

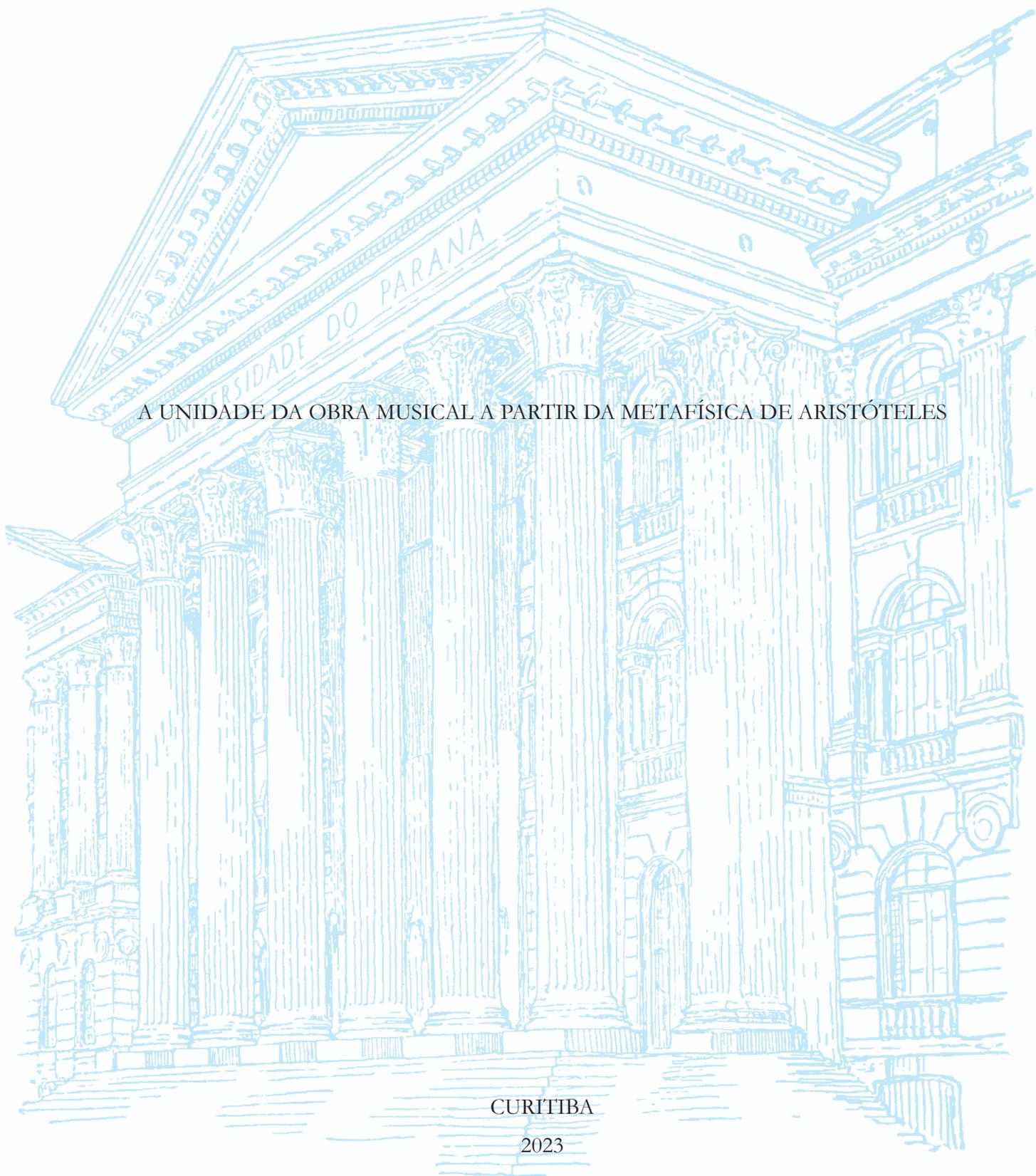
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAUL FRANZ WEGMANN PEÑA

A UNIDADE DA OBRA MUSICAL A PARTIR DA METAFÍSICA DE ARISTÓTELES

CURITIBA

2023



PAUL FRANZ WEGMANN PEÑA

A UNIDADE DA OBRA MUSICAL A PARTIR DA METAFÍSICA DE ARISTÓTELES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues.

CURTIBA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

W411 Wegmann, Paul F. P.
A unidade da obra musical a partir da metafísica de Aristóteles.-
PNLD. / Paul Franz Wegmann Peña. – 2023.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Indionei Carneiro Rodrigues

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.

Inclui referências.

1. Música. 2. Aristóteles. 3. Filosofia da música. 4. Estética musical. 5.
Unidade da obra musical. I. Rodrigues, Indionei Carneiro. II.
Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design.
Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **PAUL FRANZ WEGMANN PEÑA** intitulada: **A UNIDADE DA OBRA MUSICAL A PARTIR DA METAFÍSICA DE ARISTÓTELES**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

27/02/2023 15:31:00.0

INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

03/03/2023 15:02:11.0

MAURICIO SOARES DOTTORI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/02/2023 14:56:15.0

SUSANA DE CASTRO AMARAL VIEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 255287

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 255287

Agradecimentos

Agradeço enormemente ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná e a todas as professoras e professores pelo acolhimento, seriedade e comprometimento com a produção de conhecimento.

À CAPES por ter financiado esta pesquisa em meio aos constantes ataques à educação pública e cortes de verba por parte do governo federal liderado por Jair Bolsonaro no período 2018-2022.

A meu orientador, professor Dr. Indionei Carneiro Rodrigues, pela paciência, amizade e confiança na necessidade deste trabalho, além do forte empenho em elevar a qualidade do mesmo.

Às amigas e amigos que, sem querer, inspiraram profundamente a realização desta investigação.

A minha namorada Celina Farina Schnekenberg e família pela doçura e apoio em todo momento.

À minha mãe, Sonia Peña, e ao meu pai, Johann Wegmann, por tudo, sempre.

Filosofia, mas em que sentido? No sentido de impulsos filosóficos que nos compelem em direção à verdade, revelação, investigação, questionamento geral, interrogação e ríspido criticismo sistemático, não somente em campos específicos mas em todos os domínios possíveis. Isto nos conduz a um corpo de conhecimentos que deveriam ser ativos, no sentido de fazer. Não conhecimento passivo, mas conhecimento que se traduz em atos criativos. Repito, em todos os domínios possíveis.

Iannis Xenakis

RESUMO

A presente dissertação aborda o problema da unidade da obra musical tomando como base a *Metafísica* de Aristóteles. A busca por investigar o problema da unidade a partir de uma perspectiva filosófica respondeu à necessidade de produzir um certo distanciamento crítico que permitisse reavaliar ideias que encontramos no interior do campo da música e que tendemos a compreender como verdades universais. Embora tenhamos encontrado alguns caminhos que possibilitaram relativizar a unidade como virtude ou como condição necessária da obra musical em textos de Kenneth Stamp, o estudo da *Metafísica* de Aristóteles foi fundamental para compreender que a unidade não é atributo necessário a toda e qualquer forma de existência. A partir de alguns textos aristotélicos complementares, como o livro VIII da *Política*, foi possível recuperar o sentido de música como atividade (*energeia*), o que permitiu contemplarmos dois sentidos de obra musical, imanente e transcendente. O sentido imanente diz respeito ao fenômeno sonoro que pode ser cientificamente aferido, ao passo que o sentido transcendente contempla a experiência estética e as mudanças efetivas que esta é capaz de produzir no interior do campo simbólico. Muito embora tenhamos abordado a dimensão simbólica da unidade no último capítulo, tal distinção contribuiu para uma formulação mais precisa do problema inicial desta investigação, a saber: em que sentido uma obra musical, no seu aspecto imanente, pode ser una?, revelando a necessidade de abordarmos, em futuros trabalhos, a unidade da obra em seu sentido transcendente. O trabalho apresenta uma revisão de alguns textos clássicos da área de Música que fazem menção à unidade, contemplando textos de Jean-Jacques Rousseau, Donald Grout e Claude Palisca, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Karlheinz Stockhausen, e problematiza a ideia de obra musical a partir de leituras de Roman Ingarden e Carl Dahlhaus. A pesquisa buscou contribuir com a discussão sobre a unidade da obra musical contemplando aspectos históricos, socioculturais, técnicos, morfológicos e simbólicos a partir de uma abordagem crítica, colocando em perspectiva o caráter de valor que frequentemente lhe é atribuído.

Palavras-chave: unidade da obra musical; Aristóteles; filosofia da música; estética musical.

ABSTRACT

This dissertation addresses the problem of the unity of a musical work based on Aristotle's *Metaphysics*. The quest to investigate the problem of unity from a philosophical perspective responded to the need to produce a certain critical distance that would allow us to reevaluate ideas that we find within the field of music and that we tend to understand as universal truths. Although we found some ways that made it possible to relativize unity as a virtue or as a necessary condition of the musical work in texts by Kenneth Stampp, the study of Aristotle's *Metaphysics* was fundamental to understand that unity is not a necessary attribute for each and every form of existence. From some complementary Aristotelian texts, such as book VIII of *Politics*, it was possible to recover the meaning of music as an activity (*energeia*), which allowed us to contemplate two meanings of musical work, immanent and transcendent. The immanent meaning concerns the sound phenomenon that can be scientifically measured, while the transcendent meaning contemplates the aesthetic experience and the effective changes that it is capable of producing within the symbolic field. Even though we addressed the symbolic dimension of unity in the last chapter, this distinction contributed to a more precise formulation of the initial problem of this investigation, namely: in what sense can a musical work, in its immanent aspect, be one?, revealing the need to address, in future works, the unity of the work in its transcendent sense. The work presents a review of some classic texts in the area of Music that mention unity, covering texts by Jean-Jacques Rousseau, Donald Grout and Claude Palisca, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky and Karlheinz Stockhausen, and problematizes the idea of a musical work based on readings by Roman Ingarden and Carl Dahlhaus. The research sought to contribute to the discussion about the unity of the musical work, covering historical, sociocultural, technical, morphological and symbolic aspects from a critical approach, putting into perspective the value character that is often attributed to it.

Keywords: unity of the musical work; Aristotle; philosophy of music; musical aesthetics.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	10
1.1 A Unidade na Filosofia Antiga.....	18
1.2 Comentários preliminares sobre a Unidade em Aristóteles.....	20
1.3 Estrutura da Dissertação.....	25
2 Perspectivas sobre Unidade em Música.....	27
2.1 Unidade de melodia em Jean-Jacques Rousseau.....	32
2.2 Unidade isorrítmica e simbólica na música medieval.....	36
2.3 A Unidade da forma coerente em Arnold Schoenberg.....	39
2.4 Unidade como limite e semelhança em Igor Stravinsky.....	45
2.5 A Unidade do tempo musical em Karlheinz Stockhausen.....	47
3 Considerações sobre a ideia de Obra Musical.....	51
3.1 Roman Ingarden e a Essência da Obra Musical.....	57
4 A Metafísica de Aristóteles e as linhas gerais de seu pensamento.....	67
4.1 Unidade como primeira causa e Unidade ontológica.....	68
4.2 A polissemia do Ser: Substância como categoria primeira, Acidentes, Gênero e Espécie.	71
4.3 Potência, Ato e Privação.....	73
4.4 Universais.....	74
4.5 A Obra Musical à luz do pensamento aristotélico.....	76
5 Aristóteles e os múltiplos sentidos de Unidade.....	84
5.1 Unidade por Natureza ou por Acidente.....	86
5.2 Continuidade, totalidade, indivisibilidade numérica e formal.....	90
6 A Unidade da Obra Musical a partir da Metafísica de Aristóteles.....	95
6.1 Indivisibilidade.....	97
6.2 Totalidade.....	99
6.3 Continuidade, variedade e beleza.....	100
7 Unidade como valor representado.....	107
8 Considerações Finais.....	115
Referências.....	125

1 Introdução

A palavra unidade provém do latim *unitas* e denota a qualidade de ser uno. Costumamos utilizá-la cotidianamente para referir unidades de medida como gramas ou centímetros mas também para descrever o grau de coesão entre os elementos que compõem uma totalidade, de modo que serve para referir-se tanto à unidade de uma vestimenta quanto à unidade de um grupo social. Isso deriva do entendimento de que a unidade é uma qualidade que faz da coisa ser uma e distinta de outras.

Essa diversidade de sentidos do termo unidade é igualmente comum na área de Música, uma vez que o termo é utilizado para referir unidades rítmicas como colcheias e semínimas, mas também unidades formais como incisos, motivos, frases, seções e movimentos que compõem uma obra. Entretanto, a presente investigação tem por objeto a noção de unidade como qualidade da obra, ou seja, como atributo essencial que faz da obra uma e distinta de outras e que buscamos entender inicialmente a partir de autores como Jean-Jacques Rousseau, Arnold Schoenberg, Donald Grout, Claude Palisca, Igor Stravinsky e Karlheinz Stockhausen.

Por exemplo, como veremos em detalhes mais adiante, no *Dicionário de Música* de Jean-Jacques Rousseau (2021) são mencionadas duas classes de unidade, uma sucessiva e outra simultânea. A primeira refere-se à continuidade sequencial dada pela correta ligação entre as partes de uma composição, muito embora possa ser observada também na continuidade melódica que se consegue ao instituir uma primazia de graus conjuntos por sobre os saltos, o qual implica uma certa homogeneidade intervalar que exhibe uma direcionalidade¹ paramétrica² clara e previsível a médio prazo. Já a segunda classe de unidade discutida por Rousseau apresenta um viés polifônico, fazendo menção às diferenças simultâneas subordinadas aos procedimentos harmônicos típicos do sistema tonal. Observamos, de modo geral, que uma obra musical tende a ser considerada unificada quando há parâmetros estáveis — graças às suas recorrências internas — e unidirecionais, ou seja, que preservam a continuidade de um estado sonoro e exibem uma

¹ “[...] aspecto de um *clang* ou sequência em que um aumento ou diminuição contínua nos valores de um parâmetro produz a impressão de um movimento para cima ou para baixo em altura, intensidade, tempo etc. — ou seja, em alguma escala paramétrica”. (Tenney, 1988, p. 59) *Clang* é um termo utilizado por Tenney para designar qualquer som, evento ou configuração sonora que é apreendido de forma imediata como uma unidade musical primária, uma estrutura auditiva singular, não importando seu nível de complexidade do ponto de vista acústico. Trata-se de um objeto perceptivo mais que de manipulação técnica, diferenciando-se assim da ideia de *objeto sonoro* introduzida por Pierre Schaeffer. Já o termo sequência refere-se a sucessões de *clangs* distintas de outras sucessões. (Tenney, 1988, p. 57)

² Parâmetro é “qualquer atributo característico do som, em virtude do qual um som (elementar) ou configuração de som pode ser distinguida de outra. Referimo-nos frequentemente a sete parâmetros: altura, intensidade, timbre, duração, densidade temporal, densidade vertical e envelope temporal. Embora estes sejam os mais frequentemente envolvidos na análise musical (bem como na composição), a definição dada acima deixa espaço para outros parâmetros que podem ser relevantes em alguns casos, como amplitude de alturas, grau de articulação paramétrica, etc”. (Tenney, 1988, pp. 15-16)

mudança em uma única direção. Encontramos exemplos disso ao percebermos um ritmo que acelera ou uma escala que sobe, uma distribuição intervalar que se abre ou se fecha, uma harmonia que se torna mais ou menos dissonante e que se aproxima ou se afasta de um determinado polo, um motivo submetido a um processo de variação progressiva ou liquidação³. Todos esses processos transformativos presentes em inúmeras formas musicais tendem a produzir a sensação de uma mesma coisa em movimento, alterando um estado sonoro inicial de forma gradual e contínua.

De acordo com Schoenberg, ao instruir sobre composição temática tipicamente clássico-romântica, a repetição — que produz estabilidade em algum parâmetro — é o principal artifício utilizado para conseguir unidade, coerência, lógica e compreensibilidade. Por outro lado, o método de composição com doze sons, desenvolvido por Schoenberg e utilizado pela primeira vez em sua *Suite para piano*, op. 25 (1921-1923), pode ser pensado como um princípio unificador, um método ordenatório a partir do qual a obra é composta. Nessa perspectiva, cabe assinalar que há uma distância entre o que pode ser compreendido como unidade morfológica e princípio unificador, distância muito bem ilustrada por peças dodecafônicas que utilizavam a série como lógica de continuidade cíclica de uma ordem predeterminada do total cromático mas cuja morfologia pode exibir um certo grau de fragmentação. Trata-se de uma ordem interna de nível estrutural em face a uma superfície intrincada e altamente informativa.

Em Grout e Palisca (2007) encontramos referências a dois tipos de unidade observadas na música litúrgica medieval. A primeira, do tipo morfológico, se consegue por meio de repetição de células rítmicas (isorritmia). A segunda é uma unidade de caráter simbólico e que poderia ser compreendida por um grupo de indivíduos familiarizados com o contexto da obra. A ideia de uma unidade simbólica, por constituir-se a partir de uma lógica de signos passíveis de serem interpretados, aponta para além do contexto medieval discutido pelos autores, pois não se trata apenas de uma unidade morfológica dada por uma estabilidade paramétrica, mas de uma unidade de sentidos que pode emergir da interpretação de elementos musicais aparentemente desconexos mas cujas possibilidades interpretativas são dadas por um determinado contexto. Ainda no campo simbólico, uma unidade morfológica baseada em princípios como continuidade, unidirecionalidade e gradatividade de mudanças paramétricas pode instituir-se enquanto signo que representa valores ou ideias de bem partilhadas pelos membros de um determinado grupo social. Tal noção de unidade foi tematizada no sétimo capítulo sob o título *Unidade como valor representado*.

³ Procedimentos composicionais abordados por Arnold Schoenberg no livro *Fundamentos da Composição Musical* (1996).

Contudo, a unidade da obra musical, como aponta o compositor russo Igor Stravinsky (1996), também pode ser pensada como consequência natural dos limites que quem compõe estabelece no próprio trabalho. Nesse sentido, a escolha da instrumentação e dos materiais musicais, sempre finitos, seriam capazes de conferir unidade à obra, a priori e inconscientemente. Para o compositor, processos que se desenvolvem a partir de um privilégio da semelhança em oposição ao contraste, respondem a uma procura pela unidade, fundamentando seu raciocínio a partir das doutrinas de alguns filósofos pré-socráticos.

Por último, analisamos a concepção de unidade na música eletroacústica a partir do pensamento do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1962). Similarmente à série dodecafônica schoenberguiana, a unidade na música eletroacústica reside, para Stockhausen, no princípio unificador a partir do qual a obra é composta. Tal princípio consiste no contínuo que existe entre um ritmo de pulsos eletrônicos e sua versão hiper acelerada, momento em que somos incapazes de sentir os espaços de tempo ou discontinuidades entre os pulsos e passamos a perceber um som contínuo de altura mais ou menos definida com um certo timbre. Esse procedimento técnico — hoje conhecido como síntese pulsar ou síntese de pulsos — acaba produzindo uma matriz única, uma espécie de paleta de cores⁴ a partir da qual é possível derivar diversos materiais musicais, de acordo com o grau de aceleração da célula rítmica inicial. Esse contínuo entre ritmo de pulsos eletrônicos e som contínuo é o que Stockhausen chamou de *estrutura temporal unificada*.

A despeito das diferenças entre as concepções de unidade já mencionadas, podemos perceber que há dois pontos em comum a todas elas, a saber, homogeneidade e unidirecionalidade. A primeira se produz por meio de repetição, enquanto a segunda consiste em um processo de mudança paramétrica cuja direção é única e estável a médio ou longo prazo. Nesse sentido, uma multiplicidade de vozes pode ser submetida a um único processo paramétrico, fenômeno que pode ser exemplificado ao observar uma composição polifônica tonal. A despeito de eventuais coincidências rítmicas, a técnica de contraponto tonal visa a produção e coordenação de linhas melódicas distintas e independentes, principalmente nos parâmetros ritmo, perfil melódico e direcionalidade de registro. Entretanto, espera-se que todas as vozes expressem, em sua simultaneidade, uma única harmonia, contribuindo para a polarização sequencial de fundamentais dadas por um sistema escalar que deriva de um sistema de afinação específico. Com esse objetivo, se instituiu, historicamente, a primazia da consonância, em função de privilegiar forças polarizadoras e centrípetas que subordinaram, durante alguns séculos, as dissonâncias que ocorriam como consequência natural dos movimentos melódicos, de modo que

⁴ De fato, Stockhausen utiliza exatamente a palavra cor para referir-se à identidade sonora que resulta desse processo.

as diferenças localizadas eram dissolvidas em harmonias estáveis. Assim, o sistema de alturas e a lógica centralizadora do tonalismo operavam como princípios unificadores, subordinando o movimento de vozes diversas a estruturas harmônicas mais ou menos instáveis e submetendo estas aos movimentos cadenciais que afirmam ou confirmam um determinado centro tonal. Portanto, há uma convergência entre tais princípios unificadores e uma unidade morfológica que se articula a partir de relações de proximidade envolvidas no privilégio do grau conjunto, na variação gradativa dos motivos como maneira de produzir continuidade, na distância entre vozes contíguas ou nos processos modulatórios.

A partir dessas observações emergem alguns problemas, por exemplo, para que algo seja compreendido como unitário, deve ser necessariamente gradual, homogêneo ou unidirecional? Qual é a participação destas qualidades na existência da obra musical como algo unitário e singular? Por que a unidade de uma obra — baseada em processos formais graduais — seria capaz de intensificar seu valor estético? e ao contrário, por que uma forma estética concebida fora desse paradigma processual teria menor valor? De onde vem a valorização do homogêneo, do gradual e do unidirecional em detrimento do variado, do fragmentado e do diverso?

Com objetivo de contemplar tais problemas estéticos subjacentes à questão da unidade da obra musical, foi necessário buscar uma abordagem e uma bibliografia que permitisse a elaboração de uma discussão mais ampla sobre o assunto e que, ao mesmo tempo, tornasse possível discutir sobre esses problemas tipicamente musicais a partir de um certo distanciamento crítico. Pensamos que tal distanciamento, absolutamente necessário para toda pesquisa acadêmica, seria possível por meio de um distanciamento epistemológico.

Um dos fatores que nos levou a buscar esse distanciamento consiste na constatação de que a ideia de unidade, no campo da música, encontra-se fortemente vinculada a um corpo de valores estéticos, historicamente perpetuados e que se traduzem em modos particulares de pensar e fazer música. É possível rastreá-los na literatura musical e, conseqüentemente, no ensino institucionalizado da composição, como demonstraremos no próximo capítulo. Isso não quer dizer que não exista literatura musical que aborde o problema da unidade da obra de forma crítica, mas observamos, de toda maneira, uma tendência geral a tratar a unidade ou como algo dado ou como virtude, isto é, como uma qualidade a ser forjada por meio de técnicas composicionais específicas que buscam produzir um certo “melhoramento estético”. Nessa perspectiva, tão tradicional como ainda hoje muito presente, a forma estética unificada e coerente continua sendo vista como dotada de uma certa superioridade, algo que, por conter claras

implicações éticas, merece um exame aprofundado. Afinal, o que seria uma forma estética incoerente?

Outro fator que nos exige olhar para além da bibliografia propriamente musical decorre da ampla diversidade de contextos históricos e estéticos em que o termo unidade é utilizado na área de Música. Isto revela que a unidade não pode ser tratada simplesmente como uma noção unívoca e cristalizada, como algo dado. Ao contrário, a unidade é uma ideia que perpassa a história da música, adquirindo conotações distintas a depender do lugar, época e contexto, dando origem a expressões musicais cujo paradigma formal é ditado em grande medida pela maneira que a unidade é conceitualizada, compreendida e materializada na forma musical. Por exemplo, a unidade do período barroco, do classicismo e do romantismo não correspondem exatamente à mesma ideia de unidade, produzindo, conseqüentemente, formas estéticas distintas. Mesmo se observarmos um único período histórico, como veremos mais adiante, é possível encontrar concepções de unidade não apenas diversas, mas também antagônicas. Por esse motivo, talvez o mais apropriado seria falarmos em unidades, em plural, e em outros casos, como mencionamos anteriormente, podemos falar em princípios unificadores. A despeito das diferenças entre certas concepções de unidade que podemos constatar em textos sobre música e em peças musicais, notamos que há alguns pontos em comum, a saber: (i) estreita relação com a austeridade dos materiais e processos de variação gradual; (ii) utilização de um único sistema ou princípio unificador; (iii) unidirecionalidade de mudanças paramétricas, especialmente nos parâmetros altura e ritmo.

Isso não significa que não haja exemplos de quebras ou descontinuidades em obras produzidas nesses períodos, especialmente na ópera clássica do final do século XVIII⁵. Nesse caso, a música passa a funcionar como mais um elemento dramático, estabelecendo o clima psicológico da cena e reforçando a forma discursiva da história como um todo, com todas suas tramas e peripécias. Porém, a depender do caráter da cena, uma morfologia musical contínua, homogênea e unificada poderia não ser o recurso dramático mais apropriado. Sobre essa questão, Kenneth Stampf traz o exemplo da ópera *Die Entführung aus dem Serail*, de Wolfgang Amadeus Mozart, na qual os solos de um dos personagens foram compostos de uma maneira absolutamente caótica, exibindo irregularidades fraseológicas, harmônicas e de andamento (Stampf, 1975, p. 195). Isso quer dizer que quando a música tem uma finalidade essencialmente figurativa, ou seja, quando almeja instituir uma forma narrativa capaz de representar algo que não é uno ou coerente, a unidade deixa de ser uma qualidade desejável, pois falharia no intuito de representar algo que é essencialmente caótico.

⁵ Chegando a exercer notável influência no campo da música instrumental.

Entretanto, no período clássico, o esforço por encontrar elementos unificadores estava sempre presente, mesmo em formas musicais que apresentavam um certo grau de descontinuidade por razões dramáticas ou figurativas. Assim, “elementos de contraste poderiam ser agora [no classicismo] incluídos na obra, mas os mesmos deveriam ser cuidadosamente tratados ou a unidade da peça (representada ainda pelo ‘estímulo central’) poderia ser destruída” (Barbosa, 2008, p. 70, colchetes nossos). O estímulo central sublinhado pelo autor consiste em uma ideia musical central ou motivo que era tratado de forma similar ao argumento principal de um discurso. Uma das características mais notáveis de um discurso — enquanto forma narrativa racional e coerente — é a necessidade de apresentar ideias distintas, mas que, no entanto, servem para reforçar o argumento central. Se pretendemos defender a ideia de que certo tipo de substância traz efeitos negativos para a saúde, não basta apenas comunicá-lo literalmente, é preciso trazer evidências, contraposições e ideias que não possuem a forma exata do argumento central, mas que ao confrontá-lo — e sobretudo falhando nesse confronto — lhe conferem veracidade e credibilidade. Trata-se de uma força centrípeta, que, enquanto diferença, tende a enfatizar o papel de centralidade (veracidade) do motivo central.

Do ponto de vista poético, é importante salientar que à medida que o paradigma formal musical se afasta dos moldes do discurso, os princípios unificadores passam a ser outros. A título de exemplo, a série dodecafônica como matriz de ordenação das alturas desenvolvida por Arnold Schoenberg surge como necessidade metodológica após o período conhecido como atonalismo livre, passando de uma atitude criativa que buscava inicialmente expressar relações harmônicas livremente⁶ a um método que consistia em desdobrar a forma musical — em certa medida ainda ancorada em unidades da fraseologia tradicional — a partir de uma ordem previamente fixada da escala cromática. Para o compositor, a ordem “não é exigida pelo objeto, senão pelo sujeito”, e junto à clareza “podem ser leis que nos servem apenas para reconhecer as coisas” (Schoenberg apud Rufer, 1964, p. 136). A força motriz que impulsionou Schoenberg a desenvolver o sistema dodecafônico foi a necessidade de chegar em um nível mais elevado de ordenação, assim, a constituição do campo imanente da obra musical aparece como consequência da tentativa de facilitar sua compreensão, motivações que tiveram um papel fundamental em sua concepção artística. Como ele mesmo declara,

Desde o início possuía um sentido morfológico completamente desenvolvido e uma forte aversão contra as exagerações. Não cai em um ordenamento, porque nunca houve desordem. Não há absolutamente nenhuma queda, mas, ao contrário, uma elevação a um superior e melhor ordenamento. (Schoenberg apud Rufer, 1964, p. 138)

⁶ Que não seriam possíveis de acordo com os princípios do sistema tonal.

Por outro lado, com a finalidade de instruir seus alunos, Schoenberg escreveu alguns livros que abordam a composição clássico-romântica como *Fundamentos da Composição Musical* e *Funções Estruturais da Harmonia*, revelando profundo conhecimento do compositor sobre os princípios unificadores utilizados na era tonal. Entre eles, o princípio de monotonalidade e a noção de regiões da tonalidade respondem à necessidade de se compreender a unidade harmônica de uma obra tonal, independentemente de sua extensão e da complexidade de suas relações harmônicas. Não seria ao todo arriscado afirmar que foi essa consciência sistêmica e historicamente informada que permitiu Schoenberg, em um primeiro momento, compor livremente escapando das relações harmônicas tipicamente tonais e, em um segundo momento, inventar o método de composição com doze tons. Este último pode ser pensado como um princípio unificador alternativo aos sistemas escalares que formam a base dos sistemas modal e tonal. Neste novo paradigma, a recorrência continua tendo um papel unificador, não mais pela centralidade de um tom determinado ou de um acorde principal — como é o caso do tonalismo — mas pela recorrência de uma ordem sequencial do total cromático que opera em um nível estrutural, tendendo a escapar da nossa percepção imediata uma vez que a exploração das possibilidades combinatórias e polifônicas das doze notas faz com que a potencial sensação de ciclicidade fique menos explícita. Isso passa a ser ainda mais radicalizado quando os compositores da chamada *segunda escola de Viena*⁷ começaram a submeter a série dodecafônica a alguns procedimentos tradicionais de transformação motivica como transposição, inversão e retrogradação. É evidente que a série se distingue da configuração, uma vez que matéria não significa forma, mas trata-se da unidade ordenada a partir da qual a atividade especulativa do compositor produz multiplicidade, peculiaridade e singularidade. Assim, o princípio de centralidade inerente aos antigos sistemas musicais baseados em escalas e modos é substituído por um princípio de recorrência estrutural que opera com o material intervalar de maneira mais múltipla. Posteriormente, a prática serial se expandiu por meio da prática de compositores como Pierre Boulez, George Perle, Milton Babbitt, Luigi Dallapiccola, Frank Zappa, entre outros.

Intuímos que a procura de Schoenberg em substituir suas incursões pré-sistemáticas fora da tonalidade por um princípio unificador como a série dodecafônica pode apresentar um componente de valorização da obra, ao recolocar a invenção musical no campo das técnicas. Assim, a obra passa a ser o resultado de um método racionalmente estruturado em vez de ser consequência de uma mera especulação *ad libitum*. Como aprofundaremos mais adiante, para Schoenberg a compreensibilidade é um objetivo fundamental da atividade composicional, regulando a quantidade de variedade e extensão das unidades formais de uma obra. Isto coincide

⁷ Grupo de compositores formado por Arnold Schoenberg e seus primeiros alunos, Alban Berg e Anton Webern.

com um fenômeno típico da modernidade que consiste na crescente ascensão das ciências e toda uma onda epistêmica que vislumbra na racionalidade e na verdade científica a solução para os problemas da humanidade. Logo, o método dodecafônico, enquanto estratégia racional, dialoga com as ideias predominantes de sua época tal como a unidade do afeto dialoga com as ideias do período Barroco; tal como a unidade dramática e discursiva estrutura o paradigma do classicismo e, do mesmo modo, como a unidade orgânica se encontrava presente no pensamento romântico. Caberia perguntar, então, quais seriam as unidades em operação hoje, no século XXI. Sem intuito de fornecer uma resposta cristalizada e monolítica, a presente dissertação propõe estabelecer um campo de visão que possa servir, de alguma maneira, para promover reflexões sobre as práticas criativas atuais em relação aos seus resultados estéticos.

Como podemos perceber nesta seção introdutória, abordar o problema exige considerar o contexto histórico e as necessidades próprias de cada época que deram sentido à unidade da obra musical. Ou que, talvez, procuraram dar sentido e valor às obras por meio de sua unidade, uma vez que tendemos a associar sentido com o que é uno e coerente ao mesmo tempo que expropriamos o sentido do que nos parece desordenado e caótico. De fato, nossa pesquisa responde também a uma necessidade de se investigar o problema da unidade musical hoje, na segunda década do século XXI, tempos que nos obrigam a buscar sentidos inclusive no meio do caos planetário, da superpopulação e da desregulação do clima global. É preciso continuar buscando o sentido, sobretudo perante a iminência de nossa própria autodestruição.

A partir de uma perspectiva bibliográfica, a leitura e interpretação de textos musicais mais antigos que abordam o problema da unidade contribuiu para entender como uma ideia específica de unidade pode influenciar ou determinar o fazer musical de uma época e, por fim, materializar-se em uma forma estética singular. Mas não podemos esquecer da necessidade do distanciamento crítico mencionado anteriormente e que encontra condições de possibilidade para sua efetividade por meio de um necessário distanciamento epistemológico. Isso porque percebemos, logo no início, que as perguntas que mobilizaram a pesquisa não poderiam ser respondidas tão facilmente por meio de análise de textos musicais. Ao contrário, os pressupostos que encontramos na bibliografia musical nos levaram a querer indagar mais profundamente sobre o que é a unidade, o que significa ser uno, quantos tipos de unidade podemos contemplar, e que tipos de entes podem ser considerados unos e em que sentido. Afinal, a unidade seria condição necessária e universal para toda e qualquer existência? Desse modo, a partir de problemas composicionais e estéticos chegamos a questões que nos parecem mais basilares e que, de certo modo, extrapolam a concretude das preocupações técnicas e analíticas. Questões que atravessam a milenar história do que se conhece, em ocidente, sob o nome de filosofia.

1.1 A Unidade na Filosofia Antiga

Os primeiros filósofos⁸, habitantes da Jônia⁹, já se ocupavam de problemas relacionados com a unidade, porém uma unidade originária, um princípio fundante da realidade material ou *arché*. Como descreve Alberto Bernabé, os filósofos jônios perguntavam se seria possível

[...] reduzir a aparente confusão do mundo a algum princípio simples e unitário do qual todas as outras coisas procedem? E se sim, do que o mundo é feito em última análise? E, finalmente, como essa unidade original mudou para dar origem à multiplicidade atual e como ela está organizada? Em geral, então, eles consideram que essa unidade originária realmente existiu — cada um, porém, responderá diferentemente à questão do que era — e estabelecem no início uma série de opostos, de cuja inter-relação se deriva uma organização do mundo. (Bernabé, 2001, p. 22, trad. nossa)

Hegel, nas *Lições sobre a História da Filosofia*, define esta última como o desenvolvimento das ideias em um sistema orgânico¹⁰, que se inicia em um estágio de compreensão geral e avança para um grau de determinação cada vez maior, ampliando-se não somente em direção ao exterior, mas também ao interior, onde se profundiza e se transforma. “O sistema da necessidade e da sua própria necessidade, que é, ao mesmo tempo, por isso mesmo, a sua liberdade” (Hegel, 1995, pp. 32-33, trad. nossa). Sobre essas bases, observa com profundidade e sintetiza o pensamento filosófico dos jônios, começando por Tales de Mileto, o qual buscava respostas racionais para explicar a realidade, aproximando-se assim da formulação de uma unidade primordial, um simples absoluto e determinado, um princípio geral a partir do qual tudo que existe é feito: a água. Para Hegel, trata-se de uma concepção geral “em forma de uma determinação natural” (Hegel, 1995, p. 157). O processo de evolução dessa ideia ao longo da história consiste, para Hegel, no paulatino abandono das determinações naturais puramente imediatas — como a água de Tales e o ar de Anaxímenes. Os pitagóricos, por exemplo, chegam de fato a abandonar tais determinações naturalistas, defendendo que a essência de tudo está no número. Já nos filósofos da chamada Escola Eleática podemos encontrar, para Hegel,

[...] a manifestação do pensamento puro e seu violento desprendimento da forma sensível e da forma do número; é por isso que parte deles o movimento dialético do pensamento, que nega o determinado para mostrar que o verdadeiro não é o múltiplo, mas apenas o uno. (Hegel, 1995, p. 157)

⁸ É preciso salientar que todas as culturas do mundo possuem sistemas de pensamento que lhe são próprios. Logo, a filosofia no seu sentido primordial, ou seja, enquanto amor pela sabedoria, não pertence exclusivamente aos gregos. Por questões de delimitação do escopo para este trabalho, decidimos utilizar o pensamento grego como ponto de partida, com a consciência da enorme influência do Egito e outras civilizações da antiguidade nessa região do mundo. Nessa perspectiva, a própria ideia altamente difundida que considera Tales de Mileto como o primeiro filósofo deve ser reconsiderada.

⁹ Costa sudoeste da atual Turquia.

¹⁰ De fato, há uma estreita relação entre as ideias em circulação no campo filosófico e a compreensão de unidade no campo da música. Não é coincidência que, ao mesmo tempo que Hegel escrevia sua *Fenomenologia do Espírito*, a música de Beethoven ganhava cada vez mais atenção do público. Nesse período, tanto o pensamento filosófico quanto a obra musical eram compreendidos como processos orgânicos.

O pensador considerado como fundador dessa escola de pensamento, Parmênides, encontra-se representado no diálogo *Parmênides*, de Platão, que foi professor de Aristóteles durante um período aproximado de vinte anos. No texto, o personagem Sócrates discute com Zenão de Eleia e Parmênides.

Então, tendo Sócrates ouvido <a leitura>, pediu [a Zenão] que fosse lida novamente a primeira hipótese do primeiro argumento e, tendo sido ela lida, disse: que queres dizer com isso, Zenão? Que, se os seres são múltiplos, então é preciso que eles sejam tanto semelhantes quanto dessemelhantes, mas que isso é impossível, pois nem as coisas dessemelhantes podem ser semelhantes nem as semelhantes, dessemelhantes? Não é isso que queres dizer? É isso mesmo, disse Zenão. (Platão, 2003, p. 25, notas do autor entre colchetes)

O imbróglio lógico que constitui o problema exposto por Platão por meio da voz de Zenão leva a uma aporia¹¹, pois para que possa haver uma multiplicidade de seres — o que automaticamente pressupõe a existência de seres distintos — é preciso que eles sejam, ao mesmo tempo, semelhantes e dessemelhantes. A multiplicidade implica dessemelhança, porém os múltiplos seres têm algo em comum, e é justamente o fato de serem dessemelhantes, ou seja, cada um é distinto dos outros. Dessa forma violaria-se um dos princípios basilares da lógica, o princípio da não-contradição, o qual estabelece que A pode ser A ou B, mas não A e B ao mesmo tempo. O raciocínio de Zenão acaba nos conduzindo à impossibilidade da multiplicidade, prevalecendo em todo caso a unidade. De acordo com isso, a unidade e a multiplicidade não poderiam coexistir de maneira alguma. Mas há um detalhe que pode estar sendo ignorado, a saber, a distinção entre “coisas, formas e qualidades que estas coisas possuem por participar da forma” (Santa Cruz apud Platão, 1988, p. 14, tradução nossa). É a partir de tal distinção que Sócrates refuta o raciocínio de Zenão. Mas a despeito da refutação lógica, há um aspecto interessante na proposição de Zenão e que se conecta com a realidade musical, uma vez que a diferença pode estabelecer-se como regra, seja por meio do dogma da não repetição das alturas próprio da música serial no seu estágio inicial ou algum outro de natureza similar, produzindo um efeito de continuidade. Nesse caso, a série é composta de doze alturas distintas, e a não repetição — ao menos contígua — pode ser percebida a longo prazo como um tipo de estabilidade. Isso nos leva a pensar que a ideia de Zenão de colocar a dessemelhança como um fator comum, inclusive homogeneizante do ponto de vista da forma, encontra perfeita ressonância em certas manifestações estéticas.

¹¹ Estado que emerge perante um problema sem solução aparente. De acordo com Susana de Castro é “entendida como a variedade de vias e procedimentos possíveis, sem que uma suplante ou seja suplantada por outras”. (De Castro, 2008, p. 181)

1.2 Comentários preliminares sobre a Unidade em Aristóteles

Caberia aqui fazer uma primeira distinção entre duas noções históricas de unidade¹², a saber, entre a unidade como primeira causa — tematizada pelos filósofos jônios — e a unidade como predicado do ser, ou unidade ontológica. No primeiro caso, as indagações vão, como bem aponta Bernabé, no sentido de identificar um princípio unitário e geral cuja determinabilidade tornaria possível a existência dos particulares. No segundo caso, a unidade passa a ser pensada como atributo do ente, como unidade existencial, pesquisa levada a cabo mais tarde por Aristóteles. Entretanto, este último não abandona, ao todo, as indagações sobre as primeiras causas iniciadas pelos filósofos anteriores. Estas são, de fato, o ponto de partida que o leva a identificar a unidade como algo posterior ao ser, isto é, unidade enquanto atributo da substância, do ente singular e individual, e não mais como primeiro princípio ou como primeira causa¹³.

A substância, para Aristóteles, corresponde à categoria primeira, não sendo predicado de outra coisa. Formulada também como matéria enformada e dotada de individualidade, não existe como atributo de algo, mas como algo que existe de maneira individual, e é a ela, à substância, que as qualidades ou acidentes se aplicam. Assim, a substância existe sempre de algum modo particular. Por exemplo, um tijolo específico é uma substância, diferentemente do termo tijolo no seu sentido universal e que contemplaria todo e qualquer tijolo. Por isso o problema da unidade, em Aristóteles, encontra-se estreitamente vinculado à teoria da substância e às ponderações em relação ao ser e aos universais. Logo, a maneira em que Aristóteles aborda a questão da essência — e sobretudo os múltiplos sentidos em que as coisas são chamadas de unas — permite que possamos pensar a unidade da obra musical não mais como uma noção unívoca, como algo dado ou, do ponto de vista estético, como algo necessariamente bom. Assim, sugerimos três perguntas fundamentais: (i) que tipo de ente é a obra musical, (ii) como ela existe e (iii) em que sentido pode ser una?

Para além de tentar buscar uma resposta definitiva a essas questões em termos propriamente aristotélicos, buscamos utilizá-las como diretrizes reflexivas na formulação de questões mais específicas, de natureza composicional e estética. Como veremos mais adiante, o problema da unidade da obra musical aponta para além da esfera metafísica-ontológica, encontrando notórias ressonâncias no campo da sociologia da música — devido à habitual correlação da unidade com o sentido e valor estético da obra musical. Dali se desdobram alguns problemas em relação à sua potência significativa, por exemplo, o que a unidade — enquanto

¹² Desenvolvidas mais adiante, no quarto capítulo.

¹³ A primeira causa, para Aristóteles, é o primeiro motor imóvel, uma entidade imaterial e eterna que consiste na atividade mais pura possível, o pensamento. Como pensamento que se pensa a si mesmo, se constitui enquanto força motriz do universo, movendo os astros e os demais existentes como causa final, atraindo para si o movimento dos entes. Essa formulação teológica estimulou enormemente a filosofia hegeliana, no século XIX.

qualidade morfológica da obra — pode representar? Tais questões enfatizam a compreensibilidade da obra e as condições formais exigidas pela representação como causa final, ou seja, a relação entre a forma percebida como algo unificado e algo externo que, por ser também unificado, permite uma correspondência de ordem simbólica. Nesse sentido, a reflexão ontológica sobre a obra musical a partir dos textos aristotélicos serviu como base para compreender alguns sentidos de obra musical, como sua existência se dá em cada um deles e, por fim, em que sentido uma obra musical pode ser una.

Existem, no *Corpus* aristotélico, alguns textos especialmente dedicados à música. De acordo com Valentin Kalam, Aristóteles aborda a música de três maneiras distintas: “(i) harmonia, (ii) psicologia da música e (iii) seu lugar no sistema de educação — sociologia da música e catarse musical” (Kalam, 2001, p. 1, parênteses nossos). Em relação à educação, no livro VIII da *Política*, Aristóteles caracteriza a música como uma atividade¹⁴ que tem um fim em si mesma — em oposição às atividades que servem diretamente à manutenção da vida ou são realizadas em função de outra coisa que não ela própria. A música, nesse sentido, serviria para “ocupar nobremente o prazer” (Dias, 2014, p. 2). Aristóteles discorre também sobre o possível papel da música na formação do caráter e da alma, começando pelo fato de que somos afetados por ela,

[...] e especialmente pelas melodias olímpicas; pois, de acordo com o consenso de todos, estes produzem entusiasmo nas almas, e o entusiasmo é uma afecção do caráter da alma. Além disso, todos, ouvindo os sons imitativos, têm sentimentos semelhantes, independentemente dos ritmos e das próprias melodias. (Aristóteles, 1988, p. 467, trad. nossa)

É importante salientar que a noção de *alma*, no pensamento aristotélico, não corresponde à ideia de alma tradicionalmente pensada pelas religiões monoteístas, como uma versão sutil do corpo que continua viva e consciente após a morte¹⁵. A alma é, para Aristóteles, um princípio vital, uma entidade que move o corpo, afirmando frequentemente que

[...] a alma é essência (*to ti en einai*), forma específica (*eidos*) e entidade (*ousia*) do ser vivo. Suas ideias a respeito aparecem expressas concisamente nas seguintes palavras: “Expõe-se, portanto, de maneira geral, o que é a alma, ou seja, a entidade definidora (*ousia katá logon*) ou seja, a essência desse tipo de corpo» (II, I, 412b9). Sendo uma forma específica do ser vivo, a alma também constitui seu fim imanente e, portanto, sua atualização ou *entelêquia*: «portanto, a alma é necessariamente entidade como uma forma

¹⁴ Em grego *energeia*, noção essencial para discutir mais adiante a natureza da obra musical. “A palavra portuguesa energia provém do grego *energeia*. Esta palavra forma-se de *en*, em português, em; e *ergon*: obra. *Energeia* é a energia de todo agir, operar, pois os latinos traduziram *ergon* por *opus*, que originou em português: obra. Os gregos distinguiram quatro tipos de movimento, que implicam quatro tipos de energia: 1º o local, a mudança de lugar; 2º o movimento quantitativo: o aumento e diminuição; 3º o qualitativo ou alteração; 4º o substancial: a geração e a corrupção”. (Castro: *Energeia*, 1)

¹⁵ De fato, a patrística se apoiou na teologia aristotélica para formular a teologia cristã, a partir do século XII.

específica de um corpo natural que potencialmente tem vida. Contudo, a entidade é *enteléquia*, portanto a alma é *enteléquia* de tal corpo" (ib., 412a20-23). (Calvo apud Aristóteles, 2003, p. 112, trad. nossa)

Enteléquia é uma palavra grega que denota a plena realização de um processo de atualização em direção a uma finalidade naturalmente determinada¹⁶. Aristóteles classifica os tipos de alma em três categorias, a depender do tipo de ente. De acordo com essa classificação, os vegetais possuem alma vegetativa, os animais alma sensitiva e os seres humanos uma alma intelectiva, cada uma acumulando as faculdades do tipo anterior. Por exemplo, a alma vegetativa possui a função nutricional, a alma sensitiva possui a capacidade de nutrir-se e também de sentir, enquanto à alma intelectiva pertencem as capacidades de nutrição, sensação e intelecção.

Continuando com os escritos de Aristóteles sobre música, no livro de *Problemas Musicais*, a ele atribuído, são levantados problemas estéticos, técnicos e psicoacústicos. Para alguns deles propõe soluções de caráter hipotético, enquanto outros ficam em aberto. O problema 14, por exemplo, está diretamente relacionado à unidade. Aristóteles pergunta

por que o intervalo de oitava passa despercebido e parece ser uníssono como na lira fenícia e na voz humana? Contudo, os sons que estão nos agudos não são uníssonos, mas oitavas que estão em proporção entre si. Será que o som parece ser quase o mesmo por causa da relação de igualdade nos sons? E a igualdade é própria da unidade. [...] (Aristóteles, 2001, p.39)

Na proposição do problema é possível rastrear o caminho que se tece por meio dos termos *despercebido*, *parece ser*, *uníssono*, *proporção*, *o mesmo*, *igualdade*, e, por fim, *unidade*. O filósofo parte de um conhecimento prévio de que há duas notas sendo tocadas, entre as quais uma delas parece fundir-se na outra. Este fenômeno de mascaramento acústico é tão evidente que chega a ser comparado com o uníssono, devido à dificuldade em perceber as duas alturas como distintas, ou talvez devido à facilidade em senti-las como similares.

É interessante notar que em busca de explicar a causa do fenômeno, o texto apresenta dados científicos-harmônicos¹⁷ de raiz pitagórica. De fato, se observarmos as razões intervalares harmônicas, ou seja, aquelas que integram a série harmônica, a relação de dois para um (2/1, razão da oitava justa) seria mais igual que a de três para dois (3/2, a razão da quinta justa), e menos igual que a relação de um para um (1/1, ou uníssono), que é a própria igualdade, a qual

¹⁶ O que nos faz pensar se seria ou não possível que a forma musical alcance dito estado de plena realização. A natureza fenomênica processual que lhe é própria deixa à mostra uma impossibilidade, pois compreende-se esse estado de plena realização como dotado de certa permanência, como a árvore que, após ter sido apenas em potência na semente e em todos os estágios anteriores de desenvolvimento, permanece realizada por algum tempo.

¹⁷ “O conceito *armonia* não tinha exatamente o mesmo significado que damos à "harmonia". Não é o efeito agradável de cordas concordantes que soam simultaneamente — "harmonia" nesse sentido estava ausente da música grega clássica — mas era algo mais austero: *armonia* é simplesmente a entoação das cordas de acordo com os intervalos da escala, e o padrão da própria escala. Significa esse equilíbrio e ordem, não doce prazer, são as leis do mundo”. (Koestler apud Tenney, 1988, p. 9, trad. nossa)

seria, para o autor, “própria da unidade” (Aristóteles, 2001, p. 39). Não é coincidência que, tradicionalmente, no campo da música, os intervalos de quinta e oitava justas tenham sido classificadas como consonâncias perfeitas, enquanto as terças e sextas como consonâncias imperfeitas¹⁸. Apenas o uníssono é dado por uma certa igualdade perceptível, enquanto a causa da oitava como fenômeno sonoro se deve a que uma das frequências é exatamente o dobro da outra. Por exemplo, a oitava justa de um Lá 440Hz é um Lá 880Hz, sendo 1 Hz (Hertz, por extenso) equivalente a um ciclo por segundo. Ao intercalar dois pulsos, sendo um o dobro da velocidade do outro, temos uma igualdade de intervalos temporais entre eles, pois é equivalente a intercalar um ataque no meio de dois ataques. Portanto, é esta igualdade de distância microscópica que, em uma certa velocidade, aproximadamente a partir de 30 Hz, se traduz em um efeito de fusão, em um som contínuo. Isso porque, a cada dois pulsos, um deles será uníssono, enquanto o segundo se encontra à mesma distância do anterior e do próximo. Tal equidistância se traduz em uma continuidade sonora perfeita. O único fator diferencial, nesse caso, seria a fonte sonora de cada pulsação particular.

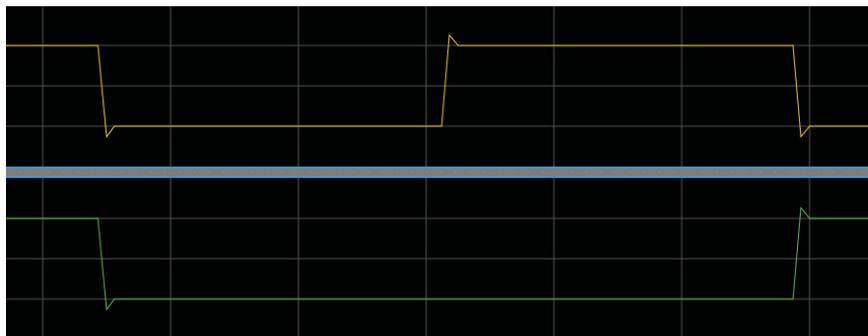


Figura 1 — Duas ondas quadradas, a superior em 2Hz e a inferior em 1Hz.

Poderíamos afirmar, assim, que a unidade musical primordial corresponde a um único som, emitido por apenas uma voz ou instrumento, sendo, portanto, anterior a um uníssono entre vozes distintas, isto é, com mais de uma fonte sonora produzindo uma altura suficientemente próxima como para fundir-se, e conseqüentemente, ser percebida como uma unidade. A oitava se aproxima do uníssono devido à simetria dada pela razão $2/1$, que produz uma continuidade em termos de intervalos temporais, como demonstramos na figura anterior. É interessante notar que a constatação expressa no problema 14 antecipa o lugar da igualdade como condição para um

¹⁸ Na teoria harmônica de Edmond Costère, as quartas, quintas e oitavas justas são consideradas polares, ou seja, favorecem a escuta de uma das notas ao produzir uma relação rítmica altamente periódica entre seus batimentos. Segundas menores e sétimas maiores também são consideradas polares, devido à proximidade mínima com a nota de base, o que produziria a tendência a uma resolução, como o efeito da sensível na lógica tonal. Terças e sextas são consideradas neutras, pois não comprometem nem interferem na escuta da nota de base. Por último, segundas maiores, sétimas menores e trítomos seriam apolares, produzindo uma negação de polo, caracterizado como uma espécie de conflito irresolúvel. (Menezes, 2002, pp. 101-111)

sentido possível de unidade, projetando-se no campo da composição musical por meio da escolha de materiais similares, intervalos consonantes, a supremacia da semelhança em detrimento do contraste, parâmetros que mudam de forma gradativa, estabilidade de direcionalidades paramétricas, entre outros aspectos, dialogando diretamente com as concepções de unidade previamente mencionadas em Rousseau, Grout, Palisca, Schoenberg, Stravinsky e Stockhausen. Ao mesmo tempo, percebe-se que o olhar cientificista sobre o problema 14 aponta para a maneira que Aristóteles compreendia a filosofia, a saber, como a investigação da verdade¹⁹, a qual consiste necessariamente no conhecimento das causas, pois “não podemos conhecer a verdade independentemente da causa” (Aristóteles, 2012, p. 76). A despeito de que algumas questões no livro dos *Problemas Musicais* fazem menção direta à questão da unidade, a exemplo do que acabamos de examinar, não encontramos nesse livro nenhum problema que se assemelhe aos que pretendemos abordar nesta investigação, a saber, o que é a obra musical, em que sentido podemos falar de sua existência e em que sentido pode ser una. Para tal, haveremos de começar examinando o que é unidade para Aristóteles e em que sentido as coisas podem ser chamadas de unas.

Observando a *Metafísica* de Aristóteles, notamos que as reflexões sobre o problema da unidade se conectam com noções fundamentais de seu pensamento, tais como a substância, o movimento, a natureza e o primeiro motor, noções que serão examinadas com maior detalhamento no quarto capítulo, de modo a oferecer uma base para a compreensão das categorias de unidade para voltar, mais tarde, aos problemas especificamente musicais. É pertinente salientar que Aristóteles não chegou a utilizar o termo metafísica nos seus escritos, referindo-se a este campo de estudo como *filosofia primeira*, a qual, de acordo com Susana de Castro (2008), ocupa-se de três tópicos principais: (i) as primeiras causas e primeiros princípios, (ii) o ser imaterial imóvel, ou teologia e (iii) o ser enquanto existe, ou ontologia, isto é, o estudo dos entes. O fato de o problema da unidade da obra musical estar relacionado com a obra enquanto existe, nos indica que devemos situar a discussão a partir das reflexões ontológicas contidas na *Metafísica*. Dessa forma, atendemos a necessidade inicial de produzir um distanciamento crítico e epistemológico a partir do estudo de categorias metafísicas para, posteriormente, avaliar possíveis implicações no campo da estética.

¹⁹ Verdade em português provém da palavra latina *veritas*, enquanto em grego clássico a palavra ἀλήθεια, transliterada como alêtheia, expressa o sentido de des-esquecimento, ou desvelamento. Logo, a atividade especulativa consiste, nesse sentido, em desvelar ou recordar algo que havia sido esquecido. Se nos permitimos ir um pouco além, poderia-se dizer que a verdade (ἀλήθεια) se manifesta como presença na memória.

1.3 Estrutura da Dissertação

A presente dissertação está organizada em cinco capítulos, além deste primeiro capítulo introdutório, no segundo capítulo, *Perspectivas sobre Unidade em Música*, iniciamos a discussão a partir de ideias de unidade presentes em alguns textos, priorizando escritos de compositores que formam parte de um certo cânone europeu. Aqui buscamos compreender a unidade sucessiva e a unidade simultânea em Jean-Jacques Rousseau, a unidade da forma coerente em Arnold Schoenberg, a unidade como limite e como semelhança em Igor Stravinsky e a estrutura temporal unificada em Karlheinz Stockhausen.

No terceiro capítulo, *Considerações sobre a ideia de Obra Musical*, iniciamos uma discussão a partir de uma abordagem histórica, tomando como base o livro *Esthetics of Music* (1982) de Carl Dahlhaus, no qual o autor discute alguns aspectos históricos e filosóficos relacionados à ideia de obra musical. Isso deriva, posteriormente, no exame da análise ontológica fenomenológica da obra musical levada a cabo por Roman Ingarden no livro *The Musical Work and the problem of its Identity* (1986), por meio da qual buscou aproximar-se do que ele define como a *essência da obra musical*. O propósito deste capítulo é investigar o pensamento de dois autores relevantes na área de Música que se ocuparam em discutir com profundidade sobre o conceito de obra musical, procurando construir uma base para complementar, no próximo capítulo, a situação ontológica da obra musical a partir da nossa compreensão das categorias ontológicas aristotélicas.

O quarto capítulo apresenta, em linhas gerais, uma leitura dos conceitos aristotélicos que consideramos mais relevantes para pensar a respeito da unidade da obra musical, começando pela distinção entre as diversas ideias de unidade que encontramos na *Metafísica*. Em seguida, discutimos brevemente algumas críticas de Aristóteles às teorias dos pitagóricos e de Platão para depois abordar a polissemia do ser: substância como categoria primeira; acidentes, gênero e espécie; potência, ato e privação; universais. Buscamos esboçar uma base conceitual para reavaliar, no final do capítulo (4.5), a situação ontológica da obra musical à luz do pensamento aristotélico.

No quinto capítulo abordamos os múltiplos sentidos de unidade expostos na *Metafísica*. Buscamos, primeiro, determinar se a obra musical é uma por acidente ou por natureza, para depois entrar no problema da unidade a partir da questão levantada por Aristóteles: que tipos de coisas são chamadas de unas? Como veremos, para o filósofo existem quatro classes primordiais de unidade: continuidade, totalidade, indivisibilidade por número e indivisibilidade na forma.

No sexto capítulo, *A Unidade da Obra Musical a partir da Metafísica de Aristóteles*, buscamos estabelecer correlações entre as quatro classes primordiais de unidade apresentadas na *Metafísica* e a unidade da obra musical, avaliando em que sentido a obra musical poderia ser contínua, ou

constituir-se como uma totalidade, ou se se trata de um conceito uno que corresponderia a um objeto divisível ou indivisível por forma ou por número.

No sétimo capítulo elaboramos uma reflexão sobre a dimensão simbólica da unidade musical, investigando como esta pode vir a representar, enquanto símbolo, ideias caras a determinados grupos sociais, isto é, a *Unidade como valor representado*. De alguma maneira, a unidade opera como valor em várias esferas da vida social, manifestando-se também no campo da criação artística. Procuramos refletir sobre este tópico a partir de um excerto do livro *O fetichismo na música e a regressão da audição* de Theodor Adorno, apontando algumas implicações relacionadas com o valor estético da obra.

Esperamos que a presente investigação possa contribuir com uma perspectiva crítica a respeito dos sentidos de unidade musical mais frequentemente mencionados no campo da música, de modo que, quem compõe, possa levar essa consciência crítica ao terreno criativo e que as estudosas e estudiosos da Música, em geral, possam aproveitar, completar e multiplicar as reflexões que tivemos oportunidade de desenvolver.

2 Perspectivas sobre Unidade em Música

O presente capítulo apresenta uma revisão bibliográfica que contempla algumas perspectivas de unidade presentes em textos sobre música. Neles, encontramos a ideia da unidade sucessiva e a unidade simultânea em Jean-Jacques Rousseau; a repetição como meio para produzir unidade, compreensibilidade, lógica e coerência em Arnold Schoenberg; a unidade como limite imposto no ato criativo e como resultado da semelhança, em Igor Stravinsky; por último, examinaremos a unidade do tempo musical em Karlheinz Stockhausen.

Considerando a isorritmia medieval como “meio para conferir unidade a longas composições para as quais não havia outro processo eficaz de organização formal” (Grout; Palisca, 2007, p. 40), as técnicas eletrônicas de composição tímbrica que se utilizam de “sons senoidais puros a serem sobrepostos uns sobre os outros em condições propícias à formação de um só complexo sonoro” típicas do século XX (Boulez, 1966), passando pela unidade do afeto no Barroco, a unidade dramática do classicismo vienense e a unidade orgânica do romantismo (Barbosa, 2008), observamos que as discussões em torno da questão da unidade são frequentes em textos sobre composição musical, atravessando esses períodos históricos cujas ideias reverberam até os tempos atuais.

Muito embora tais considerações históricas nos sejam úteis para entender a relação entre uma certa compreensão de unidade partilhada em um determinado período e as formas estéticas que tal compreensão foi capaz de produzir, é necessário observar que o universo conceitual no qual é possível localizar a unidade nem sempre se apresenta como algo homogêneo. Portanto, não é possível realizar uma diferenciação tão categórica — da maneira em que a unidade se manifesta no domínio criativo — baseando-se apenas em delimitações históricas. De fato, a partir de literatura que aborda o problema da unidade musical é possível constatar que, em épocas determinadas, circulavam ideias opostas a respeito da unidade como categoria formal. De acordo com Judith Schwartz,

Parece, a partir de uma variedade de literatura pertinente ao assunto, que várias noções opostas de unidade musical persistiram lado a lado ao longo do século XVIII e no século XIX. A predisposição de qualquer indivíduo para um processo mais conservador e unitemático tendia a coincidir com opiniões musicais paroquiais ou anti-italianas, enquanto aqueles que defendiam uma concepção mais ampla de unidade eram, em geral, pró-italianos. Por fim, a diferença entre a antiga noção de unidade monotemática e a concepção mais recente que integra embates temáticos contrastantes pode ter sido menos uma diferença de gênero do que do nível estrutural em que o fator unificador é percebido como ativo. (Schwartz, 2001, p. 57, trad. nossa)²⁰

²⁰ “It appears from a variety of literature pertinent to the subject that several opposing notions of musical unity persisted side by side throughout the 18th century and into the 19th. The predisposition of any individual toward the more conservative, unithematic process tended to coincide with parochial or anti-Italian musical opinions, while those who espoused a broader conception of unity were by and large pro-Italian. Lastly, the difference between the older, single-theme notion of unity and the newer conception subsuming striking thematic contrast may have been

A composição temática clássico-romântica era essencialmente baseada em uma melodia acompanhada, apresentando uma estrutura comumente binária que pode ser compreendida, de modo geral, como uma lógica de pergunta e resposta, ou mais precisamente de acordo com a terminologia fraseológica, antecedente e conseqüente, estrutura presente na maior parte dos temas compostos nos períodos clássico e romântico. A composição temática se inicia no período referido por Charles Rosen como proto-clássico, e consistiu na utilização da

[...] frase curta, periódica e articulada. Quando surge pela primeira vez, é um elemento disruptivo do estilo barroco, que consistia geralmente em uma continuidade compassada e em forma de varredura. O paradigma é, certamente, a frase de quatro compassos, mas historicamente este não é o modelo, mas apenas, no final das contas, o mais comum. (Rosen, 1997, p. 57)²¹

Assim, difere da concepção estrutural barroca, a qual buscava desdobrar a forma musical a partir de uma pequena estrutura motívica, também chamada de sujeito, como é o caso da fuga. Nesse caso, o afeto representado pela tonalidade, reforçado pelo andamento e imbuído sobretudo no caráter rítmico/melódico do sujeito, era o grande elo de continuidade que atravessava a peça inteira, produzindo uma forma estética unificada²². A variedade, que nesse contexto era tratada como uma necessidade em face ao risco da monotonia, era produzida com parcimônia, ao submeter o sujeito a variações como transposição, inversão, e, em alguns casos, retrogradação. Harmonicamente, os processos modulatórios se produziam pela inserção gradativa da sensível da região alvo em meio a processos de transposição sequencial do sujeito. Dessa maneira, o centro tonal inicial era desestabilizado e gradativamente abandonado para então polarizar — com cada vez maior força — uma nova tônica, geralmente localizada em regiões próximas da tonalidade principal como a região da dominante, como ocorre frequentemente nas obras de Johann Sebastian Bach. Na consumação do processo modulatório — expressa por meio de uma cadência²³ — o sujeito era re-exposto na nova tonalidade e, a partir daí, se iniciava um percurso

less a difference of kind than of the structural level at which the unifying factor was perceived to be active”. (Schwartz, 2001, p. 57)

²¹ “The clearest of these elements in the formation of the early classical style (or proto-classical, if we reserve the term classical for Haydn, Mozart, and Beethoven) is the short, periodic, articulated phrase. When it first appears, it is a disruptive element in the Baroque style, which relied generally on an encompassing and sweeping continuity. The paradigm is, of course, the four-measure phrase, but historically this is not the model, but only, at the end, the most common”. (Rosen, 1997, p. 57)

²² Muito embora algumas obras de Bach, especialmente as que possuem um caráter mais improvisativo, apresentem sequencialmente diversos perfis melódicos a cada compasso antes de retomar o primeiro, como a Partita em Lá menor BWV 1013. A explicação aqui desenvolvida contempla de forma mais precisa a forma da Invenção n.1, BWV 772, e peças de estilo *fugato* cujo elo condutor é o sujeito.

²³ Para tal, as primeiras resoluções das sensíveis procuravam as opções menos resolutivas, como mediantes ou submediantes da região alvo, quando não a buscavam na própria tônica invertida, deixando a resolução mais forte para consumir, de fato, o processo modulatório. Assim, a gradatividade dos processos harmônicos é também um

harmônico que podia atravessar várias regiões da tonalidade, geralmente as mais próximas como as submediantes ou subdominantes, para então iniciar o caminho de volta para a tônica. Muito embora possamos identificar esse roteiro em algumas peças desse período, devemos lembrar que “o período Barroco abrange uma enorme gama de estilos musicais em transformação na composição e na prática performática e do público para o qual a música foi projetada” (Burton, 2002, p. 3)²⁴. Logo, trazer à discussão toda essa complexidade extrapolaria o objetivo do presente capítulo.

De toda maneira, levando em consideração o *modus operandi* de um tipo de estrutura composicional presente em várias obras do período Barroco, especialmente na música de Bach, não é coincidência que Judith Schwartz utilize o termo *paroquial* para referir-se às posturas que advogavam em favor de estruturas monotemáticas, considerando que Bach era, de fato, alemão e mestre de capela, falecendo exatamente na metade do século XVIII, em 1750. Já a estrutura composicional que se instaura no final desse século e que caracteriza a estética da música clássica, foi inspirada, em grande medida, pela música popular²⁵, tipicamente temática. Logo, em face a um passado Barroco ainda muito recente no qual a unidade da obra deveria representar a unidade de um único afeto por meio do desdobramento de um único motivo que atravessava a peça do início ao fim, a ideia de justapor temas diversos certamente iria suscitar as mais diversas controvérsias. Estas se deram especialmente porque o paradigma da música clássica não era mais o de representar um único afeto ou uma única emoção humana, mas antes, viria a representar um tipo específico de racionalidade, cuja forma habitual de expressão é o discurso falado e escrito. Assim, a forma musical não se desdobraria mais a partir de um pequeno germe, mas a partir do embate entre as estruturas musicais tratadas como ideias a serem confrontadas racionalmente, teses e antíteses em busca de uma síntese.

Isso não quer dizer que a música barroca não tenha se utilizado da retórica como fonte de inspiração para a produção de suas formas musicais, articuladas a partir de princípios como *delectare, movere, docere*, em português, deleitar, mobilizar afetos e educar (Villavicencio, 2011, p. 102). Porém, de acordo com George Pratt,

aspecto crucial na construção da forma musical daquele período, ao distribuir os diversos graus de tensão harmônica de menor a maior resolutividade, esta última alcançando sua máxima expressão na chamada cadência perfeita.

²⁴ “The span of time from the mid-nineteenth century to the present day has accommodated enormous changes. Similarly, while some distinctive features unite it, the Baroque period encompasses a huge range of changing musical styles in composition and in performance practice, and of audiences for whom the music was designed”. (Burton, 2002, p. 3)

²⁵ Em oposição à polifonia tipicamente erudita. Há uma série de fatores que influenciaram o gradual abandono da hegemonia da textura polifônica e a cada vez mais frequente preferência pela composição temática, entre eles, a crescente emancipação dos compositores que até então eram funcionários da nobreza e o surgimento de um mercado musical a partir de concertos acessíveis ao público mediante compra de ingressos.

Tal retórica musical era uma forma de despertar paixões específicas — medo, amor, ódio, raiva, alegria. A música foi — e ainda é — destinada a nos comover intensamente. Isto tem implicações claras para nós, como intérpretes, assim como a convenção, no Barroco tardio, que qualquer ária ou movimento instrumental normalmente se concentrará em uma única das paixões ou 'afetos' como eles foram chamados. Assim que o clima estiver estabelecido, geralmente será sustentado durante todo o movimento. (Burton, 2002, p. 6)²⁶

Essa mudança de paradigma no campo da música, de uma unidade morfológica que visava representar e mobilizar afetos específicos a uma unidade que se forjaria a partir do embate entre temas contrastantes (tese e antítese) no desenvolvimento de uma sonata ou sinfonia, não seria nenhuma surpresa. Sobretudo por ter se dado em pleno auge do século das luzes, dos pensadores ilustrados, da ascensão das ciências e, sobretudo, da grande revolução que iria substituir o antigo regime por uma nova forma de governo, a revolução francesa. Mesmo que dita racionalidade tenha implicado, para a efetivação de tal processo revolucionário, em atos da mais pura barbárie, o confronto racional em busca da síntese deveria ser a base de qualquer sistema de governo que se proponha a ser minimamente democrático. Como nos lembra Vladimir Safatle, “devemos sempre nos perguntar como dispositivos estéticos se constituem em uma campo de ressonância de acontecimentos produzidos por insurreições concretas na esfera sociopolítica” (Safatle, 2022, p. 118).

Esse novo paradigma trouxe consigo um novo problema composicional que seria estranho para o modo de compreensão da forma musical próprio do período Barroco, uma vez que, neste último, não havia estruturas distintas e justapostas a serem integradas, mas uma única estrutura germinal que, continuamente variada, produzia um movimento contínuo que era apenas interrompido temporariamente — se é que podemos considerar como um tipo de interrupção articulatória o momento da re-exposição após a consumação do processo modulatório. Ao incluir temas subsequentes em uma única composição, a continuidade, que era o paradigma de unidade afetiva do Barroco, naturalmente passa a ver-se comprometida.

Evidentemente, o valor atribuído às formas temáticas, sejam monotemáticas, bitemáticas ou politemáticas, dependerá do horizonte de compreensão formal a partir do qual se emite o julgamento. Nesse sentido, há uma cisão generacional produto de uma mudança de paradigma e a partir da qual a continuidade ondular é substituída pela composição monotemática e, mais tarde, pela descontinuidade abrupta que se produz entre os temas contrastantes típicos da sonata e da sinfonia do período clássico. É nesse sentido que se destacam duas concepções opostas de

²⁶ “Such musical rhetoric was a way of arousing specific passions — fear, love, hatred, anger, joy. The music was — and still is — meant to move us intensely. This has clear implications for us as performers, as also does the convention, in the later Baroque, that any one aria or instrumental movement will normally focus on a single one of the passions. or 'affects' as they were called. Once a mood is established, it will generally be sustained throughout the movement”. (Burton, 2002, p. 6)

unidade no referido período, uma mais conservadora — que defende que a composição deve ser monotemática — e outra concepção oriunda da música italiana. Ainda de acordo com Schwartz, em 1752, dois anos após a morte de Bach, o flautista e crítico alemão Johann Joachim Quantz

encontrou na música instrumental italiana moderna “mais excentricidade e ideias confusas” que “modestidade, razão e ordem”, e em muitas árias italianas ritornelos “muito ruins” que às vezes pareciam definitivamente não pertencer àquela ária. As tediosas linhas de baixo percussivas, liberdades harmônicas e métricas incorretas ele atribuiu à impaciência italiana moderna em aprender regras de harmonia e composição. (Schwartz, 2001, p. 63)

Isso revela que os valores culturais e ideias de bem encontram ressonância no campo da criação artística, exercendo notável influência na maneira em que se lida com tipos específicos de variedade, em função de uma premissa de base que considera a obra musical como necessariamente una. De uma perspectiva atual, do século XXI, a base da crítica de Quantz é totalmente etnocêntrica, pois utiliza como modelo comparativo os próprios valores e as formas estéticas que a partir deles foram produzidas. Conseqüentemente, as diferenças estéticas oriundas de outros territórios e sob outros paradigmas são julgadas como “tediosas” ou “muito ruins”, nas palavras de Quantz. Assim, a música alemã aparece caracterizada como boa e correta, e a música italiana como deficiente e ruim.

Isso valida o argumento inicial de que as ideias de unidade variam não apenas de acordo com a época, uma vez que, mesmo em meio a textos que correspondem a um único período histórico, encontramos ideias opostas. Entretanto, ainda podemos considerar que tal oposição fosse apenas aparente, pois ambas posições partem da premissa de que a obra musical é — e tem que ser — uma unidade. Mesmo que uns ainda compreendam a forma musical como meio para representar um único afeto, enquanto outros passem a compreender a criação musical como campo para o exercício de um tipo específico de racionalidade, imitando a estrutura do discurso e, conseqüentemente, obedecendo às suas exigências fundamentais como fluência, inteligibilidade e coerência. Caberia perguntar, aqui, que tipo de unidade seria necessária para o desdobramento de uma forma estética desprendida de aspirações miméticas. Seria o compromisso com a unidade uma necessidade universal e inescapável da criação musical?

A partir da ideia de que a forma musical deve se constituir como um tipo de unidade surge o problema de como integrar elementos diversos em uma única composição para que possa ser percebida como *uma obra* e não como uma coleção de fragmentos justapostos. Porém, se retirarmos essa premissa de base, ou seja, se abandonarmos a ideia de que a obra musical deve ser compreendida e sentida como uma unidade, o problema que dali decorre também desaparece. Isto é, o esforço em dosificar a variedade, conciliar as diferenças e conectar sequencialmente estruturas semelhantes para produzir uma sensação de continuidade, de estar ouvindo uma única e mesma coisa, deixaria de ser necessário. Por esse motivo, há de se investigar em que sentido

uma obra musical pode ser una, pois, como observamos até aqui, o entendimento que se estabelece sobre a unidade é o que fundamenta, conceitualmente, as escolhas que determinam o campo imanente da obra, muito embora um tipo específico de unidade se apresente, por vezes, como uma necessidade decorrente de uma obrigação mimética — como vimos no caso do afeto no Barroco e do discurso racional tipicamente clássico.

A seguir, examinaremos algumas perspectivas sobre unidade em textos sobre música, com especial ênfase nas perspectivas criativas de alguns compositores de períodos históricos distintos. Em seguida, buscaremos apontar diferenças e pontos em comum.

2.1 Unidade de melodia em Jean-Jacques Rousseau

A arte, enquanto campo de ação humana, se funda no fazer. De fato, Aristóteles, compreendia a música como atividade, *energeia*. Logo, a unidade pensada como relação perceptível entre os elementos da obra — e como qualidade da obra como um todo — é fruto de uma maneira de fazer, consequência da eficaz conexão ou ligação de eventos sonoros distintos. Isso fica em evidência ao constataremos os sentidos em que o termo unidade é utilizado em textos sobre música, começando pelo *Dicionário de Música* de Jean-Jacques Rousseau, no qual o autor afirma que

Todas as belas-artes possuem alguma unidade de objeto, fonte do prazer que proporcionam ao espírito; pois a atenção dividida não repousa em parte alguma, e, quando dois objetos nos ocupam, isso é uma prova de que nenhum dos dois nos satisfaz. Há, na música, uma unidade sucessiva que se relaciona ao tema, e por meio da qual todas as partes, **bem ligadas**, compõem um todo, do qual percebemos o conjunto e todas as relações. Mas há outra unidade de objeto mais fina, mais simultânea, de onde nasce, sem que disso nos apercebamos, a energia da música e a força de suas expressões. (Rousseau, 2021, pp. 161-162, grifos nossos)

Pode-se interpretar a ideia de unidade de objeto proposta por Rousseau como a qualidade primordial da obra *ser una*, a qual adquire sua representação na esfera da linguagem por meio do termo objeto. Do latim *obiectum*, refere-se a algo que se encontra arrojado na nossa frente, apontando para a experiência estética como a constatação de um outro, algo que para nossa percepção imediata aparece como uno e distinto.

Entretanto devemos apontar para os limites comparativos entre as chamadas belas-artes — pintura, escultura e arquitetura — e a música, pois as primeiras produzem de fato objetos cuja individualidade se dá no âmbito dos sólidos. Ao diferenciar a música das belas artes, é comum ouvir que estas últimas são artes espaciais e, portanto, visuais, enquanto a música seria uma arte temporal, o que incorre em uma certa imprecisão que pode ser complementada apontando para o fato de que tudo que é, é no mundo, ou seja, existe e se manifesta no espaço. De fato, a espacialidade, no sentido de distância e localização espacial das fontes sonoras em relação a quem

ouve, é um parâmetro que sempre fez parte da arte musical²⁷, vindo a ser radicalizado no campo da música eletroacústica por meio da composição multicanal. Simultaneamente, tudo que é, dura, ou seja, está sempre sujeito, de alguma maneira, ao passo do tempo.

Contudo, pensar a obra musical como objeto, ao lado de uma escultura, uma pintura ou uma obra arquitetônica, produz uma certa confusão que frequentemente nos leva a exigir que a música responda a critérios similares de individuação. Com isso queremos dizer que — mesmo que se preserve a premissa de que a obra deve ser uma porque, de alguma maneira, nos remete a um tipo de objeto e, portanto, pode nos parecer bela — há de se investigar a unidade a partir da especificidade inerente à experiência vibratória. É o que Rousseau faz em seguida, ao apontar os tipos de unidade que — na perspectiva de um compositor e teórico do século XVIII, portanto, com vistas na prática tonal — seriam análogas à unidade de objeto das belas-artes, caracterizando a unidade musical como fonte de prazer para o espírito.

Entretanto, quando Rousseau aponta que “a atenção dividida não repousa em parte alguma, e, quando dois objetos nos ocupam, isso é uma prova de que nenhum dos dois nos satisfaz”, podemos entender que certo tipo de distribuição de diferenças ou certo grau de multiplicidade pode se afigurar como fator distrativo e isso poderia, potencialmente, vir a comprometer a unidade de objeto e, conseqüentemente, a sensação prazerosa que emergiria da percepção de um fenômeno sonoro de caráter unitário.

Se tomarmos como exemplo um objeto qualquer, como uma esfera de cristal, podemos de fato dizer que se trata de algo individual e indivisível. Do ponto de vista criativo, a princípio, esse tipo de unidade não representaria maiores problemas, pois bastaria construir apenas objetos indivisíveis feitos de uma só matéria. Um diamante, nesse sentido, apresenta uma forma mais múltipla que uma esfera de cristal, mas continua sendo uno e indivisível. O problema começa, portanto, na concepção de objetos compostos, exigindo do artista a habilidade essencial de integrar as partes perfeitamente em uma única obra. Dizemos perfeitamente em função do critério estabelecido por Rousseau, a saber, de que não deve haver mais de um objeto, isto é, a obra deve ser uma, pois da percepção dessa unidade emerge o prazer no espírito.

Transpondo a discussão para o campo da música, observamos que o problema da multiplicidade, para Rousseau, parece estar na divisão da atenção, a qual pode ser induzida pela ocorrência de estruturas ou eventos musicais simultâneos e distintos. Se quem compõe ultrapassar um certo índice de variedade, na perspectiva de Rousseau, provaria que nenhuma das estruturas musicais ali colocadas seria suficientemente satisfatória do ponto de vista do prazer.

²⁷ “A noção de contraste — alto/baixo, poucos/muitos intérpretes, som à esquerda/à direita — sempre foi um recurso favorito dos compositores. Os coros divididos de Gabrielli em Veneza, no início do século XVII, são um exemplo claro”. (Burton, 2002, p. 15)

Assim, podemos interpretar que a unidade de objeto opera como uma sorte de fator catalisador de potências energéticas que, ao concentrar-se, deveria produzir uma sensação única e suficientemente satisfatória.

Na citação, Rousseau distingue dois tipos de unidade propriamente musicais, uma unidade sucessiva, ou sequencial “que se relaciona ao tema, e por meio da qual todas as partes, bem ligadas, compõem um todo, do qual percebemos o conjunto e todas as relações” e uma unidade de objeto “mais fina, mais simultânea, de onde nasce, sem que disso nos apercebamos, a energia da música e a força de suas expressões” (Rousseau, 2021, pp. 161-162).

A unidade sucessiva ou diacrônica se refere ao que costumamos tratar como o aspecto horizontal da música, fazendo alusão ao sistema de notação tradicional que representa a ordem temporal sequencial dos sons de esquerda para a direita. Fato é que não ouvimos de esquerda para a direita, trata-se de um esquema operatório que utiliza a mesma lógica de distribuição espacial da língua escrita sobre o qual se projeta, analogamente, uma ordem sequencial.

Entretanto, se a atenção de quem ouve se volta para uma memória, os sons subsequentes passam a se sobrepor. De fato, seria impossível compreender relações harmônicas entre sons sequenciais se não fôssemos seres dotados de memória, o que faz com que, ao ouvir duas notas de forma diacrônica, sejamos capazes de reconhecer o intervalo — daí o caráter harmônico da memória. Nesse sentido, toda melodia, enquanto sequência de notas individuais, se transduz na memória humana em fenômenos harmônicos, como sobreposições e simultaneidades. Por isso, notamos em Rousseau uma ênfase nos elementos da obra a partir de uma percepção abstrata típica de quem compõe, especificamente de quem compõe utilizando um sistema de notação, pois, como veremos mais adiante, de acordo com Menezes (2013, p. 24), esta modalidade de criação musical envolve “seccionar os sons, difratar o pensamento composicional em camadas”. Nesse sentido, a sequencialidade é um aspecto essencial da forma musical, mas devemos lembrar o tempo todo que se trata de uma abstração, de um aspecto que, entre outros, fazem parte do complexo fenômeno da escuta na dimensão da cognição humana.

De toda maneira, para aprofundar a compreensão dessa citação devemos considerar o contexto histórico de Rousseau, que nasce em 1712 — no período Barroco — e morre em 1778, no auge do que conhecemos sob o nome de período clássico, portanto, é seguro afirmar que tenha considerado, nos seus escritos, os gêneros musicais em voga naquela época. O *Dicionário de Música* surge a partir de verbetes e artigos escritos por encomenda de Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert para a *Enciclopédia*, em 1749, final do período conhecido como Barroco tardio (ou alto Barroco, se traduzido literalmente do inglês). É neste período que começa a gestar-se, no contexto da música europeia de concerto, a composição temática — própria da sonata e da

sinfonia — que será trabalhada durante o período conhecido como rococó e expandida consideravelmente pelos compositores do classicismo vienense: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig Van Beethoven. De acordo com Charles Rosen,

[...] o Barroco tardio forneceu uma linguagem musical coerente e sistemática que poderia ser usada pelas três figuras clássicas [Haydn, Mozart e Beethoven] e contra a qual eles poderiam medir sua própria linguagem. Mozart poderia produzir um bom, se não perfeito, fac-símile do estilo do Alto Barroco quando necessário, e a combinação de sua própria maneira com a de um compositor do Barroco tardio (como em sua reinstrumentação do *Messias*) é um exemplo de um choque não tanto entre duas personalidades musicais quanto entre dois sistemas de expressão isoláveis e definíveis. (Rosen, 1997, p. 20, colchetes nossos)²⁸

Isso revela que os estilos de época não desaparecem da noite para o dia, ao contrário, procedimentos composicionais continuam sendo utilizados ao mesmo tempo que surgem artistas capazes de resolver, esteticamente, os problemas colocados pela sua geração. Basta lembrar da discussão iniciada na introdução deste capítulo e da crítica de Quantz à exuberância da música italiana, bem como do embate entre o paradigma da unidade do afeto do Barroco e o paradigma discursivo da música clássica. Quando Rousseau coloca de forma explícita a unidade sucessiva como algo relativo ao tema, próprio da forma sonata e da sinfonia, menciona a boa ligação entre as partes que “compõem um todo, do qual percebemos o conjunto e todas as relações”, está sintetizando, em uma única frase, o modelo de beleza clássica. Dessa maneira, o sistema tonal como princípio unificador utilizado em uma composição baseada na exposição de temas contrastantes tratados como ideias e o embate entre elementos de ambos na procura de uma síntese respondem à busca por uma unidade sucessiva inspirada na racionalidade do discurso, imitando assim, por meios musicais, qualidades como fluência, inteligibilidade e coerência. Completando o que vimos em Stampf (1975) e em Barbosa (2008), o elo condutor na composição temática é essencialmente melódico, e a boa ligação que Rousseau faz menção se refere aos processos de transformação gradativa que preservam aspectos mais marcantes do motivo enquanto outros são modificados sequencialmente. A partir disso podemos deduzir, por oposição, que na perspectiva de Rousseau uma morfologia mais múltipla — cujos parâmetros deixam de operar como partes em função de uma totalidade ao individualizar-se enquanto polos perceptivos — comprometeria a unidade da música e, conseqüentemente, a potência que dali emerge se veria diluída em sensações múltiplas de natureza mais débil.

Já a unidade simultânea refere-se explicitamente ao dado harmônico, no sentido de resultante da ação simultânea de fontes vibratórias distintas. Mas há uma ressalva, quando a

²⁸ “Yet the high Baroque provided a coherent and systematic musical language which could be used by the three classical figures and against which they could measure their own language. Mozart could produce a good, if not perfect, facsimile of High Baroque style when it was needed, and the combination of his own manner with that of a High Baroque composer (as in his reinstrumentation of *Messiah*) is an example of a clash no so much between two musical personalities as between two isolatable and definable systems of expression”. (Rosen, 1997, p. 20)

música se articula como mero encadeamento de acordes, o risco de produzir monotonia, para Rousseau, é maior.

Quando ouço cantar nossos salmos a quatro partes, sempre começo a sentir-me cativado, arrebatado por essa harmonia plena e vigorosa; e os primeiros acordes, quando são entoados com afinação correta, comovem-me até provocar estremecimento. Mas apenas eu tenha escutado sua sequência durante alguns minutos, minha atenção relaxa, o barulho atordoá-me pouco a pouco; logo ele me cansa e, por fim, sinto-me aborrecido de ouvir somente acordes. (Rousseau, 2021, p. 162)

Por isso, o pensador francês enfatiza, mais tarde, a importância do canto em um sentido polifônico, onde o movimento interno das vozes — que em sua simultaneidade produzem harmonias — evitaria o tédio do mero encadeamento funcional. A harmonia, compreendida aqui como simultaneidade, representa para o autor um prazer de pura sensação, porém “ [...] a saciedade e o tédio o seguem de perto. Mas o prazer da melodia e do canto é um prazer de interesse e de sentimento que fala ao coração, e que o artista pode sustentar sempre e renovar com muito gênio” (*Ibidem*). Se por um lado a multiplicidade de cantos, para Rousseau, não produz mais canto, e por outro lado a igualdade reduz tudo ao uníssono, qual seria a solução? O autor propõe que

A harmonia, que deveria abafar a melodia, a anima, a reforça, a determina: as diversas partes, sem se confundir, concorrem para o mesmo efeito; e ainda que cada uma delas pareça ter seu próprio canto, de todas essas partes reunidas apenas ouvimos surgir um único e mesmo canto. É a isto que chamo de *unidade de melodia*. (*Ibidem*, p. 163)

Assim, o conceito de unidade de melodia — título do verbete analisado — não se refere à unidade dada somente por uma continuidade melódica, mas aos movimentos melódicos individuais subordinados aos movimentos harmônicos que produzem, em simultâneo, uma única sensação, nas palavras de Rousseau, o mesmo efeito. Isso exigia, do ponto de vista composicional, um delicado equilíbrio entre a variedade administrada nas vozes individuais e sua relação com a progressão harmônica em curso. Tal unidade, por fim, deve ser compreendida no contexto dos estilos musicais que vigoravam no tempo em que Rousseau desenvolveu suas reflexões²⁹, a natureza do sistema tonal e os paradigmas que abrigaram as expressões musicais daquela época.

2.2 Unidade isorrítmica e simbólica na música medieval

Continuando com a revisão, a primeira menção à questão da unidade em um sentido estritamente composicional no livro *História da Música Ocidental*, de Donald Grout e Claude Palisca, refere-se aos motetes franceses do século XIII, cujas vozes (*motetus* e *triplum*), por

²⁹ Do Barroco tardio ao início do classicismo, considerando que o período Barroco é “aproximadamente definido como de cerca de 1600 a 1759 (a morte de Handel); o Clássico de 1759 (a primeira sinfonia de Haydn) a 1828 (a morte de Schubert); o Romântico de 1828 (a composição da Op. 1 de Berlioz) até cerca de 1914. (Burton, 2002, n.p.)

ocasiões, cantavam textos distintos em línguas distintas, simultaneamente ao *cantus firmus* em latim. Os autores afirmam que, neste caso,

A unidade das vozes manifestava-se através de correspondências tanto musicais como textuais: consonâncias simultâneas, ecoar de sons vocálicos entre as vozes, muitas vezes também através de meios mais subtis não imediatamente perceptíveis pelos sentidos, ou seja, através de relações simbólicas de ideias, relações que nos são menos acessíveis do que o seriam a um ouvinte medieval. Tal unidade simbólica era sentida como sendo suficientemente forte para se sobrepor mesmo a uma diferença de língua entre o motetus e o triplum. (Grout; Palisca, 2007, p. 119)

A procura pela relação entre correspondências musicais e textuais é comum na música cantada, uma vez que esta expressa seu principal conteúdo por meio da linguagem verbal em meio às relações harmônicas possíveis entre as vozes, ou entre uma única voz e um instrumento de acompanhamento. Assim, para além dos elementos propriamente linguísticos, é igualmente importante a relação entre estes e os elementos sonoros, os quais podem enfatizar o significado do texto cantado, como quando se utilizam andamentos lentos, melodias descendentes e progressões em modos menores para acompanhar letras que expressam sentimentos relacionados a melancolia ou tristeza. Ou, ao contrário, quando se utilizam andamentos rápidos com ritmos dançantes e melodias articuladas em modos maiores para reforçar o espírito de uma letra alegre e festiva, expressão que não teria sido de fácil aceitação naquele contexto litúrgico medieval. Esse tipo de relação afetiva e simbólica é muito antiga, e inclusive hoje, no século XXI, continua sendo facilmente compreendida pelos ouvintes. Mesmo em músicas instrumentais, na ausência de letra, aspectos estritamente musicais como andamento, ritmo e modo são vistos como signos portadores de sentidos afetivos específicos. Quem compõe música eletroacústica, por exemplo, costuma ouvir do público menos acostumado a esse modo de expressão musical a frequente associação com trilhas de filmes de terror, isto é, os componentes inarmônicos, frequentes nesse tipo de prática composicional, são comumente associados a emoções negativas ou estados de sofrimento psíquico como ansiedade e medo.

Entretanto, na referida época, tal unidade simbólica era, de acordo com os autores, capaz de se sobrepor às diferenças linguísticas entre os textos que eram cantados de forma polifônica. Isso significa que, mesmo perante a impossibilidade de compreender o significado de palavras em latim, língua que foi preservada em restritos círculos eruditos principalmente ligados ao clero, haveria elementos musicais e contextuais suficientes para uma compreensão de ordem simbólica, para além do conteúdo estritamente linguístico. Dito contexto seria capaz de fornecer uma série de probabilidades interpretativas, tanto para os elementos textuais quanto para os elementos sonoros musicais extra-textuais, probabilidades delimitadas pelo próprio contexto litúrgico. Isso inclui diversos relatos bíblicos e seus personagens, os meios convencionados de adoração das divindades que compõem a tríade pai, filho e espírito santo, bem como quaisquer

outros elementos que faziam parte da cosmovisão cristã da época. Logo, tal unidade simbólica não seria dada como algo fixo a partir do campo imanente da obra, como um mero conjunto de significados inscritos nas obras e prontos a serem decodificados e compreendidos de modo literal por um grupo de ouvintes. Isso dialoga com uma

concepção contemporânea na qual a linguagem humana é vista como um sistema altamente dinâmico, onde os significados das expressões linguísticas não são nem fixos e determinados, nem livres e improvisados, mas definidos em torno de probabilidades interpretativas associadas a uma série de fatores: variáveis momentâneas (como o grau de atenção do leitor/ouvinte, ou o nível de ruído durante o ato comunicativo), habilidades cognitivas (facilidade de memorização, por exemplo), conhecimento individual (vocabulário, domínio de construções sintáticas, experiência em interpretação textual) e o grau de proximidade de seus conhecimentos em relação aos interlocutores (se eles pertencem à mesma comunidade, se partilham ou não certas experiências linguísticas, se exercem a mesma profissão). (Rinaldi, 2014, p. 104)

Essa compreensão de música como um tipo de linguagem, defendida por Arthur Rinaldi em sua tese de doutorado, e sobretudo a reivindicação da ideia de linguagem como um sistema complexo e altamente dinâmico que extrapola as concepções mais antigas de linguagem cujo principal objeto era o significado no contexto da linguagem verbal, é o que nos permitirá redimensionar, mais adiante, o alcance simbólico da própria unidade compreendida como signo, isto é, as probabilidades interpretativas que uma forma unificada — ou uma unidade morfológica perceptível — seria capaz de fornecer a partir de sua própria imanência no interior de um contexto determinado, como veremos no final do último capítulo. Caberia perguntar, neste quesito, sobre o potencial simbólico dos princípios unificadores, por exemplo, da série dodecafônica ou similares, pois se há uma dimensão simbólica própria à unidade morfológica, quais seriam as probabilidades interpretativas que um princípio unificador poderia oferecer? considerando que, enquanto estrutura de base e, portanto, pouco aparente, tende a escapar da percepção imediata ofuscando-se enquanto signo, diferentemente de aspectos morfológicos que podem ser captados e assimilados porque aparecem para nós de maneira imediata no instante da escuta.

Ainda no livro *História da Música Ocidental* de Donald Grout e Claude Palisca, encontramos outras menções à unidade, entre elas, uma menção associada ao parâmetro duração. De acordo com os autores, ainda no contexto da música litúrgica medieval, “A isorritmia era um meio de conferir unidade a longas composições para as quais não havia outro processo eficaz de organização formal” (Grout; Palisca, 2007, p. 140). A unidade aqui é tratada como uma qualidade imanente que aponta para uma morfologia uniforme, em face à transcendência da unidade simbólica mencionada anteriormente³⁰, ficando clara a premissa de que a unidade morfológica

³⁰ É necessário pontuar que as categorias de transcendência e imanência não são aqui pensadas necessariamente como polos opostos. Isto é, quando se afirma que há um aspecto transcendente não se está negando que exista também um aspecto imanente. De fato, um aspecto não sobrevive sem o outro. Dito de outra maneira, para poder constatar uma unidade simbólica é necessário haver, primeiro, um objeto que represente outro por meio de

dada pela repetição de uma determinada célula rítmica é *conferida à obra* por quem compõe. Entre as probabilidades interpretativas delimitadas pelo contexto litúrgico, intuímos que a continuidade produzida pela repetição diacrônica de uma única estrutura rítmica durante longos períodos possa apontar para uma ideia de continuidade transcendental, portanto, eterna, própria a um Deus criador sem começo nem fim, diferentemente do caráter discursivo da estrutura típica da música clássica, cujos momentos iniciais, centrais e finais são tão claramente delimitados quanto as seções de um discurso falado (ou escrito), humano e, portanto, racional e inteligível.

O texto de Grout e Palisca expressa, também, que a organização formal seria um fim a ser alcançado e, a isorritmia, um meio eficaz para produzi-la. É possível, a partir dessa leitura, tecer uma rede de relações entre o fazer e a unidade enquanto meios para alcançar um único fim: uma eficaz organização formal. Vale observar que se trata de um tipo específico de organização que responde a determinados valores que configuram uma cosmovisão específica em um contexto histórico particular, o que permitiu, no parágrafo anterior, intuir uma interpretação possível a partir de dimensão simbólica que lhe seria própria, levando em consideração a cosmovisão na qual o contexto religioso cristão encontra-se submerso. Seria estranho, por outro lado, que dita cosmovisão tenha produzido, naquela época, formas fragmentadas ou justaposições de estruturas musicais radicalmente distintas. Logo, estamos falando de uma disposição formal contínua e relativamente homogênea que, naquele contexto, era tida como *satisfatoriamente organizada*, o que deixa entrever, por oposição, que se existe um modo de organização mais eficaz, a recíproca seria igualmente possível, ou seja, a possibilidade de obter resultados menos unificados e, portanto, menos satisfatórios. Assim, as considerações de Grout e Palisca propõem um vínculo direto entre repetição (iso) rítmica, ordem e unidade, sendo a repetição o principal artifício empregado para alcançar tal unidade morfológica imediatamente aparente, constituindo-se como preferência de estruturação formal também em relação à sua dimensão simbólica, ou seja, em relação ao que esse tipo de morfologia, potencialmente, seria capaz de representar.

2.3 A Unidade da forma coerente em Arnold Schoenberg

No presente subcapítulo abordaremos algumas ideias desenvolvidas por Arnold Schoenberg, talvez um dos compositores do século XX mais estudados no âmbito do ensino institucionalizado da composição musical. Com foco na análise e ensino da composição a partir de repertório clássico-romântico, especialmente a partir de obras de Ludwig van Beethoven,

qualidades que são, a princípio, imanentes. Refiro-me a práticas, textos musicados, efeitos sonoros, entre outros aspectos que são dados a priori, passíveis de serem relacionados, interpretados e compreendidos pelos agentes que participam em determinado contexto. Isso se aplica também à classificação dos quatro sentidos primordiais de uno definidos por Aristóteles. Não há oposição entre transcendência e imanência, apenas definições que, em sua formulação, privilegiam uma ou outra perspectiva.

Schoenberg utiliza o termo unidade em um sentido similar a outros autores quando afirma que “O movimento de harmonia em notas iguais (vale dizer, uma mudança regular da harmonia) reforça a unidade, porque esta é uma espécie primitiva de ‘motivo de acompanhamento’” (Schoenberg, 1996, p. 54). Para o autor, as durações iguais das harmonias (acordes) reforçariam a unidade, permitindo a leitura de que haveria uma unidade dada a priori, a qual pode ser perfeitamente associada ao sistema tonal como princípio unificador, organizando a sintaxe harmônica de acordo com um princípio de centralidade, cujo eixo polar é a tônica. O autor também menciona outras propriedades associadas à unidade, essenciais à elaboração da forma clássica-romântica. Para Schoenberg, seria possível articular tais propriedades por meio da utilização de motivos e suas variações sequenciais, pois

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. (Schoenberg, 1996, p. 35)

Não é coincidência que em um livro voltado ao ensino da composição com foco no estilo clássico-romântico, como o *Fundamentos da Composição Musical*, apareçam noções diretamente relacionadas com o discurso falado e escrito, pois, como mencionamos na introdução deste capítulo, o grande paradigma dos clássicos seria marcado pela racionalidade, a qual encontrou no campo da música um importante veículo expressivo: a forma sonata. Como é possível perceber, não há, na passagem citada acima, nenhuma categoria propriamente afetiva, ao contrário, as diretrizes formais elencadas por Schoenberg são todas, sem exceção, propriedades do discurso, necessárias à compreensão racional de uma fala ou texto organizado exatamente para este fim. De fato, logo nas primeiras linhas do livro, o compositor afirma que

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (Schoenberg, 1996, p. 27)

Sem definir exatamente o sentido do termo unidade, apesar da menção anterior em relação às durações iguais, destaca-se no texto a noção de compreensibilidade, a qual ganha destaque ao longo do livro. Para Schoenberg, a memória joga um papel fundamental na compreensibilidade das estruturas musicais a partir de suas qualidades imanentes, pois para ele

[...] só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma. (Schoenberg, 1996, p. 28)

É evidente, ao longo do livro, a preocupação de Schoenberg com a questão da compreensibilidade da forma, no sentido da elaboração de estruturas musicais que sejam compreensíveis, sob risco de remeterem a uma espécie de massa amorfa. Daí a recomendação de trabalhar com unidades que não sejam muito extensas, para que possam ser retidas na memória e, conseqüentemente, compreendidas. Por esse motivo, a forma acaba sendo resultado de procedimentos elaborativos como a subdivisão, ou seja, a justaposição de unidades de menor duração em função de se facilitar a compreensão. Antecipando o autor do próximo subcapítulo, a segmentação de frases musicais em função da memória também era uma preocupação de Igor Stravinsky. Em uma frontal crítica a Wagner, o compositor da *Sagração da Primavera* afirma que a melodia infinita

É o perpétuo devir de uma música que jamais teve qualquer motivo para começar, assim como não tem qualquer razão para terminar. A melodia infinita aparece, assim, como um insulto à dignidade e à própria função da melodia, que, como dissemos, é a entoação musical de uma frase cadenciada. Sob a influência de Wagner, as leis que garantem a vida da canção foram violadas, e a música perdeu o seu sorriso melódico. Pode ser que essa maneira de fazer as coisas atendesse a uma necessidade; mas essa necessidade não era compatível com as possibilidades da arte musical, pois a arte musical é limitada em sua expressão de um modo que corresponde exatamente às limitações do órgão que a percebe. Um modo de composição que não estabelece limites a si mesmo torna-se pura fantasia. (Stravinsky, 1996, p. 63)

Schoenberg nos parece mais preciso em relação às motivações de se estabelecer limites de duração para as unidades musicais. Trata-se, antes de qualquer coisa, de compreender. Sendo a compreensão um ato racional, Schoenberg parece submeter a forma musical às exigências do discurso falado (ou escrito) e aos limites da memória. Conseqüentemente, a fruição estética parece estar subordinada à faculdade do entendimento, contrastando assim com o pensamento musical de Rousseau, que enfatizou, como vimos, a sensação prazerosa na percepção de formas de organização nas quais os elementos, menos individualizados, ou melhor, cuidadosamente individualizados, funcionam como partes da obra concebida como um todo unificado. Vale lembrar da relação entre a divisão da atenção e a insatisfação, mencionada no verbete *unidade de melodia* do *Dicionário de Música* de Rousseau, trazendo à tona a preocupação com a manutenção do prazer auditivo em face à inteligibilidade necessária à construção da forma clássica.

Considerando que as propriedades do discurso operam, musicalmente, como metáforas da linguagem verbal, caberia perguntar que tipo de compreensão ou entendimento seria possível obter de uma forma musical instrumental. Sugerimos que a ideia de compreensão pode, do mesmo modo, reivindicar um sentido metafórico, uma vez que não se trata do mesmo tipo de entendimento que se produz ao traduzir uma fala qualquer em representações mentais que dizem respeito a uma determinada ordem de coisas no mundo. Isso pode nos levar a pensar que a forma musical instrumental que Schoenberg analisa no *Fundamentos da composição musical* exige algum tipo

de compreensão análoga — mas não idêntica — à compreensão da língua, cujos signos imanentes em forma de notas, motivos, sentenças, períodos, seções, desenvolvimentos, etc. não buscam, necessariamente, retratar uma realidade mundana com a resolução do discurso falado. Ainda que busque, a princípio, expressar sua própria organização singular circunscrita aos limites da estrutura discursiva, devemos considerar também sua dimensão simbólica, ou seja, tudo que o conjunto composto por andamento, tonalidade, modo, textura, instrumentação, ritmo e o perfil intervalar e direcional das estruturas motivicas e fraseológicas pode ser capaz de representar em termos de caráter ou afetos. Pois, se é verdade que a concepção formal clássica tem um viés discursivo e racional, isso não significa que houve um abandono dos afetos, mas uma mudança de concepção que pode ser compreendida como uma ressignificação da forma e do dado harmônico a partir de suas potencialidades dramáticas. Assim, os modos maior e menor continuam funcionando como signos que buscam representar caracteres, tendo este último,

[...] uma gama de significado mais restrita do que o maior, na medida em que o menor transmite consistentemente o trágico, enquanto o maior não é simplesmente o oposto (cômico), mas deve ser caracterizado de forma mais geral como não trágico, abrangendo mais amplamente variados modos de expressão, como heróico, pastoral e o genuinamente cômico, ou *buffo*. Embora seja aparentemente equivalente, a oposição é na verdade assimétrica devido à gama mais ampla de potenciais estados expressivos que se correlacionam com o modo principal. Na verdade, pode-se argumentar que a oposição também é privativa, na medida em que o modo maior é ocasionalmente usado para expressar o trágico (o famoso "*Che farò senza Euridice*" de Gluck) ou comovente (o Movimento *Cavatina* do Quarteto de Cordas de Beethoven em Bb, Op. 130, analisado no Capítulo 8). O modo menor, por outro lado, provavelmente não seria usado de forma não trágica em obras clássicas, e a mistura modal (o uso de inflexões menores em uma obra composta em modo maior) sempre indica uma perspectiva trágica ou comovente. (Hatten, 1994, p. 36)³¹

Voltando a Schoenberg, podemos deduzir que a compreensibilidade que se busca por meio deste tipo específico de organização formal, pode ser, a princípio, a compreensibilidade metafórica da forma discursiva em termos de reconhecimento de articulação das frases, as quais devem produzir sensações claras de início, meio e fim, tal como na linguagem falada. De tal clareza depende também a expressão e a conseqüente sensação do caráter dramático, que, como vimos a partir de Hatten (1994), varia entre o trágico — comumente expressado pelo modo menor — e a gama de possibilidades que oferece o modo maior. Caso contrário, de acordo com os princípios estéticos clássico-românticos, a forma perderia sua inteligibilidade.

³¹ "A familiar opposition for music is that between major and minor modes in the Classical style. Minor has a narrower range of meaning than major, in that minor rather consistently conveys the tragic, whereas major is not simply the opposite (comic), but must be characterized more generally as non tragic encompassing more widely ranging modes of expression such as the heroic, the pastoral, and the genuinely comic, or *buffo*. Although apparently equipollent, the opposition is actually asymmetrical because of the wider range of potential expressive states that correlate with the major mode. Indeed, one might argue that the opposition is also privative, in that major is occasionally used for expression of the tragic (Gluck's famous "*Che farò senza Euridice*") or poignant (the *Cavatina* movement from Beethoven's String Quartet in Bb, Op. 130, analyzed in Chapter 8). The minor mode, on the other hand, is not likely to be used non tragically in Classical works, and modal mixture (the use of minor inflections in a major mode work) always indicates a tragic or poignant perspective". (Hatten, 1994, p. 36)

De acordo com o que foi examinado até aqui, podemos afirmar com certa segurança que a unidade clássica-romântica pode ser compreendida sob o paradigma da forma coerente enquanto mimese do discurso, uma vez que articula sua organização formal imitando a lógica através de meios musicais. Isso envolve conexões entre ideias afins ou com algum grau de semelhança, assim como a lógica deriva conclusões de premissas iniciais, como o conhecido silogismo: “Todos os homens são mortais; Sócrates é um homem. Logo, Sócrates é mortal”. Tal forma musical seria capaz de contrapor ideias de caráter contrastante e desdobrar seu percurso formal a partir de um processo dialético e, portanto, mediado pela razão, produzindo assim um tipo de unidade calcada no discurso. Isso em contraposição às concepções formais Barrocas que privilegiavam apenas um afeto por peça ou movimento. De alguma maneira, a sensibilidade clássica-romântica, bastante influenciada pela ópera, sobretudo pela ópera italiana, passou a incorporar uma compreensão mais abrangente da complexidade das emoções humanas, colocando a racionalidade como organizadora da forma, mesmo que esta tenha permanecido estreitamente vinculada aos afetos e emoções.

Contudo, para ampliar a ideia de compreensibilidade no contexto clássico-romântico, seria necessário considerar algumas relações possíveis entre o pensamento filosófico e as formas estéticas que, reciprocamente, tanto alimentaram como foram alimentadas pelas discussões filosóficas da época. Em busca de pistas que pudessem nos levar a um entendimento mais preciso do que poderia significar a compreensão da forma estética no referido período, chegamos à obra *O Mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer. Considerado como um dos pensadores que contribuíram consistentemente para a configuração do imaginário romântico, no terceiro livro da obra citada (publicada em 1819) o autor localiza a sua reflexão no campo da arte, especialmente na contemplação estética e no papel da intuição. Percebe-se assim, de forma bastante clara, o tipo específico de compreensão que se poderia obter a partir da escuta de uma obra musical ou da contemplação de uma obra pictórica, uma incógnita que não conseguiríamos elucidar tão facilmente a partir do *Fundamentos da composição musical* de Schoenberg.

Sintetizando o que pode haver de mais essencial no pensamento deste filósofo para aumentar o alcance da nossa discussão, devemos começar pelo vácuo que Schopenhauer descobre nas teorias críticas dominantes da época e que viriam a configurar-se, mais tarde, como ponto de partida para a elaboração de seu próprio pensamento. Apesar de manifestar explicitamente em múltiplas passagens uma grande admiração por seu antecessor Immanuel Kant, para Schopenhauer, o sistema filosófico kantiano apresentava uma lacuna importante a respeito das faculdades necessárias ao ato de conhecer. Dessa maneira, o autor explicita os limites

dos campos que dependem inteiramente do princípio de razão, citando a história, a matemática e algumas ciências naturais como a etiologia e a morfologia.

Tudo isto, que em comum recebe o nome de ciência, obedece portanto ao princípio de razão em suas diversas configurações, e seu tema permanece o fenômeno, suas leis, sua conexão e as relações assim originadas. (Schopenhauer, 1997, p. 35)

Isso leva o filósofo a perguntar, em seguida,

[...] que espécie de conhecimento examinará então o que existe exterior e independente de toda relação, único propriamente essencial do mundo, o verdadeiro conteúdo de seus fenômenos, submetido a mudança alguma e por isto conhecido com igual verdade a qualquer momento, em uma palavra, as *ideias*, que constituem a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, da vontade? É a *arte*, a obra do gênio. (Schopenhauer, 1997, pp. 35-36)

A obra de arte, para o filósofo, teria a capacidade de reproduzir as ideias eternas, “o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo” (*Ibidem*, p. 36), captadas pelo gênio por meio da pura contemplação. A origem da obra de arte seria, então, o conhecimento das ideias, e seu objetivo, a comunicação de tal conhecimento (*Ibidem*). A percepção de que o mundo real encontra-se em permanente transformação faz Schopenhauer ver as ciências como embarcadas em uma busca eterna que jamais encontraria sua satisfação, “assim como não podemos correndo atingir o ponto onde as nuvens tocam o horizonte; ao contrário, a arte sempre está em seu objetivo” (*Ibidem*). Assim, a obra de arte alcançaria a universalidade, por ser um objeto de contemplação isolado e independente do fluxo do tempo, exterior a toda relação mundana e, portanto, a essencial e necessária representação da ideia. Por fim, a obra de arte, para Schopenhauer, seria um fragmento capaz de representar, em sua singularidade, o todo.

Assim podemos mesmo designá-la *como o modo de encarar as coisas independentemente do princípio de razão*, em oposição àquele que a este obedece, que é a via da experiência e da ciência. (Schopenhauer, 1997, pp. 35-36)

Simultaneamente ao desenvolvimento musical em curso desde o início do século XIX, Schopenhauer reivindicaria, então, a intuição como meio plausível para captar as ideias, ou seja, como meio para a superação do princípio de razão que abriga o entendimento abstrato e conceitual propriamente kantiano, uma vez que este último seria capaz de dar conta apenas das relações aparentes e acidentais entre as coisas do mundo, escapando-lhe as ideias eternas e universais mascaradas pelos fenômenos. De acordo com o filósofo,

O que se dá conforme o princípio de razão, é o procedimento racional, único válido e útil na vida prática, bem como na ciência: o que abstrai do conteúdo daquele princípio é o procedimento genial, único válido e útil na arte. (Schopenhauer, 1997, p. 36)

Dessa maneira, a figura do gênio, para Schopenhauer, indica aquele que teria a capacidade de esquecer de si e diluir sua individualidade na pura contemplação³², o que lhe

³² E que implicaria no abandono dos impulsos desejanter (vontade) e, conseqüentemente, da lógica de interesses que condiciona a nossa relação cotidiana com as coisas do mundo.

permitiria captar e representar as ideias eternas que se encontram por trás de todo fenômeno. A genialidade, diz Schopenhauer, “nada mais é do que a mais perfeita objetividade, i.e., orientação objetiva do espírito, contraposta à subjetiva, dirigida à própria pessoa, i.e., à vontade” (*Ibidem*, p. 37). Dessa maneira, a genialidade é caracterizada como a capacidade de abandonar a vontade em prol do comprometimento único e duradouro com a intuição, e assim, permanecer como sujeito puro do conhecimento. Somente dessa forma seria possível superar o nosso estado quase permanente de relação com o mundo a partir do que interessa à preservação da vida, entrando em uma espécie de nirvana, um estado que pressupõe uma diluição absoluta do ego e, conseqüentemente, de sua natureza desejante e das suas relações. A menção do nirvana não é puramente ilustrativa, uma vez que na filosofia de Schopenhauer há inúmeros elementos que foram assimilados a partir do pensamento indiano, especialmente do budismo.

Por fim, encontramos nas formulações de Schopenhauer uma base para ampliar o sentido de compreensibilidade no contexto específico da forma clássico-romântica, o que permite ir além da literalidade schoenberguiana preocupada com a análise puramente racionalista do texto musical³³. Fica esclarecido então, a partir deste breve contato com um dos filósofos mais influentes do século XIX, que a compreensibilidade que poderíamos buscar por meio de uma certa clareza formal não se daria, necessariamente, em termos abstratos ou conceituais, uma vez que a criação artística não passaria apenas por relações compreendidas sob o princípio de razão, ou pelo entendimento racional de relações aparentes entre entes que estão em constante mutação. Trata-se, sobretudo, de captar as ideias intuitivamente por meio da pura contemplação, processo no qual se dilui toda individualidade e, conseqüentemente, os ímpetus da vontade que buscam no mundo nada mais do que um meio para satisfazer interesses, mesmo que muitos deles sejam estritamente necessários à preservação da vida.

2.4 Unidade como limite e semelhança em Igor Stravinsky

O compositor russo Igor Stravinsky, em sua *Poética Musical em Seis Lições*, expressa que “tem-se a impressão de que a unidade que estamos buscando é forjada sem que percebamos como, e se estabelece dentro dos limites que impomos ao nosso trabalho” (Stravinsky, 1996, p. 126). O compositor da *Sagração da Primavera* reforça, assim, que a unidade é algo que se busca e se forja, constituindo-se como resultado de uma série de ações de quem compõe, mas de modo inconsciente, ou seja, não haveria necessariamente uma lei formal com a função de garantir o

³³ Muito embora tenhamos optado aqui por trabalhar a partir da ideia geral de clássico-romântico, vale a pena distinguir duas concepções de sujeito entre ambos períodos: o sujeito racional do classicismo (Kant) e o sujeito intuitivo do romantismo (Schopenhauer). A despeito de não encontrarmos, no romantismo, grandes revoluções quanto à concepção fraseológica, houve uma inegável mudança de paradigma que fora responsável pelas inovações formais, harmônicas e expressivas que levaram o tonalismo até as últimas conseqüências, especialmente no romantismo tardio pela mão de compositores como Chopin, Schumann, Brahms, Wagner e Liszt.

desdobramento de uma forma coerente, muito embora mais tarde traremos à mostra alguns fundamentos filosóficos que direcionam o pensamento musical do compositor e que justificam uma compreensão de obra musical como totalidade unificada. Entretanto, os limites que Stravinsky menciona podem ser compreendidos em dois domínios complementares, no domínio dos materiais musicais e no domínio dos processos formais.

No primeiro, os materiais que escolhemos para a elaboração de uma peça tendem a ser finitos em tipo e número. Isso envolve, na música instrumental, o material tímbrico dado pelos instrumentos e suas possibilidades sonoras incluindo técnicas estendidas, bem como os timbres sintetizados, resintetizados ou sampleados no âmbito da composição eletroacústica, considerando também os entrecruzamentos possíveis entre música instrumental e eletroacústica, a também chamada música mista.

Já no domínio dos processos formais podemos localizar os processos de desenvolvimento motivico, ostinatos rítmicos típicos na música de Stravinsky, processos de adensamento e desadensamento da massa orquestral, mas também combinações sincrônicas de escalas distintas (polimodalismo), procedimentos seriais, deslocamentos rítmicos e outros. Assim como no domínio dos materiais, os processos de organização formal na música de Stravinsky também são limitados em número, com ênfase em uma ritmicidade mais complexa que aquela que a tradição conheceu até a segunda década do século XX. Igualmente notável é o privilégio do dado melódico a partir de escalas modais e da eventual concatenação de escalas distintas com uma nota comum, por exemplo, Fá maior e Fá sustenido menor, cuja terça é a mesma nota, um elemento unificador a despeito do efeito de separação típico do polimodalismo.

Contudo, o que mais nos chama a atenção é a erudição que Stravinsky demonstra ao pensar sobre a relação entre variedade e unidade, elencando considerações que provêm das artes visuais e da filosofia pré-socrática. É notável também a conexão com a visão de Rousseau no sentido de ver na variedade um potencial distrativo que dispersa a atenção. Diz Stravinsky, que

Os procedimentos de policromia e monocromia nas artes plásticas respondem respectivamente à variedade e à uniformidade. Sempre tenho considerado, pelo que a mim diz respeito, que é, em geral, mais conveniente proceder por semelhança do que por contraste. A música afirma-se assim na medida da sua renúncia às seduções da variedade. O que perde em discutíveis riquezas, o ganha em verdadeira solidez. O contraste produz um efeito imediato. A semelhança, ao invés, não nos satisfaz senão a longo prazo. O contraste é um elemento de variedade, mas dispersa a atenção. A semelhança nasce de uma tendência à unidade. A necessidade de variação é perfeitamente legítima, mas não haveremos de esquecer que o uno precede o múltiplo. Sua coexistência, por outro lado, é requerida constantemente, e todos os problemas da arte, como todos os problemas possíveis, incluindo o problema do conhecimento e do Ser, giram cegamente em torno desta questão: desde Parmênides, que nega a existência do múltiplo, a Heráclito, que nega a existência do um. Tanto o bom senso quanto a suprema sabedoria nos convidam a afirmar a ambos. Entretanto, a melhor atitude do compositor, nesse sentido, será a do homem consciente da hierarquia dos valores, que deve realizar uma escolha. (Stravinsky, 1996, p. 53)

Temos, então, um sentido de unidade como força afirmativa, como uma direção centrípeta e solidificante forjada principalmente pelas vias da semelhança. A compreensão do uno como anterior ao múltiplo se encontra perfeitamente alinhada com a visão dos primeiros filósofos como Tales de Mileto, Anaximandro e Anaxímenes, os quais acreditavam que a primeira causa era um princípio material unitário, como mencionamos no segundo subcapítulo da introdução (1.2). A despeito de apontar a necessidade da convivência entre o semelhante e o distinto, a concepção ontológica da unidade como primeiro princípio — algo que o próprio Aristóteles chegou a colocar em dúvida, como veremos em detalhes mais adiante — fundamenta em Stravinsky a superioridade hierárquica da unidade como algo que o artista deve buscar “renunciando às seduções da variedade”, deixando à mostra o caráter da unidade como valor e como qualidade associada a um certo valor estético, lembrando dos apontamentos de Kenneth Stampf, também mencionados na introdução.

2.5 A Unidade do tempo musical em Karlheinz Stockhausen

Para encerrar esta revisão bibliográfica inicial sobre textos musicais, vale a pena examinar uma concepção de unidade um pouco mais recente, informada pelas novas tecnologias de síntese sonora, gravação e reprodução de áudio que surgiram na primeira metade do século XX. O compositor alemão Karlheinz Stockhausen pensava a composição eletroacústica a partir de uma concepção unificada de tempo musical, de acordo com a qual alguns parâmetros como ritmo, altura, timbre e forma são concebidos como dimensões temporais inter-relacionadas.

O compositor cunhou a noção de *regiões transicionais* para referir-se a estados paramétricos intermediários, nos quais seria difícil afirmar se aquilo que se percebe corresponde a uma estrutura rítmica ou a uma altura ou ruído. Em termos de distinção proporcional — e fazendo uso dos novos meios de gravação sonora — seria possível passar do macro ao micro, a começar pelo ritmo que, acelerado, produz uma altura mais ou menos definida com um timbre singular.

Essa concepção de estrutura temporal unificada é, para Stockhausen, o primeiro critério (ou princípio) da música eletrônica, e se funda em uma série de constatações construídas a partir de experiências laboratoriais nas quais o compositor elaborava uma estrutura rítmica em *loop*³⁴ para depois acelerá-la, diminuindo assim o espaço de tempo que separa os pulsos. Dessa maneira, a partir de um certo grau de aceleração, passa-se a perceber a estrutura que era inicialmente rítmica como um contínuo, um som constante com um timbre definido. Assim, o timbre e a *cor* emergem como consequência da natureza rítmica da estrutura que é acelerada, compondo uma espécie de âmbito microscópico do som.

³⁴ Repetição constante de um som gravado.

Eu comecei a compor sons de uma nova maneira por volta de 1955, 1956, quando gravei, por exemplo, pulsos elétricos; pulsos individuais. Depois os emendei em ritmos particulares. E depois fiz um *loop* com este ritmo na fita [...], tão simples quanto possível, fiz um *loop* e o acelerei [...] e se tornou contínuo [...] e depois de um tempo você ouve um som bem grave em ascensão, o que significa que este pequeno período não é mais um “*tárak tak, tárak tak*”, mas duraria 1/16 de segundo, então este período determina o período fundamental do som [...] e sua cor, seu timbre, é o resultado do caráter se comparado com “*tákata tára, tákata tára*”, o que resultaria uma cor diferente, e certamente você não ouve mais um ritmo, mas você ouve [...] o que chamamos de cor, que é um tipo específico de composição dos seus componentes. Espectro. (Stockhausen, 1972, trad. nossa)

Assim, a depender do ritmo, o som pode adquirir um timbre mais ou menos inarmônico. Se o ritmo é ralentado, estaríamos, para o compositor, entrando no nível da forma musical. Isto se deve, de acordo com Stockhausen, à natureza dos nossos instrumentos perceptivos. Nesse sentido, a composição eletroacústica, para o compositor, consiste em elaborar conscientemente as relações rítmicas entre as estruturas microscópicas — que dão origem à cor, ao timbre — e as estruturas formais que são percebidas a médio ou longo prazo. A unidade estaria, então, na utilização de sons que possuem uma relação de causalidade. O todo composto por estes polos perceptivos, incluindo a infinidade de estados intermediários, ou *regiões transicionais*, configura o contínuo que Stockhausen compreende como *tempo musical unificado*. Para o autor,

Os alcances da percepção são os alcances do tempo, o tempo da percepção, e o tempo é subdividido por nós, pela construção do nosso corpo e nossos instrumentos para perceber. Isto é extremamente interessante mas o compositor, por exemplo, desde que tem encontrado [...] os meios modernos para mudar continuamente de um para outro, mudar de ritmo para altura, o que significa tons ou ruídos, ou um ruído em uma proporção formal. Ele [o compositor] vai através de um tempo musical unificado e compõe em um tempo musical unificado que muda completamente o conceito tradicional de como compor [...] música. (Stockhausen, 1972, trad. e grifos nossos)

Nesta afirmação, Stockhausen trata o tempo como algo a ser subdividido pelos nossos instrumentos perceptivos, afirmação que merece um exame mais cuidadoso. É fato que as tecnologias de síntese sonora, gravação e reprodução de áudio que surgiram no século XX abriram passo a novas possibilidades criativas, mas a escolha por materiais musicais que apresentam uma relação de causalidade — como um ritmo e suas diversas versões aceleradas — não parece representar uma mudança tão radical na maneira de pensar a composição, como o autor propõe. A derivação de materiais musicais a partir de outros existentes tem sua origem nos procedimentos de transformação motívica empregados pelos polifonistas franco-flamengos. A transposição, inversão e retrogradação — no parâmetro altura — bem como aumento e diminuição — no parâmetro duração — são procedimentos bastante antigos e que se baseiam na produção de multiplicidade por meio da transformação de uma estrutura inicial, como observa Schoenberg, para produzir unidade, lógica e coerência. É interessante notar como a unidade afetiva do Barroco — que desdobrava a forma a partir de uma única célula motívica ou a partir da introdução de perfis distintos que preservam a divisão rítmica — ou a concepção de unidade

clássica — atravessada por um tipo de racionalismo lógico ou seja, articulando sua forma a partir da justaposição de ideias afins que produzem conclusões — ressoam ainda com bastante força em um dos pioneiros da música eletrônica. A novidade, sem dúvida, reside na utilização de uma tecnologia eletrônica para transformar uma célula rítmica em uma outra coisa, cujo processo era escrito em uma fita magnética. Antigamente, os materiais motivicos e suas transformações sequenciais eram escritos em papel, logo, o paradigma composicional típico do Barroco, que busca o desdobramento da forma musical a partir de variações de uma única estrutura, permanece, de certo modo, intacto, o que permite que possamos localizar a concepção de Stockhausen no interior do paradigma da forma coerente.

Outras leituras que podem vir a complementar um entendimento sobre o pensamento do compositor a respeito do tempo musical encontram-se no artigo *How time passes by* (1959) e em *Estrutura e experiência do Tempo* (1955). Neste último, o autor analisa um excerto do *Quarteto de Cordas Op. 28*, de Anton Webern, buscando explicar a relação orgânica que existe, para ele, entre a estrutura temporal de uma obra e a experiência temporal que dela decorre. Para o compositor,

A maneira de experienciar o tempo também depende da densidade da alteração: quanto mais eventos surpreendentes aconteçam, mais “rápido” passa o tempo; quantas mais repetições tenham lugar, mais “lento” passa o tempo. Mas a surpresa somente se apresenta no caso de que ocorra algo inesperado, quando, baseando-nos nos eventos prévios, esperamos uma sucessão particular de alterações, e nos encontramos com algo que é bastante diferente do esperado. Neste momento nos surpreendemos pois nossos sentidos são extremamente sensíveis para captar uma alteração inesperada. Mas também, depois de pouco tempo, uma sucessão de contrastes se torna tão “monótona” como a repetição constante: deixamos de esperar algo específico e já não conseguimos resultar surpreendidos pois a impressão geral de uma sucessão de contrastes fica reduzida a apenas uma informação. (Stockhausen, 1955, p. 2)

As constatações de Stockhausen são, nesse sentido, descrições de sensações por ele experienciadas, motivo que nos leva a sermos prudentes antes de aceitá-las como universais. No âmbito da composição é comum a tendência de buscar correspondências entre morfologia musical e sensação. Como vimos, para Rousseau — e certamente para muitos outros autores na área de Música — há maneiras de compor para garantir a unidade da obra. Para Stockhausen também existe uma maneira de proceder, não tão ancorada em afetos ou caracteres como vimos em outras épocas, mas de acordo com a maneira na qual a forma musical poderia impactar a sensação de duração do tempo experienciado e a produção de expectativas.

Argumentos que apostam por uma certa correspondência entre morfologia musical e sensações específicas consideram a obra como uma fonte de propriedades imanentes, ou melhor, consideram a experiência estética como realização inequívoca do campo imanente. Podemos exemplificar apontando para um certo consenso quanto à possibilidade de experimentar o ácido ao tomar sumo de limão, mas há um mecanismo biológico próprio do paladar humano que traduz a presença de certos compostos químicos em sensações com qualidades específicas que

conseguimos identificar e nomear. Além disso, a relação do ser humano com o fenômeno sonoro/musical envolve aspectos históricos, socioculturais, educacionais e emocionais que fazem com que as sensações e sentidos que emergem a partir de experiências musicais específicas possam ser diametralmente opostas às intenções de quem compõe. Há correspondências que, no âmbito da nossa cultura, nos parecem óbvias, por exemplo, entre tempos acelerados e sensações frenéticas, tempos lentos e sensações próximas da calma e da introspecção, ou como vimos no subcapítulo sobre Schoenberg, a relação entre o modo menor e o trágico. Porém, a depender do indivíduo, do modo em que foi educado, de sua estrutura psíquica, de suas experiências de vida e do seu repertório, um tempo musical lento pode ser tedioso, e um tempo musical acelerado pode lhe parecer caótico, incompreensível, inclusive enfadonho. Dessa maneira, é problemático aceitar como universais certas concepções que colocam a obra musical como um meio para realizar, na experiência do outro, a experiência de quem compõe e suas intenções. Esse é justamente um dos principais problemas que encontramos em abordagens tipicamente musicais sobre a unidade da obra, como vimos nos autores examinados. Uma obra musical de caráter alegre, que inclusive comunique verbalmente ideias relacionadas com estados emocionais alegres em sua letra pode inundar de lágrimas a um sujeito particular, já que, independentemente de seu conteúdo, a obra pode funcionar como gatilho emocional de lembranças passadas que produzem melancolia ou tristeza. Contemplar essa possibilidade é suficiente para entender a relatividade dos argumentos intencionalistas, aqueles que concebem a obra como eficaz meio de comunicação de intenções por parte de quem compõe e que se realizam de forma inequívoca em quem ouve.

Como veremos no próximo capítulo, isso não significa que a obra não possua qualidades imanentes, nem que estas sejam incapazes de mobilizar pensamentos e afetos, mas não podemos perder de vista que há inúmeros fatores que incidem na apreciação da obra. Por exemplo, ao nos referirmos a uma canção para violão e voz, em *Lá bemol menor*, com uma determinada sequência de acordes, com notas específicas realizadas sequencialmente por quem canta, com relações rítmicas especialmente construídas entre o acompanhamento e a linha melódica, estamos falando de propriedades imanentes, ou seja, próprias daquela obra. Tais propriedades são passíveis de serem verificadas por vários indivíduos distintos. De fato, quem quiser aprender a tocar essa canção particular, terá de se ater inelutavelmente às propriedades imanentes que tornam essa obra distinta de outras. A partir dessa compreensão é possível retirar a nossa reflexão das premissas essencialmente psicologistas, de acordo com as quais *a obra em si* não poderia existir, mas apenas experiências subjetivas, argumentos que, como veremos a seguir, foram examinados por Roman Ingarden no livro *A Obra Musical e o problema da sua Identidade* (1986).

3 Considerações sobre a ideia de Obra Musical

Como constatamos na bibliografia musical examinada na introdução e no capítulo anterior, em cada época, território e contexto é possível encontrar diversas compreensões de unidade. Se a forma estética se propõe a imitar um afeto, um caráter dramático expresso por meio de uma forma discursiva ou uma ideia expressa por meio de uma dialética orgânica³⁵, os meios composicionais disponíveis em determinada época e território operavam em função da preservação da unidade do objeto a ser imitado. No século XX podemos identificar o surgimento de princípios unificadores que passam a substituir o sistema tonal, abrindo passo a formas musicais mais fonológicas, como constata Leonard Bernstein (1973) nas *Harvard Lectures*, ou seja, formas nas quais o som e seus processos transformativos passam a ter maior protagonismo³⁶. Estas observações indicam que seria equivocado tratar a unidade como uma noção estável ou como algo dado, muito embora seu sentido mais cotidiano aponte para efeitos de continuidade, recorrência e unidirecionalidade. Algo similar ocorre quando se investiga a ideia de obra musical. Assim, qualquer consideração teórica sobre a unidade da obra musical exige, primeiramente, uma discussão prévia sobre diversos sentidos de obra, pois esta é justamente o objeto sobre o qual a unidade é projetada. Como indicamos antes, se a obra for compreendida como mimese do afeto, os meios sonoros e composicionais deveriam ser capazes de caracterizar tal afeto em sua unidade singular. Por outro lado, o desprendimento da obra de suas antigas obrigações miméticas, como ocorreu no século XX, colocou a música à par das formas abstratas desenvolvidas nas artes pictóricas³⁷. Se a unidade que pretendemos investigar depende do que seria possível definir como obra musical, é preciso examinar esta última, de modo a ampliar as possibilidades de relações que iremos tecer mais adiante, à luz do pensamento aristotélico.

Tomando como base o sentido básico do termo, independentemente da tradição criativa que se tenha em mente, a palavra obra serve para designar o produto final do obrar, que é sinônimo de fazer, realizar, agir. A legislação brasileira sobre direitos autorais³⁸, por exemplo, estabelece o entendimento de obra intelectual protegida, o qual contempla composições musicais com ou sem letra. A lei define *obras intelectuais* como “as criações do espírito, expressas por

³⁵ Cada um deles correspondendo aos períodos Barroco, Clássico e Romântico.

³⁶ Leonard Bernstein realizou uma série de classes magistrais conhecidas como *Harvard Lectures* (1973), nas quais observou o paradigma discursivo na música tonal em face ao paradigma fonológico, típico do século XX.

³⁷ Não é coincidência que um pintor como Wassily Kandinsky tenha mantido estreita amizade com Arnold Schoenberg.

³⁸ Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 “Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências”. (Brasil, [1998])

qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro [...]”, sendo o autor “a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica” (Brasil, [1998]). Como podemos notar, a lei utiliza o termo *obra intelectual* em sua forma mais abrangente sem qualquer tipo de distinção, de modo a proteger todos os produtos criativos possíveis, contemplando suportes tangíveis e intangíveis.

Existem, no entanto, algumas especificidades próprias da obra musical que merecem maior atenção antes de projetarmos a discussão à luz do pensamento aristotélico. Em primeiro lugar, há uma historicidade inerente à ideia de obra musical e que pode ser constatada ao revisar bibliografia específica da área de Música. Em segundo lugar, a música entendida como arte temporal, fruto da ação criativa de um ou mais seres humanos, percebida por uma coletividade e cujo meio de fixação pode ser tangível ou intangível, são fatores que comprometem uma conceitualização unívoca da obra musical.

A unidade pensada essencialmente como um tipo de homogeneidade, atribuída à obra pensada como sons organizados, é uma ideia que não apresenta grandes dificuldades. Repetição, conexão de ideias afins, coerência, processos de mudanças paramétricas unidirecionais, introdução gradativa de elementos distintos, continuidade, estabilidade, são aspectos que determinam uma certa ideia de unidade partilhada por vários autores. Entretanto, se nos permitirmos pensar a ideia de obra musical para além de uma coleção de sons organizados para fins de apreciação estética, como é comumente caracterizada, aparecem problemas de maior relevância para o propósito desta investigação. Pois, como seria possível pensar a unidade de um fenômeno temporal cujo presente se esvai no preciso instante de sua constatação? Como seria possível pensar na unidade de uma composição coletiva em tempo real, como uma improvisação? Por fim, como seria possível pensar na unidade de algo cuja existência se dá em um suporte intangível? Cada um destes problemas exigiria uma investigação dedicada, extrapolando o objetivo traçado para a presente dissertação, uma vez que apontam para perspectivas epistêmicas distintas. De fato, neles encontramos possíveis implicações fenomenológicas, psicológicas, artísticas, históricas e socioculturais, entretanto, considerá-los, mesmo que transversalmente em meio à presente investigação, pode enriquecer a discussão ao tentar contemplar, ao menos, parte da complexidade do assunto. A principal ideia que podemos extrair disso é que a unidade pode ser pensada para além de uma mera propriedade material da obra musical e que se alcançaria por meio da regulação de graus diferenciativos. Todavia, tal afirmação ganharia sentido se retirarmos o problema da unidade de certas compreensões substancialistas de obra, ou seja, aquelas que veem a obra como mero resultado material da ação do artista, deixando de fora tudo que o fazer do artista é capaz de produzir no campo simbólico da cultura. A seguir, começaremos

examinando a ideia de obra musical a partir de considerações históricas levantadas por alguns autores reconhecidos da área de Música. Em seguida, faremos uma revisão crítica da análise ontológica fenomenológica de Roman Ingarden sobre a existência da obra musical.

De acordo com Carl Dahlhaus, no livro *Esthetics of Music*, a composição de uma obra musical como produção de um texto — (lat.) *musica poetica*, em oposição à *musica practica* — que se constitui como algo duradouro e que transcende a morte de quem compôs — remete ao tratado *Musica*, escrito em 1537 por Nicolaus Listenius. Dahlhaus afirma que

[...] a noção de Listenius, de toda maneira, de que música poderia ser uma *opus absolutum*, uma obra em si mesma, libertada da sua realização sonora em qualquer momento presente, veio a impregnar a consciência de conhecedores e amadores somente por volta de 1800. (Dahlhaus, 1982, p. 11, trad. nossa)³⁹

Esta afirmação responde à procura pela compreensão da origem histórica do conceito de obra musical como algo autônomo e unitário, uma *obra absoluta*, estabelecendo um modo de conceitualização que parte da distinção entre o que o autor considera ser a obra *em si mesma* e sua realização sonora — a qual por sua vez pode ser entendida como interpretação, e em alguns casos, *performance*⁴⁰. Ao longo deste capítulo do livro, voltado à questão da existência da obra musical com especial atenção a aspectos históricos e filosóficos, Dahlhaus transita entre argumentos que procuram identificar a obra na partitura ou em sua manifestação sonora. Em um primeiro momento, aponta que Listenius dá ênfase à partitura em detrimento da execução. Sem deixar de enfrentar estas ideias com espírito crítico, mais adiante assevera que “para tornar-se musicalmente real, uma composição precisa de interpretação sonora” (*Ibidem*, p. 12)⁴¹, complementando mais tarde que “a opinião de que só o audível tem direito à existência musical é um preconceito questionável” (*Ibidem*, p. 13)⁴².

É inevitável que o desenvolvimento dos sistemas de notação tenham passado a representar, historicamente, um novo aspecto a ser considerado na conceitualização de obra musical, refletindo-se em discussões nas quais se observa uma procura por estabelecer uma hierarquia entre aspectos que teriam uma maior preponderância na existência da obra. O

³⁹ “Listenius’s notion, however, that music might be an *opus absolutum*, a work in itself, freed from its sounding realization in any present moment, suffused only around 1800 into the consciousness of ‘connoisseurs and amateurs’”. (Dahlhaus, 1982, p. 11)

⁴⁰ Marisa Silverman traz uma discussão relevante sobre interpretação e *performance* no artigo *Musical interpretation: philosophical and practical issues* (2007). Entretanto, no presente trabalho não entraremos na seara da distinção entre *performance*, execução e interpretação, tratando-os como sinônimos.

⁴¹ “To become musically real, a composition needs interpretation in sound”. (Dahlhaus, 1982, p. 12)

⁴² “And the opinion that only what is audible has any right to musical existence is a questionable prejudice”. (*Ibidem*, p. 13)

problema que é possível identificar neste tipo de discussão reside na busca por uma definição unívoca de obra musical, a qual procura sustento na identificação da mesma com a partitura, ou com o que se ouve — e é posteriormente lembrado — ou com as ideias de quem compôs.

De um ponto de vista histórico, o tratado de Listenius citado por Dahlhaus representa, sem dúvida, uma contribuição no processo de determinação do conceito de obra musical, mas pode ser considerado um marco a partir do qual podemos falar de obras musicais como objetos autônomos? Não existiria antes desse período a ideia de obra como algo separado de sua manifestação sonora em tempo presente? Aliás, seria a obra algo distinto daquilo que experienciamos auditivamente? Por que?

Donald Grout e Claude Palisca, no livro *História da Música Ocidental*, afirmam que é a partir do século XI que “podemos dizer que as obras musicais passaram a ‘existir’ na forma como hoje as concebemos, independentemente de cada execução” (Grout; Palisca, 2007, p. 96). De acordo com os autores, houve uma gradativa substituição da improvisação com base em estruturas melódicas tradicionais pela composição cada vez mais frequente de partes fixas. A isso se acrescenta que, com a invenção da notação musical, “composição e execução passaram a ser atos independentes, em vez de se conjugarem na mesma pessoa, como antes sucedia, e a função do intérprete passou a ser de mediação entre o compositor e o público” (*Ibidem*, p. 96).

O período medieval é caracterizado, na documentação histórica de ocidente, como a nascente de uma cultura musical na qual o sistema notacional⁴³ se constitui como um privilegiado meio de produção e preservação de repertório, diferenciando-se assim da música secular, a qual costumava ser transmitida de forma oral⁴⁴. Deve-se levar em consideração que na Europa medieval apenas uma pequena minoria tinha acesso à alfabetização, nomeadamente, a nobreza e o clero. A possibilidade de registrar os cantos litúrgicos utilizando um sistema de escritura em suporte físico no qual a ordem de aparição das notas⁴⁵ e suas durações são representadas passa a permitir a emergência de um hábito ritualístico cuja essência reside na reprodutibilidade do texto musicado. A reprodutibilidade parece ser, para alguns teóricos, um fator que possibilita a existência da obra, isto é, para que uma composição musical possa ser considerada uma obra, deve ser reprodutível. Esse argumento será discutido mais adiante.

⁴³ Existem sistemas de notação inventados em outras épocas e lugares, de modo que estamos nos referindo àquele considerado como originário do sistema de notação atualmente utilizado em ocidente, o tetragrama inventado por Guido D'Arezzo no século IX.

⁴⁴ Na atualidade contamos com inúmeras partituras de músicas de matriz popular, portanto a escritura, gradativamente, deixou de ser uma exclusividade da música de concerto de matriz europeia.

⁴⁵ Cujas razões intervalares são determinadas pelo sistema modal medieval, herança musical grega.

A despeito das considerações de Dahlhaus, Grout e Palisca sobre o surgimento de uma ideia de obra que se refere a uma espécie de objeto que existe independentemente de sua execução, há registros históricos do mundo antigo que fornecem indícios de que já havia uma ideia de obra musical como algo autônomo e realizado por um autor específico. No livro de *Problemas Musicais* — atribuído a Aristóteles, portanto, teria sido escrito no século IV antes da era comum — encontramos uma discussão sobre melodias de compositores da época, as quais poderíamos compreender hoje como obras musicais, uma vez que são referidas pelo autor como objetos unitários com características formais específicas. É o caso das constatações que tomam lugar no problema 20, no qual observa que

[...] Por certo, todas as melodias de boa qualidade usam frequentemente a *mese*, e todos os bons compositores recorrem à *mese* repetidas vezes, e, se a deixam, logo voltam a ela, e não recorrem a nenhuma outra nota desta forma. (Aristóteles, 2009, p. 43)

O termo melodia encerrava, para os antigos gregos, o sentido de poema cantado⁴⁶, um texto musicado com uma peculiaridade reconhecível em termos rítmicos e de disposição intervalar. No texto, o autor destaca a repetida aparição da *mese* como uma característica que daria à melodia uma boa qualidade⁴⁷.

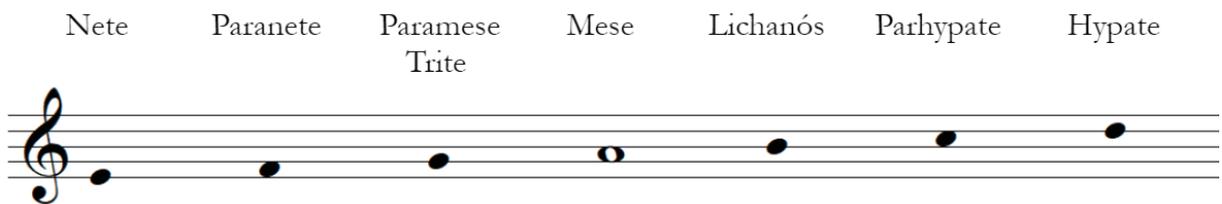


Figura 2 — Modo dórico e os nomes de cada nota em grego.

O texto, neste caso — assim como no canto litúrgico medieval anteriormente mencionado — é o substrato essencial na concepção de música como poema cantado, o qual, seja escrito e separado materialmente de outros poemas, seja fixado na memória de um povo por meio de extensivas reinterpretações e transmitido oralmente, lhe confere um caráter unitário⁴⁸.

⁴⁶ O próprio sentido de *melos*.

⁴⁷ De acordo com Maria Luiza Roque, tradutora da obra citada atribuída a Aristóteles, a *mese* era a nota comum entre os dois tetracordes conjuntos, estrutura da escala da lira, a qual forma um intervalo de quinta descendente com a nota mais aguda do primeiro tetracorde. A polarização por repetição da *mese* diferencia-se da maneira em que usamos os modos hoje, nos quais a nota mais grave do modo (*Modalis* para os medievais, *Nete* no sistema grego), concebido de forma ascendente, é tratada como uma tônica ou tom central. Encontramos em Ribeiro (2014) uma revisão aprofundada de teoria modal.

⁴⁸ Há de se pontuar que palavras como multiplicidade e universo, são unitárias. Sendo assim, a distinção entre signo — que é em si mesmo unitário — não estaria nos distraindo de uma multiplicidade experiencial, ou de algo que, sob a perspectiva da experiência, se afasta radicalmente do que habitamos pensar como uma unidade? Isto será discutido posteriormente à luz do pensamento de Aristóteles.

Não há certeza de se as melodias referidas no texto aristotélico citado estavam notadas, mas o fato de o autor referir-se a elas com tanta precisão teórica, ao ponto de reconhecer nelas o nome da nota mais recorrente, pode ser um indício de que tais apontamentos possam ter sido elaborados a partir de registros de música escrita. De acordo com West,

Desde pelo menos o século IV antes da era comum os gregos tinham um sistema de notação, ou melhor, dois sistemas paralelos, um usado para a música vocal e o outro para a música instrumental. Eles provavelmente eram conhecidos por poucos círculos de especialistas externos, mas ocasionalmente se pensava que valia a pena, quando o texto de uma canção era exibido em uma inscrição, fornecê-la com suas notas, e em mais casos encontramos fragmentos de papiro com anotações. Estes geralmente parecem ser restos não de partituras de uma única composição contínua, mas de miscelâneas de excertos, talvez para servir como itens no programa de algum recitalista, ou como exercícios ou exemplos em uma lição. (West, 1997, p. 7)⁴⁹

Infelizmente, pouco sobrou da música grega notada daquele período, mas na época em que o livro de *Problemas Musicais* foi provavelmente escrito, por volta do século IV antes da era comum, de acordo com West existiam dois sistemas paralelos de notação, o qual pode ser um indício de que as considerações levantadas no problema 20 possam ter sido feitas a partir de música escrita.

A despeito da importância da partitura na constituição do caráter autônomo da obra em relação às suas execuções ou interpretações — como um conjunto de instruções escritas e que possibilitam uma certa permanência no tempo capaz de transcender a própria vida de quem compôs — consideramos que a memória como suporte intangível e a transmissão oral são, a princípio, suficientes para outorgar a uma obra musical seu caráter unitário e autônomo; o *status* de algo singular, experienciado em um momento dado, lembrado e referido posteriormente como *aquela obra*, de autoria conhecida ou desconhecida, cujo texto, ritmo e distribuição intervalar passam a ser reconhecidos uma vez que reaparece em um dado contexto, como ocorre com qualquer canção popular.

A exemplo disso, falamos de *Asa Branca* como uma obra musical, uma canção de Luiz Gonzaga, independentemente de conhecer ou desconhecer sua partitura. Pode-se afirmar, sobre essas bases, que a partitura não é um elemento indispensável para configurar uma ideia de obra como algo que existe independentemente de sua manifestação sonora, mas seu papel tanto na

⁴⁹ “From at least the fourth century BC the Greeks had a system of notation, or rather two parallel systems, one used for vocal, the other for instrumental music. They were probably known to few outside specialist circles, but occasionally it was thought worth while, when the text of a song was displayed on an inscription, to furnish it with its notes, and in rather more cases we find papyrus fragments bearing notation. These usually seem to be remnants not of scores of some single continuous composition but of miscellanies of excerpts, perhaps to serve as items in some recitalist's programme, or as exercises or examples in a lesson”. (West, 1997, p. 7)

transcendência histórica dos dados tradicionalmente considerados como essenciais à composição quanto na produção de sentidos sobre a obra, é inegável⁵⁰.

Neste ponto, notamos que a discussão sobre a origem histórica da ideia de obra musical baseia-se na possibilidade de uma existência autônoma, atribuindo essa autonomia à fixação em uma partitura⁵¹, a qual, ao mesmo tempo, seria não apenas distinta de suas interpretações mas também da imaginação de quem compõe e da experiência de quem ouve — elementos sobre os quais Roman Ingarden desenvolve uma ontologia fenomenológica da obra musical.

A empreitada teórica cujas bases se fundam na identificação ou distinção entre a obra musical e algum elemento da tétrede formada por quem compõe, a notação, quem interpreta e quem ouve, transpõe a discussão histórica cujas perguntas fundamentais são quando, ou em que momento. Os problemas passam a ser: o que a coisa é? é igual a que? é distinta do que? onde e como ela existe? Desse modo, independentemente das controvérsias sobre o momento histórico em que surge a ideia de obra como algo autônomo, a discussão esbarra inevitavelmente em questões ontológicas, o que é especialmente relevante para a presente investigação uma vez que os problemas centrais são que tipo de ente é a obra musical e em que sentido uma obra musical pode ser una.

3.1 Roman Ingarden e a Essência da Obra Musical

Antes de investigar os problemas que acabamos de mencionar à luz do pensamento de Aristóteles, propósito geral desta investigação, verificamos se há bibliografia da área de Música que aborde a obra musical de um ponto de vista ontológico em um passado recente. Encontramos no livro *The work of music and the problem of its identity*, de Roman Ingarden, uma análise sobre a obra musical e seus modos de existência, configurando um corpo chave para discutir mais adiante o problema de sua unidade. Como apontado no prefácio crítico escrito por Adam Czerniawski, referindo-se de modo geral ao pensamento de Roman Ingarden sobre o papel da partitura na obra musical,

[...] a partitura como tal não faz parte da obra musical. É um conjunto de instruções sobre como a música deve soar, e se houver lacunas nas instruções, estas podem apenas indicar períodos de silêncio. Esse estado de coisas aponta para um segundo fato de que a música, como a literatura, é uma arte temporal, enquanto as artes pictóricas são espaciais. A mente pode completar detalhes que faltam em um esboço de, digamos, uma figura humana, mas não pode preencher uma lacuna temporal de extensão apreciável. (Ingarden, 1986, p. xi)⁵²

⁵⁰ Ou seja, a construção de uma rede de significações para além da experiência sensorial imediata.

⁵¹ Desconsiderando a possibilidade do suporte intangível ou imaterial, como discutido anteriormente.

⁵² “[...] the score as such is not part of the musical work. It is a set of instructions as to how the music should sound, and if there are *lacunae* in the instructions, these can only indicate periods of silence. This state of affairs points to a second fact that music, like literature, is a temporal art, whereas pictorial arts are spatial. The mind can complete

Não há dúvidas de que a partitura pode ser considerada um conjunto de instruções do que e como deve ser executado. Tradicionalmente, texto (letra), altura e duração são parâmetros considerados essenciais. No decorrer da história da música começam a ser acrescentadas outras indicações, especialmente de andamento e caráter, como as agógicas⁵³. Estas indicações extrapolam o binômio altura/ritmo, configurando uma nova camada de sentidos que hoje, para qualquer músico, seria difícil pensar como algo externo à obra, pois diz a respeito de como a obra deveria soar. Por esse motivo, afirmar que a partitura não faz parte da obra parece um tanto contraintuitivo. Em contraposição, Dahlhaus apresenta uma ideia complementar, ampliando o alcance da partitura enquanto texto, pois para o autor

[...] seria um exagero destituir a música escrita do seu *status* de texto, no sentido íntegro da palavra, e ver na notação nada mais que um conjunto de instruções para a prática musical. O sentido da música pode ser especificado — em uma simplificação grosseira que negligencia as características emocionais — como coerência interna das relações entre os tons que constituem uma obra. (Dahlhaus, 1982, p. 12)

Além da coerência interna⁵⁴ que considera apenas relações entre um dos diversos parâmetros que fazem parte de uma composição, as alturas, uma partitura pode ser considerada um campo aberto à interpretação a partir do qual podem ser produzidas relações intertextuais com outras obras, entre algum aspecto da composição e o título da obra, entre a temporalidade proposta pelo autor e a função social da obra, dentre outras possibilidades. Além dessas relações, podem também ser constatados aspectos figurativos, até mesmo aspectos da fase da vida artística ou da personalidade de quem compôs. Isto pode ser perfeitamente ilustrado com as *Trois Morceaux en forme de Poire* de Erik Satie (1903)⁵⁵, título que expressa e confirma a personalidade irônica e humorística pela qual o compositor é historicamente caracterizado. Entretanto, há de se reconhecer que não se trata de aspectos imanentes ao alcance de qualquer um; trata-se de sentidos que são produzidos no entrecruzamento dos dados contidos na partitura com dados historiográficos.

Já o argumento que questiona a identificação da obra musical com sua partitura, levantado por Ingarden, pode ser complementado com alguns apontamentos mais abrangentes

details missing from an outline of, say, a human figure, but it cannot fill in a temporal gap of an appreciable length". (Ingarden, 1986, p. xi)

⁵³ Tradicionalmente escritas em italiano, mas hoje é muito comum que sejam escritas no idioma do país de quem compõe. Frequentemente são utilizados termos como *adagio*, *andante*, *allegro* e *presto*, entre outros, para indicar andamento e caráter.

⁵⁴ Vale lembrar do paradigma da forma coerente, discutido a partir da morfologia clássico-romântica no segundo capítulo. Aqui temos mais um dado de acordo com o qual podemos entender o papel da coerência na produção de sentido e, portanto, de valor estético.

⁵⁵ Perante a crítica de Debussy de que sua música era carente de forma, Satie responde com *Três Peças em forma de Pêra*.

que reconhecem a dimensão imaterial de diversos aspectos da cultura humana e que podem ser projetados também na obra musical. Antes, citamos a legislação brasileira sobre direitos autorais, a qual reconhece a possibilidade de a obra estar fixada em um suporte intangível e não necessariamente em uma partitura ou disco. No Brasil, dito reconhecimento surge a partir de estudos acadêmicos ancorados no relativismo cultural, o qual passa a atualizar as antigas perspectivas que foram a base para políticas públicas no passado e que, por terem tido uma base hoje reconhecida como etnocêntrica, desconsideravam as culturas indígenas, as quais ficaram “à margem das políticas de Estado de preservação e salvaguarda” (Vianna, 2016). Desde o final da década de 1970

[...] foi acontecendo uma mudança de paradigma, tanto nas políticas de Estado para a cultura, quanto na percepção geral da ideia de patrimônio nos fóruns internacionais. A dimensão intangível das culturas, notadamente as expressões do folclore e/ou das culturas populares tradicionais, passa a ser enfatizada como passível de ações patrimoniais. A noção de tradições populares deixou de ser vinculada à ideia de passado histórico remoto, a partir da observação de que, de fato, são referências culturais vividas na contemporaneidade, signos de identidades de grupos e comunidades formadoras da sociedade brasileira com relevância e potencial tecnológico, econômico e cultural. (Vianna, 2016)

A despeito da importância de se considerar uma ideia de obra musical como algo que transcende a materialidade, envolvendo memória e oralidade no seio da cultura, temos que em muitos casos uma obra não poderia ser conhecida se não fosse pelas instruções previamente fixadas em uma partitura. Porém, isso não significa que o uso de um sistema de escritura seja uma necessidade universal, e sim uma necessidade de algumas culturas específicas, como a cultura europeia, cuja necessidade litúrgica, pautada na replicabilidade do ritual, demandou também a replicabilidade de cantos específicos.

Se tomarmos como exemplo uma obra escrita para um número considerável de instrumentos, de uma certa duração, como uma sinfonia de César Franck, sua realização utilizando exclusivamente a memória dos intérpretes pode ser uma ideia um tanto arriscada. Mesmo intérpretes que memorizam sua parte preferem muitas vezes utilizar a partitura para evitar possíveis erros de execução — se por algum motivo a memória vier a falhar. Isto faz com que a identificação que comumente se faz da obra musical com a partitura seja deveras compreensível. Ao mesmo tempo, na maneira habitual de se falar, costumamos separar obra de partitura: “esta é a partitura da obra *O Palhaço*, de Egberto Gismonti”. Também costumamos separar a obra da interpretação, como quando dizemos “esta é uma interpretação da obra *O Palhaço* realizada por Gismonti em um lugar e momento específicos”. Em ambos enunciados pressupomos que a obra, a partitura e a interpretação são coisas distintas, assunto que Ingarden tentou esclarecer.

A distinção que Ingarden propõe entre o que considera ser a *obra em si mesma* e suas interpretações — por ele pensadas como radicalmente distintas⁵⁶ — responde à busca pelo que ele compreende como a “essência da obra musical”, à qual tenta aproximar-se analisando pormenorizadamente duas questões. A primeira é se a obra seria ou não idêntica às experiências conscientes de quem compõe ou de quem ouve. A segunda é se a obra seria ou não idêntica à sua partitura. “Somente quando formos capazes de descartar essas duas possibilidades, a questão da essência de uma obra musical se revelará a nós em sua forma adequada”. (Ingarden, 1986, p. 23)

O autor examina de forma crítica e detalhada três convicções pré-sistemáticas que constituem o ponto de partida de sua análise. (i) A obra passa a existir como resultado dos esforços criativos de quem compôs, independentemente de se alguém a interpreta, a ouve ou desperta qualquer interesse por ela. Esta não existe de forma mental nem faz parte das experiências conscientes de quem compõe nem de quem ouve, nem mesmo no ato da escuta, pois quando a obra termina, continua existindo, projetando-se em termos temporais para além da morte de quem compôs. (ii) A obra não pode ser identificada com suas diversas interpretações, apesar de assemelhar-se. Quanto mais se assemelha, melhor a interpretação. Isto é, a interpretação é *da obra*, mas não a obra *em si mesma*. (iii) “Finalmente, a obra é totalmente diferente de sua partitura. É principalmente ou inteiramente uma obra sonora, enquanto a notação da partitura é simplesmente um arranjo definido, geralmente de sinais gráficos” (*Ibidem*, p. 2).

A problematização inicial de Ingarden se estrutura a partir destas considerações iniciais, tentando definir que tipo de objeto seria a obra, considerando que ela não existe para possíveis ouvintes enquanto eles não estão de fato ouvindo, ao mesmo tempo em que não faz parte das experiências conscientes de quem compõe. Sem citar diretamente a Platão, faz menção à sua teoria das *formas*⁵⁷, negando que a obra possa ser um objeto ideal, pois, para o autor, os objetos ideais platônicos não tem origem, enquanto uma obra musical possui uma origem localizável no tempo/espço. Entretanto, a paráfrase do pensamento platônico é um tanto problemática⁵⁸, pois descarta a possibilidade da existência da obra como objeto ideal tomando como base o caráter eterno e imutável da forma platônica sem qualquer problematização ou adaptação. Por esse motivo, o argumento fica enfraquecido. O que poderia ter dado a esse argumento uma maior

⁵⁶ “All the facts I have cited above force us to admit that a musical work is indeed something radically different from all its possible performances, even though there are naturally many similarities between them. It is because these similarities occur that we can speak of performances of a certain, determined work”. (Ingarden, 1986, p. 23)

⁵⁷ Platão compreendia o mundo inteligível ou mundo das *formas* (em grego *eídos*, raiz da palavra ideia) eternas e imutáveis como causa da realidade sensível. No presente trabalho utilizaremos *forma* — em itálico — para nos referirmos ao *eídos* platônico. Dessa maneira, distinguimos forma no sentido de *morphé*, isto é, como silhueta ou forma realizada na matéria, concepção ligada ao pensamento de Aristóteles — inclusive no seu sentido musical — dos objetos ideais platônicos ou *formas*.

⁵⁸ Além de ser um conceito estranho à fenomenologia.

solidez, seria a possibilidade de a memória humana armazenar uma obra em sua completude. Se isso fosse uma tarefa simples, seria possível prescindir do papel mnemônico da partitura. Ela poderia servir, nesse caso, para comunicar a ordem dos sons e suas durações proporcionais mais do que para lembrar do que foi composto. Nesse sentido, não seria necessário aprofundar na questão trazendo evidências da área da cognição musical, pois na prática musical aprendemos a lidar com os limites da memória. Apesar de que a memória é, de fato, um mecanismo treinável e apesar de existirem exemplos de músicos com capacidades excepcionais, a grande maioria teria grandes dificuldades para lembrar de uma peça como *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, nota por nota, instrumento por instrumento, do começo ao fim. Logo, poder-se-ia dizer que dificilmente uma obra de um certo tamanho poderia existir como objeto ideal, de forma integral e acabada, tal como fica armazenada em uma mídia digital. Evidentemente, este não é o caso das canções, cuja letra e melodia persistem na memória e poderiam ser consideradas objetos ideais, cuja duração depende da duração humana, sendo, portanto, finita.

A próxima postura que Ingarden descarta é de origem psicologista, de acordo com a qual a obra em si mesma não poderia existir, havendo apenas fatos mentais e percepções subjetivas. O caráter problemático desse tipo de pressuposto, para o autor, reside em que a distinção entre obra musical e *performance* não faria mais sentido, bem como a distinção entre esta última e os fenômenos subjetivos, pois seriam uma coisa só. Como foi mencionado antes, estaria-se negando qualquer propriedade imanente à obra, como sua tonalidade, suas modulações, seu aspecto rítmico, etc., pois, para que a obra possua de fato uma série de propriedades, precisa primeiro existir. Reciprocamente, o que não existe não pode possuir propriedade ou qualidade alguma. Por essa razão, para Ingarden, as asserções que decorrem de um ponto de vista exclusivamente psicologista têm consequências questionáveis. Todas as dificuldades até agora elencadas configuram o impulso motivacional que leva o autor a examinar criticamente as três questões acima mencionadas, de modo a refiná-las ou, simplesmente, rejeitá-las. Começemos por examinar a distinção radical que Ingarden propõe entre a obra musical e suas execuções.

A base desta distinção está no reconhecimento de que, considerando que a obra exista, esta não possui todas as propriedades associadas à execução (*Ibidem*, p. 10), a qual representa, para o autor, uma ocorrência individual, um processo acústico que provê uma multiplicidade de percepções auditivas que ocorrem de maneira contínua e distintamente em cada ouvinte. Esse processo é único e distinto de outros, espacialmente localizado e irrepetível. A única possibilidade de ouvir duas ou mais vezes a mesma *performance* é ouvindo uma gravação⁵⁹. Na nota de rodapé, o

⁵⁹ O que não significa que a experiência seja exatamente a mesma em cada escuta.

autor apresenta uma classificação de objetos temporais que dá suporte conceitual às suas considerações:

Existem três tipos de objetos determinados temporalmente: objetos que subsistem no tempo (coisas, pessoas), **processos** (competição, guerra, desenvolvimento de um organismo) e, finalmente, eventos (a morte de alguém, o início de uma execução da Sonata em Si Menor [de Chopin]). Esses três tipos de objetos [...] diferem entre si tanto quanto ao modo de sua existência e sua forma, e em relação às suas propriedades possíveis. (*Ibidem*, p. 10, grifos nossos)⁶⁰

Ingarden reforça ainda mais seu argumento afirmando que mudanças na concentração ou atenção auditiva, no estado emocional, entre outras, influenciam a experiência auditiva. Contudo, estas mudanças não interferem nas propriedades imanentes da execução⁶¹ (*Ibidem*, p. 13).

Por outro lado, tais mudanças que ocorrem no *conteúdo* dos aspectos auditivos experienciados, eles próprios dependentes das mudanças que ocorrem na base dos dados experienciais auditivos e no modo em que os ouvintes reagem a eles, estão todos refletidos no aspecto concreto da execução objetivamente dada a nós. Devemos chamar este aspecto de "concreção" da execução da obra. (*Ibidem*, p. 13)⁶²

O conceito de *concreção* adquire especial relevância na formulação do conceito de execução, ou melhor, no que Ingarden compreende como a *execução em si*, afirmando que ao ouvir uma gravação duas vezes, podemos tornar-nos conscientes dessa distinção. A concreção da execução seria determinada pelo modo de escuta e por todos os aspectos que incidem na maneira em que experienciamos dados auditivos. Já a *execução em si* seria conformada pelos dados acústicos imanentes da execução, os quais, por sua vez, são determinados no momento único daquela execução particular. Um mesmo músico tocando a mesma obra irá apresentar dados acústicos distintos em cada execução.

Como uma determinada performance nos é dada na percepção direta depende não apenas de condições objetivas, mas também de condições subjetivas que mudam de ocasião para ocasião. A influência destes sobre as manifestações concretas da performance ouvida nunca pode ser totalmente eliminada. (Ingarden, 1986, p. 14)

Há de ser lembrado que o termo objeto é uma escolha de nomenclatura do autor e que, neste caso, está sendo aplicado a objetos temporalmente determinados, como mencionado

⁶⁰ "There are three types of objects temporally determined: objects subsisting in time (things, people), processes (race, war, the development of an organism), and finally, events (someone's death, the start of a specific performance of the B Minor Sonata). These three types of temporally determined objects differ among themselves both as to the mode of their existence and their form, and with regard to their possible properties". (Ingarden, 1986, p. 10)

⁶¹ Um argumento que pode ser complementado considerando que um *performer* atento pode perceber sinais emocionais no público e que podem, de fato, modificar sua maneira de tocar.

⁶² "On the other hand, such changes as take place in the content of the experienced auditory aspects, themselves dependent upon changes taking place in the base of the auditory experiential data and on the mode of the listeners' reaction to them, are all reflected in the concrete aspect of the performance objectively given us. This aspect we shall call a 'concretion' of the work's performance". (Ingarden, 1986, p. 13)

anteriormente. Nela, grifamos a palavra *processos*, pois para Ingarden, a execução de uma peça é “acima de tudo, um processo acústico” (*Ibidem*, p. 10). De toda maneira, o autor afirma que

Cada execução específica de uma obra musical é um objeto individual, em todos os aspectos, univocamente, positivamente determinada a longo prazo pelas qualidades da menor variação possível — estes sendo incapazes de qualquer diferenciação adicional. (*Ibidem*)⁶³

Entretanto, todas as considerações que apontam para a execução não são, para Ingarden, aplicáveis à obra musical tal como se manifesta por meio de execuções. A recíproca é verdadeira, pois as considerações que serão levantadas a seguir tampouco se aplicam à execução. Vale lembrar o que foi apontado no início da presente discussão: trata-se do fato de Ingarden estar investigando o modo de existência da obra acabada e a possibilidade de ser idêntica (ou não) à execução ou à sua partitura, em função de determinar a “essência da obra musical”.

A seguir, enumeramos as características mais relevantes atribuídas por Ingarden à obra musical, seguidas de comentários em cada ponto.

1. Toda obra musical é um objeto que persiste no tempo, mas não é temporal no mesmo sentido em que o são suas execuções específicas, pois a obra para Ingarden não existe como processo (*Ibidem*, p. 15). Esta é uma consequência lógica da concepção de obra como algo que existe independentemente de suas execuções. Ou seja, a execução é um objeto temporalmente determinado que existe como processo acústico, com começo, meio e fim. Após o término da execução, a obra continua existindo. Logo, a obra não existe como processo. Como mencionei antes, o problema de base está na procura por uma definição unívoca de obra.

2. A obra musical não é condicionada em sua criação e existência continuada por aqueles processos reais que produzem suas performances particulares (*Ibidem*, p. 17). Isto é, o intérprete pode variar a maneira em que executa a obra em cada *performance*, mas *a obra em si*, para Ingarden, permanece a mesma.

3. Diferentemente de suas execuções específicas, a obra musical não possui localização espacial definida. Nenhuma localização desse tipo é especificada pelos atos criativos do compositor ou pela partitura (*Ibidem*, p. 18). Neste ponto percebe-se claramente como a ideia de obra que Ingarden persegue — a partir da distinção radical entre a mesma e suas execuções, as experiências conscientes do intérprete, de quem compõe e de quem ouve — se torna cada vez mais fantasmagórica, ao ponto de retirar-lhe sua localização no espaço. Se algo não possui

⁶³ “Every specific performance of a musical work is an individual object, in every respect univocally, positively determined in the long run by the qualities of the smallest possible variation — these being incapable of any further differentiation”. (Ingarden, 1986, p. 14)

localização espacial, não está em lugar nenhum. Se não está em lugar nenhum, existe? Os atos criativos do compositor são geograficamente irrastráveis?

4. Distintamente da multiplicidade de execuções possíveis, cada obra musical é única, isto é, para Ingarden a obra é uma coisa só, enquanto as execuções possíveis são inúmeras. (*Ibidem*, p. 20) Ingarden complementa da seguinte maneira:

[...] a performance tem que ser separada da obra, para que a obra dada seja fielmente representada, para que apareça em toda a sua glória. Se por vezes dissermos da própria obra que ela é muito incolora, muito monótona ou muito barulhenta, não estamos lidando aqui com uma relação entre a performance real e algo diferente dela, a ser recriado e revelado em si mesmo, mas antes, com a relação entre certas características ou partes da obra em si e o valor estético que ela reivindica como obra de arte. [...] Por outro lado, quando nos referimos a uma determinada execução como sendo muito rápida ou muito monótona, não podemos aplicar esses termos à obra em si, pois eles surgem de uma comparação entre a performance e a obra. (*Ibidem*, p. 21)⁶⁴

5. É plausível duvidar se uma obra musical é em todos os aspectos determinada univocamente e em última instância por suas propriedades "mais baixas" que não podem ser diferenciadas. A resolução deste problema depende se a obra musical deve ser identificada com (i) o produto exclusivamente determinado pela partitura, ou (ii) o produto que equivale a uma percepção estética adequada. Aqui o autor traz o conceito de *Irrelevanzsphären*, ou "esfera de irrelevância", ou seja, um espectro diferencial que pode ser considerado irrelevante para a obra musical, entretanto, é devido às similaridades que, para Ingarden, pode-se falar em obra musical. Esta premissa adquire especial importância para o problema da existência, o modo de existência e a identidade da obra musical (*Ibidem*, pp. 22-23).

É necessário destacar um problema basilar que se encontra nas premissas iniciais da análise de Ingarden. Trata-se da distinção radical entre o que considera ser *a obra em si* e as experiências conscientes de quem compõe, de quem ouve, da partitura e de suas possíveis execuções. Para se fazer tal distinção, a ideia de obra deve estar previamente estabelecida, isto é, para afirmar que A é distinto de B, deve-se partir de uma determinação do que é A e do que é B. No caso de Ingarden, representa em linhas gerais tudo que ele acredita que a obra não é, ou seja, as execuções, a partitura e as experiências conscientes do intérprete, de quem compõe e de quem ouve. De fato, Ingarden elabora suas descrições apontando para aspectos espaciais, temporais e

⁶⁴ "As we have argued, the performance has to be apart from the work, if the given work is to be faithfully represented, if it is to appear in all its glory. Should we say sometimes of the work itself that it is too colorless, too monotonous, or too loud, we are here not dealing with a relationship between the actual performance and something differing from it, to be recreated and in its own self revealed, but rather the relationship between certain characteristics or parts of the work itself and the aesthetic value that it claims as a work of art. [...] On the other hand, when we refer to a certain performance as being too fast or too monotonous, we cannot apply these terms to the work itself since they arise from a comparison between the performance and the work". (*Ibidem*, p. 21)

perceptivos de forma muito convincente, mas a premissa sobre a qual constrói a argumentação é problemática. Por outro lado, compreende-se que é possível determinar um ente a partir do que este não é, a partir de sua negatividade. Porém, pensamos que uma investigação que visa a formulação de um conceito de obra deveria ir em direção de uma determinação mais precisa.

A abordagem de Ingarden é fruto de uma inteligência aguçada, hábil em levantar problemas e questionamentos, mas o método por ele adotado a partir do que consideramos como equívocos nas premissas de base tornam a obra uma espécie de fantasma. Ela não está na partitura, nem nas experiências conscientes de quem a criou, nem em quem interpreta nem em quem ouve. Ela não é um objeto ideal porque não é eterna nem imutável⁶⁵, não possui uma localização no espaço e nada é capaz de modificá-la. Por outro lado, para o autor, a obra é fruto da intencionalidade de quem compõe, logo, pode ser considerada como um objeto intencional, enquanto a execução existe como um processo acústico que tenta representar o valor estético da obra. Mas para Ingarden, o que se ouve tampouco é *a obra em si*.

Por isso há de se tomar uma certa cautela na leitura de autores que procuram sentidos unívocos de obra musical, pois tentam considerar apenas um aspecto em detrimento de outros, em vez de considerar que se trata de uma complexa dinâmica de relações entre quem compõe, a dimensão estética da cultura em que nasce e as noções circundantes sobre o passado do grupo social ao qual pertence em tensão com um presente historicamente determinado; seu modo de vida, os valores, hábitos e práticas artísticas que ali ocorrem e o lugar que estas ocupam na vida social, bem como e esquemas técnicos mnemônicos, comunicacionais e operacionais inerentes à sua reprodutibilidade e perpetuação. Mas as premissas e o método adotado por Ingarden que prometiam o desvelamento da essência da obra musical nos afastou da determinação de seu próprio conceito. O problema de base é lógico, mas mesmo passando isso por alto, percebe-se um compromisso maior com a lógica do que com a realidade verificável por qualquer um a qualquer momento. A *Oferenda Musical* de Bach existe, assim como *Retrato em Branco e Preto* de Tom Jobim também existe. Isso comprova que, por perseguir uma determinação por demais excêntrica, Ingarden abre espaço para a própria inexistência da obra, o que traz implicações éticas questionáveis.

Por outro lado, observando a maneira em que Aristóteles inicia suas indagações em livros como o *Tratado da Alma*, a *Metafísica* e a *Política*, ele perguntaria, antes que tudo, em que sentido algo pode ser chamado de obra? que tipo de ente ela é? trata-se de uma substância ou de alguma coisa mais? Após analisar várias definições, inclusive aquelas oriundas do senso comum, tentaria definir qual delas corresponderia a um sentido primordial, uma definição que, após ser submetida

⁶⁵ Uma apreciação um tanto anacrônica por parte de Ingarden e que, nos parece, não viria ao caso em uma análise fenomenológica, como dissemos antes.

a rigoroso exame com base na realidade observável, sirva para definir toda e qualquer obra musical para além de aspectos culturais e históricos, sem descartar outros sentidos possíveis em que o termo pode ser utilizado. Com esse espírito daremos continuidade a nossa investigação. No próximo capítulo examinaremos a *Metafísica* de Aristóteles e as linhas gerais de seu pensamento, para então — a partir dessas bases — retornar à questão da obra musical e a possibilidade de sua unidade.

4 A Metafísica de Aristóteles e as linhas gerais de seu pensamento

Muito embora encontremos textos aristotélicos sobre música de ordem educacional e ética, como o livro VIII da *Política*, ou de caráter científico e argumentativo, como o livro de *Problemas Musicais*, na *Metafísica* de Aristóteles encontraremos as discussões mais aprofundadas sobre o problema da unidade na perspectiva que aqui buscamos investigar. Devemos considerar inicialmente que a *Metafísica* não foi originalmente concebida por Aristóteles como um livro a ser publicado, como é o caso do tratado *Sobre a Alma* ou *A Política*. Trata-se, na verdade, de uma coletânea de textos e anotações de aula organizada postumamente por Andrônico de Rodes, no primeiro século da era comum (Reale, 2003, p. 10)⁶⁶.

Para Aristóteles, tanto a física quanto a metafísica — esta última tratada como filosofia primeira — são ciências especulativas que, com rigor lógico, discorrem sobre a realidade sensível. Desse modo, podemos considerar que, por um lado, a física aristotélica investiga a natureza especulativamente, concentrando-se no aspecto material dos entes e seus processos de geração e corrupção, algo como uma “biologia especulativa”, enquanto a metafísica, por outro lado, se ocupa das definições, ou, em um sentido aristotélico, da forma específica de cada coisa. A passagem citada a seguir ilustra claramente a visão de Aristóteles sobre ambas ciências e a abordagem sobre seus objetos de estudo.

[..] as definições devem ser deste tipo: ficar com raiva é um movimento de tal corpo ou de tal parte ou poder produzido por tal causa para tal fim. Daí resulta que corresponde ao físico cuidar da alma, seja de todas as almas, seja dessa espécie de alma em particular. Por outro lado, o físico e o dialético definiriam de maneira diferente cada um desses afetos, por exemplo, o que é a raiva: umalaria do desejo de vingança ou algo parecido, enquanto o outroalaria da fervura de raiva, sangue ou o elemento quente ao redor do coração. Umalaria conta da matéria enquanto o outro explicaria a forma específica e a definição. Pois a definição é a forma específica de cada coisa e sua existência implica que ela deve dar-se necessariamente naquele tipo de matéria; Desta forma, a definição de uma casa seria algo como um refúgio para evitar a destruição produzida pelos ventos, pelo calor e pelas chuvas. Um fala sobre pedras, tijolos e madeira enquanto o outro fala sobre a forma específica que se dá neles em função de tais fins. (Aristóteles, 2003, p. 135)

Nessas bases, as unidades que encontramos na *Metafísica* encontram-se sempre integradas nas discussões sobre as noções fundamentais de seu pensamento, tais como a substância, o movimento, a natureza e o primeiro motor. O trabalho de Aristóteles consiste principalmente em expor diversas definições de um único termo, considerando inclusive as mais corriqueiras, para então determinar um sentido primordial ou anterior.

⁶⁶ Essa coletânea foi denominada *Metafísica* por conter, aos olhos do organizador, assuntos distintos dos abordados no livro da Física, daí o nome *Metafísica*, do grego *ta metà ta physikà*, “as coisas que vêm depois das coisas da Física” (Castro, 2008, p. 59), do grego *physis*, ou seja, natureza. Contudo, Aristóteles jamais chegou a utilizar o termo metafísica em seus escritos — denominando este campo de estudo como *filosofia primeira*.

A despeito de a *Metafísica* ser uma coletânea de textos e anotações sobre diversos assuntos, de acordo com Susana de Castro (2008), os tópicos abordados podem ser agrupados em três classes, (i) primeiras causas e primeiros princípios, (ii) o ser imaterial imóvel, ou teologia e (iii) o ser enquanto existe, ou ontologia, isto é, o estudo dos entes. A presente investigação busca investigar o problema da unidade da obra musical enquanto existe, portanto, entre os três objetos presentes na *Metafísica*, daremos especial atenção à ontologia, ou ciência do ser.

Em seguida, apresentaremos brevemente alguns conceitos fundamentais do pensamento aristotélico, de modo a estabelecer uma base conceitual que permita, posteriormente, pensar a obra musical enquanto existente. Nesse sentido, será apresentada inicialmente a distinção entre a unidade como primeira causa e a unidade ontológica, abrindo passo a questões puramente ontológicas como a polissemia do ser; definições de potência, ato e privação, universais, e finalmente, a situação ontológica da obra musical.

4.1 Unidade como primeira causa e Unidade ontológica

Unidade é um termo que aparece tanto nas discussões sobre as primeiras causas quanto nas que se ocupam de questões ontológicas. Em relação às primeiras causas ou primeiros princípios, Aristóteles examina os pressupostos dos filósofos naturalistas, os quais contemplavam a possibilidade de a realidade ter sido originada a partir de um único elemento, unidade originária ou *arché*.

Para muitos estudiosos, o surgimento da filosofia representa um passo em direção ao *logos*, à imanência, em oposição à transcendência representada pela tradição mitológica. Entretanto, devemos considerar que

[...] mito e logos não foram dois estágios sucessivos cuja fronteira cruzou-se subitamente e para sempre com Tales de Mileto, senão dois estágios que, a partir deste primeiro filósofo, coexistiram durante séculos, se inter-relacionaram e se complementaram. O pensamento filosófico foi invadindo pouco a pouco os terrenos do pensamento mítico, mas sempre houve redutos nos quais a substituição não conseguiu produzir-se e nos quais o mito ficou ainda como veículo indiscutível. Somente à luz desta tensão entre o mítico tradicional e o novo racional cabe entender corretamente aos chamados ‘filósofos pré-socráticos’. (Bernabé, 2001, p. 21)

Com base na observação da natureza, a filosofia surge como uma atividade especulativa que busca, inicialmente, formular explicações racionais sobre a origem e funcionamento da realidade. A água de Tales, o ar de Anaxímenes e o *ápeiron*⁶⁷ de Anaximandro são formulações de

⁶⁷ “*to ápeiron*, isto é, com a substantivação de um adjetivo que significava ‘o que carece de limites’ e que havia servido tradicionalmente para designar não tanto o que realmente carecia de limites, mas aquelas realidades, como o mar, cujos limites se encontravam além do que se quer ou é possível determinar com precisão. O problema é se, com o uso desta palavra, o filósofo mantém seu valor tradicional ou se refere a algo que realmente carece de limites. Neste segundo caso ainda cabe perguntar se estes limites seriam temporais, ou, da mesma maneira, se o que nos diz é que esse algo originário era “o eterno”, ou se se trataria de limites espaciais — sejam estes internos, em cujo caso o *ápeiron* se conceberia como uma massa informe sem elementos definidos nela, ou limites externos,

primeiras causas ou primeiros princípios (em grego *archê*) que seriam a origem de toda a multiplicidade sensível. Em relação à água como primeiro princípio, por exemplo, Aristóteles pensa que é presumível que Tales

[...] tenha chegado a essa hipótese a partir da observação de que o nutriente de tudo é úmido, e que o próprio calor é gerado da umidade, sua existência dependendo dela (e aquilo de que uma coisa é gerada é sempre seu primeiro princípio). Extraía sua hipótese, portanto, disso e também do fato de as sementes de tudo apresentarem uma natureza úmida, e a água é o primeiro princípio da natureza das coisas úmidas. (Aristóteles, 2012, p. 48)

Na leitura de Hegel (1995), Aristóteles não elabora uma crítica suficientemente aguçada, acrescentando que a água, enquanto princípio primeiro, apresentaria uma característica geral e efetiva, mas ao mesmo tempo individual, pois também existem outros elementos como a terra, o ar e o fogo. Ainda de acordo com Hegel, a água enquanto elemento material não desperta um interesse verdadeiramente filosófico, posto que, enquanto ciência especulativa, a filosofia trabalha com conceitos e encadeamentos lógicos, procedimento que era estranho aos filósofos daquele período. Hoje é de conhecimento comum que existem inúmeros elementos que não contêm água em sua composição, portanto pode nos parecer óbvio que

A água, então, não tem uma generalidade sensível, mas apenas uma generalidade especulativa; mas para poder ser generalidade especulativa, deve ser necessariamente um conceito, e o sensível deve ser posto de lado. Se interpõe, assim, a polêmica entre a generalidade sensível e a generalidade do conceito. (Hegel, 1995, p. 164, trad. nossa)

Continuando a tradição filosófica que, na falta de métodos e ferramentas científicas, se utiliza da especulação lógica para formular explicações racionais sobre a realidade, Aristóteles observa que o movimento é um princípio geral, manifesto nos astros⁶⁸ e nos seres vivos, uma vez que é visível que tanto os astros quanto os seres vivos se movem por si mesmos, exibindo um princípio de movimento a eles inerente. Assim, segundo Aristóteles, a alma move o corpo e esse movimento pode ser transmitido de um ente a outro, portanto, configura-se como condição de possibilidade para os mecanismos de geração e corrupção.

Ao considerarmos, no entanto, que todo movimento é sempre transmitido de um ente a outro, cria-se uma cadeia infinita de causas e efeitos. Para resolver este problema, Aristóteles formula o conceito de *primeiro motor imóvel*, um princípio lógico/ontológico⁶⁹, um ente primordial compreendendo-se como ‘o infinito’”. (Bernabé, 2001, p. 51)

⁶⁸ Aristóteles acreditava que os astros estavam fixados nas esferas celestes e seriam feitos de éter, um elemento material, porém, mais sutil que os elementos sublunares, próprios da terra.

⁶⁹ Se considerarmos que algo que se move, se move porque foi movido por algo, esse “algo” seria, evidentemente, anterior. Dessa maneira, o primeiro princípio deve cumprir com a característica primordial de não ser movido por nenhuma outra coisa, pois só assim pode ser verdadeiramente anterior. Trata-se de uma dedução lógica. Apesar de que esta discussão se origina no campo da teologia, pois seu objeto é o próprio *theos*, trata-se também de um princípio ontológico na medida em que ocupa o primeiro lugar na estrutura existencial do universo.

que, constituído de pensamento⁷⁰ e existindo desde sempre e para sempre, move centripetamente por força de atração sem ser movido por nenhuma outra coisa. Somente dessa maneira se anularia a possibilidade de haver algo anterior a ele que o mova. Com base nisso, o filósofo passa a compreender o movimento como uma força primordial que move os astros e rege todos os demais processos naturais como os ventos, as marés, as chuvas e a própria vida. Nesse sentido, consideramos que a discussão sobre as primeiras causas e a teologia aristotélica se encontram intimamente relacionadas, uma vez que *theos* é um primeiro princípio, não exatamente um deus criador como concebido pelas religiões monoteístas, mas uma atividade pura (pensamento) que move o universo por força centrípeta. Apesar de que, considerando sua especificidade, admitem ser tratados como dois objetos separados na *Metafísica*, como propõe Susana de Castro (2008), pensamos que é possível considerar a teologia aristotélica como consequência lógica da investigação sobre as primeiras causas, constituindo-se como uma solução teórica elaborada por Aristóteles para dar conta das lacunas que questionava nas teorias de seus predecessores.

Já o que consideramos corresponder à unidade em um sentido ontológico emerge a partir de duas constatações. Por um lado, Aristóteles observa que os pitagóricos acreditavam que as coisas existem por imitação dos números, e que as coisas reais são compostas de números, sendo a unidade, portanto, o princípio primeiro. Por outro lado, Aristóteles afirma que Platão acreditava que as coisas existem por participação nas *formas*, mas critica o fato de que nem os pitagóricos nem Platão chegaram a dar uma explicação convincente sobre em que consiste tal imitação ou participação, tendo deixado a questão em aberto (Aristóteles, 2012, p. 58).

Embora Aristóteles admita a existência de entes ideais, ou *formas*, se recusa a reconhecê-las como substâncias⁷¹ ou como primeiras causas. Essa insatisfação teórica levaria Aristóteles a questionar a existência independente dos objetos matemáticos, bem como a ideia de unidade como primeiro princípio e como substância, pois

O um (1) é predicado de todas as coisas da mesma maneira: das qualidades como uma qualidade e das quantidades como uma quantidade [...]. Isso mostra que o um (1) não é qualquer substância independente. (Aristóteles, 2012, p. 353)

A exemplo disso, se dissermos que algo tem uma certa unidade, significa que é indivisível e existe de forma separada e independente. Nesse sentido, a unidade para Aristóteles é sempre a unidade *de algo* e não uma coisa *em si mesma* e independente de outras — como pensavam os pitagóricos. Por esse motivo, Aristóteles considera que “o ser é predicado de todas as coisas, e a

⁷⁰ Por ser considerado, entre todos os tipos de atividade, a mais pura. Para Aristóteles, o primeiro motor é pensamento que se pensa a si mesmo.

⁷¹ Ou seja, entes com existência independente, que não são predicados nem qualidades de outras coisas. O mesmo se aplica às considerações de Aristóteles sobre os objetos matemáticos.

unidade de algumas coisas” (Aristóteles, 2012, p. 273). Esta é a unidade aristotélica no seu sentido ontológico, ou seja, como qualidade primordial da substância. Por meio de sua ontologia, Aristóteles tenta responder algumas perguntas como quais são os sentidos de ser? que tipos de entes existem? de que são feitos? por que são o que são? e, por fim, quais deles podem ser unos? A seguir, apresentaremos em linhas gerais as respostas que o filósofo propõe para esses problemas, de modo a formular uma base filosófica para pensar sobre a existência da obra musical.

4.2 A polissemia do Ser: Substância como categoria primeira, Acidentes, Gênero e Espécie

Para compreender melhor as passagens da *Metafísica* que tratam sobre o problema da unidade em um sentido ontológico, primeiro devemos compreender os distintos sentidos de ser discutidos por Aristóteles. A partir dessa compreensão será possível reavaliar a situação ontológica da obra musical, no subcapítulo 4.5 *A Obra Musical à luz do pensamento aristotélico*. Posteriormente, no sexto capítulo, apresentaremos uma reflexão sobre a unidade da obra musical a partir das categorias metafísicas.

Diferentemente de alguns dos seus predecessores, especialmente em relação às formulações de Parmênides⁷², Aristóteles compreende que o ser pode ter vários sentidos. Para o filósofo, o termo ser denota, primeiramente,

[...] *o que* de uma coisa, isto é, a individualidade; em seguida a qualidade, ou a quantidade ou qualquer outra das demais categorias. Ora, de todos esses sentidos contemplados por *ser*, o primordial é claramente *o que*, o qual denota a substância; [...] (Aristóteles, 2010, p. 181)

Entretanto, no sétimo capítulo do livro V da *Metafísica*, Aristóteles apresenta algumas considerações complementares. O ser pode ter dois significados, ser como acidente e ser por si mesmo, isto é, por sua própria natureza. O ser accidental — oposto a necessário — existe apenas como predicado de uma substância⁷³, que é o ser por si mesmo.

No caso de [b] seus sentidos são aqueles indicados pelas figuras de predicação, uma vez que o ser tem tantos sentidos quantas são essas figuras. Ora, considerando que alguns predicados indicam o que uma coisa é, outros sua qualidade, outros sua quantidade, outros sua relação; outros sua atividade (ação) ou passividade (paixão), outros seu lugar,

⁷² Quem contemplava como possibilidades ontológicas apenas o ser (existência) e o não-ser (inexistência).

⁷³ O termo substância provém da tradução latina que comumente se faz do grego *ousia* (οὐσία), composto pelo prefixo *sub* e o sufixo *stare*, o que denota aquilo que está por baixo. Entretanto, a palavra grega *ousia* é traduzida comumente pelos filólogos de tradição hispânica como *entidade*, que na nossa leitura traduz de forma mais precisa seu sentido original. Entretanto, para fins práticos, utilizaremos a palavra substância, por ser a mais amplamente utilizada em língua portuguesa.

outros seu tempo, a cada um destes corresponde um sentido de ser. (Aristóteles, 2012, p. 143)

No texto citado, Aristóteles enumera algumas das *Categorias*⁷⁴, entre as quais a substância ocupa o lugar de *categoria primeira*, uma vez que não é predicado de nenhuma outra coisa. As demais categorias existem, mas não separadamente da substância, do ente material, individual e singular. De fato, indicam tudo aquilo que torna aquele ente único e distinto de outros, ou seja, expressam as determinações que lhe são próprias e intransferíveis. Como podemos notar, tratar sobre ontologia aristotélica equivale a tratar sobre a teoria da substância, já que no livro VII da *Metafísica* o filósofo declara que “nós temos o interesse, fundamental e primordial, e praticamente único, de investigar a natureza do ser no sentido da substância” (Aristóteles, 2012, p. 182). Já no livro V, cap. 8, da *Metafísica*, Aristóteles afirma que o termo

substância apresenta [fundamentalmente] dois sentidos: (1) o substrato (sujeito) final, que não é mais predicado de nenhuma outra coisa mais, e (2) tudo o que possua uma existência individual e independente. A aparência ou a forma de cada coisa particular possui esta natureza. (Aristóteles, 2012, p. 144)

Assim, a substância existe enquanto individualidade, independentemente de seus acidentes, os quais podem variar sem comprometer o que a coisa é em um sentido primordial, sem comprometê-la enquanto entidade. Por exemplo, uma garrafa pode ser redonda, ou cilíndrica, pode estar pintada de verde ou azul, entretanto, nenhum desses atributos alteram a garrafa enquanto entidade, muito embora *esta* ou *aquela* garrafa singular possa ser diferenciada de outras a partir dos seus acidentes. As outras categorias que consistem em

[...] palavras ou expressões não combinadas significa uma das seguintes coisas: [...] quão grande, quanto (a quantidade), que tipo de coisa (a qualidade), com que se relaciona (a relação), onde (o lugar), quando (o tempo), qual a postura (a posição), em quais circunstâncias (o estado ou condição), quão ativo, qual o fazer (a ação), quão passivo, qual o sofrer (a paixão). (Aristóteles, 2020, p. 16)

Quando se fala em unidade ou multiplicidade de algo, está indicando-se sua quantidade. Por esse motivo, a unidade, que denota a quantidade de um, é a qualidade primordial da substância enquanto ente singular e distinto. Mas existem níveis de distinção. Um gato particular é, por exemplo, distinto de outros gatos. De fato, ocupa um determinado espaço e que não pode ser ocupado ao mesmo tempo por qualquer outra coisa, uma impossibilidade de ordem física. Simultaneamente, substâncias individuais podem ter atributos similares a outras, possibilitando seu reconhecimento a despeito de suas diferenças acidentais. Assim, um certo grupo de substâncias individuais ou entidades que possuem características comuns passam a configurar o que Aristóteles chama de gênero. Nesse sentido, os acidentes ou figuras de predicação servem

⁷⁴ Do latim *categoria*, que denota acusação, no sentido de indicar algo sobre uma coisa particular. *Categorias* é também o nome do livro que trata sobre esse assunto específico.

para caracterizar a substância enquanto ente individual, distinto e separado, ou seja, uma unidade material, localizada no espaço e dotada de certa forma.

A partir das diferenças específicas entre grupos pertencentes ao gênero animal temos a espécie, por exemplo, o cavalo, cujas diferenças específicas são ser quadrúpede e irracional, diferenciando-se assim da espécie humana, que contempla animais bípedes e racionais. A substância refere-se, então, a *este* ser humano ou *aquele* cavalo, sempre em particular. Por essa razão a unidade não poderia ser uma substância, e sim um atributo dela. Existe como qualidade, mas não separadamente de uma substância singular. Por isso devemos lembrar que para Aristóteles “o ser é predicado de todas as coisas e a unidade de algumas coisas” (Aristóteles, 2012, p. 273). Ou seja, tudo que existe é, mas nem tudo que é, é necessariamente uno.

4.3 Potência, Ato e Privação

Se a substância individual corresponde a um ente singular dotado de uma forma temporalmente estável em relação à escala temporal propriamente humana, ou seja, se essa entidade é o que é na plenitude de suas possibilidades, como o seria *esta* ou *aquela* árvore particular *em ato*, Aristóteles formula que o ser também pode adquirir o sentido de *ser em potência*, isto é, como capacidade para atuar ou sofrer ação (*Ibidem*, p. 230). A depender da natureza da entidade, pode possuir a capacidade de agir sobre outra ou de receber uma ação de outra entidade que a transforme. Potência, dito de outra maneira, denota a *possibilidade*, de vir a agir e vir a ser. Por exemplo, uma criança é um adulto em potência, do mesmo modo que uma semente é uma árvore em potência. Isto aponta para as condições que possibilita o ente de realizar uma ação ou transformar-se em outra coisa, sejam possibilidades materiais, históricas, conceituais, econômicas, etc.

Já o *ser em ato* é o que a coisa é no presente, como *esta árvore* em particular é uma árvore em ato. Ao mesmo tempo, a árvore seria lenha em potência, pois é passível de ser cortada e transformada em lenha. Nesse caso, a potência precisaria ser atualizada por meio da ação de uma outra entidade, ou, a própria entidade precisaria possuir em si mesma a razão da própria transformação, de modo a deixar de ser uma árvore e virar lenha ou alguma outra coisa.

Assim como existe a possibilidade de algo ser transformado por meio da atualização de sua potência, no mundo sensível podemos nos deparar também com certas impossibilidades. Por exemplo, a impossibilidade de um gato ser transformado em pássaro. Isto é o que Aristóteles define como privação.

Por fim, potência e ato são, para o filósofo, os modos de existência que correspondem à matéria e à forma, pois “[...] a matéria imediata e a configuração são uma única e mesma coisa,

uma existindo em potência e a outra em ato” (Aristóteles, 2012, p. 226). Nesse sentido, a matéria pode ser movida e transformada a cada momento, bastaria atualizar a sua potência, mas a configuração ou forma encontra-se realizada na substância individual, lembrando que matéria e forma são “mais verdadeiramente substância do que a matéria” (Aristóteles, 2012, p. 184), postulado basilar da denominada teoria hilemorfista.

A partir disso podemos compreender que Aristóteles se ocupava não apenas de observar o mundo e seu funcionamento, mas de conferir cada vez maior precisão às definições utilizadas a partir da distinção básica entre o ente individual e grupos de entes em geral. De fato, a noção aristotélica de essência corresponde à fórmula ou definição, também chamada de “substância de cada coisa particular” (Aristóteles, 2012, p. 144). Há de se tomar um certo cuidado com essa definição de essência, pois, de certa maneira, o filósofo a identifica como substância, mas trata-se apenas de um sentido de substância em sua forma linguística e que não pode ser confundido com o ente particular e concreto. Aristóteles compreendia que a definição não é idêntica à coisa concreta nem corresponde a sua causa. Por último, os termos que se referem simultaneamente a diversos entes, de uma perspectiva mais generalista e abstrata, são os chamados universais.

4.4 Universais

Como vimos anteriormente, na cosmovisão aristotélica, a substância corresponde à categoria primeira, um ente material e, portanto, com uma certa forma física, individual e independente. A diferença primordial, nesse sentido, está nela mesma, como unidade corpórea cuja forma é dada pelos seus próprios limites espaciais. Nesse sentido, é uma por ser distinta e separada do resto, ou seja, sua unidade enquanto ente particular é consequência de sua diferença em relação ao que lhe circunda, constituindo-se como a menor medida possível da espécie à qual pertence. A espécie se constitui, assim, a partir de substâncias que, sendo individuais e distintas, apresentam características comuns e que as diferenciam de outros grupos de indivíduos com características comuns entre eles. O que é comum a ambas espécies dá origem ao gênero. É interessante notar que, após a substância, a igualdade opera como fator unificador, em outras palavras, a unidade da substância é produto da diferença, mas a unidade dos universais reside na igualdade, no que é comum a um certo grupo de entes.

Os universais podem ser caracterizados, portanto, como entes intelectivos que representam uma totalidade. Por tal motivo, os universais não podem ser substâncias, senão unidades intelectivas que se referem a uma multiplicidade de entes com atributos em comum e que, por consequência, determinam o universal. Assim, o universal refere-se a um grupo de substâncias, ou seja, coisas concretas e individuais. No livro das *Categorias*, por exemplo,

[...] se começa por distinguir dois tipos de expressões linguísticas: simples ou não combinadas e complexas. Expressões simples ("homem", "corre") são os termos ou palavras cuja combinação resulta em proposições ou expressões complexas ("um homem corre"). Os termos são ainda classificados em dez grupos ou gêneros de acordo com seu significado: cada termo, com efeito, é usado para significar e designar uma entidade (substância, *ousia*) ou para expressar aspectos ou modificações da realidade, como quantidade, qualidade, relação, lugar e tempo, posição em que algo se encontra, estado em que algo se encontra, ação e paixão. Muito se tem discutido sobre esse quadro categorial, se é uma classificação que se refere exclusivamente à língua (e se sim, quais são os critérios utilizados para isso) ou se, ao contrário, pretende ser uma classificação de realidades extralinguísticas. É, sem dúvida, uma classificação que Aristóteles considera válida para a linguagem e para a realidade. Mais adiante teremos a oportunidade de apontar o papel central que a tabela de categorias adquire na Ontologia Aristotélica como expressão sistemática não só da unidade dos significados de "entidade", mas também da unidade do real. (Calvo apud Aristóteles, 1978, p. 43, trad. nossa)

A procura pela correspondência entre a palavra e o ente real é uma constante que atravessa o pensamento de Aristóteles. Na *Metafísica* como um todo percebe-se uma recorrente preocupação com os sentidos dos termos, pelas definições, com intuito de fazer da linguagem e conseqüentemente do pensamento uma arte cada vez mais precisa e verdadeira. Como mencionamos antes, esta é de fato a ocupação da filosofia primeira. Mesmo que a *Metafísica* não se revele como um sistema filosófico ordenado⁷⁵, é possível entender a natureza sistemática do pensamento aristotélico, bem como a surpreendente capacidade do filósofo em formular problemas e desenvolvê-los com rigor lógico, abrangendo uma série de sentidos e conexões entre eles.

Feita esta breve contextualização inicial, temos agora uma base suficiente para entender os principais elementos da ontologia aristotélica, a qual parte do entendimento do ser em múltiplos sentidos, colocando a substância como categoria primeira e a unidade como atributo primordial da substância — uma vez que, enquanto categoria de quantidade, indica sua indivisibilidade e individualidade. Por esse motivo, para Aristóteles, a unidade não poderia ser uma substância independente, como pensavam os pitagóricos. Enquanto predicado, não se aplica igualmente a todo tipo de coisa, pois “o ser é predicado de todas as coisas e a unidade de algumas coisas” (Aristóteles, 2012, p. 273), lembrando que isso significa que toda entidade existe, mas nem tudo que existe, é uno. Tal formulação exige que nos lembremos, o tempo todo, do *ser e seus múltiplos sentidos*, a base teórica que dá suporte às *Categorias*, uma vez que algo pode existir tal como uma substância singular existe, mas também pode existir como quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, estado, hábito, ação e paixão. Como quantidade, algo pode ser uno, como a substância o é primordialmente, mas também pode ser múltiplo, como um país ou uma floresta. Diante de tudo

⁷⁵ Como o próprio livro das *Categorias* ou o tratado *Da Alma*.

que foi levantado até aqui, cabe lembrarmos mais uma vez a nossa pergunta central: em que sentido a obra musical pode ser uma?

4.5 A Obra Musical à luz do pensamento aristotélico

Considerando os conceitos metafísicos ontológicos discutidos ao longo deste capítulo⁷⁶, é possível elencar algumas considerações em relação à obra musical, com intuito de realizar uma interpretação sobre sua situação ontológica. Para Aristóteles, música é, essencialmente, atividade (*energeia*), de modo que, ao ser realizada e contemplada, modifica o estado da alma, atualizando assim a sua potência. Por sua vez, a atividade é sempre realizada por uma substância ou entidade singular, que é, simultaneamente, móvel e motora, ou seja, os seres humanos particulares envolvidos na atividade musical. O som e, conseqüentemente, a música, não poderiam, então, existir separadamente da atividade da (ou das) substância(s) em atividade.

Tal atividade consiste em realizar movimentos que produzem sons sempre em uma ordem específica. Tal ordenação pode ocorrer tanto em tempo presente quanto em tempo diferido. Ambas situações ou modalidades de criação musical costumam ser chamadas, respectivamente, de improvisação e composição. Enquanto a primeira determina a ordem sonora espontaneamente em tempo presente, na segunda se determina uma ordem sonora a ser executada a posteriori, podendo servir-se — por vezes, mas não sempre — de um código operatório como uma partitura ou algum outro tipo de roteiro que registre e preserve a ordem estabelecida. O fato de que a improvisação é uma maneira possível de obrar põe em xeque a reprodutibilidade como condição necessária para caracterizar uma obra musical. Entretanto, as tecnologias de gravação e reprodução de áudio permitem que uma improvisação que se deu em um dado momento possa ser ouvida inúmeras vezes e continue a inspirar futuras gerações por tempo indeterminado.

O resultado dessas atividades ordenatórias, improvisação e composição, costuma operar a uma certa distância entre dois polos, por um lado a onda senoidal, a máxima simplicidade do movimento ondulatório, e por outro lado, o ruído branco, a máxima complexidade simultânea onde tudo se torna indistinto. Independentemente da morfologia da obra e da natureza de suas descontinuidades, interrupções ou pontos de quebra em alguma mudança paramétrica, trata-se de uma atividade ordenatória cuja especificidade reside em perturbar, comumente, um único meio fluido, o ar. Os instrumentos perceptivos permitem navegar na experiência sonora, a qual, a despeito das formas em curso, se originam em um meio único (o ar). Apesar de que o som se

⁷⁶ Que começa pela distinção entre unidade como primeira causa e unidade ontológica, segue pela exposição dos múltiplos sentidos de ser ou polissemia do ser, a noção de substância como categoria primeira e as outras categorias como acidentes, gênero e espécie, etc. e o ser entendido como potência, ato e privação, culminando em uma exposição sobre os universais.

propaga também na água e mecanicamente entre objetos sólidos, atividades musicais ocorrem mais frequentemente no meio aéreo.

Por outro lado, além da atividade musical ordenatória intencional — improvisativa e composicional — também podemos considerar que todo e qualquer conjunto de sons acontece sempre em uma ordem e é percebida, conseqüentemente, nessa ordem. Por outro lado, cada meio provê um repertório sonoro específico e que se manifesta em uma determinada ordem por diversos fatores. Em um contexto tipicamente urbano, por exemplo, ouvimos os fluxos do trânsito, buzinas que se sucedem e se sobrepõem, texturas de alta complexidade em lugares com muitas pessoas falando simultaneamente e toda sorte de ruídos de máquinas. A tudo isso se somam também os ruídos naturais dos pássaros, chuvas, ventos e trovões. Sempre em uma ordem. O indistinto surge onde a multiplicidade dificulta a distinção de componentes individuais, como uma fala particular em meio a muitas falas simultâneas, ou uma gota particular em meio a muitas gotas de chuva. Mas mesmo esses componentes individuais acontecem sempre em uma ordem. Logo, a experiência estética musical (*aisthesis*) não depende apenas de uma atividade humana ordenatória e intencional que produza (*poiesis*) o que costumamos chamar de música, mas também de uma atividade perceptiva intencional que consiste simplesmente em voltar-se musicalmente (*intentio*) para uma ordem sonora imanente.

Nesse sentido, a noção de obra musical como objeto intencional, proposta por Ingarden, contempla apenas uma intencionalidade poiética, o que pode ser complementado apontando também para o caráter ativo e intencional da consciência humana. Dessa maneira, a atividade intencional opera tanto de um ponto de vista poiético ou produtivo quanto de um ponto de vista estésico ou perceptivo, portanto obra-se ao improvisar ou compor, mas obra-se também perceptivamente ao voltar-se à ordem, transitando entre os diversos polos perceptivos que compõem uma simultaneidade, independentemente de sua causa ou intenção. Dessa maneira, o próprio sentido de obra como algo unívoco, estático e de fácil definição fica bastante comprometido. A partir da nossa interpretação dos textos aristotélicos, propomos um sentido de obra que nos parece mais universal e integrador, considerando que esta pode emergir de outros seres humanos, do meio ou de ambos, mas também da maneira em que decidimos conduzir os nossos instrumentos perceptivos e produzimos sentidos. Assim, o conceito de obra deixa de operar como uma forma intelectiva à qual a realidade deve acomodar-se e de acordo com a qual passa a avaliar-se o que corresponderia ou não a uma obra musical. Entretanto, mais importante que a determinação conceitual do que seria (ou não) uma obra musical, é observar que na interação entre a atividade produtiva ordenatória tipicamente musical e a atividade perceptiva emerge uma multiplicidade inegavelmente intangível e intransferível. Ambas situações apontam

para dois sentidos gerais de obra musical: (i) Sentido Imanente, ou seja, a organização propriamente sonora, passível de ser gravada, representada, medida e quantificada de acordo com métodos científicos, e (ii) Sentido Transcendente, ou seja, como sonoridade presente (em ato) que admite ser examinada pelo foco perceptivo de diversas maneiras, transduzido-se em memórias sobre a qualidade de um tempo experienciado, projetando-se assim para além do limiar rítmico-temporal demarcado pelo primeiro e pelo último som. Este domínio compreende também as modificações efetivas no campo simbólico do sujeito produzidas a partir da percepção ativa da organização sonora que constitui a experiência estética, isto é, uma escuta ativamente experienciada e refletida. Ainda neste domínio, podemos dizer que, sabendo que as palavras não são sensações nem coisas do mundo real, mas apenas as representam⁷⁷, falamos do que lembramos que experimentamos e sentimos em um dado momento. O que conseguimos comunicar está sempre circunscrito às categorias utilizadas, à maneira mais ou menos detalhada com que conseguimos atingir a singularidade necessária à compreensão do que se quer dizer. Mas a obra não se deixa explicar tão facilmente. Na sensação, há sempre algo de intraduzível, de intransduzível, que é dado pela natureza da sensação e pela peculiaridade que escapa das palavras e de suas combinações. Poderíamos escrever livros inteiros sobre uma obra, mas a qualidade do tempo experienciado não tem tradução possível. Nesse sentido, a obra permanece dizendo o indizível sem permitir ser dita. A obra não se diz, não se executa, não se interpreta, não se comunica. Apenas se obra, se age no meio sonoro exibindo uma ordem peculiar, se age no meio sonoro voltando-se às individualidades presentes naquela ordem. O que permanece após o fim daquela ordem é a obra, o resultado do obrar sonoramente, que é a própria alma humana enquanto tecido composto de um emaranhado de sentidos múltiplos.

Voltando a pensar sobre a obra musical no seu sentido imanente e levando em consideração as leituras dos textos aristotélicos, devemos nos perguntar se a obra musical poderia corresponder a algum tipo de substância, ou em que sentido poderíamos atribuir-lhe algum tipo de substancialidade. Podemos considerar que há uma possibilidade em que o conceito aristotélico de substância seria capaz de abrigar a obra musical, tal possibilidade emerge ao considerarmos que o ar é um tipo de matéria que se move de uma certa forma. Se é verdade que a obra como conjunto de sons ordenados, e as ondas sonoras como movimentos de ar que, a depender de sua forma (amplitude percebida em função do tempo), são captadas pelos nossos sentidos como formas ou identidades sonoras, a obra musical poderia aderir-se apenas parcialmente ao conceito de substância como categoria primeira.

⁷⁷ Para Aristóteles, isso era evidente.

Entretanto, a determinabilidade do conceito de substância nos apresenta dois impasses. O primeiro diz a respeito da permanência da substância em ato em relação à escala temporal propriamente humana. Por ter sido um conceito desenvolvido para dar conta de entes sólidos⁷⁸, incorpora dentro de si um grau de mutabilidade atrelado a uma temporalidade específica. Os sentidos de ser descritos sob os conceitos de ato, potência e privação contemplam condições de possibilidade de uma substância mudar em sua permanência enquanto entidade, mas também contemplam a possibilidade de sua destruição, do total desaparecimento de seu próprio ser. Como poderíamos, então, atribuir uma substancialidade a uma série de movimentos do ar que caminham rapidamente em direção de seu próprio apagamento? A algo cuja presença se esvai no preciso instante em que acabou de se exhibir?

O segundo impasse reside no fato de que as ondas sonoras que resultam da atividade musical não existem independentemente de sua causa, o que compromete uma das qualidades principais da substância, sua existência individual e independente. A substância humana particular, o ser humano, se move; com seu movimento perturba o ar e o ar, conseqüentemente, move outros seres humanos, os quais, como discutimos antes, possuem instrumentos perceptivos que permitem navegar entre as individualidades que compõem uma peça musical — supondo que seja uma peça que ofereça essa possibilidade. Isso indica que a obra musical não existe separada da substância humana particular que *obra* produzindo sons em uma ordem determinada, nem separada da substância humana particular que *obra* ao mover seu foco perceptivo segundo sua própria vontade, construindo uma série de memórias e sentidos singulares.

A despeito de todas as tentativas que emergiram ao longo da história em considerar a obra musical como algo equivalente a obras arquitetônicas, pictóricas, literárias ou esculturais, a exemplo de Rousseau, a obra musical, como já discutimos anteriormente, possui especificidades sem paralelos. Mesmo pensada como uma simples organização sonora imanente, sua natureza relativamente curta em relação aos ciclos propriamente terrestres e humanos indica sua impermanência. Se a obra é apenas o que soa, permanece demasiado pouco. Se obra é, como dissemos antes, fruto de um obrar sonoramente, transcende os limites temporais delimitados pelo primeiro e último som percebidos, passando a influenciar o modo de ser de outros entes. Obras pictóricas ou arquitetônicas tampouco escapam do passo do tempo, porém, a obra musical em sua imanência, é de vida relativamente curta; intocável, morre jovem, quando não morre ainda criança.

O caráter sequencial da obra musical permite, ainda que metaforicamente, que possamos fazer paralelos com relatos, histórias ou obras literárias. Primeiro isso, depois aquilo, segue aquilo

⁷⁸ Todos os exemplos que Aristóteles utilizou para exemplificar a teoria da substância assim o indicam.

outro e fim. Por muito tempo, de fato, a música foi pensada apenas como um tipo de discurso, e enquanto tal, suas formas deviam respeitar certos protocolos, como uma clara exposição da tese, a apresentação de uma antítese, a elaboração de um desenvolvimento cujo conteúdo emerge a partir do confronto de ambas ideias no intuito de alcançar uma síntese, para então recapitular. Como vimos em capítulos anteriores, a lógica, coerência e inteligibilidade apontadas por Schoenberg no *Fundamentos da composição musical*, são, de fato, exigências para a compreensão do discurso falado ou escrito. Mas no advento dos tempos modernos a essência da música como arte sonora foi reivindicada e, assim, a música foi libertada de suas obrigações miméticas.

Para Aristóteles, o poder da música em modificar as disposições da alma reside na perfeição com que esta é capaz de imitar o sentimento. Assim, induziria coragem na medida em que, por meio de sua sonoridade, apresentaria características morfológicas que a tornariam um signo que poderia ser identificado com a coragem. Nesse sentido, a história da música pode ser compreendida como um longo processo de sofisticação da música como signo do afeto, cada época com seu modo próprio de imitá-los. Cada cultura com seu modo de produzir alegria ou tristeza por meio dos sons. Esta propriedade imitativa, de fato, faz da música uma espécie de linguagem.

No século XX veio a consolidar-se, de fato, uma visão de música como arte sonora, isto é, para além das possibilidades figurativas exploradas até então. Isso inclui os mais variados tipos de ruído e novas técnicas de ordenação, bem como de manipulação sonora, a exemplo de Stockhausen. Um dos principais documentos históricos que revelam essa nova maneira de compreender a música é a carta de Luigi Russolo, hoje conhecida como o *Manifesto Futurista* de 1913.

De toda maneira, tanto no paradigma discursivo quanto nesse novo paradigma mais fonológico e livre de compromissos retóricos, programáticos ou figurativos, a música continua sendo fruto de atividade humana, pelo que a definição de Aristóteles continua em vigor até os dias de hoje. Atividade que determina ordens e modifica a qualidade do tempo experienciado a partir de sua determinabilidade, parafraseando a Hegel. Assim, a qualidade do movimento se transduz na qualidade do som produzido, a molda, a determina. Por isso talvez haja poucas ideias tão problemáticas como a de música indeterminada.

Entende-se o sentido de recalibração da atividade criativa musical incluindo a diluição da própria figura do compositor como aquele que determina a obra de forma unívoca, uma novidade para a tradição de matriz europeia, mas essencial e corriqueira em muitas outras culturas nas quais a música sempre foi uma atividade coletiva. Porém, negar a determinação equivale a negar a própria existência da música. É determinação espiritual desde o primeiro gesto imagético

que antecipa e projeta o fato sonoro, incluindo a potencial reconfiguração do nosso campo simbólico. Se é determinada por uma pessoa e executada por outras no futuro ou determinada espontaneamente em tempo real em uma improvisação, a atividade criativa é sempre ordenadora, determinante. A causa do sonoro determina, inelutavelmente, o som produzido em cada um dos seus aspectos constituintes.

Como mencionamos anteriormente, a obra musical dificilmente poderia ser pensada como dotada de algum tipo de substancialidade, ao menos na conceitualização propriamente aristotélica, mas pode existir em potência enquanto repousa calada na partitura. Nela, também existe como determinação em ato, mas uma determinação representada, inaudível. Sendo a partitura um corpo, matéria enformada, esta sim possui substancialidade, com todos os acidentes e figuras de predicação que a determinam. Assim, a partitura é *desta* ou *daquela* obra musical singular, com todos os parâmetros sobre os quais quem compôs operou determinando a forma temporal de suas direcionalidades. Se esta não soa, é por demais óbvio, mas ela contém — comumente em forma de roteiro — uma série de signos que representam determinações sonoras que possibilitam a obra em ato, ou seja, a obra musicalmente existente para outros como qualidade de um tempo presente experienciado. Desse modo, o instante delimitado pelo primeiro e último som pode ser sentido em sua duração de uma maneira única e intransferível por causa da presença sonora, a obra em ato.

Assim, as proposições de Ingarden que consistem em que a obra não existiria de forma mental nem faria parte das experiências conscientes de quem compõe nem de quem ouve, nem mesmo no ato da escuta⁷⁹, nos remetem ao embate entre o universal e o particular. De fato, há tantas maneiras de experienciar o mundo quantas criaturas e órgãos sensíveis existem, entretanto, o que compromete o percurso reflexivo do autor é um limite auto-imposto que reside na crença de que o conceito deve ser, de algum modo, unívoco. Mas, qual seria a dificuldade, se todo conceito possui caráter assumidamente universal? Passa por óbvio que uma definição serve para referir-se a todos os existentes aos quais é possível atribuir um certo número de figuras de predicação que os tornam, de alguma maneira, identificáveis, colocando-os ao alcance da imaginação e servindo de material para o diálogo entre os seres humanos, inclusive para a criação artística.

No caso da obra musical, é crucial trazer à tona pelo menos os modos mais comuns em que a prática musical se dá no universo por nós conhecido. Sem isso, abre-se passo ao costumeiro vício de estabelecer paralelos com artes de outras naturezas, os quais passam a funcionar com certo valor de verdade. Falamos de obras musicais enquanto imagens de esculturas, edifícios ou

⁷⁹ Isso porque, para o autor, quando a obra termina, continua existindo, inclusive após a morte de quem a compôs.

pinturas povoam a nossa mente. Cor, textura, estrutura, maciez, linhas, pontos, são palavras habituais em conversas musicais. Nesse sentido, o significado primordial de obra parece um porto seguro: resultado de uma ação, fruto do obrar. Além de deslocar o nosso olhar de qualquer coisa sólida, direciona a investigação para a natureza desse obrar especificamente musical e para suas potências motoras inerentes; nos permite buscar se há, entre as possíveis conseqüências, algumas mais permanentes, algo que possa ser chamado de obra.

No caso da música, a atividade da substância humana particular — em unidade com o som causado e sua recepção imediata por um outro — não produz substâncias no sentido de corpos sólidos, estáveis e duradouros como estátuas que permanecem, por milênios, idênticas ao dia em que receberam o último polimento. É sonora como a declamação de um poema, e se esvai na medida em que exhibe sua ordem. Dilui-se na memória deixando apenas vestígios que, com o tempo, se diluem ainda mais. Entretanto, lutamos para extrair daquilo um sentido, um significado possível, transduzindo os resquícios de poeira que sobraram em algo um pouco mais permanente. Falamos sobre música com intuito de apreendê-la, em um impulso reflexo de impedir que se funda na escuridão do esquecimento. Se houver oportunidade, ouvimos uma e outra vez, tamanha é a nossa sede de beleza.

É crucial o exercício de desprendimento dos corpos sólidos e outros tipos de objeto para pensar a obra musical na especificidade que lhe é própria, considerando o sentido mais puro do termo obra como produto do obrar, que é sinônimo de atividade ou *energeia*, como pensava Aristóteles. Atos não podem ser confundidos com substâncias, ao contrário, é sempre a substância humana particular que perturba o ar com seus movimentos, sempre múltiplos e diversos, na necessidade ancestral pelo encantamento, pela dança, pela comunicação com o invisível, pelo sublime, pela beleza. Obra musical e objeto são antônimos, palavras que se referem a fenômenos que não podem ser mais distintos em natureza, tanto no seu aspecto imanente quanto nas possibilidades infinitas e imprevisíveis em que tal imanência se transduz.

A obra musical pode ser compreendida como conjunto de sons organizados no tempo, como reza o dicionário; parafraseando Aristóteles, existe em potência ainda inaudível na mente criativa, na partitura, nos corpos que podem emitir sons, no ar e em quem, sem saber, aguarda sua aparição; existe em ato entre o primeiro e último som, previamente determinados ou determinados no preciso instante da partilha. Seu caráter sequencial a torna prima próxima do relato, uma vez que se esvai à medida em que nos é revelada. Em um sentido estrito, não há música indeterminada, ao contrário, é pura determinação espiritual, desde o primeiro impulso imaginário até o vestígio de memória que restou após a escuta. Ao transduzir-se em memória, repousa novamente como potência, como inspiração, aguardando futuras vibrações que lhe

façam ressoar por simpatia. A música move a alma, pode imitar o sentimento, mas o artista também pode inventar sentimentos novos. Obra é tudo que o obrar produz. Obra, por fim, somos nós mesmos, em permanente construção.

5 Aristóteles e os múltiplos sentidos de Unidade

Como mencionamos antes, na *Metafísica* encontramos três discussões nas quais a unidade aparece como eixo central: a ontologia, que se ocupa de estudar o ente enquanto existe, a teologia, que versa sobre o primeiro motor imóvel (*theos*) e o estudo sobre as primeiras causas ou primeiros princípios. O estudo sobre a obra musical enquanto existe corresponderia, então, à ontologia⁸⁰.

No capítulo anterior apresentou-se uma discussão ontológica a partir da exposição dos conceitos aristotélicos que consideramos mais relevantes para a presente investigação, tecendo relações entre as categorias metafísicas de Aristóteles com a obra musical. Vimos que esta pode ser pensada a partir de sua imanência, como atividade humana ordenatória, contemplando relações sonoras, proporções entre valores frequenciais, durações, pausas, parâmetros, velocidades, ou seja, tudo que diz respeito à obra musical enquanto determinação sonora. Em seu aspecto transcendente, apareceria como sonoridade presente (em ato) que admite ser examinada pelo foco perceptivo, transduzido-se em memórias sobre a qualidade de um tempo experienciado⁸¹ e podendo reconfigurar a dimensão simbólica de quem ouve. Seguindo a argumentação aristotélica, refletimos que se a obra musical é capaz de modificar o estado da alma e esta é, por sua vez, a substância do corpo ou *entelequia*⁸², tal modificação se daria no nível mais íntimo da substância humana particular. A obra musical não existe separada de sua causa, que é o ser humano que a produz, o qual é sempre uma substância singular. Muito embora a obra musical em seu aspecto material seja constituída de ar em movimentos múltiplos que acontecem sempre de alguma maneira, analisamos dois impasses ao tentarmos conceitualizá-la como substância, um propriamente temporal e outro que diz a respeito de sua existência independente. De vida curta em relação aos ciclos temporais propriamente terrestres e humanos, a obra musical não existe por si só, diferenciando-se assim da substância, já que, para Aristóteles, esta possui uma existência individual e independente. Vale pontuar que a materialidade é, neste caso, menos relevante que a capacidade imanente de permanecer por si mesma entre outros entes no mundo. Nesse sentido, a obra musical carece de um princípio de movimento a ela inerente, diferentemente dos seres vivos. A obra musical assemelha-se, assim, a um relato, uma contação de história que se desvanece à medida em que se nos revela. É, antes de tudo, produto de uma atividade ou *energeia*.

⁸⁰ Muito embora encontremos, no estudo das primeiras causas, ideias que adquirem paralelos na música, como a ideia de um princípio unitário do qual emerge a multiplicidade.

⁸¹ Na nossa leitura, aqui reside o processo de modificação da alma, não como passividade mas como produto da atividade perceptiva.

⁸² Realização plena do ser enquanto finalidade naturalmente determinada.

Entretanto, não lembramos de música instrumental da mesma maneira que lembramos de um conto, ou mesmo de canções. Nestes casos, a palavra funciona como eficiente âncora de memórias. Em sua ausência, só restam memórias de gestos, intensidades, silêncios, sons que podem ter alturas mais ou menos definidas, podem ser derivadas do temperamento igual, de uma escala micro ou macrotonal⁸³, podem ser simples ou mais ruidosos e complexos, mais pulsantes ou mais imprevisíveis. Não caberia aqui uma discussão detalhada sobre a maneira em que o cérebro constrói representações mentais a partir da experiência sonora⁸⁴, mas basta apontar para o fato de que uma única fonte sonora pode ser ouvida de maneira radicalmente distinta a depender das características próprias de cada ente que ouve, como bem apontou Ingarden (1986).

Examinar a palavra obra, no sentido de produto do obrar, nos levou, no capítulo 4, a elencar alguns possíveis efeitos ou conseqüências da atividade propriamente musical, e resgatamos a propriedade de modificar o estado da alma discutida por Aristóteles na *Política*. A partir disso emerge a obra musical no seu sentido transcendente, pois ao sermos movidos, somos transformados em algo distinto; logo, a conseqüência última do obrar, a obra, somos nós mesmos.

Esta duplicidade de sentidos de obra, dada pelo seu sentido imanente e seu sentido transcendente, exige reapresentar o problema central desta investigação sob uma nova especificidade.

No sentido transcendente, por exemplo, haveríamos de lidar com questões como percepção, subjetividade, memória e significação. Poderíamos avaliar, nesse caso, a possibilidade de pensar nessas questões a partir do problema da sensação, um dos tópicos abordados no tratado *Da Alma*, muito embora a bibliografia que tem sido objeto do presente estudo seja a *Metafísica*, na qual, como vimos, Aristóteles expõe o problema da unidade da substância e da unidade em geral. Portanto, o problema passa a ser o de como a obra musical, em seu sentido imanente, pode ser una.

No livro V (cap. 6) da *Metafísica*, Aristóteles expõe o problema da unidade em geral, propondo inicialmente duas categorias essenciais de uno: “O termo *um* aplica-se ao que é uno por acidente e ao que é uno por sua própria natureza” (Aristóteles, 2012, p. 138). Para melhor compreendermos esta passagem em termos propriamente aristotélicos, a seguir examinaremos brevemente o que o filósofo define por acidente e por natureza. Em seguida serão abordados os

⁸³ Como a escala Bohlen-Pierce (Narushima, 2018, p. 18).

⁸⁴ Sobre esse assunto, recomenda-se Hallam et. al. (2016).

quatro sentidos primordiais de uno expostos no livro X da *Metafísica*, para então, sobre essas bases, abordarmos o problema da unidade da obra musical no seu sentido imanente.

5.1 Unidade por Natureza ou por Acidente

Um acidente se refere a uma substância de forma análoga a como um adjetivo refere-se a um sujeito. Traz o sentido de *modo de ser*, admitindo ao mesmo tempo outros modos possíveis. O necessário, por outro lado, indica a impossibilidade de algo ser de outra maneira. Por exemplo, o ser humano precisa de ar para manter-se vivo. Logo, dizemos que o ar é necessário para a vida humana, não podendo ser de outra maneira. Já o acidental admite variações. É acidental, por exemplo, o fato de uma garrafa conter água, ou estar vazia. Em ambos os casos, a garrafa enquanto substância, permanece sendo o que ela é⁸⁵, a despeito de conter ou não dentro dela o líquido vital. No caso específico do uno por acidente, Aristóteles se refere de modo bastante pragmático a uma unidade material que se consegue por meio de artifícios como amarrar, colar ou pregar. Nesse sentido, o fato de que dois pedaços de madeira estejam pregados em nada altera o fato de serem dois pedaços de madeira, e não uma única peça.

Sobre a noção de natureza, no livro V da *Metafísica*, Aristóteles apresenta quatro definições:

Natureza significa [a] **gênese** das coisas que crescem [...]; [b] a **coisa imanente** a partir da qual a coisa que cresce principia a crescer; [c] a fonte da qual o **movimento primordial**, em todo objeto natural, é induzido neste objeto como tal. [...] [d] a **matéria primária** — **sem forma** e imutável a partir de sua própria potência — de que consiste qualquer objeto natural ou a partir da qual é este produzido, do que é exemplo o bronze ser chamado de natureza de uma estátua e de artigos de bronze, e a madeira a natureza de artigos de madeira. (Aristóteles, 2012, p. 136, grifos nossos)

Aristóteles encontra no movimento a essência dos processos biológicos, uma vez que é observável que todo ser vivo, efetivamente, é passível de ser movido e se move, encerrando em si mesmo um princípio de movimento. Além destes, o vento, as marés e os astros⁸⁶ também respondem inerentemente ao mesmo princípio. Assim, o movimento é transmitido de um ente a outro, possibilitando os mecanismos de geração e corrupção.

Como apontamos no quarto capítulo, ao considerarmos que todo movimento é sempre transmitido de um ente a outro, configurando uma cadeia infinita de causas e efeitos, encontramos um impasse similar ao sugerido pelo popularmente conhecido problema do ovo e da galinha. A solução dada por Aristóteles a esta cadeia infinita de causas e efeitos consiste no

⁸⁵ O *ὑποκείμενον*, (ὀποκείμενον) ou substrato material que resiste às mudanças ou acidentes.

⁸⁶ Aristóteles acreditava que os astros eram feitos de éter, uma substância material porém mais sutil que as coisas da terra.

conceito de *primeiro motor imóvel* (*theos*), um princípio lógico/ontológico⁸⁷ que consiste em um ente primordial imaterial constituído de pensamento, um ato puro que move tudo que existe por atração sem ser movido por nenhuma outra coisa. Somente dessa maneira se anularia a possibilidade de haver algo anterior a ele que o mova e, com base nisso, o filósofo passa a compreender o movimento como uma força primordial exercida pelo primeiro motor, o qual, similarmente a um ímã, move os astros e rege todos os demais processos naturais como os ventos, as marés, as chuvas e a própria vida.

A definição [c] anteriormente citada, quando Aristóteles diz que natureza “é a fonte da qual o movimento primordial, em todo objeto natural, é induzido neste objeto como tal”, indica a relação de um progenitor com seu filho. O movimento primordial, aquele que se produz pela atração exercida pelo primeiro motor, se transmite e se perpetua biologicamente. Por outro lado, na definição [d], quando diz que natureza é “a matéria primária — sem forma e imutável a partir de sua própria potência — de que consiste qualquer objeto natural ou a partir da qual é este produzido”, o filósofo faz referência à teoria da substância, uma vez que a matéria que compõe a substância pode ser observada separadamente⁸⁸. Enquanto tal, não significa que não possa ser modificada, mas sua modificação ou destruição acarretaria a destruição do todo. Por esta razão, a matéria é imutável a partir de sua própria potência, uma vez que, se se altera a fórmula do bronze⁸⁹, o mesmo deixaria de ser o que é e passaria a ser outra coisa. Entretanto, a existência da estátua não se deve unicamente ao seu substrato material. Se assim fosse, qualquer objeto de bronze poderia ser chamado de estátua. Esta é a base do raciocínio da chamada teoria *hylomorfista*⁹⁰, a qual postula que matéria e forma são “mais verdadeiramente substância do que a matéria” (Aristóteles, 2012, p. 184). Assim, o bronze vem a existir por conta da ação humana, não encerrando em si mesmo um princípio de movimento a ele inerente, ou em ato. Enquanto matéria composta, depende diretamente da ação humana para constituir-se enquanto tal, isto é, o bronze possui movimento *em potência*, sendo incapaz de mover-se a si próprio ou de transmitir movimento a outros entes. Assim, a natureza é compreendida também como princípio material,

⁸⁷ Vale a pena recuperar esta ideia: se partimos da premissa de que algo que se move, se move porque foi movido por algo, existe algo que é anterior. Dessa maneira, para que algo possa ser considerado verdadeiramente anterior, é necessário que não seja movido por nenhuma outra coisa, daí a formulação de primeiro motor imóvel. Isto é uma dedução lógica. Contudo, apesar de que essa discussão se origina no campo da teologia, pois seu objeto é o próprio *theos*, trata-se também de um princípio ontológico na medida em que ocupa o primeiro lugar na estrutura existencial do universo.

⁸⁸ O que não significa que ela possa existir separadamente.

⁸⁹ Algo possível de acontecer, ou seja, o bronze é outro algo *em potência*.

⁹⁰ Em grego, *hylé* significa matéria, e *morphé*, forma.

sendo a madeira a natureza dos objetos que a partir dela são feitos, e o mesmo se aplica a qualquer outro objeto material.

Como é comum ao longo da *Metafísica*, Aristóteles admite vários sentidos para uma mesma noção, procurando, entre eles, determinar um sentido primordial ou anterior. Para o filósofo, natureza em um sentido primordial e estrito, é

[...] a substância das coisas que encerram **em si mesmas como tais**, um princípio de movimento. [...] e os processos de geração e crescimento são chamados de natureza porque são movimentos **originados da natureza**. E a natureza neste sentido é a **fonte de movimento** nos objetos naturais, o qual é, de algum modo, a eles inerente, ou em potência ou em ato. (Aristóteles, 2012, p. 137, grifos nossos)

A partir disso, pode-se questionar se uma obra musical encerraria ou não em si mesma e como tal um princípio de movimento. Que a ideia de obra musical é um constructo que emerge em certas culturas humanas, e o ser humano é um ente natural, parece ser ponto pacífico. Por outro lado, sabemos que o movimento que é transmitido ao ser humano por meio de seus progenitores e que se perpetua em condições específicas lhe permite, enquanto ente, transmitir movimento a outros entes que são passíveis de serem movidos — isto é, nos quais o movimento é potência⁹¹. Nesse sentido, pode-se dizer que o fenômeno vibratório que dá origem ao som musical e que passa a fazer parte de uma obra, se origina na atualização intencional da potência de um objeto — passível de ser movido — por meio da transmissão de movimento, o qual é transmitido pelo ar, fazendo vibrar entes de distintos modos, de acordo com o ente que recebe a vibração.

Se nos atemos às causas, a obra musical pode ser pensada como um ente natural, considerando — tal como o faz Goethe quando pensa a arte como obra da natureza⁹² — que o ser humano, enquanto ente natural, produz música devido ao movimento que lhe é inerente enquanto organismo vivo, o qual é, conseqüentemente, transduzido⁹³ em vibração e transduzido nele mesmo reciprocamente como experiência sonora. Porém, o problema em considerar a obra de arte como obra da natureza reside justamente no seu caráter extremamente universal e na ausência, nesse viés, de um recorte categorial adequado para a presente investigação,

⁹¹ No sentido de ser passível de ser movido, mas não por si próprio. A noção de potência surge devido a um vácuo teórico constatado por Aristóteles nas teorias de Parmênides, o qual admitia o ser e o não-ser como únicas possibilidades. Nesse sentido, Aristóteles argumenta que faltou admitir que algo pode ser, ou ser *em potência*, tal como uma criança é um adulto em potência, mas não em ato.

⁹² Goethe *apud* Webern, 2009, p. 20.

⁹³ Transdução é o processo por meio do qual uma grandeza física se transforma em uma outra distinta, análoga à primeira.

considerando o alto nível de complexidade que envolveria pensar questões como a liberdade criativa ou a unidade da obra musical a partir da natureza e do vivo⁹⁴.

Entretanto, há uma noção que denota os processos de transmissão de movimento, a transdução. Apesar de não ser uma noção explorada nos textos aristotélicos pesquisados, a transdução denota o processo mediante o qual uma forma de energia se transforma em uma outra. É o que acontece, por exemplo, quando um microfone converte vibrações sonoras em ondas elétricas. O ar move uma membrana que, por sua vez, perturba o campo magnético de um ímã, o qual produz uma onda elétrica. A onda elétrica mantém uma relação de similaridade morfológica com a onda sonora, neste caso, as micro-direcionalidades que compõem uma onda sonora produzem uma onda elétrica com um desenho análogo, imprimindo as mudanças exibidas ao longo do tempo em um meio distinto. Quanto maior a sensibilidade do microfone em relação às baixas amplitudes e às frequências que compõem o espectro audível, maior a resolução dessa onda análoga em relação à forma da onda sonora que a originou. Isso permite que a onda elétrica possa ser transduzida novamente em onda sonora, podendo assemelhar-se bastante ao som original.

Assim, a noção de transdução põe em relevo o caráter fragmentado e descontínuo do movimento que se transmite entre existentes, começando pelos movimentos múltiplos necessários para a configuração de uma obra musical em sua própria imanência, os quais se estilhaçam em multiplicidades ainda maiores ao serem transduzidos nos órgãos perceptivos de outros entes. Adicionalmente, a noção de transdução demarca os limiares entre o natural e o artificial na medida em que este último pressupõe o movimento da natureza transduzido por artifício, isto é, por atividade (*energeia*) de um ser humano como entidade transdutora. Este último consegue produzir inúmeros movimentos e, conseqüentemente, inúmeros sons. Em suma, os múltiplos movimentos que dão origem à obra musical se originam por meio de transdução, em termos aristotélicos, por meio da fragmentação ou estilhaçamento do movimento primordial, o que faz deste último algo composto e múltiplo que tende ao uno.

Com base nestas considerações, a pluralidade de movimentos compreendidos como artificios necessários para o surgimento de uma obra musical e os mecanismos de transdução envolvidos, faz com que a unidade da obra, de uma perspectiva interpretativa da *Metafísica*, possa ser compreendida como algo posterior, pois “as [coisas] que são naturalmente contínuas são *umas* em um sentido mais verdadeiro do que as que são artificialmente contínuas” (Aristóteles, 2012, p. 139). A obra musical, em seu sentido imanente, não possui em si mesma a razão de sua

⁹⁴ Apesar de não referir-se diretamente a questões musicais, recomenda-se a leitura do livro *A Evolução Criadora*, de Henri Bergson.

continuidade, uma vez que sua existência não é possível separada da ação humana, já que o movimento dos corpos vibratórios em repouso existe apenas como potência e não em ato, como nos seres vivos, sendo produto de um estilhaçamento do movimento natural em múltiplos movimentos transduzidos por artifício. É preciso atualizar a potência dos corpos vibratórios para assim transmitir-lhes o movimento. Portanto, a obra musical no seu sentido imanente — em nossa interpretação dos textos aristotélicos citados — não pode ser considerada uma por natureza.

5.2 Continuidade, totalidade, indivisibilidade numérica e formal

Como podemos observar ao longo da *Metafísica* e também em outros textos, Aristóteles procede listando sentidos diversos sobre as coisas, submetendo a exame inclusive aqueles oriundos do senso comum. Tal exame acaba revelando sentidos primordiais ou anteriores, fundamentados em sua anterioridade. O que é anterior, nesse sentido, é aquilo que consegue ser necessário em um grau superior, cumprindo de forma mais precisa e cabal o sentido mais puro da palavra. Por exemplo, o que é quente, é devido ao calor; o fogo é a máxima concentração de calor possível; portanto, o fogo é quente em um sentido anterior a qualquer outro objeto quente, pois é o que transmite calor a tudo o resto.

Assim, o problema que tínhamos reconfigurado no título anterior a partir da ontologia aristotélica⁹⁵ pode passar a incorporar não somente a possibilidade de vários sentidos, mas também a possibilidade de, entre eles, haver um sentido primordial e anterior de unidade da obra musical — também da perspectiva de sua imanência. Para tal, primeiro haveremos de revisar com atenção a discussão sobre a unidade na *Metafísica*. Nesse assunto, Aristóteles procede de maneira similar à sua análise sobre os múltiplos sentidos (polissemia) de ser, como veremos a seguir.

No livro X da *Metafísica*, Aristóteles distingue duas questões em relação à unidade. Em função de tornar a exposição mais didática, apresentaremos ambas questões em ordem inversa à que aparece no livro, começando pela segunda questão — já que esta possui um caráter mais geral e abstrato: O que é ser uno e qual é sua fórmula? Aristóteles indica que ser um significa

[...] *ser indivisível* (sendo essencialmente uma coisa individual, distinta e capaz de existir separadamente no lugar, na forma ou no pensamento), ou significa ser total e indivisível, mas sobretudo ser a primeira medida de cada espécie, e acima de tudo da quantidade, pois é a partir desta que foi estendido às demais categorias. Medida é aquilo por meio do que se conhece a quantidade, e a quantidade *enquanto* quantidade é conhecida ou através da unidade ou através do número, ao passo que todo número é conhecido através da unidade. Portanto, toda quantidade *como* quantidade é conhecida através da unidade, e aquilo pelo que as quantidades são primariamente conhecidas é a

⁹⁵ Como a obra musical, no seu sentido imanente, pode ser una?

unidade absoluta. A conclusão é que a unidade é o ponto de partida do número *enquanto* número. (Aristóteles, 2012, p. 250)

Como apontamos anteriormente, a unidade é uma categoria vinculada à quantidade, uma vez que indica a menor quantidade possível de cada medida e os números são resultado da soma de duas ou mais unidades. O que fundamenta toda e qualquer medida, então, é a unidade absoluta, que é, por definição, indivisível. Nessa citação também se encontra presente a ideia de “coisa individual, distinta e capaz de existir separadamente no lugar, na forma ou no pensamento”. Isso significa que, mesmo que a entidade ou substância esteja composta de partes, a supressão de uma das partes acarretaria a destruição do todo. Ou seja, suas partes, em alguns casos, fazem da coisa ser o que ela é; em outros casos também cumprem a função de garantir sua existência relativamente permanente no mundo enquanto substância. A existência, em todos os casos, pode dar-se no lugar, ou seja, de modo espacial ou enquanto essência ou fórmula — cuja existência é de natureza inteligível, ou seja, existe como pensamento. A unidade da essência, fórmula ou definição, por mais que possa ser composta de várias partes, reside em que esta se ocupa de um único objeto (*Ibidem*, p. 225). Contudo, a distinção entre os entes sensíveis e inteligíveis para Aristóteles é muito clara. Há um intuito de formular definições a partir da observação dos objetos e suas determinações, mas para Aristóteles é claro que o que se diz não é idêntico ao objeto, afirmando que “nem o existente nem o uno estão presentes em suas definições” (*Ibidem*, p. 226).

Já a primeira questão que Aristóteles formula em relação à unidade nos aproxima um pouco mais do problema da obra musical, exibindo um caráter mais específico, a saber, que tipos de coisas são chamadas de unas? O filósofo propõe que “um possui diversos significados, e cada coisa a que cada um desses significados se aplica será una” (*Ibidem*, p. 250). No livro X da *Metafísica* são contemplados vários sentidos em que as coisas são chamadas de unas, não mais acidentalmente como em passagens anteriores, mas primária e essencialmente. Dessa maneira, Aristóteles chega a distinguir quatro classes. De acordo com o filósofo, as coisas são unas

[...] enquanto **contínuas** ou **totais**. As outras coisas que são unas são aquelas **cuja fórmula é una**. Estas são as coisas **cujo conceito é uno**, isto é, cujo conceito é indivisível **quando o objeto é indivisível**, [3] na forma e [4] no número. Ora, no número o individual é indivisível, e na forma o que é indivisível é na inteligibilidade e no conhecimento, de modo que aquilo que faz que as substâncias sejam unas tem que ser uno no sentido primário. (Aristóteles, 2012, p. 249, grifos nossos)

Aristóteles compreende que a continuidade, como sentido primordial de unidade, deve dar-se de forma simples e não qualificada, o que significa que a causa da continuidade deve estar na própria natureza do ente, ficando excluídas, por exemplo, as continuidades artificiais que emergem como produto do contato ou da ligação. Estes artifícios de ligação entre elementos

distintos recairiam em um tipo de accidentalidade, portanto, não poderia ser considerado anterior nem primordial.

Sobre as coisas que podem ser unas por constituírem-se como totalidades, Aristóteles pensou que

aquilo que é um todo e possui uma determinada configuração ou forma é uno em um grau ainda superior, e sobretudo se o é por natureza e não por força (como coisas unidas por meio de cola, pregos ou amarração), mas que contém em si mesmo a causa de sua continuidade. (*Ibidem*, p. 249)

Entretanto, na conclusão dessa passagem o filósofo sugere uma terminologia ligeiramente distinta para referir-se às categorias 3 e 4 mencionadas na penúltima citação, ou seja, as coisas cujo conceito é indivisível quando o objeto é indivisível [3] na forma e [4] no número.

Tais são, portanto, numericamente os significados de um (unidade): o naturalmente contínuo, o total, o individual e o universal. Todos são unos porque indivisíveis, alguns do ponto de vista do movimento, outros do prisma do conceito ou da fórmula. (Aristóteles, 2012, p. 250)

Os colchetes adicionados pelo tradutor Edson Bini para enumerar as quatro classes de coisas que são chamadas de unas, na primeira citação, indicam a terceira e quarta classe. Ambas encontram-se abrigadas sob o domínio do conceito, em uma situação de correspondência entre a indivisibilidade do conceito e do objeto concreto, que nesse caso, pode ser algo individual como uma árvore, ou uma totalidade como um bosque. É preciso uma leitura atenta para entender que entre ambas citações não há uma correspondência de ordem entre os termos. Isto é, aquilo cujo conceito é indivisível na forma corresponde ao universal, enquanto aquilo cujo conceito é indivisível no número corresponde ao individual — e não ao contrário, se seguirmos a ordem em que os termos aparecem em ambas passagens.

O individual ou indivisível refere-se à situação na qual o conceito descreve uma indivisibilidade objetiva, imanente ao objeto, como é o caso da substância singular⁹⁶ ou entidade. Por exemplo, um ser humano particular representa a unidade mínima dessa espécie, sendo, portanto, indivisível, o que faz de um ser humano particular uma substância ou categoria primeira. Já o universal é indivisível na forma, que representa não a forma realizada na matéria (*morfê*), mas o *eidos*, ou seja, a forma inteligível que representa, no domínio da linguagem, um grupo de entes particulares de modo geral e abstrato. Trata-se, então, de uma unidade inteligível que busca contemplar uma multiplicidade sensível.

Para entender melhor a unidade da fórmula, tomemos como exemplo a fórmula utilizada por Aristóteles para definir o humano como animal racional. Humano, nesse caso, não faz referência a *este* ou *aquela* ente humano particular, mas a *todo e qualquer ser humano*, portanto, trata-se de um termo universal. Tal fórmula é composta por dois termos, um sujeito e um predicado. Se

⁹⁶ [...] “cujo conceito é indivisível quando o objeto é indivisível” (Aristóteles, 2012, p. 249).

eliminarmos o predicado, a fórmula perde sua determinação, que é a distinção proposta por Aristóteles entre a espécie humana e o resto dos animais, portanto, perderia-se assim a correlação entre a coisa concreta e sua definição intelectual que, com base na observação da capacidade do ser humano de pensar, comunicar-se e inibir os seus impulsos instintivos, asina a ele a qualidade de ser racional. Por esse motivo, a fórmula de ser humano como animal racional é indivisível do ponto de vista da forma. Sendo assim, a forma (*eidos*) é uma unidade inteligível que pode referir-se a uma substância particular individual — como este ou aquele ente particular — ou a um conjunto de modo universal, sendo o individual indivisível no número e o universal indivisível na forma mas divisível em número. Como o próprio Aristóteles afirma, nenhum termo universal pode ser uma substância,

[...] e o próprio ser não pode ser uma substância no sentido de uma coisa existente ao lado da multiplicidade (uma vez que é comum à multiplicidade), porém somente como um predicado, então fica claro que tampouco é possível que a unidade seja uma substância, porque o ser e a unidade são os mais universais de todos os predicados. Portanto, por um lado, gêneros não são certas entidades e substâncias separadas de outras coisas; por outro lado, não é possível que a unidade seja um gênero por força das mesmas razões que impossibilitam que o ser e a substância o sejam. (Aristóteles, 2012, p. 254)

Por tal motivo, Hegel (1995) considera a história da filosofia como o devir da própria ideia, que se inicia na generalidade e progride na direção de uma determinação cada vez maior. Nesse sentido, o *eidos* platônico difere do aristotélico não pelo gênero — pois ambos são assumidamente de ordem intelectual — mas pelas determinações, revisões e recalibrações que emergem no decorrer do desenvolvimento filosófico em um sentido histórico. Segundo Aristóteles, Platão pensava as formas como substâncias, como elementos das coisas reais e cuja existência é possível por participar das formas. Dessa maneira, para Platão o que é justo, é justo por participar na justiça — no que seria *o justo em si*; o que é belo, é belo por participar na beleza — no *belo em si*. Ambas formas seriam, na visão platônica, eternas e imutáveis, separadas e livres dos processos de geração e corrupção próprios de um mundo sensível em constante transformação. Isso leva a Platão a compreender as formas (*eidos*) como causas das coisas reais, pois enquanto a realidade muda, as formas permanecem intactas, desde sempre e para sempre⁹⁷. Já o olhar aristotélico parte de um questionamento radical do que seria a própria filosofia, isto é, como

[...] conhecimento da verdade. O objetivo da ciência especulativa é a verdade, ao passo que o da ciência prática é a ação, pois até mesmo quando estão investigando como uma coisa é o que é os cientistas práticos investigam não o princípio eterno, mas sim a aplicação relativa e imediata. Mas não podemos conhecer a verdade independentemente da causa. (Aristóteles, 2012, p. 76)

⁹⁷ Compreensão que ressoa ainda em Schopenhauer, como vimos no terceiro subcapítulo do segundo capítulo, 2.3 A Unidade da forma coerente em Arnold Schoenberg.

A ciência especulativa referida por Aristóteles integra a matemática, a física e a metafísica, enquanto as ciências práticas são a ética e a política. É sob essa perspectiva cientificista que Aristóteles encontra sérias dificuldades em validar a *Teoria das Formas* de Platão, pois, como uma forma inteligível pode ser causa de múltiplas coisas concretas? Em que consiste tal participação? Como uma forma pode existir separadamente do mundo sensível?

Ao longo da *Metafísica* encontramos diversos questionamentos desse tipo, os quais contrastam com o que Aristóteles observa de fato na natureza, principalmente observando os mecanismos de geração e corrupção. Todo ser vivo é, nesse sentido, gerado a partir de seus progenitores; toda planta nasce de uma semente, e assim por diante. É notável na *Metafísica* a consciência de Aristóteles sobre o papel representativo da palavra enquanto elemento do pensamento, seu reconhecimento enquanto existente, mas a observação atenta dos processos naturais dificulta a validação de sua condição de causa ou elemento do real, como pensava Platão. As ideias podem operar como causa formal, por exemplo, ao planejarmos uma obra musical de forma intelectual, mas Aristóteles observa que esta não é a única relação possível de causalidade⁹⁸. Assim, o filósofo passa a contemplar diversos significados para um mesmo termo, começando pelos sentidos do próprio ser, o qual é intercambiável com o sentido de uno. Nesse sentido,

[...] na esfera das cores o *uno ele mesmo* que necessitamos buscar é uma cor, também no âmbito da substância, o *uno ele mesmo* é uma substância. E que em um certo sentido o significado de unidade é idêntico ao do ser fica claro, *de uma parte* porque possui um significado correspondente a cada uma das categorias, não estando contida em nenhuma delas — por exemplo, não está contida nem na substância nem na qualidade, embora esteja vinculada a estas tal como o ser está; *de outra parte* porque em *um homem* não há nenhuma predicação *adicional a homem*, tal como o ser não existe separadamente de alguma substância, qualidade ou quantidade; e *de outra parte ainda*, porque *ser um é ser uma coisa particular*. (*Ibidem*, p. 254)

A despeito da completude e precisão com que Aristóteles explica a relação entre o ser, a unidade e o real, é necessário realizar algumas considerações. Ser é uma palavra que denota existência, o estar de algo no mundo. Não se trata de um elemento que esteja contido na coisa concreta, nesse sentido nada possui o ser, apenas dizemos que algo é porque está ali, porque se impõe à nossa percepção como uma presença, como um *obiectum*, algo que simplesmente encontramos diante de nós. Nesse sentido, não há tal coisa como o *ser em si*, pois o ser não é um ente, mas é o que dizemos de um ente ao constatar sua presença⁹⁹.

⁹⁸ Para Aristóteles, as coisas podem ter várias causas, entre as quais distingue quatro: a causa material (do que é feita a coisa), a causa eficiente (o que fabricou a coisa), a causa formal (uma ideia da coisa que precede sua produção) e a causa final (ou finalidade a que se destina a coisa). Esta teoria é conhecida como a *teoria das quatro causas*.

⁹⁹ Devemos dar os devidos créditos a Martin Heidegger em *Ser e Tempo*, onde articula a distinção entre ser e ente.

Da mesma maneira ocorre com a unidade. Assim como ela não existe de forma separada, como *unidade em si*, as coisas não contêm unidade. Similarmente ao caso do ser, não se trata de um elemento constituinte das coisas do mundo, ao contrário, atribuída às coisas por meio da linguagem, denota seu caráter de existente individual e indivisível. Por isso, “ser um é ser uma coisa particular” (*Ibidem*, p. 254), concentrando-se aqui o sentido primordial de unidade. No caso da totalidade, por ser um conjunto de multiplicidades, a unidade revela um caráter primordialmente inteligível e universal. Nos referimos a uma floresta, por exemplo, por meio de um termo unitário, *floresta*, que indica uma totalidade diversa sob múltiplos aspectos. Por isso tendemos a pensar que se trata de uma unidade inteligível que busca representar, de alguma maneira, uma multiplicidade sensível. Já ao falarmos de uma substância particular, como *este* ou *aquele* copo de vidro, estamos nos referindo a uma unidade em um sentido mais radical, por isso “no âmbito da substância, *o uno ele mesmo* é uma substância” (*Ibidem*, p. 254).

6 A Unidade da Obra Musical a partir da Metafísica de Aristóteles

No presente capítulo tentaremos dar resposta, mesmo que parcialmente, ao problema que foi elaborado ao longo de nossa investigação, isto é, como uma obra musical, no seu sentido imanente, pode ser una.

Como vínhamos antecipando no decorrer da exposição dos conceitos do pensamento aristotélico que consideramos mais relevantes para pensar a questão da unidade da obra musical, a busca por um sentido unívoco e definitivo seria, de certa maneira, ignorar o modo em que Aristóteles procedeu em sua investigação filosófica. Nesse sentido, é importante não apenas uma compreensão acurada dos conceitos aristotélicos, mas sobretudo a observação do modo em que os problemas se constroem, pois é a partir dali que os conceitos são elaborados.

O conceito aristotélico de unidade é, nesse sentido, uma reflexão sobre duas questões por ele levantadas e que examinamos no capítulo anterior, (i) o que é ser uno e qual é sua fórmula? e (ii) que tipos de coisas são chamadas de unas? Assim, o pensamento filosófico surge como resposta necessária para uma compreensão mais precisa e aprofundada, levando a um grau superior de determinação. Tal determinação, por sua vez, exige a distinção e caracterização dos diversos sentidos possíveis em que um termo pode ser empregado, em quais casos podem ser aplicados e por que. Dentre alguns sentidos possíveis, Aristóteles buscou determinar quais seriam primordiais ou anteriores, aqueles que concentrariam com maior precisão o sentido fundamental do termo. Esse caminho metodológico conduz à universalidade, pois a anterioridade do termo reside em que este pode ser aplicado em um maior número de casos, condizente com a própria concepção aristotélica de ciência, a qual se ocupa necessariamente do universal. Dessa maneira,

podemos dizer que a filosofia de Aristóteles se estabelece a partir de um diálogo recíproco entre operações dedutivas e indutivas, à medida que, por um lado, a análise de aspectos universais busca expressar inúmeras situações particulares similares ou análogas. Por outro lado, a observação de diversas situações particulares conduz à constatação de princípios universais. Nesse sentido, inquirir sobre a unidade da obra musical compreendida a partir de sua imanência¹⁰⁰ significa formular uma questão de ordem universal, pois não se está perguntando exatamente sobre a unidade de uma obra em particular, e sim sobre a unidade da obra musical em geral, compreendida essencialmente como produto do obrar no meio sonoro. Contudo, isso não retira a necessidade de observarmos casos específicos, que, no entanto, podem chegar a revelar características presentes em outros tipos de música.

Devemos lembrar, neste ponto, os quatro tipos de coisas que podem ser chamadas de unas, de acordo com Aristóteles: (i) aquelas que são unas em função de sua continuidade, (ii) as que se constituem como uma totalidade, (iii) aquelas “cujo conceito é indivisível quando o objeto é indivisível, (iv) na forma e (v) no número” (Aristóteles, 2012, p. 249). Logo, inquirir sobre a unidade da obra musical em geral, no seu sentido imanente, nos conduz a investigar de que maneira esta poderia corresponder a alguma dessas quatro categorias, ou a alguma outra mais, ou a nenhuma delas.

As questões, são, portanto, essencialmente três, cada uma avaliando se a obra musical corresponde a cada uma das categorias aristotélicas de unidade e em que sentido: (i) A obra musical é contínua? se sim, em que sentido? (ii) Uma obra musical é uma totalidade? se sim, em que sentido? A terceira pergunta adquire uma certa especificidade, posto que, de acordo com a definição de Aristóteles, envolve a relação entre conceito e objeto, isto é, poderíamos avaliar se (iii) a obra musical é indivisível na forma ou no número, e em que medida o conceito ou fórmula seria capaz de expressar essa indivisibilidade.

Acreditamos que Aristóteles tenha formulado essas definições de caráter universal a partir de uma observação atenta de inúmeras situações particulares. De fato, no livro X apresenta alguns exemplos da matemática, da geometria e da astronomia. O nosso trabalho consistirá, nesse sentido, em verificar em que medida essas definições de coisas que são chamadas de unas interceptam a obra musical no seu sentido imanente. Sendo este o propósito central da presente investigação, a partir de uma análise prévia tomaremos o cuidado de ordenar as questões em função de seu potencial desdobramento, isto é, a partir da densidade que nos foi possível extrair

¹⁰⁰ Ou seja, a obra musical compreendida como resultado das determinações que emergem a partir de atividades ordenatórias como a composição e a improvisação sem entrar na seara da percepção, produção de representações mentais ou da significação, o que constitui o aspecto transcendente da obra musical.

de cada uma delas, a saber, indivisibilidade, totalidade e, por fim, continuidade. Começemos pela primeira.

6.1 Indivisibilidade

Aristóteles considera que o sentido primordial de unidade é a indivisibilidade, pois todos os significados de unidade “são unos porque indivisíveis, alguns do ponto de vista do movimento, outros do prisma do conceito ou da fórmula” (Aristóteles, 2012, p. 250). Além disso, há de se considerar que, para o filósofo,

[...] no número o individual é indivisível, e na forma o que é indivisível é na inteligibilidade e no conhecimento, de modo que aquilo que faz que as substâncias sejam unas, tem que ser uno no sentido primário. (Aristóteles, 2012, p. 249)

No subcapítulo 4.5 do quarto capítulo, *A Obra Musical à luz do pensamento aristotélico*, avaliamos a possibilidade de uma substancialidade da obra musical, fundamentados na compreensão do conceito de substância que foi possível extrair a partir da nossa interpretação de diversos textos contidos na *Metafísica* e no livro das *Categorias*.

Cabe lembrar que a palavra substância — *sub stare*, aquilo que está em baixo, ou na base — provém da tradução latina do vocábulo grego *ousia*, o qual corresponde ao presente particípio do verbo ser, motivo pelo qual, dependendo da edição, aparece traduzido como *entidade*, ou seja, algo que é, que está sendo. Isto pode causar algumas falhas na compreensão, pois, se considerarmos apenas a generalidade do termo, tudo que é, evidentemente, é uma entidade. Em algumas passagens da *Metafísica*, por exemplo, quando Aristóteles afirma que existem dois tipos de substância, “a coisa concreta e a fórmula” (*Ibidem*, p. 209), interpretamos que o termo substância deveria ser compreendido como entidade no seu sentido mais abrangente, ou seja, como existência intelectual, uma vez que tanto os corpos sensíveis e individuais quanto as ideias e pensamentos, de fato, existem.

Entretanto, a caracterização mais específica do conceito de substância elaborada por Aristóteles — discutida no quarto capítulo e exposta pelo filósofo sob vários pontos de vista, tanto no livro das *Categorias* quanto na *Metafísica* — aponta para um tipo de entidade que, enquanto *forma realizada na matéria*, é individual e existe independentemente de outros corpos. Trata-se da substância (*ousia*) não como mera entidade genérica ou existente, mas como categoria primeira, ou seja, como uma coisa material particular que não é predicado de nenhuma outra coisa. Ao invés, as figuras de predicação que a ela se aplicam correspondem a todas as demais categorias, entre as quais Aristóteles — além da substância — distingue nove, a saber, “quantidade, qualidade, relação, lugar e tempo, posição [...], estado [...], ação e paixão” (Calvo apud Aristóteles, 1978, p. 43, trad. nossa). Assim, “a dissociabilidade e a individualidade

pertencem particularmente à substância. Consequentemente, pareceria que a forma e a combinação de forma e matéria são mais verdadeiramente substância do que a matéria” (Aristóteles, 2012, p. 184).

A indivisibilidade da substância — sempre singular — reside em que esta se institui como a menor medida em cada classe, por exemplo, uma árvore particular entre as árvores, ou um copo de vidro particular entre os copos de vidro. Isso não significa que um copo não possa ser quebrado, ou uma árvore não possa ser cortada em partes, o que exigiria uma atualização das potências que lhe seriam próprias. Mas a coisa concreta, em ato, existe com todas suas partes integrantes.

Como apontamos no final do quarto capítulo, a obra musical — compreendida a partir de sua imanência — não existe separadamente das substâncias humanas particulares que a produzem. A despeito de podermos afirmar que seu aspecto material é constituído de ar em estado de vibração, incluindo interrupções, silêncios e irregularidades, sua presentificação enquanto atualização do estado do ar — causa material do fenômeno sonoro — se dá unicamente por meio de atividade (*energeia*).

Ao mesmo tempo, a obra musical em geral é constituída de sons diversos, causados por movimentos diversos. Sobre isso, Aristóteles menciona que “na música, a medida é o quarto de intervalo, porque é o menor intervalo” (Aristóteles, 2012, p. 251). Essa referência ao gênero enarmônico que utilizava o quarto de tom, o qual junto ao gênero cromático e o gênero diatônico integravam o sistema musical grego¹⁰¹, indica que o verdadeiramente indivisível é a menor unidade intervalar possível dentro de um dado sistema. Isso revela que a obra musical, no seu aspecto imanente, é passível de ser dividida, tanto quanto forem as unidades que a compõem, sejam unidades intervalares referentes ao parâmetro altura, unidades rítmicas referentes ao parâmetro duração ou qualquer outra unidade associada a qualquer outro parâmetro.

O caráter sequencial da obra musical também possibilita sua divisibilidade, pois, conforme apontamos no final do quarto capítulo, a obra musical se apresenta, enquanto fenômeno, de forma similar a um relato, independentemente de sua morfologia. Por exemplo, no caso de obras nas quais um ou uma intérprete participa criativamente tomando decisões no próprio instante da interpretação (como nas obras abertas), ou no caso de obras cujas partes são compostas mas sem determinar a ordem em que irão aparecer para o público (como a forma momento de Stockhausen), ou no caso de um grupo de músicos improvisando (como no jazz), os sons e pausas acontecem sempre em uma ordem sequencial, da qual nos apercebemos graças à nossa memória.

¹⁰¹ Para mais detalhes, ver as notas de Maria Luiza Roque em *Problemas Musicais*, de Aristóteles (2009).

De um ponto de vista criativo, habitua-se a compor por partes. Mesmo que definidas inicialmente de uma maneira genérica como um momento ou estado sonoro dotado de uma certa identidade, a obra não aparece em sua completude na mente de quem compõe. De um ponto de vista analítico, a identificação dos momentos que compõem a obra, dos gestos sonoros e das relações entre alturas, durações, silêncios e outros parâmetros em cada uma das partes exige uma segmentação. De um ponto de vista interpretativo, para memorizar uma obra musical a divisão é também de extrema importância. A obra, por fim, pode ser dividida porque sua determinação existencial baseia-se na ordem de unidades sonoras e pausas que se sobrepõem e se sucedem temporalmente umas às outras, assim, “a unidade e a pluralidade opõem-se na medida em que a primeira é indivisível e a segunda é divisível” (Aristóteles, 2012, p. 254).

Nesse sentido, para Flo Menezes compor envolve decompor e recompor, uma vez que “grafar a música implica seccionar os sons, difratar o pensamento composicional em camadas” (Menezes, 2013, p. 24), de modo que a criação sonora pode ter como ponto de partida, em muitos casos, a organização criativa de pequenas unidades sonoras que — previamente seccionadas e divididas em unidades — são observadas isoladamente, tal como um perfumista observa por meio de seu olfato o caráter de cada fragrância de forma separada antes de combiná-las.

6.2 Totalidade

A totalidade corresponde à segunda categoria de unidade, de acordo com a ordem das definições desenvolvidas por Aristóteles no livro X da *Metafísica*. Para o filósofo,

aquilo que é um todo e possui uma determinada configuração ou forma é uno em um grau ainda superior, e sobretudo se o é por natureza e não por força (como coisas unidas por meio de cola, pregos ou amarração), mas que contém em si mesmo a causa da sua continuidade. (Aristóteles, 2012, p. 249)

Nessa passagem, Aristóteles faz referência à substância, a qual, como discutimos anteriormente, possui em si mesma a causa de sua continuidade, isto é, não depende de qualquer outra entidade para permanecer enquanto individualidade material dotada de forma. Isso se confirma quando Aristóteles indica que “aquilo que faz que as substâncias sejam unas, tem que ser uno no sentido primário” (Aristóteles, 2012, p. 249), pois aqui novamente insiste em que a unidade da substância, fundada na individualidade e indivisibilidade, é uma unidade primordial.

Como temos indicado anteriormente, em muitos casos a obra musical se constitui como uma multiplicidade sonora que se exhibe de forma sequencial, considerando também as simultaneidades e pausas que lhe são próprias. Nesse sentido, trata-se de uma totalidade, mas não no mesmo sentido em que a substância particular o é, pois é fato que a obra musical não existe do mesmo modo. Além disso, permanece espacialmente e temporalmente graças à coesão entre

as moléculas que a compõem. Voltando para a música, a completude da obra musical se dá em concomitância com seu próprio fim, pois só teremos ouvido uma obra inteira quando esta acaba. Por outro lado, um copo de vidro particular em cima de uma mesa está ali em ato e de forma íntegra, pois nada lhe falta. Já a totalidade de uma obra musical composta (não improvisada) é apenas acessada em primeira mão por quem a compôs, ao menos nos casos em que a composição envolve a determinação dos parâmetros considerados essenciais para aquela tradição criativa. No caso de obras abertas ou obras nas quais quem compõe determina apenas uma parte, a obra enquanto totalidade experienciada será sempre uma surpresa¹⁰². Independentemente de como a obra foi constituída no seu aspecto imanente, como uma composição altamente determinada, como uma obra aberta ou como uma improvisação cujas determinações sonoras ocorrem em tempo real, do ponto de vista de quem ouve a obra se inicia com o primeiro som e se completa à medida em que se aproxima de seu fim. Após o último som, podemos dizer que ouvimos aquela obra completa, pois a haveremos experimentado em sua totalidade. Entretanto, devido a que a obra musical no seu sentido imanente não corresponde à substância como categoria primeira, vemos dificuldades em relacioná-la com a ideia de totalidade substancial mencionada na citação anterior. Assim, podemos considerar que se trata de um tipo específico de totalidade que deve ser compreendida em seus próprios termos e de acordo com sua própria natureza, ancorada à sua condição ontológica de produto do obrar enquanto determinação — em muitos casos, intencional — de atividades ordenadas que produzem sons igualmente ordenados, e nunca como um objeto sólido ou qualquer outra categoria que se institua a partir de um privilégio da espacialidade.

6.3 Continuidade, variedade e beleza

Destacada entre os elementos musicais mais elementares, a onda senoidal poderia ser considerada o elemento *mais uno* justamente em razão de sua continuidade e da simplicidade do seu movimento. De fato, a senoide representa o movimento vibratório mais simples e indivisível¹⁰³. Por outro lado, mesmo nas peças musicais populares e cantigas infantis mais simples, haverá sempre e em toda circunstância, algum grau de variedade, de tal maneira que poderíamos afirmar que a variedade é um princípio estético fundamental da música ocidental. Por

¹⁰² “O que a indeterminação exhibe com relação à partitura fixa seria, para Cage, uma diferença ontológica: enquanto a música tradicional produziria objetos a serem repetidos e admirados, a música ‘indeterminada’ montaria processos cujo resultado seria imprevisível ao autor, ao intérprete e aos ouvintes”. (Fiel da Costa, 2016, p. 10)

¹⁰³ Também chamada de onda pura, a senoide é o único elemento musical que não possui harmônicos, diferentemente dos sons produzidos por meio de corpos vibratórios, cujos componentes espectrais variam de acordo com a forma emergente de seus modos de vibração.

mínima que seja, ela é sempre presente na música: um simples deslocamento de uma nota para outra, como ocorre em uma simples melodia, implica, necessariamente, uma quebra de continuidade. Passemos agora a analisar esta questão.

O princípio de variedade aparece em diversos manuais de composição, como no canônico livro de contraponto *Gradus ad Parnassum*, de Johann Joseph Fux, publicado em 1725 e estudado até hoje em nossos conservatórios e cursos superiores em música. Esse tratado influenciou compositores germânicos contemporâneos da época como J.S. Bach, foi a base da educação musical do jovem Mozart e seria mais tarde estudado também por Haydn e Beethoven (Mann, 1965). O livro exerceu também grande influência em didatas da composição no século XX como Paul Hindemith, que inicia seu livro *The Craft of Musical Composition* com uma citação direta de Fux, ao qual se refere como “o livro de contraponto cujos princípios básicos até hoje orientam o aluno no aprendizado de seu ofício” (Hindemith, 1945, p. 1, trad. nossa).

Entre os princípios básicos citados encontramos um estreito vínculo entre a variedade e o prazer, quando Fux declara que “o propósito da harmonia é dar prazer [e o] prazer é despertado pela variedade de sons” (Mann, 1965, p. 21, trad. nossa). Esta passagem, projetada como modelo de beleza para várias gerações futuras de compositores, também representa a perpetuação de uma ideia muito anterior à época de Fux, diretamente relacionada com o problema do belo.

Dentre os textos mais antigos que foram produzidos no seio da cultura ocidental e aos quais tivemos acesso durante esta pesquisa, encontramos o *Hípias Maior*, de Platão. Nesse diálogo, de caráter aporético¹⁰⁴, o personagem Sócrates interroga Hípias, um conhecido sofista da época, sobre o que seria o *belo em si*. Sem trazer uma resposta definitiva para o problema, o desenvolvimento do debate aponta para alguns sentidos possíveis de beleza, lembrando que, para Platão, as coisas do mundo sensível existem por participação nas *formas*.

Nessa perspectiva, a beleza no mundo sensível existiria, de acordo com o pensamento platônico, por participar de uma ideia de beleza, ou, do *belo em si*, mas sempre como uma cópia imperfeita, uma vez que o *belo em si*, ou o belo que é *sempre e em toda circunstância*, corresponderia, para Platão, a uma ideia ou *forma*, eterna e imutável, separada do mundo sensível, uma vez que sua existência não seria possível no mundo físico onde tudo está em permanente mutação. Por tal

¹⁰⁴ Derivado do termo *aporia*, abriga o sentido de problema sem saída. Os diálogos aporéticos não apresentam soluções definitivas aos problemas em questão, deixando-os sempre em aberto, instigando o leitor a desenvolver seu próprio pensamento.

motivo, Platão compreende as *formas* que habitam no mundo inteligível como elementos das coisas reais¹⁰⁵ — ideia refutada mais tarde por Aristóteles¹⁰⁶.

O prazer mencionado por Fux encontra ressonância, contudo, no diálogo *Hípias Maior* na voz de Sócrates, quando diz: “Vê, pois, se dissermos que é belo aquilo que nos agrada — não por todos os prazeres, mas o que nos agrada à audição e à visão — como poderíamos discordar?” (Platão, 2019, p. 36). Hípias simplesmente não poderia ter discordado. Percebe-se, assim, que a variedade de sons — pensada como condição de possibilidade para a sensação de prazer e que, ao mesmo tempo, fundamentava o *belo em si* de Platão — opõe-se à noção aristotélica de continuidade em um sentido primordial e estrito¹⁰⁷. A variedade de sons em uma situação melódica implica a mudança de um som para outro. A mudança se dá, nesse caso, pela interrupção ou modificação de um som inicial em relação a outro subsequente, causando necessariamente a interrupção de sua continuidade, e conseqüentemente, sua desaparecimento¹⁰⁸.

Por outro lado, tal como sugere Arnold Schoenberg, a monotonia provocada por mera repetição levaria ao tédio e ao desprazer, em um sentido oposto àquele reconhecido por Fux¹⁰⁹, da variedade como fundamento do prazer, e, conseqüentemente, como fundamento do belo¹¹⁰. No livro *Fundamentos da Composição Musical*, a partir do qual examinamos algumas proposições no segundo capítulo, o compositor aponta que “um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*” (Schoenberg, 1996, p. 35). Por evidente que possa parecer, precisamos lembrar que a repetição é sempre de algo que já aconteceu e que precisa terminar de acontecer para poder acontecer novamente. Isso indica que a estrutura morfológica-temporal do motivo possui em si mesma elementos distintos que, ao suceder-se em uma ordem particular, nos permitem reconhecer a forma da memória de um devir percebido.

Tome-se como exemplo o motivo principal (ou sujeito) da *Invenção n.1* de J.S. Bach - BWV 772, apresentado na figura 3. Trata-se de um motivo composto por quatro notas distintas e que apresenta uma mudança de direção a partir da nota Fá. Dessa maneira, temos um primeiro

¹⁰⁵ Para Platão, o permanente é anterior ao impermanente.

¹⁰⁶ Para um maior detalhamento, ver Aristóteles (2012, p. 58).

¹⁰⁷ Aqui podemos ver claramente que as formulações platônicas tem uma presença maior que as ideias aristotélicas na constituição do senso comum.

¹⁰⁸ Desaparecimento do mundo fenomênico, desconsiderando o envolvimento da memória, o qual exigiria uma discussão à parte.

¹⁰⁹ Assim como diversos outros autores, entre eles o célebre Descartes, no seu *Compendium Musicae*: “Finalmente há de se notar que a variedade é muito agradável em todas as coisas” (Descartes apud De Castro, 2015, p. 21).

¹¹⁰ Ideia platônica até hoje muito presente no nosso senso comum.

mesma maneira, o devir do ar se torna perceptível quando se vê alterado pela vibração: o tempo jazia invisível antes que a manifestação sonora lhe emprestasse sua forma vibratória, tornando-o manifesto em um instante que não é mais e nunca mais será, mas que, no entanto, nos deixa impressa a lembrança de seu movimento.

Em outras palavras, é devido à interrupção de continuidades que podemos saber que algo, em efeito, foi, deixou de ser e não é mais. Em termos musicais, o motivo pode ser descrito como um ritmo particular de uma única nota, ou um ritmo particular envolvendo mais de uma nota e cujos aspectos mais imediatos tendem a ser repetidos de forma mais ou menos variada, encarnando o princípio de unidade pensada como similaridade. Em ambos casos, tanto na repetição ritmada de um único som quanto na alternância entre sons distintos, será possível constatar descontinuidades, sendo o segundo caso mais descontínuo que o primeiro, por envolver não apenas durações distintas — já que durações iguais implicaria uma mera pulsação, e não necessariamente um ritmo — mas também vibrações que podem diferir em velocidade, timbre e invólucro.

Esta reflexão leva a pensar que a simples repetição de um mesmo som provoca descontinuidades, fazendo do ato de compor mais uma organização de descontinuidades do que uma projeção escultural de entidades perfeitamente unas e contínuas, como se fossem objetos sólidos compostos de uma só matéria.

Pensamos que existem alguns fatores culturais que podem contribuir para o reforço deste imaginário. O sistema de notação musical tradicional, por exemplo, utiliza formas visuais para representar sons e ritmos organizados da esquerda para a direita, em uma configuração linear e unidimensional do fluxo temporal. Uma vez que o indivíduo é aculturado musicalmente e apreende este sistema, pode passar a utilizá-lo como principal meio de acesso a determinados repertórios, modulando a experiência e reflexão a respeito do fluxo temporal, da forma musical, sua escuta e lembrança. Nessa mesma linha, autores como Christopher Hasty apontam para alguns aspectos inerentes à teoria musical tradicional com os quais tendemos a concordar. Para o autor,

A teoria musical em suas diversas formas pode funcionar de maneira mais ou menos criativa ou destrutiva. Esta pode levar a um crescimento de habilidade e sensibilidade, ou pode levar a uma alienação ou distanciamento da experiência estética. Em ambos os casos, os conceitos e categorias da teoria musical, uma vez aprendidas, afetam profundamente o nosso envolvimento com a música. Assim, teoria e prática são, para bem ou para mal, indissolúveis. (Hasty, 2010, p. 4, trad. nossa)

De toda maneira, a ideia de que ambas esferas, a do pensamento sobre música e os sistemas de notação historicamente estabelecidos não tenham alguma conexão, pareceria um tanto contraintuitiva. Devido à nossa condição de seres imersos na cultura em que vivemos, é necessário chamar a atenção para este ponto.

Nesse sentido, é importante lembrar que os modos de percepção são mais um aspecto do ser humano que não consegue escapar da influência da cultura nem dos mecanismos pelos quais somos aculturados musicalmente (Welch; Ockelford, 2016, p. 509).

Tais mecanismos incluem não apenas a teoria musical e os sistemas de notação mais amplamente utilizados, mas também os sistemas harmônicos mais habituais, as associações de caráter simbólico entre sonoridades específicas e afetos¹¹², bem como as metáforas e palavras em sentido figurativo que empregamos habitualmente para falar sobre música. Por outro lado, os mecanismos de aculturação musical tendem a favorecer o desenvolvimento de determinados modos de escuta, a depender do que é relevante e, conseqüentemente, precisa ser assimilado a partir da audição. Assim, os distintos tipos de música que existem exigem diferentes modos de escuta, por exemplo

[...] cantigas infantis, cantos religiosos e canções populares veiculadas por transmissão oral ou meios de comunicação massiva no ocidente exigem modos de escuta nos quais as micro-relações rítmicas são menos relevantes para a compreensão do discurso musical do que outros elementos, como por exemplo a letra da música e o sentido direcional das frases musicais. A isto pode ser acrescentado que muitas vezes a música ocupa um lugar de fundo, enquanto certos tipos de música que idealizam a atenção completa do ouvinte se reduzem a um pequeno número de ouvintes (Sloboda *et al.*, p. 719).

Ou seja, as micro-relações rítmicas e discontinuidades que formam parte do substrato de qualquer simples melodia passam a segundo plano, o que faz com que os gêneros musicais que se abrigam sob o paradigma do discurso sejam percebidos como mais unificados que outros gêneros musicais, pois o modo de escuta que estes exigem consiste em direcionar o foco perceptivo à percepção de agrupamentos de notas que se diferenciam de outros agrupamentos a partir de características como perfil e direcionalidade. A despeito das micro-relações rítmicas, interrupções e discontinuidades, a letra da canção em conjunto com a melodia pode formar uma camada de sentido que pode ser compreendida como uma unidade própria. Por outro lado, o fato de que a percepção culturalmente informada exibe uma tendência a agrupar eventos por proximidade temporal e de altura, ou por similaridade de perfis, não significa que não existam relações no nível micro e que, de fato, são o próprio substrato da forma musical, relações estas que podem ser perfeitamente percebidas com a devida atenção.

Considerando o que Aristóteles aponta em relação às coisas que podem ser chamadas de unas em função de sua continuidade, seria válido, então, pensar que a obra musical possui um desenvolvimento natural sem o envolvimento do contato ou da ligação? Como expusemos anteriormente, a existência da obra musical não poderia ser comparada à existência de um ente natural como a do ser humano ou a de um pássaro. A obra musical é produto de uma atividade (*energeia*) humana específica. Tanto a improvisação quanto a composição consistem em ações

¹¹² O acorde menor associado ao trágico e o acorde maior associado a afetos como esperança ou alegria, como vimos no segundo capítulo a partir de Robert Hatten (1994).

ordenatórias que visam a ligação de eventos sonoros, tanto no sentido vertical ou sincrônico quanto no sentido sequencial ou diacrônico. Essa ligação, pelo fato de que o som não é um objeto sólido e sim uma vibração, se dá pela proximidade temporal entre os sons produzidos. Isso compreende também as possibilidades transformativas internas dos próprios sons em termos de distribuição temporal do conteúdo espectral e a modificação de estruturas compostas de sons distintos por meio da alteração de seus componentes, o que pode implicar em giros direcionais em diversos parâmetros.

De acordo com o que foi discutido até então, podemos considerar que o sentido de uno exposto por Aristóteles como algo *naturalmente contínuo* e não por mero contato ou ligação não poderia ser predicável da obra musical por duas razões. Primeiro, a obra não é um ente natural que possui em si mesma um princípio de movimento, considerando a fragmentação e estilização do movimento inerentes aos mecanismos de transdução envolvidos na transmissão de movimentos múltiplos e artificiais. Segundo, mesmo as estruturas sonoras tradicionais mais simples, como os motivos, são compostas por descontinuidades, as quais junto às suas proporções internas, imprimem sensações que categorizamos temporalmente, isto é, utilizando categorias relativas a um constructo de tempo. Aqui reside a possibilidade de reconhecimento de uma estrutura melódica quando reapresentada, mesmo exibindo algum tipo de variação, a similaridade morfológica se constitui como um gatilho da memória ecóica ou de curto prazo, produzindo-se o reconhecimento (Snyder, 2016, p. 168).

Por outro lado, vimos que o princípio de variedade, tradicionalmente ligado ao prazer auditivo e, conseqüentemente, à beleza musical¹¹³, subverte a continuidade: a interrompe, a extingue. Portanto, concebe-se a obra como *uma obra*, ou como uma unidade — bem como partes menores como frases e motivos — a despeito das inúmeras descontinuidades que compõem seu próprio substrato. Isto faria da obra musical, em termos aristotélicos, uma unidade inteligível e universal (o termo *obra musical*) que representa uma totalidade composta de unidades menores, portanto, divisível.

¹¹³ De acordo com os autores citados e que identificamos também na base do senso comum. Uma discussão aprofundada sobre o problema do belo escaparia do objetivo central deste trabalho.

7 Unidade como valor representado

Após termos projetado as definições aristotélicas de unidade na obra musical, nomeadamente, continuidade, totalidade e indivisibilidade por forma e por número, nos encontramos perante a impossibilidade de atribuir à obra musical o carácter de unidade em um sentido primordial. Como afirmamos anteriormente, mesmo canções simples costumam apresentar algum grau de variedade. Apesar da pluralidade de movimentos, inações, sons e pausas presentes em uma obra, nos referimos a ela como uma unidade, como *uma* obra. Nesse sentido, obra musical corresponde a um termo universal, e o nome de uma obra específica continua referindo-se a uma totalidade, a uma com-posição, que é sempre uma organização temporal de movimentos múltiplos que produzem sons musicais. Entretanto, como vimos no segundo capítulo, *Perspectivas sobre Unidade em Música*, a busca pela unidade na integração de elementos distintos que integram uma obra musical é um problema que cada artista, a depender de seu contexto sócio-cultural e de época, busca resolver composicionalmente. Vimos também que o tipo específico de unidade que se buscava, em outras épocas, dependia do “objeto” que a obra musical se propunha a representar, como o afeto no Barroco e o carácter no interior da forma discursiva, própria do período clássico. Quando aparecem as formas musicais não-figurativas, ou que não intencionavam representar objetos extramusicais, aparecem os princípios unificadores como a série dodecafônica de Schoenberg, ou o tempo musical unificado de Stockhausen, colocando a música em um terreno fonológico, no qual o som em si mesmo passa a ser o motivador central para a produção de formas estéticas musicais no século XX, culminando no espectralismo francês na década de 1970. Tudo isso demonstra que o termo unidade, em si mesmo, é vago, muito embora seja bastante utilizado de modo genérico para indicar algum tipo de continuidade. Mesmo considerando seu uso mais comum, a continuidade de uma forma barroca é distinta da continuidade clássico-romântica e da continuidade na música do século XX, esta última de carácter mais oculto, pois opera principalmente a nível estrutural. Aqui é preciso recuperar uma citação de Aristóteles, quando diz que

“[...] o ser e a unidade são os mais universais de todos os predicados. Portanto, por um lado, gêneros não são certas entidades e substâncias separadas de outras coisas; por outro lado, não é possível que a unidade seja um gênero por força das mesmas razões que impossibilitam que o ser e a substância o sejam” (Aristóteles, 2012, p. 254).

Perante a impossibilidade de a unidade, enquanto universal, definir realmente a especificidade de uma forma estética, cabe perguntar o que faz com que existam textos de épocas diversas e de artistas que produziram obras radicalmente distintas manifestando uma preocupação em conferir unidade às próprias obras. Sabemos que há um tipo de unidade ontológica, pois para Aristóteles ser equivale a ser um, logo, a unidade da obra deveria estar implícita em sua própria existência enquanto obra, com todas as especificidades que a obra

musical pode apresentar em relação a outros tipos de existência. Mas a unidade ontológica que podemos discutir a partir da natureza processual da forma musical e do tipo de experiência que ela é capaz de proporcionar em termos psicoacústicos não é suficiente para explicar sua dimensão simbólica, isto é, o que uma forma musical dotada de um tipo específico de unidade pode ser capaz de representar. A nossa discussão se centrava inicialmente no domínio das imanências da obra, ou seja, tudo que é possível aferir a respeito da obra enquanto fato sonoro por meio dos métodos das ciências naturais. Neste momento, devemos deslocar a nossa reflexão para o domínio simbólico, ou seja, para a obra musical em um sentido transcendente. Para tentar localizar a unidade neste domínio é preciso recuperar alguns pontos já expostos no início da presente dissertação, a partir dos quais iremos tecer algumas relações.

Por exemplo, Jean-Jacques Rousseau faz menção ao prazer que a unidade da obra proporciona ao espírito, identificando uma unidade sucessiva dada por ligações bem feitas entre as partes e uma unidade simultânea que aponta para o fenômeno harmônico, isto é, quando as vozes, sendo distintas, expressam e reforçam simultaneamente uma única harmonia.

Em Grout e Palisca verificamos que a isorritmia era um artifício utilizado no período medieval para conferir unidade a longas composições, e também havia uma unidade simbólica que aponta para uma unidade de sentido que seria acessível àqueles familiarizados com os códigos e contextos daquela época.

Em Schoenberg, percebemos que a unidade se produz a partir da repetição de algum parâmetro em face a outros que exibem algum grau de mudança. Especificamente, na repetição variada dos motivos se preservam aspectos estruturais enquanto outros são alterados sequencialmente em cada uma de suas aparições. Essa maneira de proceder seria capaz de produzir, de acordo com Schoenberg, não apenas unidade, mas também compreensibilidade, coerência e lógica.

Em Stravinsky há um fundamento filosófico explícito muito inspirado no pensamento dos filósofos pré-socráticos, o qual se traduz em um procedimento composicional que prioriza a semelhança em vez do contraste, de acordo com uma convicção teológica de que o uno precede o múltiplo e atendendo à premissa de que tudo tende à unidade¹¹⁴. Encontramos também, nesse

¹¹⁴ Como mencionamos anteriormente, a unidade era pensada pelos pitagóricos e por Platão como um primeiro princípio ou primeira causa, conseqüentemente era identificada com o *bem em si*. A erudição de Stravinsky é notável, pois caracteriza com bastante precisão e clareza as formulações pré-socráticas que fundamentam seu processo criativo. Entretanto, como vimos, Aristóteles refutou tais formulações, passando a tratar a unidade como predicado do ser e não mais como primeiro princípio, chegando inclusive a afirmar que “Todos os que consideram o universo uma unidade e postulam como sua matéria uma certa coisa, e matéria corpórea dotada de grandeza espacial, estão claramente equivocados em muitos aspectos. Eles somente supõem elementos de coisas corpóreas, e não de incorpóreas, que também existem” (Aristóteles, 2012, p. 61). Isto é uma crítica direta às formulações de Tales de Mileto e Anaximenes, e, ao mesmo tempo, uma afinidade com o *ápeiron* de Anaximandro, muito embora, na visão de

texto, uma menção explícita a uma certa hierarquia de valores dos quais quem compõe deveria estar consciente, o que revela, de forma implícita, que a melhor maneira de proceder, composicionalmente, seria privilegiando a semelhança em direção da unidade.

Por último, Stockhausen considera que a estrutura temporal unificada é o primeiro critério da composição eletroacústica. Tal estrutura emerge a partir da aceleração de um ritmo em *loop*, o qual produz um som contínuo, que vai do ritmo até o timbre, procedimento hoje conhecido como síntese pulsar. Assim, parte-se de um princípio unitário para produzir multiplicidade.

A partir da análise desses casos específicos é possível verificar que há um denominador comum a todos eles. Trata-se de uma convicção, nem sempre tão explícita, de que a unidade seria algo bom e necessário para a obra musical. Jean-Jacques Rousseau relaciona a unidade de objeto da obra com o prazer, que é, sem dúvida, uma boa sensação; Grout e Palisca mencionam a isorritmia como um artifício eficaz, isto é, algo que do ponto de vista da organização produz um resultado satisfatório, ou seja, um bom resultado; Schoenberg enfatiza a relação entre a repetição e a unidade, em prol da compreensibilidade, o que nos permitiria afirmar que é bom que a obra possa ser compreendida, independentemente do tipo específico de compreensão que Schoenberg possa ter tido em mente, mas que, no entanto, buscamos contextualizar histórica e filosoficamente a partir de Schopenhauer; Stravinsky também menciona a semelhança como um fator musical afirmativo e a existência de uma hierarquia de valores de acordo com a qual quem compõe deveria tomar suas decisões, deixando à mostra que haveria uma melhor maneira de compor, forjando a unidade por meio da semelhança. Por último, em Stockhausen não encontramos menções tão explícitas a questões relacionadas com valores, mas o fato de instituir a estrutura unificada do tempo musical como primeiro critério para a composição de música eletroacústica denota uma certa hierarquia, revelando-se como algo fundamental e necessário para a atividade composicional.

Como vimos no segundo capítulo, as críticas de Johann Joachim Quantz indicam defeitos na música italiana em função do que ele — tomando como base comparativa a música alemã e os valores a partir dos quais esta era concebida — considerava artisticamente plausível, sobretudo na observação de que em muitas árias italianas haviam “ritornelos ‘muito ruins’ que às vezes pareciam definitivamente não pertencer àquela ária” (Schwartz, 2001, p. 63). Isso nos permite compreender o estreito vínculo que existe entre a unidade e os valores ou ideias de bem cultivadas por um grupo social determinado — que habita um espaço geográfico em uma época específica — e que formam a base comparativa de acordo com a qual se enuncia o juízo estético.

Aristóteles, o elemento incorpóreo que dá movimento ao cosmos é o pensamento, por considerar que se trata da atividade mais sutil entre todas as atividades possíveis.

Nesse caso, para um crítico alemão de meados do século XVIII — de acordo com seus referenciais estéticos e com os valores e ideias de bem neles incorporados — a música italiana podia parecer excêntrica e confusa, fruto da ignorância acerca das regras da harmonia e da composição (*Ibidem*).

Como bem observou Stampf (1975), a unidade é comumente tratada como virtude, como algo que produz um certo melhoramento estético, não somente na música, mas também em outras artes como na literatura, na dramaturgia e na pintura. Entretanto, do ponto de vista artístico, isso pode representar um certo equívoco, uma vez que a unidade, enquanto qualidade morfológica, não é necessariamente desejável em todos os casos. Para ilustrar essa ideia, Stampf nos lembra da

[...] ópera de Mozart *Die Entführung aus dem Serail*. Os solos de Osmin nos Atos Um e Três são, de uma perspectiva do século XVIII, epítome do caos musical. Modulações distantes, mudanças repentinas de andamento e frases de coloratura desajeitadas para a voz do baixo caracterizam ambas peças. No entanto, eles são os ingredientes musicais essenciais da personalidade de Osmin. Mozart descreveu a situação em uma carta a seu pai: "Pois assim como um homem (Osmin) em uma raiva tão alta ultrapassa todos os limites da ordem, moderação e propriedade e se esquece completamente de si mesmo, a música também deve esquecer-se a si mesma". Mozart conhecia seus personagens. Ele percebeu que uma *aria da capo* unificada seria totalmente inapropriada para um homem que "ultrapassa todos os limites da ordem". (Stampf, 1975, p. 195)

O comentário de Stampf revela que, quando a música tem uma finalidade essencialmente figurativa, ou seja, quando almeja instituir-se como uma forma narrativa capaz de representar algo que não é uno — neste caso, a personalidade de Osmin — a unidade deixa de ser algo esteticamente desejável, justamente porque a forma musical deixa de apresentar elementos figurativos, falhando em seu intuito de representar algo que é essencialmente caótico, como a raiva do personagem. De toda maneira, no classicismo mozartiano a preocupação — e, na prática, a ocupação — com a unidade da obra está sempre presente de algum modo, mesmo em obras musicais que apresentam discontinuidades por razões dramáticas. Dessa maneira, determinados elementos de contraste poderiam, e até deveriam ser incluídos na obra, mas sempre com o devido cuidado, “ou a unidade da peça (representada ainda pelo ‘estímulo central’) poderia ser destruída” (Barbosa, 2008, p. 70)¹¹⁵.

De acordo com o paradigma discursivo, isto é, aquele que estabelece o discurso como modelo formal para a música, a unidade da obra aparece como resultado da tentativa de imitar, musicalmente, a forma do discurso. Isso teve como consequência uma adaptação sistemática das

¹¹⁵ O estímulo central indicado por Barbosa refere-se ao motivo principal utilizado ao longo de uma peça clássica, tendo precedentes na isorritmia medieval e ainda muito presente na música hoje, especialmente na música de matriz popular.

regras da retórica à atividade composicional, evidenciada especialmente no período clássico e se estendendo até o século XX.

De acordo com o paradigma fonológico, a partir da primeira metade do século XX, a unidade passa a ser buscada não exatamente na forma aparente, mas em uma estrutura unificada ou princípio unificador a partir do qual a forma é construída, como a série dodecafônica de Schoenberg ou a estrutura temporal unificada de Stockhausen¹¹⁶. As camadas perceptíveis mais imediatas podem parecer, nestes últimos exemplos, mais múltiplas e informativas, inclusive caóticas ou desordenadas, apesar de tal multiplicidade ser gerada a partir de uma única estrutura unificada. Podemos pensar, então, que a unidade morfológica — que por muito tempo se instituiu como objetivo primordial da composição — passa a ser menos importante do que o princípio a partir do qual a obra se origina, o que representa uma importante quebra de paradigma em relação a outras épocas¹¹⁷. Em todos os casos, observamos que a unidade, seja como princípio unificador ou como qualidade morfológica, continua a ser considerada algo bom e necessário para composição da obra musical, o que nos instiga a tentar identificar os valores ou ideias de bem aos quais a unidade da obra pode ser vinculada.

Entendemos que a obra de arte se configura como um bem simbólico que pode potencialmente representar visões de mundo, valores e ideais de um grupo de indivíduos. Ou seja, as qualidades imanentes da obra têm potencial significativo, o que permite que a obra possa ser compreendida no seu aspecto simbólico. Desse modo, os membros de um determinado grupo social podem avaliar quanto uma obra particular representa, de fato, seus próprios valores e aspirações. Apesar de não ser possível falar em regras universais, podemos dizer que o gosto ou preferência por um tipo de forma estética passa pela identificação.

Nesse viés, a unidade da obra, no seu aspecto imanente, é perseguida no ato criativo por ser considerada algo bom em algum sentido, caso contrário não teria sentido algum fazer da unidade um princípio fundamental para a criação musical. Em um sentido morfológico, inclusive ontológico, busca-se a realização de *uma obra*, una e distinta de outras. Mas em um sentido simbólico a unidade pode manifestar-se na obra musical como um valor representado, fazendo da forma estética uma portadora de valores e ideais do grupo social no qual é produzida ou do artista particular que a inventa.

¹¹⁶ Mais tarde, na segunda metade do século XX, compositores como Gérard Grisey e Tristan Murail começaram a utilizar as componentes espectrais de um som como base para a composição musical, entretanto, as poéticas spectralistas tendem a trabalhar com temporalidades estendidas de modo a dar tempo para que o ouvinte possa apreciar as qualidades sonoras e seus lentos processos transformativos, utilizando o timbre como modelo de processualidade formal, diferentemente dos procedimentos de Stockhausen ou compositores posteriores como Brian Ferneyhough, este último considerado o maior expoente da denominada *nova complexidade*.

¹¹⁷ O que faz com que hoje possamos identificar esse tipo de abordagem composicional como de cunho estruturalista.

Permitindo-nos ir ainda mais longe mas sempre a partir do que conseguimos extrair dos textos examinados até aqui, poderíamos afirmar com certa segurança que produzir uma forma estética unificada significa imbuir a obra musical de sentido e valor. A palavra *significar*, neste contexto, adquire um sentido mais profundo ao lembrarmos que a unidade, para além de uma qualidade morfológica específica, integra o aspecto simbólico da obra de arte. Como vimos, uma determinada compreensão de unidade que se traduz em uma forma estética específica pode representar uma ideia de eternidade, um afeto, um caráter dramático, um tipo de racionalidade, uma dialética orgânica ou uma fantasia. Mesmo em formas não-figurativas, a unidade continua tendo um papel fundamental que extrapola sua dimensão ontológica. Basta nos perguntarmos o que a busca por uma estrutura sólida, mesmo que pouco aparente, pode significar na reconstrução da Europa logo após a segunda guerra mundial, senão uma profunda racionalidade que, apesar da mais terrível destruição, sobrevive e é capaz de produzir um mundo novo?

Ali reside a pertinência e importância dos textos de Aristóteles a respeito da unidade, uma vez que na sua *Metafísica* a unidade assume, explicitamente, sentidos diversos e que se realizam imanente e transcendentemente em domínios criativos e expressivos que ultrapassam seu caráter de qualidade uniforme. De todo modo, ao que tudo indica ser de senso comum, uma obra musical *mais una* teria mais valor do que uma obra morfológicamente fragmentada, apresentando elementos desconexos, processos descontínuos ou interrompidos, ou materiais que se transformam “mais do que deveriam” e que não apresentariam maiores compromissos com uma linearidade discursiva ou eixo dramático de alguma espécie. Não nos é estranha a ideia de que bons compositores aproveitam bem seus materiais ao fazerem muito com pouco, como os frequentemente citados processos composicionais de Ludwig van Beethoven.

Assim como o citado caso de Quantz, em meio à literatura musical encontramos outros exemplos de franca oposição à descontinuidade ou falta de unidade, contextualmente identificadas como antitéticas à denominada “boa música”. Um deles é o supracitado livro de Roman Ingarden que, apesar de sua interessantíssima discussão sobre os modos de existência da obra de arte, nos surpreende ao tratar o problema da unidade da obra, começando por perguntar

[...] como uma obra composta por muitos produtos musicais e muitas partes constitui uma única obra que não se desfaz em muitos produtos musicais não relacionados, que forma um todo unificado e significativo? Certamente, nem toda obra musical é verdadeiramente unificada. Nem toda obra constitui um todo artisticamente significativo. Há, no entanto, obras que são música “ruim”, e são ruins em parte porque se desintegram em produtos acústicos não relacionados, embora formem uma sequência ininterrupta no tempo. No entanto, essas partes não relacionadas estão de acordo, supostamente, com as intenções do compositor e o destino da obra de arte, o qual é emergir sobre elas pertencendo uma à outra formando um todo unificado. Este é, de fato, o conceito de arte em geral. A sequência temporal dessas partes não é, no entanto, suficiente para constitui-las como uma única obra e como um todo artístico unificado e significativo, pois falta algo na determinação qualitativa e na estrutura que

impede a realização da unidade e da completude em dita obra. É um amálgama, mas não uma obra singular. (Ingarden, 1986, pp. 123, 124, trad. nossa)¹¹⁸

Similarmente a Ingarden, encontramos em Theodor Adorno uma posição dialética em favor da música séria, fortemente fundamentada na ideia de unidade como ideia de bem, em contraposição à música ligeira. A unidade, no seu sentido simbólico, aparece neste texto de Adorno como representação de uma sociedade verdadeiramente — e não apenas aparentemente — feliz, pois, para o autor,

na variedade dos encantos e da expressão comprova-se sua grandeza como força que conduz à síntese. A síntese musical não somente conserva a unidade da aparência e a protege do perigo de derivar para a tentação do "bonvivantismo". Em tal unidade, também, na relação dos momentos particulares com um todo em produção, fixa-se a imagem de uma situação social na qual — e só nela — esses elementos particulares de felicidade seriam mais do que mera aparência. (Adorno, 1996, p. 23)

Logo, nos parece implícita, nessa passagem específica de Adorno, a valorização de processos composicionais clássico-românticos, especialmente no que se refere à seção de desenvolvimento de uma sonata ou sinfonia — que, por sua vez, ao colocar em jogo as forças antagônicas presentes na exposição temática e conduzir processos elaborativos na busca pela síntese entre forças opostas ou contrastantes, encontra paralelos na estrutura do discurso, como antecipamos no segundo capítulo ao tratarmos sobre aspectos formais e fundamentos filosóficos do período clássico-romântico. A proposição de Adorno, nesse excerto, também deixa entrever a relação entre as partes e o todo, conhecido fundamento da beleza clássica, tratando-a explicitamente como uma representação de um ideal de sociedade. Sobre isso, concordamos com Fernando Nicknich quando sugere que as críticas de Adorno à por ele chamada “música ligeira”

[...] derivam, então, do fato que ela se compõe de fragmentos que nunca chegam a uma síntese, oferecendo ao ouvinte apenas aparências de verdade e felicidade que, justamente por não terem força de síntese, nunca deixam de ser ilusórias. A verdadeira felicidade, ao contrário, estaria na observância do todo musical, na síntese dos encantos e prazeres, apenas encontrados na correta apreciação da música séria. (Nicknich, 2013, p. 289)

Podemos propor, alternativamente, que tanto a música de concerto de matriz europeia quanto a música popular folclórica ou urbana existem graças às discontinuidades que formam o

¹¹⁸ “The first question is: how does a work consisting of many musical products and many parts constitute nevertheless a single work that does not fall apart into many unrelated musical products, that forms a unified, meaningful whole? To be sure, not every musical work is truly unified. Not every work constitutes an artistically meaningful whole. There are, however, works that are "bad" music, and they are bad partly because they disintegrate into unrelated acoustic products, even though they form an uninterrupted sequence in time. Yet, these actually unrelated parts are supposed according to the intentions of the composer and the destination of the work of art which is to arise upon them to belong to each other and form a unified whole. This in fact is the concept of art in general. The temporal sequence of these parts is not, however, sufficient to constitute them into a single work and a unified, meaningful, artistic whole, for there is something lacking in the qualitative determination and structure that prevents the achievement of unity and wholeness in the given work. It is an amalgam, but not a single work”. (Ingarden, 1986, pp. 123-124)

substrato material das estruturas musicais — cabendo ainda dizer que a síntese ou unidade almejada por Adorno, e que parece tomar como modelo práticas de compositores clássico-românticos, encontra abrigo em um paradigma de música pensada como discurso e em uma compreensão de arte como campo para o exercício de um tipo singular de racionalidade, concepções historicamente situadas, identificadas e ainda hoje valorizadas por determinados grupos sociais.

Tal valorização se manifesta na medida em que os indivíduos que compõem determinado grupo social são capazes de compreender os códigos segundo os quais uma obra foi codificada e assim, conseqüentemente, também os valores e aspirações ali representados, tal como a feliz situação social à qual Adorno faz menção. Complementarmente, o vínculo entre a chamada “música séria” e o gosto de uma certa classe dominante se vê reforçado pela maneira de usar determinados bens simbólicos, particularmente os que são considerados como atributos de excelência, e que constituem um dos marcadores privilegiados da classe. (Bourdieu, 2007, p. 65)

De acordo com o que foi discutido até então, podemos afirmar que a unidade da obra musical no seu sentido morfológico — e mais aparente — se busca por meio de procedimentos composicionais que privilegiam a semelhança, produzindo sensação de continuidade por meio da transformação gradativa de pequenas estruturas sonoras. Além desse sentido de unidade, há aquela que opera como princípio unificador — menos acessível — a partir do qual se produz multiplicidade, relegando a unidade a um nível estrutural e que não aparece necessariamente para quem ouve, como a série dodecafônica de Schoenberg ou a estrutura temporal unificada concebida por Stockhausen. Há também uma unidade presente na dimensão simbólica da obra, a qual pode potencialmente representar uma ideia de eternidade, um afeto ou uma emoção, um caráter dramático, uma dialética orgânica, ou uma racionalidade, mas, como vimos por último, também pode representar valores e ideias de bem, como o ideal de sociedade feliz discutido por Adorno. Entretanto, Stampf indica que a unidade morfológica, frequentemente tratada como virtude, não opera sempre e em toda circunstância como um fator de melhoramento estético, o que permite relativizar a unidade como fonte de sentido e valor para as obras de arte. Afinal, por que a significação deveria dar-se apenas por meio do contínuo ou do homogêneo? Como se a fantasia, o caos e a desordem não pudessem nos dizer algo sobre nós mesmos ou sobre o momento histórico que nos é próprio. Por fim, do ponto de vista criativo, há de se avaliar que tipo de unidade está sendo buscada, por que e para que, e o que isso pode significar. Cabe a quem compõe levar esta reflexão ao próprio terreno criativo, e, como podemos aprender de Aristóteles, procurar ampliar os múltiplos sentidos dos conceitos que utilizamos como base para a nossa atividade artística. Sobretudo, utilizá-los não como camisas de força, mas como diretrizes que

podem — e devem — ceder, a todo momento, aos impulsos e descobertas inesperadas e bem-vindas que ocorrem em meio à prática criativa.

8 Considerações Finais

Tanto na introdução quanto no segundo e terceiro capítulos buscamos trazer perspectivas sobre a unidade em casos específicos da literatura, procurando estabelecer uma base reflexiva sobre a unidade da obra musical e sobre a própria ideia de obra a partir dos campos da composição e da estética musical. Por ser um assunto recorrente em ambos campos, nos esforçamos para extrair o máximo de profundidade possível a partir dos autores escolhidos, tentando abranger, mesmo que parcialmente, alguns períodos históricos que consideramos importantes para obter um panorama geral, incluindo alguns exemplos do século XX. Por questões de recorte necessário para a determinação do escopo de uma pesquisa que deveria ser desenvolvida em um período de dois anos, tivemos que deixar de lado várias estéticas que teriam rendido amplas discussões, como a música renascentista, o jazz, o minimalismo, a música eletrônica de pista (*electronic dance music* ou EDM), o rock progressivo, o espectralismo e a nova complexidade, uma vez que em todos eles encontramos concepções de unidade singulares e que, certamente, merecem ser examinadas em futuros trabalhos.

Para a presente investigação — cujo objetivo foi desenvolver uma reflexão filosófica sobre a unidade da obra musical a partir da *Metafísica* de Aristóteles — consideramos que as estéticas musicais discutidas ao longo do texto constituem uma base suficiente para demonstrar que a unidade da obra musical pode manifestar-se, no mínimo, de três maneiras: (i) no domínio morfológico, ou seja, como qualidade perceptível resultante de escolhas que privilegiam a similaridade das estruturas sonoras em concomitância com a gradatividade das mudanças paramétricas; (ii) como princípio unificador, a exemplo da série dodecafônica de Schoenberg e da estrutura temporal unificada em Stockhausen, de ordem estrutural e menos aparente; (iii) no domínio simbólico, que emerge a partir das unidades de sentido que um ouvinte seria capaz de produzir, associando aspectos sonoros imediatamente perceptíveis da obra musical a sentidos que dependem tanto da estrutura psíquica quanto das experiências prévias de quem ouve, sendo, ao mesmo tempo, parcialmente condicionados por um contexto que delimita um certo escopo de probabilidades interpretativas, como bem apontou Rinaldi (2014, p. 104). Este último domínio é o que conceitualizamos como obra musical em um sentido transcendente, ou seja, tudo que transcende as propriedades físico-acústicas próprias do fenômeno sonoro e é capaz de propiciar a reconfiguração do nosso campo simbólico.

Em relação ao primeiro domínio que mencionamos, almeja-se que a unidade morfológica compreendida como qualidade imanente seja imediatamente perceptível, tanto no seu aspecto sincrônico, em relação às simultaneidades, quanto no seu aspecto diacrônico ou sequencial. Este parece ser o tipo de unidade mais frequentemente mencionada na literatura, pois um dos problemas composicionais fundamentais consiste em encontrar a maneira de integrar elementos distintos e fazer com eles uma obra, produzindo a sensação de estar ouvindo uma peça e não múltiplos fragmentos justapostos¹¹⁹.

Como podemos sintetizar a partir das principais ideias dos autores examinados no segundo capítulo, para Rousseau a unidade da obra seria a responsável por proporcionar prazer ao espírito. Grout e Palisca apontam para a repetição de estruturas rítmicas (isorritmia) como artifício unificador e para a possibilidade de uma unidade simbólica, a partir da qual podemos compreender a música como um tipo específico de linguagem, evidentemente, de gênero distinto da linguagem verbal de acordo com suas especificidades não-linguísticas. Schoenberg, referindo-se à composição no período clássico-romântico, também associa unidade à repetição, reivindicando, entretanto, a necessidade da variedade para evitar a monotonia, buscando equilíbrio entre novidade e semelhança, lembrando também de toda a discussão em torno das formas clássicas e do problema da compreensibilidade abordado a partir de Arthur Schopenhauer. Este último pensador, extremamente influente no período romântico, retira a contemplação estética e a criação artística do princípio de razão, concebendo que as ideias podem ser captadas intuitivamente, logo, a compreensibilidade seria um modo de facilitar o acesso, por meio da forma determinada, às ideias permanentes e universais que se encontram representadas na forma estética. Stravinsky, por outro lado, apresenta uma ideia de unidade dada pela finitude dos materiais e dos processos formais, isto é, pelos limites que impomos ao nosso próprio trabalho, apresentando, complementarmente, um fundamento filosófico ancorado no pensamento teológico pré-socrático, de acordo com o qual a unidade é compreendida como primeira causa, ideia que Aristóteles chegou a refutar na *Metafísica*. Por último, Stockhausen busca a unidade não como qualidade imediatamente perceptível da obra musical, mas por meio de uma estrutura temporal musical unificada, um princípio unificador a partir do qual são derivadas as

¹¹⁹ Como vimos em alguns casos analisados, tal unidade respondia a certos compromissos miméticos, como a mímese do afeto tipicamente barroca ou a mímese do discurso no período clássico, do qual se derivam concepções de unidade distintas, porém, igualmente válidas. Já no século XX encontramos um tipo de composição mais fonológica que sintática, uma vez que as formas musicais passam a focar no som e suas possibilidades transformativas, respondendo a certos princípios unificadores que vieram a substituir os tradicionais sistemas escalares como o sistema modal e o sistema tonal. Como mencionamos antes, o abandono de obrigações figurativas colocou a música no campo da abstração, tal como aconteceu com as artes pictóricas desde o final do XIX e culminou no abstracionismo de pintores como Wassily Kandinsky e Piet Mondrian. Assim, a unidade de propostas estéticas como o dodecafonismo de Schoenberg e a música eletrônica de Karlheinz Stockhausen residia em um nível estrutural, e não na superfície imediatamente perceptiva.

diversas estruturas singulares que passam a constituir a obra musical e cuja morfologia (aparência) não privilegia, necessariamente, aspectos imediatamente perceptíveis como continuidade, gradatividade ou semelhança, muito embora o tempo musical unificado seja exatamente um contínuo entre uma célula rítmica de pulsos eletrônicos e sua versão mais acelerada, estado que é percebido como um som contínuo com um certo timbre, cuja harmonicidade ou inarmonicidade depende da complexidade rítmica da célula utilizada. Nesse sentido, Tenney aponta que “o aumento da complexidade auditiva de grande parte do século XX é uma característica tão evidente que não deveria ser necessária nenhuma demonstração” (Tenney 1988, p. 4). Assim, as necessidades expressivas do mundo pós revolução industrial trazem consigo uma nova complexidade sistêmica e morfológica, e conseqüentemente, novas técnicas ordenatórias e novas formas de compreender a unidade da obra musical vem à tona.

Como mencionamos anteriormente, o paradigma melódico, simultaneamente com os modelos discursivos e retóricos que pautaram de forma extensiva a música de concerto de matriz europeia até o início do século XX, começa a ser gradativamente ampliado em direção de uma complexidade sonora e formal que se aproxima de um tipo de música mais fonológica — em oposição à sintaxe própria das poéticas discursivas da era tonal — como apontou Leonard Bernstein (1973) nas *Harvard Lectures*. Isso pode ser pensado como uma emancipação histórica da música em relação a seus antigos compromissos miméticos, figurativos ou ritualísticos, emancipação que começa com o movimento *l'art pour l'art* e, na arte musical, se traduz em formas estéticas nas quais o som em si mesmo passa a ser o grande protagonista da forma musical moderna.

Assim, a unidade da obra musical passa a ser compreendida e buscada, sob esse novo paradigma, a partir de princípios unificadores mais que em aparências morfológicamente contínuas — como podemos observar nos textos de Rousseau e nas críticas de Quantz de meados do século XVIII. Ao buscar produzir uma morfologia tipicamente melódica que privilegiava o grau conjunto em concomitância com a utilização da técnica de escrita a quatro partes na denominada era da *prática comum*, e sendo ambas reunidas em composições de natureza temática e discursiva, procurava-se instituir uma unidade musical que conduzisse os ouvintes tal como um bom orador conduziria seu discurso, mantendo uma continuidade guiada por um estímulo central, como aponta Barbosa (2008). Isto aponta para uma ideia de unidade além de mera homogeneidade, uma vez que a diferença é capaz de articular, determinar e afirmar a importância de um motivo principal. Logo, consideramos que este é um dos aspectos mais importantes da forma discursiva, pois aponta para uma compreensão de unidade que seria impossível sem a articulação de elementos distintos.

Além dessa morfologia unificada por meio de mudanças paramétricas gradativas que conduziam os ouvintes suavemente de um estado sonoro a outro, o princípio unificador era o próprio sistema tonal. De um ponto de vista harmônico, a sensação de unidade atrelada à semelhança reside, na música tonal, no encadeamento das vozes por meio de princípios melódicos, na recorrência da tônica — alcançada por movimentos centrípetos — e nas polarizações sequenciais de diversos graus do campo harmônico com a intenção de voltar para a tônica ou, por meio da recorrência de um grau distinto, produzir uma modulação, abandonando a tônica e estabelecendo um novo centro tonal em uma região mais ou menos distante da tonalidade. Esta caracterização responde ao que Schoenberg define como *monotonalidade*, indicando que, a despeito das inúmeras modulações presentes em uma obra tonal, há uma hierarquia regida por uma única tônica. Disso se deriva a noção de *região da tonalidade*, instituindo que as modulações se dão sempre em direção a uma região que se encontra subordinada ao poder da tônica, o que permite compreender, de acordo com Schoenberg, a unidade harmônica de uma peça tonal (Schoenberg, 1990, pp. 39-40). Como observamos nesse segundo capítulo, seria impreciso falar em concepções de unidade atreladas a períodos históricos específicos, pois, como observamos em Schwartz (2001), em cada época podemos encontrar diversas concepções de unidade, sobretudo no atual século XXI, marcado por uma notória diversidade de poéticas composicionais e concepções artísticas.

No terceiro capítulo, *Considerações sobre a ideia de obra musical*, buscamos elaborar uma discussão sobre aspectos que consideramos relevantes para delinear a ideia de obra, em função de compreender questões fundamentais a partir das quais buscamos discutir, no quarto capítulo, as categorias de unidade trabalhadas por Aristóteles. Notamos que há uma tendência, na literatura examinada, a buscar definir a obra musical a partir de uma suposta existência independente, a qual dificilmente pode ser demonstrada a cabalidade. Além de algumas controvérsias históricas, apontamos tanto para aspectos materiais quanto imateriais da obra musical, trazendo à tona inclusive a compreensão manifesta na legislação brasileira sobre direitos autorais, a qual contempla suportes tangíveis e intangíveis. Estes últimos encontram-se relacionados com memória e oralidade, compreensão fundamental para incorporar não apenas expressões artísticas hegemônicas mas também aquelas próprias dos povos originários e que subsistem graças à transmissão oral, algumas delas existindo apenas na memória desses povos. Devemos incluir aqui toda sorte de práticas improvisativas, como o *jazz*, a denominada *improvisação livre*, *conduction* e *soundpainting*, os dois últimos amplamente estudados por Peluci (2015).

Assim, sentimos necessário incluir nesse terceiro capítulo a análise ontológica fenomenológica sobre a obra musical elaborada por Roman Ingarden (1986). A despeito das

divergências e críticas apresentadas, trata-se de uma leitura instigante que busca provocar as leitoras e leitores em meio a uma investigação que pretende estabelecer um entendimento amplo sobre o que é a obra musical. Entretanto, o principal questionamento que fizemos, e que pode estender-se também a outros autores que percorrem caminhos similares, é sobre a busca por definir a obra musical de modo unívoco. Se a ideia de obra musical contempla apenas aquelas que podem ser replicáveis, ficariam excluídas as improvisações. Se obra musical pode apenas existir graças a uma partitura ou sistema de notação, ficam excluídas todas aquelas músicas que subsistem apenas por via da transmissão oral. Se obra musical é apenas o que pode ser ouvido, nega-se a importância da partitura. Isso indica que a busca pela definição de obra musical não é um problema ontológico, ao contrário, trata-se de um problema ético.

No quarto capítulo apresentamos *A Metafísica de Aristóteles e as linhas gerais de seu pensamento*, buscando elaborar uma introdução ao pensamento aristotélico com ênfase nos conceitos ligados à ontologia, ou estudo dos entes, uma vez que a presente pesquisa se concentra na obra musical enquanto existe. Os diversos sentidos de ser, as categorias, a teoria da substância e suas considerações sobre os termos universais formaram uma base para exercitar o pensamento sobre a obra musical de um ponto de vista ontológico.

Aristóteles indica que a música é, essencialmente, atividade (*energeia*, ou em-obra). Pura e simplesmente. Isso nos levou a considerar o termo obra no seu sentido primordial, ou seja, como produto do obrar, atividade que determina, de várias maneiras, a experiência individual, única e intransferível de ouvir música. Por outro lado, consideramos o obrar da percepção, que opera tanto na condução do foco perceptivo quanto na produção de representações mentais e de sentidos significativos. A partir destes dois polos emergem dois sentidos gerais de obra musical, o sentido imanente e o sentido transcendente, entre os quais, por uma questão de recorte necessário à estruturação desta pesquisa, optamos por dar maior ênfase ao primeiro, isto é, à obra musical no seu sentido imanente. Entretanto, em alguns momentos apontamos para o domínio transcendente, especialmente quando o problema da unidade intercepta a questão da significação, como foi o caso da unidade simbólica apontada por Grout e Palisca (2007), a mimese do afeto do Barroco, a busca pela representação de caracteres na forma discursiva do período clássico e a representação da ideia no período romântico, elucidada a partir de Schopenhauer. Por fim, mais um viés simbólico atrelado à unidade musical foi abordado no sétimo e último capítulo, *Unidade como valor representado*.

Para além da compreensão de obra como conjunto de sons organizados no tempo, como reza o dicionário e ecoa no senso comum, consideramos alguns sentidos de ser elaborados por

Aristóteles, o que nos levou a reconhecer que a obra musical existe em potência na mente dos artistas, na notação, nos corpos vibratórios em repouso, no ar e em quem, sem saber, aguarda sua aparição.

Existe em ato no momento delimitado pelo primeiro e último som, uma vez que sua completude se alcança na medida em que a obra se esvai, na medida em que caminha em direção ao silêncio. Seu caráter sequencial a torna parente próxima do relato, da contação de histórias, pois sua existência, enquanto processo, consiste no seu próprio e iminente desaparecimento. É tempo enformado. Isso somado a outros aspectos significativos presentes na apreciação musical nos levou à tese de Rinaldi, que consiste essencialmente na ideia de que a música pode ser compreendida como uma forma de linguagem, perspectiva que busca fornecer

“[...] uma visão mais integrada das diferentes vertentes composicionais do século XX, que possibilita a organização e o posicionamento contextualizado dos diversos conceitos, materiais e valores estéticos atrelados a cada vertente”. (Rinaldi, 2014, p. 227)

Por outro lado, a própria ideia de música indeterminada pode ser questionada, uma vez que toda obra musical é sempre fruto de determinação espiritual, desde o primeiro gesto imagético que projeta o fato sonoro até as vagas memórias que permanecem após a escuta. Ao transduzir-se em memória, volta a ser potência, inspiração. Enquanto repousa, aguarda futuras vibrações que lhe devolvam o movimento. Como dissemos no final deste capítulo, a música move a alma, pode imitar o sentimento, mas o artista também pode inventar sentimentos novos. Obra é tudo que o obrar produz. Obra, por fim, somos nós mesmos, em permanente construção.

No quinto capítulo, *Aristóteles e os múltiplos sentidos de unidade*, abordamos especificamente a discussão sobre unidade elaborada por Aristóteles na *Metafísica*, iniciando pela distinção entre unidade acidental e unidade natural. Como expusemos nesse capítulo, acidente corresponde a um modo de ser, trata-se de uma qualidade contingente de uma substância particular. Assim, o cinza existe como qualidade de um chapéu cinza, isto é, existe como acidente de um chapéu, cuja condição de chapéu não depende de sua cor, assim como a condição de ser humano tampouco depende de tais fatores acidentais. Os entes que existem em função de sua própria natureza correspondem aos corpos individuais e separados, categorizados como substâncias (*ousia*). Logo, concluímos que a obra musical, enquanto fruto de uma atividade (*energeia*) não existe por sua própria natureza, ao contrário, depende da substância humana particular para poder existir, lembrando da caracterização elaborada no subcapítulo 4.5 *A Obra Musical à luz do pensamento aristotélico*. A obra musical em ato, isto é, como estado vibratório presente e em constante atualização, pode ser pensada como qualidade do tempo vivido corporalmente percebida, especialmente (mas não apenas) por meio dos nossos órgãos auditivos.

Em seguida, no item 5.2, abordamos as quatro classes primordiais de unidade discutidas por Aristóteles no livro X da *Metafísica*, a saber, *continuidade*, *totalidade*, *indivisibilidade numérica e formal*. Começando pela distinção entre duas questões, (i) o que é ser uno e qual é a sua fórmula? e (ii) que tipos de coisas são chamadas de unas?, examinamos as definições dadas por Aristóteles para cada uma das quatro classes. De acordo com estas definições, foram elaboradas três questões: (i) A obra musical é contínua? se sim, em que sentido? (ii) Uma obra musical é uma totalidade? se sim, em que sentido? e (iii) A obra musical é indivisível na forma ou no número? e em que medida o conceito ou fórmula expressaria essa indivisibilidade, caso assim seja.

Concluimos, no final desse capítulo, que a obra musical, do ponto de vista analítico, é divisível, tão divisível quanto o número de unidades menores que a compõem, o que faz dela uma espécie de totalidade, considerando as especificidades inerentes à obra musical no seu sentido imanente e considerando também o fato de a experiência sonora ser sempre vivenciada em tempo presente. Do ponto de vista perceptivo, podemos lembrar de fragmentos de uma obra enquanto outros caem no esquecimento. Por fim, um bom número de casos de obras musicais apresentam descontinuidades, o que acontece no deslocamento de uma nota para outra em uma simples melodia, portanto, uma obra musical tende a ser pensada como algo contínuo a despeito das inúmeras descontinuidades imanentes que a constituem. Entretanto, a continuidade definida por Aristóteles como unidade em um sentido primordial refere-se às coisas que são naturalmente contínuas, e não por contato ou ligação, o que excluiria a obra musical dessa categoria. Assim, a descontinuidade enquanto mudança implica variedade, que na literatura examinada, é vinculada ao prazer e ao belo, momento em que surgem paralelos entre o pensamento de Platão e de Aristóteles. Para dar materialidade à discussão sobre a natureza descontínua da melodia, analisamos um excerto da *Invenção n.1* de J.S. Bach, BWV 772, chamando a atenção para o papel da descontinuidade na individuação das estruturas musicais imediatamente perceptíveis e apontamos para alguns aspectos que fazem que as descontinuidades que constituem a música, de modo muito geral, não sejam tão relevantes na escuta, como a presença de letra em concomitância aos modos de escuta culturalmente condicionados. Isso tende a outorgar ao texto um caráter de elo condutor de sentido denotativo que se sobrepõe à morfologia articulada por meio das alturas e progressões.

Por fim, no sétimo capítulo *Unidade como valor representado*, recuperamos algumas leituras apresentadas no segundo capítulo, *Perspectivas sobre Unidade em Música*, desta vez com foco no valor estético atribuído à obra musical. De alguma maneira, apesar das diferenças de época e da poética dos compositores citados, a unidade aparece quase sempre como algo necessário e bom para a

obra musical. Mas a maneira em que cada um compreende a unidade, seja como uma unidade morfológica afetiva ou discursiva ou como um princípio unificador de natureza estrutural, se traduz em resultados estéticos radicalmente distintos. Entretanto, quando a unidade não parece estar presente, de alguma maneira, pode suscitar severas críticas, como constatamos em Quantz (apud Schwartz, 2001), inclusive em Ingarden (1986). Contudo, em Adorno encontramos uma menção a uma unidade simbólica, a qual representaria um ideal de sociedade feliz. Desse modo, compreendemos que a unidade é importante no contexto da tradição europeia não apenas por ser capaz de produzir prazer estético, mas por ser um valor. Caberia perguntar em que medida a unidade pode ser um valor para a cultura latinoamericana hoje, em pleno século XXI, uma região do mundo marcada por uma enorme diversidade cultural, diversa mesmo antes da chegada dos meios de comunicação massiva como o rádio, a televisão e, mais tarde, a internet.

Torna-se assim evidente que a unidade musical não pode ser tratada como uma noção cristalizada e monolítica, uma vez que não é possível defini-la de modo unívoco. Nem Aristóteles teria embarcado em uma empreitada tão escorregadia, chegando a reconhecer, prudentemente, seus múltiplos sentidos. Paradoxalmente, a unidade não é uma coisa só, e por esse exato motivo, abordar o problema da unidade em música implica especificar, em primeiro lugar, qual é o objeto sobre o qual interrogamos a respeito de sua unidade e em que sentido. É a unidade de um processo observável em uma partitura? ou trata-se da unidade de um processo sonoro perceptível? ou da unidade de um conceito ou estrutura que deu origem à obra mas não é possível rastrear no seu suporte material?

Em segundo lugar, há de se inquirir sobre o sentido de unidade que está sendo atribuído à obra. É uma unidade de uma totalidade, de uma individualidade, de uma continuidade ou é uma unidade conceitual? Nesse sentido, Aristóteles nos ensina não apenas que é possível classificar os distintos tipos de unidade — reconhecendo de antemão uma pluralidade de sentidos possíveis — mas a formular os problemas de maneira adequada de acordo com o objeto de estudo, evitando dissonâncias epistêmicas ou críticas descontextualizadas.

Quando lemos a tradução da *Metafísica* de Aristóteles de Edson Bini — que, segundo o próprio tradutor, se articula como uma paráfrase do pensamento aristotélico, levando em conta as dificuldades próprias de toda tradução — não o lemos como filólogos nem como filósofos, mas antes como musicistas, intérpretes e criadores musicais da primeira metade do século XXI. Logo, com a obra musical em mente e em confronto às nossas convicções prévias tipicamente musicais, percebemos que não há pedra filosofal a ser encontrada. Não há tal coisa como *a unidade da obra musical*. Ao invés, à medida que a pesquisa seguia seu próprio curso, os problemas iniciais adquiriram novas nuances e especificidades. De fato, tornaram-se mais complexos.

Se inicialmente buscávamos enfrentar o problema da unidade da obra musical, antes era necessário colocar a pergunta: o que é a obra musical? Entretanto, ao ter contato com os múltiplos sentidos de unidade expostos por Aristóteles na *Metafísica*, percebemos que, assim como não haveria um sentido unívoco de obra, tampouco haveria um sentido unívoco de unidade. Isto é, não estamos mais em busca da unidade da obra musical, mas de compreender em que sentido esta pode ser una.

Em seguida, considerar o ponto de vista poético e estético envolvido na obra — como o obrar de um músico (imanência) e como o obrar de um ouvinte que pode, potencialmente, perceber ativamente (transcendência) e produzir sentidos — outorgou ao problema da unidade uma especificidade maior. Não se trataria mais de investigar simplesmente em que sentido uma obra pode ser una, mas em que sentido uma obra, *no seu aspecto imanente*, pode ser una.

De acordo com tudo que foi aqui levantado, cabe uma última provocação: qual é o sentido de perseguir uma unidade morfológica fundamentada na ausência de desvios, de surpresas, de interrupções, com vistas na ilusão que significa a possibilidade de apreensão da obra? Talvez um dos pontos mais problemáticos dessa ilusão é a busca por uma conformidade entre uma imagem mental petrificada e imóvel — como uma substância, una e, portanto, fixa — e um fenômeno cuja natureza processual reside no seu próprio desvanecimento. O destino de toda obra é seu próprio e inevitável apagamento. Se há alguma conformidade entre a obra musical no seu sentido imanente e as ideias ou representações que podem ser construídas a partir dela, deve-se considerar que ditas representações não podem ser consideradas neutras, ao contrário, estão imbuídas de valores culturais e ideias de bem que podem ser localizadas geográfica e historicamente.

Se a invariância, unidirecionalidade, gradatividade de mudanças paramétricas e outras características morfológicas respondem a uma busca pela conformidade entre substância e obra musical, dentro de um contexto musical dominado pelo pensamento europeu, há de se vislumbrar a possibilidade de que tais características morfológicas, e que não são exclusivas da música de matriz europeia, possam assumir — e de fato assumem — outras significações. Considerando que certas características morfológicas comumente associadas à unidade podem ser artisticamente plausíveis, quem compõe e busca construir uma poética com um certo grau de consciência e autoralidade, deverá indagar sobre o sentido de tais formas, isto é, o que a continuidade, gradatividade de mudanças, fluxos ininterruptos, etc. podem significar no contexto da própria poética ou de uma prática culturalmente estabelecida, e desse modo, avaliar em que medida são necessárias.

Certa vez, em uma conversa com um dos pioneiros da música eletrônica no Brasil, o compositor Jorge Antunes, perguntei o que ele pensava sobre a questão da unidade. Respondeu o seguinte: “uma peça sem unidade pode parecer uma colcha de retalhos, mas ela é bela se for multicolorida”. Somente a sensibilidade foi capaz, em meio a toda essa discussão, de suprimir da unidade seu histórico vínculo com a beleza. Uma sensibilidade essencialmente latinoamericana.

Devido ao fato de que a unidade, como vimos, opera também no campo da significação, propomos que é justamente ali que as indagações poéticas podem ser aprofundadas, independentemente de que tais significações possam — ou não — aparecer de forma imediata para quem ouve. Assim, a documentação e publicação do pensamento que funda uma obra musical adquire uma importância decisiva na compreensão da obra por parte de uma comunidade, constituindo-se como a mais direta via de acesso ao modo de obrar de quem compôs. Em última instância, uma unidade que pode ser considerada real e inescapável reside justo ali, entre o campo de relações significativas que configuram a cosmovisão do artista e aquilo que é, de alguma maneira, posto no mundo e partilhado a partir da convicção de sua necessidade.

Referências

- ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. *Os Pensadores/Adorno*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- ARISTÓTELES. **Acerca del Alma**. Trad. de Tomás Calvo Martínez, 1ra Edição, 5ta reimpressão. Madrid: Gredos, 2003.
- _____. **Metafísica**. Trad. de Edson Bini, 2da Edição. São Paulo: Edipro, 2012.
- _____. **Problemas Musicais**. Trad. de Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2009.
- _____. **Política**. Trad. de Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. **Categorias**. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2020.
- BARBOSA, Lucas de Paula. **Reflexões sobre unidade em música**. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p.65-78, jun. 2008.
- BERNABÉ, Alberto. **Fragmentos Presocráticos: de Tales a Demócrito**. Segunda Ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- BERNSTEIN, Leonard. **Harvard Lectures - The unanswered question**. Youtube, 1973. Disponível em: <https://youtu.be/8fHi36dvTdE?si=3k4nFZDsoQyfvvt>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- BOULEZ, Pierre. **Nos limites do país fértil**. Flo Menezes. *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção – Crítica social do Julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BURTON, Anthony. **A performer's guide to Music of the Baroque period**. Londres: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002.
- BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 29 ag. 2022.
- CASTRO, Manuel Antônio de. "Energieia, 1". In: CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Energia>. Acesso em: 14 jan. 2022.
- DE CASTRO, Susana. **Três formulações do objeto da Metafísica de Aristóteles**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- DE CASTRO, Gustavo. **O Compêndio de Música de René Descartes - Entendimento e anotações sobre a tradução**. 2015. Dissertação. (Mestrado em Música) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2015.
- DAHLHAUS, Carl. **Esthetics of Music**. Trad. de William W. Austin. Cambridge University Press, 1982.
- DIAS, Rosa. **A música no pensamento de Aristóteles**. *Ensaio Filosóficos*, Volume X – Dezembro/2014.
- FIEL DA COSTA, Valério. **Morfologia da obra aberta**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- FOSTER, Peter. **Piece**. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21701>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da Música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

- HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation advances in Semiotics**. Pennsylvania: Indiana University Press, 1994.
- HEGEL, Georg Friedrich. **Lecciones sobre la Historia de la Filosofía**. Trad. de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**. Trad. de Arthur Mendel, 4ta edição. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1945.
- INGARDEN, Roman. **The work of music and the problem of its identity**. The MacMillan Press, 1986.
- KALAN, V. **Aristotle's Philosophy of Music**. *Musicological Annual*, [S. l.], v. 37, n. 1, p. 5–31, 2001. DOI: 10.4312/mz.37.1.5-31. Disponível em: <https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/5437>. Acesso em: 24 jul. 2022.
- KRAMER, Jonathan. **The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies**. Schirmer Books, 1988.
- _____. **Moment-Form in twentieth century music**. *The Musical Quarterly* 64:177–194, 1978.
- MANN, Alfred. **The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1965.
- MENEZES, Flo. **Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical**. São Paulo: Fapesp, 2013.
- _____. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NARUSHIMA, T. **Microtonality and the tuning systems of Erv Wilson**. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- NICKNICH, Fernando. Fetiches e Fe(i)Tiches: A Crítica de Theodor Adorno à Indústria Cultural sob a Ótica da Antropologia Simétrica de Bruno Latour. In: **Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música**, v.1, n.1. p. 286-297. UFRGS, 2013.
- PELUCI, Guilherme. **Problemas de performance em improvisação dirigida: Um estudo comparativo dos sistemas de Soundpainting e Conduction**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- PLATÃO. **Hípias Maior**. Trad. de Lucas Angioni. *Archai*, n.26. Brasília, 2019.
- RIBEIRO, Vicente. **O modalismo na música popular urbana do Brasil**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.
- RINALDI, Arthur. **A música é uma linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX**. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2014.
- ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. Nova Iorque: Norton & Company, 1997.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dicionário de Música**. São Paulo: UNESP Digital, 2021.
- RUFER, Josef. **Músicos sobre música**. Trad. de Jorge Oscar Pickenhayn. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- SAFATLE, Vladimir. **Em um com o impulso**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2022.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Funciones Estructurales de la Armonía.** Trad. de Juan Luis Milán Amat. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Os pensadores: Schopenhauer.** São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

SCHWARTZ, Judith. **Conceptions of Musical Unity in the 18th Century.** *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1 (Winter 2001), pp. 56-75. University of California Press.

SILVERMAN, Marissa. **Musical interpretation: philosophical and practical issues.** In: *International Journal of Music Education*, vol. 25 n.2, pp. 101-117, 2007.

SLOBODA, J.; GREASLEY, A.; LAMONT, A. Choosing to Hear Music: Motivation, Process, and Effect. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian. THAUT, Michael. (Ed.). **The Oxford Handbook of Music Psychology.** 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 711-724

SNYDER, Bob. Memory for Music. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian. THAUT, Michael. (Ed.). **The Oxford Handbook of Music Psychology.** 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 167-176.

STAMPP, Kenneth M. Jr. **Unity as a Necessary Condition.** In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 2 (Winter, 1968), pp.141-143. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/428841>. Acesso em: 15 fev. 2019.

_____. **Unity as a Virtue.** In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 2 (Winter, 1975), pp.191-197. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430076>. Acesso em: 15 fev. 2019.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; BARKIN, Elaine. **The Concept of Unity in Electronic Music.** In: *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1962), pp. 39-48.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Da situação do métier: Composição do som.** Trad. de Regina Johas, revisão de Flo Menezes. Extraído de *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, Colônia, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963, pp. 45-61. In: MENEZES, FLO. *Música Eletroacústica: História e Estéticas.* São Paulo: Edusp, 2009.

_____. Conferência em vídeo: **Quatro critérios da Música Eletrônica.** 1972. Parte 1 disponível em: <https://youtu.be/7xyGtI7KKIY> e Parte 2 disponível em: <https://youtu.be/ZzDhg-MoHlo>. Acesso em: 05 out. 2020.

_____. **Estructura y Experiencia del Tiempo.** Trad. ao espanhol de Ignacio Baca Lobera. Texto original: *Struktur und Erlebniszeit, Die Reihe II.* Anton Webern. Ed. por Herbert Eimert com a colaboração de Stockhausen. Viena: Universal Edition, 1955, pp. 69-79.

_____. **How Time Passes by.** *Die Reihe* musical journal, 1959.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em seis lições.** Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1996.

TENNEY, James. **A history of 'consonance' and 'dissonance'.** Nova Iorque: Excelsior Music Publishing, 1988.

_____. **Meta-Hodos.** Trad. de Wim Forstman. Oakland: Frog Piak Music, 1988.

VIANNA, Letícia C. R. **Patrimônio Imaterial.** In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural.* 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85-7334-299-4.

VILLAVICENCIO, C. M. **A Retórica do silêncio.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.101-109.

WEBERN, Anton. **El camino hacia la nueva música**. Barcelona: Nortedur, 2009.

WELCH, Graham.; OCKELFORD, Adam. The Role of the Institution and Teachers in Supporting Learning. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian. THAUT, Michael. (Ed.). **The Oxford Handbook of Music Psychology**. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 509-526.

WEST, Martin Litchfield. **Ancient Greek Music**. Oxford University Press, 1992.

XENAKIS, Iannis. **Arts/Sciences - Alloys**. Stuyvesant: Pendragon Press, 1985.