caso, o mito não está presente, “não tem importância”, uma vez que a música é o motivo central para o espetáculo, principalmente se considerar a seriedade da música absoluta na obra musical wagneriana.

Para Lévi-Strauss, é importante trazer para o seu diálogo os dramas de Richard Wagner e as fugas de J. S. Bach, pois consegue conectar a obra musical com sua teoria sociológica e antropológica, mas não ontológica, como já foi mencionado na filosofia de Aristóteles. Ainda em relação aos dramas de Wagner, o libreto é relevante, mas a música tem um vínculo ainda maior quando pensada no papel de cada personagem. Essa questão pode ser percebida na composição de cada *Leitmotiv*, pois o tema do *Leitmotiv* é executado na obra antes mesmo do personagem aparecer para o espectador, logo, a música conduz o enredo. Tal ação “exigida” por parte da música está presente na composição musical e nos escritos estéticos wagnerianos. A música (*Leitmotiv*) e a poesia (enredo) tiveram seu momento de discussão presente na história da música, assim como na filosofia, pelo menos por pensadores que se concentraram na estética e a música, tentando, através de suas teorias e pensamentos, estabelecer qual das duas artes era considerada a arte superior.

Na citação seguinte, percebe-se a frustração de Lévi-Strauss em não ter conseguido desenvolver a arte da música, especialmente a composição. Mas isso não é o que mais transparece em sua escrita e “confissão”, mas é relevante a forma como novamente romantiza a situação, como fez em outras passagens anteriores, podendo, assim, fazer uma analogia com o discurso do gênio¹¹⁸.

¹¹⁸ O debate sobre o gênio se deu de diversas maneiras, assim como houve pensadores que o consideravam algo inato, como fez Lévi-Strauss. A fim de acrescentar o debate intelectual, é válido trazer o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, pois pensava que o gênio artista era um ato que necessitava de um certo esforço. A formação do gênio

Desde criança que tenho sonhado ser compositor ou, pelo menos, um chefe de orquestra. Quando ainda era criança tentei arduamente compor a música para uma ópera, para a qual escrevi o libreto e pintei os cenários, mas fui incapaz de a compor porque me faltava algo no cérebro. Penso que só a música e a matemática é que realmente exigem qualidades inatas e que uma pessoa tem de possuir herança genética para trabalhar em qualquer um destes dois campos¹¹⁹.

Tenho a impressão de que não é necessário discutir o contrassenso inato que Lévi-Strauss apresenta na citação acima, pois é quase afirmar o inatismo da ciência, assim como Stravinsky trouxe esse tema para o ato criador artístico. No entanto, considero extremamente relevante, antes de iniciar uma crítica, trazer para o leitor essa posição romântica do antropólogo. Em relação à teoria estruturalista usada por Lévi-Strauss para tentar aproximar a linguagem do mito da linguagem musical, é possível trazer para o debate, o pensador e italiano Umberto Eco. Para Eco, o “emprego imoderado da terminologia estruturalista, vitoriosa nestes últimos anos, já induziu muitos estudiosos a denunciarem o valor puramente ‘fetichista’ do termo ‘estrutura’”¹²⁰, tal afirmação pode ser observada na primeira edição da obra intitulada *A Estrutura Ausente*, de 1968. Lévi-Strauss mostra a diferença entre o pensamento primitivo e a mente civilizada através da capacidade de escrever, de linguagem. No entanto, em sua análise, por falta de uma verdade de fato, essa é feita a partir da razão. Nesse aspeto, Eco formula uma questão relevante:

A conclusão é impecável, e representa o mínimo de acribia que se pode exigir de um cientista. Mas eis que imediatamente, por trás do cientista, o filósofo dá o ar de sua graça: ter mostrado - operacionalmente - como funciona a aplicação de códigos invariantes a vários fenômenos, não demonstrará, talvez, por dedução imediata, a existência de mecanismos universais do pensamento, e, portanto, da natureza humana?¹²¹

nas palavras de Nietzsche: “A astúcia com que o preso procura meios para sua libertação, o uso de sangue-frio e moroso da menor vantagem pode ensinar de que jeito algumas vezes a natureza se serve para produzir o gênio - uma palavra, eu peço, que seja compreendida sem nenhum ressaibo mitológico e religioso -: ela o prende em um calabouço e estimula o seu desejo ao extremo para libertar-se. - Ou, com outra imagem: alguém que se perdeu por completo em seu caminho na floresta, mas com uma energia extraordinária se esforça por uma direção, então descobre um novo caminho que ninguém conhece: assim surge o gênio que se louva na originalidade”. (NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches I*. In.: KSA - Band - II. p. 194). Pensando o gênio por este viés, agora na esfera da música, o exemplo de Beethoven em escrever várias vezes a mesma partitura de algumas obras demonstra o gênio que se esforça em alcançar sua perfeição, ou melhor, “o caminho que ninguém conhece”. Em outro momento, Nietzsche utiliza o compositor Wagner para exemplificar o gênio artista, pois para o filósofo, o gênio “não pode temer entrar em hostil contradição nas formas e ordens existentes, se ele quer erguer a luz da mais alta ordem e da verdade que nele vive”. (NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtung - III: Schopenhauer als Erzieher*. In.: KSA - Band - I. p.351).

¹¹⁹ LÉVI-STRAUSS, *Mito e Significado*. p. 78.

¹²⁰ ECO, *A estrutura ausente*. p. 251.

¹²¹ *Ibidem*. p. 289-290.

Eco faz uma análise crítica da obra de Lévi-Strauss¹²² em sua leitura crítica. Apesar de inflexível em alguns momentos, o pensador italiano mostra ao seu leitor que é preciso ter cautela quando se pretende criar uma terminologia ou trabalhar com uma área específica de qualquer área que envolva a ciência. Se este cuidado não for tomado, o fetichismo descrito por Eco permanecerá presente durante a obra, seja partes específicas da pesquisa ou em todo o conteúdo apresentado. Em suma, Umberto Eco se posiciona diretamente contra Lévi-Strauss e seus “escorregões teóricos” da seguinte forma:

Seria injusto dizer que Lévi-Strauss escorrega com facilidade de uma para outra afirmação, mas é exato dizer que no *fim* escorrega. Ou será que não escorrega desde o início? Quero dizer: a afirmação de mecanismos universais de pensamento é uma armadilha que espera fatalmente Lévi-Strauss ao fim de cada discurso ou é o projeto que orienta desde o início cada um de seus discursos? Na verdade, essa assunção filosófica apresenta-se toda vez que o pesquisador deve dominar o encaixamento progressivo das estruturas que lhe coube articular¹²³.

¹²² A crítica desenvolvida é focada na teoria, sem a interferência de qualquer autor ou pensador, uma vez que a reflexão apresentada é baseada somente na obra intelectual do autor. Por exemplo, o fato de Lévi-Strauss ter sido um dos nomes mais relevantes da escola estruturalista não o torna irrefutável, assim como o seu nome não deve estar acima de sua teoria, algo que permeia a discussão acadêmica em alguns momentos quando alguns nomes são mencionados. Reconhecer a importância da obra de um escritor é extremamente relevante, mas é crucial identificar suas lacunas, sobretudo se essa teoria ainda está presente em um determinado período histórico, seja este período próximo ou distante. Apenas é possível fazer a crítica se compreendermos e separarmos o *status* do autor - obtido pela academia - e sua teoria. Além disso, é preciso separar a obra de arte do artista em alguns momentos para que a análise não seja prejudicada. Introduzo uma passagem do filósofo Arthur Schopenhauer, que já em 1850, ano em que publicou *Parerga und Paralipomena*, tratou de forma clara o que acontecia na academia. É possível fazer uma analogia ao contexto aqui abordado sobre a posição do autor, pensador, artista ou intelectual, independentemente de sua obra, uma vez que a ação descrita por Schopenhauer ainda é evidente nos dias de hoje. “O mais alto esforço do espírito humano não aguenta nem apenas uma vez a aquisição: a natureza nobre dele pode com isso, não amalgamar. Na melhor das hipóteses, ele poderia ainda ir com a filosofia universitária, se os professores assalariados pensassem ser suficiente através da profissão deles, que ela, por meio de outros professores existentes, por enquanto, transmitam como saber verdadeiro a disciplina à geração mais nova, ou seja, explicar fielmente e exatamente aos seus ouvintes o sistema do último verdadeiro filósofo e as pequenas coisas dar-lhes mastigadas [...] Com os filósofos de cátedra em nossos dias as coisas funcionam rápido, visto que eles não têm tempo a perder: ou seja, um professor anuncia a doutrina de seu florescente colega na universidade vizinha como o cume finalmente alcançado pela sabedoria humana; e imediatamente este é um grande filósofo, sem demora, ocupa o seu lugar na história da filosofia, a saber, aquele que um terceiro colega tem um trabalho para a próxima feira, que agora, muito imparcial, o nome imortal do mártir da verdade avalia todos os séculos o nome de seu colega, exatamente alinhado e em boas condições igualmente como muitos filósofos, que também poderiam trilhar a fila de membros que encheram muitos papéis e encontraram a consideração geral dos colegas”. (SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke - SW - Band - IV*. p. 194-195).

¹²³ ECO, *A estrutura ausente*. p. 290-291.

Ainda sobre a antropologia de Lévi-Strauss, há outros críticos que refutam a teoria do antropólogo, como o filósofo Jacques Derrida. O filósofo fez críticas não tão duras quanto Umberto Eco, mas reconheceu na teoria de Lévi-Strauss uma tentativa de combater um etnocentrismo, mesmo que esse conceito esteja presente em sua fundamentação, uma vez que não se deu conta do quanto estava envolvido no etnocentrismo. Marcelo Moraes aponta que, ao atravessar o Atlântico, a experiência de um novo mundo pode ser considerada como uma atenuação de uma culpa ou pesar, “devido ao peso da culpa ou do remorso burguês, cristão, europeu [...] para acabar de vez com a velha dicotomia natureza/cultura, primitivo/selvagem, por exemplo, se dedicar, portanto, a produzir centenas de páginas dirigidas ao *outro*, à memória do *outro*”¹²⁴. Sendo este *outro* o mesmo “que ao longo de quinhentos anos, se nos limitarmos ao continente sul-americano, sofreu com a investida do homem branco europeu. O mesmo que trazia consigo sua mitologia branca”¹²⁵. De acordo com Derrida, Lévi-Strauss se deixou conduzir inúmeras vezes por seu etnocentrismo intrínseco à sua cultura.

O etnocentrismo tradicional e fundamental que, inspirando-se no modelo da escritura fonética, separa a machado a escritura da fala, é, pois, manipulado e pensado como antietnocentrismo. Ele sustenta uma acusação ético-política: a exploração do homem pelo homem é o feito das culturas escreventes de tipo ocidental. Desta acusação são salvas as comunidades da fala inocente e não-opressora. *De outro lado* - é o avesso do mesmo gesto -, a partição entre povos com escrituras e povos sem escrituras, se Lévi-Strauss reconhece incessantemente a sua pertinência, é logo apagada por ele assim que se desejasse, por etnocentrismo, fazê-la desempenhar um papel na reflexão sobre a história e sobre o valor respectivo das culturas. Aceita-se a diferença entre povos com escritura e povos sem escritura, mas não se levará em conta a escritura enquanto critério da historicidade ou do valor cultural; aparentemente se evitará o etnocentrismo no momento exato em que ele já tiver operado em profundidade, impondo silenciosamente seus conceitos correntes da fala e da escritura. Era exatamente este o esquema do gesto saussuriano. Em outras palavras, todas as críticas libertadoras com as quais Lévi-Strauss fustigou a distinção pré-julgada entre sociedades históricas e sociedades sem história, todas estas denúncias legítimas permanecem dependentes do conceito de escritura¹²⁶.

É importante salientar que o que Derrida propõe é uma revisitação à obra de Lévi-Strauss de forma crítica, uma vez que a escrita é um ponto crucial em sua antropologia, especialmente quando tenta fundamentar o discurso a partir da cultura de uma determinada sociedade. Dessa forma, esta mesma leitura reflexiva deve ser feita na esfera da música quando Lévi-Strauss trata sobre esta arte. Vale ressaltar que a utilização de uma posição a partir de um

¹²⁴ MORAES, *A crítica de Derrida ao etnocentrismo não declarado de Lévi-Strauss*. p. 144.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ DERRIDA, *Gramatologia*. p. 149-150.

etnocentrismo também terá consequências em outras esferas e áreas do conhecimento, como as artes e, no caso específico, a música.

Segundo Moraes, “O *voyeur*, aquele que observa, em nosso caso, o próprio Lévi-Strauss, será também aquele que escreve, aquele que traz consigo a discórdia, ou seja, a escritura. Com isso, promove a confusão a partir de um olhar e de uma presença estranha que promoverá a violação”¹²⁷. Se há violação por parte da escrita em uma sociedade, pensando no *habitus* bourdiano, onde “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas”¹²⁸, também pode ser compreendido tal violação e interpretação na esfera da música, uma vez que a música está inserida na sociedade. O mesmo ocorre quando Derrida afirma que “a simples presença do vedor (*voyeur*) é uma violação. Violação pura, de início: um estranho silencioso”¹²⁹.

De acordo com Péricles Andrade:

O estruturalismo não se constitui um movimento unificado, muito menos uma escola. É, mais exatamente, um estilo de pensamento que se difundiu como um modismo intelectual parisiense no início e em meados dos anos 60 do século XX. Foi um violento ataque ao modo de pensar associado ao existencialismo, sobretudo suas duas tônicas: o humanismo e o historicismo. O estruturalismo firma-se então como anti-humanismo e anti-historista. Em relação ao primeiro, combatia-se a primazia da consciência, do sujeito. Em relação à história, os críticos estruturalistas criticavam a crença na lógica da história e na liberação através da mesma¹³⁰.

Discorrer com propriedade em áreas do conhecimento que podem ser amalgamadas, não é algo tão simples quanto pode parecer. O pensamento crítico, particularmente no presente, é um dos pontos que devem ser considerados, mas o critério é crucial para uma interlocução. Ao contrário da interpretação de textos clássicos de um tema já respaldado pelo tempo, o contemporâneo permite, quando possível, um diálogo e um debate crítico. O diálogo, ao considerar a união de áreas afins para sua fundamentação, o mínimo que se espera é uma preocupação e responsabilidade, como acontece com o discurso de pensamentos contemporâneos - quando estes são feitos de forma séria. Jacques Derrida, Marcelo Moraes e

¹²⁷ MORAES, *A crítica de Derrida ao etnocentrismo não declarado de Lévi-Strauss*. p. 150.

¹²⁸ BOURDIEU, *Sociologia*. p. 65.

¹²⁹ DERRIDA, *Gramatologia*. p. 140.

¹³⁰ ANDRADE, *Gramatologia versus estruturalismo: a crítica de Derrida a Saussure e Lévi-Strauss*. p. 81.

Péricles Andrade são exemplos possíveis dessa interlocução, tendo Lévi-Strauss como ponto de refutação teórica.

2.2 4'33" e a filosofia indiana

Dentre vários exemplos que poderiam ser utilizados para demonstrar a preocupação em amalgamar a música à filosofia, ou seja, a composição musical e a fundamentação teórica a partir de uma análise crítica, a composição de John Cage, 4'33", nos ajuda a compreender um momento em que a arte estava em discussão e inserida em um movimento específico, isto é, a arte conceitual. Inserida no movimento intitulado *Happening*, a poética do silêncio na música é a máxima que se pode ter como exemplo empírico de que não apenas o dodecafonismo, mas outras obras musicais não se enquadram na teoria de Lévi-Strauss, mesmo sendo tais obras contemporâneas à teoria desenvolvida pelo antropólogo, uma vez que a música já vinha rompendo com a tradição¹³¹ no início do século XX e, no pós-guerra, apresentou de maneira muito clara uma música de difícil assimilação ao espectador. Por vezes, a filosofia foi o recurso para a fundamentação teórica e, quando necessário, para explanação e esclarecimento em obras e artigos que discorreram sobre a obra musical composta nesse período. Dessa forma, é indispensável uma revisitação crítica à obra de Lévi-Strauss, como sugere o pensador Derrida.

A composição 4'33" é um exemplo para pensarmos filosofia da música, principalmente se analisarmos as palavras de Cage, seja a partir do processo de composição ou a fundamentação filosófica que ele usou para sustentar a teoria composicional. A importância de 4'33" é compreender não apenas o que é o silêncio, mas sua essência enquanto composição, algo que pode ser definido entre diversas falas do compositor, a título de exemplo, "o significado essencial do silêncio é a renúncia da intenção"¹³². Para Cage, 4'33" foi uma ruptura em sua obra, não somente como algo estético e musical, mas também como referencial, visto que o compositor sempre pensou nela antes de criar qualquer outra obra, "eu sempre penso nisso antes de escrever a próxima peça"¹³³, referindo-se à questão do silêncio em 4'33".

¹³¹ A história da música mostra que, séculos depois, houve momentos em que a música sofreu uma ruptura composicional, estrutural e performática, assim como o número de músicos que constituíam uma orquestra ou instrumentos para um gênero musical específico. No entanto, o rompimento com a tradição é abordado no contexto de Lévi-Strauss, ou seja, a tradição como um mito amalgamado na arte, na música, algo muito bem utilizado por Richard Wagner em sua *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total) - exemplo maior de Lévi-Strauss para ilustrar sua teoria antropológica na esfera da música.

¹³² KOSTELANETZ, *Conversing with CAGE*. p. 198.

¹³³ *Ibidem*. p. 70.

É sabido que quando há uma ou mais rupturas na forma e na “tradição”, como a música e a composição, a crítica e a recepção podem não ser agradável ao compositor, assim como para os ouvintes ou espectadores. Cage estava ciente do processo composicional e da possível crítica que receberia de sua obra 4'33". “Eu sabia que seria visto como uma piada e uma renúncia ao trabalho, ao passo que, eu também sabia que, se fosse feito, seria a forma mais elevada de trabalho. Ou esta forma de trabalho: uma arte sem trabalho. Duvido que muitas pessoas já o entendam”¹³⁴. Cage sabia que a música não se comunicava diretamente com as pessoas e, se isso acontecesse, essa comunicação seria muito diferente de uma para outra.

Este tipo de percepção teve maior influência a partir da década de 1940, quando escreveu para percussão e algumas peças para piano. Ou seja, quando começou a fazer mudanças composicionais que desencadearia em 4'33". É interessante constatar que as suas mudanças composicionais sofreram algumas influências, como a imersão e o entendimento da filosofia Zen Budista, bem como da filosofia da música a partir da filosofia indiana. As primeiras impressões de Cage foram muito marcantes ao se familiarizar com esta filosofia, pois percebeu que “estava mudando – pode-se dizer que estava crescendo. Percebi que meu entendimento anterior era o de uma criança”¹³⁵. Não há como negar a influência budista em Cage quando o compositor menciona palavras como, “os sons devem ser honrados em vez de escravizados. Cada criatura, seja consciente (como animais) ou não inconscientes (como pedras e ar), é o Buda. Cada ser está no centro do universo”¹³⁶. A filosofia indiana - Zen Budista - teve grande importância na mudança de Cage.

O problema em questão, a saber, a incapacidade de compreender de verdade duas áreas que se relacionam - música e filosofia - também ocorre em outras áreas, como aponta o indiano Ritwik Sanyal no capítulo intitulado *O problema e o método*, em sua obra *Philosophy of Music* (1987), onde apresenta o exemplo de Cage e a composição 4,33. Ao mesmo tempo, em que é apresentado a diferença entre o conhecimento de música e de filosofia, Sanyal também observa o mesmo problema na esfera da teoria e do performer quanto ao tema musical indiano e a música ocidental:

Indiano e Ocidental: é raro conhecermos artistas habilitados a performar em música indiana e música ocidental. O número de teóricos capazes de discutir sobre ambos os sistemas de música é muito maior do que o número de performers. Um estudo sério

¹³⁴ KOSTELANETZ, *Conversing with CAGE*. p. 69.

¹³⁵ TOMKINS, *The Bride and the bachelors*. p. 99-100.

¹³⁶ KOSTELANETZ, *Conversing with CAGE*. p. 273-274.

do tipo comparativo levando a uma teoria unificada e a prática é esperada, mas ainda não é realizada. A razão, suponho, é que os *performers*, em geral, não são bons em teoria e os teóricos são maus *performers*. A estrutura profunda de todos os sistemas musicais não foi revelada. O gênero musical *dhrupad* parece já ter se qualificado para a música mundial de todos os tempos. E, então, possivelmente há algumas espécies de clássicos ocidentais. Algumas espécies de contemporâneos da música ocidental de vanguarda (antimúsica, música eletrônica...) parece efêmera futurologia. A menos que definamos música, não seremos capazes de comparar os dois sistemas de música amplamente díspares¹³⁷.

Em sua obra *Philosophy of Music* (1987), Sanyal discute diversas questões que podem ser, em um primeiro momento, problemas que parecem ser ignorados por pesquisadores ou músicos. O autor, na citação, demonstra preocupação em definir o vocábulo música, o que propõe trazer para o debate em sua obra, mas não apenas definir, o que também não resolveria a diferença entre um gênero musical e outro. Sanyal tem como objetivo principal fundamentar diversos tópicos na área da música que podem ser analisados não somente pela filosofia, mas também geram outras discussões quando observadas por outras áreas do conhecimento, como a sociologia e a antropologia.

Sanyal discute música, som, silêncio, ruído e outros pontos que amalgamam o que é música ou antimúsica, para compreender a fundamentação teórica e filosófica na composição *4'33"*, uma vez que Cage mostrou interesse pela filosofia indiana, provavelmente por encontrar nela a resposta plausível para sua composição, seja ela a partir da teoria, da prática, ou melhor, da *práxis*. “Se, na nova música, o ruído é um extremo, o outro extremo é o silêncio”¹³⁸. A nova música, segundo Sanyal, é *4'33"*, onde o compositor vanguardista Cage demonstra a sensação de audição a partir de um silêncio interrompido por outros sons que não fazem parte da composição, a saber, “os únicos sons audíveis foram aqueles que vieram flutuando da sala e de fora – sons de sapatos, programas de concerto, portas, ônibus e pássaros”¹³⁹.

O conceito de silêncio na música e na filosofia indiana nos fornece base para entender melhor Cage, ou o que pode ter influenciado ou direcionado o compositor de *4'33"* a criar tal obra. Sanyal apresenta um conceito de música e antimúsica de forma clara e objetiva, por exemplo, o que está basicamente inserido em um conjunto de regras, algo que pode ser visto como tradicional na história da música. Esta música pode ser chamada de música, já aquelas que se enquadram como experimentais, ou seja, que rompem com os propósitos configurados

¹³⁷ SANYAL, *Philosophy of Music*. p. 5.

¹³⁸ *Ibidem*. p. 40.

¹³⁹ *Ibidem*.

por regras, isto é, com um “único propósito de criar artefato musical, nós chamamos esta música de antimúsica (*ou música de vanguarda*)”¹⁴⁰. Como exemplo dessa antimúsica e vanguardista, Sanyal discorre o seguinte sobre Cage, “no contexto vanguardista de hoje, antimúsica pode ser identificada com ruído criativo, silêncio ou uma mudança de ruído agradável para um ruído do qual seja mais barulhento do que agradável (cf.: 4’33” de John Cage)”¹⁴¹.

Abaixo, estão algumas palavras de Sanyal para fundamentar a questão do silêncio na filosofia indiana.

Som é um evento; com sua chegada, quebra um silêncio original e põe fim a um silêncio final. Música nasce, desenvolve e se realiza em si com o silêncio: sobre o silêncio são traçados movimentos arabescos, que dão a forma do silêncio, mas não o cessa..., Muitas vezes o ocidental negligencia, esquece de se preparar para ouvir, enquanto os hindus e os tibetanos, há muito tempo consideram o “nascimento do som” como um mistério religioso no qual a alma não pode entrar indignamente. Mas, o nascimento do som só existe para quem, respeitoso com aquele silêncio original do qual surge a música, sente as fontes ocultas da interioridade surgirem neles..., A música é a filha do silêncio... é na ausência de si mesma que o silêncio é a música que alcança sua plenitude. É por isso que os sons devem desaparecer e morrer para que a obra musical nasça. Todos esses opostos, incluindo opostos polares, podem ser amarrados apenas por “transições graduais de noções”, em vez de uma única noção¹⁴².

A filosofia indiana, a partir da teoria de Sanyal, mostra que há diversas questões que devem ser abordadas e analisadas com cautela quando se trata de música, seja ocidental ou indiana, e, ainda mais, se houver a intenção de amalgamar ambos gêneros totalmente divergentes. Sanyal, em sua obra *Philosophy of Music* (1987), trata de temas relevantes e, em alguns momentos, complexos, como o caso de músicas sofisticadas e populares, niilismo e reducionismo, relativismo e absolutismo, objetivismo e subjetivismo, intuicionismo e racionalismo, empirismo e apriorismo, existencialismo e essencialismo, realismo e romantismo, psicologismo e sociologismo, moralismo e misticismo, entre outras correntes de pensamento, sendo estas todas analisadas a partir de um ponto de vista de cada uma delas.

Sobre esses conceitos e contra-argumentos, é importante trazer as palavras de Sanyal sobre a diferença entre sociologia e antropologia, pois essas áreas discutem com frequência sobre música, assim como a filosofia. Sociologia seria, aos olhos de Sanyal, um material penetrante com a influência que a música tem sobre as sociedades humanas, por outro lado, “a

¹⁴⁰ SANYAL, *Philosophy of Music*. p. 7.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

música em si é sempre afetada pelos contextos sociais em que surge”¹⁴³. Já a antropologia seria “mais amplamente cultural e étnica em seus interesses”¹⁴⁴, ou seja, a principal diferença entre uma área e outra se dá pelas diferentes áreas culturais que se escolhe estudar, visto vez que a sociologia “tem que estudar os sistemas mais desenvolvidos”¹⁴⁵ e a antropologia “tem que se especializar em sistemas etnomusicais de sociedades primitivas”¹⁴⁶.

A filosofia Zen Budista mostrou a Cage que a música é capaz de modificar a mente, de mostrar o som como ele realmente é, ou seja, sem interferências. O artista teria essa função, assim como o compositor em sua criação.

A arte pode ser praticada de uma forma ou de outra, de modo que reforce o ego em seus gostos e desgostos, ou para abrir a mente para o mundo exterior e interior [...] Desde os anos 40 e através do estudo com D.T. Suzuki da filosofia do Zen Budismo, tenho pensado na música como um meio de mudar a mente. Eu via a arte não como algo que consistia em uma comunicação do artista para um público, mas sim como uma atividade de sons em que o artista encontrava uma maneira de deixar os sons serem eles mesmos. E, ao serem eles próprios, abrir a mente das pessoas que os fizeram ou os ouviram para outras possibilidades que não tinham antes¹⁴⁷.

Esta breve explicação sobre alguns conceitos indianos e Zen Budistas, especialmente sobre filosofia da música indiana, pode revelar alguns aspectos que levaram Cage a sua obra *4'33"*. Mais do que uma simples teoria como fundamentação de uma filosofia, a *práxis* aplicada por Cage, assim como o estudo e compreensão dessa filosofia, pode conduzir o espectador a uma outra interpretação e sentido da obra. Muitos estudos têm como objetivo descobrir o efeito da performance de músicos ao apresentarem *4'33"* em relação aos espectadores, mas também há aqueles que não se importam em descobrir o verdadeiro motivo pelo qual Cage compôs, bem como quais foram suas fontes e bases filosóficas. Em *Conversing with CAGE* (2003), de Richard Kostelanetz, é possível notar a preocupação do autor e entrevistador ao formular perguntas que levam o leitor a compreender tópicos fundamentais que auxiliou Cage a almejar uma obra diferenciada, reconhecida hoje como vanguardista em seu período.

¹⁴³ SANYAL, *Philosophy of Music*. p. 18.

¹⁴⁴ *Ibidem*. p. 18.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ KOSTELANETZ, *Conversing with CAGE*. p. 4.

2.3 Adorno - um problema a seus idólatras

Dando sequência, parece expressivo trazer para a discussão outro capítulo da mesma obra de Fubini, isto é, *¿Que estética musical hay después de Adorno?* (2014). Neste capítulo, para não divergir com o que havia apresentado até o presente momento, especialmente nas citações usadas, Fubini trouxe para a apresentação de suas ideias somente a filosofia de Adorno. Logo, a discussão musical não se deu a partir do músico e compositor Adorno, mas sim da sua filosofia musical. De acordo com Fubini, tem-se falado menos de Adorno, pois o filósofo frankfurtiano foi quase esquecido, além de ter vendido menos livros e que se escreva menos sobre ele. Para Fubini, Adorno e sua filosofia da música foi superada, ainda que, em alguns casos, seja necessário retornar aos seus escritos datados, pois não há dúvidas sobre a relevância de seu trabalho, mas, como afirma Fubini, Adorno “tem sido superado (exceto em revisões) para o panorama cultural-musical que se delineia depois dos anos setenta: o eclipse de Adorno é um fenômeno paralelo a uma verdadeira troca de época”¹⁴⁸.

A concordância com Fubini em relação a este ponto é por alguns motivos, uma vez que não somente a revisão, mas também a revisitação de obras clássicas e referenciais são realizadas com frequência por pesquisadores vinculados em alguma academia ou não, dado sua relevância para as pesquisas realizadas. Contudo, não se pode questionar a qual espaço temporal tais estudos se relacionam. Se o foco da pesquisa é a filosofia adorniana no tempo de Adorno, ou seja, a filosofia da música no período pós-guerra, então é possível dizer que sua filosofia é contemporânea ao filósofo e lida com as dificuldades do seu tempo. Se o discurso não está em tempo hodierno, é necessário verificar sua eficácia.

Assim como acontece com diversos pensadores, Adorno também apresentou em sua teoria alguns pontos que, no mínimo, geram boas discussões, por exemplo, a hierarquia entre a música séria e a música popular. Essa atitude é plausível quando se faz por um conhecedor da música séria e, a partir de formas que não se enquadram na cultura popular, as usam para hierarquizar e padronizar um tipo ou um gênero musical que se sustenta, pensando na música séria, em formas e estruturas consolidadas por séculos. Já na música popular, a base de sustentação é a cultura popular. É pouco lembrado por alguns destes pesquisadores que seguem a filosofia de Adorno, ainda em nossos dias, e que sustentam a hierarquia adorniana entre música séria e ligeira, que a expressão *Volkslied* (canção popular) caiu em desuso por um tempo

¹⁴⁸ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 131.

devido sua apropriação pelo Terceiro Reich. Basicamente, o que era relacionado ao termo popular foi deixado de lado, uma vez que a originalidade, a mitologia, a essência e qualquer outro recurso utilizado pelo Terceiro Reich, não poderiam ser trazidos à tona.

Quando analisamos a música a partir de conceitos filosóficos e sociológicos, é possível perceber que não há uma hierarquia entre os gêneros musicais, pois a música enquanto música pertencente a uma comunidade, seja ela qual for - a música, pertence à sua cultura. A música séria, se analisada de acordo com as suas formas e estruturas, é parte de uma sociedade representada por esta música. Ou seja, o compositor dessa música séria está inserido numa comunidade que se vê representada em sua obra musical. A diferença entre apresentar esse argumento a respeito da comunidade que se vê representada com a música séria ou a música ligeira é que define a base teórica para essa posição social e cultural.

Enquanto a música séria é constituída por formas e estruturas que a definem como “superior”, no campo da cultura popular, a música que representa este povo ou comunidade tem um fim, a saber, fazer com que o povo viva intensamente esta arte a ponto de se ver inserida no contexto de arte da comunidade, assim, não há diferença entre música séria e popular, pelo menos quando o termo popular está inserido nas tradições e essência de um povo. O que importa neste jogo de gêneros musicais não é a “qualidade” ou a “dificuldade” composicional da obra, mas sim a grandeza artística com que esta música dialoga com o seu povo, mesmo que tal gesto aconteça inconscientemente, seja pelo viés do artista ou do povo, pois em outro momento, este mesmo artista também foi espectador pertencente a uma determinada comunidade.

Uma questão que não se limita à filosofia adorniana, mas também a alguns estudiosos, é usar o conceito de indústria da cultura como critério para classificar e quantificar a hierarquização entre a música séria e a música ligeira. A fragmentação da arte que a indústria da cultura utiliza como meio não cognomina que um tipo de música seja superior ou inferior. Se a indústria da cultura fosse uma dentre as condições para mensurar a superioridade entre uma arte e outra, então a própria música séria, que a partir da indústria fonográfica ganhou um novo espaço para os seus ouvintes, também deveria ser questionada ao ser inserida em um modelo que a indústria da cultura criou para o seu próprio alicerce. A seguir, uma passagem importante para a discussão sobre a indústria da cultura, escrita por Max Horkheimer e Adorno:

Os talentos já pertencem à indústria muito antes de eles se apresentarem a ela: caso contrário, não seriam tão fervorosos para se encaixarem. A constituição do público que supostamente e de fato favorece o sistema da indústria da cultura é uma parte do

sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico após proceder com a mesma receita como meio e matéria muito afastada, quando finalmente o nó dramático das »novelas« dos rádios torna-se o exemplo pedagógico para superação de dificuldade técnica, que seriam como o »jam« dominados do mesmo modo o auge da vida jazzista, ou quando o consumo »adaptação« de um movimento de Beethoven, depois, de igual modo, se executa um romance de Tolstoi através de um filme, assim é a medida para os desejos espontâneos do público para o pretexto ventoso¹⁴⁹.

A obra de arte, embora tenha um objetivo, é entendida como arte pertencente à cultura, quando inserida no mercado, sua função é tomada pela indústria da cultura. Deste modo, não há mais sentido algum relacionar tal trabalho à origem cultural que o criador da obra de arte ou o espectador vivenciava enquanto arte e cultura de uma determinada comunidade. A primeira postura que pode ser demonstrada em relação à cultura como essência e à indústria de mercado é que a primeira sublima, enquanto a segunda, por mais que tente, não deixará de reprimir devido à sua forma, independente da obra que for inserida em seu meio. No entanto, seguindo este raciocínio, sem deixar de lado o fonograma que a indústria da cultura inseriu como recurso para se apropriar da música no século XX, é possível trazer para o debate um exemplo recente, mas que nasceu no berço da música séria, da qual Adorno discorre em sua filosofia da música.

Ainda assim, poderíamos questionar se a análise for a partir de um exemplo atual, como o que acontece com o *Berliner Singakademie*, coral que segue a tradição do *Sing-Akademie zu Berlin*, fundada em 1791, por Carl Friedrich Christian Fasch e Carl Friedrich Zelter. Este coral possui uma agenda de concertos, em sua maioria na *Konzerthaus Berlin*, mas também realiza concertos na *Berliner Philharmonie*, na *Nikolaikirche* - centro de Berlim, na igreja *Gethsemanekirche*, em Prenzlauer Berg, além de turnês pela Alemanha e outros locais do globo. O repertório do coral é praticamente composto por músicas sinfônicas e/ou clássicas, ou seja, usando as palavras de Adorno, um repertório a partir de músicas intituladas sérias. Em 2018, *Berliner Singakademie* realizou um concerto com o organista Cameron Carpenter, reconhecido internacionalmente e primeiro organista a ser indicado ao *Grammy*.

Neste concerto, realizado na *Konzerthaus Berlin*, usaram luzes para transformar a apresentação em um grande espetáculo, ou seja, um show musical. Carpenter também fez, nesse mesmo período, apresentações na *Berliner Philharmoniker*. Com esta breve explanação e, analisando o que foi apresentado até o presente momento, é possível formular a seguinte questão: O fato de um coral alemão e um organista utilizarem recursos da indústria da cultura para transformar o concerto em um grande espetáculo, aumentando assim a presença do

¹⁴⁹ HORKHEIMER e ADORNO, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. p. 130.

público, fez com que a música apresentada deixasse de ocupar sua “posição hierárquica” na filosofia de Adorno?

É importante salientar que o termo “posição hierárquica” se dá pelo viés da filosofia da música adorniana, algo que a pesquisa em questão discorda completamente. A resposta é simples: a indústria da cultura pode interferir na música, mas o público que estava presente no espetáculo, não deixou de assistir à mesma música porque houve um show de luzes a cada nota ou acorde que o organista tocava e o coral cantava. O presente exemplo mostra a possibilidade de uma interpretação equivocada do termo indústria da cultura que Horkheimer e Adorno cunharam em 1947, válido quando pensamos em um determinado período, mas a crítica a este termo deve ser feita com base nos acontecimentos do século XXI.

Ainda neste contexto, como base para a argumentação e concordância com a fala de Fubini, é importante salientar que, não somente a música, mas as artes em geral, estão ligadas diretamente à questão social, algo muito bem acentuado por Pierre Bourdieu, onde o pensador nomeia tal desenvolvimento acerca do indivíduo como capital cultural, pois “as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, a origem social”¹⁵⁰. Essa breve passagem do pensador francês seria o bastante para discutir e estabelecer um ponto inicial do que a pesquisa tem como objetivo, a saber, sobre a influência que o capital cultural de Adorno e de alguns especialistas adornianos teve para sustentar suas teorias sobre a hierarquia entre os gêneros musicais, uma vez que a crítica se faz a partir de sua própria cultura. A mesma hierarquia entre os gêneros musicais pode ser associada a uma hierarquia social, uma vez que o capital cultural é o núcleo da teoria bourdiana. É importante mencionar a ausência de crítica de alguns especialistas à própria teoria a que se especializaram, pois, em alguns casos, é possível apenas perceber a concordância com a teoria específica, mas não a crítica, e, menos ainda, a possível refutação. No exemplo abaixo, é possível notar a questão social sobre o ensino de música e também sobre o *status* social de cada um em relação à sua moradia.

A inflação que se seguiu à Primeira Guerra Mundial tornou as qualificadas aulas particulares algo exorbitantemente caro à comediada classe média [...] a boa conjuntura dos anos 1950 não lhes proporcionou nenhuma recuperação econômica, em que pese o fato de que, ao menos nos últimos tempos, mais pianos tenham sido comprados. É grande a tentação de imputar a culpa aos meios de comunicação em massa [...] A maior responsável por isso tudo é, portanto, a mentalidade do ouvinte, que, uma vez mais, acha-se ela mesma integralmente mediada em termos sociais [...] O declínio da

¹⁵⁰ BOURDIEU, *A Distinção - A crítica social do julgamento*. p. 9.

interioridade cultural, ou, em alguns países, sua completa falta, é concomitante à fome de estímulos sensuais mais toscos [...] Nos apartamentos populares de pequenos cômodos e paredes finas, nos quais os recém-casados se apresentam para morar, um quarteto de cordas já seria algo praticamente impossível em termos de sua acústica, ao passo que *blues* ao pulsar do alto-falante se deixa diminuir acusticamente à vontade, sendo que os vizinhos de tal apartamento, habituados a isso, sentem-se menos incomodados do que com o grande *Trio em si bemol maior* de Beethoven. De qualquer maneira, falta-lhe o piano, mais caro que o toca-discos e que não encontra espaço no pequeno apartamento. O piano de armário que poderia substituí-lo não convém, porém, à música de câmara¹⁵¹.

Sobre as palavras de Adorno¹⁵², sua análise está fundamentada por completo em uma questão social, onde o gosto e a qualidade se fez pelo aparato do capital cultural que o filósofo teve acesso, ou seja, sua formação é direcionada pelo aspecto social. Não é possível sustentar a inferioridade cultural de um determinado povo e, para isso, seria necessário mensurar a partir de um modelo cultural, algo que Adorno apresenta como hierarquia, sendo a música séria como “alta cultura” e a música ligeira como algo menor. Independentemente da cultura de um povo, não é possível afirmar que um determinado país tenha “completa falta” de cultura. Se, como Fubini discorreu, Adorno não tinha conhecimento de algumas obras e compositores, o filósofo alemão também não teria condições de afirmar tal absurdidade sobre a cultura de outros países. Sendo assim, seu discurso não se sustenta filosoficamente e muito menos sociologicamente.

A questão social é enfatizada na citação anterior quando apresenta o exemplo dos apartamentos populares. A posição do filósofo é demonstrada em suas palavras. Quanto à diferença entre o efeito sonoro de um “grande *Trio em si bemol maior* de Beethoven” e qualquer outra música que se enquadre no gênero blues, não é um recurso viável para considerar a hierarquia entre um gênero musical e outro, ou seja, o perfil de quem prefere um gênero a

¹⁵¹ ADORNO, *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. p. 213-215.

¹⁵² Se o leitor, pesquisador ou especialista em filosofia adorniana considerar apenas o viés hierárquico apresentado por Adorno entre música séria e ligeira na citação, isso mostra o descaso de uma questão grave na filosofia de Adorno. Os preços altos das aulas de música estão apenas ligados a uma classe social, de acordo com Adorno, uma vez que a classe mais baixa nem mesmo antes da inflação tinha acesso a essas aulas ou posição cultural. Logo, o gosto hierárquico é um gosto social e econômico. As palavras que Adorno usou para culturas que ele mesmo não conhece, têm razão em utilizá-las, pois, se conhecesse de verdade, essas palavras poderiam ser usadas no âmbito do preconceito, o que não é nenhuma novidade quando nos deparamos com teorias e textos filosóficos, sobretudo de pensadores que usam termos que estabelecem uma certa hierarquia. A cultura, quando não pensada de forma social e ontológica, tende a buscar caminhos para designar elementos não sociais e ontológicos, pois dessa forma é possível hierarquizar toda e qualquer arte ou ação humana. A relação do poder aquisitivo de quem tem um piano, mesmo que seja um piano de armário, com quem tem apenas um toca-discos, é uma posição social que “muitos não compreendem”, ou, não se fazem compreender, visto que compreender tal situação é evidenciar a desigualdade social, isto é, a desigualdade de acesso cultural, algo que Bourdieu chama de capital cultural. Se o leitor, pesquisador ou especialista de Adorno não realizar esta análise reflexiva, este mesmo leitor, pesquisador ou especialista irá considerar, afirmar e reproduzir a hierarquia proposta pelo filósofo sem considerar o que de fato está inserido em uma cultura. Se a desigualdade social, o poder aquisitivo e o acesso ao capital cultural não forem considerados, o preconceito prevalece.

outro. A questão central na posição adorniana é somente quanto ao acesso e o capital cultural. Para melhor contextualização do que foi apresentado neste parágrafo, segue as palavras de Bourdieu na citação abaixo.

A arte é um dos lugares por excelência da contestação do mundo social. Mas a mesma intenção inconsciente de contestação está no cerne de numerosos discursos que se atribuem como projeto declarado falar sobre o mundo social e que, em consequência, podem ser escritos, e lidos, de modo inverso. (Quantos filósofos, sociólogos, filólogos chegaram à filosofia, à sociologia ou à filologia como nesses lugares que, mal situados no espaço social, permitem espancar a definição? Todos estes utopistas de fato, que não querem saber onde estão, não são os melhores situados para saber o que é o espaço social onde estão colocados. Teríamos, de outro modo, tantas leituras e *lectores*, materialistas sem material, pensamentos sem instrumentos de pensamento, logo, sem objeto, e tão poucas observações e, por conseguinte, *auctores*?) Não podemos fazer progredir a ciência do mundo social e expandir a não ser sob a condição de *forçar o retorno do reprimido*, neutralizando a neutralização, negando a contestação sob todas as suas formas, das quais a maior é a desrealização pela radicalização hiperbólica de certo discurso revolucionário. Contra o discurso nem verdadeiro, nem falso, nem verificável, nem falseável, nem teórico, nem empírico que, como Racine não falava de vacas, mas de bezerras, não pode falar do Smig ou das camisetas da classe operária, mas somente do modo de produção e do proletariado ou dos papéis e das atitudes da *lower middle class*, não é suficiente demonstrar, é preciso mostrar, objetos e mesmo pessoas, fazer com que o dedo toque - o que não quer dizer mostrar com o dedo, colocar no index toque -, fazer entrar em um bistrô popular ou em um campo de rúgbi, em um campo de golfe ou em um clube privado, pessoas que, acostumadas a falar o que pensam pensar, não sabem mais pensar o que falam¹⁵³.

Bourdieu é claro e objetivo nas suas palavras, ao menos para aqueles que realizaram a pesquisa, a reflexão crítica, a posição a partir de seu capital cultural, o que pode ser considerado para alguns especialistas um exercício um tanto complexo, ou seja, algo como sair da zona de conforto, de sua bolha social. Mas, para sustentar ainda mais o pensamento bourdiano, cito:

Tratando-se de tal objeto, o trabalho científico sobre o objeto é indissociável de um trabalho sobre o sujeito do trabalho. Ele depende, antes de tudo, da capacidade que possui de dominar, na prática, em sua prática, os mecanismos que se esforça por objetivar, e que podem comandar ainda sua relação com o objeto. Deveríamos destinar à meditação, como antigamente as *Vidas Paralelas*, a história do *Princeton Project*, vasto estudo empírico sobre o consumo da música que reuniu Adorno e Lazarsfeld, casal epistemológico feito de homens. Arrogância do teórico, que se recusa a sujar as mãos na cozinha da empiria e que permanece muito visceralmente ligados aos valores e aos lucros da Cultura para estar apto a dela fazer um objeto de ciência; submissão do empirista, pronto para todas as abdições e abjurações que exige uma ordem científica estreitamente subordinada à ordem social. Arrogância do positivista, que tenta instaurar como norma de toda a prática científica uma metodologia do ressentimento que tem por princípio uma espécie de furor vingativo contra qualquer questionamento global; submissão do marxista distinto, que faz marxismo vulgar lá

¹⁵³ BOURDIEU, *A Distinção - A crítica social do julgamento*. p. 467.

onde seria preciso refiná-lo e marxismo distinto lá onde seria preciso a coragem de ser vulgar. Cada um vê bem a verdade do outro¹⁵⁴.

A crítica de Bourdieu a Adorno, especificamente na citação acima, é feita através da análise que o pensador francês realizou do *Princeton Radio Research Project*, projeto executado pela *National Broadcasting Company* (NBC), de David Sarnoff, que, em 1938 por meio do Paul F. Lazarsfeld, contratou o filósofo frankfurtiano. A NBC, de David Sarnoff, era a maior rede de rádios e também administrava a gravadora *Victor Talking Machine Company* (RCA Victor). A NBC tinha diversos projetos voltados para a educação musical, ou seja, para a apreciação musical, cujo princípio era expandir a possibilidade das pessoas em ouvir os gêneros ditos “sérios” da música, ou seja, seria um projeto de democratização da audição a partir da oportunidade ao acesso por meio do rádio, pois antes da Primeira Guerra Mundial, “a pedagogia musical nos Estados Unidos da América do Norte enfatizava a necessidade de se aprender a ler música, a tocar um instrumento e a perceber a forma da sonata e outros elementos da estrutura musical”¹⁵⁵.

Adorno permaneceu no *Princeton Radio Research Project* até 1941, mas suas críticas negativas não foram aceitas, uma vez que eram endereçadas a um programa educativo, para um público específico em idade escolar e, além de ser um projeto com grande alcance no país, era direcionado a pessoas que não tinham o privilégio de comparecer a uma sala de concerto. Este programa educativo atingiu de cerca de “7 milhões de estudantes de 70 mil escolas dos Estados Unidos. Dirigido por Damrosch, cujos arranjos musicais eram executados pela orquestra da NBC, a sua programação era semelhante, mas bastante ampliada, ao repertório gravado por Toscanini na RCA Victor”¹⁵⁶. Este projeto foi uma complementação ao ensino e à apreciação musical escolar. Além da programação musical via rádio, os alunos e alunas tinham quatro manuais intitulados *Student's Worksheets* (Planilhas do aluno) e, para os professores, o *Teacher's Guide* (Guia do professor), ambos publicados pela editora da Universidade de Columbia no ano de 1939. Como aponta Iray Carone, a crítica de Adorno em um artigo sobre o projeto não agradou a todos, motivo pelo qual não foi publicado em nenhuma das duas antologias do *Radio Research*.

¹⁵⁴ BOURDIEU, *A Distinção - A crítica social do julgamento*. p. 468-469.

¹⁵⁵ CARONE, *Adorno e a educação musical pelo rádio*. p. 478.

¹⁵⁶ *Ibidem*. p. 478-479.

É interessante notar que o artigo de Adorno, intitulado “The analytical study of the NBC Music Appreciation Hour”, não foi publicado pelas duas antologias do *Radio Research*, por razões que agora se tornaram bastante óbvias: ele não agradou ninguém. Muito embora Adorno já fosse reconhecido como um excelente conhecedor de música clássica (a despeito das discordâncias de Bernard H. Haggin, em *Music in the nation*) a sua crítica musical tornou-se inaceitável na época, porque acatava um programa educativo, aparentemente sem fins comerciais e não lucrativo, promovido pela rede para pessoas em idade escolar, de várias partes do país, que não podiam ter o privilégio de frequentar as grandes salas de concertos¹⁵⁷.

As críticas que Adorno fez ao projeto são, de acordo com Bourdieu, o que desqualifica a análise da música séria e ligeira no próprio projeto, uma vez que o objeto proposto era exatamente o que o pensador francês discorreu em vários momentos de sua obra, a saber, a presença do capital cultural como formação do sujeito. Em relação às objeções feitas por Adorno, fica claro que o filósofo não tinha preparo pedagógico para o nível escolar, uma vez que as pontuações que ele criticou em algumas das Séries - livros dos estudantes - estavam descrevendo a música com associações do libreto e, além disso, a possibilidade de aprendizado dos estudantes, uma metodologia aplicada a estudantes de uma faixa etária que Adorno não soube analisar.

O *Princeton Radio Research Project* tinha como objetivo a apreciação musical, a ampliação do gênero clássico musical e, a partir disso, trabalhar noções sobre o repertório. Sobre a crítica anterior, ou seja, de que o especialista segue a teoria do pensador que escolheu para sua pesquisa, sem usar os meios necessários para sustentar sua tese, pode ser vista na citação abaixo, onde Carone, assim como Adorno, ignora a função do projeto e também a faixa etária desses estudantes.

A audição atomística é, na verdade, uma forma de regressão da audição, que torna impossível a compreensão de uma sinfonia como uma unidade completa e funcional, na qual o tema e o seu desenvolvimento não podem ser separados. A criança, entretanto, pode ser conduzida a uma apreensão da totalidade ou da unidade musical através de um método simples, sugerido por Adorno: ela deve tocar ou cantar uma melodia infantil tal como *London bridges is falling down*. Em seguida, como aprendeu a canção sem lhe ocorrer que ela tem um “tema” distinto do desenvolvimento, poderá analisá-la segundo o motivo fundamental que é repetido e variado. Dessa forma, poderá entender que o tema nada mais é que um *material* do movimento e não o seu objetivo ou essência. A noção de tema, então, não desaparecerá, mas a ele será dado o seu lugar certo e ganhará por aí o seu verdadeiro significado. A necessidade fomentada pelos educadores musicais de levar os alunos a “reconhecerem” uma

¹⁵⁷ CARONE, *Adorno e a educação musical pelo rádio*. p. 68.

música pela identificação ou citação de seus temas repousa numa concepção fetichizada da música¹⁵⁸.

É possível observar que Carone ignorou, tal como Adorno, que o projeto se estendia a crianças e não a um público universitário. Para quem aprecia uma música, especialmente as crianças, a audição atomística não é prejudicial, até porque a criança que escuta pela primeira vez uma sinfonia dificilmente terá a paciência e o capital cultural para suportar a obra completa. Logo, fragmentar a obra para uma metodologia não deve ser visto como um processo menor no aprendizado da criança, posição tomada por Adorno.

As palavras de Carone não diferem do filósofo alemão, a especialista defende tal teoria, o que é compreensivo após a crítica apresentada até o presente momento. No entanto, em relação ao *Princeton Radio Research Project*, ao contrário de Adorno, que estava em um modelo educacional na metade do século passado, Carone se mostrou um tanto contraproducente, uma vez que há um pensamento e diversas metodologias diferentes para serem aplicadas na educação musical. Sustentar uma teoria da metade do século passado, quando há novas escolas nos dias atuais, demonstra exatamente o que foi dito nesta pesquisa sobre a atuação de alguns especialistas. Há inúmeras críticas que Adorno fez ao projeto, mas é melhor encerrar essa discussão com as palavras de Carone, uma vez que não há diferença em tal afirmação:

A iniciativa educacional da NBC poderia merecer elogios por ser um serviço público prestado pelo rádio, em prol da democratização da cultura musical. No entanto, a análise de Adorno permitiu mostrar como ela obedeceu aos interesses dos monopólios comerciais no setor musical, pela via da transmissão radiofônica. Não aparecia como “*business*” porque não contava com patrocínio comercial e implicava enormes despesas da NBC. Mas tinha todas as marcas da indústria do entretenimento, de modo que a intenção educativa foi solapada por uma intenção comercial não confessada: a de vender a música clássica, além de vender uma imagem promocional da rede NBC. Parece que a regra de ouro para se comercializar os clássicos é a de converter a cultura em pseudocultura musical, a formação do ouvinte em semiformação e a apreciação musical em diversão¹⁵⁹.

Em relação à ação contraproducente da especialista, a análise do contexto abordado é diferente de Adorno. Carone escreveu essas palavras no início do século XXI, e mais, em um país como o Brasil, que não tem nenhum projeto em mente do que foi ou poderia ter sido o

¹⁵⁸ CARONE, *Adorno e a educação musical pelo rádio*. p. 482.

¹⁵⁹ *Ibidem*. p. 491-492.

Princeton Radio Research Project. O fato de inserir a música clássica na transmissão radiofônica não é menor para a cultura da música clássica, assim como adaptar uma metodologia de ensino por meio de associação para uma melhor compreensão pelos alunos.

O que Adorno aponta e Carone concorda como uma pseudocultura, para Bourdieu, é o não acesso a uma parcela do capital cultural. Em relação à pesquisa que surgiu depois da experiência de Adorno, como já mencionado em outra ocasião, para Bourdieu, é a posição de arrogância do teórico “que se recusa a sujar as mãos na cozinha da empiria e que permanece muito visceralmente ligados aos valores e aos lucros da Cultura para estar apto a dela fazer um objeto de ciência”¹⁶⁰. Ainda na mesma esfera da apropriação da música clássica em meios radiofônicos como objeto de pesquisa e afirmação de uma “diminuição da música”, ou então de uma pseudocultura, devido ao modo como se popularizou o que era e, ainda por alguns, é considerada “alta cultura”, podemos trazer para os nossos dias um fato que salienta a popularização de uma ópera, a saber, *La Traviata* de Giuseppe Verdi, que, praticamente, está presente todos os anos no programa do Coro Lírico do Theatro Municipal de São Paulo.

A inclusão da ópera é óbvia, tem um grande público, logo, se tornou popular. Não por isso, como as peças apresentadas no *Princeton Radio Research Project*, *La Traviata* não perdeu sua grandeza composicional ou *status* de gênero clássico. A forma como *La Traviata* é executada não altera absolutamente nada, pois, o fato de ser apresentada em um teatro, apenas limita quem tem acesso a este espaço, ao contrário do que pode ser ouvido no rádio. A análise apresentada é sustentada novamente com as palavras de Bourdieu e sua reflexão sobre a classe dominante em relação ao seu capital cultural, especialmente em relação à pintura e à música.

Se, entre os membros da classe dominante, titulares dos mais elevados diplomas (*agrégation* ou diploma de *grande école*), é comum evitar sempre a citação de certas obras ou determinados pintores típicos da cultura média, tais como Buffet ou Utrillo, possuir um conhecimento aprofundado dos compositores e orientar suas preferências para o *Cravo bem temperado* ou o *Pássaro de fogo*, os originários das classes populares ou médias fazem, com maior frequência, escolhas que marcam seu respeito por uma cultura mais escolar” (Goya, Da Vinci, Bruegel, Watteau, Rafael) e subscrevem, em uma fração não desprezível (25%), o julgamento segundo o qual “a pintura é algo muito mais difícil”, enquanto os originários da classe dominante conhecem um número maior de obras e, com maior frequência, escolhem obras mais afastadas da cultura “escolar” (Braque, o *Concerto para a mão esquerda*). Do mesmo modo, alguns membros da pequena burguesia estabelecida (artesão, pequenos comerciantes, empregados, quadros médios), detentores de um capital escolar relativamente baixo (igual ou inferior ao BEPC), fazem escolhas que trazem a marca nítida de sua trajetória. Assim, aqueles que se encontram em ascensão manifestam, de vários modos, seu respeito pela cultura legítima – por exemplo, com maior frequência

¹⁶⁰ BOURDIEU, *A Distinção - A crítica social do julgamento*. p. 468.

do que os outros, eles aprovam este julgamento: “a pintura é bela, mas difícil” - e escolhem obras típicas do gosto médio (Buffet, Utrillo), ou, até mesmo, popular (Danúbio azul). Ao contrário, aqueles cujo pai pertencia às classes superiores manifestam, no caso de capital escolar equivalente, uma maior familiaridade com as obras musicais (apesar de não conhecerem melhor os nomes de compositores), do mesmo modo que afirmam, com maior frequência, apreciar os impressionistas, mais frequentemente, obras consagradas pela escola (Rafael ou Da Vinci)¹⁶¹.

Essa passagem revela o que Bourdieu chama de capital cultural, ou seja, a cultura que se adquire, recebe ou incorpora, seja pelo acesso a essa cultura ou pela classe social à qual se pertence. A análise demonstra a crítica do pensador francês à não compreensão de Adorno pelo *Princeton Radio Research Project*, uma vez que a ampliação do capital cultural dos estudantes se daria pelo viés educacional. Enquanto famílias possuem o capital cultural e este é repassado através da árvore genealógica, outras que não têm esse privilégio necessitam do acesso, sendo essa a ação que o *Princeton Radio Research Project* estava procurando fornecer.

As palavras de Bourdieu, embora escritas no final dos anos setenta do século passado, mostram que o capital cultural segue os mesmos padrões, sobretudo em relação à classe dominante. O discurso dessa classe não se altera, pois o gosto pela obra de arte deve ser comparado ao *status* social, mesmo que não conheçam de fato tal obra ou artista. O discurso não deve ser divergente. Após ter feito uma análise sobre o gosto popular entre algumas obras e artistas, Bourdieu concluiu que o gosto artístico está diretamente ligado ao capital cultural, onde a classe social mantém um gosto a partir da obra e do artista. No entanto, o cuidado com a “popularidade” da obra em relação à classe social também deve ser levado em consideração. Por esta razão foi utilizado o fato de *La Traviata* ser uma ópera que, praticamente, está sempre presente no programa anual do Theatro Municipal de São Paulo. Enquanto o *Cravo bem temperado*, *Arte da fuga* e *Concerto para a mão esquerda*, assim como as pinturas de Bruegel ou Goya, estão ligados à classe dominante, *Rhapsody in Blue*, *Rapsódia húngara* e, pensando em pinturas, Utrillo, Buffet e também Renoir fazem parte do capital cultural mais baixo do que a classe dominante. Porém, para as classes mais populares, Bourdieu escreve o seguinte:

Danúbio Azul, a *Traviata*, a *Arlésienne* e, sobretudo, as canções desprovidas de qualquer tipo de ambição ou de pretensão artística, tais como a de Mariano, Guétary ou Petula Clark, o gosto “popular” encontra sua mais elevada frequência nas classes populares e varia em razão inversa ao capital escolar (essa é a explicação para o fato de ser um pouco mais frequente entre os empresários da indústria ou do comércio, ou,

¹⁶¹ BOURDIEU, *A Distinção - A crítica social do julgamento*. p. 64.

até mesmo, entre os quadros superiores do que entre os professores primários e os intermediários culturais)¹⁶².

Em suma, se fundamenta a teoria apresentada por Bourdieu, algo extremamente útil, uma vez que é fundamentada no capital cultural e ainda pertinente, sobretudo ao acesso e ao perfil elitizado dos programas de concertos de óperas e músicas clássicas que teatros, sobretudo os teatros públicos, seguem, ainda nos dias atuais, os mesmos moldes. Em relação à citação anterior, os exemplos não são de origem e criação artística “menor”, pelo menos em suas criações, como obras ou artistas que pertenciam a classes mais baixas. No entanto, o gosto popular por essas obras as “desclassificaram”, ou, em termos de música erudita, nas palavras de Bourdieu, agora são conhecidas como músicas eruditas desvalorizadas. E, considerando o caminho de sua popularidade com a classe média, assim como sua popularidade nas rádios, por que não as chamar de música ligeira? A seguir, a análise de Bourdieu a partir da preferência musical de três obras específicas - em um gráfico -, com base na classe social e no capital cultural.

¹⁶² BOURDIEU, *A Distinção - A crítica social do julgamento*. p. 21.

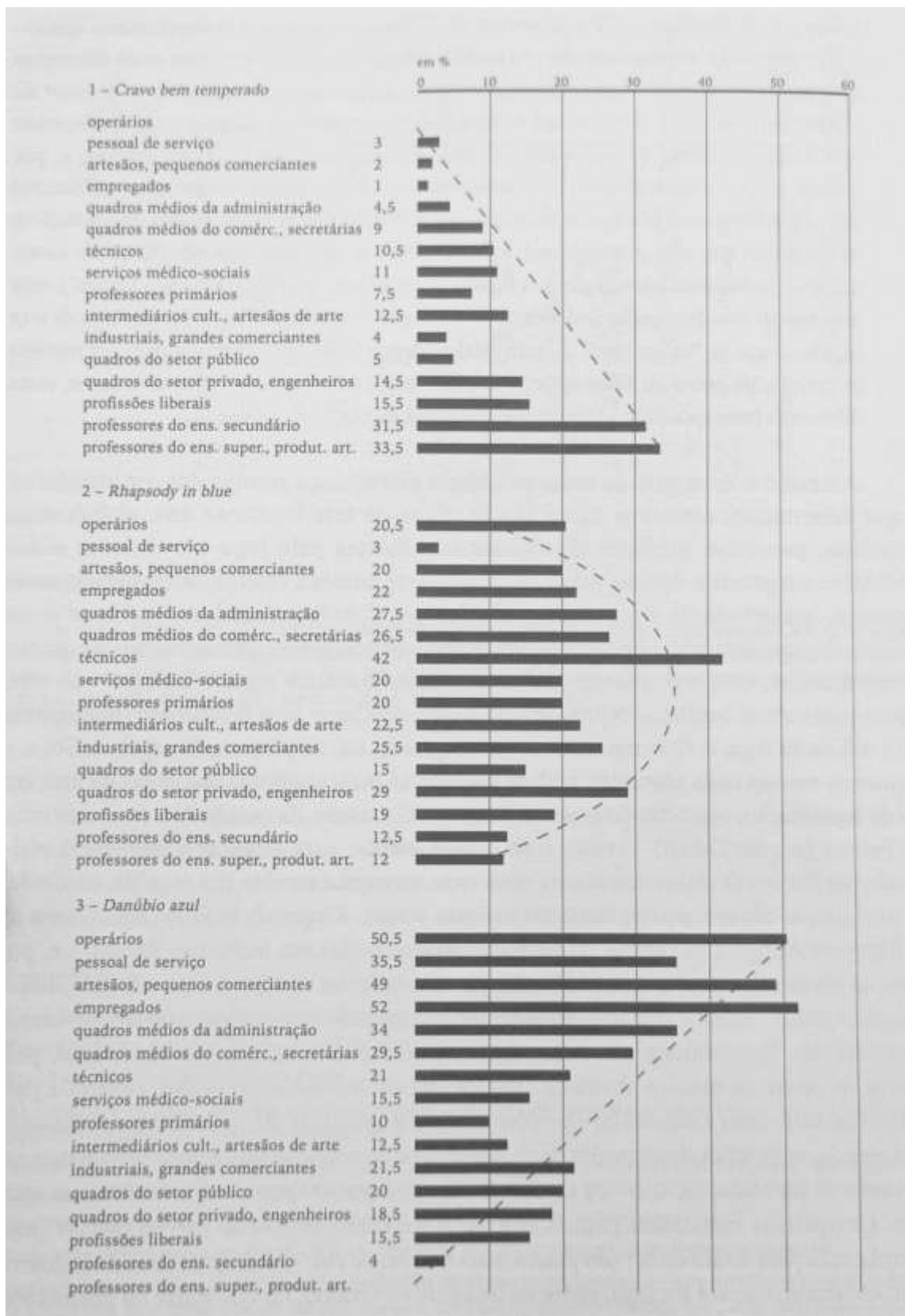


Figura 1 – Gráfico comparativo bourdiano.

Os dados apresentados na tabela dizem respeito ao gosto pessoal de cada profissão, ou seja, o gosto a partir do capital cultural que cada um, em sua classe social, “pode” adquirir. Com base na esfera econômica e no que cada esfera consome culturalmente, Bourdieu analisou o processo de mudança de uma obra de arte fazer parte de algumas esferas, ou seja, o gosto de pessoas que fazem parte de um mesmo grupo em deixar de ouvir um determinado gênero ou obra, ou então começar a ouvir outras obras que, na verdade, não eram consumidas dentro da esfera social e econômica. O número é uma medida da porcentagem de pessoas que exercem a profissão em relação às outras profissões da tabela, de acordo com a obra musical.

Por exemplo, os professores do ensino superior têm mais facilidade de escutar/acesso ao *Cravo bem temperado* do que os operários, sendo a classe de empregados a que menos tem interesse por esta obra. Sendo assim, a assimilação da obra está ligada ao contexto social e ao *status quo*. No caso de *Rhapsody in Blue*, os operários têm mais escutas do que os professores do ensino superior, mas não tanto quanto os trabalhadores da área técnica, sendo os trabalhadores de serviços os que menos escutam a obra. *Danúbio Azul* tem um maior acesso entre os empregados e operários, sendo os professores do ensino superior os que menos ouvem a obra. De acordo com Bourdieu, a classe social não é apenas uma esfera socioeconômica, mas está ligada ao nível de instrução de cada indivíduo de uma categoria, ou seja, uma classe de profissões que designam de maneira ampla o gosto musical, o gosto artístico e o convívio cultural de cada profissional dessa categoria específica de profissões. Aqui, Bourdieu não se apropria da filosofia estética de Kant para fundamentar sua tese, uma vez que o *habitus* e a questão social são o que determinam a escolha da obra de arte.

Após esta breve digressão, para discorrer sobre a concordância com as palavras de Fubini, é necessário, para a continuidade deste pensamento, apresentar o tipo de música e o pensamento que se tinha no período pós-guerra, ou seja, para qual gênero específico Adorno se preocupou em escrever, qual o modelo composicional surgia a partir de um novo pensar musical e, em outras palavras, “que ideologias, ou que ideologia havia marcado a música dos anos cinquenta?”¹⁶³. Este cuidado é fundamental em todas as áreas, mesmo que alguns autores sejam colocados em um patamar que não lhe permita críticas ou refutações. A resposta de Fubini se encontra na citação abaixo:

¹⁶³ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 131.

Para resumir, o pós-guerra acreditava sobre tudo que a linguagem musical era fruto de um ato voluntário, produto exclusivamente da história, criação exclusiva da mente humana, da vontade, da extrema vontade humana. Desde Schönberg, os serialistas mais acirrados tentaram, de todas as maneiras possível, cortar as pontes com qualquer ponto de referência a uma natureza possível ou hipotética, de homem ou de mundo em que o homem está condenado a viver. Trata de uma grande e nobre utopia, uma utopia faustiana, utopia compartilhada por muitas ideologias de nosso tempo, ou melhor, do tempo que acaba de passar. O resultado foi surpreendente e, em certos aspectos, aterrorizante: neste ponto de vista, a música se mostrou, às vezes, como uma roda enlouquecida, projetando um universo vazio, sem trajetória e sem meta, em um espaço sideral carente de pontos de apoio e de referência. Música sem tempo, música sem emoções, música que se move em um espaço neutro, música que dá voltas como um autômato, o qual os movimentos, pré-ordenados por uma mente enlouquecida, não deve perseguir nada sem o movimento mesmo em sua absurdidade e insensatez. Esta imagem metafórica que pode recordar vagamente certos excessos do serialismo mais rigoroso e também da aleatoriedade dos anos cinquenta, pois se refere fielmente a certa ideologia que teorizava a insensatez da música como ideal supremo de que afortunadamente, como geralmente acontece, não se seguiam obras tão rigorosas a respeito dos ideais inspiradores”¹⁶⁴.

A partir de metáforas e, para não dizer um pouco romântico, Fubini descreveu o estilo composicional que serviu de base para a análise adorniana. Mas, como tratar de uma música que não tinha vínculo com a sociedade? O ritmo, a melodia, tal como a criação da obra musical, não demonstrava nenhum esforço para se aproximar ou se identificar com a sociedade, uma vez que a própria música se mostrava contraditória aos costumes antes vividos. Não havia uma ligação por conta da negação da música em si ao romper com os modelos tradicionais. O mundo dos sons era para os ouvintes uma ausência de identificação com o todo. Sobre essa perspectiva, Fubini menciona uma questão relevante para compreendermos o processo de análise de Adorno. Afinal, se a música está em sintonia com a sociedade e os músicos expressavam com a máxima clareza que a música serial estava “além da sociedade, mais além do significado, mais além da comunicação”¹⁶⁵, o que fez Adorno para discorrer filosoficamente sobre essa questão estético-musical?

Para Fubini, não parece ser difícil compreender os passos que Adorno percorreu para chegar às suas conclusões filosóficas. A clara falta de consideração da música em relação à sociedade no pós-guerra trouxe para Adorno o princípio de sua análise filosófica, algo que sustentaria sua filosofia da música mais tarde. Em um momento de alienação social, a música neste período se mostrou completamente autônoma, mas, antes disso, sua análise parecia um tanto setorial, pois sua estrutura de estudo e interpretação “funcionava para um âmbito bastante

¹⁶⁴ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 131.

¹⁶⁵ *Ibidem*. p. 134.

reduzido de fenômeno do panorama musical mundial e grandes tempos de tal panorama foram esquecidos por ele”¹⁶⁶.

Fubini, ao afirmar o esquecimento de Adorno, apresenta algumas escolas ignoradas pelo filósofo em sua análise filosófica musical, “Bartók e as escolas nacionais, América e Charles Ives, setores amplos da música francesa... tudo isso sequer foi nomeado em seus numerosos volumes escritos por Adorno: para o musicólogo alemão, tais músico e correntes da música contemporânea simplesmente não existiu”¹⁶⁷. É compreensível que Adorno não tenha escrito sobre tais compositores mencionados por Fubini, uma vez que o filósofo alemão não tinha a obrigação de conhecer toda a cadeia de compositores. Todavia, a leitura de Fubini é interessante, pois trata de uma apreciação externa, ou seja, diferente de adornianos que, independentemente da leitura, defendem a concordância adorniana, algo recorrente em escolas filosóficas e pesquisadores que se intitulam especialistas nessas mesmas escolas, sejam elas filosóficas, estéticas ou, em específico, da área da música.

A “dificuldade” que alguns especialistas têm em divergir de sua base teórica fundamental da qual se especializaram, isto é, a figura filosófica, musical ou de qualquer outra área é transparente e, por vezes, chega a ser exacerbada. Logo, a leitura crítica da própria fonte de pesquisa é fundamental. É muito claro, na leitura de Fubini, que “fora da escola de Viena e daquilo que Adorno considerava a evolução continuadora dessa escola, não existia nada, existe o deserto”¹⁶⁸, mesmo que no final do capítulo Fubini aparente concordar com a estética adorniana. Na citação seguinte, Fubini demonstra ter razão em sua análise da escrita de Adorno. É possível notar o cuidado que o filósofo de Frankfurt teve ao abordar a questão filosófica e musical, ou seja, diferenciando uma área da outra, ainda que seja para confirmar o que Fubini expôs no capítulo anterior. Neste caso, é relevante a leitura:

O tratamento filosófico da arte se refere à arte e não aos conceitos de estilo, por mais contatos que tenha com estes. A verdade ou a falta de verdade de Schoenberg, ou de Stravinsky, não pode ser estabelecida na simples discussão de categorias como atonalidade, técnica dodecafônica, neoclassicismo, mas somente pela cristalização de tais categorias na estrutura da música em si. As categorias de estilo pré-constituídas satisfazem seu carácter acessível ao não expressar a conexão da imagem, já que se situam irremediavelmente neste lado da configuração estética. Se, em troca, se considera o classicismo procurando determinar qual é a necessidade interna da obra que a leva a este estilo, ou como se comporta o ideal estilístico frente ao material da

¹⁶⁶ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 136.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

obra e sua totalidade de construção, torna-se virtualmente possível resolver até o problema da legitimidade do estilo¹⁶⁹.

A principal diferença entre Adorno e outros filósofos, assim como de alguns estudiosos que se dedicam à estética musical ou à filosofia da música, é o conhecimento não somente da filosofia e teoria desenvolvidas por cada filósofo, mas também o conhecimento mais aprofundado da música e seu processo composicional. Nos seus escritos, Adorno demonstra a sua capacidade de aproximar e amalgamar a música da filosofia ou vice-versa. Porém, não é nesse aspecto que são evidenciadas algumas das críticas à escola adorniana. Contudo, como apontou Fubini, sua limitação em relação aos outros compositores, bem como outros estilos musicais, devido à localização, houve sim uma exclusão por parte de Adorno, seja de forma consciente, por descuido ou por descaso.

Para Fubini, há um termo específico que nos ajuda a compreender sua análise musical adorniana, a saber, o múltiplo. Esse termo é usado em diversas áreas para descrever ou tentar sustentar o insustentável, ou seja, usar esse vocábulo para consubstanciar vários objetos de pesquisas e, a partir dessa união, simplificar o desfecho, isto é, apresentar uma conclusão perfunctória. Abaixo, a análise do termo múltiplo por Fubini:

O múltiplo, palavra semi-milagrosa que hoje está nos lábios de todo mundo e que descreve muito bem o panorama, ainda que de maneira demasiada resumida, ou melhor dizendo, o estado de ânimo do músico de nossos tempos, é algo completamente diferente da pluralidade de experiências e estilos musicais caracterizados na primeira metade do século XX. O *múltiplo* é um termo neutro que apenas alude a presença de muitos estilos, uma pluralidade de possíveis experiências, a falta de uma linguagem única e dominante. Todo feito, indubitavelmente, tem positividade no mundo da cultura e se pode contrapor ao que na linguagem política se chama totalitarismo. E, era precisamente esta multiplicidade que Adorno não reconheceu ou preferiu ignorar, em homenagem a uma linguagem forte ou vencedora, o seu antagonista direto, considerando as outras vozes como inexistentes ou marginais. Hoje, como sabemos, vence a marginalidade, mas é em certa maneira uma vitória pírrica, porque esta marginalidade não tem mais inimigos, já não tem uma linguagem forte ou dominante que esta marginalidade possa contrapor. Em outras palavras, não há contraste, não existe branco e negro, somente tem o cinza uniforme¹⁷⁰.

É evidente que a linguagem musical, assim como os estilos e gêneros que Fubini traz para a exposição e discussão, estão no âmbito do não popular. Há uma diversidade na

¹⁶⁹ ADORNO, *Filosofia da nova música*. p. 14.

¹⁷⁰ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 136.

abrangência do termo múltiplo ou pluralidade na primeira metade do século XX e nos dias atuais, não há como mencioná-los da mesma forma que Adorno analisou. A teoria adorniana, bem como os vocábulos mencionados, nos permitem contrapor a filosofia de Adorno com o campo da pesquisa musical e composicional do final do século passado e início do século XXI. De acordo com Fubini, é devido ao pluralismo da música atual que não se tem novas teorias estéticas, pois o progresso se dá somente no plano da semiologia. No entanto, “não nos parece adequado dar direito de cidadania no campo da estética”¹⁷¹.

Neste sentido, não há um após Adorno para as teorias estéticas da música: o musicólogo alemão representou a fronteira extrema, o canto do cisne para a filosofia da música. O medo de Adorno de que a vanguarda já havia perdido sua carga subversiva e rebelde que estava caminhando para um declínio digno, foi totalmente demonstrado. Os tempos, pelo menos esses, provaram que ele tinha razão: e também a filosofia da música, no fundo, segue o mesmo caminho¹⁷².

Por fim, a conclusão de Fubini, além de toda a interpretação e análise desenvolvidas, é finalizada, minimizando o problema, pois, se a filosofia da música segue o mesmo rumo que o múltiplo e a pluralidade, talvez os métodos e as análises usados, assim como a formação ou o conhecimento dos que fazem estas pesquisas, não estejam adequados. Como já foi mencionado, é considerado um problema quando o especialista não é crítico em relação à teoria, pensador e/ou filosofia que dedica seu tempo de estudo. Um exemplo dessa ação está nas palavras de Carone ao concordar com a análise de Adorno quase um século depois e sem criticar o filósofo. Carone não considerou nenhuma análise social, apenas seguiu às riscas as palavras do filósofo de Frankfurt¹⁷³.

A análise hipercrítica de Adorno poderia até parecer injusta e impertinente diante do enorme esforço da NBC. Mas parece que hoje, quando a indústria cultural da música já realizou seus objetivos e chegou, com isso, à sua plena e horrenda visibilidade, as suas palavras não parecem ser tão indigestas quanto nos anos 1930 e 1940. Essa é,

¹⁷¹ FUBINI, *El siglo XX: música y filosofía*. p. 136.

¹⁷² *Ibidem*. p. 141.

¹⁷³ Neste ponto, é possível analisar criticamente o capital cultural, a cultura rotineira da classe média e intelectual brasileira, especialmente da região sudeste, onde algumas emissoras de rádio, conhecidas por seus programas, demonstram a “qualidade musical e de gosto elevado”, para não usar o termo hierarquizado em referência a Adorno. Os programas da *Rádio USP*, *Rádio Cultura*, nos quais as músicas sinfônicas são reproduzidas e regentes e maestros fazem comentários e análises das obras musicais, são alguns dos exemplos possíveis para escolher “bons ouvintes” de “boas programações musicais”. Ainda hoje a cultura do gosto elitizado por obras sinfônicas, clássicas e europeias prenomina a classe denominada intelectual brasileira. Assim, Bourdieu segue em alta. A pergunta retórica a ser formulada, neste caso, é sobre a filosofia de Adorno e sua hierarquia entre música séria e ligeira. Ou será que a crítica ao rádio em fragmentar concertos se torna menos efetiva?

inclusive, a opinião de muitos críticos musicais dos anos de 1990 para cá, como se Adorno tivesse diagnosticado a doença ainda quando os sintomas eram iniciais e confusos, fora de um enquadre definido¹⁷⁴.

2.4 A importância da história para o diálogo filosófico-musical

Os estudos musicais e filosóficos, assim como o conhecimento aprofundado de cada uma das áreas, podem auxiliar na análise, mas os pesquisadores e apreciadores desta área de estudo - filosofia da música - se arriscam sem perceber que os autores usados têm, na maioria das vezes, o conhecimento necessário em ambas as áreas. Para exemplificar o que foi apresentado até aqui, ou seja, contrapor as ideias de Fubini em relação à ausência de uma filosofia da música eficiente, pelo menos não como a de Adorno, se é que se pode afirmar tal coisa, tomamos como exemplo as palavras de Mariano Antonio Barrenechea quando discorre sobre a necessidade de se conhecer a história da arte para se pronunciar a respeito da estética:

Porque diga o que diga, toda estética é sempre uma construção *a posteriori*, interior, nascida de largo conhecimento das obras artísticas. Porque o indispensável para um homem que queira passar por culto, nesta como em qualquer outra matéria, é ter um claro sentido do assunto, é possuir um critério amplo e sutil, um juízo solidamente assentado sobre bases objetivas, nascida de uma inteligente e completa informação sobre a evolução da história da arte de que se trate, de suas trocas e de seus progressos, das causas de suas variadas transformações, assim como também o conhecimento dos elementos distintos que constituem as obras, bem como as que diferenciam uma das outras¹⁷⁵.

Podemos notar a perspicuidade nas palavras de Barrenechea, pois não é possível conversar sobre um tema sem conhecê-lo de perto, pelo menos não com profundidade. Essa é a mensagem do autor de *Historia Estetica de la Musica* (1963). A partir deste exemplo, seria possível trazer outros tantos pensadores que dão luz a este pensamento, mas um em particular se torna relevante para o debate, uma vez que discorre com mais ênfase em suas palavras, especialmente sobre a música, a saber, Arthur Schopenhauer. A citação é retirada de suas preleções ministradas na Universidade de Berlim, em 1820:

Após essa longa consideração sobre a essência da música, eu recomendo a você a fruição dessa arte, antes de qualquer outra. Nenhuma arte tem um efeito tão imediato

¹⁷⁴ CARONE, *Adorno em Nova York*. p. 86-87.

¹⁷⁵ BARRENECHEA, *Historia Estetica de la Musica*. p. 22.

e profundo sobre o homem como esta: precisamente porque nenhum de nós conhece a verdadeira essência do mundo tão profunda e imediatamente como esta arte. A audição de uma música bela, plena de vozes, é igualmente como um banho do espírito: ela lava todas as impurezas, tudo o que é mesquinho, todo o caminho ruim; cada um concorda aí no grau espiritual mais elevado que sua natureza lhe permite; durante a audição de uma grande música, cada um sente de maneira nítida o que vale no todo, ou muito mais o que poderia valer. Claro que cada arte exige que [o homem] se fortaleça a suscetibilidade para ela mediante a formação, pois mesmo a finalidade, a intenção da arte, se aprende primeiro quando se a vê alcançada. Assim, também a música exige bastante formação: pois apenas gradualmente e através de um exercício do espírito, se aprende a combinar e conhecer simultaneamente tantos tons variados. Se, portanto, alguém opina que toda música variada nada significa, ele só consegue fruir música dançante ou canção para violão, então isso é justamente carência de formação. Aqui se tem a mais bela ocasião para essa formação e para essa fruição. Infelizmente, falta música sacra; que é a melhor para o fundamento do entendimento na essência da música e para o fundamento da formação musical. - Também o próprio fazer musical contribui bastante para a compreensão musical. A audição e a execução musical são sempre recomendadas com participação nessa arte saudável. Quem se entrega à ciência tem que se beneficiar por inteiro seu espírito; isso flui para tudo. Um filho das musas, do qual deve provir o sal da terra, tem de em seu prazer pertencer às musas e procurar apenas divertimentos espirituais nobres. - Jogar, beber e coisas semelhantes devem ser deixados aos filisteus. Que se gaste tempo e dinheiro indo a óperas e concertos. É sem dúvida incomparavelmente mais nobre e proveitoso quando quatro pessoas se sentam para a audição de um quarteto do que quando se sentam para uma partida de baralho¹⁷⁶.

Apesar de a exposição schopenhaueriana estar ligada à metafísica, especificamente à sua metafísica das artes, o filósofo de Gdansk apresenta com clareza a necessidade de se saber música antes de discutir a sua essência, ou seja, desfrutar dessa arte e, se possível, se dedicar à audição e à execução musical. Com base nas duas últimas citações, é interessante fazer um breve questionamento que, no mínimo, propõe uma discussão sobre a posição e afirmação de Fubini de que não há estética após adorno, pelo menos dentro das colocações do musicólogo italiano. Para tal conclusão, é provável que Fubini não tenha observado ou não considerou os parâmetros apresentados por diversos pensadores e filósofos que compartilham das ideias de Barrenechea e Schopenhauer.

Devido à sua convicção, e, sobretudo, à sua postura contra a proposta dessa investigação, é necessário, em alguns momentos, retomar o debate teórico e filosófico, uma vez que a discussão principal se dá sob este ponto de vista. Por conseguinte, outra citação de Barrenechea que expõe o incômodo de algumas afirmações que divergem desta pesquisa é importante. Apesar de o tema ser voltado para a estética e beleza, a forma como o pensador argentino apresenta as suas ideias, pode, de alguma forma, ser útil para pensar e comparar com a filosofia da música, ou seja, o que não é feito em algumas das pesquisas nesta área.

¹⁷⁶ SCHOPENHAUER, *Metaphysik des Schönen*. p. 227-228.

Desde Platão, para quem a beleza era uma realidade “em si” suprassensível, até Mario Pilo e o conde Tolstói, que identificam o sentimento do belo com o simples prazer dos sentidos, grandes impressões foram ditas sobre a beleza. Para Plotino era um “arquetipo inteligente” existente na alma, o qual é a fonte de toda a beleza natural; para Hemsterhuis o belo é “o que faz surgir em menor tempo o maior número de ideias”; para Winckelmann “a suprema beleza é Deus e deve ser como a água perfeita de uma fonte, que quanto menos gosto é considerado mais saudável, porque é purificada de todos os tipos de ingredientes estranhos; para Kant “é uma forma de finalidade sem a representação do fim”; para Hegel é “o infinito no infinito, expressão sensível da ‘Ideia Cósmica’, caminho de redenção dos espíritos envelhecidos pelas realidades materiais”; para Schopenhauer é “a objetivação mais perfeita da vontade, no grau mais elevado do conhecimento, expressão absolutamente em sua forma intuitiva”; para Peladán é “a espiritualidade das formas”¹⁷⁷.

Quando Barrenechea traz para a discussão as ideias com o suporte teórico apresentado na citação, de imediato é possível traçar uma linha histórica de pensamentos, bem como a preocupação do pensador em propor o real interesse em alcançar o objetivo de sua pesquisa e posição crítica quanto à linha de raciocínio. Na filosofia da música, como se trata de duas áreas que se aproximam, sendo possível trabalhar suas diversidades somente em uma delas, torna-se difícil tentar amalgamá-las se não houver o conhecimento adequado para tal ação. Apesar de parecer óbvio que é preciso ter conhecimento profundo das duas áreas, quando nos deparamos com alguns textos sobre filosofia da música, o que era de se esperar, durante a leitura, podemos notar uma falta de conhecimento em alguns momentos, seja em uma única área específica ou, em certos momentos, nas duas. Edward Lippman é outro autor que discorre sobre a necessidade em se conhecer música para se aventurar na escrita sobre estética musical. Vejamos o que o autor disserta sobre esta temática, sendo possível estabelecer relação com a última citação de Barrenechea.

O campo da estética musical depende claramente do conceito de música como arte; por sua vez, está conectado com a noção moderna de arte em geral. Portanto, estética musical e estética geral estão intrinsecamente relacionadas, ambas se apoiam no conceito de “artes plásticas”. Agora, as artes plásticas talvez sejam melhor compreendidas por distingui-las das artes liberais muito mais antigas, que apesar das várias alterações, existiram continuamente da antiguidade até o presente. As artes plásticas, por outro lado, são grupos de campos muito mais recentes, que iniciam seu processo de formação no século dezesseis. Eles não substituíram as artes liberais, mas também não eram totalmente distintos deles. Comum a ambos os grupos, é uma certa reivindicação sobre capacidades caracteristicamente humanas de uma ordem superior: de intelecto e status social em um caso e de habilidade, inventividade e sensibilidade perceptiva no outro. Desde o início, as artes liberais eram um currículo para a aristocracia e para os líderes da sociedade. Embora Platão considerasse o quadrivium

¹⁷⁷ BARRENECHEA, *Historia Estética de la Música*. p. 25-26.

em particular como preparatório para a filosofia, as artes liberais passaram a conservar o oratório nos tempos romanos e a teologia no mundo cristão¹⁷⁸.

A área específica da história das artes tem uma conexão com a sociedade, não é possível desvincular tal processo, assim como o *status* social mencionado por Lippman. Logo, traçar um cronograma ou estilo artístico do passado, bem como a ação que determinada o que a arte exerceu durante um período específico, é menos difícil do que realizar o mesmo processo com a contemporaneidade. Discorrer sobre o momento presente é uma forma de se arriscar em sua própria reflexão, uma vez que não há indícios completamente definidos como são as evidências do passado. Diante destes e de outros conflitos de pensamento, é preciso ser prudente e cauteloso, assim como formar uma teoria. No entanto, não se pode esperar que o objeto de pesquisa se torne algo em decurso, pelo menos que não seja transcrito a tempo suficiente para uma reflexão remota e sem sentido para o momento atual.

A postura de Lippman ao mencionar o vínculo intrínseco entre a estética musical e a estética geral, é a mesma que esta pesquisa propõe para a discussão - a filosofia da música. Portanto, não seria possível afirmar uma posição ou teoria sobre filosofia da música sem haver o mesmo vínculo intrínseco na área da filosofia e na área da música. Mesmo obtendo essa consciência, não podemos esquecer que este mesmo assunto é retomado por diversos pensadores, musicólogos, músicos e críticos. Dessa forma, para além do aparato teórico que a história da música e a história da filosofia constituíram em suas linhas cronológicas, devemos pensar o que a atualidade apresenta para sustentar ou desconstruir tais teorias e fundamentos filosóficos. As palavras de Wagner nos ajudam a refletir e ter cautela ao analisarmos uma composição musical ou criticá-la, caso seja necessário. Abaixo, o olhar wagneriano sobre a função do crítico de música.

O grande mal para a crítica reside no saber próprio. O crítico não sente a necessidade urgente que impulsiona e incita o próprio artista no entusiasmo, que no final grita: É assim e não de outra maneira! O crítico quer aqui, imitar o artista, mas pode apenas executar o erro descometido e repugnante, isto é, o confiante pronunciamento dado com uma visão qualquer da coisa, do qual ele não sente o instinto artístico, mas sobre o qual, ele expressa com meras opiniões estéticas arbitrarias, cujo suas afirmações estão em um ponto de vista da ciência abstrata. O crítico conhece apenas sua posição certa para o mundo fenomênico artístico, então ele sente essa timidez e mantém a cautela, onde reuniu apenas aparências e compilou contra uma nova pesquisa, mas

¹⁷⁸ LIPPMAN, *Music as Fine Art*. In.: *A History of Western Musical Aesthetics*. p. 20.

nunca ousa pronunciar as palavras decisivas com entusiasmo e determinação. Assim, a crítica vive um processo “gradual”, isto é, o eterno entretenimento do erro¹⁷⁹.

De acordo com Wagner, o único que pode compreender sua arte é o próprio artista, pois ninguém, além dele mesmo, está envolvido em sua criação. Para o compositor alemão, a única capacidade do crítico é uma suposta interpretação que se dá pela aparência do intelecto, ou seja, a metáfora fenomênica das próprias palavras, que não deixam transparecer a arte em si. Se esta observação é válida para as artes em geral, no caso da música, a proximidade entre o crítico e a música é ainda maior, uma vez que a arte não tem uma aparência visual, sendo possível sua contemplação somente a partir da audição e da sensação sonora que nos permite interpretá-la. Nesse caso, o desfecho da audição não será uniforme, uma vez que o som ocasiona uma sensação específica para cada indivíduo, dificilmente a percepção harmônica e emocional se dá de maneira consonante para vários sujeitos que contemplem a mesma obra musical.

Se a apreciação crítica for a partir de uma pintura, a possibilidade de divergência na interpretação possivelmente será menor, dado que, em primeiro lugar, o que está em jogo é a visão. Raramente uma pintura de uma pessoa sorrindo ou chorando trará interpretações discordantes com qualquer sujeito que contemple a imagem mencionada. Porém, embora em uma pintura o resultado das sensações daqueles que a contemplam possam ser semelhantes, não necessariamente seja o que o autor da obra desejasse que acontecesse, uma vez que o sorriso e o choro, bem como a felicidade e a tristeza, são sensações subjetivas. Toda e qualquer afirmação que se faça de um quadro, caso não seja pelo próprio artista, cairá nas palavras de Richard Wagner. Consequentemente, mesmo tendo a visão como guia, não é possível adentrar na essência da criação, ou seja, compreender o motivo real que levou o artista a criar tal obra, ou então, compreender a singular arte em questão. Sendo assim, toda e qualquer tentativa de alcançar o objetivo real que levou o artista a criar tal obra de arte, só será possível encontrar alguns caminhos e teorias, como foi demonstrado nesta pesquisa sobre a influência da filosofia budista na composição “4’33” de Cage.

É exequível trazer para fundamentação da fala de Wagner, uma filosofia que o compositor se apropriou, não para essa afirmação, uma vez que tal escrito foi anterior à leitura filosófica, mas que o acompanhou até os últimos dias de vida. Mesmo tendo escrito previamente, sua reflexão não difere dessa teoria, a saber, à filosofia schopenhaueriana. O

¹⁷⁹ WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* - GSD (Band - III). p. 226-227.

motivo pelo qual Wagner foi “seguidor” da filosofia estética schopenhaueriana já estava prescrito em suas publicações sobre música, uma vez que a sua teoria se aproximava da filosofia de Arthur Schopenhauer. O modo como Wagner analisa a crítica para o crítico de artes, especialmente para o crítico musical, não é diferente da posição schopenhaueriana se levarmos para a discussão um tema relevante de sua filosofia, que também é feito por apropriação da mitologia e filosofia hinduísta, ou seja, o Véu de Maia.

Se, ao interpretar uma obra de arte, não é possível compreender completamente o que o artista quer expressar em sua criação, muito menos o significado real da própria arte, pois esta arte é baseada no princípio da razão, podemos dizer que a relação do artista com sua criação artística e da obra de arte com o contemplador é, de acordo com a denominação indiana, o Véu de Maia. Em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1960), Schopenhauer discorre sobre o que seria o Véu de Maia a partir de sua filosofia. Abaixo, o que Schopenhauer apresenta em sua obra magna sobre o Véu de Maia:

O princípio de razão que transmite o conhecimento, com a qual nunca se atinge a essência íntima das coisas, mas apenas fenômenos infinitamente perseguidos, em um movimento sem fim e sem objetivo, comparado ao esquilo na roda, até finalmente se cansar [...] A verdadeira consideração filosófica do mundo, isto é, aquela que nos ensina a reconhecer a sua essência íntima e, deste modo, que nos leva para além das aparências, é exatamente aquela que não pergunta de onde, para onde e por que, mas sempre e em toda parte apenas o que do mundo, ou seja, que não considera as coisas por qualquer relação, não como vir a ser e passar brevemente, não por uma das quatro formas do princípio de razão, mas, inversamente, segue a consideração de tudo que permanece no princípio após a seleção, as relações em todas as aparências, em todas as relações que aparecem, mas os objetos não estão sempre submetidos à mesma essência do mundo, às mesmas ideias¹⁸⁰.

Trazer dois nomes relevantes, tanto na esfera da música quanto na esfera filosófica, para o diálogo estético musical, nos faz refletir sobre o percurso que a filosofia musical traçou, bem como as divergências de pensamento que houve e ainda há quando discutimos sobre este tema. Apesar de tudo, há um tópico que é inquestionável sobre esses dois nomes, assim como de outros personagens que dialogaram direta ou indiretamente sobre estética musical e filosofia da música. O ponto de partida é exatamente o conhecimento que ambos tinham quando resolveram discorrer sobre o tema em questão.

¹⁸⁰ SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In.: *SW* (Band I). p. 379.

A prudência que se deve ter ao se pronunciar sobre um tema que envolve mais de uma área do conhecimento deve ser de extrema responsabilidade, uma vez que especialistas de ambas as áreas podem se interessar pelo enunciado e, a partir do conhecimento adquirido, perceberem que o conteúdo apresentado se dá em uma única área específica. Esse problema não está presente apenas nos dias atuais, sempre houve aqueles que se dedicaram a fazer uma pesquisa séria e, por outro lado, também se tornaram pessoas menos capazes para esse tipo de serviço. Para citar um exemplo dessa peculiaridade, segue uma passagem de um texto de Hanslick, onde o autor fala sobre uma situação particular que vivenciou.

Os ensaios musicais são escassos, aliás, desinteressantes. O senhor H. Porges ainda mastiga a sua ruminância do artigo sobre o ensaio para “O Anel do Nibelungo”, no ano de 1876. Ele nos contou cada compasso, que observação fez Wagner naquele tempo na orquestra, geralmente coisas óbvias. Por exemplo: “Com ênfase exigiu o mestre que subisse as figuras graves (notas tocadas) com mais clareza audível”. Em outro tema (notas tocadas) chama ele: “Com mais consciência para tocar!”. E assim cada palavra é entregue respeitosamente a posteridade. Em outro ensaio “Arte e ciência” em que o tratamento negligenciado na música por partes dos esteticistas apresentou queixas, ofereceu-nos um divertido exemplo de ignorância o redator da “Revista Bayreuth”. A redação fez, a saber, para cada queixa uma observação trocista. “O esteticista clássico da idade moderna, Vischer, como se sabe, iniciou tão pouco com a música que, como uma madrasta envergonhada, viu o sr. Hanslick como uma necessidade de se conectar com essa autoridade moderna no campo do musicólogo”. O senhor de Bayreuth prova com isso apenas que o sexto volume da estética de Vischer (publicado em 1857) e nunca visto, é dito explicitamente no prefácio, que o professor Karl Köstlin, em Tübingen, escreveu a parte musical em acordo com Vischer. Assim, por vinte e sete anos sabe cada homem que se preocupa com a estética, de quem derivou a parte musical da grande obra vischeriana, apenas o principal órgão wagneriano ainda não sabe disso hoje. O “mestre” descreveu agora para mim como o funcionário Vischer e os seus órgãos bastaram para caluniar seu trabalho monumental para sempre¹⁸¹.

Deixando de lado a crítica não musical que Hanslick desferiu a Wagner, uma vez que o artigo do autor possui exatamente este cunho descritivo, nos resta analisar o que de fato importa para esta pesquisa, a saber, o que o escritor e crítico discorre sobre a análise musical realizada por Porges, ou a estética de Vischer. É nesse campo do diálogo que a discussão é tencionada, seja ela demarcada por um determinado período, como é o caso de Hanslick, ou pela discussão presente. Se para Fubini não há uma estética após Adorno, no mínimo, o que se pode esperar para o musicólogo italiano é que em sua interpretação, o cenário na área de estética esteja direcionado para o mesmo caminho que Porges e Vischer traçaram em seu tempo.

¹⁸¹ HANSLICK, *Wagner-Kultus*. In.: *Musikkritiken*. p. 260-261.

Não há dúvidas de que alguns pesquisadores da área de filosofia se aventuram em falar de música ou artes em geral, bem como músicos que se arriscam em percorrer os caminhos da filosofia. Agora, é preciso analisar de forma minuciosa até que ponto essa pesquisa merece atenção e não somente responder às questões apresentadas, mas também conversar com as duas áreas. Se há publicações no mesmo nível ou ainda mais baixa que Porges, isso não há dúvidas, mas há também pesquisadores sérios que têm o conhecimento necessário para atuar nas especialidades das áreas que amalgamam a estética das artes.

2.5 A *práxis* filosófica-musical

Charles Rosen, renomado pianista, concertista e escritor, é um dos pesquisadores que tem uma preocupação real com sua obra intelectual, exemplo disso está em seu livro intitulado *The Romantic Generation* (1998). Logo nas primeiras páginas do prefácio, o autor apresenta o que é crucial para uma pesquisa fundamentada e respaldada em seu conhecimento teórico e prático, uma vez que, além de ter conhecimento teórico e prático, pode executar a maioria das obras que usou como exemplo para suas explicações estéticas. “A maioria das ilustrações utilizadas neste livro eu tive o prazer de tocar e ouvir, para então, pensar sobre”¹⁸². Essa pequena frase de Rosen nos conduz para um aspecto relevante de sua obra e pesquisa, a saber, que o músico e autor demonstra vasto conhecimento para discutir de forma adequada os termos específicos que aparecerão no decorrer de seu livro. Esse foco de preocupação que Rosen apresenta em sua obra é, como já foi demonstrado nesta tese, a principal crítica apresentada em trabalhos acadêmicos, não acadêmicos e profissionais de uma área específica ou não, pois a leitura de alguns textos se torna translúcida para quem se preocupa em se preparar nas áreas em que o trabalho se propõe a debater. No presente caso, a preocupação está diretamente ligada à área da filosofia e da música, assim como à aproximação com teorias estéticas e voltadas para a história da arte.

É importante a fala de Rosen quando o autor menciona sobre a não passividade da música, isto é, sobre o “ouvir música, tal como entender sua linguagem, não é um estado passivo, mas um ato cotidiano de imaginação criativa tão comum que seu mecanismo é considerado certo”¹⁸³. Em termos de aperfeiçoamento e prática da audição musical, Rosen não

¹⁸² ROSEN, *The Romantic Generation*. p. X.

¹⁸³ *Ibidem*. p. 1.

é diferente das preleções sobre estética ministradas pelo filósofo Arthur Schopenhauer na Universidade de Berlim. A relevância de trazer a obra de Rosen para esta tese é indubitável, pois mostra o caminho percorrido pelo autor e sua preocupação em manter não somente a análise demonstrada nas peças musicais, mas também a teoria recorrida, ou seja, alguns nomes importantes da história da filosofia e da arte. A sua experiência com a prática musical demonstrou ser indispensável para suas investigações, uma vez que algumas das afirmações só poderiam ser feitas por alguém que realmente conhece o instrumento e executa a peça musical de forma magistral. O modo como Rosen discorre em suas reflexões pode ser percebido na citação abaixo, uma vez que a reflexão sobre o tipo de instrumento tem, segundo o autor, uma relevância em relação ao período composto e ao compositor, sendo essa apreciação em comparação aos dias de hoje e ao instrumento em questão, que é o piano.

Mais do que qualquer compositor antes dele, Beethoven entendeu o *pathos* da lacuna entre a ideia e a realização, o senso de tensão colocado na imaginação do ouvinte é essencial aqui. O melhor argumento para usar o piano do tempo de Beethoven no lugar do piano de cauda moderno não é a aptidão dos instrumentos antigos, mas sua maior inadequação para realizar tal efeito e, conseqüentemente, o esforço mais dramático exigido do ouvinte. O piano moderno, no entanto, é suficientemente inadequado para transmitir as intenções de Beethoven¹⁸⁴.

Em *Das Musikalisches Opfer* (Oferenda Musical), composta em 1747 por Bach, exemplo citado por Rosen, o autor identifica que, em um determinado ponto dessa fuga, “há uma entrada falsa no baixo seguida por uma entrada real no barítono - ou seja, uma frase incompleta do tema”. Abaixo, a passagem que Rosen traz em seu livro para análise, no compasso 48 do *Ricercare*¹⁸⁵:

¹⁸⁴ ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 3.

¹⁸⁵ A edição da partitura utilizada foi de Alfred Dörfel (1821-1905).



Figura 2 - *Das Musikaliches Opfer*, de Bach.

Após expor o exemplo, Rosen transcreve a melodia que de fato seria ouvida e diz o seguinte: “A última nota da frase falsa e a primeira nota real são as mesmas notas, e a sobreposição impossibilita ouvir que existem duas vozes diferentes”¹⁸⁶, logo, para que a audição das notas fosse possível, deveriam ser tocadas por instrumentos diferentes. A passagem a que Rosen se refere está exatamente no segundo compasso da imagem acima e, abaixo¹⁸⁷, a transcrição da melodia sonora “real”.



Depois do fato, pode-se perceber que há duas vozes, uma vez que a última nota da falsa frase se prolonga na frase completa. A passagem, no entanto, é precedida por uma sequência de frases falsas sobrepostas, nas quais a passagem de uma voz para outra não é de forma alguma perceptível. Se as duas vozes fossem tocadas em diferentes instrumentos, somente assim, nós poderíamos diferenciar uma da outra e, apesar de estar gravado e publicado em partitura, *six-voice ricercar* é uma obra para teclado. A bela troca de voz para voz é, portanto, perceptível apenas através do olho e nem mesmo potencialmente audível na performance: ela existe na mente do artista¹⁸⁸.

A análise musical minuciosa que Rosen apresenta ao longo de seu livro nos direciona novamente à questão central desta tese, pois a preocupação que Rosen tem em sua área específica é clara e objetiva. Quando o autor e pianista utiliza o diálogo estético para fundamentar a sua teoria, ou seja, o uso de pensadores que discutem sobre a música ou as artes em geral, é possível notar o cuidado e a cautela com que suas teorias são postas lado a lado com a sua fundamentação a partir do diálogo com a música e a estética.

A percepção constante de seis partes individuais não é uma meta razoável nem desejável. A compreensão da realização desta fuga e da fuga no “estilo antigo”, em geral - um dos pontos limites do estilo barroco - depende do conhecimento de que por trás do que se ouve - a massa sonora e a proeminência intermitente das vozes individuais - encontra-se uma estrutura musical perfeita de seis vozes, sendo bela cada uma delas, tanto isolada quanto combinada, uma estrutura que nunca pode ser completamente realizada no som. Uma consciência da relação entre som e estrutura pode ser experimentada por completo sua intensidade pelo artista solo, que não vê apenas a partitura (como um amigo que olhando por cima do ombro também pode fazer), mas também sente a total independência das vozes através dos seus dedos enquanto escuta a forma como uma massa sonora. A independência absoluta e a combinação das vozes são e não são reveladas na partitura, o visual, devidamente falando, nem pode ser totalmente apreendido auditivamente. O movimento harmônico da massa sonora, enquanto procede como se fosse guiado pela figura do baixo, é o testemunho da relação complexa harmônica entre as vozes, o isolamento intermitente das vozes individuais é o testemunho para sua independência. A realização imperfeita em som de uma estrutura perfeita é a base desta arte particular¹⁸⁹.

Conforme a citação, fica claro a capacidade do autor de discorrer de forma clara e também tecnicamente. Ele pode executar a peça e, como mostra de forma metafórica, conduz o som de cada voz tocada em seus dedos, pois o performer, por estar amparado pela partitura, executa todas as notas. No entanto, como afirma o autor, não significa que o espectador ou o ouvinte estejam escutando todas essas mesmas notas. Tal avaliação detalhada só poderia ser feita por um pianista e executor dessa obra, uma vez que, apesar de ter familiaridade com a

¹⁸⁸ ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 4.

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. 4-5.

leitura musical, a análise estrutural e harmônica é feita pelo visual da partitura. Às vezes, a peça é executada pelo músico que faz a análise musical.

Ainda assim, é crucial, para aqueles que não executam a peça, ter o conhecimento musical necessário, uma vez que a análise da partitura é válida no campo harmônico e sonoro. A importância de trocar o instrumento para ouvir as vozes é dada pelo pianista. Já a compreensão e o reconhecimento sobre os tipos de fuga ao longo da história da música é dada pelo teórico que se preocupa em poder relacionar sua teoria com a sua prática, pois somente assim a segurança em suas assertivas se mostrará eficiente. Nesse campo, penso que não há diferença no caminho que Rosen traçou em relação à música, assim como muitos estudiosos da filosofia também trabalham com um ou mais filósofos, entrelaçando, dessa forma, diversas teorias. Logo, é crucial que se faça uma crítica com seriedade, uma vez que alguns especialistas e pesquisadores estão preocupados com as suas áreas específicas. Essa mesma preocupação em sustentar e fundamentar suas ideias deveriam ser colocadas em prática quando a temática é fora da zona de conforto, como a música para a área da filosofia, ou o contrário.

Como sequência desse objeto de pesquisa percorrido por Rosen, ou seja, a análise que o autor trouxe da peça *Das Musikalisches Opfer*, de Bach, em sua obra intitulada *The Romantic Generation* (1998), é possível desdobrar este assunto em pelo menos duas áreas - filosofia da música e estética da música. Nesse campo de raciocínio, é relevante trazer para a conversa o musicólogo alemão Hugo Riemann, que pontuou temas relevantes em sua obra *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik* (Os elementos da estética musical), que foi publicada em 1900. Reforçamos um ponto relevante na obra de Riemann, assim como de outros autores que se dedicam a amalgamar o conteúdo da música com outras áreas do conhecimento, ou seja, apresentar exemplos de trechos de partituras quando o texto insere questões específicas da música, pois apenas o discurso não se sustenta em alguns momentos, especialmente para os não conhecedores de música, tal como a linguagem escrita em partitura.

Abaixo, uma breve explanação do que seria a estética da arte para o musicólogo Riemann, onde ele realiza analogia com a filosofia da arte.

Então, estética da arte não é um ensino de arte, mas uma *filosofia da arte*; pois se propõe a favorecer não a *mão de obra artística*, mas a *compreensão* da obra de arte, como tal, é tão importante para quem tem talento para a criação, como para quem interpreta a obra de arte, assumindo, portanto, na música, na declamação da poesia dramática; mas, sobretudo, também para quem quer apreciar as obras de arte. O trabalho da estética da arte é analisar a representação - os efeitos - da arte ali: a ação dos meios de generalizar e combinar aqui: aprofundar e reforçar seu efeito. O receio

de que tal análise possa de alguma forma prejudicar a liberdade de criação artística ou interpretação, da performance, ou que possa confundir e afetar adversamente o julgamento da arte de um lado é totalmente infundado; pelo contrário, se não for dirigido de uma maneira tendenciosa unilateral, deve servir em alto grau para minar a liberdade das forças espirituais (*Geisteskräfte*) em questão. Da mesma forma que o treinamento estritamente técnico não só não priva, mas, pelo contrário, dá realmente ao artista sua liberdade, e assim como algum conhecimento desta técnica não prejudica o conhecedor, mas ao contrário, o habilita a capacitar melhor o artista a voar em seus pensamentos mais ousados e seguir desimpedido, portanto, essa compreensão intelectual superior da *contemplação estética* (*Kunstabstrachtung*) da arte é, em qualquer caso, uma preparação benéfica para a solução e a apreciação das tarefas superiores da arte¹⁹⁰.

O discurso de Riemann é, sem dúvida, semelhante ao de Barrenechea sobre a história da arte, pois o que os dois autores apresentam em suas obras e, sobretudo, em suas áreas específicas, demonstram a real necessidade do conhecimento para discutir com propriedade o tema proposto. A utilização de uma teoria ou base filosófica por cada pensador, para aqueles que procuram fundamentar a partir da filosofia, pode acontecer e, sendo compreensível tal ação, algumas subdivisões e temas podem divergir.

No entanto, este momento de discordância teórica é o alicerce conceitual que permite a pesquisa e o aprofundamento para a discussão, seja a partir da discrepância investigativa entre os pensadores contemporâneos ou não, ou seja, tendo como suporte teórico o conhecimento de cada área específica para dialogar com os pensadores de maneira a concordar ou discordar, desde que manifeste conhecimento suficiente e necessário para a interlocução. Riemann e Barrenechea, assim como outros pensadores, trouxeram para suas obras a possibilidade descrita acima, a viabilidade do diálogo e de pesquisa científica.

Um tema recorrente na história da música, tanto que Rosen também discorreu na obra aqui citada, a saber, a questão da música e da palavra (poesia), sempre foi um tópico de discordância entre os pensadores, sejam eles a favor ou não de uma hierarquia entre as duas artes para o ato criativo da composição musical, ou então, qual arte específica seria a originária de canção? Nos séculos dezessete e dezoito houve, por parte de alguns filósofos, uma grande especulação na origem da linguagem, “Locke, Rousseau, Condillac, Helvetius, Hamman, Herder, Fichte - todos tentaram reconstruir a forma como a linguagem poderia ter surgido em um estado primitivo ou sugeriram que ela foi dada, divinamente ou naturalmente, com a própria natureza humana”¹⁹¹.

¹⁹⁰ RIEMANN, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*. p. 5.

¹⁹¹ ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 68.

O percurso de Rosen em *The Romantic Generation* (1998) sobre esse tema é um informativo, algo não tão aprofundado, mas mostra que o autor se preocupou em trazer um assunto polêmico para o diálogo, para depois apresentar algumas peças de compositores e demonstrar sua posição diante deste tema indissociável na história da música, na estética da música e de alguns filósofos que discutiram sobre a filosofia da música. Rosen usa questões técnicas de análise musical para se apropriar de algumas obras de compositores, como *Frauenliebe und Leben*, de Robert Schumann, composta em 1830. Rosen analisa o fragmento do compositor alemão como sendo um suporte para a poesia, uma vez que o autor usa a citação e memória musical para expressar a sua postura diante da análise realizada.

O início da peça é apresentado com o piano tocando a harmonia e acompanhando a melodia, ou seja, dobrando a linha melódica, fazendo a sustentação harmônica e melódica da música. Esta análise não é diferente de outras peças deste período e de outras mais. No entanto, a música, sendo considerada como sustentação da poesia, é recebida por Rosen a partir da citação e da memória. Ou seja, o Adagio é uma reprodução do início da peça de Schumann, sem a poesia cantada, mas, por ser apresentada no início, a memória do ouvinte se faz presente por ter a música realizado o acompanhamento não apenas harmônico, mas também melódico. “Quando o acompanhamento é tocado por si só, a melodia parece recuar para uma voz interior nos compassos 11 e 12, desaparecendo totalmente no compasso 12, para retornar somente no final do compasso 13”¹⁹². Na escrita da partitura o desaparecimento da melodia se faz por completo, porém na memória é possível identificar a melodia tocada.

Na sequência, o primeiro movimento da peça de Schumann¹⁹³:

¹⁹² ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 114.

¹⁹³ A edição da partitura utilizada foi de Max Friedlaender (1852-1934).

Larghetto.

Op. 42.

39. Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich
blind zu sein; wo ich hin nur blik.ke, seh ich ihn al.lein; wie im
wa - chen Trau.me schwebt sein Bild — mir vor, — taucht aus
tief - - stem Dun - kel hel . ler, hel . ler nur em - por.

Edition Peters. 9807

Figura 4 – Larghetto – Frauenliebe und Leben, de Robert Schumann.

Na sequência o último movimento da peça:

The image displays a musical score for the final movement of Robert Schumann's 'Frauenliebe und Leben'. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system begins with the tempo marking 'Adagio.' and the instruction 'Tempo wie das erste Lied.' The music is in a 4/4 time signature and features a mix of treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. A small asterisk is placed below the first system. The piece concludes with a final cadence in the bass clef.

Figura 5 – Adagio – Frauenliebe und Leben, de Robert Schumann.

Por fim, para compreender a análise de Rosen, vejamos, abaixo, exatamente como consta em sua obra *The Romantic Generation* (1998), a sua explanação musical e os compassos que serviram de exemplo. As figuras logo abaixo são partes da citação, ou seja, a transcrição de Rosen para a explicação.

Eu acho que nenhum ouvinte se esquece da frase maravilhosamente expressiva por tê-la ouvido duas vezes na primeira música.



“*Tauscht aus tiefstem Dunkel*” são as palavras - “Troca na escuridão mais profunda” e o motivo que realmente surge na mente do ouvinte a partir do vazio deixado pelo piano no poslúdio. O acompanhamento é, na verdade, oferecido como estímulo, as notas



estão escondidas dentro delas como



Mesmo assim, deve ser enfatizado que o poslúdio deste compasso não alcança o nível de melodia inteligível, há uma lacuna que deve ser preenchida pelo ouvinte. O poslúdio é a memória, e parte da memória é esquecida: ela deve ser recordada, desejada para retornar - como é inevitável. Schumann forçou o ouvinte a conhecer a eterna imperfeição da memória para completar a música. O fim do ciclo não é um retorno, mas o fantasma de um retorno, um fragmento da sombra do original. A voz não existe mais, e com ela morre parte da melodia. Foi uma inspiração extraordinária na abertura da música para retirar a duplicação do piano no clímax, deixando a voz da mulher isolada. No poslúdio, para fazer desse momento o melhor *pathos* desaparecer na abertura da música é um golpe de gênio. É, simultaneamente, o menor e o mais importante momento: menos importante porque é retornada e fornecida pelo ouvinte, mais importante porque é ausência da profunda distração. No fim, o inesperado vazio é mais comovente do que a melodia original¹⁹⁴.

A análise musical realizada por Rosen mostra dois caminhos possíveis, mas, para isso, é necessário ter familiaridade com a leitura musical. Primeiro, a partir da análise da partitura, segundo pela audição da peça. Entretanto, só será possível obter o mesmo resultado se a música

¹⁹⁴ ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 114-115.

for apresentada e estiver na memória do ouvinte, algo que será reproduzido no final da peça. Este mesmo ouvinte deve estar muito atento à sua audição musical, tentando, dessa forma, compreender o que a música está produzindo, ou seja, a reexposição de uma parte da peça musical com a “ausência” de algo relevante, neste caso, a poesia.

Esta inquietação entre palavra e música, como já mencionado, trouxe aos intelectuais, críticos e pensadores, divergências entre suas teorias, o cerne da questão se dava pela independência da obra de arte. Muitos dos autores citados por Rosen foram grandes pensadores que se debruçaram sobre este tema, uma vez que a música é relevante nas teorias e filosofias desenvolvidas ao longo da história de ambas as áreas. A música instrumental teve sua pertinência histórica, pois “foi considerada por um tempo o modelo ideal para as outras artes como um tipo final ou absoluto, que a pintura ou a poesia só poderia se esforçar-se em vão”¹⁹⁵. Quando acendemos a interlocução sobre música e palavra, é notável lembrar de imediato da *Sinfonia nº 9*, composta em 1824, por Beethoven, uma vez que inseriu o poema de Schiller em seu último movimento. Não é necessário discorrer sobre os possíveis aspectos musicais e composicionais dessa grande obra de Beethoven¹⁹⁶, mas é importante para a questão que estamos tratando aqui apresentar as palavras de Wagner sobre a *Nona* e também de Nietzsche sobre a posição de Schiller sobre o impulso da música para a origem da poesia, uma vez que a obra de Beethoven e os escritos de Schiller são importantes tanto para o compositor alemão, quanto para o filósofo.

As palavras de Richard Wagner:

É bastante evidente que a melodia principal, em particular, foi mal embasada com as palavras de Schiller, mesmo com um pouco de habilidade; porque, por si só, executada apenas por instrumentos, essa melodia se desenvolveu plenamente diante de nós e nos encheu ali com a emoção inominável de alegria pelo paraíso que conquistamos¹⁹⁷.

As palavras de Nietzsche direcionadas à reflexão de Schiller:

Schiller esclareceu o processo de sua escrita por meio de uma observação psicológica que ele mesmo não consegue explicar, mas que não parece ser questionável; ele

¹⁹⁵ ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 71.

¹⁹⁶ Como referência deste assunto na esfera da filosofia da música, indico a obra publicada *O Beethoven de Wagner em O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*.

¹⁹⁷ WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen - GSD* (Band - IX). p. 123.

admite que como estado preparatório antes do ato poético não tinha diante de si e nele uma série de quadros com causalidade ordenada de pensamentos, mas sim uma *atmosfera musical*¹⁹⁸.

Essa breve passagem a que Nietzsche se refere está em uma das várias cartas trocadas entre Schiller e Goethe, especialmente quando ambos discutem sobre o drama. A carta de Schiller, datada de 19 de março de 1796, apresenta exatamente um processo inexplicável do poeta, mas que serviu de *insight* ao filósofo, uma vez que a “revelação” de Schiller evidencia a dificuldade de prosseguir com o processo de criação e de escrita de sua trilogia de peças para o teatro intitulada *Wallenstein*. A seguir, as palavras de Schiller que tanto auxiliou Nietzsche em uma das teorias apresentadas em *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).

Desde a sua ausência ainda me sinto bastante suportável e ficarei muito satisfeito se continuar assim em Weimar. Pensei em meu *Wallenstein*, mas não trabalhei nada. Espero conseguir realizar algumas xenias antes ainda da estranha constelação. A preparação para um todo tão complicado como é um drama, coloca a mente em um movimento muito singular. Já na primeira operação, para encontrar um determinado método tal, de modo a não se atrapalhar sem motivo, não é pouca coisa. Agora estou apenas no esqueleto e acho que, assim como na estrutura humana, tudo depende dele, como a estrutura dramática. Gostaria de saber como o senhor trabalha em casos assim. Comigo, a sensação é inicialmente sem um objeto definido e claro; este só se forma mais tarde. Uma certa predisposição musical de espírito precede, e só então segue em mim a ideia poética¹⁹⁹.

Como podemos notar nas citações, o lado romântico da posição de Wagner e Schiller é evidente, uma vez que a preocupação de ambos estava totalmente envolvida neste período específico. Já Nietzsche, por ser mais jovem e filósofo, apesar de, em alguns momentos, perceber a reverberação do romantismo, tentou trazer o discurso da música e da palavra para uma teoria que pertencesse à sua filosofia. Apesar de haver uma pequena diferença nas teorias apresentadas, é perceptível a concordância de que a música tem um nível artístico mais elevado que a poesia. O fato de Schiller usar a música como uma predisposição anterior ao surgimento da ideia poética, faz com que a música seja o princípio artístico, ainda que na esfera da poesia. Este caminho proposto por Schiller é, essencialmente, o que Wagner percorreu, mas, em outras palavras, na esfera específica da música em seu ensaio intitulado *Beethoven*, sendo este ensaio escrito totalmente envolvido na metafísica das artes schopenhaueriana.

¹⁹⁸ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - I). p. 43.

¹⁹⁹ SCHILLER, *An Goethe*. In.: *Friedrich Schiller Archiv - Textsammlung. Inhaltsangaben. Bilder. Biografie. Zitate und mehr.* (157 - 18. März. 1796).

Em suma, como exemplo deste mesmo tema, é válido relembrar as palavras de Tieck e Wackenroder²⁰⁰ quando discorreram sobre a relevância das artes e suas especificidades. Apesar de serem contemporâneos de Schiller, a teoria é divergente, uma vez que expressa outra perspectiva sobre a união da música com a palavra. Dessa forma, ao fazer uma breve e pequena digressão, usando quatro nomes que trataram dessa questão, foi possível mostrar uma “interlocução” que ocorreu, em particular com os nomes mencionados, a partir da efervescência do movimento *Sturm und Drang*. Apesar de ainda distante e com uma linguagem, às vezes, romântica, mas aproximando-se um pouco mais dos dias atuais, Riemann, na sua obra de 1900, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*, eleva a música como a única arte capaz de criar expressões verdadeiras. Essa afirmação é fundamentada na filosofia aristotélica, ou seja, de que a arte é capaz de imitar a natureza. Dessa forma, a estética que Riemann usa, apesar de romantizar a sua teoria, é anterior ao período romântico. No entanto, Riemann também se concentra neste conteúdo arenoso que é a proximidade e distância da música e da palavra. Abaixo, as palavras de Riemann:

Sim, a beleza natural da música é o sentimento da alma, quero dizer, é por isso que a apreciação da beleza artística da música não é mais difícil do que qualquer outra arte; em nenhuma outra arte reside os princípios da organização formal que primeiro torna a expressão da natureza uma arte, tão abertamente e evidente como na música, e também as interpretações das estruturas tonais que vão além do efeito direto em sentido figurativo com a ajuda de associações intencionalmente desenhadas em associações secundárias não são difíceis de encontrar de acordo com categorias simples. Em relação à música e sua irmã gêmea, a poesia, continuaremos a lidar com isso em detalhes. Deve-se apenas notar de antemão que, embora historicamente a música associada à palavra, canto, tenha se desenvolvido a um nível mais alto de arte em um estágio anterior à música deixada inteiramente por conta própria, a música instrumental, a questão de saber se a linguagem e a música não nasce de uma raiz comum, que talvez fosse mais acertado nomear uma puramente musical do que uma linguística, não necessariamente solucionável, mas que, no entanto, promete uma multiplicidade de resultados significativos para a estética de ambas as artes²⁰¹.

Com tantos pensadores da música e da filosofia que se dedicaram a esse tema, é inegável que Rosen revise essa questão. Contudo, como é demonstrado em sua obra, o autor concentrou-se na não teoria das figuras que representaram o debate intelectual no período romântico, bem como no ecoar dessas pesquisas nos pensadores que surgiram depois do pós-romantismo. Ainda que Rosen tivesse oferecido ao leitor uma breve apresentação de alguns pensadores que viveram o movimento *Sturm und Drang*, como, por exemplo, a teoria de J. W.

²⁰⁰ Cf. Nota nº 8.

²⁰¹ RIEMANN, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*. p. 24-25.

Ritter, trouxe também outros pensadores que não pertenceram ao período específico, como Giambattista Vico, Voltaire, Johann Georg Hamann, dentre outros. “A ideia que a música foi a primeira fala da humanidade era quase comum [...] a forma mais primitiva da fala é a música e a dança”²⁰², essas teorias e tantas outras faziam parte do debate proposto para o período estético dessa época em questão.

As diversas outras áreas despertavam um certo interesse, mas, em alguns momentos, transcorriam tão próximos que pareciam discernir com uma única área, como ocorre com a biologia, uma vez que o discurso se dá no âmbito do homem, do princípio da humanidade e de suas primeiras comunicações e expressões artísticas. Como podemos notar na citação seguinte, Rosen, ao analisar a música e as palavras, trouxe elementos históricos que fundamentam a discussão dessa temática, uma vez que era relevante para a época, ou seja, o conhecimento necessário de diversas áreas para, então, propor uma ideia e teoria a respeito do tema em questão.

O que exatamente é a função da linguagem: a representação da verdade, a expressão da crença e sentimento, a comunicação da necessidade e comandos, o significado obrigando o comportamento social e da relação ordenada com a família e a tribo? Filósofos inventaram histórias interessantes sobre o homem e o estado da natureza para transmitir suas respostas para tais questões. Fichte, por exemplo, imaginou um homem primitivo, assustado como um leão, retornando para suas companheiras e rugindo para elas para transmitir a presença do perigo. Este tipo de fábula implica que a linguagem trabalhou nomeando objetos, e que sua função era social e prática. Se, entretanto, a forma original da linguagem foi música e dança, como reivindicou Vico, a função da linguagem foi estética e expressiva [...] música, tal como a linguagem, é um sistema ordenado que precede suas muitas e várias manifestações, e, como vimos, para Ritter e mais tarde para E. T. A. Hoffmann, a base da linguagem é uma ordem musical²⁰³.

Ao rever como a discussão sobre música e palavra teve a sua origem na história de diversas áreas do conhecimento, especialmente na história da música e da filosofia, como demonstrou em sua obra, Rosen apresentou o que pode ser considerado mais eficiente empiricamente nos dias atuais, especialmente no campo da filosofia da música, pois é possível usar o seu exemplo para chegar à sua conclusão usando o mesmo procedimento e método, ou seja, a análise da partitura, a audição da peça musical e a recepção. A partir do contexto histórico e da prática desenvolvida na música tocada pelo próprio autor e crítico, tal ação, plausível de

²⁰² ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 60.

²⁰³ *Ibidem*. p. 69-70.

refutação, demonstra efetividade em seu resultado proposto ao leitor, sendo possível realizar seu método, é claro, desde que o leitor tenha conhecimento musical e repertório suficientes para lidar com essa temática.

Ainda assim, o autor de *The Romantic Generation* (1998) se preocupou em destacar temas relevantes que mostraram o percurso intelectual e reflexivo do autor para alcançar o final empreendido em sua obra. Rosen realizou digressões em diversos momentos, é possível citar um exemplo relevante, analisando a temática da música com o diálogo com outras áreas do conhecimento. A filosofia tem um conjunto de temas e teorias que, por isso, é possível que determinados conteúdos teóricos sejam mais relevantes quando esses filósofos trazem a temática para sustentar sua filosofia, ou então, a partir da filosofia, fundamentar o conteúdo escolhido.

Nos primeiros anos do século dezenove, a música se tornou a mais prestigiosa das artes. Mesmo antes de Hegel afirmar que a música era a arte romântica arquetípica, J. W. Ritter tinha feito uma afirmação semelhante: em 1806, no final da mais estranha de suas publicações, no ensaio intitulado “Física como Arte”, endereçado para a Academia de Ciências de Munique, ele escreveu que a música “parece ser para os tempos recentes ou para o futuro o que a arquitetura foi para os tempos antigos ou para o passado” e não conseguia decidir se a música já havia atingido seu ponto culminante ou se isso ainda estava por vir. Foi a música instrumental pura que suscitou a maior admiração e tornou-se modelo para a literatura²⁰⁴.

A discussão sobre música e palavra ganhou a dimensão que conhecemos, pois, como Rosen disse, este tema disseminou para diversas áreas do conhecimento. O capítulo VII - *Die Wurzeln der Kunst* (As raízes da arte) da obra de Riemann - *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik* (1900), trata somente sobre esta questão, porém, por uma nova esfera e reflexão, a saber, o lado da psicologia. As palavras que abrem o capítulo demonstram a tendência subjetiva do tema, “com o momento em que o grito do amigo - ou a dor nas vozes humanas tornou-se um verdadeiro cântico (*wirklich Gesang*), ou seja, sons únicos totalmente reconhecíveis de diferentes alturas - justapostos uns aos outros, se deixar de ser apenas uma expressão de *sentimento*, começa a se tornar uma formação artística”²⁰⁵.

Como Riemann aponta, essa ação humana em relação à voz, ou seja, a expressão da sensação que o indivíduo sente a partir de uma representação da atividade da fonte original, é

²⁰⁴ ROSEN, *The Romantic Generation*. p. 75-76.

²⁰⁵ RIEMANN, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*. p. 77.

o que definiria e causaria a manifestação artística na música, muito mais reveladora do que em qualquer outra arte. A base fundamental para sua teoria é a sensação que os sons podem causar ao indivíduo, uma vez que o domínio das percepções “pode fornecer um valor básico para a sensação de rápido e lento, como descobrimos o efeito do tom em relação ao alcance vocal das vozes humanas”²⁰⁶. Tais afirmações que Riemann apresentou em sua fundamentação, embasado na área da psicologia, são teorias que o autor utilizou da obra *Psychologische Untersuchungen* (Investigações psicológicas), escrito por Johann Friedrich Herbart na primeira metade do século XIX.

Entre tantas teorias e interlocuções, Riemann manteve a sua posição a favor da música instrumental, visto que a música puramente sonora é capaz de gerar mais sensações, sem deixar de lado a relevância da música cantada, uma vez que concorda com a definição inseparável da fonética e da língua falada. “A língua é inseparável da fonação, dessa forma, pelo menos teoricamente, pode-se imaginar um estado primordial como possível, no qual a canção e a língua não eram duas, mas sim a mesma coisa”²⁰⁷.

Para o musicólogo alemão, toda música não deve ter um objetivo em si mesma, entendendo a música instrumental como uma arte em um grau tão elevado quanto a música vocal. Para sua argumentação, a principal razão é que a palavra em sua forma tradicional é vista como a “contradição que pode mostrar o caminho através do labirinto e levar o medo natural - ou o grito de amigos - à música instrumental mais intensa”²⁰⁸. Sendo assim, a palavra conduz o ouvinte às suas próprias subjetividades, ao contrário do que a música instrumental pode causar devido apenas à sua capacidade sonora e sem interferência fonética.

Outra questão é, se a música não é capaz de alcançar um maior enriquecimento de seus meios e um nível mais alto de seus objetivos através de uma conexão com a origem mais forte e, novamente, uma questão completamente diferente se uma cooperação de mãos dadas com duas ou três artes energéticas (música, poesia, representação cênica) não conseguiria produzir efeitos mais fortes ou apenas igualmente fortes, mas com outros efeitos de valores públicos, do que a música sozinha. Fizemos isso primeiro para provar que a música instrumental pura, a música absoluta, se libertou do emaranhado da poesia e da dança e somente com isso atingiu a liberdade completa em seu desenvolvimento, por isso a música absoluta é o nível mais alto da música em geral. Espero ter conseguido fornecer esta evidência: isso parece resultar com grande certeza que sua outra arte é apenas aproximadamente igualmente capaz de expressar o ser interior da existência humana como música, ou seja, *música absoluta*²⁰⁹.

²⁰⁶ RIEMANN, *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*. p. 79-80.

²⁰⁷ *Ibidem*. p. 213.

²⁰⁸ *Ibidem*. p. 212.

²⁰⁹ *Ibidem*. p. 225.

2.6 5ª Sinfonia como exercício reflexivo

É perceptível as adversidades que estão presentes nas discussões sobre filosofia da música, em especial a partir da segunda metade do século XX, pois não há uma fundamentação teórica única que discorra sobre a esfera que de fato a filosofia da música deve atuar. Como reconhecer o que está no terreno da estética musical e o que está no âmbito da filosofia da música, assim como discernir o que pode ser analisado pela filosofia e pela música? Este e outros questionamentos nos servem para designar uma linha de raciocínio, a saber, diferindo uma área do conhecimento de outra, ou então, em que momentos tais linhas de pensamento se amalgamam para sustentar uma determinada fundamentação teórica?

É importante mencionar que a fundamentação teórica pode ser estética, filosófica ou musical. Algumas das questões se estabelecem pelo simples fato de que os filósofos e músicos aproximam-se e interessam-se por um determinado tema, havendo ou não uma distância entre os conceitos específicos. Ainda assim, Wayne Bowman apresenta um dos caminhos que ainda seguem os preceitos, ou seja, “por mais misteriosa que a filosofia possa ser para o músico, a música sempre foi para o filósofo”²¹⁰. Embora sejam duas linguagens distintas que podem se complementar em um estudo específico, para o músico, a filosofia não é recebida como um idioma novo, que requer o conhecimento de novos símbolos para a sua comunicação. A condição exigida para o músico na esfera da filosofia é a mesma que se apresenta para qualquer indivíduo, uma vez que a leitura, a interpretação, a crítica reflexiva, assim como o entendimento e compreensão da teoria e filosofia exposta por cada pensador se fazem da mesma maneira para todos.

Compreender as três críticas de Kant²¹¹, assim como a fenomenologia de Hegel, entre outras filosofias, exige que o leitor tenha capacidade reflexiva, tempo e repertório para tal ação. Em contrapartida, a música para o filósofo traz um universo completamente diferente, seja na linguagem de signos ou na sonoridade, assim como a capacidade de compreender profundamente a união dessa nova linguagem para se aproximar do seu conhecimento filosófico. A música deve ser compreendida como algo a mais do que apenas tocar um instrumento. Música está relacionada à sua história e aos conteúdos que constituem a sua história musical, isto é, harmonia, contraponto, teoria, percepção, além de leitura musical, composição e outros tópicos.

²¹⁰ BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music*. p. 1.

²¹¹ Aqui a referência se faz com base nas três obras publicadas por Kant, a saber, *Kritik der reinen Vernunft* (Crítica da razão pura - 1781), *Kritik der praktischen Vernunft* (Crítica da razão prática - 1788) e, por último, *Kritik der Urteilskraft* (Crítica do julgamento - 1790).

Para que tais inquietações sejam amenizadas, uma das possibilidades de atenuação está na preocupação de que ambos devam conhecer profundamente cada uma das áreas específicas. Dessa maneira, o que antes era considerado estranho, agora, com o processo de ampliação do conhecimento, as linguagens poderão se aprofundar, melhorar e dialogar, independentemente da área que fundamenta o discurso. De acordo com o musicólogo Kania, toda e qualquer posição filosófica da música, antes do conceito musical e de suas linguagens, são atribuídas ao juízo da teoria que fundamenta toda a filosofia, independentemente do filósofo. Este é, provavelmente, um dos muitos problemas que alguns professores da área da música e pesquisadores de filosofia da música devem experimentar, uma vez que este exemplo serve de analogia aos outros filósofos que discutiram música. Logo, para compreender o que cada um quis expressar sobre este tema, seria necessário, antes de adentrar nessa “alegoria misteriosa”, conhecer a teoria filosófica de cada pensador, para que possamos assimilar suas ideias e hipóteses sobre o que seria filosofia da música.

No entanto, é importante salientar que este processo também deve ser realizado pelo filósofo que se dedica a dissertar sobre música. É sabido que a recorrência na esfera da filosofia é menor que na música em relação à capacidade de compreender o conteúdo musical e filosófico, pelo menos até o final do século XX. Esse processo é reconhecido devido à formação de cada filósofo, pois a música é um tema relevante na área da filosofia e das artes em geral. Ou seja, o filósofo deve conhecer a música para amalgamar a filosofia, caso contrário, sua teoria poderia apresentar lacunas que seriam confrontadas por outros pensadores, sejam eles contemporâneos ou não. Há uma preocupação mais próxima nos dias atuais, pois a fragmentação de áreas do conhecimento, assim como a especialização, são os principais motivos para que as duas áreas - filosofia e música - estejam cada vez mais separadas, pelo menos em pesquisas recentes.

Diversos títulos de obras musicais, como enciclopédias, dicionários, entre outros, parecem ter como objetivo resolver problemas ou apresentar temas que pertencem a essa área do conhecimento. Na maioria das publicações, os capítulos e subcapítulos têm os mesmos interesses, a saber, ontologia, performance, expressão, apreciação, música e linguagens, além de momentos históricos demarcados por filósofos que discorreram sobre a temática música. A diligência imposta é perceptível, uma vez que são usados, quase sempre, os mesmos autores que já possuem obras sobre este tema.

É importante mencionar que é mais fácil redirecionar a filosofia da música para a sociologia ou a antropologia, especialmente quando o diálogo está presente na esfera da cultura. Por esta razão, o cuidado deve ser maior quando o enunciado é filosofia da música. A

capacidade de amalgamar os dois conteúdos deve estar intrinsecamente relacionada às duas áreas do conhecimento. Após realizar tal incumbência, não apenas o conhecedor da área de filosofia, mas também o músico, poderá discorrer sobre o assunto com a devida competência de discordar, ou então, de estar em comum acordo com a obra intitulada filosofia da música²¹².

A presente pesquisa apresenta um conteúdo e análise crítica diferente de muitas obras publicadas, ou seja, inclui a música e a filosofia em diversos temas possíveis de diálogo, uma vez que se propõe a discutir a possibilidade de compreensão a partir de uma filosofia da música, a saber, não trazendo elementos externos para sustentar uma teoria, mas sim sustentando a teoria da filosofia da música a partir de conceitos filosóficos e musicais utilizando de suas linguagens específicas. A tese em questão tem como objetivo uma reflexão filosófico-musical e, com a apropriação das palavras de Bowman, “este não é um livro sobre teoria estética ou filosofia da arte, mas especificamente e explicitamente filosofia da música”²¹³.

Afim de melhor compreensão, cito novamente Bowman:

Embora a filosofia da música, às vezes, seja equiparada à estética musical, as duas não são as mesmas: a filosofia da música é mais ampla que a estética musical e a engloba. O estudo da estética musical lidera a teoria estética geral, o campo do discurso que surgiu no século XVIII, em um esforço para descrever os presumíveis pontos em comum entre as artes e, mais amplamente, os exemplos de beleza [...] A filosofia da música não deve ser considerada uma disciplina hermética [...] Seus interesses se sobrepõem e se estendem profundamente a várias disciplinas intelectuais relacionadas. O mais aparente deles é a crítica musical. A relação entre filosofia musical e crítica musical é, por vezes, descrita como algo entre teoria e prática, filosofia abordando a música de maneira mais abrangente e abstrata, enquanto a crítica se preocupa com os méritos de trabalhos e empreendimentos musicais específicos. A crítica, nessa visão, é um tipo de filosofia geral aplicada às crenças gerais e concretas. Embora a distinção entre filosofia e crítica seja útil, não é uma boa ideia fazer uma distinção muito nítida entre os dois: pois eles trabalham dialeticamente um com o outro, informam-se mutuamente de maneiras importantes e suas orientações básicas são, em muitos aspectos, bastante semelhantes [...] seu foco é mais conceitual do que

²¹² É importante enfatizar um tema bastante recorrente na academia, sobretudo na área da filosofia, a saber, a relação e o acercamento de docentes e discentes com a música e a prática de “tocar” um instrumento. Tal atitude de “tocar” demonstra uma inverdade que parte da sociedade brasileira tem, por exemplo, ao afirmar que o Brasil é um país musical. A questão surge do ponto de vista da cultura popular, onde não há uma formalidade da própria prática deste “tocar”. A crítica aqui apresentada não é sobre o hábito, mas sim sobre a utilização deste costume como um engodo, ou seja, usar a sua prática de “tocar” um determinado instrumento como base fundamental ou complementar para discorrer sobre música e outras áreas afins. Em outras palavras, utilizar sua “prática musical” como um ato em conformidade à teoria e pesquisa desenvolvida em seus escritos que não possuem como sustentação a cultura popular. Na esfera da música popular não há problemas em utilizar sua prática diletante em música, visto que há teorias fundamentadas em pensadores da filosofia, sociologia e da antropologia que sustentam tais argumentos. Agora, utilizar desta prática para amalgamar filosofia e música em obras que possuem um registro histórico, um pensamento composicional e partituras que transcrevem uma história de períodos musicais, obviamente que haverá problemas caso algum docente ou discente da área de filosofia tente aplicar tal metodologia. Além disso, a prática inversa também deve ser observada, isto é, quando o docente ou discente da área da música se aventura em textos filosóficos. Se estes mesmos docentes e discentes músicos não se preocuparem com a real filosofia dos pensadores utilizados, o engodo não será distinto dos “músicos” ou “filósofos” que se aventuram por estas áreas específicas.

²¹³ BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music*. p. 3.

perceptivo. Tanto a filosofia quanto a crítica buscam educar sensibilidades e aprimorar a consciência crítica²¹⁴.

A filosofia da música, segundo Bowman, tem um percurso que difere da estética, mas que aproxima o conteúdo cultural e sociológico. Essa afirmação é baseada na capacidade da música de assumir diversas formas e funções diante da sociedade. Acredito que se não houver um cuidado especial, apesar da possibilidade e de tantas maneiras de conduzir o tema filosofia da música, toda e qualquer manifestação cultural pode ser analisada neste contexto, como acontece com a sociologia e a antropologia. Contudo, uma vez que a música faz parte deste contexto cultural, é crucial separar a reflexão filosófico-musical das outras formas de pensamento e de aproximação com as áreas afins. Do contrário, todas as áreas se amalgamarão e a base fundamental da filosofia da música se perderá, se tornando assim uma filosofia da cultura que dialoga com a música. Para não ceder a este processo, o conhecimento filosófico e musical é imprescindível.

Nesse sentido, Alperson discorre de maneira mais clara sobre esta esfera:

Se a música não é, por si só, discursiva da maneira que o discurso filosófico é, ela ainda pode ser filosófica no sentido mais limitado de afetar ou desempenhar um papel no discurso filosófico. Ou seja, pode ajudar a filosofia a atingir seu objetivo, a busca do conhecimento. Isso pode ser feito de várias maneiras²¹⁵.

De acordo com Alperson, uma das maneiras que ele identifica está em que “ouvir música pode fornecer um tipo de ‘conhecimento conhecido’”²¹⁶. Para o autor, tal experiência é fundamental, uma vez que teria sido o impulso de grandes eventos históricos e de nomes que hoje estudamos, seja por suas teorias ou algo relacionado à música. Alperson sublinha o monócórdio de Pitágoras, uma vez que o filósofo era fascinado pela música e criou uma metafísica numerológica para o instrumento. Na mesma reflexão, o autor relaciona a questão musical das lições de violino de Einstein como a força motriz antes de descobrir a teoria da relatividade.

É importante mencionar que tais questões apontadas por Alperson são, como ele mesmo discorre, difícil de afirmar, “certamente, gostaríamos de ser muito cautelosos com relação a essas alegações: elas são fáceis de fazer, mas difíceis, se não impossíveis de verificar”²¹⁷. A questão apresentada por Alperson é a capacidade que a música tem de

²¹⁴ BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music*. p. 6-7.

²¹⁵ ALPERSON, *Music as Philosophy*. In.: *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. p. 203.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

desenvolver o indivíduo, sobretudo quando a inteligência está evidenciada, ou seja, a filosofia é trabalhada com a música. Em outros exemplos, o autor se apropria de nomes que utilizaram da filosofia e da música para desenvolver suas teorias, como a questão do tempo e da experiência em Bergson. Dentre alguns desses nomes que se apoderaram da música para sustentar suas teorias, pelas palavras de Alperson, podemos destacar Ptolomeu, Kepler a partir da música das esferas, a música humana de Boécio, a adequação da apresentação da música romântica no absoluto de Hegel, o *Damon* em Platão, a música como cópia da vontade em Schopenhauer, entre outros.

Os exemplos de Alperson devem ser considerados como um processo na teoria de grandes pensadores, uma vez que ela, a música, é um tema discorrido que traz para o diálogo, o fenômeno, assim como o “valor heurístico da beleza à teoria e prática científica, matemática e filosófica”²¹⁸. Apesar de ser uma afirmação romântica, o autor finaliza a relevância da música para o sujeito da seguinte maneira: “A música continuaria, então, a elevar nosso senso de admiração e a aprimorar nossa compreensão do universo e de nós mesmos”²¹⁹. No entanto, a música, assim como a filosofia, tem um vasto campo de pesquisa e de possibilidades para encontrarmos respostas, sejam elas pessoais ou coletivas, pois o caráter enigmático de ambas as áreas permite esse tipo de interlocução.

Em relação a este tema, segue as palavras de Erkki Huovinen:

Não é difícil encontrar algo bastante persuasivo nesses pensamentos. Talvez a função da arte impeça o entendimento por completo. As obras de arte - inclusive as musicais - são geralmente criadas com o objetivo de, por exemplo, transmitir um conteúdo específico ao público. Se nenhum conteúdo definido pode ser destacado para uma obra musical, por que alguém deveria se esforçar para entender tudo de uma só vez? Talvez uma parte da própria essência da arte seja, em certo sentido, indefinida e, assim, resista à nossa compreensão²²⁰.

É nesse sentido que se pode aproximar a música da filosofia, bem como a história de ambas as áreas, para uma interação em termos filosóficos e musicais, ou seja, a partir de uma filosofia da música. A busca por respostas, apesar de na maioria das vezes não ser alcançada de forma completa, tem um fundamento teórico que percorre o campo do conhecimento e, para isso, é necessário ter aptidão para discorrer com propriedade em áreas filosóficas e musicais. Para uma melhor compreensão do que foi estabelecido até o presente momento, a saber, de que o pesquisador que deseja desenvolver uma pesquisa em filosofia da música deva conhecer tanto

²¹⁸ ALPERSON, *Music as Philosophy*. In.: *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. p. 206.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ HUOVINEN, *Understanding Music*. In.: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. p. 123.

música quanto filosofia. O exemplo a seguir está diretamente ligado à esfera musical, ou seja, a linguagem musical e o entendimento a partir da história da música, assim como a análise musical de um breve excerto de uma composição. O fragmento empregado é um tema específico do primeiro movimento da *Sinfonia n°5*, composta por Beethoven²²¹ em 1808, onde a Trompa é o instrumento escolhido por Beethoven para executar o tema em questão nas primeiras duas vezes que é apresentado ao ouvinte. O primeiro momento em que este tema aparece está no compasso 59:



Figura 6 – Tema da *Sinfonia n°5*, de Beethoven.

Este exemplo se dá pela simples questão de conhecer a linguagem da música e sua história, pois é sabido que Beethoven não usou a Trompa nas outras exposições deste tema²²², ou seja, o que fez Beethoven executar o mesmo tema em outra altura intervalar com o Fagote. Para um pesquisador que usa esta obra musical para argumentar filosoficamente, por exemplo, a partir de sensações auditivas, cognição musical, percepção, etc., com base somente na audição e não na análise, assim como ignorar ou não conhecer a história da música, é muito provável que não perceba a ausência da Trompa nas outras exposições do mesmo tema, ou, se eventualmente perceber, mas mesmo assim desconsiderar as questões musicais, a sustentação teórica será baseada apenas na filosofia, considerando a música como um mero aparato sonoro e condutor de sensações ao ouvinte. Para tal ação é necessário ter conhecimento em história da música e também analisar o instrumento musical.

Dado que a Trompa é um instrumento transpositor, assim como outros instrumentos, sobretudo os de metais, todos conseguiam executar as notas que compunham a série harmônica e, com dificuldade, poucas notas que não faziam parte da série. Abaixo, a série harmônica de Do Maior para visualização e compreensão. É importante salientar que a Trompa, na sinfonia

²²¹ Os trechos da *Sinfonia n°5* foram transcritos por mim tendo como referência à edição CCARH Edition © 2008.

²²² A observação se dá somente ao tema que está exposto nesta configuração e não quando se desenvolve outro tema, o que é comum no primeiro movimento.

de Beethoven, deve ser transposta para a série harmônica de Mi bemol, tomando como base os acidentes da escala de Mi bemol - Si, Mi e Lá:

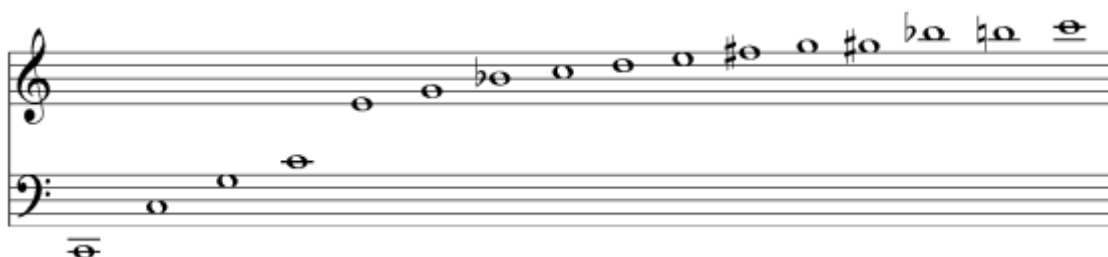


Figura 7 – Série Harmônica de Do Maior (Transcrição).

A Trompa consegue executar a melodia sem dificuldades na apresentação do tema, mas, sabendo que a escrita musical da Trompa soa uma sexta maior abaixo, nas outras vezes que o tema é repetido, a linha melódica é executada da seguinte maneira. A seguir, o tema tocado por todos os instrumentos, exceto a Trompa:



Figura 8 - Tema da *Sinfonia n°5*, de Beethoven.

Agora, somente pelo Fagote:



Figura 9 - Tema da *Sinfonia n°5*, de Beethoven.

Abaixo, a última aparição do tema, com variação intervalar e duração, visto que a mínima é trocada pela semínima quando o tema é repetido pela terceira vez neste trecho, tocado pelo Fagote, a Viola e o Violoncelo. Para uma melhor compreensão, é necessário apresentar a

grade completa dos instrumentos, para que a observação e a análise sejam mais fáceis de serem compreendidas. O trecho a seguir está no compasso 398.

The image displays a musical score for the 398th measure of Beethoven's Symphony No. 5. The score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl 1-2:** Flutes 1 and 2, playing sustained notes with first endings.
- Ob:** Oboe, playing sustained notes.
- Cl 1-2 (Bb):** Clarinets 1 and 2 in B-flat, playing sustained notes with a second ending marked "zu 2".
- Fag 1-2:** Bassoons 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Cor 1-2 (Eb):** Cor Anglais 1 and 2 in E-flat, playing sustained notes.
- Tr 1-2 (C):** Trumpets 1 and 2 in C, playing sustained notes.
- Timp. (C-G):** Timpani in C and G, playing a rhythmic pattern.
- Vln 1:** Violin 1, playing a rapid sixteenth-note passage.
- Vln 2:** Violin 2, playing a rapid sixteenth-note passage.
- Vla:** Viola, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Vc:** Violoncello, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Cb:** Contrabass, playing a rhythmic pattern.

The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamic marking *f* (forte) is present in several parts, including the bassoons, viola, and cello.

Figura 10 – Grade do trecho da *Sinfonia n°5*, de Beethoven (compasso 398).

Após analisar o trecho musical da *Sinfonia n° 5* de Beethoven, para os que conhecem música, assim como aqueles que estão aptos a analisar música, não é difícil perceber o motivo

que levou Beethoven a trocar instrumentos para executar o tema, ou seja, a Trompa pelo Fagote. Dado que a Trompa pode ser executada de acordo com a série harmônica, não seria possível executar o tema na terceira vez que aparece. Essa conclusão, ao ser observada, sobretudo com a ajuda da partitura, torna-se evidente para alguém que está inserido na linguagem musical e tem o conhecimento necessário sobre a história da música, pois é necessário conhecer o período histórico, musical e dos instrumentos que constituem uma obra, independente do período, uma vez que a análise musical e suas linguagens estão inseridas no contexto cultural de sua época²²³.

Este breve exemplo nos ajuda a pensar a seguinte questão: um pesquisador que queira utilizar esta obra de Beethoven para aproximar-se do conteúdo filosófico-musical, ou seja, filosofia da música, precisa, necessariamente, ter familiaridade com essas questões referentes à composição. O resultado de sua pesquisa pode ser aplicado apenas a partir da cognição musical, por exemplo, sem que haja a preocupação da análise musical e de um conhecimento mais profundo em música. Em relação à área da filosofia, as possíveis questões que um determinado pesquisador dessa área do conhecimento esteja disposto a considerar plausível para o discurso, pode não configurar uma análise eficiente caso não dialogue com a música e sua história. É exatamente este o ponto que o musicólogo Kania se refere em seu texto intitulado *Definition* (2011), mas pelo viés da filosofia, algo que acontece com a mesma recorrência que a música quando o tema é desenvolvido na esfera da filosofia da música. Essa é a razão pela qual o autor usou os pensadores Schopenhauer e Kant para citar as suas filosofias.

Não faz sentido considerar a afirmação de Schopenhauer de que a música é a objetivação direta da própria vontade, sem antes entender o que Schopenhauer quer dizer com “vontade”, como ela é objetivada no “mundo da representação” e nas várias outras artes, e as raízes de tudo isso no “idealismo transcendental” de Kant. Suponha que compreendamos o sistema filosófico de Schopenhauer. Podemos, agora, extrair dela uma definição de “música”, mas é improvável que fiquemos satisfeitos com a definição de “música”²²⁴.

²²³ Como complemento e analogia para essa reflexão, podemos trazer o compositor Richard Wagner, especialmente a trompa wagneriana, que até então não existia, sendo criada para a execução da obra *Der Ring des Nibelungen* (O anel do Nibelungo). Diferente de Beethoven, que decidiu trocar o instrumento para melhor executar o tema da obra, Wagner decidiu criar um instrumento específico para sua composição. Após uma breve estadia em Paris, Wagner teve a ideia de construir o instrumento, pois queria um timbre sonoro que se aproximasse tanto da trompa quanto da tuba, mas mais suave que ambos. (Cf. HUMPHRIES, *The Early Horn - A Practical Guide*. p. 41-42).

²²⁴ KANIA, *Definition*. In.: *Routledge Philosophy Companions to Philosophy and Music*. p. 4.

2.7 A ipseidade de Jankélévitch - *A música e o Inefável*

A partir do pressuposto apresentado no título do livro *A música e o inefável* (2018), de Vladimir Jankélévitch, com base em alguns pontos considerados fundamentais entre música e filosofia, que têm sido apresentados até o presente momento, é possível explorar passagens relevantes para o debate crítico na área da filosofia da música. Nas primeiras palavras de Clóvis Salgado Gontijo - tradutor da obra em questão -, é possível notar uma importância quando diz que sua tradução é uma forma de divulgar a obra de Jankélévitch em países de língua portuguesa. A tradução é, sem dúvida, importante para a recepção de obras de autores de outras nacionalidades, mas, quando o tradutor apresenta para o discurso que pretende “ampliar a bibliografia relativa à área de Filosofia da Música, que vem despertando crescente interesse no cenário acadêmico brasileiro nos últimos anos”²²⁵, há, pelo menos, dois pontos relevantes para a reflexão, a saber, que o próprio tradutor considera *A Música e o Inefável* (2018) uma obra pertencente à área da filosofia da música e, o segundo, algo que deve ser analisado com cautela, pois devemos observar a qualidade das obras consideradas pertencentes a área de filosofia da música.

No início de sua obra, Jankélévitch apresenta uma escrita mais poética do que filosófica ou baseada na música, o que, sem dúvida, não altera sua fundamentação, pois sua teoria seguirá esse caminho. Quando o autor afirma que “a música age sobre o homem, sobre o seu sistema nervoso e até sobre suas funções vitais”²²⁶, fazendo referência à composição *Die Macht der Musik* (O poder da música), composta em 1848 por Franz Liszt, nos faz lembrar da passagem de Nietzsche quanto utiliza as mesmas palavras para criticar a obra de Wagner após o distanciamento entre ambos. “O Prelúdio de *Lohengrin* deu o primeiro exemplo, apenas impactante, disléxico de como hipnotizar também com a música (- eu não gosto de toda música cuja ambição não vai além de persuadir os nervos)”²²⁷. No que diz respeito ao *Prelúdio*, o que pode ser considerado marcante na obra de Wagner e que deve ter incomodado Nietzsche, está presente nos arcos melódicos da melodia infinita, o que indica ao ouvinte uma confusão auditiva ao tentar identificar a progressão harmônica. Contudo, o problema mencionado tanto por Nietzsche em relação à obra de Wagner quanto por Jankélévitch, este último não como um problema, mas como uma afirmação, pode ser respondido com base na filosofia de Arthur

²²⁵ GONTIJO, Nota de tradução. In.: *A música e o inefável*. p. 11.

²²⁶ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 49.

²²⁷ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - VI). p. 29.

Schopenhauer, uma vez que ambos os autores citados - Liszt, Wagner, Nietzsche e Schopenhauer - pertencem ao mesmo período.

A música nunca nos causa sofrimento real, mas permanece agradável mesmo em seus acordes mais dolorosos, e ouvimos de bom gosto em sua linguagem à história secreta de nossa vontade e de todas as suas agitações e impulsos, com seus múltiplos atrasos, entraves e tormentos, ainda mais nas melodias mais melancólicas. Contra a isso, na realidade e em seu pavor, é a nossa vontade mesma estimulada e atormentada; aí, não temos nada para fazer com os sons e suas relações numéricas, mas agora, são as mesmas cordas tensionadas, beliscadas e tremidas²²⁸.

A citação anterior apresenta, de imediato, uma oposição ao primeiro parágrafo de *A música e o inefável* (2018), pois o autor consegue relacionar a filosofia de Schopenhauer à filosofia de Platão, mas comete um erro ao afirmar que a música se instala em nossa intimidade e se instaura como domicílio. “O homem habitado e possuído por essa intrusa, o homem extasiado, não é mais ele mesmo: é todo, inteiro, corda vibrante e tubo sonoro, treme delirante sob o arco ou os dedos do instrumentista”²²⁹. Este erro de Jankélévitch é exatamente o que está sendo investigado nesta pesquisa, ou seja, a utilização de fragmentos de uma teoria que pode ser usada como base ou complemento de sua própria filosofia. O problema deste método é o uso incorreto de vocábulos usados pelo filósofo e escolhidos para sua fundamentação teórica.

O tradutor da obra submerge unicamente na leitura de Jankélévitch e comete o mesmo erro ao reproduzir as palavras do autor de *A música e o inefável* (2018), por exemplo, quando afirma tal sentença: “Ao fazer da música sensível o espelho da Vontade ou da ordem do mundo, o filósofo alemão acaba por reduzir a preciosidade da experiência musical, por ele proclamada”²³⁰. O principal erro está em considerar a música como um espelho da vontade, algo que não está presente na filosofia schopenhaueriana, uma vez que o *treuen Spiegel des Wesens der Welt und des Lebens*²³¹ (o espelho fiel da essência do mundo e da vida) está presente especialmente na poesia. O fato de Schopenhauer separar a música das outras formas de arte já demonstra uma nova perspectiva entre música e vontade. Esse conceito é bem elaborado e claro na exposição da hierarquia das artes em relação aos graus de objetivação²³².

²²⁸ SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke - SW* (Band - II). p. 579.

²²⁹ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 49.

²³⁰ GONTIJO, *Em busca da ipseidade musical: A música e o inefável, de Vladimir Jankélévitch*. p. 216.

²³¹ Cf. SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke - SW* (Band - I). p. 439.

²³² Para melhor compreensão do termo filosófico empregado por Schopenhauer, cito suas palavras: “Estes graus de objetivação da vontade não são mais do que as ideias de Platão. Menciono aqui, provisoriamente, doravante, ser capaz de usar a palavra ideia nesse sentido, de modo que é comigo sempre entendida em seu sentido autêntico e original [...] Eu entendo, por conseguinte, sobre ideia, cada fixo e determinante grau de objetivação da vontade, contanto que ele é a coisa-em-si e, portanto, estranha a multiplicidade, que os graus

Quando, de fato, se conhece a filosofia descrita em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1960), fica bem claro que não se pode fazer uma analogia da música como um espelho da vontade. No mundo fenomênico se manifesta a cópia das ideias e, na esfera das artes, a poesia é quem melhor representa essa cópia. Os conceitos abstratos que o poeta direciona em sua poesia levam o leitor e o ouvinte ao estado estético transmitido pelas palavras. Esse processo de fantasia resulta na criação de imagens, sendo essas mesmas imagens a oportunidade de conhecer as ideias. Schopenhauer aponta que este momento é possível através de quatro maneiras, denominadas pelo filósofo como a composição dos conceitos, o fazer expressivo do exposto/representado, a interioridade e autenticidade da expressão, e, por último, a brevidade da expressão.

A seguir, a teoria filosófica de cada uma das quatro maneiras:

Composição dos conceitos: isso deve suceder, a saber, de tal forma que suas esferas se cruzem, que nenhuma possa insistir sem sua universalidade abstrata, mas, em vez do conceito de um representante expressivo, ocorre o mesmo diante da fantasia, pois agora, as palavras do poeta sempre modificam depois de sua intenção repetida [...] Esta causa de apresentação expressiva é necessária porque a ideia só pode ser conhecida expressivamente: o conhecimento da ideia é a finalidade de toda arte [...] na poesia: a união de conceitos tem de ser de tal modo que a partir dela nasça todas as imagens da fantasia que se intencionava. Este fim precisamente serve os muitos epítetos, próprios das conferências poéticas: cada conceito principal é trazido por epítetos de sua universalidade a uma sempre maior determinidade até a clareza²³³.

[...]

O *fazer expressivo do exposto* [...] Isto é alcançado pelo fato de que o poeta não é frio e fala o que aconteceu, mas os colore enquanto designa o todo determinado, que ele deixa, por conseguinte, a generalidade do conceito abstrato e desce ao completo peculiar, o concreto, a contínua determinação e com poucas palavras exatas e designadas, que a imagem ocorre diante da fantasia [...] Todos os grandes poetas têm o dom da expressividade: porque ela parte de ideias de sua fantasia, não de conceitos como o imitador [...] Mas o mais maravilhoso é este dom, já que, onde ele deixa olhar para as coisas que nós não conhecemos a partir da realidade, porque ele não acontece na natureza e o próprio poeta também não o viu na realidade; no entanto, ele descreve o que sentimos, o que seria possível e não deveria aparentar tão diferente²³⁴.

[...]

Interioridade e autenticidade da expressão [...] O encontro da designação, a saber, que a característica do poeta percebe no interior da essência das coisas e expressa apenas por estes graus, sem intromissão do casual e do não essencial. Então, a coisa fica por meio de uma pintura diante de nós e não necessita de mais palavras²³⁵.

comportam as coisas individuais, no entanto, como suas formas eternas ou modelo de imagem. (SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke - SW* (Band - I). p. 195).

²³³ SCHOPENHAUER, *Metaphisik des Schönen*. p. 181-182.

²³⁴ *Ibidem*. p. 182-185.

²³⁵ *Ibidem*. p. 186.

[...]

Brevidade da expressão. A prolixidade é por toda a parte ruim, na poesia ela anula todo o efeito. A multidão de conceitos que muitas palavras trazem, ecoa em nós como meros pensamentos consistentes e não nos deixam chegar à intuição. Precisamente, porque o poeta tem de escolher cuidadosamente as palavras, ele deve ser econômico com isso. As palavras devem ser um conteúdo custoso: poucas palavras devem exprimir pensamentos que trazem muitas vezes as imagens cheias de vidas para a intuição²³⁶.

Com base nas citações acima, é possível perceber que a poesia pode ser analisada e compreendida como um ato artístico a partir de “visualizações” do espelho da vontade. Logo, sendo a poesia a expressão da vontade, o poeta transmite o estímulo que o leitor ou ouvinte tem em sua poesia, colocando esta arte em um grau de objetivação acima das outras, ficando apenas abaixo da música. Isso demonstra o erro cometido por Gontijo, assim como em Jankélévitch, uma vez que Gontijo reitera as palavras do filósofo ao inserir a música como um espelho da vontade. Outro erro cometido é inserir a música como ordem do mundo. A música é a cópia imediata da vontade, as outras artes são cópias de ideias da vontade e, sendo o mundo representações fenomênicas de graus de objetivação da vontade, a música não precisa da manifestação fenomênica, ou seja, não precisa do mundo. Abaixo, as palavras de Schopenhauer e sua explicação sobre a música ser uma arte que se diferencia das demais artes pelo princípio da individuação (princípio de individuação)²³⁷.

A objetivação adequada da vontade são as ideias (platônicas); o conhecimento por meio de representação de coisas individuais (pois tais obras de artes sempre são) estimulada (que só é possível com uma mudança correspondente no sujeito que conhece) é a finalidade de todas as outras artes. Todas, portanto, objetivam a vontade apenas mediata, a saber, por meio das ideias: e, porque o nosso mundo não é senão fenômeno das ideias na multiplicidade de meios de entrada no *principium individuationis* (a forma do indivíduo como tal conhecimento possível), é somente a música, ela ultrapassa as ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ela simplesmente ignora, poderia até certo ponto existir também se o mundo não houvesse: o que não se pode falar das outras artes. A música é uma tão *imediata* objetivação e (uma) cópia da *vontade*, como o mundo próprio é, sim, como as ideias são, sua aparição multiplicada constitui o mundo das coisas individuais. A

²³⁶ SCHOPENHAUER, *Metaphisik des Schönen*. p. 188.

²³⁷ Barboza descreveu resumidamente e de maneira clara as quatro raízes que sustentam o princípio de individuação: “O princípio de razão - *nihil est sine ratione cur potius sit, quam non sit* - ‘nada é sem uma razão pela qual é’, e que se aplica à tonalidade dos fenômenos, possui, segundo Schopenhauer, quatro raízes. Daí o tema do seu doutorado, *Sobre a quádrupla raiz do princípio de razão suficiente*. As raízes são: 1) ‘princípio de razão do devir’: a ele estão submetidas as representações da realidade, isto é, da experiência possível; 2) ‘princípio de razão do conhecer’: a ele estão submetidas as representações de representações, isto é, os conceitos; 3) ‘princípio de razão de ser’ (aqui mencionado): a ele estão submetidas a parte formal das representações, isto é, as intuições das formas do sentido externo e interno dadas a priori, o espaço e o tempo; 4) ‘princípio de razão de agir’: a ele está submetido o sujeito do querer, isto é, o seu agir conforme a lei de motivação” (SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*. p. 48).

música, portanto, não é de maneira alguma igual às outras artes a cópia de ideias; mas *cópia da vontade mesma*, sua objetividade também são as ideias: por este motivo, o efeito da música é precisamente mais poderoso e penetrante do que das outras artes: porque elas falam somente de sombras, mas a música sobre essência²³⁸.

Assim, as citações utilizadas comprovam exatamente o que tem sido discutido nesta pesquisa, ou seja, que o pesquisador deve, no mínimo, ter o conhecimento necessário para confirmar ou refutar uma teoria e não apenas reproduzir as palavras do pensador, teórico, músico ou filósofo que se considera especialista. Ainda sobre esse aspecto crítico, Gontijo ao não realizar uma leitura crítica de Jankélévitch escorrega diversas vezes - utilizando as palavras de Umberto Eco em referência a Lévi-Strauss.

Em momento algum Schopenhauer reduz a “preciosidade da experiência musical”, até mesmo porque o filósofo alemão tem consciência do lugar da música em relação à vontade. Mesmo que haja uma hierarquia entre os intervalos designados pelos graus de objetivação da vontade, assim como a denominação de uma harmonia perfeita, sendo essa nomenclatura aludida ao sistema tonal, Schopenhauer tem ciência da impossibilidade de uma composição musical perfeita, pois não pode “nem mesmo ser pensada, muito menos executada; e, por isso toda música possível se desvia da pureza perfeita: ela só pode conter as dissonâncias que lhe são essenciais, distribuindo-as a todos os tons, ou seja, por temperamento, escondida”²³⁹.

A intenção aqui não é dissecar a obra de Jankélévitch, nem as observações de Gontijo, mas sim apresentar lacunas que denotam o descuido de uma teoria e pesquisa considerada filosofia da música. No prefácio de Gontijo, *Jankélévitch e a música: uma reflexão movida pelo amor*, outra imprecisão em relação à filosofia de Schopenhauer se torna evidente, apesar de parecer saber que não há como estabelecer uma ligação entre as teorias desenvolvidas por Schopenhauer, isto é, entre as categorias da beleza e da graça na música, quando menciona que “embora não se refira expressamente à música [...] o filósofo alemão abre aqui uma possibilidade de aproximação entre o musical, constituído pelo movimento de eventos sonoros no tempo, e a categoria da graça”²⁴⁰. Esta tentativa desnecessária de trazer um pensamento que Schopenhauer não desenvolveu em sua filosofia indica apenas uma circunstância, ou seja, o esforço em tentar estabelecer as palavras de Jankélévitch, uma vez que o filósofo usa em sua obra algumas passagens referenciando Schopenhauer. Vale ressaltar que a categoria da graça

²³⁸ SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke - SW* (Band - I). p. 359.

²³⁹ *Ibidem*. p. 371.

²⁴⁰ GONTIJO, *Jankélévitch e a música: uma reflexão movida pelo amor*. In.: *A música e o inefável*. p. 31.

para Schopenhauer é uma característica natural do homem, não sendo possível relacioná-la à música, pois a graça é algo visual, totalmente diferente da música.

Gontijo apresenta um conglomerado de contradições em relação à obra *A música e o inefável*, um ir e vir de palavras que, em um determinado momento, partem para uma fundamentação, mas, em outro momento, esse mesmo embasamento é contestado e posto em contraposição. Os problemas encontrados na escrita de Gontijo são evidenciados na obra em questão de Jankélévitch, uma vez que, ao classificar a música como inefável, por diversas vezes limita o sentido e o conceito que o próprio autor se esforça para sustentar sua teoria. Segundo a interpretação de Gontijo, “a música não é uma linguagem nem simples “meio” de expressão [...] a música como “modo” de expressão não se afasta, de imediato, do formalismo”²⁴¹.

Por mais que Jankélévitch “persista” em sua tese, não faz sentido em uma teoria que sustenta as palavras reproduzidas por Gontijo quando, na mesma obra, menciona que a música é inexpressiva e, ao mesmo tempo, gera possibilidades de interpretação ao ouvinte. Em diversas ocasiões em que há divergências, o exemplo dos *Prelúdios para piano* de Debussy pode ser usado para essa crítica, pois Jankélévitch afirma que as notas são conduzidas a dizer o que quiserem, concedendo, dessa forma, um tipo de poder anagógico. Em relação à *Sainte* (Santa) de Maurice Ravel, Jankélévitch afirma que a música “alivia o peso do logos, desfaz a opressora hegemonia da palavra: impede que o humano se identifique exclusivamente com o falado”²⁴². O outro problema crucial é a questão do amor à música expressado por Jankélévitch, algo reforçado por Gontijo logo nas primeiras páginas de seu prefácio à tradução.

Se a arte sonora é estimada por se colocar no plano do encanto e do inefável, conceito que, para a espiritualidade cristã, pressupõe uma transcendência em relação às realidades mais objetivas capturáveis pelo discurso, ela também pode ser valorizada por oferecer novos “recursos”, não necessariamente superiores, porém ausentes em outras “linguagens”. Nesse sentido, o amor à música aparece motivado por sua ampliação de possibilidades, que enriquece de maneira significativa nossa condição antropológica [...] a vida humana igualmente é capaz de incluir experiências inabarcáveis pelo discurso. E, curiosamente, para Plotino e quiçá para Jankélévitch, situa-se, nessas experiências, o ápice da vocação humana²⁴³.

No prefácio, com intuito de abordar o tema do amor à música, o tradutor usa um exemplo não muito feliz, embora este exemplo seja um marco histórico, a saber, quando Daniel

²⁴¹ GONTIJO, *Em busca da ipseidade musical: A música e o inefável*, de Vladimir Jankélévitch. p. 216.

²⁴² JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 190.

²⁴³ *Ibidem*. p. 25.

Barenboim fundou a *West-Eastern Divan Orchestra*, “na qual jovens instrumentistas judeus e palestinos ultrapassam as diferenças políticas e religiosas quando congregados pela máxima harmonia da música”²⁴⁴. Este exemplo é problemático sob a perspectiva de *A música e o inefável* (2018), não é possível evidenciar que o amor à música conduziu ou uniu os instrumentistas a realizarem tal concerto. Diversas ações podem estar envolvidas, como projetos, bolsas de estudos, incentivos, entre tantas outras questões que, se não fossem seguidas, os instrumentistas poderiam perder seus lugares na orquestra.

O evento é interessante de forma simbólica, mas o amor à música não é o foco da discussão. Diante desse exemplo, se considerarmos a questão da utilidade em Kant, a adversidade é ainda maior, pois para haver amor à música nesse conceito, pensando no imperativo categórico, a ação e a reação musical desse concerto devem “servir” universalmente, ou seja, o amor se sobreporia à música como fim. Nesse aspecto, como é apresentado por Gontijo, há o interesse pela música e o amor à música envolvendo outros, ou seja, ainda pensando em Kant, este interesse pode ser interpretado como algo bom, ponto também problemático se analisarmos o primeiro livro da *Crítica da Faculdade do Juízo*²⁴⁵ (2012), em seu capítulo intitulado *Analítica da Faculdade de Juízo Estético*. É notório que Kant não aprofundou a questão da música em sua teoria desenvolvida na terceira crítica, sendo um dos motivos a questão da forma em sua filosofia. No entanto, é possível discutir aspectos dessa arte com base filosófica no sublime e na discussão do belo.

Ainda no prefácio, Gontijo reafirma as palavras de Jankélévitch sobre a utilização de metáforas visuais na música. Segundo o tradutor, “quando confrontarmos a arte sonora à linguagem verbal, a percepção auditiva possui ‘dinâmica’ própria, distinta da ‘dinâmica’ visual”²⁴⁶. Essa discussão está no terceiro capítulo intitulado *O encanto e o Alibi*, especificamente no subcapítulo nomeado *A Miragem Espacial*. A maior parte deste capítulo é formado por questionamentos sem respostas, tanto que o final do subcapítulo é uma interrogação: “A música não é uma caligrafia projetada no espaço, mas uma experiência vivida como a própria vida. E isto não equivale a recordar simplesmente que a música se dirige ao órgão chamado ouvido?”²⁴⁷.

Abaixo, alguns pontos abordados pelo autor:

²⁴⁴ GONTIJO, *Jankélévitch e a música: uma reflexão movida pelo amor*. In.: *A música e o inefável*. p. 28.

²⁴⁵ Cf. § 4. *A complacência no bom é ligada ao interesse*. In.: *Crítica da Faculdade do Juízo*. p. 43.

²⁴⁶ GONTIJO, *Jankélévitch e a música: uma reflexão movida pelo amor*. In.: *A música e o inefável*. p. 29.

²⁴⁷ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 141.

Três quartos do vocabulário musical, de “desenho” a “forma”, de “intervalo” a “ornamento”, são tomados de empréstimo do mundo da visão... Deveremos renunciar a esses recursos? Contudo, a estética metafórica deseja ir ainda mais longe: deseja que o fenômeno musical seja algo demarcável e localizável, pretende responder de maneira unívoca à questão *o quê?* e à questão *onde?*; aquela por definições, a esta por localizações! Enfim, onde se situa a música? Situa-se sobre o plano do teclado ou da corda vibrante? Está adormecida na partitura ou talvez nas ranhuras do disco? Estaria ela na ponta da batuta do maestro? Com efeito, os caracteres geralmente atribuídos à música costumam existir somente para os olhos e graças aos artifícios das analogias gráficas. Simples modos de escrita, resultantes da projeção simbólica do fato musical sobre duas dimensões, servem para caracterizar a “curva” melódica. A melodia que é, fora do espaço, sucessão de sons e pura duração sofre o contágio dos signos horizontalmente inscritos sobre a pauta. Até mesmo o acorde, harmonia de múltiplos sons percebidos simultaneamente, tende a se confundir com o agrupamento vertical das notas que o esquematizam. E as partes, na música polifônica, parecem “se superpor”²⁴⁸.

Em relação à dinâmica e à metáfora da linguagem dos sons em comparação com a linguagem visual, particularmente não é um problema da música em si. O vocabulário usado como “suporte” para a compreensão “necessária” da música não deve ser considerado um ponto negativo nesta área. O psicólogo russo Alexander Luria, em sua obra *Fundamentos de Neuropsicologia*, especificamente no quarto capítulo - *As Regiões Temporais e a Organização da percepção Auditiva* -, apresenta uma análise da recepção dos sons, mostrando que o conceito específico do vocábulo só adquire outro significado quando o som produzido e relacionado ao mesmo vocábulo insere uma diferenciação em sua produção sonora. Logo, no exemplo de Jankélévitch, não há problemas em usar uma linguagem visual, desde que esses vocábulos sejam mencionados corretamente. Ou seja, a preocupação de Jankélévitch não está presente na espera real da audição com a linguagem visual. O argumento de Luria é que o problema só seria resolvido se os vocábulos fossem produzidos de uma maneira diferente. Sendo assim, o problema está na fala e não no conceito, a menos que o conceito possa interferir no significado do vocábulo, como é possível acontecer em algumas línguas e suas devidas dicções. Em relação à sonoridade das palavras, Luria apresenta o seguinte raciocínio.

A fala humana, que é organizada em um *sistema fonêmico de linguagem*, utiliza sons de um tipo especial, e agudeza de audição, por si só, não basta para diferenciar entre eles. Os sons da fala constituem um sistema no qual apenas certas características são essenciais para a diferenciação do significado de palavras, enquanto outras não possuem esse papel. Para uma pessoa que fala russo, não importa se a palavra “mais” e pronunciada com um “a” breve ou longo: o significado da palavra não é absolutamente afetado. Por outro lado, se alguém falando alemão pronunciasse “Satt” como “Saat”, “Stadt” como “Staat” ou “Hütte” como “Hüte”, o significado da palavra seria completamente diferente. O mesmo é válido a respeito de certas consoantes que

²⁴⁸ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 139.

diferem em suas características fricativas; essas distinções não são de nenhuma importância em russo ou em alemão, mas em inglês as palavras “Vine” e “Wine” tem significados completamente diversos²⁴⁹.

Há inúmeros equívocos que estão associados às teorias de pensadores. Por exemplo, o pensamento nietzschiano sobre a música é um caso específico não somente em *A música e o inefável* (2018), mas também em diversas pesquisas direcionadas a esta temática. Os motivos para tais acontecimentos são diversos, desde a não compreensão da filosofia nietzschiana, a não leitura de toda a obra como uma teoria que percorre os anos do filósofo antes mesmo da publicação da primeira obra, assim como a leitura direcionada para objetivos específicos, ignorando momentos de ruptura da própria obra, ou então, daqueles que Nietzsche chamava de “mentores”. Eis uma referência de como é visível, nas palavras de Jankélévitch, o erro em relação à filosofia de Nietzsche:

A música não admite a comunicação discursiva e recíproca do sentido, e sim, a comunhão imediata e inefável: essa comunhão somente se opera na penumbra de uma tristeza indefinida, essa operação somente se realiza num sentido único e de modo unilateral, de hipnotizador a hipnotizado. Como o filósofo do *logos*, do diálogo e da dialética, como Platão, tão severo para com os discursos concatenados, não desconfiaria dos volteios feitos pelo canto dos tenores e do solo dos flautistas? [...] E quanto a Nietzsche, sabe-se que encontrou na música de Georges Bizet um meio de desintoxicação, capaz de restituir ao espírito sua alegria, nitidez e virilidade: não é mais, como Platão, com triviais gimnopédias, mas com saltos coreográficos e em plena luz que Nietzsche começa sua terapia de depuração, de cura da embriaguez e das ilusões²⁵⁰.

Cabe, novamente, uma crítica quanto a não compreensão, ou seja, a não leitura de textos nietzschianos que, de fato, fundamentam a obra publicada de Nietzsche. O fragmento póstumo enumerado *12[1]*, da primavera de 1871, anterior a publicação de *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), discorre sobre a relação da mímica com a música, assim como a relação direta do drama com a música. Para essa fundamentação filosófica, Nietzsche usou Schopenhauer e sua obra *Parerga und Paralipomena* (1965), uma vez que o drama em relação à música, segundo Schopenhauer, é mencionado como um conceito universal, o que aumenta a impressão da música.

Para Nietzsche, “quem leva os sentimentos como efeitos da música tem neles um reino simbólico intermediário, que pode lhes dar um antegosto da música, mas, ao mesmo tempo o

²⁴⁹ LURIA, *Fundamentos de neuropsicologia*. p. 110.

²⁵⁰ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 57.

exclui de seu santuário mais íntimo”²⁵¹. Quanto a Bizet ter restituído a alegria e virilidade, tal como ter servido de desintoxicação para Nietzsche em associação à obra de Wagner, este é um problema que muitos leitores e pesquisadores inclinam-se a ignorar toda a obra de Nietzsche anterior a publicação de *Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem* (O caso Wagner: Um problema para músicos), de 1888. Não somente a crítica apresentada à obra de Wagner, mas também algumas críticas de Nietzsche à estética wagneriana, assim como fez com a filosofia de Schopenhauer. É importante não esquecer que, desde os seus primeiros textos não publicados, eles sofreram influências tanto estéticas quanto musicais de Wagner e Schopenhauer. A ironia que Nietzsche apresenta em *Der Fall Wagner* (1888) é, antes de mais nada, uma provocação que não se sustenta enquanto filosofia estética, sobretudo se for considerada a teoria estética desenvolvida pelo próprio Nietzsche. Nesse ponto, o que nos agrada não deve interferir na leitura, releitura e compreensão das palavras de Nietzsche. É uma análise histórico-musical, ou seja, com base na história da música e nas obras dos compositores envolvidos em relação ao período musical, assim como na filosofia nietzschiana.

Nietzsche afirma que não houve ninguém que viveu tão intensamente a estética wagneriana quanto ele. Dar as costas a Wagner foi parte do seu destino e uma vitória, pois se afastou de algo que considerava uma doença. A doença a que Nietzsche se refere é a modernidade que Wagner submergiu em suas obras. Nietzsche usou a mesma ironia para eleger Bizet como o seu novo mentor e redentor na arte em outros momentos. A necessidade em utilizar os mesmos vocábulos e adjetivos empregados a Wagner para Bizet denota sua ironia, “ouvi ontem - você vai acreditar? - pela vigésima vez a obra-prima de Bizet. Eu resisti novamente com uma devoção suave, novamente eu não corri. Esse triunfo sobre minha impaciência me surpreende. Como uma obra assim aperfeiçoa! Tornamo-nos nós mesmos ‘obra-prima’”²⁵².

Há inúmeras passagens em que a ironia nietzschiana é exposta como navalha, mas para quem conhece a filosofia de Nietzsche, é uma adaga de duas lâminas, que corta Wagner e fere o próprio Nietzsche. Para Nietzsche, o que era a música perfeita, ou seja, o drama de Wagner, agora deixou de ser e transformou-se na *Carmen* de Bizet. *Carmen* é considerada pelo filósofo como uma composição sutil, leve e polida. Para elogiar Bizet, Nietzsche precisou ser irônico e rebaixar seu antigo mentor: “Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: ela permanece popular - ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza,

²⁵¹ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* - KSA (Band - VII). p. 365.

²⁵² NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* - KSA (Band - VI). p. 13.

conclui: assim, é o contrário do pólipo da música, a “melodia infinita”²⁵³. Vejamos duas cartas de Nietzsche no início da amizade entre ele e Wagner, onde podemos identificar as palavras de um “ídolo”, com perdão das aspas, visto que Nietzsche é conhecido por sua ironia e o excesso de aspas em seus escritos, algo que tem um sentido filosófico em sua escrita.

Há muito tempo que era minha intenção exprimir-lhe, sem reservas, a dívida de gratidão que tenho para consigo. Efetivamente, os momentos mais elevados e mais inspirados da minha vida estão intimamente associados ao seu nome e conheço apenas outro homem, um homem que é intelectualmente seu irmão gêmeo, Arthur Schopenhauer, que respeito com a mesma veneração - sim, ainda mais, como *religione quadam*²⁵⁴.

[...]

Na primeira investida do semestre de abertura, particularmente estrênuo este ano devido à minha longa ausência, nada mais estimulante me podia ter acontecido do que a recepção da cópia do seu *Beethoven*. Quanto significou para mim tornar-me familiar com a sua filosofia da música - que é como dizer, com a filosofia da música - poderia provar-lhe num artigo que escrevi no verão passado sobre *A Mundividência Dionisíaca* [...] Mesmo a maioria dos cognoscenti da filosofia schopenhaueriana encontrará dificuldades em traduzir para conceitos concretos a harmonia profunda entre as suas ideias e as do seu grande mestre [...] principalmente aqueles a quem a mensagem de Tristão tem sido revelada, que serão capazes de seguir Wagner, o filósofo, e eu por conseguinte considero a capacidade para uma apreciação verdadeira do seu trabalho como uma distinção incalculável conferida apenas aos poucos eleitos²⁵⁵.

Aqui, outro momento que nos dá a oportunidade de dialogar e/ou confrontar a teoria de Jankélévitch:

A fim de criar deve-se criar, e este círculo vicioso, digno sem dúvida de Monsieur de la Palice, não só significa que a criação sempre começa por si mesma, mas também, e por conseguinte, que não há nenhuma receita para se aprender a criar. O criador coloca a essência conjuntamente com a existência, a possibilidade simultaneamente com a realidade [...] Para o compositor, o sentido, em música, constitui-se ao longo do processo de criação, para o intérprete e o ouvinte, ao longo da execução: em ambos os casos, emana do “fazendo-se”, isto é, de uma obra *em curso de* evolução no tempo. Ainda melhor que a música instrumental, o canto manifesta a interação íntima entre o sentido e o ato, pois apenas por força de expressão a voz humana pode ser considerada instrumento natural, assim como apenas metaforicamente um órgão humano pode ser considerado um utensílio natural e o utensílio, um órgão artificial. O canto é o prolongamento imediato e irrefletido da intenção, da qual é, ao mesmo tempo, expressivo e constitutivo: o homem, ao entoar seu canto, exprime-se imediatamente em virtude de uma espontaneidade eferente que prescinde de toda utilidade e propósito racional. Se não exprime ideias, seria então a música a linguagem dos sentimentos e

²⁵³ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - VI). p. 13-14.

²⁵⁴ FÖRSTER, *Nietzsche correspondência com Wagner*. p. 26.

²⁵⁵ *Ibidem*. p. 88.

das paixões? Mais que a prosa e a poesia, seria ela um meio para nos transmitir confidências ou confissões sobre a intimidade afetiva do criador?²⁵⁶

Quanto ao processo criativo, centrado na criação musical, há métodos próprios para o seu desenvolvimento, ou seja, para compor e aperfeiçoar a sua criação na esfera musical. Criar, especificamente, indica diversas possibilidades de criação, especialmente a partir do século XX, uma vez que rompe com o romantismo e o conceito de genialidade. A figura do gênio no período romântico era vista como um ser humano elevado em comparação aos outros, o que acentuou a diversas teorias, conceitos e filosofias para discutir o ato da criação, a genialidade durante o processo criativo e, para além desses tópicos, para afastar o gênio dos outros artistas e espectadores ou ouvintes.

Jankélévitch menciona o canto na citação acima, mas se trazermos para a refutação o *Finale da Nona Sinfonia* de Beethoven, os dois questionamentos de Jankélévitch não teriam validade, visto que a inclusão do coro no último movimento da *Nona* é meramente melódica se analisarmos musicalmente cada nota musical cantada e tocada pela orquestra. Apesar de o texto de *Ode an die Freude* (Ode à Alegria) de Schiller ser adaptado, não é possível compreender a mensagem cantada, uma vez que as vozes do coro têm a mesma relevância de um instrumento da orquestra, pois estão sendo executadas as mesmas notas, os mesmos intervalos e divisões. De acordo com Nietzsche, não conseguimos ouvir o poema de Schiller.

Que o poema de Schiller “À Alegria” é completamente incongruente com o ditirâmico júbilo redentor de mundos dessa música, sim, inundado por aquele mar de chamas com a pálida luz da lua, quem poderia me furtar esse sentimento mais que todos seguro? Sim, quem poderia, de forma geral, tornar discutível que aquele sentimento só não chega à gritante expressão porque nós, completamente despotencializados pela música para a imagem e palavra, *nada ouvimos do poema de Schiller?* Todo aquele nobre arroubo, sim, a sublimidade dos versos schillerianos atua já perturbadora, inquietante, até mesmo rude e ofensivamente, ao lado da verdadeira ingênua, inocente melodia popular: só porque não os ouvimos, em meio ao sempre mais pleno desdobramento do cântico coral e das massas orquestrais, é que se mantém afastada de nós aquela sensação incongruente. Que devemos, pois, pensar daquela monstruosa superstição estética, segundo a qual Beethoven, com aquele mesmo quarto andamento da Nona, teria feito uma solene profissão de fé sobre os limites da música absoluta, sim, teria com ela descerrado os portais de uma nova arte, na qual a música é capaz de apresentar a imagem e o conceito e, com isso, teria se tornado aberto para o “espírito consciente”? [...] o conteúdo da palavra submerge no mar universal do som, não é nada de singularizado e extravagante, porém a norma universal e eternamente válida na música popular de todos os tempos, a qual é unicamente adequada à origem da canção lírica. Tanto quanto a massa popular *orgiástica*, o homem dionisicamente excitado não tem um *ouvinte*, a quem tivesse algo

²⁵⁶ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 76-77.

a comunicar, como o pressupõe o narrador épico e, em geral, o artista apolíneo. Em vez disso, está na natureza da arte dionisíaca que ela não reconhece a consideração pelo ouvinte: o exaltado servidor de Dionísio, como eu disse numa passagem anterior, só é compreendido por seus iguais²⁵⁷.

Esse cuidado por parte de Nietzsche e, sobretudo, de Wagner, ao falar sobre a *Nona* de Beethoven, demonstra um conhecimento estético que amalgama as duas áreas. Nietzsche era filólogo no período de sua escrita sobre o tema específico, porém com um pensamento e crítica imerso na filosofia, já Wagner, com uma análise mais minuciosa na esfera da música e com uma escrita estética e fundamentada também na filosofia, em especial, em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1960) de Schopenhauer, algo que ocorreu com mais intensidade e admiração do que aconteceu com Feuerbach e sua obra *Das Wesen des Christentums* (A essência do cristianismo), publicada em (1841). A *Nona* de Beethoven sempre foi para Wagner o que a filosofia de Schopenhauer viria a se tornar com o tempo. “Desde sempre tem sido para mim a tendência nas profundezas da filosofia como uma introdução, da mesma forma de como me senti impelido através da investigação e influência profunda da *Nona Sinfonia* de Beethoven”²⁵⁸.

Em relação à compreensão, aos sentimentos, à interpretação, dentre outros caminhos que a música “pode conduzir” o ouvinte ou o espectador, o romantismo tem uma série de ideias, teorias e discussões que divergem umas das outras. O poema sinfônico e a sinfonia descritiva são exemplos musicais que estão diretamente ligados ao ato de direcionar o ouvinte/espectador a uma determinada situação interpretativa, ou, pelo menos, tentar alcançar essa finalidade. A música absoluta, na esfera da música programática, é denominada, nesta discussão hierárquica entre música e palavra, como um suporte para a palavra, no caso do poema sinfônico, ou então no título da obra, que antes mesmo da execução de uma determinada obra, o ouvinte ou espectador já é direcionado para uma “preparação” da escuta, por exemplo, *Sinfonia n°6* (1808), de Beethoven, *Sinfonia n°9* (1893), de Dvořák, *Sinfonia Fantástica Opus 14* (1830), de Berlioz, dentre outras.

Dando sequência, outra citação de Jankélévitch em sua obra *A música e o inefável*:

Nas canções e nos poemas sinfônicos acompanhados de programa, é o sentido o que precede, e a música o que desprende, secundariamente, o sentido desse sentido. Também ocorre, porém, que o sentido do sentido se desprenda retrospectivamente, mas de modo direto, de uma música pura e sem pretextos. O próprio Liszt, que anuncia

²⁵⁷ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - VII). p. 366-367.

²⁵⁸ WAGNER, *Mein Leben - Erster Band*. p. 490.

de antemão seu “programa”, penetra a alma e o coração por algo de outro que os poemas de seus poetas, por um não-sei-quê de divino e inquietante que não estava contido nem no *Fausto* de Johann Goethe nem nos “Sonetos” de Francesco Petrarca nem no “Mazeppa” de Victor Hugo, mas que *depois de tudo*, mas que *em suma*, terá exprimido a essência mais profunda destes textos. Como Ravel, que, sem ao menos falar espanhol, terá tido mais êxito que De Falla em exprimir a íntima essência da Espanha²⁵⁹.

Em relação às canções e os poemas acompanhados, a discussão pode ser conduzida de várias formas, tal como acontece com a música programática. O caminho que o compositor pretende conduzir a obra ao espectador, se houver essa pretensão, é, particularmente, uma ação composicional vinculada ao título da obra ou do poema. Mas a afirmação de Jankélévitch sobre Ravel é, no mínimo, uma postura complexa, uma vez que essa afirmação envolve um compositor de origem francesa. Ainda que haja esforços de Ravel, assim como de Jankélévitch, não é possível considerar as obras e críticas de não espanhóis a obras de um compositor espanhol como De Falla.

Uma analogia possível para essa interlocução cultural pode ser pensada com o seguinte questionamento: seria possível um compositor e pesquisador de nacionalidade não brasileira apresentar uma obra que apresente ou responda mais questões para o povo brasileiro do que um próprio pesquisador ou compositor brasileiro²⁶⁰? É necessário que a reflexão para esta questão se baseie num pesquisador ou compositor brasileiro que tenha conduzido sua obra com a máxima seriedade. Ravel não viveu a cultura espanhola de forma semelhante à de De Falla e, independentemente da diligência aplicada em sua obra, a essência e verdade da cultura espanhola não corresponderá à cultura do povo espanhol. Sendo assim, independentemente do esforço de Ravel, o máximo de contato que o compositor teria com a cultura espanhola seria algo que poderia ser interpretado como um estereótipo. Ainda em relação a isso, se Ravel teve a intenção de conceber essa comunicação com o povo espanhol, a música teria um propósito, o que contraria a filosofia de Jankélévitch. Ou seja, além de não seguir sua própria filosofia, o argumento estaria fundamentado no juízo de gosto kantiano. Gontijo parece compreender o caminho escolhido por Jankélévitch para levar o leitor à sua fundamentação teórica, ou seja, para o que ele nomeia como filosofia da música.

²⁵⁹ JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 108.

²⁶⁰ É necessário, para responder, pensar na esfera brasileira e relembrar o termo cunhado por Nelson Rodrigues no final dos anos cinquenta, a saber, o complexo ou síndrome de vira-lata.

Caberia, portanto, perguntar: seria esta Filosofia da Música não mais que uma teoria construída para justificar um gosto individual e datado? Esse problema aparentemente se amplia quando nos atentamos aos exemplos musicais citados nesta e em outras obras do autor, quase sempre restritos ao século XIX e à primeira metade do século XX [...] não há dúvida de que o repertório examinado pelo filósofo é aquele que mais ama: a ópera eslava, a *melodie* francesa, o nacionalismo húngaro e o espanhol. E se, desde jovem, na cidade de Praga do fim da década de 1920, não se sente tão tocado pelas obras de Richard Wagner, Gustav Mahler e Richard Strauss, sua recusa à tradição musical germânica das grandes formas se avulta ao presenciar e sofrer, perdendo a cidadania francesa no regime de Vichy, os horrores do nazismo²⁶¹.

Se a pesquisa parte do gosto pessoal de cada um, sem que este mesmo indivíduo realize o afastamento necessário daquilo que gera o seu prazer em relação à sua fonte e base científica, esta pesquisa estará envolvida com o resultado científico. Este ato não se limita à filosofia da música, mas a qualquer pesquisa fundamentada e científica. É perceptível que, na grande maioria do tempo, os pesquisadores desenvolvem pesquisas com temáticas que têm maior inclinação, mas essa disposição não deve interferir nos resultados de sua pesquisa.

Gontijo faz este questionamento devido à posição e à crítica que Jankélévitch usa em alguns momentos. Por exemplo, “numa época em que o pastiche da ‘pesquisa científica’ praticamente se tornou um costume geral, os músicos se sentiram na obrigação de serem eles mesmos ‘pesquisadores’ como todo mundo”²⁶². O fato de músicos desenvolverem uma pesquisa científica que muitas vezes fundamenta suas composições, como o caso de Wagner, não indica que uma determinada pesquisa seja considerada pastiche. A qualidade da pesquisa não está relacionada ao fato de ser escrita e desenvolvida por um determinado músico, mas à seriedade com que ele procura fundamentar sua teoria estética. Existem diversas experiências desenvolvidas por não músicos que escrevem sobre a música e que poderiam ser enquadradas no termo usado por Jankélévitch. Além disso, há aqueles que não são conhecedores de teorias filosóficas e direcionam suas pesquisas para fundamentar seus trabalhos, que, de acordo com a análise exagerada de Jankélévitch, podem ser chamados de devaneios e não de pesquisas científicas.

Em suma, este capítulo apresentou uma reflexão crítica ao método de análise que cada autor, compositor, musicólogo ou pensador utilizou para discorrer sobre música, filosofia ou, quando amalgamando as duas áreas, tentaram firmar suas teses na esfera da filosofia da música. No entanto, foi possível, a partir de exemplos e de discursos, suscitar questionamentos que, no

²⁶¹ GONTIJO, *Jankélévitch e a música: uma reflexão movida pelo amor*. In.: *A música e o inefável*. p. 39.

²⁶² JANKÉLÉVITCH, *A música e o inefável*. p. 156.

mínimo, nos fazem refletir criticamente, ou seja, incluímos alguns pontos que apresentam lacunas ou que não se sustentam nas duas áreas do conhecimento. Ao se falar sobre música e filosofia, há uma teoria com fundamentos filosóficos e musicais que se complementam e, para além do diálogo, criam uma tese que possa ser refutada, mas, sobretudo, reconhecida como filosofia da música. Logo, a necessidade de conhecer as duas áreas, como estabelecido nesta pesquisa desde o seu início, não é apenas indispensável, mas também fundamental.

3. Estetas, pensadores e teorias

No decorrer da história da música e da filosofia, muitos foram os pensadores, os estetas, os compositores e musicólogos que se debruçaram sobre conceitos e práticas que dialogaram com essas duas áreas do conhecimento. As primeiras discussões não eram classificadas como filosofia da música, mas estavam inseridas na esfera da estética, uma vez que, no campo da filosofia, a estética era o campo que mais amalgamava a filosofia da arte, ou seja, temas que discutiam e fundamentavam pontos específicos sobre o belo, a própria filosofia da arte, a criação artística, a obra poética, entre outros assuntos relacionados entre si. Assim, discutir música e filosofia, sem levar em consideração se fosse abordado por um filósofo ou compositor, tal assunto sempre esteve imerso no âmbito da estética. Desde a antiguidade clássica, houve o interesse em trazer a reflexão estética para o campo da discussão filosófica. Platão e Aristóteles, por exemplo, foram dois grandes pensadores que, através da teoria de cada um, apresentaram suas ideias sobre o belo em si, a criação, a relação do homem com a natureza, a beleza, entre outros temas congêneres. Os períodos históricos seguintes demarcaram teorias que fundamentadas de acordo com a necessidade de seu tempo. Isso ocorreu com a escolástica, com pensadores como Kant, Hegel, tal como o marxismo, o existencialismo, o estruturalismo e, atualmente, o período contemporâneo também traz para a discussão artística o que o vocábulo estética, dentro de suas inúmeras variações e interpretações, pode ser entendido em nossos dias.

Até o presente momento, a pesquisa não tem como objetivo classificar ou nomear pensadores, estetas ou compositores como os principais nomes que desenvolveram uma forma de pensar a filosofia da música, mas sim expor maneiras de pensar e desenvolver uma forma de exteriorizar suas ideias, para que essas ideias sejam interpretadas como uma argumentação filosófica-musical. Para tal recurso e objetivo, é indispensável trazer alguns nomes. Não que estes pensadores sejam os únicos a criarem este tipo de pensamento filosófico ou musical. Ao contrário, o leitor deve considerar cada teoria como uma forma de reflexão crítica que possa combinar com outras áreas e discussões. Como já foi firmado e ratificado diversas vezes, o pensamento crítico e argumentativo com base na filosofia e no conhecimento na esfera da música é o que sustenta esta tese.

Há alguns motivos específicos para não citar um ou mais nomes como sendo referências para o pensamento ou teoria na área da filosofia da música. Apesar de uma grande parte dos pesquisadores considerar essa ação simples, acredito que, tanto na área da filosofia quanto da música, não há limitações de diálogos, de interlocuções e de divergências de ideias que possam ser incluídas em apenas uma área, o que pode ser considerado reducionismo da

ideia apresentada. Relevante é mencionar um determinado pensador ou compositor como alguém que estudou concepções que abordam as duas esferas do conhecimento. Sendo assim, é indispensável a leitura e análise crítica do que for desenvolvido, sem importar se o indivíduo quer transitar pelo universo estético da filosofia da música.

3.1. A estética musical por trás de *Vom Musikalisch-Schönen*

O romantismo alemão foi um período de grandes discussões teóricas, estéticas e filosóficas, pois envolveu não só as artes, mas também ideias de pensadores, estetas e filósofos que se debruçaram na temática que emergiu do estilo clássico para o romântico. É perceptível que uma data específica não é, de fato, o início ou o final de um determinado período histórico ou artístico, visto a fase de transição entre um período e outro, algo que também ocorreu com o romantismo alemão. Como já foi mencionado, o movimento pré-romântico *Sturm und Drang* teve grande relevância na transição do período clássico para o período romântico alemão, sobretudo devido à discussão intensa entre escritores, literatos e estetas, uma vez que foram temas de seus escritos não somente em aspectos da literatura, mas também da música. A fundamentação teórica e o estilo de escrita poética, reflexiva e com “excesso” de sentimentos foram os primeiros passos para identificar o que viria a se tornar o romantismo.

A substituição do classicismo pelo romantismo não foi uma questão de épocas. Os primórdios e o apogeu do romantismo coincidiram historicamente com a fase culminante do classicismo. No ano das baladas de Goethe e Schiller surgem as *Herzergiessungen* de Wackenroder e mesmo antes da *Pandora* e *Wahlverwandschaften* de Goethe temos o *Wunderhorn* e um pouco mais tarde as primeiras coletâneas poéticas de Uhland. A relação entre ambas as escolas literárias consiste mais em um “aceitar e rejeitar” recíprocos, do que em uma diferença de tempo²⁶³.

A poesia e a música foram evidenciadas nas discussões e, simultaneamente, os críticos e escritores que presenciaram este momento trouxeram às suas ideias e teorias, posições a que mais se familiarizavam, mas sempre muito bem fundamentado a partir de suas filosofias. É inegável que a palavra recebeu um espaço maior ou igual à música pelo fato de serem literatos discutindo a esfera da música, mas, ao contrário dos dias atuais - a maioria dos pesquisadores que se dedicam a pesquisar música, os textos e críticas eram escritos por intelectuais que se

²⁶³ KOLSCHMIDT, *O romantismo*. In.: *História da literatura alemã*. p. 325.

deram ao trabalho de se expressar de forma responsável. Ainda assim, alguns tópicos foram visivelmente influenciados pela poesia quando tentaram enfatizar aspectos da música.

As palavras de Rita Iriarte em relação à obra intitulada *Die Wunder der Tonkunst - Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* (As Maravilhas da Música - A singular essência interna da arte da música e a teoria da alma da música instrumental de hoje), de Wackenroder (1926), denota as expressões que conduziram a escrita e o estilo do período romântico alemão, especificamente quando literatos, pesquisadores, estetas e alguns filósofos, discorreram sobre a arte da música.

De acordo com Iriarte:

Wackenroder transcende a teoria da imitação e até da expressão em diferentes sentidos: - crê na existência de uma simpatia ou afinidade de vibrações entre as mais íntimas fibras do coração (como sede da sensibilidade) e os diferentes sons musicais; não existe, assim, uma imitação que proceda do exterior, mas uma analogia ou afinidade íntima e misteriosa; - põe em evidência a multiplicidade e variedade individual dos diferentes sentimentos ou afetos que, tal como o fluir de um rio (de novo nos apresenta a metáfora da água) não podem ser expressos por palavras, mas encontram o seu equivalente adequado na Música; - ocupa-se da repercussão da Música para o psiquismo humano no sentido da transformação do sentimento por efeito da referida Arte, e transcende, assim, a mera expressão, originando, antes, uma modificação; - a Música traz à consciência sentimentos inconscientes e é, portanto, uma via de autoconhecimento. Mas a Música, fazendo despertar o que está adormecido no inconsciente, tanto pode fazer vibrar o lado luminoso como o lado obscuro do psiquismo humano. Isto está bem patente na interpretação da música orquestral - a sinfonia - como um drama, em que múltiplos afetos se encontram, se combatem; em que o ser humano parece percorrer uma via que o conduz da inocência da infância para uma crescente audácia, que o faz ir ao encontro de múltiplos perigos, chegando quase a perecer, mas em que finalmente a paz se instaura. O resultado desta ambivalência é que um profundo sentimento religioso alterna com um intenso niilismo. Tal ambivalência deriva da transposição da fonte do sentimento religioso para a Arte²⁶⁴.

A escolha das palavras para ilustrar a música e o que ela seria capaz de causar ao ouvinte, denota e firma a linguagem que fundamentaria o período romântico alemão nessa temática. De acordo com Grout e Palisca, os limites entre as artes se dissolveram no romantismo, tal como a personalidade dos artistas confundiu-se com a própria arte. O discurso parecia ser claro no período anterior - classicismo, já no romantismo, a ambiguidade e a obscuridade surge em meio às novas teorias, “as próprias artes tendem a confundir-se umas com as outras; a poesia, por exemplo, pretende adquirir as qualidades das música, e a música as características da poesia [...] O fato de toda a música ter um conteúdo transmusal foi uma das convicções mais caras do século XIX, embora não fosse universalmente reconhecido”²⁶⁵.

²⁶⁴ IRIARTE, *Música e literatura no romantismo alemão*. p. 11-12.

²⁶⁵ GROUT e PALISCA, *História da música ocidental*. p. 573.

Quando se inicia a leitura de autores, músicos, estetas ou filósofos que discutiram música ou arte em geral, especialmente no período romântico, não é difícil compreender a crítica fervorosa que Eduard Hanslick fez a seus contemporâneos, sobretudo a Richard Wagner. A discussão entre temas que discorreram sobre sentimentos e afetos, efeitos que a música pode causar aos espectadores e ouvintes, bem como a hierarquia entre palavra e música, ou seja, entre poesia e música pura ou absoluta, foram algumas das interlocuções e contradições que os intelectuais do período romântico viveram intensamente. Vale ressaltar que a análise desses escritores eram com base e referência à música do passado, isto é, Bach, Haydn, Mozart, entre outros. Beethoven, por ter sido um compositor que trouxe às suas composições linguagens pertencentes ao período clássico e também ao período romântico, sendo o marco da transição sua *Sinfonia nº 3* (Eroica), serviu de exemplo aos críticos, músicos, estetas e filósofos do período romântico. Outro exemplo simples de como a música foi retratada pela maioria dos compositores e críticos do período romântico pode ser observado nas palavras de Franz Liszt, particularmente, em seu escrito *From Berlioz and his "Harold" Symphony* (1885). Abaixo, o fragmento retirado da seleção de textos organizado por Oliver Strunk intitulado *Source Readings in Music History* (Leituras de fontes na história da música), publicado em 1998.

A música incorpora o *sentimento* sem forçá-lo - como é forçado em suas outras manifestações, na maioria das artes e especialmente na arte das palavras - a competir e combinar com o *pensamento*. Se a música tem uma vantagem sobre os outros meios pelos quais o homem pode reproduzir as impressões de sua alma, ela deve isso à sua capacidade suprema de tornar cada impulso interior audível sem o auxílio da razão, tão restrita na diversidade de suas formas, sendo capaz apenas de confirmar ou descrever nossos afetos, não de comunicá-los diretamente em toda a sua intensidade, pois, para isso, mesmo que aproximadamente, é preciso buscar imagens e comparações. A música, ao contrário, apresenta ao mesmo tempo a intensidade e a expressão do *sentimento*; é a essência corporificada e inteligível do *sentimento* capaz de ser apreendida por nossos sentidos, ela os permeia como um dardo, como um raio, como um orvalho, como um espírito, e enche a nossa alma²⁶⁶.

Como o tempo histórico é favorável nos dias atuais em relação ao período do romantismo alemão, uma vez que podemos analisar os acontecimentos históricos e não vivenciá-los na sua atualidade, as palavras de Liszt podem ser direcionadas a tantos outros músicos, estetas e até mesmo filósofos. Isso porque esta análise foi preponderante no século XIX. Razão esta para compreendermos os motivos pelos quais Hanslick criticou os seus contemporâneos. Ao se pensar em Eduard Hanslick, logo lembramos de sua obra *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag Zur Revision Der Aesthetik Der Tonkunst* (Do belo musical:

²⁶⁶ LISZT, *From Berlioz and his "Harold" Symphony* (1885). In.: *Source Readings in Music History*. p. 849.

uma contribuição para a revisão da estética da música), cuja primeira edição é de 1854, tendo inúmeras outras edições em seguida. Dentre os diversos textos estéticos de Hanslick, é provavelmente o mais lembrado, estudado e, sem dúvida, o que causou diversas interlocuções e querelas entre os seus contemporâneos. Ainda hoje, mais de um século e meio depois da sua primeira edição, a obra de Hanslick é discutida e mencionada, seja na esfera da música ou da filosofia.

É perceptível que *Vom Musikalisch-Schönen* é extremamente importante para a construção do debate estético e musical do século XIX, mas também é perceptível que os outros escritos de Hanslick parecem ser esquecidos, como se a formação de seu pensamento, assim como a influência de outros pensadores e outros escritos não tivessem sido relevantes para a conclusão de seu pensamento da obra em questão. Alguns nomes que desenvolveram teorias tão importantes ou superiores quanto Hanslick, como Kant, Hegel, Friedrich W. Schelling, Friedrich Theodor Vischer, todos pertencentes ao idealismo alemão, bem como os poetas alemães Lessing, Goethe e Schiller. O filósofo alemão Johann Friedrich Herbart, assim como Robert von Zimmermann e Bernard Placidus Johann Nepomuk Bolzano, devem ser lembrados como grandes pensadores que têm as suas devidas importâncias no pensamento de Hanslick, uma vez que a suas ideias estão muito próximas da teoria do autor de *Vom Musikalisch-Schönen*.

Antes de entrar em algumas questões e ideias de Hanslick, é necessário, após aludir às suas referências, ao menos trazer citações que nos façam pensar sobre as teorias do esteta. Em algumas leituras do final do século XIX, sobretudo, aos nomes citados, Hanslick aparece como uma tentativa de aprofundar a teoria estética de Herbart, que foi entregue a Zimmermann ainda jovem para que fosse desenvolvida, uma vez que Herbart não pode finalizar sua obra. Eduard von Hartmann, em sua obra *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (A estética alemã desde Kant), de 1886, faz uma pesquisa que traça desde Kant o pensamento estético alemão, ou seja, desde a fundamentação kantiana, o idealismo estético e abstrato, além de passar pelas teorias de grandes nomes deste período, como Schelling, Schopenhauer, Hegel, Schleiermacher, Vischer, entre outros. Hartmann também tratou de temas como a estética do sentimento, o formalismo estético, o contraste e as modificações do belo, dentre outros assuntos que dialogam com a temática da estética.

Após discorrer sobre tais assuntos, Hartmann nos mostra que Hanslick foi influenciado por Herbart:

Quem não conhece ou não reconhece a inconsciência das massas de ideias pelas quais os sentimentos são determinados, não pode admitir que o compositor, cuja criação objetiva deve permanecer mais distante da intenção consciente do que a de qualquer outro artista que concorde com suas criações tonais, que queira expressar o conteúdo colocado inconscientemente nele e que os ouvintes o entendessem inconscientemente. Então, nada resta senão negar qualquer conteúdo ideal mais profundo da música, especialmente seu conteúdo emocional, e apresentar as próprias formas musicais como musicalmente belas. Foi o que Herbart fez (Enciclopédia Capítulo IX) e Hanslick tentou explicar e justificar esse ponto de vista com mais detalhes em sua obra “Vom musikalisch Schönen” (1ª edição, 1854)²⁶⁷.

Após mencionar que Herbart foi o fundamento estético para Hanslick, Hartmann continua expondo o pensamento de Hanslick desenvolvido em sua obra *Vom Musikalisch-Schönen* com o objetivo de comparar e comprovar sua análise entre as obras. A citação das páginas e da edição da obra de Hanslick demonstra a relevância da pesquisa, uma vez que é possível encontrar as referências para as comparações, averiguações e comprovações.

Hanslick elimina todos os sentimentos como extraestéticos, que no compositor precedem a composição musical como estados de espírito reais, etc., e seguem a impressão musical no ouvinte como estímulos nervosos físicos, estados de espírito reais reflexivos e efeitos posteriores morais. Ele aponta que a suscetibilidade a tais efeitos aumenta com a irritabilidade patológica do sistema nervoso (5ª ed. p. 133), da qual conclui apressadamente que os efeitos físicos desse tipo são todos patológicos (10, 117). Mas ele está indubitavelmente certo de que todos os sentimentos reais que precedem a criação do som no compositor e seguem a execução no ouvinte, independentemente de serem de natureza saudável ou mórbida, são sentimentos extraestéticos que não pertencem ao conteúdo estético da obra de arte (133-143), e que, embora em menor grau, também são evocados por outras artes (11-12). Ele rejeita todo conteúdo espiritual ou emocional transcendente como não pertencente à obra de arte como tal (73). Ele também observa muito corretamente que a música, não menos que as artes plásticas, requer uma renúncia à subjetividade, porque como atividade formadora da imaginação é uma atividade objetiva (107-108); ele não está dizendo nada diferente de Hegel, quando exige que a música seja a renúncia à subjetividade, mas a livre expressão da vida interior desprovida de individualidade, pelo que as diferenças individuais de gênio e talento artístico não devem ser contestadas de forma alguma²⁶⁸.

No entanto, é importante salientar que poucas foram as referências e citações em obras anteriores ao século XX, o que fazia com que a obra publicada fosse considerada quase que inédita. Todavia, após sua “divulgação” e reconhecimento pelo público, as devidas referências e influências vinham à tona em novas obras e publicações, como foi o caso da obra de Hartmann e de outras mais. Isso é possível verificar nas palavras de Heinrich Ehrlich em sua obra *Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart* (Estética da música em seu

²⁶⁷ HARTMANN, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*. p. 492.

²⁶⁸ *Ibidem*. p. 492-493.

desenvolvimento de Kant à atualidade), publicada em 1881. Ehrlich, no capítulo VII de sua obra, desenvolve exatamente o pensamento que gerou a discussão da estética e serviu de base para Hanslick em sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, a saber, Johann Friedrich Herbart e Robert von Zimmermann. Ehrlich informa ao leitor de sua obra que o capítulo foi desenvolvido para “apresentar exatamente quais novos pontos de vista a estética formal, como sugerido por Herbart, sistematicamente desenvolvido por Zimmermann, aplicado à música por Hanslick e aberto ao julgamento musical”²⁶⁹, podendo, depois de tal teoria, ser possível realizar uma análise imparcial de obras musicais.

A análise crítica contemporânea é mais complexa que a histórica, mesmo que o fato tenha ocorrido há poucas décadas, como na pesquisa de doutorado de Guido Bagier, que apresentou aspectos que fundamentam a teoria estética no pensamento de Herbart e seu pensamento sobre a música. Em seu doutorado intitulado *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie* (Herbart e a música com especial referência à relação com a estética e a psicologia), de 1911, Bagier pode mostrar também que *Vom Musikalisch-Schönen* teve grande influência herbartiana. Bagier se dedicou aos seus estudos em Leipzig, particularmente em musicologia, filosofia e pedagogia, onde assistiu palestras de Hugo Riemann, além de ter participado de diversos seminários com temáticas musicológicas, filosóficas e pedagógicas-filosóficas. Por sua formação e dedicação, é possível compreender a qualidade de seu trabalho, demonstrando a responsabilidade e o empenho em manifestar, de fato, o que se propõe a fazer. Me refiro às circunstâncias de um trabalho que aprofunda o tema musical ter sido defendido na faculdade de filosofia.

A música foi tratada apenas como elemento geral da estética: a primeira investigação detalhada em uma base herbartiana é oferecida pelo conhecido trabalho que marcou época, de Ed. Hanslick, “*Vom Musikalisch-Schönen*” (1854, última edição de 1910). Não há necessidade dizer algumas palavras sobre a importância geralmente reconhecida desta obra, no caso, da obra mais lida sobre estética musical que, quando apareceu, provocou uma verdadeira revolução, aqui um caloroso entusiasmo, lá uma tempestade de indignação. Embora hoje tenhamos uma visão muito mais fria e objetiva dos problemas ali tratados, o que não é surpreendente em nosso tempo, por toda parte está inclinado a conciliar, o dilema que surgiu desde aquela escrita continua a fazer efeito até hoje e, a influência de Herbart é mediata e não pode ser negada. Hanslick aponta no primeiro capítulo de seu artigo que Herbart foi o primeiro a atacar a estética do sentimento da música e acrescenta: “Infelizmente, Herbart não justificou detalhadamente essa oposição ocasional e, ao lado dessa oposição brilhante, há também várias observações distorcidas sobre a música em sua obra. De qualquer forma, como veremos em breve, suas palavras acima não receberam a atenção que mereciam”²⁷⁰.

²⁶⁹ EHRlich, *Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart*. p. 66.

²⁷⁰ BAGIER, *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*. p. 67-68.

A primeira menção a Herbart que Bagier faz como sendo no primeiro capítulo, na verdade, é no sétimo capítulo, chamado de *Die Begriffe "Inhalt" und "Form" in der Musik* (Os conceitos "conteúdos" e "forma" na música) e refere-se a outros nomes, onde Hanslick questiona se a música tem conteúdo e, então, começa mencionando esses nomes: "Vozes de peso afirmam a falta de conteúdo na música, elas pertencem quase inteiramente aos filósofos: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert e outros"²⁷¹. A segunda menção de Bagier, quanto a Hanslick referir-se a Herbart, está no primeiro capítulo, mas nas últimas edições de *Vom Musikalisch-Schönen*. Como é possível notar na citação abaixo, a referência está na íntegra.

Que eu saiba, o primeiro que atacou essa estética do sentimento na música foi Herbart (no capítulo 9 de sua enciclopédia). Depois de se declarar contra a natureza "hipotética" das obras de arte, ele diz: "Por milhares de anos, os intérpretes de sonhos e astrólogos se recusaram a ouvir que uma pessoa está sonhando porque está dormindo e que as estrelas se mostram aqui e lá, porque eles se movem. Até hoje, até os bons conhecedores de música repetem a frase de que a música expressa sentimentos, como se o sentimento que ela excita e pelo qual ela possa ser usada para expressar, se quisermos, as regras gerais do contraponto simples e composto, sobre o qual sua verdadeira essência descansa. O que os artistas antigos que desenvolveram as formas possíveis da fuga pretendem expressar? Eles não querem expressar nada; seus pensamentos não saíram, pelo menos para a essência da arte; mas aqueles que se concentram nos significados revelam sua aversão ao que é interior e quanto ao gosto pelas aparências externas". Infelizmente, Herbart não justificou detalhadamente essa oposição ocasional e, ao lado dessa oposição brilhante, há também várias observações distorcidas sobre a música em sua obra. De qualquer forma, como veremos em breve, suas palavras acima não receberam a atenção que mereciam²⁷².

A relevância de reconhecer teorias e pensadores que desenvolveram um pensamento estético anterior, atual ou que se comparam às ideias de Hanslick, em especial no século XIX, demonstra a importância e o esforço desses nomes em fundamentar, criticar e analisar a estética, sobretudo na área da estética musical do século citado. *Vom Musikalisch-Schönen* e todas as obras que se referem à obra de Hanslick são exemplos de trabalhos que, desde o início, se tem pretendido elucidar como típicos resultados de pesquisas que foram desenvolvidas com seriedade, preocupação e atenção que a estética musical precisava naquela época. Os autores tinham o conhecimento necessário para discursar com propriedade. A austeridade da pesquisa de Hanslick, sobretudo por reafirmar uma discordância da linha de pensamento atual de seu tempo, não poderia ser apresentada aos seus futuros leitores sem a mínima responsabilidade e sistematização conteudista sobre o tema a que se propunha uma futura interação com seus contemporâneos.

²⁷¹ HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*. p. 167.

²⁷² *Ibidem*. p. 15.

Outro nome importante para a discussão em questão foi Theodor Billroth, que manteve uma amizade e aproximação com o autor de *Vom Musikalisch-Schönen*. Billroth foi médico e músico amador, mas de grande talento. Ele tocava piano e violino. Foi amigo próximo de Johannes Brahms, de quem recebeu a dedicatória dos dois quartetos para violino e violoncelo, conhecido como concerto duplo - *Johannes Brahms Op. 1*, de 1873. Brahms enviou seus manuscritos e partituras para Billroth diversas vezes com o objetivo de obter a opinião de seu amigo. Brahms, Billroth e Hanslick mantiveram grande amizade e interlocuções sobre música. A última obra de Billroth - *Wer ist musikalisch?* (Quem é musical?), de 1896, editada por Hanslick após a morte do amigo, traz uma discussão interessante da música com fundamentação científica na área da medicina. Vejamos, abaixo, as palavras de Billroth sobre o seu manuscrito enviado a Hanslick em três de fevereiro de 1894.

Poucos dias depois que Billroth faleceu em Opatíja (6 de fevereiro de 1894), seu genro Dr. Otto Gottlieb trouxe até mim o volumoso e extenso manuscrito, em sua capa, as palavras escritas com as mãos macias: “Esse manuscrito deve ser entregue ao meu querido amigo Ed. Hanslick e ele pode decidir o que fazer com ele”²⁷³.

Para homenagear Hanslick, o manuscrito de Billroth apresenta uma escrita que demonstra a proximidade e amizade entre eles. Além disso, também demonstra a reverência ao conteúdo musical, mesmo que as palavras do autor estejam representando exatamente o período romântico.

Oh meu Deus! Oh meu Deus! Mais um folheto sobre música! E com um programa! Sem descanso dia e noite! Então eu ouço você dolorosamente comovido resmungar. Eu respondo “Não se assuste! Não se assuste! Querido amigo! Você não precisa ler tudo ou escrever sobre isso”. Agora, se desenvolve uma Fuga em quatro partes aos futuros leitores: “Eu não preciso ler tudo. Ele não precisa ler tudo. Nós não precisamos ler tudo”. Contra argumento: “Já está tudo lá”. Muitas vezes você me pediu para juntar o que eu ocasionalmente escrevia para você em cartas e os transformasse em um “ensaio”. Não rejeitei completamente, mas hesitei por muito tempo, só pude fazer nas férias. Muitas vezes, sozinho, pensei em tal coisa e fiz isso. Comecei a escrever isso e aquilo, mas demorou muito para tomar forma. Uma sinfonia histórico-musical, uma sinfonia psicológica, ou uma sinfonia sociológica, isso é demais para mim, não tenho tempo para aprender e nem paciência mais. Então, só pude recorrer à forma mais livre e solta da “suíte”. Eu não tenho a pretensão de ter encontrado algo novo. Tampouco insisto que meu ponto de vista deva ser sempre o correto, muito menos o único correto. No entanto, a ousadia pode contar um pouco como expressão da nossa tendência atual. Acho que nem sempre devo evitar as repetições. A repetição é sempre a fala mais forte; espero que tenha inserido de forma que não pareça chato. Em vez disso, temo a monotonia devido ao pedal sociológico sobre o qual a maioria das coisas se move. Portanto, inclua pausas gerais na leitura onde você as achar desejáveis. Também um tempo mais lento nesta suíte seria recomendado. O caráter confortavelmente taciturno

²⁷³ BILLROTH, *Wer ist musikalisch?*. p. 8.

das seguintes meditações permitiu um belo *allegro appassionato, presto e prestissimo*. Deve ficar do jeito que está agora²⁷⁴.

O fato de Billroth desenvolver o discurso sobre a arte da música tendo como base científica a área da medicina, permite que o autor pense a música como um elemento em conformidade ao organismo humano, visto que todo o raciocínio e reflexão se dá a partir da nomenclatura da música e as terminologias da medicina. Exemplo disso se faz em alguns títulos e subtítulos de sua obra, no primeiro capítulo intitulado *Sobre o ritmo como elemento musical essencial e intimamente ligado ao nosso organismo*²⁷⁵, Billroth apresenta uma analogia do ritmo musical, algo compreendido pelo autor - independente se for monótono - como uma espécie de música, com os ritmos do corpo humano, citando alguns destes ritmos como o ritmo da respiração, dos batimentos cardíacos, do movimento durante o caminhar, durante o dançar. Estes ritmos do corpo humano é, para Billroth, “relações do ritmo com outras propriedades do nosso sistema nervoso. O folclore, assim como a longevidade e o interesse de uma música, repousam principalmente no ritmo. O jogo da fantasia com ritmos”²⁷⁶.

O segundo capítulo, nomeado como *Sobre a relação de altura, som e força com o nosso organismo*²⁷⁷, apresenta as percepções sensoriais e subjetivas a partir dos órgãos centrais e periféricos de nosso sistema nervoso. Billroth também expõe hipóteses quanto à ação fisiológica das sensações sonoras em outros nervos que não esteja relacionado diretamente aos do ouvido. O quarto capítulo - *De que maneira a música nos afeta?*, o autor afirma haver um número muito pequeno em relação à humanidade que possua educação musical, mesmo que as outras artes possam se entrelaçar em algum momento com a música. Também menciona que a música enquanto arte do movimento pode estabelecer conexões com os movimentos físicos e psíquicos do homem, mas que não é possível designar uma finalidade ou direção desse movimento.

O sétimo capítulo é basicamente uma síntese ou conclusão de mesmo título da obra, contudo, abaixo da nomenclatura foi inserido o vocábulo ‘esboço’. O capítulo inicia com uma interrogação interessante: “A pergunta: Quem é musical? Na verdade, deveria ser: Como reconhecer que alguém tenha predisposição musical e é educado musicalmente?”²⁷⁸. Billroth reafirma que, em sua reflexão, a música só consegue criar formas que nos passam apenas uma vez no espaço e no tempo, a saber, uma via dois princípios, a memória que já ocorreu e a

²⁷⁴ BILLROTH, *Wer ist musikalisch?*. p. 10-11.

²⁷⁵ *Ibidem*. p. 13.

²⁷⁶ *Ibidem*. p. 13-14.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*. p. 228.

maneira de como tal ação nos conecta à música. O autor, além da analogia realizada entre esferas da música e terminologias da medicina, também traz a evolução da fala com a interpretação que a palavra faz com a recepção da música na evolução do homem com o próprio organismo da audição e da fala, isto é, como o significado das palavras interferiram na interpretação da música. Enquanto a criança aprende e se preocupa unicamente com o som da palavra, os adultos buscam compreender o conteúdo específico da palavra.

Segundo Billroth, essa reflexão é baseada na memória e não no interesse em alcançar tais significados. A memória está relacionada à melodia, tal como o fato de memorização de palavras, de poemas. E, neste sentido, tanto a criança quanto o adulto possui a capacidade de memorizar poemas e melodias. “O aspecto musical da linguagem grava na maioria das pessoas com mais rapidez e firmeza do que o conteúdo pensado”²⁷⁹. Essa ação, que o córtex cerebral é responsável, é o que justifica, para Billroth, a efetividade de algumas canções se popularizarem e serem chamadas de canções folclóricas. No entanto, essas melodias são, na sua grande maioria, curtas e de estruturas simples. A justificativa para essa memorização é dada quando as melodias são mais complexas em ritmo e estrutura e, ainda assim, se tornam populares. O autor explica isso da seguinte maneira:

Esses processos são, em sua maioria, mecânicos (subcorticais) com poucas conexões claras com a consciência musical; podemos apenas descrever o menor como a capacidade de compreender a música, que em germe é sempre inata como uma disposição psicofisiológica e estética, mas pode se desenvolver cada vez mais em condições favoráveis através da prática em diferentes objetos sonoros²⁸⁰.

Quando se realiza a leitura de *Wer ist musikalisch?* (1986), não é difícil compreender a aproximação de Hanslick com Billroth, bem como o interesse em que o amigo médico escrevesse sobre a música e seu conhecimento científico, uma vez que grande parte de sua teoria também seria sustentada pela análise e crítica de *Vom Musikalisch-Schönen*. Billroth, em relação aos sentimentos ou efeitos que a música poderia ou não ter sobre o ouvinte, não é diferente das palavras de Hanslick. Billroth diz que a alegria é o sentimento de alegria quando o indivíduo aprende a compreender a arte e, para que o leitor compreenda a teoria, usa uma metáfora mais simples, ou seja, para aqueles que não têm a educação musical que o autor menciona.

A metáfora se dá com a reflexão a partir da riqueza, uma vez que nenhuma riqueza é capaz de deixar o indivíduo mais feliz, pois ela não consegue aumentar a sensibilidade inata

²⁷⁹ BILLROTH, *Wer ist musikalisch?*. p. 231.

²⁸⁰ *Ibidem*. p. 233-234.

deste indivíduo. “Se eu sentir a maior felicidade em uma sarabande de Bach, um minueto de Haydn, um andante de Mozart, um adágio de Beethoven, ou uma canção de Brahms, afinal é o mesmo; porque o assunto não pode ir além do mais alto sentimento de felicidade para nós”²⁸¹. No entanto, para o autor, a capacidade de sentir o belo e o feio é tão diferente da possibilidade de sentir alegria e dor, uma vez que a excitação se dá pelo sistema nervoso e pode progredir de forma lenta ou rápida. “Outra coisa é a nossa capacidade e a nossa necessidade de expressar nossos estados emocionais (humores)”²⁸².

Billroth, em sua obra, menciona inúmeras vezes a diferença entre indivíduos que têm uma educação musical e os que não receberam essa instrução em suas formações. Nas palavras que seguem fica claro o motivo pelo qual o autor reafirma essa ideia.

A educação musical, no sentido indicado, leva a um sentimento musical específico, que difere do resto do sentimento porque as coisas menores sempre se transformam em outras coisas, no homem, no animal, na natureza, também em si, intensificando assim, em si mesmo. A beleza musical é uma coisa em si, afetando-nos apenas através dos sons como um fenômeno sonoro. O sentimento por ela é puramente estético, inato na predisposição. Depende da forma e é inseparável da técnica, a organização em tamanho e ritmo das partes individuais, a junção delas; a cor (instrumentação)²⁸³.

Billroth foi um amigo com quem Hanslick manteve diversas conversas a respeito da música. Este reconhecimento está presente em sua biografia *Aus meinem Leben* (Da minha vida), de 1894, que conta com várias citações de seu amigo em momentos marcantes e de diálogos reflexivos, críticos e musicais. No subcapítulo sete do décimo capítulo de sua biografia, Billroth é o protagonista em que Hanslick discorre várias situações durante um período de dois dias quando visita o amigo em Saint Gilgen, na Áustria. Billroth, que já havia lido as primeiras memórias de Hanslick, declarou ao amigo que, palavras de Hanslick: “Ele insistiu que eu também deveria compartilhar minhas experiências pessoais como crítico. Expressei fortes dúvidas sobre se algo novo poderia ser dito sobre a posição do crítico em geral, ou se algo interessante poderia ser dito sobre minhas próprias experiências”²⁸⁴.

O tema em discussão foi diverso neste encontro, como é descrito por Hanslick, pois ambos se opõem às decisões tomadas por seus contemporâneos, como no caso em que Billroth questiona a escolha de alguns jornais de publicar apenas o que é relevante para o chefe editor, ignorando, assim, a crítica musical. “Um grande jornal político deveria ‘apenas julgar coisas excelentes em seu folhetim, mas deveria ser autorizado a ignorar tudo o que não tem significado

²⁸¹ BILLROTH, *Wer ist musikalisch?*. p. 236.

²⁸² *Ibidem.* p. 235-236.

²⁸³ *Ibidem.* p. 241.

²⁸⁴ HANSLICK, *Aus meinem Leben - Zweiter Band.* p. 292.

para a arte, nem interesse para um círculo amplo de leitores”²⁸⁵. Em outro momento, Hanslick afirma que sempre escreveu direcionado ao público e não ao artista, pois considera uma agradável ilusão o crítico que escreve para o artista, uma vez que o artista, segundo o autor, “via de regra [...] o cantor ou virtuose, considera justo apenas o elogio, nunca a crítica”²⁸⁶.

O fato de alguns compositores ou intérpretes terem fama, mesmo que a crítica seja negativa, foi outro tema atual e também abordado por Billroth e Hanslick. Nesse ponto há questões interessantes na reflexão de ambos, uma vez que a fundamentação está na educação musical do público e não, necessariamente, na crítica publicada. Palavras de Billroth: “Quando penso no ‘Trumpeter von Säckinge’ de Nessler [...] criticada por unanimidade, esta ópera tornou o compositor um homem famoso e rico. Não foi apenas o valor da música que foi decisivo para este sucesso”²⁸⁷. Hanslick concorda com Billroth neste ponto e nos dá outro exemplo, ainda mais atual, quando um compositor idolatrado pelos seus compatriotas compõe uma obra irrisória, mas, devido às circunstâncias locais e benevolências, alguns críticos a consideram excelente.

Nesse caso, “o público se aglomera para a segunda apresentação, passa para a quarta e a quinta, depois se afasta e a ópera chega ao fim. No exterior, o funeral costuma ser celebrado na terceira noite. O público decidiu contra as críticas”²⁸⁸. E, como se tivesse escrito em nossos dias, Hanslick finaliza afirmando que, como crítico, “você vai longe demais se descrever a crítica séria como impotente; certamente pode acelerar e aumentar o sucesso ou o fracasso!”²⁸⁹. No final do subcapítulo, Hanslick explica ao seu leitor o motivo de transcrever o passeio durante a visita ao seu amigo Billroth, bem como os diversos tópicos específicos relacionados à música.

Descansamos da longa conversa. Nos picos das montanhas, a faixa desbotada do brilho da noite tremeluzia. O lago dormia em profunda escuridão e o ar noturno soprava fresco. Lentamente nos levantamos e caminhamos em direção para casa. ‘Veja bem’, disse Billroth, ‘aí você tem material suficiente para o capítulo da crítica que precisa para suas memórias. Você só precisa relatar nossa conversa de hoje’. ‘Você realmente acha isso?’. ‘Por minha responsabilidade’. ‘Bem, então, sob sua responsabilidade’²⁹⁰.

Em sua biografia *Aus meinem Leben*, especificamente no livro quatro do primeiro volume, escrito entre 1852 e 1862, Hanslick demonstra que estudou tanto sobre estética que o

²⁸⁵ HANSLICK, *Aus meinem Leben - Zweiter Band*. p. 294.

²⁸⁶ *Ibidem*. p. 295.

²⁸⁷ *Ibidem*. p. 297.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*. p. 309.

cansaço sobre o tema era estafante, uma vez que havia um grande número de publicações e interlocuções sobre o tema entre os seus contemporâneos. No entanto, o autor de *Vom Musikalisch-Schönen* encontrou um ponto fraco, pelo menos na área da estética musical, algo que ainda é possível constatar nas pesquisas sobre filosofia da música, ou seja, a própria história da música.

Por alguns anos eu estudei tanto a “estética”, tanto os tratados sobre a essência da música e, mais recentemente, reli minha própria escrita, estava farto com esse filosofar sobre música, cansado de trabalhar com os conceitos abstratos. Por outro lado, encontrei salvação e prazer inesgotável na história da música. Este estudo me convenceu de que uma estética realmente frutífera da arte musical só é possível com base em um conhecimento histórico penetrante ou, pelo menos, de mãos dadas com ele. O que é belo na música? Sim, épocas diferentes, povos diferentes, escolas diferentes responderam a isso de maneira muito diferente. Quanto mais eu me aprofundava no estudo da música histórica, mais vaga e aérea a estética musical abstrata flutuava diante de meus olhos, quase como uma miragem. Parecia-me que uma “estética da música”, digna desse nome, ainda era impraticável na atualidade²⁹¹.

Em suma, os nomes e obras apresentados neste subcapítulo nos permitem analisar um tema de grande relevância no século XIX. Hanslick, sendo um crítico reconhecido por seu conhecimento musical, usou outras tantas referências para desenvolver sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, seja como fundamentação de sua teoria ou, simplesmente, como reflexão crítica ao seu período contemporâneo. Contudo, reconhecendo a relevância de sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, não se pode deixar de atribuir ao autor a devida relevância na totalidade de sua obra, algo que alguns estudiosos ignoram. Essa ocorrência - “o esquecimento”, provavelmente, se deve à falta de traduções de suas outras obras.

No prefácio de *Musik-Kritiken* (Críticas musicais), organizado por Lothar Fahlbusch, em 1972, fica evidente a importância da obra de Hanslick para além de *Vom Musikalisch-Schönen*. Após uma breve apresentação da vida de Hanslick, suas conquistas e o caminho como acadêmico e crítico musical, Fahlbusch escreve: “Os ensaios críticos de Hanslick são escritos de forma clara, simples, fluente e cativante, muitas vezes são temperados com humor, ironia e, às vezes, sátira afiada”²⁹². Fahlbusch segue acrescentando as seguintes palavras para exemplificar o trabalho de escrita de Hanslick, “ele contém uma riqueza de esboços de retratos pertinentes, fatos históricos, avaliações perfiladas de inúmeras obras musicais e informações pessoais sobre encontros com músicos de seu tempo”²⁹³. Segundo Fahlbusch, diversas foram as

²⁹¹ HANSLICK, *Aus meinem Leben - Erster Band*. p. 242-243.

²⁹² FAHLBUSCH, *Vorwort*. In.: *Musik-Kritiken*. p. 9.

²⁹³ *Ibidem*.

qualidades que fizeram de Hanslick um crítico, desde o alto entendimento da função como crítico, sua formação e dedicação com a área da música e, principalmente, sua sinceridade.

Outro ponto importante para este estudo é a relevância de conhecer, de fato, e, com responsabilidade, aquilo que se propõe a estudar, pesquisar e, às vezes, publicar como trabalho, artigo científico ou obra. Hanslick mencionava que a composição era importante para sua profissão como crítico, uma vez que analisar uma obra musical só seria possível se o indivíduo possuísse tal conhecimento. A composição era uma delas, não que o crítico devesse ser um grande compositor, mas pensar como compositor durante a análise musical, como performer. Em relação ao fato de lembrarem Hanslick apenas como o autor de *Vom Musikalisch-Schönen*, deixo as palavras de Fahlbusch.

A avaliação da posição de Hanslick sobre a música do século XIX não deve ser baseada em sua obra *Do belo musical*. Em vez disso, deve ser observado sob o ponto de vista que a opinião sobre música de Hanslick foi inteiramente devido ao período clássico e pós-clássico, que até certo ponto serviu como uma medida do valor de todas as observações musicais, tanto mais antigas quanto mais recentes. Ele se sentia mais ligado a Mozart, Schubert, Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn, Spohr, Marschner, Meyerbeer, Cherubini; ele também manifestou grande interesse em Bizet, Gounod, Auber, Dérides, Massenet, Donizet, Bellini, Rossini, Dvořák e Smetana. Um terceiro pilar sobre suas ideias surgem nas criações de Brahms, com quem ele se tornou um bom amigo de confiança e cujas obras ele propagava apaixonadamente. Na música de Brahms, baseada no ideal clássico, Hanslick viu uma espécie de salvação dos “extremos” de Liszt e Wagner, do realismo dos compositores russos mais jovens em particular e, mais tarde, os “experimentos” modernistas de Richard Strauss e Puccini. No entanto, os limites da obra de Brahms não ficaram escondidos de seu olhar crítico. Que ele não se esquivou de chamar pelo nome. Por exemplo, em 1879, ele escreveu sobre o concerto para violino: “O brilho e o popular são duas qualidades que estão mais distantes da individualidade de Brahms e mais estranhas ao seu estilo. E, no entanto, brilho e popularidade estão entre as preferências que achamos difíceis de separar do termo genérico – concerto” (cf. p. 288). Da mesma forma, ele aplicou sua alavanca de críticas a várias canções e ao Concerto duplo (cf. p. 290 e seg.). No círculo íntimo de Brahms, também fazia parte o famoso cirurgião vienense Theodor Billroth, um homem de grande conhecimento musical e, como Hanslick, um caloroso admirador da música de Brahms²⁹⁴.

As palavras de Fahlbusch em *Musik-Kritiken*²⁹⁵ a respeito de como se deve receber e analisar a obra de Hanslick servem, para esta pesquisa, como uma forma de averiguar o que

²⁹⁴ FAHLBUSCH, *Vorwort*. In.: *Musik-Kritiken*. p. 11.

²⁹⁵ Os textos escolhidos por Fahlbusch apresentam a diversidade na escrita de Hanslick como crítico de música; são artigos publicados entre os anos de 1849 e 1896. Alguns dos nomes que fazem parte dessa obra em que Hanslick realizou sua crítica: Schumann, Brahms, Berlioz, Giuseppe Verdi, Jacques Offenbach, Haydn, Johann Strauss, Dvořák, entre outros. Quanto a obras: *Stabat mater* de Palestrina, *Die sieben Worte* de H. Schütz, *Requiem von Cherubini - Kantaten* S. Bach, *Matthäus-Passion*, também de Bach, “*Eroica*” e *Achte Sinfonie* de Beethoven, *Symphonie pathétique* de Tchaikowski, entre outras obras. Quanto ao seu amigo Brahms, além de escritos sobre o compositor, também dedicou artigos sobre as obras *Ein Deutsches Requiem*, *Esrte Sinfonie*, *Violinkonzert*, executado por Joachim e *Konzert für Violin und Violoncell op. 102*. Em alguns destes escritos é possível identificar o conhecimento musical de Hanslick, pois o autor utiliza excertos de partituras e analisa musicalmente para além de sua crítica. É válido mencionar que os artigos são pequenos, em geral, entre oito e quinze páginas, porém quando

tem sido publicado não somente sobre o autor, mas na esfera da música, em especial, em pesquisas intituladas ou pertencentes à esfera da filosofia da música. Se, nestas pesquisas, forem realizadas análises reflexivas e críticas de forma responsável, será perceptível que, assim como Hanslick não considerava digno haver uma nomenclatura que direcionasse determinado trabalho à “estética da música”, muitos destes trabalhos atuais não poderiam ser consideradas como filosofia da música, seja a pesquisa empreendida na esfera da música ou da filosofia. A razão para essa afirmação, como já mencionado em vários momentos, é a falta de conhecimento nas duas áreas do saber por parte daqueles que se aventuram a transitar pela filosofia e pela música.

3.2 Reflexões estético-filosófico-musicais: Asmuth, Bockholdt e Wiora²⁹⁶

Hanslick discorre sobre Wagner, algo marcante em sua carreira enquanto crítico, o conteúdo ultrapassa as noventa páginas.

²⁹⁶ Faz-se necessário esclarecer alguns tópicos importantes sobre a ausência e menção dos escritos do musicólogo alemão Carl Dahlhaus. Temos ciência de que é um dos principais nomes do século XX quando a questão está ligada a trabalhos realizados na área da música com interlocução entre estética e filosofia. Dahlhaus tem publicações sobre compositores, obras musicais e, também, análises e críticas com profundo conhecimento musical, ou seja, uma análise musical baseada nas partituras, algo que está presente em seus textos quando é necessário selecionar trechos das obras escolhidas pelo autor. Devido ao grande número de obras publicadas e de referências, quando o tema é/ou envolve questões filosóficas e estéticas, o leitor pode questionar a ausência de suas teorias nesta pesquisa. No entanto, o motivo é simples: há uma grande quantidade de artigos, livros e pesquisas acadêmicas - dissertações e teses, que discorrem sobre o musicólogo e esteta, assim como seus escritos. Outra razão é por suas obras serem traduzidas para o português, o inglês e o espanhol, o que facilita o acesso de leitores e pesquisadores que não conhecem a língua alemã. Dessa forma, o terceiro capítulo, no qual Dahlhaus acrescentaria na interlocução, ou seja, como um dos autores que nos serviria de exemplo e de contraponto com aqueles que desenvolveram com propriedade e responsabilidade a temática da filosofia da música, não se faz presente. Carl Dahlhaus apresentou, em suas pesquisas, uma reflexão musicológica que se aproximou da estética, pois isso permitiu que a estética esclarecesse questões da arte com base em uma interpretação hermenêutica-fenomenológica. Essa metodologia permitiu que o autor fizesse uma crítica reflexiva e, como consequência, conduziu uma análise para além de uma historiografia, que é uma coleção de obras e de interpretações que se fundamentam na sociologia ou na psicologia da arte. Mesmo Dahlhaus, reconhecido musicólogo e crítico musical, recebeu algumas críticas em relação à sua teoria, o que concerne a tese em questão, visto que a crítica, como já observada, deve ser apresentada e fundamentada independente do autor ou da teoria, desde que haja fundamento para tal exercício. Os musicólogos Philip Gossett e James Hepokoski, por exemplo, criticaram Dahlhaus pelo uso indevido de conceitos sociológicos e associação de suas teorias como um produto final do pós-guerra na Alemanha. Marcus Zagorski, outro crítico da obra de Dahlhaus, analisa a obra de acordo com o esforço que Dahlhaus fez em sua teoria para recuperar o que havia sido destruído pelas ações dos regimes nacional-socialistas. Alguns dos momentos em que se pode observar tais críticas estão publicadas como: *The Music of Carl Dahlhaus: An Exchange*, “The New York Review of Books” (1990), de Philip Gossett; *Carl Dahlhaus and the “Ideal Type”*, “19th-Century Music” (1989), também de Philip Gossett; *The Dahlhaus Project and Its Extramusical Sources*, “19th-Century Music” (1991), de James Hepokoski; *Carl Dahlhaus and the Aesthetics of the Experiment*, “Acta Musicologica” (2015), de Marcus Zagorski. Outros críticos da obra de Dahlhaus podem, dessa forma, estabelecer uma relação com a teoria desenvolvida pelo filósofo alemão. Por fim, não é preciso mencionar que Dahlhaus foi um crítico e esteta de grande relevância, uma vez que a revisitação de suas obras ainda é relevante nos dias atuais. Entretanto, devido sua vasta obra, apenas um subcapítulo não seria o suficiente para discorrer e

3.2.1 Christoph Asmuth

Por mais que teorias, ideias, fundamentações filosóficas e musicais estejam presentes no desenvolvimento histórico da sociedade, às vezes é necessário revisitar obras clássicas que impactaram o pensamento contemporâneo de sua época, para reverberar nos tempos futuros. Alguns aspectos filosóficos e musicais seguem este mesmo processo de criação, uma vez que o pesquisador que pretende discutir uma teoria específica, sem importar se o objetivo é a reafirmação ou a refutação de ideias, antes de apresentar sua teoria, é necessário comparar e equiparar analogias ou interlocuções com ideias anteriores.

Há diversas situações no campo da filosofia da música, sobretudo por amalgamar duas áreas do conhecimento e, às vezes, até mesmo uma única expressão, ou seja, um único vocábulo, pode ser referenciado a uma teoria ou pensador. O filósofo alemão Christoph Asmuth, em seu texto intitulado *Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz*²⁹⁷ (O que significa música? Um estudo crítico da referência musical), de 2007, nos serve como adequação do pesquisador que parte de uma referência já estabelecida na história da filosofia e da música para fundamentar sua ideia no mesmo prisma. Abaixo, o parágrafo de seu artigo, após discorrer sobre a influência herbartiana de Hanslick em sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*.

O próprio conceito de significado tem - no mínimo - dois significados: uma vez que pode ser usado para expressar o nível de apreciação. Então, significado quer dizer algo como *importância* ou *relevância*. Por outro lado, *significado* é definido mais terminologicamente como denotação. Uma palavra ou sinal designa um objeto, ou estado de coisas. Assim, a palavra é a expressão e o estado de coisas é o significado da expressão, sendo a relação da expressão com o estado de coisas a referência. O significado de uma palavra se dá através de seu uso²⁹⁸.

A partir do princípio da linguagem, Asmuth buscou compreender o vocábulo que antecede a ideia principal de sua pesquisa. Geralmente, o leitor que se depara com o texto do autor se preocupa em saber o que significa a arte da música, não se atentando diretamente para o vocábulo que, basicamente, conduziu a inquietação e diligência do autor em se debruçar sobre esta discussão filosófica, musical e cultural, principalmente se pensarmos na linguagem como

amalgamar tal teoria com a pesquisa que se desenvolve em forma de tese. Por esta razão, outros nomes, não menos importantes, foram trazidos para a interlocução neste capítulo final.

²⁹⁷ O texto de Christoph Asmuth foi publicado em um volume especial de filosofia da música - *Musikphilosophie*, organizado por Ulrich Tadday, em 2007. Esse mesmo texto de Asmuth foi apresentado pelo próprio autor em um evento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo no dia 23 de fevereiro de 2022.

²⁹⁸ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 70.

meio de impor tais significados a qualquer coisa, como Herbart. A mesma situação ocorre com a palavra música na interpretação de Asmuth, ou seja, são significados que se intercalam para obter um conceito final com base na reflexão e interlocução desses mesmos significados. Para chegar a este significado em relação à música, é necessário adentrar em outra discussão, a saber, o que a música realmente é?

A fim de responder a esses questionamentos, Asmuth não delimita um período específico da história da música. O autor busca uma resposta que transcenda, que dialogue com qualquer período no sentido cronológico, ou seja, a música em si, não há música fundamentada na sociologia, na psicologia ou nos estudos culturais da música, pois estas três áreas “investigam de diferentes maneiras como a música adquire significado, seja como um código de status, posição social ou grupo e identidade cultural”²⁹⁹. O fato de não se envolver com essas três áreas parece um tanto óbvio, uma vez que a música em determinadas sociedades e culturas se “apresenta” de maneira inerente à própria cultura. A música tem funções de compartilhamento social, onde a comunicação, a religião e o culto se fundem e “formam complexos característicos e historicamente comprováveis nas relações recíprocas”³⁰⁰. A música, de acordo com Asmuth, é discutida com mais profundidade, sobretudo quando o tema delimita um período ou um gênero musical, como a música folclórica regional, a música medieval ou a música renascentista.

Asmuth propõe responder, basicamente, se a música tem um significado simbólico ou uma função expressiva. Para isso, o autor apresenta um caminho que não deve ser tomado como meio para alcançar a resposta esperada. A prática musical nos dias atuais é um exemplo que pode se mostrar como uma ação expressiva. A base para essa afirmação está na estrutura dessa música, que, ao pensar na música pop, transmite a mensagem ao ouvinte ou espectador através de uma melodia simples, de fácil assimilação e memorização. Geralmente, esta melodia é acompanhada de canto, harmonia e ritmo, com as estruturas sempre repetitivas. A música, nesses casos, se limita à mensagem, ou seja, ao texto cantado na linha melódica pertencente ao canto. E, mesmo que haja esta reflexão, surgem novos questionamentos: “O que a música acrescenta ao texto? Por que não se pode simplesmente imprimir a história de vida de um rapper ou exibir um documentário sobre isso na TV? Obviamente, o poder sugestivo da rima é mais que apenas uma mensagem que poderia ser facilmente falada ou escrita”³⁰¹.

²⁹⁹ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 71.

³⁰⁰ *Ibidem*. p. 70.

³⁰¹ *Ibidem*. p. 70. 72.

Segundo a descrição de Asmuth, a música pode ser compreendida - como o próprio autor afirma - se a conclusão for atribuída apenas de forma plástica, como uma arte que transmite sentimentos e, unindo-se à linguagem, transmite ao ouvinte a sensação de tristeza ou alegria. Se este raciocínio for o fundamento teórico para definir o significado da música, a arte da música passa a ser analisada apenas a partir da mensagem, ou seja, da melodia cantada com sustentação harmônica e rítmica, que, em tese, seria o motivo para acreditar que a música pode ser, em outras palavras, reduzida à linguagem.

Abaixo, as palavras de Asmuth sobre música e linguagem:

Numerosas teorias de compreensão da música assumem que a compreensão da música está ligada à compreensão da linguagem. Basicamente, essas teorias assumem que a música deve ter o caráter de um signo de qualquer maneira. O acontecimento musical é assim colocado num contexto de referência e interpretação em que a música adquire um *significado*. A seguir, gostaria de formular algumas objeções céticas visando apresentar a música como uma arte que, como o primeiro *gênero de arte* - e talvez até originalmente -, não depende de referência extramusical, e pode ser descrita como não figurativa ou abstrata em sentido estrito. Com isso, quero dizer principalmente que música pura ou absoluta é arte sonora pura, música instrumental sem texto definido para a música e sem um *programa*. Concordo com Eduard Hanslick, também na nitidez da disjunção, que provavelmente foi o primeiro a apresentar a música como uma forma “abstrata” em seu núcleo, ou seja, livre de conteúdos extramusicais. Subsequente a isso, também concordo com Peter Kivy, que, nos últimos 30 anos, defendeu repetidamente a compreensão da música, não de acordo com o padrão de conteúdo linguístico, mas de acordo com critérios musicais internos³⁰².

A cada discussão que Asmuth cria em seu texto, surgem novas perguntas para incentivar o leitor de seu artigo a buscar novas referências, algo que reforça a sua teoria, pois o autor apresenta dados e novos pensadores que podem auxiliar na fundamentação de sua teoria sobre a música. A pergunta feita por Asmuth neste ponto de vista é se a música pode ser considerada uma linguagem. O autor se baseia em teorias darwinianas, pois o naturalista e biólogo britânico acreditava que a música teve um grande impacto na evolução do homem.

Darwin considerou, a partir de análises e observações em primatas, que os sons produzidos, sobretudo com finalidades de acasalamento, tiveram uma grande influência no desenvolvimento da música. De acordo com Asmuth, a atenção de Darwin à tal teoria denota que a “linguagem e a música não estão apenas relacionadas, mas são dependentes evolutivamente uma da outra [...] Darwin vê a linguagem como um tipo de música refinada, ou seja, música com um significado mais matizado”³⁰³. Logo, segundo Darwin, os sentimentos

³⁰² ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 73.

³⁰³ *Ibidem*. p. 77.

estariam diretamente ligados à música, uma vez que a origem dos afetos e dos sons que originaram a música estariam ligados às emoções centrais.

Aqui estão dois fragmentos que sustentam a posição de Asmuth em relação à obra de Darwin.

Quando tratarmos da seleção sexual, veremos que o homem primitivo, ou melhor, algum progenitor primitivo do homem, provavelmente usou sua voz em grande parte, como faz um dos macacos-gibão atualmente, na produção de verdadeiras cadências musicais, ou seja, no canto; podemos concluir de uma analogia muito difundida que esse poder teria sido exercido especialmente durante o namoro entre os sexos, servindo para expressar diversas emoções, como amor, ciúmes, triunfo, e desafiando os seus rivais. A imitação por sons articulados de gritos musicais pode ter dado origem a palavras que expressam várias emoções complexas³⁰⁴.

[...]

Temos todas as razões para acreditar que o homem possuiu essas faculdades em um período muito remoto, pois o canto e a música são artes extremamente antigas. A poesia, que pode ser considerada filha da música, é igualmente tão antiga que muitas pessoas ficaram surpresas por ela surgir durante as primeiras eras das quais temos algum registro³⁰⁵.

Como dissonância à teoria darwiniana, Asmuth traz para sua análise a respeito do significado da música outro pensador, a saber, o sociólogo alemão Georg Simmel. O sociólogo sustenta que o selvagem expressa os sentimentos mais de forma verbal, pois considera as expressões das tribos, sobretudo, nos passos e sons produzidos ritmicamente. Simmel fundamenta a sua afirmação na etnologia, pois estudos etnológicos comprovam que os sons rítmicos guiavam os guerreiros das tribos a avançarem contra seus inimigos. Para Simmel, esse ritmo é o fundamento da música, ou seja, a linguagem é a primeira a ser seguida pela música por um ponto de vista cultural.

Na interpretação de Asmuth, este foi o primeiro passo que teria, na análise de Simmel, originado a música de cunho militar. “Poder-se-ia falar maliciosamente aqui do nascimento da música de marcha do espírito da linguagem. O que é importante para o presente contexto, no entanto, é que Simmel cita as razões pelas quais a linguagem surgiu pela primeira vez e, a partir dela, a música”³⁰⁶. À medida que uma teoria é apresentada, novas ideias surgem. Dessa forma, a produção científica tem como objetivo sustentar um determinado pensamento. Apesar de haver divergências, a interação e a fundamentação de cada teoria, bem como a refutação, a autenticidade, entre outras formas de argumentos, permitem que outros interlocutores se

³⁰⁴ DARWIN, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. p. 56.

³⁰⁵ *Ibidem*. p. 334.

³⁰⁶ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 78.

apropriem ou não da teoria, uma vez que somente o tempo “irá dizer” que determinada teoria ainda pode ser usada ou já foi superada - este foi o caso utilizado por Asmuth em relação a Darwin e Simmel.

Quando o autor de *Was bedeutet Musik?* (2007) adentra ao último tópico a ser discutido em seu artigo, antes da fundamentação em si, são apresentadas as premissas que se sustentariam por si só, caso o leitor ignorasse toda a discussão realizada anteriormente. Não seria difícil negar a relevância da música para a maioria das pessoas, pois parece que a arte dos sons sempre esteve ligada aos sentimentos dessas mesmas pessoas. O autor, com o objetivo de fazer com que o leitor pense sobre o que foi apresentado em sua fundamentação teórica, o induz a questionar tais afirmações que parecem ser veracidade, mesmo que divergentes daquilo que foi apresentado até o presente momento.

Outro ponto específico que instiga novas reflexões é a eficácia, ou seja, como contrargumentar uma suposta teoria que, na realidade, é verdadeira? Atualmente, a prática está voltada para o uso da música como arte sonora, presente em praticamente todos os lugares, como shoppings, supermercados, consultórios, transporte público, entre outros locais. Nestes casos em particular, a música é usada para despertar um certo sentimento nas pessoas que estão por perto. Embalsado em cinco teses, Asmuth sugere que as pessoas deveriam saber distinguir o “sentimento musical”. As teses: “1. A música desencadeia sentimentos; 2. A música pode desencadear sentimentos fortes; 3. A música será acompanhada de sentimentos intensos; 4. A música consiste na excitação dos sentimentos; 5. A música nada mais é do que uma expressão dos sentimentos”³⁰⁷.

Agora, as observações de Asmuth em relação às cinco teses:

A primeira e a segunda tese ninguém irá contestar, visto que a conexão entre música e sentimento é caracterizada como apenas vagamente conectada. Sua conexão é apresentada como inteiramente contingente. Por norma, quem vem do meio cultural europeu-norte-americano não contestará a terceira tese; isso faz parte de sua experiência padrão. A quarta e quinta tese, no entanto, poderiam, inicialmente, ter resistência, pois reduzem a música a sentimentos. A quarta tese tem em vista o efeito da música, a quinta tese incide sobre o funcionamento da própria música. As duas últimas teses são práticas comuns na estética da música tradicional. Elas correspondem a uma noção do século XVIII da função e recepção da música e parecem ser moeda corrente até hoje³⁰⁸.

De acordo com Asmuth, as teorias que estão ligadas às emoções na história da música dificultam algumas respostas, pois são discussões que, além de argumentativas, têm como base

³⁰⁷ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 81.

³⁰⁸ *Ibidem*.

a filosofia. Já outras teorias se fundamentam na própria história da música. A questão do sentimento pode ser analisada a partir da filosofia, como, por exemplo, a grande discussão no iluminismo, onde a filosofia natural e a teologia foram enriquecidas através de uma teoria que ainda representava um conceito de alma, sendo esta alma também um lugar dos sentimentos. Com o início da era científica, o conceito de alma foi aos poucos findando e, os sentimentos, que estavam relacionados à alma, precisaram de um novo lugar.

As novas discussões a respeito dos sentimentos seguiram a filosofia desenvolvida no iluminismo, assim como a música também foi influenciada pela teoria das emoções nesse período. De acordo com Asmuth, o iluminismo foi o responsável por minar e corroer a discussão sobre os sentimentos e a música, uma vez que a linguagem para expressar os sentimentos ganhou mais relevância. “A única coisa que permaneceu são os afetos que atribuímos a nós mesmos e que comunicamos e compartilhamos com os outros, que os sentimentos que experimentamos são informados pelos outros e têm fortes traços narrativos”³⁰⁹.

Agora, em relação à teoria dos sentimentos na música, Asmuth recorreu a Eduard Hanslick, pois concorda com a teoria do esteta e crítico alemão. Na leitura de Asmuth, para Hanslick é importante mostrar que a música não consiste exclusivamente em uma estética de sentimentos, já que é “suficiente para seu argumento se ele puder demonstrar que a conexão entre música e conteúdo emocional é solta, oscilante e ilegítima”³¹⁰. Como no subcapítulo anterior foi abordado alguns aspectos e autores que influenciaram a crítica de Hanslick, não é difícil realizar uma reflexão de sua teoria com o que Asmuth apresenta sobre as várias interrogações possíveis quando o assunto é o sentimento relacionado à música. Contudo, é válido expor as palavras conclusivas do autor de *Was bedeutet Musik?* quanto à análise de *Vom Musikalisch-Schönen*.

Para Hanslick, a música pura é de particular importância. Ele afirma que a representação de um determinado sentimento na música pura não é possível. Ele encontra objeções muito semelhantes: a esperança, por exemplo, está associada à ideia de uma situação futura, a melancolia lembra a felicidade passada. Não se pode imaginar o amor sem um ente querido. Em uma palavra: Hanslick também confirma o caráter narrativo e concreto dos sentimentos [...] “Um sentimento particular, uma paixão, um afeto, nunca existe como tal sem um conteúdo histórico real, que só pode ser apresentado em conceitos”. A conclusão de Hanslick é tão clara quanto inevitável: a música é não linguística. Consiste na conexão de sons, não na conexão de conceitos. Então ela não pode expressar nenhum sentimento, porque uma concretude histórica pertence aos sentimentos. No entanto, essa concretude histórica necessita de uma integração linguística. Contudo, a música absoluta mostrou que a música não depende de forma alguma dessa integração linguística. Pode ser música sem ser tecida em um programa, sem ser tecida em um contexto linguisticamente prefigurado. Para

³⁰⁹ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 82.

³¹⁰ *Ibidem*. p. 83.

Hanslick, a pura música instrumental é a coroa de glória da música, em uma polêmica deliberada contra a obra de arte total de Richard Wagner³¹¹.

Para Asmuth, a observação de Hanslick está correta, apesar de a importância e a posição de vanguarda não serem aplicadas nos dias de hoje. A reverência à obra do esteta alemão é necessária, sobretudo para perceber a preocupação e responsabilidade que havia quando um determinado autor se submetia a pesquisar assuntos que envolviam uma dedicação e, sobretudo, um conhecimento específico do tema proposto. Apesar de haver pessoas que refutem essas teorias, a discussão sobre “essência da música” tem se tornado cada vez mais inviável devido às áreas específicas conduzirem a pesquisa às suas especialidades. No entanto, um ponto específico permanece presente nas discussões filosóficas e musicais, pelo menos na análise de Asmuth, a saber, que por mais que não concorde com a teoria dos sentimentos na música, o indivíduo é “forçado a concluir que uma estética emocional da música fica aquém do esperado. Mesmo que sejamos modestos e apenas os apliquemos à estreita área da música clássica europeia, surgem aporias insolúveis”³¹².

Entretanto, a pergunta que conduziu Asmuth a escrever este breve texto, ainda que tenha sido motivada por diversas discussões, pensamentos filosóficos e musicais, ainda não teve uma resposta definitiva. Segundo o autor, o resultado final é negativo e, ao mesmo tempo, positivo se o leitor realizar uma reflexão crítica quanto ao conteúdo apresentado. O lado negativo é que ninguém pode se apresentar de forma adequada para responder de forma definitiva a essa pergunta, pois respostas satisfatórias não podem ser identificadas, seja pela esfera da linguagem, seja pelo âmbito dos sentimentos. O resultado mais plausível, na interpretação de Asmuth, se encontra na teoria crítica de Hanslick, uma vez que a música, “em particular, a música puramente instrumental, torna óbvia essa insignificância da música. Descobriu-se que na música absoluta em particular não há mais nenhuma relação de referência”³¹³.

Para melhor compreensão e resolução final de *Was bedeutet Musik?* (2007), as palavras do autor:

A música não remete a nada extramusical, nem a um programa, uma mensagem, um texto que pudesse expressar, nem a sentimentos. Sim, ela nem está se referindo a si mesma. Embora existam fenômenos como colagem e citação, mas eles têm algo a ver com variação e repetição na música. Música é tudo sobre música. Os objetos com os quais ela trabalha são sons, ruídos, motivos, estruturas, ordens e regras. Mas estes não se referem a nada no mundo. É claro que eles podem ser colocados em tais contextos,

³¹¹ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 84-85.

³¹² *Ibidem.* p. 85.

³¹³ *Ibidem.*

assim como tudo pode servir de signo para outra coisa. Pelo contrário! Mesmo a análise de processos musicais claramente baseados em sentido e significado, como oratórios e óperas, mostram uma independência do puramente musical que não deve ser subestimada. Mas isso não significa que a música deva ser uma expressão dessas relações de significado. Pelo contrário! Mesmo a análise de processos musicais claramente baseados em sentido e significado, como oratórios e óperas, mostram uma independência do puramente musical que não deve ser subestimada. É por isso que as interpretações de peças musicais muitas vezes são insatisfatórias se tiverem uma orientação puramente narrativa. Os múltiplos conteúdos não musicais - dependendo do gênero musical - contribuem pouco ou nada para dizer sobre a música. Claro que esse resultado negativo também tem um lado positivo: a música aparece livre e desvinculada dos significados da linguagem. Portanto, contém um enorme potencial artístico. Não segue a realidade material tão de perto quanto a linguagem. Sua efemeridade os torna uma arte de mercúrio. Sua materialidade está dentro de si mesma, por isso não teve que se libertar laboriosamente dessa independência ao longo do tempo, como as artes plásticas ou a poesia. Contrário a isso, ela parece ter sempre possuído essa liberdade, seja em termos de possibilidade ou de realidade. Na defesa contra a insignificância, que às vezes aparece historicamente, há um reflexo dessa liberdade. A música escapa do controle pelo poder das palavras, da prefiguração pelo significado. Esta é a conclusão cética: a música não significa nada; mas é aí que reside a sua importância³¹⁴.

A breve reflexão de Asmuth sobre um tema complexo e que gerou diversas teses ao longo da história da filosofia e da música concebe, desde que haja a compreensão de suas ideias, uma possibilidade de interação e análises que, analogicamente ou de forma paralela, se fundamentam a partir de concordâncias e dissonâncias de pensamentos. O resultado inconclusivo de Asmuth é, justamente, a possibilidade de novas discussões em que se possa apresentar, além de fundamentações de séculos anteriores, também a reflexão recente do filósofo alemão, como se faz nesta pesquisa. Discorrer sobre música e sentimento é adentrar em áreas específicas que se amalgamam na evolução humana, onde o espaço e tempo sugerem a base de mediação, principalmente quando a reação se sustenta na efemeridade. “A música é uma excelente fonte de informação sobre a estruturação do tempo e dos modos de vivenciar o tempo. A temporalidade é uma característica tão essencial da música que a música é frequentemente chamada de ‘a arte do tempo por excelência’”³¹⁵.

Georg Mohr, filósofo alemão, discorreu basicamente sobre os mesmos temas que Asmuth. Como são questões que afetam o cotidiano, a experiência musical estaria, segundo o autor, intimamente ligada às formas de linguagem. A satisfação de uma experiência é expressa através da fala, não há uma exposição do tempo e espaço no sentido amplo, mas apenas sobre a reação, a atitude que o indivíduo reconhece por aquilo que ele chama de experiência musical. Essa conclusão se dá pelo fato de a música ser efêmera, não ter a sua concretude no espaço-tempo percebido pelo indivíduo, ou seja, sem a possibilidade de análise concreta antes, durante

³¹⁴ ASMUTH, *Was bedeutet Musik?*. p. 86.

³¹⁵ MOHR, *Musik als erlebte Zeit*. p. 319.

ou depois da ação do som. O curso sonoro musical é irreversível, “um mero episódio no tempo, nada antes, nada depois; não se pode segurá-la, ela inevitavelmente abandona no fluxo do tempo; ela parece estar em lugar nenhum, mera perda de tempo; menos que um sopro cujos vestígios se podem ver”³¹⁶.

O “problema”, ou pelo menos um dos inúmeros outros que a linguagem tem em relação à música, está, naturalmente, associado aos símbolos e seus significados. Se a música não requer compreensão ou significado em si, a linguagem, a partir da ação humana, tem a “obrigação de explicar” ao indivíduo um significado, um sentimento possível, uma reação ou experimento. E, por falta de signos da própria linguagem, não há vocábulos suficientes em si que possam traduzir, de maneira única, os símbolos criados pela própria música. Em alguns casos, a linguagem é bastante usada, a língua alemã é uma dessas ocorrências, a capacidade de aglutinar vocábulos para alcançar um novo significado, ou seja, de ampliar o significado original.

Georg Mohr não utiliza exatamente este recurso, mas se apropria de algo parecido para tentar explicar o significado de experiência no indivíduo. Para alcançar o seu objetivo, o filósofo usa a mudança de um vocábulo específico de uma classe gramatical para outra, ou seja, um substantivo passa a ser um verbo. Quando necessário, também ocorre o contrário. A linguagem permite essa ação sem se importar com o ouvinte e o falante, ao contrário do que ocorre com a música, pois o significado da música não é linguístico. Como simples reflexão é válido considerar os apontamentos e conclusões de Mohr, no final de seu artigo, quando define o que seria a arte da música.

O que é música? Com a questão da importância do tempo para a música e após a produtividade heurística da música para a compreensão do tempo e da experiência do tempo, a questão fundamental do que é a música está diretamente relacionada. O conceito de música é fundamental, não apenas periférica ou secundariamente afetado na medida em que o tempo é considerado constitutivo da música. Se a música é uma arte da época ou não - assumindo a especificidade do conceito de tempo nesta caracterização - é decisivo para a questão do que é a música. Nesse sentido, pelo menos, a música é uma arte decidida - inevitavelmente - pelo papel que o tempo pretende desempenhar nela e para ela. Decidir sobre o papel do tempo na e para a música é uma, senão a decisão final, sobre o que é a música. Partindo do princípio de que o conceito de música está intrinsecamente ligado ao conceito de tempo, parece-me adequada a seguinte caracterização: “A música está no tempo devido ao material do qual existe. O som em sua sonoridade não apenas leva tempo, ele é o som do tempo [...] Cada sequência musical de tom, som e ruído é formado, organizado, composto, tocado, é: tempo musical”. “O tempo musical é composto de tempo de experiência”. O tempo musical é [...] sempre um tempo sensível, sonoro, pelo que é a sonoridade (no sentido mais lato: ser audível), ou seja, algo em si especificamente relacionado com o tempo, que veicula e realiza a percepção, a experiência do tempo”³¹⁷.

³¹⁶ MOHR, *Musik als erlebte Zeit*. p. 321.

³¹⁷ *Ibidem*. p. 341.

3.2.2 Rudolf Bockholdt

Existem diversos conceitos e hipóteses apresentados pelos autores já citados, sejam eles relacionados ao sentimento e à música ou à experiência musical. Há um ponto específico que antecede tais discussões, uma vez que discutir sentimentos, experiências ou música é, antes de mais nada, pensar não somente na música, mas também no que é musical. Essa ação é o pronunciamento do musicólogo Rudolf Bockholdt em seu texto intitulado *Was ist ein Musikalischer Gedanke?* (O que é um pensamento musical?), publicado no ano de 1999, em uma compilação de artigos com diversos autores e organizado por Christoph Asmuth. Nessa obra os pensadores e musicólogos apresentaram suas ideias, especialmente na área da filosofia da música. No primeiro parágrafo de seu texto, é possível identificar o caminho escolhido pelo musicólogo para falar sobre o tema em questão.

O conceito de *pensamento musical* representa uma composição mista dos dois conceitos antagônicos que formam o tema deste simpósio: *pensamento filosófico* e *som musical*. Não há nenhuma intenção espirituosa por trás disso - nunca teria me ocorrido querer falar sobre outra composição mista possível, sobre um *som filosófico*. A criação do *pensamento musical* não é uma palavra criada em si, mas uma expressão muito comum e frequentemente utilizada ao falar e escrever sobre música. Ao falar e escrever sobre música significa: com esta expressão, em seu significado usual, algo que se encontra na música (seja lá o que for; é isso que queremos investigar). Mas a música consiste em sons, não em pensamentos. O substantivo *pensamento* tem aqui apenas um significado inautêntico, metafórico; denota algo que é de natureza musical, não de natureza do pensamento, mas, no máximo, isso é comparável³¹⁸.

A questão específica que Bockholdt traz para a interlocução é, no mínimo, interessante, pois quando um texto musical ou filosófico é apresentado, ou publicado, algumas questões não são evidenciadas. Isso ocorre porque o interesse particular do conteúdo é que direciona o leitor à interpretação, e não a especificidade dos vocábulos, como é o exemplo mencionado por Bockholdt. No caso de ser uma expressão frequentemente utilizada nas esferas da música e da filosofia, o leitor acredita compreender o sentido facilmente, mas não é exatamente isso que ocorre, ao menos na reflexão do filósofo de origem holandesa. Segundo Bockholdt, quando um indivíduo analisa uma determinada composição e, para se referir a ela, utiliza a expressão pensamento ou pensamento musical, tal ação ocorre porque a expressão comumente utilizada no cotidiano remete àquele que a menciona, ou seja, para que o ouvinte ou o interlocutor a compreenda.

³¹⁸ BOCKHOLDT, *Was ist ein Musikalischer Gedanke?*. In.: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. p. 163-164.

Esta afirmação é feita pelo fato de ser uma forma de reflexão e exposição, de acordo com o autor, desde o século XIX, mesmo que o vocábulo pensamento não tenha se tornado um termo técnico musical. Bockholdt, para fundamentar sua tese, cita algumas passagens em que Hugo Riemann não apenas fez alusão a este vocábulo como também discorreu sobre percepção musical e harmônica. A obra *Musiklexikon* de 1882 é a referência de Riemann, mas não somente esta obra é lembrada por Bockholdt. O autor cita a enciclopédia de Johann Georg Sulzer, de 1771, intitulada *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Teoria geral das belas-artes). Porém, mesmo assim, as menções a outras obras ou autores servem apenas como uma sustentação de uma ideia já desenvolvida no passado. O questionamento que o leitor pode ter ao ser induzido a realizar a respeito deste problema parece, assim como a expressão pensamento musical, um tanto evidente, a saber, como que um raciocínio ou forma de reflexão se mantém séculos após suas primeiras manifestações?

O musicólogo Bockholdt afirma que tudo é uma questão de julgamento e reprodução da linguagem. Esta reprodução segue tais modelos também na análise musical, o exemplo composicional escolhido pelo autor foi a *Fuga em Do Maior, BWV 564*, de Johann Sebastian Bach nos primeiros dez compassos. Nas palavras de Bockholdt: “Se, por exemplo, um tema de fuga, ou seja, uma unidade musical estiver profundamente dividido internamente, devemos chamá-la de tema completo ou partes integrantes?”³¹⁹. Após exemplificar com o fragmento da fuga de Bach, o autor segue com suas palavras para melhor compreensão de suas ideias, “como resultado do enorme aumento dos meios de expressão na música nos últimos dois séculos, tendemos também a designar não apenas o tema, mas também estruturas concisas de outro tipo de *pensamento musical*”³²⁰.

Abaixo, os dez primeiros compassos da partitura da fuga de Bach que Bockholdt faz referência, a transcrição é de Ferruccio Busoni, o trecho demarcado faz referência ao que Bockholdt denomina como estruturas concisas:

³¹⁹ BOCKHOLDT, *Was ist ein Musikalischer Gedanke?*. p. 165.

³²⁰ *Ibidem*.

(3. Fuga)
 Moderatamente scherzando, un poco umoristico
mf marcato e con precisione, non legato

Figura 11 – 10 compassos iniciais da *Fuga em Do Maior, BWV 564*, de Bach.

Esses exemplos apenas demonstram a tentativa de se obter uma resposta à utilização do vocábulo pensamento somente na esfera da música, uma vez que o termo não é usado habitualmente em descrições de obras de arte. “Ninguém descreveria a figura de Diógenes na *Escola de Atenas* de Rafael, ou qualquer fragmento de uma pintura de Kandinsky, como um ‘pensamento’”³²¹. A reflexão assertiva de Bockholdt é fundamentada pelo fato de que o pensador supõe que os pensamentos não podem ser separados da linguagem e que, a partir dela, os pensamentos são expressos. Por estar intimamente ligado ao idioma falado, o escritor considera uma sequência de vários pensamentos expressos, algo que ocorre na criação musical a partir de seus próprios elementos de criação sonora.

Logo, tanto os pensamentos como as manifestações da música são consideradas produção, outro motivo para haver a relação de pensamento com música, pois de acordo com Bockholdt, “o pensamento do homem produz pensamento - uma faculdade mental-intelectual específica produz música (felizmente não podemos defini-la com mais detalhes neste

³²¹ BOCKHOLDT, *Was ist ein Musikalischer Gedanke?*. p. 165.

momento). Ambos têm sua origem em um sujeito que os produz”³²². Contudo, Bockholdt identifica alguns problemas quando a correlação de suas esferas sugerem uma forma de amalgamar estas mesmas áreas para sobrepor uma à outra. Este caso, identificado pelo autor, está presente no texto intitulado *Musik in der Philosophie* (Música na filosofia), de Odo Marquard, publicado em 1999 em uma compilação de artigos em comemoração aos sessenta anos de Bockholdt. Vale salientar que a pesquisa, quando conduzida com responsabilidade, deve ser desnudada de cordialidades.

Abaixo, é possível analisar as palavras de Marquard e compreender os motivos pelos quais o musicólogo Bockholdt não concorda com essas ideias.

A preciosidade de textos que requerem tempo é [...] sua aproximação para otimizar o uso e o cumprimento do tempo: para a música. Isso se dá pelo fato de que os textos - especialmente os textos filosóficos - tornam-se textos compostos, textos que se relacionam entre si em suas partes, textos transparentes, textos emocionantes, textos rítmicos, textos polifônicos e assim por diante; porque se aplica: há tanta preciosidade nos textos de filosofia quanto há música neles. Quanto mais musical é um texto filosófico, mais humano - mais finito-amigável - ele é. Quanto mais humano é um texto filosófico, mais ele faz justiça à infinita preciosidade do tempo finito; e ele é mais humano quanto é mais música do que se não fosse musical. Ou, para resumir: quanto mais limitado é o tempo das pessoas, mais sua filosofia se torna dependente da música³²³.

O excesso de romantismo na escrita de Marquard foi o que incomodou Bockholdt, uma vez que, após a citação, o autor descreve a música em sua interpretação como uma arte que deve tocar o coração de todos os que amam a música. A afirmação de Bockholdt só é apresentada porque Marquard apresentou tais ideias, totalmente diferente da tese do musicólogo. É evidente que a “tese” de Marquard “nada mais é do que uma opinião subjetiva e extraordinariamente simpática”³²⁴. Segundo Bockholdt, o texto de Marquard é um tanto sem fundamento teórico e baseado somente na linguagem que o cotidiano oferece. Isso é um exemplo contrário à reflexão apresentada por Bockholdt, dada as comparações entre o pensamento e metáforas musicais, algo que pode ser considerado como uma ação de jogos intelectuais que incita seus leitores.

No entanto, Marquard tem outras produções na área da música que, ao contrário da citação de Bockholdt, acrescentam à interação com a filosofia da música aspectos relevantes. A tese que o filósofo polonês defende quando discorre sobre a *Gesamtkunstwerk* é um exemplo

³²² BOCKHOLDT, *Was ist ein Musikalischer Gedanke?*. p. 166.

³²³ MARQUARD, *Musik in der Philosophie*. In.: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*. p. 12.

³²⁴ BOCKHOLDT, *Was ist ein Musikalischer Gedanke?*. p. 169.

dessa importância. O artigo intitulado *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik* (Obra de arte total e sistema de identidade. Reflexões sobre a crítica de Hegel a Schelling), publicado em 1983, apresenta não apenas uma reflexão filosófica, mas também de linguagem e escrita pelo viés da aglutinação de palavras, ou seja, várias possibilidades e também vários vocábulos que estariam sendo utilizados como aglutinação do adjetivo *Gesamt*. Por exemplo, *Gesamtausgabe* (Edição completa), *Gesamtbetriebsrat* (Conselho geral dos trabalhadores), *Gesamtkatalog* (Catálogo total), entre outros casos utilizados por Marquard já no primeiro parágrafo. A análise proposta pelo autor é, justamente, propor ao leitor uma reflexão da escrita do vocábulo em paralelo ao discurso filosófico anterior e à generalização deste mesmo vocábulo.

Uma definição é difícil. Critérios, no entanto - no sentido de “características especiais” de suas informações - podem ser especificados. Ao fazer isso, parece útil não apenas considerar a conexão multimídia de todas as artes em uma única obra de arte como uma característica especial da obra de arte total, mas, sobretudo, outra ligação: a da arte e da realidade; porque a obra de arte total inclui a tendência de amortizar a fronteira entre a estrutura estética e a realidade³²⁵.

Bockholdt se baseia no exemplo de Marquard para contrapor uma teoria e trazer ao leitor a reflexão crítica, uma vez que são apresentadas mais de uma teoria sobre a mesma temática, ou seja, o pensamento musical. Apesar de Marquard ter outros textos interessantes, especificamente em *Musik und Philosophie*, a tese não se sustenta pelos motivos já mencionados a partir da análise realizada por Bockholdt. Com atitudes diferentes das que adotou em relação a Marquard, Bockholdt usa a metafísica de Schopenhauer como referência às primeiras formas de escrita e pensamento filosófico a se apropriar, mesmo que de forma indireta, do pensamento musical. Aqui, a conjuntura é uma referência ao parágrafo 52 do terceiro capítulo de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, obra fundamental do filósofo alemão Arthur Schopenhauer.

3.2.3 Walter Wiora

Pronunciar-se sobre um tema específico, seja através da fala ou da escrita, não é tão simples quanto parece, pelo menos se o ouvinte, interlocutor ou leitor tiver uma premissa, a saber, que o indivíduo que se propõe a apresentar suas ideias e teorias tenha o mínimo de

³²⁵ MARQUARD, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*. p. 40.

conhecimento para tal ação. A interlocução, contudo, só será possível se houver um mínimo de conhecimento por parte de quem está interessado na exposição de ideias e teorias, caso contrário, serão palavras “jogadas ao vento”. Contudo, como assegurar que a fundamentação teórica seja, de fato, uma preocupação de quem está interessado em um determinado tema? Aqui, em específico, o tema se faz na esfera da música e da filosofia. A formação do indivíduo é imprescindível para a realização deste feito. Embora não seja necessário formação universitária no tema em questão, é crucial que o indivíduo se disponha a conhecer o máximo possível o tema de interesse.

Até o presente momento, é possível identificar de forma clara quais dos nomes citados nesta pesquisa dedicaram um tempo de sua formação, enquanto indivíduo, para conhecer de forma correta os assuntos que se propuseram a debater e a criar ideias e teorias. É de conhecimento de todos que a falta de educação básica nas áreas das artes é precária, especialmente quando há um curto período de experiência com essas áreas. No que diz respeito à filosofia, há, pelo menos, um período, mesmo que breve, na formação do indivíduo em ambiente escolar. Em primeiro lugar, a falta de formação é o que permite ao leitor identificar a dificuldade daqueles que se aventuram a discorrer sobre duas áreas que não tiveram o mínimo de dedicação em sua educação e responsabilidade enquanto pesquisador.

É sabido o pouco tempo que resta nas escolas para a introdução à arte musical. O que o professor deve fazer, o que ele pode concluir em poucas horas? Uma resposta simples pode ser dada a esta pergunta, sem prejuízo do *ceterum censeo* “O número de horas deve ser aumentado”: Ele deve se concentrar ainda mais no essencial? Mas o que é o essencial na música? Todos parecem ter outra visão sobre isso³²⁶.

É assim que o musicólogo e historiador alemão Walter Wiora inicia a sua conferência intitulada *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung* (A volta ao essencial na consideração do trabalho), publicada em 1958³²⁷. As palavras de Wiora parecem estar distantes do objetivo principal desta pesquisa, mas, se analisarmos com cautela, a crítica não é diferente, pois, para que haja crítica e pesquisa séria na área da filosofia da música, é necessário ter conhecimento nas duas áreas. Mas, apesar de Wiora se restringir ao conhecimento musical,

³²⁶ WIORA, *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. p. 175.

³²⁷ A conferência de Wiora foi publicada em formato de artigo junto às outras conferências do segundo encontro nacional de escolas de música da Alemanha, que ocorreu na cidade de Hamburgo em 1957, ano anterior à publicação das conferências. É importante salientar que, no encontro, com o objetivo de discutir a educação musical dos cidadãos alemães, estiveram presentes professores do ensino superior e também professores do ensino básico, visto a importância e relevância da temática.

tendo em vista a temática do evento em que proferiu suas palavras, é claro que a crítica pode ser feita para outras áreas do conhecimento.

A crítica de Wiora não se limita ao tempo de aula dedicado à música na formação do cidadão, mas também ao conteúdo apresentado. O escritor questiona se o essencial deve ser apresentado, algo que pode simplesmente se transformar em conceitos que induzem à romantização devido ao excesso de conteúdos musicais. A relevância do que deve ser aprendido está na introdução ao conteúdo musical, uma vez que o aprofundamento na formação se dá em outro momento, caso o aluno manifeste interesse. Contudo, é indiscutível que a formação seja fundamental para despertar o lado crítico do sujeito.

A orientação é substancial para que haja discernimento do conteúdo, dado que o indivíduo enquanto sujeito “não deve sonhar, mas idealizar, não inserir, mas expor. Deve-se trazer o oculto à luz, iluminar o escuro, esclarecer o que está embaçado”³²⁸. Wiora questiona outra questão que nos dias atuais se manifesta de forma ainda mais evidente, a saber, as tecnologias que foram amalgamadas pela globalização. A crítica de Wiora é centrada apenas no rádio. Atualmente, há diversos outros meios que estimulam o indivíduo a não se concentrar e a não se manipular de forma fácil, como a internet, especialmente as redes sociais.

Todavia, qual é o maior perigo hoje: aquele que romantiza obras de arte musicais por transbordar de imaginação e sentimentalismo - ou aquele que as percebe muito rasa, muito plana, muito fugaz? Soando em alto-falantes, eles passam pela mente das pessoas todos os dias, quase sem tocá-los, e na sala de aula muitas vezes só se extrai o nada real de seu valor e plenitude de caráter. Hoje, a contemplação de obras de arte sofre menos de exaltação do que de pobreza. Os ouvintes ficam sobrecarregados com a música no rádio e retêm qualitativamente apenas impressões escassas, que, além disso, como resultado da confusão de tantos estilos antigos e novos, perturbam e diminuem um ao outro. A situação histórica em que nos encontramos não é mais determinada, principalmente pelos epígonos de E. T. A. Hoffmann ou Mörike, mas essencialmente pelos efeitos da mecanização, racionamento, produção em massa e pelas perdas de tradição e substâncias mentais que progridem com o esvaziamento das altas culturas até então fechadas³²⁹.

Atualmente, é cada vez mais difícil o processo de educação em qualquer meio, uma vez que o jovem tem facilidade para se relacionar com a diversidade que tem à sua disposição, especialmente por conta de futilidades e conteúdos que não requerem maior concentração. Mas, esta observação é para os jovens de hoje, mesmo que Wiora tenha mencionado isso na metade

³²⁸ WIORA, *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. p. 176.

³²⁹ *Ibidem*.

do século passado e, tendo consciência que pensadores como Theodor Adorno, Walter Benjamin, entre outros, já haviam discorrido sobre isso, décadas antes. Este é o motivo de Wiora discorrer por teorias adjacentes às ideias de Adorno e Benjamin. A solução para este problema é, na opinião do musicólogo, apenas a educação, pois o indivíduo está inserido na cultura de massa e, de acordo com Wiora, até mesmo a teoria de Hanslick está incerta, uma vez que o ouvinte dessa produção “se vê” entusiasmado com a música.

Wiora identifica dois pontos importantes nesse processo de “assimilação” da produção alienante ao ouvinte. O primeiro ponto é que essas produções são esquecidas com rapidez e, naquele tempo, elas eram consideradas um sucesso rápido. Hoje, este espaço-tempo é questionado pela indústria do mercado e analisado de outra maneira por aqueles que usam uma investigação crítica, isto é, não só pela duração do sucesso, mas pelo estrago que essa produção faz aos ouvintes, sendo este o outro ponto visto por Wiora como volatilização e esgotamento entre culturas.

Para Walter Wiora, a educação seria a ação precedente para um novo caminho. O autor discorre sobre a formação de jovens cidadãos alemães da década de cinquenta do século passado, mas não difere para os dias atuais se pensarmos no contexto brasileiro. Além da educação dos jovens, é necessário discutir também a educação musical para aqueles que se arriscam a percorrer a música e a filosofia. E, é claro, que a orientação de Wiora é válida para aqueles que desejam se aventurar em estudos que apresentem duas áreas do conhecimento, como a filosofia da música.

Mas o essencial depende da situação pedagógica; quando se trata de educar os jovens para serem amantes da música, algumas coisas importantes na formação de aspirantes a compositores ou pesquisadores científicos serão irrelevantes. Depende também do ser e da natureza da obra em questão; por exemplo, a arquitetura temporal do processo geral se destaca em importância, ou a autoavaliação de uma personalidade, ou ainda, a participação em um mundo supermusical. A essência é, nesse ponto, respectivamente fundamental. Mas, para encontrar a essência de obras tão diversas como temos que contemplar hoje na vida e na escola, é preciso alargar os horizontes e ponderar fundamentalmente o que é e pode ser essencial na obra de arte musical. A contemplação de uma obra não é apenas, como foi definido, educação para a audição de música, mas também instrução para a compreensão dessas obras³³⁰.

Wiora sustenta que a educação é indispensável, mas não é suficiente, pois é preciso que o indivíduo também vivencie a arte a que está disposto a compreender. Em relação à

³³⁰ WIORA, *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. p. 177.

música, devido às diversas formas de expressão e uso por artistas e expectadores, há diversas maneiras de compreender a essência que Wiora propõe a partir da educação musical. “Onde quer que a música esteja, em uma dança introvertida, em um passo interiorizado, pairando ou balançando, não é pura contemplação no sentido mais estrito, mas participação interior que conduz ao essencial”³³¹.

Segundo o autor, para cada situação há um som, uma forma e, desse modo, o ouvinte se concentra no conteúdo artístico. Já o conteúdo artístico, esse só é percebido em relação aos processos rítmicos, harmônicos e polifônicos, mas essas características só são bem definidas e desenvolvidas em uma obra de arte estruturalmente composta nesses moldes. Wiora inclui a educação e a vivência justamente para que o pesquisador, ouvinte ou espectador possa reconhecer e compreender tais modelos, uma vez que o primeiro plano de uma obra de arte bem projetada não é apenas um primeiro plano.

Como exemplificação dessa capacidade de reconhecer uma obra de arte bem projetada, Wiora menciona o movimento de uma sonata, uma vez que a sonata possui temas e desenvolvimentos composicionais individuais que percorrem o processo geral. Outro exemplo é dado a partir da música absoluta, pois, segundo Wiora, na história da música muitos doutrinários negaram o estreito conteúdo espiritual desse gênero. Para aqueles que negaram esse ato, o musicólogo explica que o compositor de música absoluta não é um indivíduo externo ou interno àquilo que a música representa. Esse caráter emocional é aludido por Wiora quando traz como exemplo o *Cravo Bem Temperado* de Bach, “As fugas em F e G maior da primeira parte do ‘Cravo Bem Temperado’ não ‘descrevem’ esse humor, como dizem alguns espectadores, mas têm um caráter que é claro apenas insuficientemente descrito com uma palavra como alegria”³³².

Como contrapartida de uma mesma análise, Wiora finaliza o discurso sobre música absoluta iniciando a recepção da ópera, ou seja, a discrepância na análise musical de uma música pura para um gênero artístico do qual a música faz parte. A relação da música com o espectador se dá, essencialmente, pela performance desenvolvida no palco. Não há a exigência de um esforço tal como a música absoluta exige do ouvinte para sua compreensão, na ópera, a música e o título do programa induz diretamente o que os espectadores e ouvintes precisam saber, uma vez que “há símbolos sonoros e outras estruturas e fórmulas, que, por pertencerem

³³¹ WIORA, *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. p. 178.

³³² *Ibidem*. p. 179.

a determinados contextos da vida ou da música vocal, são capazes de representá-los”³³³. No que diz respeito à ópera, Wiora salienta a necessidade de um público que seja, no mínimo, educado em termos musicais.

No entanto, não basta ter um público familiarizado com música para assistir à grande ópera, pelo menos para perceber a diferença entre os estilos e os gêneros composicionais. Mas, parece que a régua proposta por Wiora, para uma formação e educação musical brasileira, está bem acima do esperado por muitos que se aventuram na prática da filosofia da música. Abaixo, a citação para análise:

Em todos esses casos, ver o trabalho não faz sentido se o assunto e o histórico não forem apresentados de maneira contundente. Se, por exemplo, apenas reparasse o “Minueto” na sinfonia de Haydn com a batida do Tímpano como a tônica e a dominante que muda e como uma seção repete a anterior, isso não seria uma consideração real da obra, mas uma parte da teoria musical elementar: a constatação de fenômenos musicais cotidianos usando o exemplo desta peça. Por outro lado, o exame da obra deve apontar primeiro para o estilo do gênero, para a estilização do som Ländler austríaco para uma vulgaridade rústica. Esse caráter enfaticamente “primitivo” se mostra na forma como o mais simples e, no sentido do século XVIII, o mais natural se expõe nu e robusto em melodia e harmonia, ritmo e forma: Na batida uniforme e na pura forma de quatro compassos, no mais puro diatônico e harmônico, tônica - dominante, no movimento de longa distância com saltos frequentes que lembram imagens de danças camponesas incrivelmente vitais ou o arremesso de dedos bávaros, na repetição igualmente primitiva de motivos curtos e submovimentos. Teria que ser mostrado que Haydn, que também criou música extremamente difícil e sublime, demonstrou e saboreou conscientemente este segundo primitivismo, que ele apresenta o som popular, que de outra forma era muitas vezes sentimental na época de Rousseau, de uma forma forte e original. Além disso, deveria finalmente ser mostrado que ele substituiu o minueto pela dança folclórica “Ländler” e a incluiu na sinfonia clássica, e teria que ser apreciado o que isso significava em todo esse gênero humano e socialmente multifacetado. O som de Ländler deve ser entendido como uma representação do humano-elementar na grande forma do clássico humanista vienense³³⁴.

As palavras de Wiora, no contexto atual, parecem ser direcionadas diretamente para um público específico, ou seja, pessoas que conhecem a música e/ou músicos de formação formal. Se houver um estudo crítico dos trabalhos publicados hoje na área da filosofia da música e, além da análise, também for possível fazer uma arguição aos autores desses trabalhos, haveria um grande número de não conhecedores de música ou de filosofia, visto que a reprodução pela

³³³ WIORA, *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. p. 180.

³³⁴ *Ibidem*. p. 181.

simples reprodução de conteúdos e a não reflexão crítica de sua própria pesquisa são, atualmente, desprovidas de conhecimento musical ou filosófico.

Em sua análise, Wiora identifica um problema sério quando se ensina ou se pesquisa obras musicais, ou seja, quando se questiona a obra de arte de forma unilateral. Muitos autores não reconhecem, em suas teorias, questões como o lado histórico e a origem da obra, algo que pode ser interpretado como expressão biográfica, estilo pessoal, correntes e pensamentos intelectuais da época, entre outros elementos que podem auxiliar na identificação real da natureza imanente da obra enquanto obra de arte. No entanto, Wiora concorda que é preciso ter cautela ao se dirigir a esses aspectos extramusicais, uma vez que é possível, de fato, deixar de lado o quesito essencial da música. A menção da junção de gêneros culturais como popular e “erudito” a partir de Béla Bartók é um momento de reflexão em relação às palavras de Wiora.

Por fim, parte da essência da obra é a *perspectiva* além de si mesma. É como uma sala cujo valor reside não só no seu mobiliário, mas também no fato de as suas janelas terem vista para uma paisagem urbana ou paisagística. É a “expressão” de uma personalidade, de um povo, de uma época. É um memorial duradouro para uma hora que passou rapidamente, para um momento histórico memorável, como o apogeu do “Classicismo Vienense” ou o Kairos na combinação da música folclórica europeia com a arte musical ocidental de Béla Bartók³³⁵.

3.3 O pensamento estético de Barenboim

A obra, intitulada *Diálogos sobre música e teatro - Tristão e Isolda* (2010), escrita em coautoria com Patrice Chéreau, nos dá um bom exemplo, ou seja, a preocupação não somente de Barenboim, mas de ambos os autores em realizar um bom trabalho. Alguns aspectos específicos do drama wagneriano trazidos para o diálogo são positivos por serem analisados por dois indivíduos de áreas distintas, mas que, ao mesmo tempo, dialogam em conjunto sob o prisma de cada um, sendo o teatro fundamentado por Chéreau e a música por Barenboim. Tendo em mente a importância de Wagner para a criação e elaboração de seu drama, Barenboim e Chéreau apresentam uma interpretação que confirma o que foi mencionado desde o início deste trabalho, a saber, a necessidade de conhecer as áreas em que se propõe discutir, se aventurar e, sobretudo, se posicionar a partir de uma reflexão crítica.

³³⁵ WIORA, *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. p. 185.

Para melhor compreender a relevância do conteúdo apresentado e a importância de conhecer o conteúdo, trago abaixo o Acorde de Tristão como observação e análise. A análise foi realizada por Rubens Ricciardi na obra organizada em coautoria com Edson Zapronha - *Quatro ensaios sobre música e filosofia* (2013). A redução no acorde de Tristão para piano foi feita para melhor visualização da construção do acorde:

The image shows a musical score for the first measure of Wagner's *Tristan und Isolde*. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both in 6/8 time. The tempo is marked 'Langsam und schmachtend' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The piece is labeled as 'monodia introdutória'. The score shows a sequence of notes: a half note G4 in the treble and a half note F4 in the bass, followed by a half note A4 in the treble and a half note G4 in the bass, and finally a half note B4 in the treble and a half note A4 in the bass. A box labeled 'Acorde de Tristão' highlights the first two notes (G4 and F4). A bracket labeled 'resolução cromática' spans the last two notes (B4 and A4). Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 6, 7, 7. A chord diagram for the Tristan chord is shown below the bass staff, with notes G4 and F4. To the right, a chord diagram for a dominant chord with a seventh (D4-5) is shown, with notes B4 and A4. The text '(acorde de dominante com sétima)' is written below this diagram.

Figura 12 – Primeiros compasso de *Tristan und Isolde* (Transcrição – Ricciardi).

Acredito que não seja necessário discorrer de maneira exacerbada sobre a importância do Acorde de Tristão, mas pontuar alguns casos e autores é expressivo para a devida situação, isto é, o motivo real em escolher determinados pensadores, músicos e estetas para fundamentar o que considero, pelo menos no Brasil, uma área ainda bastante recente, a saber, filosofia da música. A interpretação de Bryan Magee - autor que escreveu diversos livros e artigos sobre o compositor Wagner, bem como sobre o drama wagneriano e a influência da filosofia, especialmente o pensamento de Schopenhauer - sobre o Acorde de Tristão, demonstra a reflexão de alguém que procura, de fato, compreender o que acontece com a música que Wagner se propôs a entregar aos seus espectadores e ouvintes.

O primeiro Acorde de Tristan, conhecido simplesmente como 'o Acorde de Tristan', continua a ser o mais famoso e único acorde na história da música. Ele contém dentro de si não uma, mas duas dissonâncias, criando na audição um duplo desejo agonizante em sua intensidade para a resolução. O acorde que se desloca para resolução de uma dissonância, mas não de outra, deste modo, provendo uma resolução-ainda-não-resolução. E assim a música prossegue: em cada mudança de acorde algo está resolvido, mas não tudo; cada discórdia é resolvida em busca de uma maneira em que outra discórdia seja preservada ou criada uma, assim o fez cada momento no ouvido musical, está parcialmente satisfeito e, ao mesmo tempo frustrado [...] Apenas em um ponto tudo é discórdia resolvida, e está no acorde final da obra; e claro, é o fim de

tudo - os caracteres e o nosso envolvimento, o trabalho e nossa experiência com eles, tudo. O resto é silêncio³³⁶.

O acorde conhecido pelo nome do protagonista do drama wagneriano foi, para não dizer que ainda é, uma discrepância entre pesquisadores e musicólogos em relação à sua análise. A importância do acorde foi se tornando relevante ao longo da história, não somente pelo conflito de análises e reflexões, mas, sobretudo, pela trajetória da harmonia desenvolvida após a dissolução da harmonia no final do século XIX e no decorrer do século XX. Com a tensão harmônica criada por Wagner logo no início da abertura de *Tristão e Isolda* é possível observar vários pontos, não apenas na esfera da música, mas também na exigência do espectador e ouvinte, ou seja, na necessidade da atenção que o público deveria ter quando fosse assistir a um de seus dramas. Abaixo, as palavras de Millington:

A resolução eventual, ou postergada, da dissonância na consonância, que é uma faceta do estilo wagneriano e está encapsulada com memorabilidade especial nos compassos finais de *Tristão*, onde o famoso “acorde de *Tristão*” se move para além da resolução parcial (semelhante àquela em direção a sétima dominante, na abertura da obra) que parecia lhe ser destinada, por sobre uma cláusula plena dentro da cadência (plagal) final da obra. Uma outra característica não menos fundamental é a tendência destes acordes dissonantes não se encaixarem com nitidez na tonalidade predominante: mesmo o “acorde de *Tristão*” - tido como uma dissonância relativamente suave, a assim chamada sétima semidiminuta - exhibe um elemento cromático estranho em sua última aparição, uma vez que uma de suas quatro alturas (mi sustenido) não pertence à tonalidade predominante de si maior³³⁷.

As palavras de Millington podem ser comparadas às de Barenboim quando afirma que “O prelúdio não é apenas uma introdução, ele já é tudo. Num certo sentido, é como o núcleo, o germe da ópera toda”³³⁸. Contudo, compreender ou desvendar a partir de análise harmônica o Acorde de *Tristão*, isto é, com regras de harmonia, só conduzirá o indivíduo que se aventurar a esta ação a uma conclusão mais precisa da construção harmônica utilizada por Wagner no momento de sua composição. Em relação ao desconforto que diversos autores e estetas descrevem que o acorde causa ao ouvinte, este é o verdadeiro motivo pelo qual Wagner escolheu a construção do acorde. Essa ação continuará obscura e indecifrável no meio musical. Segundo Barenboim, o fato de estarmos habituados a antecipar a nota que deveria resolver a

³³⁶ MAGEE, *The Tristan Chord - Wagner and Philosophy*. p. 208-209.

³³⁷ MILLINGTON, *Wagner - Um compêndio - Guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. p. 282.

³³⁸ BARENBOIM e CHÉREAU, *Diálogos sobre Música e Teatro - Tristão e Isolda*. p. 127.

tensão ocasionada pela cadência, mas que, ao mesmo tempo não resolve sonoramente, nos remete imediatamente ao desconhecido, visto que Wagner escolheu um caminho que o espectador e ouvinte não estava acostumado a ouvir.

Agora, as palavras de Barenboim sobre a construção do Acorde de Tristão:

É o mesmo acorde que voltaremos a encontrar no ponto culminante, ao final do prelúdio [...] este famoso acorde do Tristão, carregado de contraste e tensão exatamente porque o compasso precedente, o primeiro, não está harmonizado. São só três notas, lá, fá e mi. E este mi não sobe para a nota superior, que continua, digamos, a melodia do acorde do Tristão. Este mi desce para o ré sustenido que está dentro do acorde e depois é sustentado pelo corne-inglês. Então, antes de tudo, existe a dinâmica, depois a tensão harmônica, resolvida somente na metade do terceiro compasso. Em outras palavras, tem-se o máximo de tensão do acorde e depois uma resolução pela metade, que deixa tudo em suspensão. Normalmente, ali já deveria haver um acorde de resolução [...] No terceiro compasso, portanto, o acorde do Tristão está resolvido só parcialmente; permanece suspenso no ar, porque ali deveria estar uma solução deste acorde que já é uma meia resolução do primeiro. Ali estaria faltando um acorde de lá menor. Bastaria tocá-lo uma vez ao piano, um acorde de lá menor sobre a segunda metade do terceiro compasso, e veríamos a diferença entre uma resolução harmônica definitiva³³⁹.

As palavras de Barenboim fazem referência ao seguinte trecho:

Langsam und schmachtend

The image shows a musical score for the first measures of Tristan und Isolde, marked 'Langsam und schmachtend'. The score is for four instruments: Oboe II Violoncello, Klarinette I, II, Oboe I Englisch Horn, and Fagott I, II. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 6/8. The Oboe II Violoncello part starts with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line that moves from G4 to A4, then B4, and finally C5. The Klarinette I, II part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that moves from G4 to A4, then B4, and finally C5. The Oboe I Englisch Horn part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that moves from G4 to A4, then B4, and finally C5. The Fagott I, II part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that moves from G4 to A4, then B4, and finally C5. The score is written in a grand staff format with four staves.

Figura 13 – Primeiros compasso de *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner.

³³⁹ BARENBOIM e CHÉREAU, *Diálogos sobre Música e Teatro - Tristan e Isolda*. p. 127-128.

Por ser músico, Barenboim tem a capacidade de analisar musicalmente e também de sugerir um acorde para a resolução da tensão causada pelo Acorde de Tristão. A análise só pode ser realizada por alguém que tem conhecimento musical. Do contrário, a única ação que pode ser desempenhada por pesquisadores que tenham interesse em discutir o Acorde de Tristão será apenas a repetição de análises daqueles que possuem tal conhecimento. Ou seja, não será possível fazer uma análise musical ou crítica, mas apenas concordar e reproduzir as mesmas palavras. A importância da obra musical de Richard Wagner na história da música é incontestável, pois sabemos que “sem Richard Wagner não teria havido Bruckner, Strauss, Mahler ou Schoenberg. Apenas pouquíssimos compositores conseguiram resumir numa experiência musical sublime toda a produção musical até sua própria época, e, simultaneamente, mostrar o caminho para o futuro; Wagner é certamente um deles”³⁴⁰.

Por mais que a escrita possa ser facilitada para aqueles que não possuem o conhecimento musical, é imprescindível afirmar que deve haver, por parte daqueles que têm interesse em determinados assuntos, um esforço mínimo para se aprofundar nestes assuntos, pois dessa forma será mais fácil a compreensão de qualquer tema exposto à leitura de conhecedores ou diletantes desses mesmos assuntos. Barenboim, em alguns de seus escritos, procura escrever de maneira mais simplificada, isto é, em uma linguagem que facilite o entendimento para indivíduos não conhecedores do idioma musical. A citação a seguir de Barenboim demonstra exatamente a forma de escrever a que me refiro.

O movimento lento da *Sonata Patética* de Beethoven abre com uma melodia relativamente simples. No entanto, quando o analisamos de perto, vemos que há uma voz principal que tece seu caminho através de todo o trecho e uma linha de baixo secundária que a acompanha, no melhor sentido da palavra - não simplesmente seguindo-a, mas subindo quando a melodia cai e vice-versa -, desse modo, conversando e influenciando-se mutuamente. Ao mesmo tempo, há uma voz mediana que proporciona uma sensação de continuidade e fluidez³⁴¹.

Abaixo, o trecho musical da *Sonata para Piano Op. 13 “Patética”, 2º movimento (Adagio Cantabile)*, compasso de 1 a 8, a que se refere Barenboim:

³⁴⁰ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 79.

³⁴¹ *Ibidem*. p. 62.

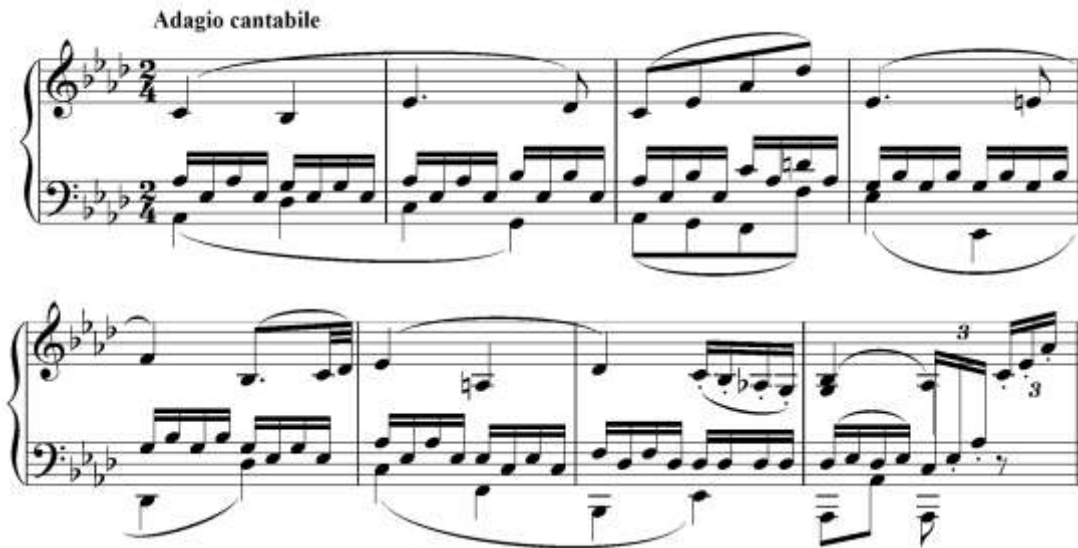


Figura 13 – Trecho da *Sonata para Piano Op. 13 “Patética”, 2º movimento (Adagio Cantabile)*, de Beethoven.

É possível observar, na escrita de Barenboim, que ele não utiliza nenhuma linguagem musical específica. Quando o autor utiliza em sua escrita o ato da linha melódica subir e a do baixo cair, fica claro que a linguagem é para o leitor diletante na esfera da teoria musical. O mesmo ocorre quando direciona sua escrita para a voz mediana. Barenboim poderia, no caso de uma linguagem musical, mencionar, por exemplo, que na voz mediana se trata do arpejo do acorde, bem como a cadência plagal que se forma nos acordes de Ab (Lá bemol Maior) e de Eb (Mi bemol Maior), no primeiro compasso passando para o segundo. Quanto as vozes subirem e “caírem”, este movimento, para aqueles que conhecem música, é sabido que se trata de um movimento natural contrário para evitar paralelismos e facilitar o contraponto harmônico.

A escrita de *A música desperta o tempo* (2009) é justificada logo no seu prelúdio, quando Barenboim se dirige ao leitor, afirmando que “este livro não se restringe apenas a músicos ou não músicos, mas principalmente para mentes curiosas que desejem descobrir as semelhanças entre música e vida, e a sabedoria que se torna audível a um ouvido apurado”³⁴². Logo nas primeiras páginas é evidente que o autor tenta fazer com que o leitor possa acompanhar seu raciocínio sem maiores problemas, principalmente aos que não possuem intimidade com a leitura musical. No primeiro capítulo, Barenboim mostra a dificuldade de discorrer sobre a arte da música, visto as inúmeras tentativas de pensadores, músicos, estetas e artistas, uma vez que, para Barenboim, tudo se trata de uma reação subjetiva do indivíduo em

³⁴² BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 10.

relação à música. Vejamos, a seguir, o que Barenboim diz em sua obra sobre a dificuldade de se falar sobre música.

Acredito veementemente que seja impossível falar sobre música. Existem muitas definições que, de fato, apenas descrevem uma reação subjetiva a ela. Para mim, a única delas realmente precisa e objetiva é a de Ferruccio Busoni, o grande pianista e compositor alemão que disse que música é ar sonoro, pois diz tudo e nada ao mesmo tempo. Schopenhauer, por sua vez, viu na música uma ideia de mundo. Dela, assim como da vida, só é realmente possível falar tomando por base nossas próprias reações e percepções. Se eu tento falar sobre música é porque o impossível sempre me atraiu mais que o apenas difícil. Se existe algum sentido por trás disso, tentar o impossível é, por definição, uma aventura capaz de proporcionar um sentimento de ação que eu considero altamente atrativo, e ainda com a vantagem de que nela o fracasso não é somente tolerado, mas esperado³⁴³.

Após citar o trecho acima, Barenboim usa a obra *Some thoughts concernig education*, publicada em 1693, por John Locke, para exemplificar uma interpretação quanto à música e o tempo necessário para se dedicar a ela ou, então, abandoná-la de vez. Aqui utilizo o parágrafo 191 na sua totalidade, pois o fragmento que Barenboim citou em sua obra não é suficiente para compreender, de fato, o que pensa o filósofo inglês sobre o tempo e a dedicação dos jovens à arte da música.

Acredita-se que a música tenha alguma afinidade com a dança, e a capacidade para tocar instrumentos é altamente valorizada por muitas pessoas. No entanto, um jovem depende de muito tempo para adquirir uma habilidade moderada, o que o faz se envolver com companhias excêntricas, fazendo com que seja melhor desistir desta arte: e, entre os homens de posição e negócios, ouvi tão raramente alguém ser elogiado ou estimado por ter uma excelência em música que, entre todas as coisas que já entraram na lista de realizações, acho que posso dar a ela o último lugar. Nossas vidas curtas não nos servirão para a obtenção de todas as coisas; nem nossas mentes podem estar sempre concentradas em algo a ser aprendido. A fraqueza de nossas constituições, tanto da mente quanto do corpo, exige que sejamos frequentemente inflexíveis: e aquele que fará bom uso de qualquer parte de sua vida deve permitir que uma grande parte dela seja recreada. Pelo menos, isso não deve ser negado aos jovens; a menos que você com muita pressa os envelheça, você tem o desprazer de colocá-los em seus túmulos ou uma segunda infância mais cedo do que você poderia desejar. Portanto, penso eu, que o tempo e esforços alocados para melhorias sérias devem ser empregados em coisas de maior utilidade e consequência, e também nos métodos mais fáceis e curtos que poderiam ser obtidos de qualquer maneira: e talvez, como já disse, não seria nenhum dos menores segredos da educação, fazer dos exercícios do corpo e da mente a recreação de um para o outro. Não duvido que algo possa ser feito nele, por um homem prudente, que considere bem o temperamento e a inclinação de seu aluno. Pois, aquele que está cansado de estudar ou dançar não deseja dormir no momento, mas fazer outra coisa que possa distraí-lo e deleitá-lo. Mas isso deve ser

³⁴³ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 11.

sempre lembrado, que nada pode entrar na conta da recreação, que não seja feito com prazer³⁴⁴.

A citação de John Locke pode ser contraposta a partir de vários pensadores, inclusive com base em Schopenhauer, citação já utilizada neste trabalho³⁴⁵. Barenboim, logo após citar Locke, discorre sobre a música, uma vez que, ainda nos dias atuais, ela ocupa os últimos lugares do pensamento em relação à educação. Essa reflexão se dá justamente quando as pessoas pensam que a música é apenas um prazer. Conforme afirma Barenboim, “é claro que milhares de pessoas apreciam chegar em casa, depois de um dia de trabalho exaustivo, colocar um CD e esquecer de todos os problemas que enfrentaram naquele dia”³⁴⁶. Para contrapor as palavras de Locke, Barenboim utiliza a filosofia de Aristóteles, mais especificamente o *Livro VIII* de sua obra intitulada *Política* (1998), onde o filósofo fundamenta a música como algo valioso para a educação dos jovens. O uso da teoria aristotélica por Barenboim é coerente, uma vez que Aristóteles evidenciou a música, como é possível notar em alguns trechos do *Livro VIII*.

Devemos cultivá-la pela distração e descanso que proporciona? O certo é que também para isso recorreremos à dormida e à bebida [...] A música conduz de algum modo a virtude; tal como a ginástica confere ao corpo determinados atributos, também a música pode conferir outros ao caráter, se for capaz de o habituar a um uso correto [...] Por que razão deve ser aprendida em vez de desfrutada, ouvindo outros, e emitindo juízos sobre a sua execução, como acontece entre os Espartanos? Mesmo não a tendo aprendido, consta que podem emitir juízos corretos sobre a música útil e a que não presta [...] A música é das coisas mais agradáveis que existem, tanto executada a solo como acompanhada de canto [...] É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais [...] A música não deve ser aprendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse³⁴⁷.

Barenboim, após exemplificar diferentes modos de pensar entre dois filósofos importantes na história da filosofia sobre a arte da música - Locke e Aristóteles -, discorre sobre o som como fenômeno físico “que permite que experimentemos uma peça musical”³⁴⁸. A forma como Barenboim analisa a teoria do som no contexto musical é, no mínimo, interessante,

³⁴⁴ LOCKE, *Some thoughts concernig education*. p. 241-242.

³⁴⁵ Cf. nota 176.

³⁴⁶ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 12.

³⁴⁷ ARISTÓTELES, *Política*. 1339a - 1342a.

³⁴⁸ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 13.

pois tenta afastar a reflexão da subjetividade, ou seja, usando a realidade física para fundamentar o efeito sonoro.

O elemento subjetivo a que Barenboim se refere está presente nos momentos em que os ouvintes classificam o som pelas cores, ou seja, quando o som é definido como brilhante ou escuro. No entanto, o que pode ser escuro para um determinado ouvinte, não necessariamente será para um terceiro ouvinte. Da mesma forma, o som claro ou brilhante pode ser interpretado de outra maneira para um ouvinte qualquer. O som, para Barenboim, “é uma realidade física que pode e deve ser observada objetivamente, e quando isso é feito, percebemos que ele desaparece assim que para: é efêmero”³⁴⁹. Segue, abaixo, as considerações de Barenboim em relação ao fenômeno chamado som:

O som não é independente - não existe por si mesmo, mas tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Sob esse prisma, a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede. Se o som tem uma relação direta com o silêncio, que tipo de relação é essa? O primeiro domina o segundo ou ocorre o inverso? Depois de cautelosa observação, pode-se perceber que a relação entre eles é equivalente à relação entre um objeto e a força da gravidade. É necessária uma quantidade específica de energia para que seja fornecida energia adicional, ele cairá no chão obedecendo à lei da gravidade. Da mesma forma, a menos que o som seja mantido, ele se transformará em silêncio. O músico que produz um som o traz, literalmente, ao mundo físico. E, ao menos que ele forneça mais energia, o som silenciará. Cada nota tem seu próprio tempo de vida - ela é finita. A terminologia é clara: a nota morre. E aqui podemos ter a primeira indicação precisa sobre o conteúdo na música: o desvanecimento do som por sua transformação em silêncio é a própria definição dos limites de espaço e tempo [...] Se ao nascer do silêncio absoluto a música o interrompe ou se se desenvolve a partir dele. A diferença entre as duas situações é que a primeira representa uma alteração súbita, enquanto a segunda, uma alteração gradual. Em linguagem filosófica, poderia-se dizer que essa é a diferença entre ser e ‘vir-a-ser’³⁵⁰.

Mesmo que Barenboim utilize para fundamentar sua ideia de início, fim e morte do som, algo que pode ser aplicado a qualquer nota musical, o maestro e músico traz para o seu exemplo uma obra marcante na história da música, a saber, *Tristão e Isolda*, pois segundo Barenboim, “o prelúdio de *Tristão e Isolda* é um exemplo evidente de som que evolui do silêncio [...] A música não começa com o movimento do lá inicial para o fá, mas do silêncio para o lá”³⁵¹. É compreensível o exemplo do prelúdio de *Tristão e Isolda*, visto a forma como surge a melodia, a tensão e o desenvolvimento. Principalmente se usarmos a reflexão com base

³⁴⁹ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 13.

³⁵⁰ *Ibidem*. p. 13-14.

³⁵¹ *Ibidem*. p. 14-16.

no que já foi apresentado neste trabalho, me refiro ao uso do prelúdio em sua totalidade nas cenas iniciais do filme de Lars von Trier - *Melancholia*.

Se observarmos a maneira com que a melodia é desfrutada nas cenas em câmara lenta, as palavras de Barenboim podem fazer sentido, principalmente com o uso das artes cênicas, arte que Richard Wagner se preocupou tanto quanto à música em sua *Gesamtkunstwerk*. Assim como o silêncio é o princípio para o som, também deve ser o final após a última nota executada, ou seja, o silêncio que se propaga após o término da obra. Esse é o motivo pelo qual Barenboim critica os aplausos no final da obra antes que o último som tenha, de fato, desaparecido, “morrido”, visto que há “um momento final de expressão, que é precisamente a relação entre o fim do som e o começo do silêncio que vem em seguida. Neste aspecto, a música é um espelho da vida, pois ambas começam e terminam do nada”³⁵².

Além disso, quando se executa um instrumento, é possível alcançar um estado de paz absoluta, em parte devido ao fato de que se pode controlar, através do som, a relação entre vida e morte, um poder que obviamente não é concedido aos seres humanos. Uma vez que toda nota criada tem uma qualidade humana, há uma sensação de morte com o final de cada uma e, através dessa experiência, há uma transcendência de todas as emoções que essas notas podem ter em seu curto período de existência; de certa forma, é um contato direto com a eternidade [...] Uma forma de preparar a entrada do silêncio consiste em criar antes dele uma enorme tensão, para que sua chegada se dê somente depois de atingido o pico absoluto de intensidade e volume. Outro modo de aproximação do silêncio implica uma redução gradual do som, fazendo com que a música fique tão suave que o próximo passo possível seja apenas a ausência completa de som. O silêncio, em outras palavras, pode ser mais alto que o máximo e, aos suave que o mínimo. Também dentro de uma composição existe, naturalmente, a ausência absoluta de som. É a morte temporária, seguida pela capacidade de renascer, de recomeçar a vida. Dessa maneira, a música é mais que um espelho da vida; enriquecida pela dimensão metafísica do som, ela torna possível transcender as limitações físicas do ser humano. No mundo do som, nem mesmo a morte é necessariamente o fim³⁵³.

A citação de Barenboim remete à filosofia nietzschiana, sobretudo, à sua obra intitulada *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, onde o filósofo discute a melodia e a canção popular, classificando-a como sendo o espelho musical do mundo. Segundo Nietzsche, a melodia é o que há de primeiro e universal, pois consegue suportar diversas objetivações em múltiplos textos. Conforme as palavras de Nietzsche, “é também de longe, o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. Da melodia em si, nasce a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo, nada mais quer nos dizer a *forma estrófica da canção*

³⁵² BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 16.

³⁵³ *Ibidem*. p. 16-17.

popular”³⁵⁴. É bem provável que Barenboim, visto a aproximação e interesse com a obra de Wagner, tenha também apreciado a filosofia de Nietzsche. O alicerce musical sonoro, que Barenboim apresenta com propriedade, é a mesma base que Nietzsche faz com a melodia, apesar de ser uma herança da filosofia schopenhaueriana, como ocorreu com Richard Wagner.

Tendo a filosofia nietzschiana como base, além da metafísica schopenhaueriana, e a prática musical wagneriana como exemplo, é compreensível a análise que Barenboim propõe quando afirma que o som começa e termina no silêncio, assim como Nietzsche considera a melodia como o princípio e o fim da música. Quando escutamos o som ou a melodia, pensando em Barenboim e Nietzsche, é como se recebêssemos uma grande variedade de imagens, algo possível somente através do efeito sonoro, do melódico, ou seja, da música. Nietzsche considera a música como o espelho do mundo, pois a apreensão imagética que se concretiza no homem seria a expressão fiel do mundo através do *pathos*. Contudo, apesar de Nietzsche usar metáforas para falar sobre a música e a presença dessa arte no mundo, o filósofo sabe que só é possível compreender a totalidade dessa arte e do mundo através da filosofia.

A questão estética na filosofia de Nietzsche é alicerçada por completo nas tragédias gregas, desde a criação à contemplação artística. Nas palavras de Rosa Dias, “nesse mundo das emoções inconscientes, que abole a subjetividade, o homem perde a consciência de si e se vê ao mesmo tempo, no mundo da harmonia e da desarmonia, da consonância e da dissonância, do prazer e da dor, da construção e da destruição, da vida e da morte”³⁵⁵. Analisando a passagem de Rosa Dias a partir da música, é como se o arco melódico, na esfera que percorre o seu início e o seu fim, estivesse presente na harmonia até o aparecimento da desarmonia, isto é, a consonância e a dissonância, ou, se pensarmos na realidade física, como afirma Barenboim, na força de seus contrários.

Tanto Nietzsche, Schopenhauer, Wagner e também Barenboim, não analisam a música somente com base matemática, mesmo a questão dos intervalos devem ser observados mais do que simplesmente intervalos numéricos. “Não podemos definir a música como algo que tem apenas conteúdo matemático, poético ou sensual. Trata-se de tudo isso e muito mais. Relaciona-se à condição humana, porque a música é escrita e executada por seres humanos que expressam seus sentimentos íntimos, sentimentos, impressões e observações”³⁵⁶. Como mencionado, Wagner, tal como foi para Nietzsche, também é o suporte maior que Barenboim possui na

³⁵⁴ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - I). p. 48-49.

³⁵⁵ DIAS, *Nietzsche e a música*. p. 26-27.

³⁵⁶ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 18.

prática para exemplificar sua teoria do som, a saber, deste o surgimento da nota musical até o final sonoro que ela se faz presente quando o silêncio retoma o seu devido lugar no espaço-tempo.

Mais uma vez, as palavras de Barenboim.

Quando Wagner inicia o prelúdio de *Tristão e Isolda*, ele começa a música a partir do nada, em uma única nota. Se ouvirmos com atenção e inteligência, podemos perceber que essa nota pertence a muitos tons diferentes. Isso cria uma sensação de ambiguidade e expectativa que é absolutamente essencial para preparar o famoso “acorde de Tristão”, que aparece no início do segundo compasso. Se o compasso anterior tivesse sido escrito de forma completa e com uma clara base harmônica, a dissonância do “acorde de Tristão” não teria o mesmo efeito dramático. No entanto, Wagner cria inicialmente uma situação de isolamento, tanto harmônico quanto melódica, que é seguida por um acorde no qual a dissonância não é completamente solucionada, mas deixada suspensa no ar. Um compositor menos genial e com menor compreensão do mistério da música poderia supor que teria de resolver a tensão que criou. Entretanto, é precisamente este sentimento causado por uma solução apenas parcial que permite a Wagner criar cada vez mais ambiguidade e tensão enquanto esse processo continua; a cada acorde não resolvido é um novo começo³⁵⁷.

Barenboim, assim como outros nomes que desenvolveram suas pesquisas na esfera da música, não deixou de discorrer, mesmo que de maneira sucinta, sobre a modulação. “A modulação também está relacionada ao conceito de tempo: para atingir uma perspectiva diversa em uma tonalidade diferente, primeiramente é preciso passar uma quantidade significativa de tempo suficiente para determinar qual é o tom básico”³⁵⁸. Barenboim utiliza a obra *Sinfonia Eroica* de Beethoven para trazer o assunto sobre modulação em seu texto. O músico e maestro lembra que o tema principal da sinfonia é apresentado na tonalidade de mi bemol maior, porém quando o mesmo tema é retomado, ele reaparece em uma nova tonalidade - fá maior, trazendo ao ouvinte uma nova perspectiva do que já tinha ouvido. Barenboim realiza em sua reflexão e análise uma metáfora da música com a história, onde afirma que “um único evento pode não só mudar nossa abordagem para o futuro, mas também a nossa maneira de ver o passado, isso porque a história, assim como a música, se modifica com o tempo”³⁵⁹. Nessa análise, Barenboim utiliza o *finale* da *Nona Sinfonia* de Beethoven com outros dois grandes eventos históricos que marcaram a história do mundo.

A seguir, as palavras do autor:

³⁵⁷ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 24.

³⁵⁸ *Ibidem*. p. 27.

³⁵⁹ *Ibidem*.

No último movimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, a música para completamente em um acorde suspenso, *fortissimo*, com as palavras: *Und der Cherub steht vor Gott* (“E o querubim está diante de Deus”). A modulação da música passa de lá maior para fá maior na última repetição das palavras *vor Gott*, que são repetidas independentemente do restante da frase. O que acontece depois não poderia ter sido previsto: quando a música é novamente retomada, tem-se uma nova tonalidade, um novo tempo, um novo metro e um novo espírito, conduzindo o movimento em uma direção inteiramente diferente, assim como, de certo modo, o mundo foi conduzido a uma outra direção depois de 9 de novembro de 1889 ou de 11 de setembro de 2001. A música nos ensina que devemos aceitar a inevitabilidade de um evento que modifica, irrevogavelmente, o curso da história. Embora possamos ter um senso racional de otimismo ou de pessimismo depois de uma grande catástrofe, a maré e o fluxo da vida, assim como a maré e o fluxo da música, são inegáveis³⁶⁰.

Apesar de Barenboim, no início de seu livro, ter mencionado que a escrita não era direcionada somente a músicos ou não músicos, é claro que, mesmo facilitando a escrita, é necessário o conhecimento musical em alguns dos exemplos usados ou mencionados. Localizar nas partituras os trechos que o maestro cita, bem como perceber as modulações destes mesmos exemplos, caso o indivíduo ouvinte não tenha familiaridade com a obra musical, dificilmente irá perceber, visto que, tal como certifica Barenboim, “a música é muito mais complexa do que um número de telefone; é necessário muita análise e a compreensão profunda da estrutura para se desenvolver uma lembrança sólida de uma peça completa. É a isso que me refiro como recordação: a realização da memória auditiva por esforço racional”³⁶¹. Os exemplos musicais utilizados por pesquisadores e músicos, em sua grande maioria, pertencem ao gênero sinfônico, “erudito”, algo que dificulta ainda mais a compreensão dos leitores/ouvintes que não têm o hábito dessa cultura musical.

A história da música e seu desenvolvimento em relação à harmonia musical se mostrou bastante complexa em alguns momentos históricos. Há discussões e tratados de harmonia que procuraram resolver tensões, explicar as mudanças e, em alguns casos, criar suas próprias teorias com base na harmonia, na matemática, nas sensações, entre outros temas que seus autores pensaram ser relevantes naquela época. Arthur Schopenhauer em sua obra magna trouxe suas considerações, algo que parece plausível para Barenboim, uma vez que as palavras de ambos presumem se complementar. Vejamos as palavras de Schopenhauer em relação à modulação em sua obra intitulada *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1960).

³⁶⁰ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 27.

³⁶¹ *Ibidem*. p. 32.

A passagem de uma tonalidade para outra completamente diferente, quando a conexão com a anterior é no todo cancelada, iguala-se à morte, contanto que nesta o indivíduo finda; mas a vontade que apareceu nesta ainda vive, aparecendo em outros indivíduos cuja consciência, porém, não tem ligação com a do primeiro. No entanto, ao demonstrar estas analogias, nunca se deve esquecer que a música não possui relação direta com elas, mas apenas indiretamente, pois nunca é fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todo o fenômeno expressa a própria vontade. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular ou determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo; mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o regozijo, a própria tranquilidade de ânimo, em certa medida in abstracto, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos. No entanto, nós a compreendemos perfeitamente nessa quintessência deduzida. É a partir disso que nossa fantasia é tão facilmente despertada por ela (a música) e agora tenta formar aquele mundo espiritual invisível e tão vividamente móvel que fala diretamente conosco e tenta vesti-lo com carne e ossos, ou seja, para incorporá-lo em um exemplo análogo³⁶².

Agora, em sua obra *Metaphysik des Schönen* (Metafísica do belo), de 1985, após discorrer basicamente as mesmas palavras sobre modulação que utilizou em sua obra magna, Schopenhauer complementa com as seguintes palavras:

O mundo fenomênico, ou a natureza, e a música são vistas como duas expressões distintas da mesma coisa. Esta mesma coisa, a vontade, é, por conseguinte, a única analogia que media ambos, o *tertium comparationis*, cujo conhecimento é exigido para compreender essa analogia. A música é, portanto, quando considerada uma expressão do mundo, uma linguagem universal no mais alto grau, que [se relaciona] com a generalidade dos conceitos aproximadamente com estes [se relacionam] com as coisas individuais. Sua universalidade não é de maneira alguma, a universalidade vazia da abstração, mas de um tipo completamente diferente, conectada com determinação clara por toda parte. A este respeito, assemelha-se às figuras geométricas e aos números que, como formas *universais* de todos os objetos possíveis da experiência e aplicáveis *a todos a priori*, não são abstratos, mas determinados de forma clara e universal. Todos os possíveis esforços, sugestões, expressões da vontade, todos aqueles processos dentro do ser humano que a razão lança no amplo conceito negativo de sentimento podem ser expressos através das infinitas melodias possíveis, mas sempre na universalidade da mera forma, sem o material, sempre apenas segundo o em-si, não segundo o fenômeno, como se fosse a alma mais íntima do mesmo, sem o corpo. Como eu disse, a música difere de todas as outras artes porque não é uma cópia do fenômeno, ou mais corretamente uma cópia da objetividade adequada da vontade, mas uma cópia direta da própria vontade³⁶³.

As palavras de Barenboim que podem ser analisadas com a mesma precisão que as palavras de Schopenhauer:

³⁶² SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke - SW* (Band - I). p. 364.

³⁶³ SCHOPENHAUER, *Metaphysik des Schönen*. p. 221-222.

A modificação da tonalidade de um tema altera a progressão dramática de um trabalho musical de uma forma dificilmente explicável em termos não musicais. A tonalidade, entretanto, tem uma relação muito próxima à visualização espacial. A distância entre as duas notas e a conexão harmônica entre elas é a base da natureza expressiva de um intervalo. As doze notas da escala ocidental tem uma relação distinta e claramente definida uma com a outra. A relação entre as notas da escala modificou-se no decorrer da história, entre diferentes períodos, às vezes variando de um compositor para outro ou entre os trabalhos de um mesmo compositor, mas sempre foi controlada por certas regras invioláveis. Certas modificações de harmonia, ou modulações, são praticamente obrigatórias. Na forma-sonata, por exemplo, o primeiro tema que reaparece no início do desenvolvimento muitas vezes o fará na tonalidade dominante, uma quinta acima da tônica, sua tonalidade original. Mesmo que o tema permaneça inalterado, a sua transposição na tonalidade dominante transforma, literalmente, sua posição. Essa tonalidade é o momento mais óbvio de tensão harmônica que é resolvido na tônica, criando, desse modo, um fluxo e refluxo de tensão e liberação. Tendo alcançado a dominante, fica muito mais fácil entrar em novas áreas que não têm uma relação tão próxima nem representam uma consequência tão óbvia da tônica. Em seguida, a primeira modulação para o tom dominante abre as portas para possibilidades quase infinitas de modulação e mais explorações³⁶⁴.

É perceptível que, apesar de Barenboim tentar escrever com uma linguagem mais simplificada, ou seja, para aqueles que não têm conhecimento musical, às vezes não há outra maneira de se expressar. É preciso usar a linguagem musical, caso contrário o texto não será compreensível para nenhum de seus leitores. Logo, é cognoscível a necessidade em conhecer o mínimo necessário de música para se aventurar nesta esfera artística, seja na leitura, seja na escrita. Em relação à modulação, enquanto Schopenhauer permaneceu no âmbito filosófico e metafísico com base na sua tese - a vontade schopenhaueriana -, Barenboim trouxe sua explicação a partir de um conteúdo musical específico, mais próximo da história da música e da tensão harmônica.

Existem diversas maneiras de se modular em uma peça musical, tanto de maneira suave quanto repentina. Para ambos, há regras de harmonia e transição de tonalidades para essas ações. Podemos citar, por exemplo, a troca de tonalidade por função harmônica, ou seja, utilizar o acorde de tensão para a modulação da próxima tonalidade. Vale mencionar que outros acordes também são fundamentais para resolver a modulação, não necessariamente a melodia ou o movimento cromático, mas também a dominante e o acorde diminuto. Este último possui a facilidade de resolver sua tensão meio tom acima ou abaixo de qualquer nota pertencente ao mesmo acorde diminuto, mas a modulação será com um rompimento brusco. Essas regras fazem parte do progresso histórico na história da harmonia.

³⁶⁴ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 36-37.

Porém, como já exposto, sempre que são utilizados exemplos de música, dificilmente são músicas do imaginário popular ou da indústria da cultura, quase sempre são músicas do universo sinfônico “erudito”. É compreensível devido à história e o desenvolvimento da história da música, mas, para contrapor esta reflexão ou “movimento”, trago um exemplo muito conhecido e que não pertence a esta esfera da música sinfônica, me refiro a composição de Michael Jackson - *Heal the world* (Curar o mundo). Michael Jackson utiliza a modulação no final de sua composição com o intuito de salientar o refrão, ou seja, dramatizar ainda mais a mensagem composta no enredo de sua obra musical. A tonalidade da música é Lá maior e, no final, modula para Mi maior e depois para Si maior. A mudança de tonalidade se dá de duas maneiras possíveis para a análise. Primeiro, com base na tônica da tonalidade anterior que passa a se tornar a subdominante da tonalidade futura - La - Mi, e logo depois, Mi - Si. E, segundo, a partir da melodia cantada que realiza a modulação melódico cromática com base no acorde de tônica que sustenta o arpejo. A segunda análise, a partir da linha do canto, manifesta a capacidade que o artista e compositor Michael Jackson possui em modular sem uma cadência preparatória que conduz a melodia com base na harmônica.

Novamente, por mais que se tente discorrer de maneira simples para entender como ocorre, para aqueles que não tem afinidade com a linguagem musical, tudo o que foi exposto se torna uma grande massa de informação que não pode ser utilizada, exceto se o indivíduo tenha conhecimento musical. Caso tenho noção da escrita musical, é válido observar na partitura a seguir o que ocorre na composição. Dessa forma, é possível analisar com base no que foi revelado no parágrafo anterior. Vale citar que a modulação ocorre na frase de maior importância da composição e que leva o nome da obra – *Heal the world*. Esta observação faz jus à filosofia de Nietzsche em sua obra filosófica e estética que, reafirmando a citação já utilizada, da “melodia em si, nasce a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo, nada mais quer nos dizer a *forma estrófica da canção popular*”³⁶⁵, ou, da citação de Barenboim quanto ao *finale* da *Nona Sinfonia* de Beethoven, especificamente no *fortissimo* e sua frase imponente “*Und der Cherub steht vor Gott* (E o querubim está diante de Deus)”³⁶⁶.

O exemplo seguinte mostra apenas a primeira modulação de Lá maior para Mi maior, pois a segunda é idêntica à anterior, mas de Mi maior para Si maior.

³⁶⁵ NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - I). p. 48-49.

³⁶⁶ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 27.

The image shows a musical score for the song "Heal the world" by Michael Jackson. It consists of three staves: Canto (Vocal), Guitarra (Guitar), and Baixo (Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a modulation to a new key signature (one sharp, F#) and a new time signature (3/4). The lyrics "Heal the world" and "Ma-ke it" are written below the vocal staff. The guitar and bass parts provide accompaniment, with the bass line featuring a triplet in the new key and time signature.

Figura 14 – Trecho de modulação da composição *Heal the world*, de Michael Jackson.

Este foi um pequeno exemplo de como é possível usar obras de fácil compreensão, ou seja, não sinfônicas, que não requerem um profundo conhecimento sobre a história da música, uma vez que a indústria da cultura procura atingir as massas de forma mais rápida e eficiente. Mas, usando recursos do mercado da cultura, é plausível analisar de forma parecida com as obras sinfônicas, uma vez que a história, a harmonia, a melodia, encadeamentos e progressões se repetem ao longo dos anos. Porém, em *Heal the world*, a genialidade artística está em Michael Jackson, visto a forma escolhida de modulação.

Retomando o conteúdo da obra *A música desperta o tempo*, é preciso mencionar que o autor e maestro se apropria de um filósofo para apoiar suas ideias, a saber, Baruch Spinoza. É interessante o caminho que Barenboim segue para reafirmar a relevância de ter lido Spinoza, mais especificamente, a obra intitulada *Ética*. Mesmo que a temática da música não esteja presente na obra, a leitura de *Ética* influenciou na obra de Barenboim, “eu li o livro *Ética*, de Spinoza, pela primeira vez, aos treze anos de idade [...] me abriu um novo horizonte, que é o motivo de minha contínua dedicação aos seus trabalhos. O princípio simples de Spinoza de que ‘o homem pensa’ se tornou para mim uma atividade mental existencial”³⁶⁷.

Assim como acontece com alguns leitores que se identificam com algumas teorias e filosofias, Barenboim, apesar de usar passagens de Nietzsche e Schopenhauer para discutir música e sustentar sua teoria em paralelo com as teorias dos filósofos, foi a partir de Spinoza que pode fundamentar a necessidade de pensar a filosofia como um meio para a liberdade de pensamento e, com base na teoria, desenvolver o seu trabalho musical. Para Barenboim, este ato de pensar é um processo ativo que fortalece cada vez que o indivíduo pratica esta ação,

³⁶⁷ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 49.

dessa forma o indivíduo consegue delimitar os seus pensamentos com base na própria experiência da realidade. Esse gesto é, para o maestro, um exemplo de identificar o que ele considera ser verdadeiramente livre. Lembrando que Spinoza fala sobre as virtudes do homem e que essa liberdade é associada à beatitude da alma. A liberdade a que Barenboim se refere, referindo-se à filosofia de Spinoza, é, essencialmente, a razão, ou seja, toda ação que o homem toma pelo ato de refletir e não simplesmente pelo afeto.

Após discorrer sobre Spinoza, Barenboim apresenta sua reflexão sobre o intelecto e a emoção na esfera da música, como é possível verificar na citação:

Também na música, o intelecto e a emoção caminham de mãos dadas, tanto para o compositor como para o intérprete. As percepções racional e emocional não estão apenas em conflito uma com a outra; antes, uma guia a outra para atingir o equilíbrio da compreensão, no qual o intelecto determina a validade da reação intuitiva e o elemento emocional proporciona uma sensibilidade racional com uma dimensão de sentimentos, que humaniza o todo. Alguns músicos são vítimas da crença supersticiosa de que uma análise demasiadamente completa de uma peça musical pode destruir a qualidade intuitiva e a liberdade em sua execução, confundindo consciência com rigidez e esquecendo que a compreensão racional não é possível, mas absolutamente necessária para que a imaginação não seja limitada³⁶⁸.

Para firmar o seu discurso em interlocução com Spinoza, o pensamento metafísico é algo que o maestro considera nos dias de hoje, como um ato que “significa, etimologicamente, ultrapassar o físico, o tangível e o literal para compreender tanto a essência de algo como sua relação com todas as outras coisas, sejam pessoas, um governo, uma voz de uma fuga de Bach ou um evento na história”³⁶⁹. E, naturalmente, que o pensar metafisicamente só é possível se o homem pensa. É no contexto de pensar livremente que surgem as ideias, algo capaz de transcender conceitos desde que se parta dessa perspectiva.

O maestro usa este pensamento para exemplificar a ação do intérprete, pois a ideia que o intérprete pode criar de uma composição não pode ser expressa em uma apresentação musical, ou seja, o intérprete não pode expressar tudo o que há na partitura. A relação está intrinsecamente ligada entre ideia, tempo, finitude, percepção e compreensão. A ideia tem a sua essência, sendo infinita e incompreensível em sua totalidade, mas a finitude está ligada ao que é possível fazer com essas ideias, como o intérprete faz com a partitura. Em relação à ideia,

³⁶⁸ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 50-51.

³⁶⁹ *Ibidem*. p. 51.

“sua essência não está sujeita a se modificar com o tempo, ao passo que a sua implementação é variável dependendo do tempo, percepção e compreensão”³⁷⁰.

Barenboim, para discorrer e fundamentar sua compreensão e teoria quanto à esfera da música, se apropria do que ele considera o fio condutor da obra *Ética* de Spinoza, a saber, a finitude do homem no infinito. O homem, segundo sua interpretação, “é um ser finito já que não é, em absoluto, seu próprio determinador - em outras palavras, ele não é a causa de si mesmo”³⁷¹. A analogia que Barenboim realiza de sua leitura de Spinoza com a música fica visível na citação abaixo:

Do mesmo modo, a finitude de qualquer interpretação musical é baseada na infinidade de possibilidades disponíveis. A partitura é a substância final, o trabalho terminado e sua interpretação são finitos, uma expressão temporária que toma lugar no tempo, tendo começo e fim. Ser capaz de entender a essência da música nela mesma é estar disposto a começar uma pesquisa interminável, por isso a tarefa do músico não é exprimir ou interpretar a música como tal, mas aspirar, tornar-se parte dela. É quase como se a interpretação de um texto criasse um subtexto próprio que se desenvolve, comprovando, variando e contrastando com o texto real. Esse subtexto é inerente à partitura e é limitado; ele resulta de um diálogo entre ela e o intérprete, e sua riqueza é determinada pela curiosidade deste último. No teatro, função do subtexto é mais óbvia: o diretor de cenário e os atores ou cantores são obrigados a contar a história explorando também as condições subjetivas e objetivas que influenciam cada personagem. Ser “fiel à partitura”, uma expressão usada frequentemente, significa muito a questão que literalmente reproduzi-la de forma sonora; examinando a questão por essa perspectiva, pode-se dizer que não existe tal coisa como fidelidade absoluta à partitura. A alfabetização é só metade da equação, a outra é composta pela interrogação que nos leva a analisar e compreender cada trecho da música quanto à natureza última do todo³⁷².

Barenboim consegue fazer a aproximação entre a filosofia que o guiou - Spinoza, bem como a teoria que propõe e desenvolveu ao leitor de sua obra. E, por mais que se “esforce” em apresentar uma escrita para não conhecedores de música, fica evidente àqueles que conhecem música que há a necessidade a todos os leitores da obra de Barenboim, a indispensabilidade que se tenham uma afinidade maior com a música, com a história da música, bem como a análise musical e a leitura de partituras, caso contrário, muito do conteúdo exposto pelo maestro ficará sem compreensão, pelo menos no entendimento que Barenboim sugere fundamentar. Mesmo que a maioria das referências seja direcionadas às questões relacionadas aos compositores e intérpretes, faz-se necessário compreender a linguagem. Somente assim, o ouvinte, o espectador

³⁷⁰ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 52.

³⁷¹ *Ibidem*. p. 55.

³⁷² *Ibidem*. p. 55-56.

ou o leitor, irão acompanhar o raciocínio e a reflexão a partir dos exemplos musicais. Como encerramento deste capítulo, as palavras de Barenboim podem ser consideradas o ponto alto de suas reflexões e práticas, pois essas colocações demonstram de forma clara que, sem conhecimento musical, o maestro não conseguiria realizar tais análises.

Quando leio ou toco uma partitura pela primeira vez, não existe nenhuma possibilidade objetiva de haver uma familiaridade ou compreensão intelectual da peça; a primeira reação é exclusivamente instintiva, o resultado de uma primeira impressão. Nem mesmo o músico mais talentoso do mundo seria capaz de analisar um trabalho à primeira vista. Depois desse contato inicial, posso então proceder a uma análise da peça, trabalhar nela, pensar nela, virá-la ao contrário e, assim, adquirir muito mais conhecimento da música do que obtive na primeira leitura [...] A primeira reação intuitiva foi o começo de um processo que se tornou essencialmente racional, e minha principal preocupação então é entender a anatomia da peça, sem a qual seria impossível exprimir sua estrutura. Tenho de observar as relações entre todos os elementos diferentes da música. Entretanto, ter a estrutura em mente é só uma parte do caminho necessário para uma verdadeira compreensão da música. O próximo passo é fruto do conhecimento, o mais detalhado possível, dos materiais musicais, que me permite reviver a primeira abordagem, mas dessa vez com uma espécie de ingenuidade consciente que me permite abrir a peça como se a música estivesse sendo composta enquanto é executada. Muitas vezes, depois de ter trabalhado a fundo dessa maneira, algo inesperado me acontecia durante a execução e me fazia seguir em uma direção que nunca havia me ocorrido em nenhuma das vezes que tocava em casa. Entretanto, essa realização espontânea não teria sido possível sem todas as repetições e sem familiaridade, resultados de um estudo intenso [...] Não existe substituto para o conhecimento de si próprio ou da compreensão metafísica da partitura e a relação do indivíduo com ela; nem mesmo um grande talento ou a mais exaustiva preparação pode compensar a falta de todos esses elementos. “O homem pensa”, afirma Spinoza, e esse pensamento é resultado de um diálogo entre o intelecto, as emoções e a intuição. Isso não é válido só para a mente de cada indivíduo, mas também para grupos de pessoas e até nações³⁷³.

³⁷³ BARENBOIM, *A música desperta o tempo*. p. 59-60.

Considerações finais

Por um discurso filosófico e musical

O modo de como as ideias, as teorias e as questões filosóficas e musicais foram apresentadas nesta pesquisa, faz com que o leitor tenha a liberdade para algumas reflexões, seja enquanto concordância, dissonância ou refutação da tese apresentada. É fundamental que o indivíduo conheça, de fato, um determinado assunto para discorrer com propriedade, para que possa se posicionar criticamente quanto às especificidades do objeto da pesquisa escolhida. E, para além deste conhecimento específico, é imprescindível que haja por parte deste leitor ou pesquisador, a consciência de que a reprodução pela simples reprodução de teorias - mesmo que tais teorias tenham sido elaboradas por “pensadores renomados” -, pode não ser suficiente para sustentar que há nestes mesmos leitores e pesquisadores o conhecimento necessário para pronunciar-se sobre determinado tema singular, uma vez que a possibilidade de refutação será confirmada somente a partir do espaço-tempo de novas ideias, pensamentos e teorias.

No caso da filosofia da música, os inúmeros conceitos e definições que transitam as duas áreas de conhecimentos amalgamadas, fazem com que muitos pesquisadores na esfera da filosofia e da música procurem fundamentar suas ideias com base em suas áreas em que são especialistas. É o conhecimento de cada indivíduo que proporciona a capacidade de identificar as lacunas de uma determinada teoria. Na esfera da filosofia da música, quando uma pesquisa é desenvolvida por alguém que não dedicou o tempo imprescindível para as duas áreas do conhecimento, o hiato entre uma área e outra fica evidente. Esta mesma ação é exteriorizada quando um indivíduo que não empregou o intervalo essencial às duas áreas, se depara com um texto que exige conhecimento para localizar fragilidades desse pensamento, dificultando, assim, a contestação no transcurso da leitura. Nesse caso, só há um caminho para os dois exemplos, isto é, a reprodução de ideias inconclusivas pela falta de conhecimento.

Os músicos, compositores, filósofos, historiadores, musicólogos, pesquisadores e demais especialistas que discorreram sobre filosofia e música, trazidos para fundamentar a ideia central desta tese, possibilitaram uma interlocução com o leitor e entusiasta que “vê” na filosofia da música, algo maior do que o “reducionismo” de uma área de pesquisa que simplesmente amalgama duas áreas do conhecimento. Mas, é preciso ter cuidado, dedicação e cautela com esta área do conhecimento, uma vez que, desde os tempos antigos, havia uma concentração muito maior do que se observa atualmente.

Se analisarmos a atual circunstância do ensino e da pesquisa no Brasil, pode parecer, em um primeiro instante, justificável que não haja profissionais consideravelmente qualificados, assim como publicações de artigos, conferências em eventos regionais, nacionais, internacionais, ou até mesmo livros, com a qualidade que se possa almejar. A crítica, como se sabe, não deve ser recebida de forma generalizada. Contudo, o leitor, possuidor de conhecimento, “tem a obrigação” de, minimamente, questionar se o conteúdo é de qualidade, se está fundamentado e, para além de tais questionamentos, se não é apenas uma reprodução de teorias e ideias que se sobrepõe a cada pesquisa ou obra publicada, tal como descreve Arthur Schopenhauer sobre as feiras de livros e o “empenho” que havia e, atualmente, em alguns casos, ainda há, em “lançar ao público”, um novo “intelectual”.

No entanto, a crítica não deve ser apenas um exercício do leitor, esta mesma ação deve ser do pesquisador, daqueles que se autointitulam especialistas. Eis outro problema evidenciado hodiernamente, a saber, o especialista. Até que ponto a especialização de um pesquisador em um determinado tema, de um pensador específico, autor ou músico é uma dificuldade real para a pesquisa? O real problema é que este especialista não reflete criticamente sobre o objeto de pesquisa, por exemplo, quando um indivíduo se considera especialista em Nietzsche, mas não consegue identificar as lacunas nietzschianas, ou então, se nega a buscar tais evidências. Apenas para reflexão, devido à falta de conhecimento musical, muitos estudiosos nietzschianos consideram, de forma exacerbada, que Nietzsche foi um exímio conhecedor de música, ignorando a educação musical praticada na época do filósofo. Esses mesmos especialistas também ignoram a falta de uma educação musical própria.

Além disso, recorro ao meu fortalecimento, como tantas outras vezes, novamente para um volume de Schopenhauer, que para mim, é um novo e profundo amigo, enquanto até mesmo eu elevo o conhecimento depois de um lado muito importante, mas apenas suas virtudes me foram dadas por ele como recurso, para completar lacunas assustadoras em seu sistema³⁷⁴.

As palavras acima são de Richard Wagner, um schopenhaueriano confesso. Porém, o fato de seguir a filosofia de Arthur Schopenhauer, não o faz um schopenhaueriano alienado. Este exemplo é, para conhecedores de música e da filosofia de Schopenhauer, a crítica de Wagner em relação à metafísica da música desenvolvida em *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

³⁷⁴ WAGNER, *Mein Leben - Zweiter Band*. p. 152.

Schopenhauer foi um grande conhecedor de música, mas Wagner, enquanto compositor, foi capaz de identificar que a manifestação da vontade na música, isto é, a partir da divisão filosófica schopenhaueriana - os graus de objetivação -, possui na prática musical, lacunas que não se sustentam na esfera da música, especificamente no encadeamento contrapontístico e harmônico. Logo, se Wagner abdicasse do seu conhecimento musical e seguisse apenas a filosofia de Schopenhauer, estaria agindo como alguns especialistas em nossos dias, mesmo havendo uma grande diferença na ação, a saber, que, enquanto Wagner leu inúmeras vezes a obra de Schopenhauer, até haver a possibilidade de compreendê-la e criticá-la, em geral, os especialistas de hoje buscam apenas a reprodução da filosofia a que se dedicam, não realizando a crítica ao próprio objeto de pesquisa.

Nietzsche e Schopenhauer nos servem apenas para refletir, uma vez que tal ação ocorre com mais frequência do que se imagina. Hoje em dia, “não dá tempo de se cansar” de estudar como Hanslick, ou seja, se dedicar tanto a um tema que, por um tempo, deixou de lado as suas teorias, como fez o esteta em seus estudos sobre estética. A “justificativa”, em relação à ausência de tempo, se dá pela imposição diária de produção, assim como a demanda no processo educacional, quase que tecnicista. Assim sendo, poucos são os pesquisadores que decidem “enfrentam/ignorar” o sistema, seja por motivos ideológicos ou pela qualidade de suas pesquisas.

A tese em questão apresentou as teorias e ideias de pensadores e músicos que, por um lado, podem ser consideradas relevantes para a área da filosofia da música, por outro não. Porém, a possibilidade de análise para haver este “reconhecimento” da pesquisa, antes de mais nada, deve ser atribuída ao leitor e conhecedor de música e de filosofia. Só então, quando existirem pesquisadores que estejam realmente envolvidos em estudar duas ou mais áreas do conhecimento que se amalgamam, será possível identificar a qualidade, responsabilidade e seriedade no conteúdo de um artigo, uma dissertação, tese, conferência ou livro.

É válido mencionar que as adversidades que surgem nas discussões em determinadas áreas específicas do conhecimento, como música, serão sanadas a partir de reflexões que envolvem, naturalmente, questões musicais. O mesmo ocorre com temas filosóficos, ou seja, a divergência entre teorias e ideias filosóficas serão decodificadas e esclarecidas pela própria filosofia. No entanto, quando as duas áreas fundamentam uma teoria - filosofia da música -, o problema musical e filosófico passa a dialogar com as duas áreas, motivo este da necessidade de uma interlocução fundamentada em ambas as áreas de conhecimento. Questionamentos que surgem fundamentalmente a partir da filosofia da música não é um problema para músicos

apenas, nem unicamente para filósofos, a discussão é filosófico-musical. Por conseguinte, enquanto não houver a dedicação indispensável de estudos nas duas áreas do conhecimento, haverá questionamentos desnecessários por aqueles que se entregam somente a música ou exclusivamente a filosofia.

Enfim, adoto a ideia de Martin Heidegger em sua obra *Holzwege*, em que as respostas para todas as interrogações que possam surgir durante a leitura desta pesquisa não são fáceis ou não estão às claras, uma vez que o caminho escolhido foi, sobretudo, apresentar a diferença na esfera da filosofia da música. Os exemplos citados apenas servem de estímulo para uma reflexão crítica que, atualmente, não está presente na esfera da filosofia da música. O estímulo heideggeriano, ou o desalento, para o leitor não preparado, está na seguinte frase: “as reflexões precedentes dizem respeito ao enigma da arte, ao enigma que é a própria arte”³⁷⁵. E, parafrazeando o filósofo alemão, as reflexões críticas apresentadas nesta tese dizem respeito ao enigma da filosofia da música.

³⁷⁵ HEIDEGGER, *Holzwege*. In.: *Gesamtausgabe - Band 5*. p. 66.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad.: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALPERSON, Philip. *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Penn State Press, 2010.

ANDRADE, Péricles. “Gramatologia versus estruturalismo: a crítica de Derrida a Saussure e Lévi-Strauss”. *Tomo*. São Cristóvão. N° V, p. 79-98, 2002.

ARISTÓTELES, *Política*. Trad. António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Veja, 1998.

ASMUTH, Christoph. *Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz*. In.: *Musikphilosophie - Musik-Konzepte : die Reihe über Komponisten. Neue Folge*. München: Edition Text + Kritik, 2007.

BACH, J. S. *Toccatà C-dur für Orgel - BWV 564*. Transcrição de Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. Partitura.

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Trad. Eni Rodrigues (Inglês); Trad. Irene Aron (Alemão). São Paulo: Martins, 2009.

BARENBOIM, Daniel e CHÉREAU, Patrice. *Diálogos sobre música e teatro - Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAGIER, Guido. *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*. Langensalza, 1911.

BARRENECHEA, Mariano Antonio. *Historia Estetica de la Musica*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1963.

BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. 2001.

BILLROTH, Theodor. *Wer ist musikalisch?*. Zwete Auflag. Berlin: Verlag Gebrüder Paetel, 1896.

BOCKHOLDT, Rudolf. *Was ist ein Musikalischer Gedanke?*. In.: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang: zum Wechselsverhältnis von Musik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1999.

BOESCH, Bruno. (Org.). *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad.: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical Perspectives On Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BUDD, Malcom. *Music and Emotions: The Philosophical Theories*. London/New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 1992.

CARONE, Iray. “Adorno e a educação musical pelo rádio”. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, n. 83, agosto 2003, p. 477-493.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Art: a contemporary introduction*. London/New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

DARWIN, Charles. *The descent of man and selection in relation to sex*. United Kingdom: Princeton University Press, 1981.

DAVIES, Stephen. (1997) “John Cage’s 4’33””: Is it music?”. *Australasian Journal of Philosophy*, 75:4, 448-462.

DAVIES, Stephen. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradutores: Miriam Schnairerman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva. Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Sondas e Veredas, 2005.

DÖRFFEL, Alfred. *Das Musikalisches Opfer*. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2 Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885. Plate B.W. XXXI (2).

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad.: Pérola de Carvalho. 7º Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

- EHRlich, Heinrich. *Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1881.
- FAHLBUSCH, Lothar. (Hrsg). *Vorwort*. In.: *Musikkritiken*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1972.
- FÖRSTER-NIETZSCHE, Elisabeth. *Nietzsche - Correspondência com Wagner*. Trad. M. J. de la Fuente. Lisboa: Guimarães, 1990.
- FRIEDLAENDER, Max. *Frauenliebe und Leben. Sämtliche Lieder, Band I: Originalausgabe* (Hohe Stimme) (No.2383a). Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908?]. Plate 9307.
- FUBINI, Enrico. *El siglo XX: música y filosofía*. Trad.: M. Josep Cuenca Ordiñara. 2º ed. Valência: Universidade de Valência, 2014.
- GAUT, Berys e LOPES, Dominic M. *The routledge companion to Aesthetics*. London/New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2001.
- GONTIJO, Clóvis Salgado. “Em busca da ipseidade musical: A música e o inefável, de Vladimir Jankélévitch”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 21, n. 41, 2017.
- GRACYK, Theodore e KANIA, Andrew. *The Routledge Philosophy Companions to Philosophy and Music*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2011.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Trad.: Ana Luísa Faria. Lisboa Gradiva, 2007.
- HANSLICK, Eduard. *Aus meinem Leben. Erster Band*. Dritte Auslage. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1894.
- HANSLICK, Eduard. *Aus meinem Leben. Zweiter Band*. Dritte Auslage. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1894.
- HANSLICK, Eduard. *Musikkritiken*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1972.
- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 15. Auflag. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1922.
- HARTMANN, Eduard. *Die deutsche Aesthetik seit Kant*. In.: *Ausgewählte Werke - Band III – Aesthetik*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1886.

- HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*. Leipzig: Druck und Verlag von Beitzkopf und Härtel, 1853.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Trad.: Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in 20 Bänden und Register, Bd.13, Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. In.: *Gesamtausgabe - Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- HORKHEIMER, M. e ADORNO, T. W. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006
- HUMPHRIES, John. *The Early Horn - A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- IRIARTE, Rita. *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1987.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo - Diário de uma favelada*. 8ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3. ed. Trad.: Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KOELSCH, Stefan. *Brain and Music*. New Jersey: John Wiley & Sons, Ltd, 2013.
- KOSSLER, Mattias. “O puro sujeito do conhecer e a arte”. Trad. Jair Barboza. *Revista Voluntas*. Rio de Janeiro. Vol. 7, n. 1. pp. 231-245, 2016.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York and London: Routledge; 2nd edition, 2003.
- KÜHN, Hellmut und MAHLING, Christoph-Hellmut. (Hrgs). *Historische und Systematische Musikwissenschaft - Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora*. Tutzing: Hans Schneider, 1972.
- LEVINSON, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics: Essays in philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Trad.: António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I: O cru e o cozido*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LIPPMAN, Eduard A. *A History of Western Musical Aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1994.
- LOCKE, John. *Some thoughts concerning education*. Boston: Published by Gray and Bowen, 1830.
- LURIA, Alexander R. *Fundamentos de Neuropsicologia*. Trad.: Juarez Aranha Ricardo. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, São Paulo: EDUSP, 1981.
- MAGEE, Bryan. *The Tristan Chord-Wagner and Philosophy*. London: Penguin Press, 2000
- MANN, Thomas. *O Pensamento Vivo de SCHOPENHAUER*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1955.
- MARQUARD, Odo. *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik*. In.: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Frankfurt am Main: Verlag Sauerländer, 1983.
- MARQUARD, Odo. *Musik in der Philosophie*. In.: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*. v. (Hrsg) Rudolf Bockholdt. Pfaffenhofen: Ludwig Pfaffenhofen, 1990.
- MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1995.
- MOHR, Georg. “Musik als erlebte Zeit”. *Philosophia Naturalis*. Frankfurt am Main, 49 (2), 2012.
- MORAES, Marcelo. “A crítica de Derrida ao etnocentrismo não declarado de Lévi-Strauss”. *Ensaio Filosóficos*, Volume VII, Abril/2013.
- NEIDHÖFER, Christoph. *Experiencing Time in Brian Cherney’s String Quartet No. 4 (1994)*. *Intersections*, Canadian University Music Society , 37(1), 2017, p. 119–142.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe - KSA* (Band - I; II; VI; VII). Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München Walter der Gruyter, Berlin/New York, 1980.

- OLIVEIRA, Sidnei de. *O Beethoven de Wagner em O Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. Passo Fundo: IFIBE, 2016.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDFPBA, 2000.
- PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- POLE, William. *The Philosophy of Music*. London/New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2000.
- RICCIARDI, Rubens e ZAPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. 1. ed. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.
- RIEMANN, Hugo. *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik*. Berlin und Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1900.
- ROBINSON, Jenefer. “Music and Emotions”. *Journal of literary theory*. Vol 1, Nº 2, 2007.
- ROCHA, Leandro José. “Implicações possíveis do termo *Wohlgefallen* na crítica da faculdade do juízo”. *Aufklärung*, João Pessoa, v.4, n.3, Set.-Dez., 2017, p. 101-118.
- ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- SANYAL, Ritwik. *Philosophy of Music*. Bombay and New Delhi: Somaiya Publications PVT. LTD, 1987.
- SCHILLER, Friedrich. *An Goethe*. In.: *Friedrich Schiller Archiv - Textsammlung. Inhaltsangaben. Bilder. Biografie. Zitate und mehr*. Disponível em: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/> Acesso em 21 de Setembro de 2020.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Der handschriftliche Nachlass - Der Manuskriptbüscher der Jahre 1830-1852* (Band – I; IV). München: Verlag GmbH und Co. KG, 1985.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metaphysik des Schönen*. Volker Spierking (Hrsg.). München: R. Piper GmbH & CO. KG, 1985.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barbosa. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke - SW* (Band - I; II; IV). Julius Frauenstädt (Hrsg.). Arbeitsgemeinschaft. Cotta - Insel.Stuttgart/Frankfurt am Main. 1960 -1965.

- SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A study in the philosophy of mind*. Indiana: St. Augustine's Press, 1998.
- STOCK, Kathleen. *Philosophers on Music - Experience, Meaning, and Work*. Oxford. Oxford University Press, 2007.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética da Música*. Trad.: Maria Helena Garcia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Trad.: Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.
- STRAVINSKY, Igor. *Stravinsky: An Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1936.
- STRUNK, W. Oliver. *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Deconstructive variations: music and reason in western society*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- TOLSTOI, Leo. *What is Art?*. Translated from the original Ms., With an introduction by Aylmer Maude. New York: Funk & Wagnalls Company, 1904.
- TOMKINS, Calvin. *The Bride and the bachelors - Five Masters of the Avant Garde*. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1980.
- UNGER, Max Unger. *Symphony No.5, Op.67*. Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d.[1938].
- WACKENRODER, W. H. e TIECK, Ludwig. *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam GmbH & Co. KG., 2013.
- WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen - GSD (Band - III; IX)*. Leipzig: Verlag W. Frissch. Elibron Classics series. Adamant Media Corporation 2005-2006.
- WAGNER, Richard. *Mein Leben (Band I-II)*. Eike Middell (Hrsg.). Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1985-1986.
- WIORA, Walter. *Die Hinwendung zum Wesentlichen in der Werkbetrachtung*. In.: *Musik als Lebenshilfe. Vorträge der zweiten Bundesschulmusikwoche Hamburg 1957*. hrsg. v. Egon Kraus. Hamburg: Hans Sikorski, 1958.