



# Quatro ensaios sobre música e filosofia



editora  **coruja**







RUBENS RUSSOMANNO RICCIARDI  
EDSON ZAMPRONHA  
(Organizadores)

# Quatro ensaios sobre música e filosofia

editora  **coruja**

Ribeirão Preto - SP  
2013





2013

**Quatro ensaios sobre  
música e filosofia**

1º Edição

*Textos*

Rubens Russumanno Ricciardi  
Alexandre da Silva Costa  
Edson Zampronha  
Maria de Lourdes Sekeff

*Capa e Diagramação*

Lau Baptista

*Impressão*

Gráfica Santa Terezinha  
Jaboticabal-SP

Ficha Catalográfica

---

C346d    Russumanno Ricciardi, Rubens, Edson Zapronha/  
          Quatro ensaios sobre música e filosofia / 1º. ed. -  
          Ribeirão Preto, SP : Editora Coruja, 2013.  
          142p.

ISBN: 978-63583-25-7

1. Música. Filosofia. Estética Musical Música  
e psicanálise . I. Título

CDU 82.085

---

editora  **coruja**

Rua Américo Brasiliense, 1.108  
Centro, Ribeirão Preto, SP  
CEP 14015-050





A publicação deste livro é uma  
homenagem póstuma à  
Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff  
(1934-2008).







## Índice

Apresentação.....9

### **A música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI**

Por Rubens Russomanno Ricciardi.....13

Figuras.....43

Notas .....47

Referências.....74

### **Da relação entre *lógos* e *daímon* em Heráclito: a escuta**

Por Alexandre da Silva Costa .....79

Notas .....93

### **Notação interpretativa: invenção e descoberta**

Por Edson Zamprona.....97

Notas .....116

Referências.....118

### **Filosofia, psicanálise, música: tema e variações**

Por Maria de Lourdes Sekeff .....121

Nota .....136

Referências.....137

Sobre os autores .....138







## APRESENTAÇÃO

Nos dias 16 e 17 de novembro de 2007, pela USP de Ribeirão Preto, havíamos organizado o *Colóquio Música & Filosofia*, com a presença de vários músicos e filósofos abordando questões filosóficas da música, num fecundo encontro entre músicos leitores de filosofia e filósofos ouvintes de música. Àquela altura, a Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff (1934-2008) estava encarregada do posterior processo editorial. No entanto, seu inesperado falecimento interrompeu este processo. Passados estes poucos anos, este livro foi por nós retomado e organizado e se transforma agora numa homenagem póstuma à tão emérita pesquisadora da música e de suas interfaces, como ainda traz à luz os ensaios inéditos daquele colóquio:

1) O ensaio *Música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI*, de Rubens Russomanno Ricciardi, trata de conceitos fundamentais que envolvem os ofícios de compositor (*poiesis*), intérprete/executor (*praxis*) e pesquisador em música (*theoria*). Em especial se estuda os processos inventivos em música, já que este ensaio tem por objetivo também a proposta de caminhos para a fundação e o estabelecimento de um Bacharelado em Composição pela USP de Ribeirão Preto (DM-FFCLRP). Neste contexto, os estudos panorâmicos de poética musical abrangem fontes desde a literatura pré-socrática até os principais problemas do





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

ofício do compositor neste início do século XXI. Daí o ensaio de uma postura crítica e já com o devido distanciamento em relação às principais questões ideológicas que envolveram a música no século XX.

2) No ensaio *Da relação entre lógos e daímon em Heráclito: a escuta como definidora do homem*, Alexandre Costa trabalha com a hipótese de que, em Heráclito, a relação entre o homem e o *lógos* dá-se por meio de uma escuta. Desta relação origina-se um espectro de audição humana que guarda incontáveis possibilidades, desde a mais absoluta “surdez” até a *homología*, a audição perfeita. Cada um dos pontos desse amplo espectro é determinado pelo *modo*, mais ou menos afinado e desafinado, com que ouvimos o *lógos*. É esse *modo* que define o nosso *daímon*: segundo o filósofo de Éfeso, é o modo da nossa escuta que determina o que cada um de nós é, particularmente, assim como «ouvir o *lógos*” é a condição ontológica que distingue o *êthos* do homem, universalmente.

3) Em *Notação Interpretativa: Invenção e Descoberta*, Edson Zampronha estabelece o diálogo entre música e filosofia através da noção de *representação*, especificamente através da notação musical que, ao ser observada através de um ângulo novo, produz informações surpreendentes. Este ângulo novo parte da clássica separação de notações musicais proposta por Charles Seeger, que as divide em *prescritivas* e *descritivas*. Zampronha introduz um terceiro tipo a esta classificação, que denomina *interpretativo*, e analisa as conseqüências que este terceiro tipo trás à música. Além disto,





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

realiza uma demonstração de como esta classificação nova pode ser aplicada na prática para a obtenção de resultados originais. Esta aplicação prática revela com entusiasmo o quanto a adoção deste tipo *interpretativo* é de fato uma lente eficiente que permite enxergar coisas que antes não se via, especialmente no que se refere ao intrincado e complexo modo como se relacionam pensamento composicional e notação musical.

4) O ensaio *Filosofia, Psicanálise, Música: tema e variações*, de Maria de Lourdes Sekeff, tem como pergunta fundamental saber se há inconsciente na música, e como pode ser detectado. Para responder a esta questão, Sekeff primeiro prepara o contexto de sua resposta comparando os sujeitos cartesiano e freudiano, afirmando que no caso do sujeito freudiano a produção de verdades é realizada não no registro do pensamento, e sim nos registros do inconsciente e do desejo. Em seguida, entendendo por linguagem tudo aquilo que serve para expressar nossa interioridade, verifica que música é de fato linguagem, mostrando que os significantes desta linguagem são particulares à ela. Neste sentido, pergunta se existe efetivamente inconsciente na música. Respondendo afirmativamente a esta questão, a Profa. Sekeff passa a demonstrar de que forma este inconsciente se expressa. Esclarece, no entanto, que este inconsciente comparece em expressões musicais sem qualquer significado, embora rico em operações analógicas e com elementos que escapam ao domínio racional. Esta original reflexão sobre o inconsciente na música revela-se um estudo fértil e inovador, que abre as portas a uma visão muito original sobre a música.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

Por fim, gostaríamos de agradecer ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (DM-FFCLRP-USP) e ao seu Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, pelo imprescindível apoio às pesquisas, bem como à consolidação deste projeto editorial.

**Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi**

(Professor titular do Departamento de Música da FFCLRP-USP e coordenador científico do NAP-CIPEM)

**Prof. Dr. Edson Zampronha**

(Professor especialista no Conservatório Superior de Música de Astúrias e professor consultor na Universidade Internacional Valenciana)



## A música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI

Por **Rubens Russomanno Ricciardi**  
(Professor titular da FFCLRP-USP)

Deixando de lado o par *prática e teoria*, procuramos chamar a atenção para o fato de que são pelo menos três os fundamentos das atividades musicais. Relacionamos assim os três principais ofícios da música: 1) composição (ofício do compositor), 2) interpretação/execução (ofício do instrumentista, cantor e regente) e 3) musicologia (ofício do pesquisador em música). Retomamos o trio de conceitos *ποίησις*, *πρᾶξις* e *θεωρίᾳ* (*poética*, *práxis* e *teoria*) há muito esquecidos pela opinião pública. Nota-se que a *poética* só muito raramente consta do vocabulário de hoje em dia. Mas afinal, o que será esta *poética em música*, que requer tanto teoria como prática, mas que transcende a ambas, contemplando uma atividade própria de sua essência?

Para o estabelecimento de uma poética musical possível para o século XXI procuramos re-analisar conteúdos e conceitos histórico-filosóficos, pois, como afirmou Immanuel Kant (1724-1804), “pensamentos sem conteúdo são vazios, convicções sem conceitos são cegas” (1781, A51). Mas justamente para penetrarmos com o devido distanciamento crítico em nossa contemporaneidade, não buscamos conceitos fundamentais na Idade Moderna, mas sim, pelo menos boa parte deles, na Antiguidade greco-romana. Alguns deles, os mais importantes, buscamos na Grécia pré-socrática. Trata-se da essência grega daquilo que todos nós artistas de qualquer parte do mundo somos





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

enquanto descendentes da tragédia grega. Afinal, foram os gregos que inauguraram a possibilidade não só do *Dasein*<sup>1</sup> artístico, mas também do *Dasein* filosófico e científico. Por meio da assinatura do autor os gregos inventaram as artes, a filosofia e as ciências para além da *cultura*<sup>2</sup> e do culto religioso. Segundo Heidegger, “*grego*, no nosso modo de falar, não designa uma peculiaridade étnica ou nacional, nenhuma peculiaridade cultural e antropológica; *grego* é a madrugada do destino...” (2012 [1946], p.389).

### Composição - ποιήσις em música

Podemos conferir equivalências à ποιήσις com nossos verbos *produzir, fazer, fabricar, inventar, compor*.<sup>3</sup> A *poética* (ou *poiética*, pois se trata do ensino da ποιήσις), neste sentido primordial, compreende ao mesmo tempo a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura) da obra de arte. O conceito é válido não só para a *poesia*, mas também para todas as artes, incluindo-se a música. Tudo que envolve o trabalho de um compositor é sua *poética musical*. Dos três ofícios da música a composição é a atividade mais artística em sua essência. Segundo Adorno, a composição, “em todos os tempos, sempre decide sobre a posição da música” (1975 [1949], p.9). E se Friedrich Hölderlin (1770-1843) dizia que “o que permanece, inauguram os poetas” (*apud* HEIDEGGER, 2003 [1950/1959], p.132), o mesmo procede com os compositores. Cada grande compositor também inaugura a história. Portanto, a música enquanto arte é também história em seu sentido mais essencial. Segundo Heidegger, “a arte funda a história” (1960 [1935], p.80). A composição musical é tanto fundamento da história quanto *invenção*. Luigi Pareyson (1918-1991) enaltece o caráter *inventivo* da arte, já que “o simples *fazer* não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já idealizada, realização de





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*” (1997 [1966], p.25-26). Justifica-se assim que Igor Stravinsky (1882-1971) tenha se definido certa vez não como compositor, mas como “inventor de música” (1996 [1942], p.55). Tal definição passou despercebida e hoje ainda relacionamos mais comumente *invenção* à figura de um Thomas Edison (1847-1931) ou de Santos Dumont (1873-1932). No entanto, o conceito é bem antigo. *De inventione*, obra de juventude de Marco Túlio Cícero (106–43 a.C.), encontra-se entre suas fontes primordiais. Oriundo da retórica latina o conceito passou posteriormente a outras áreas do conhecimento. Na música, o conceito de *invenção* enquanto composição inovadora remonta a títulos de obras e prefácios do Renascimento e do Barroco, como as *Inventiones musicales* (1555) de Clément Janequin (1485-1558). Entre outros, Johann Sebastian Bach (1685-1750), na introdução de uma entre suas obras didáticas mais significativas, as *Invenções a duas vozes* (Leipzig, 1723), também pensava na importância do conceito de *invenção* para a *composição musical*:

Para que seja mostrado de maneira clara àqueles que têm amor pelos instrumentos de teclado e, em especial, àqueles que desejam ampliar o conhecimento, para que aprendam de maneira boa e correta a trabalhar não apenas (1) com duas vozes, mas também conseqüentemente após a continuidade dos progressos, (2) para lidar com três vozes todas elas escritas, e, ao mesmo tempo com isso, não obtenham apenas boas invenções, mas sim também, por si próprios, desenvolvam bem o mais possível uma maneira *cantabile* de se tocar e simultaneamente um forte gosto pela composição (BACH, 1978 [1723], p.IV).

Bach conferia importância não só à boa formação geral do aluno de música e devendo este aprender “por si próprio”, ou





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

seja, às iniciativas de aprendizado, como ainda à ampliação do conhecimento condicionado ao estudo incessante. Associando a composição enquanto invenção à interpretação/execução - ao estabelecer relações evidentes com o processo notacional e o caráter *grafocêntrico* (*centrado na escritura*) do λόγος<sup>4</sup> musical - Bach articulava ainda conjuntamente teoria e estética musical. Passados quase 300 anos, são estes mesmos exatos princípios bachianos que seguimos aqui. Já Heráclito é a origem do λόγος, conceito este que remonta a vários *fragmentos*<sup>5</sup> seus. Sobre o sentido *grafocêntrico* do λόγος há que se lembrar de Jacques Derrida (1930-2004). A este filósofo francês remonta o conceito de *écriture* (DERRIDA, *passim*, 2005 [1967]). Para que possamos compreendê-lo, vamos citar uma definição elaborada por Sérgio Paulo Rouanet (\*1934):

Para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz (oralidade) que é primária, e sim a escrita, a *écriture*, que é esta que está na origem de toda linguagem. A escritura não é secundária, mas original. Não é um veículo de unidades linguísticas já constituídas, mas o modo de produção que constitui essas unidades. A escrita, neste sentido amplo, significa toda prática de diferenciação, de articulação, de espaçamento. A palavra-chave é *diferença*. A *écriture*, no sentido de Derrida, é a atividade mais primordial de diferenciação, e é por isso que está na origem de toda linguagem, conjunto de unidades cujo sentido é dado exclusivamente por seu caráter diferencial com relação a todos os demais signos (ROUANET, 1987, p.242-243).

Não há dúvida de que uma mesma ideia de *écriture* – enquanto alicerce para a invenção musical e diferença intrínseca na linguagem da obra de arte – já era salientada por Bach quando se referia à importância das “vozes todas elas escritas” - ou ainda, numa outra tradução mais literal, da “execução obrigatória das





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

partes<sup>6</sup>” (*obligaten Partien*). Mas estamos afirmando com isso que a obra de arte musical é impossível sem a partitura?

Chegamos a tanto? Não, porque a grafia musical só foi se aperfeiçoando à medida que o experimento sonoro também sempre se renovou mesmo por intermédio de improvisos sem qualquer submissão *a priori* à escritura. As relações entre composição e *performance*<sup>7</sup>, tanto quanto entre escritura e interpretação/ execução, são sempre já indissociáveis, de tal modo que não se pode estabelecer qualquer hierarquia - não obstante a essência do ofício do compositor centrada na escritura musical.

Voltando à questão da *invenção*, ainda naquela época (primeira metade do século XVIII), numa perspectiva não tão pragmática quanto Bach, mas de modo algum menos filosófica, Antonio Vivaldi (1675-1741) publicava seu *Opus VIII* (Amsterdã, 1725), no qual estão contidas os concertos *As quatro estações*, com o sugestivo título *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* (*O confronto da harmonia e da invenção*). “Submetida à prova da harmonia, a invenção confirma a sua soberania. A ordem e a liberdade saem unidas desse confronto, desse fecundo *cimento*” (CANDÉ, 1990 [1967], p.132). Vivaldi, inspirado quem sabe em Heráclito, compreende *confronto* do mesmo modo enquanto πόλεμος<sup>8</sup>, evidenciando o conflito musical entre natureza (*harmonia mundi* enquanto φύσις<sup>9</sup>) e linguagem humana (λόγος enquanto *inventio*). Todo grande artista é sempre já um David ou mesmo Dom Quixote, enfrentando o cosmo com sua *inventio*.

Vamos abordar agora a questão da linguagem em música. Além da poesia e literatura - literalmente as artes de linguagem - abordamos sempre já a questão da linguagem na música por meio de uma metáfora, assim como nas demais artes. Numa frase atribuída a Simônides de Céos (557/556 - 468/467 a.C.) temos um exemplo de como são antigas as metáforas entre as linguagens artísticas: “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala” (*apud* DETIENNE, 1988 [1967],





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

p.56). A metáfora se faz presente e nas artes já sempre vigora a linguagem. É por isso que pensamos também a música enquanto linguagem tal como a poesia. Numa perspectiva heideggeriana, a linguagem não é apenas e nem em primeira linha uma expressão sonora (palavra falada) ou escrita (palavra impressa) daquilo que deve ser comunicado. A linguagem promove aquilo que se pretende difundir não apenas com palavras e frases. Tal como a arte, a linguagem é sempre essencialmente poesia. E a essência da poesia está presente em todas as artes. A arte, em sua essência indissociável, como origem, da obra de arte e do próprio artista (ver HEIDEGGER, 1960 [1935], p.7-8), desdobra-se como linguagem entendida na presença inventiva e diferenciada da existência humana.

E com quais condições técnicas o compositor elabora os caminhos de sua linguagem musical? Numa perspectiva heideggeriana, entendemos a *questão da técnica* não na forma redutiva de um meio para um fim ou de um mero *instrumentum*, mas sim sempre já enquanto τέχνη<sup>10</sup>. Nesta perspectiva o compositor trabalha com pelo menos três condições em seu ofício essencialmente vinculadas umas às outras: o *caráter operativo do artesão*, a *singularidade solitária* e a *exposição de mundo*. Mesmo que esta divisão não deva se estancar em limites fronteiros por demais rígidos, certa *epistemologia*<sup>11</sup> se faz necessária. Justificamos tal *necessidade epistemológica* com Ludwig Wittgenstein (1889-1951): “mesmo sendo o mundo infinitamente complexo, de tal modo que cada fato consista infinitamente de muitos estados de coisas e cada estado de coisas seja composto infinitamente por muitos objetos, ainda assim há que haver objetos e estados de coisas” (1963 [1918], 4.2211 / p.49). Não propomos uma visão meramente *romantizada*<sup>12</sup> sobre o ofício do compositor. Não obstante os *acadêmicos relativistas*<sup>13</sup> desdenharem qualquer proposta construtiva ou definidora em arte, este é justamente o caminho que trilhamos. Talvez seja





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

o momento de repensar quais as verdadeiras condições para um compositor exercer seu ofício. Há aqueles que afirmaram “ter orgulho em escolher uma má estética para os alunos de composição, se em compensação der a eles um bom aprendizado de artesanato” (SCHÖNBERG, 1986 [1911], p.6). Esta ideologia gerou alguns resultados desastrosos em *Darmstadt*<sup>14</sup> e continua gerando em seus últimos *epígonos*<sup>15</sup> ainda hoje. Está claro que houve certa precariedade filosófica na geração dos compositores da *vanguarda*<sup>16</sup> *autoproclamada*. Permaneceram na superfície de uma autoídiolatria tanto excêntrica quanto excludente. Assim, esqueceram do mundo. Não é por menos que também o mundo se esqueceu deles. Já outros, mesmo que de modo diverso, mas também com receitas redutivas para o triunfo da arte, citam a *espontaneidade do artista*, seu *talento nato* ou sua *inexplicável genialidade*. Em ambos os casos as soluções apresentadas são insuficientes. Mesmo que não tenhamos qualquer pretensão de subestimar todo um enigma que sempre envolve os processos inventivos na arte, ainda assim, além da perícia do artesão e da inspiração espontânea do artista, existem tarefas tanto exaustivas quanto incontornáveis de percepção crítico-filosófica por parte do compositor.

Também não pretendemos solucionar problemas de adequação ao mercado real de trabalho, tanto mais se tivermos em vista os três principais obstáculos à composição musical hoje. Primeiro, a *massificação*<sup>17</sup> da *indústria da cultura*<sup>18</sup> - imperando hegemônica em todos os continentes. Em segundo, o *esnobismo*<sup>19</sup> de muitas salas de concerto. E ainda, em terceiro, a dificuldade para desatrelar a música composta neste início do século XXI da já citada *vanguarda autoproclamada* da segunda metade do século XX, já há muito cansada e exaurida. Portanto, fora da *indústria da cultura*, sem *esnobismo* e já longe suficiente da velha *vanguarda*, idealizamos as condições no ofício de compositor com toda liberdade na perspectiva de uma ampla mesmo que rara singularidade poética.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

A primeira condição no ofício de compositor diz respeito ao *caráter operativo do artesanato*, condição esta importante para o ofício como um todo. O compositor precisa lidar com as ferramentas de trabalho e demais recursos artesanais com plena desenvoltura. Se nem todo artesão é um artista, todo artista deve ser necessariamente um artesão. Como afirma Pareyson, “o ofício [de artesão] tem uma curiosa prerrogativa: pode existir sem a arte, enquanto, pelo contrário, a arte não pode passar sem ele” (1997 [1966], p.171)<sup>20</sup>. Já segundo Paul Ricoeur (1913-2005), “o autor [artista] é o artesão em obra de linguagem” (1990, p.52). Heidegger expõe assim a questão:

Os grandes artistas têm a maior consideração pela capacidade do trabalho manual. São os primeiros a exigir o seu aperfeiçoamento cuidadoso com base num amplo domínio. São os que mais se esforçam para que haja, no âmbito do trabalho manual, uma formação continuamente renovada. Já se chamou a atenção para o fato dos gregos – que tinham lá alguma ideia sobre obras de arte – utilizarem a mesma palavra (*τέχνη*) para o *trabalho manual* e para *arte*, e de designarem com o mesmo nome (*τεχνίτης*) o artesão e o artista. De maneira precipitada poderíamos concluir que a essência do inventar provém do trabalho manual. Acontece, porém, que a referência ao uso que os gregos fazem da língua (que indica a sua experiência daquilo que está em causa) deve nos levar a pensar de modo diverso. Por mais que a referência à denominação que os gregos costumavam usar para o trabalho manual e para a arte com a mesma palavra (*τέχνη*) seja comum e por mais que tal pareça evidente, continua, no entanto, a ser equivocada e superficial. *Τέχνη* não quer dizer nem *trabalho manual* nem *arte*, nem, de modo algum, a técnica no sentido atual, nem significa, em geral, nunca um tipo de realização prática. A palavra *τέχνη* indica antes um modo do saber. Saber significa: ter visto, no sentido lato de *ver*; que significa: perceber





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

aquilo que está presente enquanto tal. A essência do saber, para o pensamento grego, assenta sobre a ἀλήθεια, quer dizer, sobre o desencobrimento do ente (...). O artista não é um τεχνίτης pelo fato de ser também um artesão, mas porque tanto o elaborar de obras quanto o elaborar de artefatos acontecem no produzir que permite ao ente apresentar-se no seu *Dasein* (...). A denominação da arte como τέχνη não implica de modo nenhum que o trabalho do artista seja apreendido a partir do trabalho manual. Aquilo que, no inventar de obras, se assemelha à confecção artesanal é de outro tipo. O trabalho do artista está determinado pela e em consonância com a essência do inventar (HEIDEGGER, 2012 [1935], p.60-61).

Mesmo que não corresponda a um todo essencial do inventar em arte, a capacidade do trabalho manual é ainda sim imprescindível para o artista. *Handwerk* em alemão, *know-how* em inglês ou *métier* em francês, assim compreendemos os conhecimentos operativos essenciais que viabilizam a ποιήσις. Em música é o trabalho do compositor no tratamento dos materiais musicais e sua *produção* a partir dos princípios de repetição, contraste e variação. Deve-se lembrar ainda de suas disposições *texturais*<sup>21</sup> e estruturais na utilização conjunta dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade e timbre, entre outros atributos de expressão), bem como de toda sorte de articulação sucessiva e simultânea dos sons musicais, independente de qual seja o *sistema musical*<sup>22</sup>. Nas escolas da assim chamada *música clássica*<sup>23</sup> estes conhecimentos artesanais imprescindíveis recebem nomes de disciplinas: *harmonia*, *contraponto*, *orquestração*, *percepção e solfejo*, *análise e estudo de linguagem*, *forma e estruturação* etc. Contudo, nos cursos de composição por este mundo afora, raramente uma proposta curricular ousa se aventurar para além destes primeiros passos. É como se esta primeira condição fosse única no ofício de compositor. Será mesmo? Se assim o fosse, como na tradição da παιδεία<sup>24</sup>, seríamos apenas *eruditos*<sup>25</sup> e





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

acadêmicos, mas não artistas. Se assim o fosse, para se tornar artista bastaria frequentar uma escola. É como se a essência da arte fosse algo para ser explicado e compreendido em lições didáticas. Mas a grande arte nos exige mais que isso. Na arte da música há algo que sempre já se encontra além de uma mera escolaridade artesanal ou dos ensinamentos em sala de aula.

A *ποίησις* em música se configura não apenas pelos procedimentos operativos do artesão e seu engenho, mas engloba questões que não são menores envolvendo a linguagem musical como um todo. No *caráter operativo do artesão* de toda arte se incluem relações com a *φύσις* em procedimentos evidentemente poéticos, tanto abstrações quanto concretudes, nas mais variadas formas de analogia, imitação, citação, paráfrase, sintaxe e polissintaxe, símbolo, alegoria, metáfora, paródia e ironia, entre outras possibilidades.

As ferramentas artesanais estão a serviço da linguagem e cada linguagem requer maneiras diversas no uso destas ferramentas. Há aí um detalhe importante. A linguagem não pode nem deve estar a serviço de uma *ferramenta*. Assim se justifica a crítica de Adorno contra Rimsky-Korsakov (1844-1908), por este “ter corrigido a harmonia [da ópera *Boris Godunov*] de [Modest] Mussorgsky [1839-1881] de acordo com as regras de conservatório” (ADORNO, 1975 [1949], p.129). Rimsky-Korsakov talvez não tenha compreendido as questões de linguagem propostas por Mussorgsky. Na versão original da ópera já se encontrava devidamente resolvida tanto uma concepção de harmonia como de orquestração no contexto inequívoco do estilo musical do próprio Mussorgsky. Não estamos falando que este seja melhor que aquele, mas apenas que são diferentes. E, neste caso, Rimsky-Korsakov agiu contra a diferença, aniquilando um fundamento da arte.

Vamos a outro exemplo, que só por acaso envolve este mesmo compositor russo. A questão é a seguinte: os





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

*Princípios de orquestração* (1ª ed. 1913) de Rimsky-Korsakov seriam recomendados para servir como referência na escritura de qualquer música composta para orquestra desde então? Claro que não, pois se este livro é importante no contexto da própria música de Rimsky-Korsakov, já se encontra alguém das dimensões de orquestração mesmo de Stravinsky, seu aluno mais ilustre. Aprender a lidar com uma ferramenta de trabalho (como as convenções escolares de harmonia e contraponto, como um manual qualquer de orquestração) é como uma escada que se usa para subir. Uma vez no alto (quando se atinge o domínio da linguagem), já se pode prescindir da escada. Friedrich Nietzsche (1844-1900) expôs assim o problema: “Foram degraus para mim, e eu subi por eles – para tanto, tive que passar por cima deles. Ainda que pensassem que eu queria descansar sobre eles...” (2009 [1888], p.29). Wittgenstein é ainda mais incisivo: “ele tem que jogar a escada fora, após ter subido nela” (1963 [1918], 6.54 / p.115). Em cada linguagem musical, cuja posição na hierarquia será sempre superior em termos de arte, temos sempre já propostas singulares de harmonia e sistema, contraponto, orquestração, formas e estruturas. Estas ferramentas, como os degraus de uma escada, devem ser entendidas em sua *finitude histórica*, localizadas em determinado contexto estilístico e cuja transposição será sempre algo forçado. Saibamos então apreciar as diversas formas de escaladas que existem por aí, para depois construirmos uma linguagem que seja reveladora, alçando voo próprio e sem obrigações que impliquem no apoio direto dos degraus de uma escada. Falamos assim de uma essência tanto enigmática quanto paradoxal da música, envolvendo *disciplina e liberdade*. E se a primeira condição tem a ver com *disciplina*, já a segunda, num evidente conflito insolúvel, diz respeito a um *exercício de liberdade*. Vamos a esta agora.

A segunda condição no ofício de compositor, relacionada à sua *fantasia* inventiva (enquanto capacidade de imaginação),





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

é também o alcance de uma *singularidade solitária* em sua *ποίησις*. Podemos afirmar que a música só se dá na *singularidade solitária* da obra. Para além de qualquer concepção romântica ou simbolista do século XIX, é no sentido primordial grego que falamos de uma *singularidade solitária* enquanto *ἀλήθεια*<sup>26</sup>. Portanto, também não estamos pensando aqui no *novo* enquanto categoria modernista, já que o novo *ex nihilo*, ou seja, o novo absoluto, a invenção artística a partir do nada, só houve quem sabe nos momentos primordiais da tragédia grega. Desde então, tudo que fazemos em arte é sempre uma nova nota de rodapé às obras de Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (ca.497-405 a.C.) e Eurípedes (ca.480-406 a.C.). Queremos afirmar, contudo, que a obra de arte não se configura numa mecânica automatizada ou reprodução em série. Não segue qualquer padronização redutiva nem regras pré-estabelecidas, já que *não há regras que possam garantir a obra de arte*. Consta do *Dicionário Kantiano (Kant-Lexikon, 1916)*, de Rudolf Eisler<sup>27</sup> (1873-1926), uma definição tanto concisa quanto instigante no verbete “regra estética: não se pode presumir que diante dos olhos do artista tenha pairado uma regra para [a composição ou *ποίησις* de] sua obra” (*Kritik der Urteilskraft*, §§ 45 - [textlog.de/33183.html](http://textlog.de/33183.html)). O processo, contudo, é dialético. Superam-se regras anteriores, mas também se propõem novas. Um certo *Zdislas Milner* advertiu que “o facto duma obra se afastar de preceitos e regras aprendidas, não dá [toda] a medida do seu valor” (*apud* ANDRADE, 1979 [1921], p.17). Neste início do século XXI, com o devido distanciamento crítico, podemos reler da seguinte maneira: *não obstante o projeto conceitual de algumas galhofas modernistas, não se produz obra de arte apenas com irreverência*. Irreverência de um lado, estruturalismo ensimesmado de outro, quem sabe tenha faltado nos modernistas uma perspectiva histórica mais inclusiva bem como uma maior integridade do logos. Ou seja, na velha *vanguarda autoproclamada* ocorreu não raramente galhofa sem melancolia e sistema sem





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

integridade. Estamos aludindo àquele aforismo de Machado de Assis (1839-1908), no primeiro parágrafo de suas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), uma obra composta “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Num contraponto à galhofa, a melancolia de Machado de Assis é um mergulho nos abismos do mundo da vida. A *vanguarda autoproclamada* da segunda metade do século XX, por sua vez, jamais fora suficientemente radical para atingir tais profundezas. Permaneceu muitas vezes na superfície da lógica de sistemas. Neste contexto, a posição crítica de Nietzsche mais parece uma profecia: “eu desconfio de todos os sistemáticos e me afasto deles. A vontade de sistema denota falta de integridade” (2006 [1888], p.26). Portanto, mesmo que estabeleça incontornáveis *relações sistemáticas*<sup>28</sup>, a música enquanto grande arte não se submete à lógica de um sistema, quer seja um sistema artesanal (como, por exemplo, o *serialismo integral*) ou ideológico (como a *indústria da cultura*). Lembremos ainda uma vez de Heráclito. Em sua utilização do conceito de ἁρμονία (que significava *música*, já que àquela altura nem sequer havia a palavra μουσική), há sempre um confronto, um conflito, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza: “harmonia inaparente mais forte que a do aparente” (*Fragmento 54*). Entendemos deste *fragmento* de Heráclito que a *harmonia inaparente* é a *verdade singular reveladora* (ἀλήθεια) do artista compositor, aquilo que estava oculto e está sendo revelado. A ἀλήθεια é invenção. Algo que jamais será refutado. Nada tem a ver com refutações. Já a *harmonia aparente* se reduz à lógica de um sistema. Não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele cuja reiteração se torna padronizada, seja na academia ou na *indústria da cultura*.

Na escola de Arnold Schönberg<sup>29</sup> (1874-1951) falava-se da *emancipação da dissonância*. Neste início do século XXI, podemos falar da *superação da lógica de um sistema*<sup>30</sup>. É sempre esta questão que diferencia todos os grandes compositores desde





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

pelo menos o surgimento da polifonia (infelizmente não há partituras gregas que tenham sobrevivido aos tempos para que se possa estender retroativamente esta análise até a Antiguidade).

Em Mozart podemos ter um exemplo da *lógica de um sistema* e sua superação. Na Figura nº1 alteramos as funções harmônicas e a disposição do acompanhamento para representar o que seria uma escritura trivial de sua época. Na Figura nº2 mantemos o original de Mozart, com sua *superação da lógica de um sistema* e suas funções harmônicas surpreendentes, bem como a linha inusitada do baixo, num movimento melódico que transcende a ideia de um simples acompanhamento – a tal *harmonia inaparente* de Heráclito.

Vejamos então um segundo caso mais recente. O início da abertura da ópera *Tristan und Isolde* (1859) de Richard Wagner (1813-1883) – Figura nº3 - acaba sendo referência para a ironia do início do *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Claude Debussy (1862-1918) – Figura nº4. Como ocorre a *superação da lógica de um sistema* aqui? Tal como na hipótese da *emancipação da dissonância*? De nenhuma maneira. Aludindo à escala de tons inteiros, Debussy efetua uma nova resolução do Acorde de Tristão, apenas agora de tal modo transfigurado, que já não se reconhece a fonte original wagneriana, não obstante o mesmo desfecho num acorde maior com sétima. Um sistema que se alimenta de outro, mas num conflito insolúvel que une e distingue. Tais fatos provam que não é a antinomia *consonância ou dissonância* que decide, pois estas são sempre já contextuais, mas sim a *superação da lógica de um sistema*. Neste sentido, a ideia da *emancipação da dissonância* não passa de um engodo.

A origem desta confusão talvez esteja em Pitágoras de Samos (século VII a.C.), quem sabe o precursor das ciências empírico-matemáticas. Na Escola de Pitágoras a *harmonia* está diretamente relacionada à afinação musical e às proporções numéricas dos intervalos musicais. Os pitagóricos se preocuparam, em especial,





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

com o estabelecimento das consonâncias ditas matemáticas. Entenderam a matemática enquanto fundamento determinante da harmonia musical. Esta concepção pitagórica prevaleceu ao longo dos séculos. Já em Heráclito, talvez o precursor dos estudos que envolvem os conflitos enigmáticos da existência e linguagem humanas, temos uma dimensão maior e mais crítica da harmonia enquanto processo de elaboração de linguagem por meio de seu novo conceito de *λόγος*. Nos fragmentos de Heráclito, o *λόγος* não está subordinado à *matemática*. Segundo Wittgenstein, “a matemática é um método lógico. As sentenças da matemática são igualdades, ou seja, sentenças aparentes. A sentença da matemática não expressa qualquer pensamento. (...) A lógica do mundo, que mostra as sentenças da lógica em tautologias, mostra a matemática em igualdades” (1963 [1918], 6.2-6.22 / p.102). É por isso que as “funções de verdade” na lógica (na matemática) “não são funções materiais” (*ibidem*, 5.44 / p.71). Não dizem nada, não têm conteúdo. Desse modo, não são as proporções matemáticas que determinam *a priori* os enigmas da linguagem. As supostas consonâncias e dissonâncias são sempre já contextuais em meio a uma complexidade de elementos constituidores de uma fecunda tensão entre movimentos contrários. Segundo Heráclito, “o contrário é convergente e dos divergentes, a mais bela harmonia” (*Fragmento 8*). Aristóteles (*Do mundo*, 5.396b 7) confirma o quanto o conceito de harmonia representa uma questão musical essencial em Heráclito:

A música mescla notas agudas e graves, longas e curtas, realizando, de diferentes sons, uma inequívoca harmonia; a gramática mescla vogais e consoantes e, a partir disso, compõe toda sua arte. O mesmo é dito também pelo obscuro Heráclito: “*conjunções: completas e não completas, convergente e divergente, consonante e dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas*” (*Fragmento 10*).





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

A mesma concepção de *confronto* em Heráclito - sempre já uma questão maior do *lóγος*, da linguagem – estende-se também para a tensão, como já mencionamos aqui, entre a *lógica de um sistema* (que ele chama de *harmonia aparente*) e sua superação por meio de uma *singularidade reveladora (harmonia inaparente)*. Podemos concluir que, se na arte ocorre uma maior possibilidade de transcendência do ser humano, a tarefa da linguagem artística é justamente ultrapassar a lógica constituída de um sistema.

Temos ainda o exercício de imaginação do inexistente por parte do compositor, mesmo quando se possa chegar tão somente a um novo contexto para velhos materiais musicais. Lembremos, por exemplo, do início do poema sinfônico *Also Sprach Zarathustra* (1896) de Richard Strauss (1864-1949), quando toda uma monumentalidade da linguagem musical se arquiteta sobre as mais banais funções harmônicas (em Dó maior na função de Tônica, mas inicialmente com a quinta vazia sem terça, depois nas articulações súbitas do modo maior para o modo menor e de menor para maior, e ainda depois tão somente com as funções de Subdominante, Subdominante menor com *sixte ajoutée*, Tônica com quinta no baixo, Tônica Paralela, Dominante e Tônica) – Figura nº5. Estava tudo ali por natureza, mas a verdadeira harmonia se encontrava ainda sim escondida, só revelada então de forma singular pela orquestração e pelas tensões provocadas pelo espaçamento temporal. Estamos afirmando que devemos ter Richard Strauss como modelo para a música de hoje? Está claro que não. Apenas que os caminhos para a música de nosso tempo não podem mais ser trilhados por meio de um único sistema fechado. Vivenciamos hoje tempos de diálogos abertos. Em música isso se traduz não só por sistemas abertos, mas também por diálogos entre sistemas.

Neste caso ocorre algo que nada tem a ver com um ecletismo gratuito, nem *vale tudo* e muito menos que *tudo seja relativo*, pois a questão da verdade (ainda mais se pensarmos com





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

maior profundidade a ἀλήθεια) não é um problema particular de cada um. Lembremo-nos da advertência de Heráclito: “embora sendo o *lógos* comum, a massa vive como se tivesse um pensamento particular” (*Fragmento 2*). Daí também nossa tentativa epistemológica de universalização, para talvez procurar recuperar a dignidade do ofício de compositor na arte da música. Temos em vista acima de tudo o trabalho com as novas gerações de alunos, quem sabe poder despertar neles um espírito crítico, já que o espaço perdido em especial para a *indústria da cultura* nos últimos anos não deixa de ter sido brutal.

A terceira condição no ofício de compositor é a *exposição de mundo*. Trata-se das questões além-música, as chamadas referências externas que configuram a autonomia relativa do material musical - mesmo que as questões do *métier* interno da música sejam por si só apaixonantes e inesgotáveis. Falamos aqui que a obra musical culmina na *exposição de mundo* enquanto interação existencial. Heidegger define neste mesmo sentido o *Dasein* - um dos conceitos centrais em sua filosofia. A obra musical não se configura apenas no *métier* e na capacidade inventiva do compositor, mas é acima de tudo linguagem enquanto *morada do ser*: λόγος e ἀλήθεια em ideais contextuais de beleza. Segundo Bernard Chapman Heyl, “a noção de *belo* é suficientemente ampla para qualificar qualquer obra de arte bem realizada” (texto original de 1943, *apud* ABBAGNANO, 1998 [1960], p.367). Na música há inúmeras possibilidades de *confrontos* e *sentimentos* (πάθος<sup>31</sup>) em meio à *finitude* humana sempre já historial. A *exposição de mundo* é também a paisagem que a grande música sempre proporciona, numa *dialética sem síntese* entre o concreto e o abstrato. Esta é uma diferença entre Heráclito e a dialética de Hegel. Em Heráclito a *harmonia* é um confronto constante e não há conciliação – algo talvez mais instigante para a arte ainda hoje. São na música também as incontornáveis relações entre φύσις e λόγος, como diria o próprio Heráclito.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

No século XIX, ocorreu uma perspectiva não menos fecunda que vai durar por gerações. Heine inaugura o conceito de *Lebenswelt* (2005 [1833], p.575), ou *mundo da vida*, num contexto tanto pictórico quanto musical, enaltecendo de maneira otimista a força proponente da vida humana, mesmo que simultaneamente revele com sarcasmo seus lados mais sombrios. Já Nietzsche afirma que “a arte é o maior estímulo para a vida: como se poderia entendê-la como sendo sem propósito, sem finalidade, apenas *l’art pour l’art?*” (2009 [1888], p.104) - e ainda que “o existir e o mundo só se justificam eternamente como fenômeno estético” (*apud* SAFRANSKI, 2005 [2000], p.63). Talvez seja neste mesmo sentido que, segundo Wittgenstein, “o mundo e a vida são um só” (1963 [1918], 5.621 / p.90). A mesma relação *mundo/vida* (*Lebenswelt*) se torna ainda um conceito central na obra de Edmund Husserl (1859-1938), em que se coloca “as questões sobre sentido e falta de sentido deste *Dasein* humano como um todo” (1976 [1935]). Um dos maiores legados que o Romantismo e logo após também a geração dos *filósofos da vida* nos deixaram foi este conceito de *Lebenswelt*. Se havíamos falado da *exposição de mundo*, poderíamos falar também da *exposição de mundo da vida*, pois não há como apartar a vida do mundo exposto pela obra de arte. A música enquanto linguagem artística é, acima de tudo, uma instituição humana. Justamente por isso, são pobres de mundo as obras que ficam encerradas em tecnicismos redutivos, mesmo herméticos, como se a autonomia do material musical fosse absoluta. É o *trabalho de Sísifo* de se tentar resolver questões musicais restringindo-se tão somente às próprias questões musicais: será sempre um esforço inútil. Neste caso, a visão do artista se torna miopia. Não devemos esquecer que os caminhos da música se encontram, não raramente, fora da música.

Tendo-se em vista as referências externas da música, tratamos aqui, acima de tudo, de um encaixe crítico-contextual da





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

obra, pois o artista, numa perspectiva brechtiana, não pode deixar de perguntar sobre as complexas relações no mundo em que vivemos: *o que é? como é? de onde vem? a quem serve?* Marx diria que se faz necessária uma *crítica à ideologia*. Se o conceito de *ideologia* remonta a um *Zeitgeist*<sup>32</sup> francês do final revolucionário do século XVIII, não significa que antes sempre já não houvesse, mesmo sem possuir este nome, a questão ideológica na arte. O mesmo vale para outros conceitos, igualmente neologismos, que também surgiram naquele mesmo exato momento, tais como *esquerda política*, *direita política* (e se ambos são anteriores a Marx e ao socialismo, por que então não mantê-los também após Marx e a queda do socialismo?), *vanguarda*, *banalização* e ainda *terrorismo*. Todos estes conceitos remontam ao *Zeitgeist* da Revolução Francesa (1789) e do período logo seguinte de Napoleão Bonaparte (1769-1821), que afinal, ao lado da Revolução Industrial, inauguraram vários dos fundamentos da modernidade. Mas, desde os primórdios dos tempos, sempre houve *práxis* tanto revolucionária quanto reacionária na política, alternativas de uniformidade ou de diferença em meio aos projetos de arte, bem como momentos de estagnação ou descaso e ainda outros tantos de violência extrema na sociedade. Em relação à questão ideológica, o fato é que, com Marx, a fecunda hipótese de trabalho sobre a questão ideológica passa a ser reconhecida pelos critérios de *representação*, *dominação* e *distorção*<sup>33</sup>, cujas origens remontam aos estudos sobre a religião de Heine<sup>34</sup>. O problema ideológico na música se confunde com os primórdios de sua própria história e não se delimita a qualquer momento em especial. Em arte nunca houve algo como isenção ideológica absoluta, “queiram ou não queiram os granfinos do esteticismo” (ANDRADE, 1945, p.15).

Na opinião pública referente à *cultura* - e reiteramos que, em nossa perspectiva, a arte se encontra fora da cultura -, ocorrem não raramente debates estéreis em torno da *identidade*<sup>35</sup> (sempre sujeita a falsificações), da *nacionalidade* (como afirmamos no





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

início deste ensaio, a arte da música é sempre já grega, sem qualquer necessidade de se criar peculiaridades étnicas ou nacionais, nem muito menos *nacionalistas*<sup>36</sup>, do *relativismo cultural*<sup>37</sup> (se tudo é relativo, até a autoridade do autor, por meio de sua obra, deixa de ser verdadeira, e, então, a arte sucumbe diante da cultura) e do *politicamente correto* (nada há de mais anti-artístico e de mau gosto do que esta *praga*<sup>38</sup> dos nossos tempos). O âmbito da arte não pode se subjuar a tais problemas ideológicos da atualidade.

Ainda no macrocosmo do mundo de hoje vivenciamos situações as mais drásticas. Será que vale a pena elencar algumas mazelas? Podemos citar a impossibilidade de crescimento sustentável, a degradação ambiental, o consumismo predatório, a injustiça social, a pobreza e mesmo ainda a miséria, a imprensa sensacionalista e o *totalitarismo da mídia*<sup>39</sup> (de modo algum um problema menor que a corrupção em geral, mesmo na política), a lógica oportunista do sistema financeiro, a metanarrativa do desempenho (lucro), o terror tecnocrata dos *decisores*<sup>40</sup>, o crime organizado em toda parte, bem como ainda o mau gosto *globalizado*<sup>41</sup> por intermédio da *indústria da cultura* e seu agressivo marketing massificador. Então queremos afirmar com tais premissas que a arte só pode se inspirar em graves problemas ou terríveis distorções ideológicas, tragédias humanas ou mesmo desastres causados pelos homens? Uma perspectiva excludente assim não seria menos empobrecedora. Lembremos de Antonio Gramsci (1891-1937): “sou pessimista com a inteligência, mas otimista pela vontade<sup>42</sup>”. Não podemos subtrair da arte o sonho, em suas relações evidentes com a utopia. Eis que uma das teses centrais de Karl Mannheim (1893-1947), numa interessante releitura de Marx, é a de que “as ideologias olham para trás, ao passo que as utopias olham para frente. As ideologias se acomodam à realidade que justificam e dissimulam, ao passo que as utopias enfrentam a realidade e a fazem explodir<sup>43</sup>” (*apud* RICOEUR, 1990, p.88). Ou seja, as ideologias procuram manter





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

aparelhos de poder já estabelecidos ao passo que as utopias pretendem mudar a realidade. Em todos os casos, “a morte da ideologia seria uma estéril lucidez. Porque um grupo social sem ideologia e sem utopia seria sem projeto, sem distância em relação a si mesmo, sem representação de si” (*ibidem*, p.89), conforme reiterou Ricoeur. Localizando a distorção ideológica, o artista se ocupa da verdade. Não há grande artista no mundo que não pratique em algum momento este fecundo exercício de utopia. É o momento de sua transcendência, uma condição para se ir além. Provavelmente até não vá melhorar o mundo, mas quem sabe sua arte se torne mais instigante. Com isso também não queremos afirmar que o artista deva necessariamente transmitir uma mensagem otimista. Pelo contrário, sua poética pode ser mesmo a *poética da ruína*, seja esta física, moral ou existencial. Mas o artista sempre tem uma coragem extraordinária, uma virtude, uma condição verdadeiramente nietzschiana do *Übermensch*<sup>44</sup>, porque toda grande obra de arte carrega em si um projeto de perfeição – algo distante, portanto, do cotidiano do homem mediano.

Quando discorremos sobre a *singularidade solitária da verdade* na arte, acabamos por lidar com a questão da *exposição de mundo*, e, agora, com este tema, voltamos àquele. Em Bertolt Brecht (1898-1956), por exemplo, temos a seguinte concepção sobre a tarefa contextual do artista: “ele precisa ter a coragem de escrever a verdade, embora ela esteja sendo reprimida em toda parte; a inteligência de reconhecê-la, embora ela esteja sendo ocultada em toda parte; a arte em sua utilização como uma arma; o julgamento na escolha daqueles em cujas mãos ela se tornará eficaz; a astúcia de viabilizar sua disseminação entre eles” (BRECHT, 1966 [1920/1939], p.265). A *exposição de mundo* por meio da arte pode se configurar assim num fecundo exercício de utopia. Mas, será que com isso queremos afirmar que a obra de arte se reduz a um panfleto político? Jamais. O próprio Eisler, justamente ele, o compositor mais politicamente engajado de





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

todo o século XX, chegou a afirmar que “a superpolitização na arte leva à barbárie na estética” (1975, p.155 - na *sexta conversa* com Hans Bunge, gravada a 18 de julho de 1961). Eisler quer aqui realçar a autonomia da arte, mesmo que relativa, considerando que ela tem um campo próprio e que não pode se tornar um mero veículo político.

Cabe aqui, ainda, outro tipo de advertência. Não obstante as incontornáveis questões filosóficas que envolvem a *exposição de um mundo*, mesmo a opinião de grandes filósofos pode não ser decisiva para os rumos da arte. Basta lembrarmos os inúmeros casos de estética precária em relação aos compositores de suas respectivas épocas: Jean-Jacques Rousseau<sup>45</sup> (1712-1778) em relação a Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Hegel<sup>46</sup> e Beethoven ou mesmo ainda Adorno<sup>47</sup> e Stravinsky.

O que aludimos à *estética* diz respeito ao modo como percebemos a arte, percepção esta sempre complexa. E como citamos o conceito de *estética* já mais de uma vez neste ensaio, talvez caiba aqui um breve parêntese. Vejamos que a palavra remonta a αἴσθησις (*percepção, sensação, sensibilidade, reconhecimento, compreensão*). Podemos até traduzir por *estesia*, cuja negação é *anestesia*. Sexto Empírico (século II) (*Contra os matemáticos*, VII, 126 - *apud* COSTA, 2002, p.171) aponta em Heráclito a importância da αἴσθησις e do λόγος para o reconhecimento da verdade:

Heráclito, tendo considerado que o homem [é dotado] de dois elementos para o conhecimento da verdade, aisthesis e logos, diz (...) que a aisthesis não é confiável, e adota o logos como critério. A aisthesis, contudo, Heráclito censura expressamente, dizendo: “*para homens que têm almas bárbaras, olhos e ouvidos são más testemunhas*” (*Fragmento 107*).

Heráclito conferiu à αἴσθησις uma dimensão filosófica inferior ao λόγος. Por isso também Heidegger jamais se refere a uma





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

*estética* enquanto categoria filosófica, mas sim, concentra-se no problema maior da *origem da obra de arte*. Está claro porque não há uma *estética* na Antiguidade grego-romana. O conceito moderno de *estética* (atividade filosófica e especulativa) enquanto categoria tardia remonta ao Iluminismo (século XVIII). Segundo Luigi Pareyson, “a estética não é uma *parte* da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia” (1997 [1966], p.4). Pareyson, com toda a razão, ainda chama a atenção para a confusão que se faz frequentemente entre *estética* e *poética*:

A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma preocupação metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética. Isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte (*ibidem*, p.15).

De fato, nos jornais e revistas de hoje em dia constam reiteradamente alusões à “estética de determinado artista”, quando na verdade se pretende aludir ao seu estilo artístico. Ou seja, querem falar sobre sua poética, mas desconhecem este conceito, acabando por empregar mal o outro. Resumindo, para Pareyson, *estética* é teoria, observação, análise, especulação, enfim, um ofício de filósofo. Já a *poética* é ofício de artista, que elabora seu projeto e compõe (produz) sua obra.

Mas há uma questão talvez não resolvida em Pareyson. Se por um lado, a *estética* não pode ser considerada uma prerrogativa





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

exclusiva do ofício de filósofo, já que este nem sequer goza de isenção absoluta em ideologia ou matéria de gosto, por outro lado, não só o artista, como também o historiador e mesmo o crítico de arte sempre já se encontram atrelados a uma dimensão estética, à sua capacidade de percepção. As observações e análises de artistas, historiadores e críticos, entre outros, não podem ser subestimadas *a priori*, tal como o julgamento de Pareyson, que as considera “notas esparsas... sem uma reflexão filosófica que as fecunde... [e que] elas próprias ainda não são estética” (*ibidem*, p.7). Na estética musical, em específico, há ainda outra questão que permanece aberta: a condição de um *músico leitor de filosofia* pode ser julgada *a priori* inferior àquela de um *filósofo ouvinte de música*? Em ambos os casos não haveria sempre um lado mais diletante e outro mais aprofundado em cada um?

Pareyson aponta com lucidez para o fato de que os “olhares [do artista] são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*” (*ibidem*, p.25). Mas não devemos esquecer que também o artista desenvolve um senso estético justamente para o *não fazer*, rejeitando ou evitando aquilo que, após suas análises estéticas, deve permanecer fora de sua poética, não pertencendo assim aos seus recursos estilísticos. Quando Villa-Lobos, por exemplo, afirma que “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (*apud* HORTA: 1987, p.22), está demonstrando uma percepção profunda da música de seu tempo, percepção esta que não deixa de ser uma análise (mesmo que oral e não escrita) de fato estética. Mesmo ele, que não tinha qualquer diploma.

Finalmente, fechado o parêntese sobre *estética* e voltando ao *problema ideológico* na música (mas a relação permanece, pois uma verdadeira crítica ideológica não pode prescindir de uma análise estética), apenas afirmamos aqui que um suposto artista *alienado*<sup>48</sup> terá maior dificuldade em cuidar da exposição





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

de mundo em sua obra. Embora a alienação (*Entfremdung*) seja um conceito importante para vários filósofos, como para Marx (enquanto trabalho alienado) ou ainda Heidegger (enquanto esquecimento do ser), aqui nós pretendemos entender por alienado tão somente aquele que não se interessa por problemas gerais, quer sejam político-ideológicos ou sociais. Os gregos já definiam um mesmo perfil de indivíduo, aquele voltado apenas a interesses particulares, chamado de ἰδιωτικὸς - o precursor do nosso idiota moderno. E longe de ser uma pessoa de pouca inteligência (podendo ser até bem esperto, por isso em alemão se diz *Fachidiot*, ou seja, *idiota com conhecimento de matéria*), o idiota, bem como o alienado (neste sentido popular que propomos aqui), tem como característica principal a mesquinhez intelectual sempre já adequada à *indústria da cultura*.

Mas que fique claro, por fim, não só a arte gozará sempre de uma relativa autonomia como seus caminhos são sempre multifários - tais como aqueles da vida. O artista é livre por natureza e não há tema ou assunto que lhe possa ser tabu – salvo, é claro, a questão do *bom gosto*<sup>49</sup>. Concluindo as condições do ofício de compositor, não obstante todas estas considerações aqui expostas, o fato decisivo é que Gustave Flaubert (1821-1880), no *Préface à La vie d'écrivain*, já havia reconhecido um desequilíbrio evidente em qualquer ποίησις em arte. Ele indica o problema desde as origens da arte na tragédia grega: “É possível que, desde Sófocles, todos nós sejamos selvagens tatuados. Mas na Arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido das superfícies. A plástica do estilo não é tão ampla como a ideia... Temos coisas demais para as formas que possuímos” (*apud* DERRIDA, 2005 [1967], p.11). Ou seja, na arte há limites não só conceituais como também poético-operacionais. Portanto, tudo que propomos são apenas caminhos para se construir uma postura crítica.

Mesmo que não se pretenda aqui uma cartilha para





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

neófitos em música, não temos qualquer pretensão de radicalismo como alguns mestres do passado. Nietzsche, por exemplo, chamava a atenção para o problema de discípulos que seguem um determinado mestre: “Como? Procuras? Gostarias de multiplicar-se por dez, por cem? Procuras prosélitos? – Procura por *zeros!*” (2009 [1888], p.24). E Mário de Andrade confirma a mesma convicção: “Eu não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para a vaidade dum só” (1979 [1921], p.32). Já Machado de Assis, que jamais fora professor, na última frase de suas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, afirma ainda: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. Se esta postura excludente de Nietzsche, Machado de Assis e Mário de Andrade fosse levada ao pé da letra, Villa-Lobos, que não teve filhos nem alunos, seria um raro privilegiado. Mas Villa-Lobos é privilegiado não por isso, mas sim por ter sido o maior compositor do Novo Mundo. Nossa intenção ao escrever este ensaio, na condição de professor do Curso de Música pela USP de Ribeirão Preto, é sempre já levantar algum assunto para discussão em sala de aula. Que mal há nisso? É sim para nossos alunos que escrevemos. Aos meus alunos da USP de Ribeirão Preto eu dedico este ensaio.

E uma vez finalizadas estas três condições (mas deve haver muitas outras) no ofício de compositor, bem como alguns de seus senões, passemos agora a outra grande área da música: a interpretação/execução.

### **Interpretação/execução - *πραξις* em música**

*Πραξις* diz respeito à prática, ação, aplicação, execução, sempre já implicando uma condição de destreza. No caso do intérprete-executante em música, a prática vem sempre já procedida do estudo das fontes musicais, de um exame rigoroso e detalhado da partitura. Além da escritura musical do compositor,





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

que deve ser exaustivamente estudada, há ainda o mundo da obra exposta, bem como o contexto histórico-estilístico deste mundo, sua paisagem pictórica, sua poesia. É por isso que para o músico executante o constante exercício de interpretação e ainda mais, uma atividade mesmo hermenêutica, é uma *conditio sine qua non* em seu ofício. E daí também sua dupla condição, tanto interpretativa como performática. Em latim há a expressão que bem define este ofício: *mente manūque*. Em 1993, fundamos o Ensemble Mentemanuque, voltado à música contemporânea, tendo como princípio esta atividade de interpretação/execução musical nas mais estreitas relações com a pesquisa musicológica e com a composição musical preferencialmente inédita. Ou seja, ao mesmo tempo uma habilidade mental (hermenêutica) e uma manual (e mais que com as mãos, executando música com o corpo num todo, tocando um instrumento, cantando ou regendo).

Devemos lembrar que a poética (produtivo, inventivo) é diferente da prática (ação). Segundo Aristóteles, “há que se distinguir o que é produtivo daquilo que é realizável pela ação. A *produção* (ποίησις) é diferente da *ação* (πρᾶξις). Assim, a disposição prática conformada por um princípio racional é diferente da disposição produtora conformada por um princípio racional. Assim, nenhuma das duas é envolvida pela outra, porque nem a ação é produção nem a produção é ação” (Ética a *Nicômaco*, Livro VI, capítulo IV, 1140a1-5 – tradução de tradução de Antônio de Castro Caeiro - São Paulo: Atlas, 2009). É por isso que dizemos corretamente que um intérprete performático não tem um estilo, mas sim ele interpreta e executa o estilo de cada compositor. Eis a diferença entre composição e interpretação/execução em música. Mas não raramente se fala por aí de um suposto “estilo de intérprete” ou “estilo de interpretação”. Como o intérprete performático – aquele que trabalha na área das práticas interpretativas – poderá possuir um estilo próprio? Há que se estar atento às incontornáveis idiosincrasias de um intérprete-





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

performático. Por um lado, o compositor não pode perder de vista as especificidades bem como toda possibilidade de recurso para o meio musical para o qual escreve. Afinal, na escritura musical de hoje já está mais que sugerido todo um conjunto de informações voltado à execução<sup>50</sup>. Por outro lado, o intérprete-performático tem uma inequívoca obrigação de fidelidade à poética do compositor. Mas existe ainda sim e sempre um amplo espaço por parte do intérprete-performático para exercer seu ofício com dignidade.

### **Pesquisa musicológica - θεωρίã em música**

θεωρίã é em sua origem um neologismo. Embora não se possa precisar qual autor o utilizou primeiramente, a data de aparecimento deste conceito coincide com o surgimento da filosofia nos séculos VII e VI a.C (mais provável VI do que VII, ou na virada de um século para outro). Até então havia dois verbos relativos à visão, ὀράω e βλέπω, indicando o fenômeno do olhar *mediato*. Enfim, equivalente aos nossos verbos *olhar* e *ver*. Contudo, com o aparecimento de θεωρέω temos o início de um modo de visão que, ainda que dependa da visão sensível, *atravessa* essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (φύσις) dos fenômenos. Daí que originalmente a palavra θεωρίã significa uma πρᾶξις da visão, uma visão analítica do concreto, aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor, um modo distinto do olhar<sup>51</sup>. É por isso que se torna precária – sob um ponto de vista tanto histórico quanto filosófico – qualquer suposição hoje de uma *teoria* apartada do mundo real. Ela não seria nem certa nem errada. Apenas não faria sentido enquanto teoria. Neste sentido também, a teoria de modo algum é oposta à prática, mas sim, encontra-se em oposição à abstração. Se é teoria, não pode ser jamais uma abstração *ex nihilo*. *Abstração* é um atributo da ποιήσις, não da θεωρίã. E por θεωρίã em música, tendo-se em vista as origens histórico-filosóficas do conceito, podemos





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

entender hoje a *musicologia* como um todo. A *pesquisa em música* deve abranger necessariamente história, crítica, estética e poética, análise estrutural, sistemas harmônicos, teoria da interpretação/execução e edição musical, em suas evidentes relações com as demais questões internas e externas à música, bem como com suas interfaces com outras áreas do conhecimento. A musicologia trata também dos universos musicais, suas diferenças e interfaces. Neste amplo sentido, a *pesquisa musicológica* é uma atividade de estudo, essencialmente hermenêutica, contemplando toda possibilidade analítica, observacional, especulativa e editorial em música. O musicólogo se encontra ainda em meio às contradições do conflito insolúvel entre *cultura e arte*<sup>52</sup>, analisando os processos de aculturação – que já no vocabulário de Pondé se torna uma incontornável *promiscuidade cultural* - bem como das manifestações musicais em meio às mais amplas perspectivas interdisciplinares.

## Fusão de horizontes

Finalizadas as análises sobre as três grandes áreas da música, podemos concluir que se deve evitar a especialização precoce por parte do estudante de música. Deve-se estimular antes o constante exercício de cruzamento e *fusão de horizontes*<sup>53</sup> entre estas três principais áreas da música. Não vivemos num horizonte fechado, nem tampouco num único horizonte, daí a necessidade de uma compreensão transcendental, quando procuramos compreender a perspectiva do outro. Para ser mais claro, o aluno de composição deve por bem conhecer os amplos problemas da interpretação/execução e da pesquisa em música. O aluno das práticas interpretativas deve se inteirar profundamente sobre as questões relativas à composição e à musicologia. E o futuro musicólogo não poderá jamais exercer seu ofício com a devida dignidade se não conhecer em detalhes e intensamente





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

tanto a atividade do músico intérprete-performático como aquela do compositor. Antes destas etapas não poderemos sequer falar sobre uma formação específica de um professor de música. E, ainda mais importante, as referências externas à música não podem ser ignoradas, pois não há artista e/ou pesquisador de fato que não saiba pensar ou desprovido de um espírito crítico.

*Agradeço cordialmente a Susana de Souza pela leitura do original, a Cristiano Henrique Ferrari Prado pelo apoio no design das figuras e ao apoio editorial de Maria Beatriz Ribeiro Prandi e de Lau Baptista.*



## Quatro ensaios sobre música e filosofia

FIGURA 1 - Mozart reduzido à lógica de sistema

*Allegro molto*  
*p*  
t  
S D<sup>7</sup>  
t D<sup>7</sup> t  
D<sup>7</sup> t D<sup>7</sup> t D





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

FIGURA 2 - Original de Mozart (Sinfonia nº 40, 1º movimento)  
Exemplo de superação da lógica de sistema

*Allegro molto*

*p*

t

4

S<sub>5</sub><sup>6</sup> D<sub>3</sub><sup>7</sup>

8

D<sup>7</sup> t 6ªaum.germânica t<sub>3</sub>

linha por grau conjunto

função inusitada (Tristão)

linha por grau conjunto

linha inusitada por salto em tritono

7<sup>#</sup> - 8 - 9 9<sup>b</sup> 10 9<sup>b</sup> 8 7

[S<sub>3</sub><sup>5</sup> / 6<sub>4</sub>] S<sub>3</sub> - 2 D<sub>7</sub><sup>9<sup>b</sup></sup> / 5<sup>b</sup> D<sub>6</sub><sup>8</sup> / 7 D





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

FIGURA 5  
Also sprach Zarathustra de R. Strauss - trecho inicial

Sehr breit ♩ = 69

8 - 5 - 8

*pp* *p* (feierlich) *f*

7 *p* *mf* *ff* *f* *p*

11 *f* *ff* *f* *p*

16 *f* *cresc.* *ff*

*immer breiter*

S<sub>3</sub> 4<sub>4</sub> 5<sub>3</sub> S<sub>6</sub> T<sub>5</sub> Tp D T





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

### Notas

<sup>1</sup> O *Dasein* (o *ser/estar aí*) diz respeito à verdade existencial revelada, a presença ou realidade humana, o ser do homem no mundo. Segundo Alexander Kojève (1902-1968), “sem seres humanos o *Ser* seria mudo: estaria *aí*, mas não seria o *Verdadeiro*” (apud SAFRANSKI, 2005 [1994]).

<sup>2</sup> De profundidade filosófica são as palavras de Jean-Luc Godard (\*1930) em seu vídeo-ensaio *Je vous salue*, Sarajevo, 1993: “Cultura é regra, arte é exceção... A regra quer a morte da exceção”. Fazemos aqui um pequeno estudo. Propomos uma hipótese de trabalho com duas acepções para cultura. A primeira, à qual chamaremos de significado forte da cultura, é menos utilizada. Nesta acepção (sempre assumida neste ensaio), as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana - daí também o fecundo significado da expressão indústria da cultura cunhada por Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). Neste mesmo contexto, Martin Heidegger (1889-1976) define o homem – enquanto homem mediano - que se submete à cultura, na “convicção de que o normal é o essencial, de que o mediano, e, com isso, universalmente válido, é o verdadeiro (o eterno mediano). Este homem normal toma suas apazibilidades como critério para o que deve viger como sendo a alegria; seus pequeninos acessos de medo como critério para o que deve ser o pavor e a angústia; suas fargas comodidades como critério para o que pode viger como certeza ou incerteza. (...) Com tais juizes se pode promover um diálogo maximamente derradeiro e extremo? Quem nos garante que nesta auto-apreensão de hoje em dia o homem mediano (normal) não tenha elevado ao nível de Deus sua própria mediocridade?” (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.27). Nesta primeira acepção, o conceito de cultura se restringe ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. Nesta acepção, a obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) não pertence à cultura. A arte é justamente uma condição rara e privilegiada (tal como a filosofia) de distanciamento crítico em relação à cultura. Portanto, aqui excluímos deliberadamente a arte da cultura. Segundo José Teixeira Coelho Netto, “na arte também há regras - mas a arte não é a regra, enquanto a cultura, se não for regra, nada é” (Teixeira Coelho, p.11). Neste primeiro significado forte não se





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

poderá afirmar que alguém seja “culto” ou “inculto”, pois o homem “inculto”, aquele “desprovido de cultura” ou mesmo “sem cultura”, é em si um paradoxo, pois teríamos que pensar abstratamente o homem fora de qualquer sociedade e convívio humano. Um homem que sequer saberia falar ou produzir gestos. O ser humano aqui é domesticado na cultura. Contudo, a liberdade do Dasein humano se encontra além da norma cultural. Para Heidegger, a liberdade da cultura é uma liberdade cômoda, mesmo preguiçosa. Quando estancada num estado de cultura, a liberdade já se perdeu (ver SAFRANSKI, 2005 [1994], p.230). Já na segunda acepção, que chamaremos de significado fraco da cultura, defendida pelos culturalistas, justamente a mais corrente, cultura se confunde com escolaridade, com os diferentes níveis de erudição ou instrução de um indivíduo. Uma cultura geral estaria de alguma forma relacionada à antiga tradição da *παιδεία*. Aproximamos aqui o significado fraco da cultura a Ernst Cassirer (1874-1945): “a cultura é o transcender tornado forma, que erige a ampla casa do ser humano, mais fácil de destruir do que de preservar, frágil proteção contra a barbárie que sempre ameaça o humano possível” (apud SAFRANSKI, *ibidem*). É neste significado fraco que ocorre a metafísica de uma cultura humanística. O indivíduo culto seria aquele letrado, altamente sensível ou com formação erudita. Alguns falam também de uma diferenciada cultura científica, como na tese das duas culturas de Charles Percy Snow (1905-1980). A primeira cultura seria a “cultura tradicional”, os “não cientistas”, como os literatos. Já a segunda cultura seria a “cultura científica”, os “cientistas puros”, como os físicos, e “aplicados”, como os engenheiros (passim SNOW, 1995). Entendemos aqui que ambas as culturas definidas por Snow – e não importa se concordamos ou não com suas teses - estão inseridas em nosso significado fraco de cultura. Nesta segunda acepção não só existem indivíduos cultos e incultos, ignorantes e instruídos, como também a arte está inserida na cultura. A arte aqui é uma mera manifestação cultural, pois tudo não só se explica como também se relativiza por intermédio da cultura – posição esta dos relativistas da cultura. Por fim, poderíamos concluir que, se no significado fraco (como em Cassirer), temos a arte de morar na cultura, por sua vez, em seu significado forte (como em Heidegger), devemos antes transformar este chão num abismo: “Cassirer é a favor do trabalho de conferir significado pela cultura, da obra que com sua necessidade interna e sua duração triunfe sobre a contingência e efemeridade da existência humana. Heidegger rejeita tudo isso como um gesto patético. O que permanece são poucos momentos de grande intensidade” (SAFRANSKI, *op. cit.* p.231). Ainda para Heidegger, a cultura poupa ao ser humano o confronto com sua finitude e sua insignificância: “a mais alta forma de existência do Dasein só se deixa referir a bem poucos e raros momentos de duração do Dasein entre a vida e a morte, e o ser humano só





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

em muitos poucos momentos existe no auge de suas próprias possibilidades” (apud SAFRANSKI, *ibidem*) - e estas são exigências não só da filosofia como também da arte. Heidegger pergunta e ele mesmo responde: “A filosofia [assim como a arte] não terá exatamente a tarefa de entregar o homem radicalmente à angústia? A filosofia [assim como a arte] deve, antes de mais nada, provocar terror no ser humano e forçá-lo a recuar para aquele desamparo do qual ele sempre volta a fugir para a cultura” (*ibidem*). Apesar da crítica de Heidegger e de sua distinção fecunda entre cultura e filosofia (e o mesmo vale para a arte, quando separamos arte da cultura), não podemos subestimar a importância de instituições culturais (as universidades, as fundações, os teatros públicos, as leis de incentivo quando bem empregadas etc.) no raro momento em que elas funcionam como mecenas para a viabilidade do trabalho independente do artista. Neste último aspecto a arte depende de alguns poucos, mas essenciais procedimentos culturais. Mas que fique claro, não no processo inventivo da arte, mas sim meramente para a viabilidade de sua performance, pois jamais devemos esquecer que, por princípio, a cultura quer sempre a morte da arte.

<sup>3</sup>Na tradução de *ποίησις* enquanto fenômeno artístico nós excluímos não só o verbo *criar*, como também o substantivo *criação* e ainda o adjetivo *criativo*. Não apenas “para Tomás de Aquino [1225-1274] o conceito de *criação* aplicado a obras humanas pareceria blasfêmia” (DAHLHAUS, 1967, p.9) – e, por certo, aquele santo medieval estudioso de Aristóteles (384-322 a.C.) teria lá suas razões para tal consideração - mas também porque os publicitários e os profissionais da tecnologia genética vêm conferindo acepções no mínimo discutíveis ao conceito. O que há de artístico na autoproclamada *criatividade* da propaganda e do *marketing*? E será que Deus concedeu o dom aos tecnólogos da genética para que prossigam um pouco com a *criação*, quando *criam*, por exemplo, nossos replicantes?

<sup>4</sup> *Λόγος* é um conceito central em Heráclito de Éfeso (c.544-474 a.C.). Ou mesmo, “a palavra das palavras em Heráclito” (COSTA, 2002, p.223). O conceito de *λόγος* pertence ao vocabulário dos mais diversos idiomas, já que as traduções possíveis acabam lhe conferindo um significado estreitamente determinado, restringindo-se assim suas dimensões originais. Podemos traduzir *λόγος* num primeiro sentido maior relacionado às questões da linguagem humana (*linguagem, enunciado, expressão, discurso, narração, ditado, proposição, oração, sermão, palavra, verbo*). Não é por menos, *λόγος* tem a ver com *λέγω* (*coleccionar, recolher, enumerar, bem como contar, dizer, falar, conversar, proferir um discurso ou conferência, ler em voz alta, explicar, relatar, nomear, chamar, ordenar, declarar, avisar*), e, em especial, com *λέγειν τι* (*dizer algo*



Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

*significativo, enunciar*). Também o *λόγος* indica os caminhos entre linguagem e pensamento (*ensinamento, tratado, tema, consideração, modo, sentido, definição, conceito, termo*) e as dimensões do próprio pensamento. Neste segundo sentido maior e não menos importante, traduz-se o *λόγος* pela capacidade de discernimento por parte do ser humano (*inteligência, raciocínio, razão*), entendido sempre já enquanto grande pensamento, para além de qualquer razão particular. No **λόγος de Heráclito temos a unidade da linguagem enquanto revelação e pensamento**. No entanto, Heidegger, que se preocupou reiteradamente com este conceito primordial, restringe sua análise ao primeiro sentido acima citado, já que “se fala de uma lógica arcaica e não se pensa que só possa haver lógica no quadro da atividade escolar platônica e aristotélica” (HEIDEGGER, 2012 [1946], p.373). Analisemos agora algumas das conclusões de Heidegger, em especial para desatrelar *λόγος* tanto da *lógica* como da *racionalidade*: “desde a Antiguidade, interpretou-se o *λόγος* de Heráclito das maneiras mais diversas: ora como *ratio*, ora como *verbum*, ora como lei do mundo, ora como o que é lógico e a necessidade de pensamento, ora como sentido, ora como razão. Sempre de novo um convite à razão insiste, como o parâmetro de todo fazer e deixar fazer. Mas o que poderá a razão se, junto com a des-razão e a anti-razão, ela se mantém no patamar de uma mesma negligência? Ou seja, da negligência, que se esquece de pensar de onde provém a essência da razão e de se empenhar por seu advento? O que poderá fazer a lógica, λογική (ἐπιστήμη), de qualquer espécie que seja, se nunca começamos a prestar a atenção ao *λόγος* e em seguir sua essência originária. É do *λέγειν* que depreendemos o que é o *λόγος*. O que significa *λέγειν*? Todo mundo que conhece a língua grega sabe a resposta: *λέγειν* significa dizer e falar; *λόγος* significa: *λέγειν*, como *aussagen* – enunciar, e *λεγόμενον*, como o enunciado *ausgesagten*” (HEIDEGGER, 2001b [1951], p.184).

<sup>5</sup> A numeração dos fragmentos de Heráclito remonta aos filólogos alemães Hermann Diels (1848-1922) e Walther Kranz (1884-1960). Já as traduções das fontes primárias de Heráclito diretamente para o português serão sempre citadas aqui segundo Alexandre da Silva Costa (*Heráclito – Fragmentos contextualizados*, 2002). Por sorte, nós lusófonos dispomos em vernáculo não só destas extraordinárias traduções, como também deste que é o mais importante e abrangente estudo crítico realizado até hoje sobre a integral dos fragmentos de Heráclito em qualquer idioma.

<sup>6</sup> A “parte” é na música a execução individual de um instrumento ou voz. Bach designou aqui por parte cada uma entre as linhas melódicas de suas invenções





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

a duas ou três vozes, executadas sempre por um único tecladista. Na música de câmara ou sinfônica cada músico lê em separado sua parte. Já a *solfa* (antiga denominação em português para *notação musical* ou *papéis de música*) que reúne todas as partes escritas pelo compositor recebe o nome de *partitura* ou *grade*. Geralmente os músicos trabalham com partes cavadas. Já o compositor e depois também o regente com a partitura.

<sup>7</sup> O conceito de *performance* é utilizado em língua portuguesa nas mais diversas áreas do conhecimento humano. Na música equivale às *práticas interpretativas*. Em 2012, fomos contemplados pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP com o novo Núcleo de Pesquisa em *Performance Musical* (NAP-CIPEM), o que evidencia a importância desta atividade em nosso Departamento de Música da USP no Campus de Ribeirão Preto. Aqui entendemos a *performance* essencialmente vinculada à composição, bem como a toda possibilidade de pesquisa musicológica, quer seja histórica, filosófica, teórica ou editorial.

<sup>8</sup> O conceito de πόλεμος é dos mais importantes em Heráclito: “é necessário saber que a guerra é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade” (*Fragmento 80*), ou ainda, “de todos a guerra é pai, de todos é rei; uns indica deuses, outros homens; de uns faz escravos, de outros, livres” (*Fragmento 53*). Alexandre Costa justifica sua tradução de πόλεμος por guerra: “É preciso salientar que o sentido predominante do termo é, aqui, o figurado. A guerra é, portanto, menos o acontecimento concreto e hoplítico do que o combate, a luta intrínseca a toda guerra e constitutiva de todas as oposições e anteposições – a tensão que une e distingue” (COSTA, 2002, p.111). Por isso, utilizamos em nossa definição de arte o sentido do *confronto* também como *polêmica de ideias*, pois pode ser pensado de uma maneira mais ampla. Temos em vista, em especial, o *conflito ideológico*, quando se reconhece as ilusões no conhecimento humano e as distorções na política. Lembremo-nos de Karl Marx (1818-1883) influenciado por Georg W. Friedrich Hegel (1770-1831). A influência de Hegel foi decisiva para a elaboração das análises críticas de Marx (não obstante a inexistência do conceito de *ideologia* em Hegel). E o conceito de πόλεμος e todos demais contidos nos fragmentos de Heráclito foram referências fundamentais para que o próprio Hegel elaborasse suas teses dialéticas (não obstante a inexistência de síntese em Heráclito).

<sup>9</sup> O conceito de φύσις é habitualmente traduzido por *natureza* – que vem do latim, *natura, nasci*: nascer, surgir, crescer, ser criado. Podemos também falar de uma *poética da natureza*, pois “também a φύσις, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma produção, é ποιήσις. A φύσις é até a máxima ποιήσις”





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

(HEIDEGGER, 2001a [1954], p.16). Aristóteles, no princípio das considerações temáticas da *Física*, delimita “a ontologia dos φύσει ὄντα [entes que existem por natureza], em contraposição com os τέχνη ὄντα [entes produzidos pelo homem]. Os φύσει ὄντα são aquilo que, ao brotar, vêm a ser a partir de si próprios; os τέχνη ὄντα vêm a ser através do representar e produzir humanos” (HEIDEGGER, 2012 [1946], p.375). Por fim, o conceito de φύσις, como por exemplo, em Heráclito, “a natureza ama ocultar-se” (*Fragmento 123*), é de fato ainda mais amplo do que hoje poderíamos entender como objeto das ciências naturais (física, química, biologia etc.). Heidegger a define como “a vigência autoinstauradora do ente na totalidade”. Ou seja, “a φύσις enquanto este ente na totalidade não é pensada no sentido moderno e tardio da natureza, mais ou menos como o conceito contrário ao conceito de história. Ao invés disso, ela é vista como mais originária do que estes dois conceitos: ela é vista em uma significação originária, que diante da natureza e da história encerra a ambos e que também contém em si de certa maneira o ente divino” (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.32-33).

<sup>10</sup> “Τεχνικόν diz o que pertence à τέχνη. Devemos considerar duas coisas com relação ao sentido desta palavra. De um lado, τέχνη não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes. A τέχνη pertence à produção, à ποίησις, é, portanto, algo poético. De outro lado, o que vale considerar ainda a propósito da palavra τέχνη é de maior peso. Τέχνη ocorre, desde cedo até o tempo de Platão [ca.427-ca.347 a.C.], justamente com a palavra ἐπιστήμη. Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo. Dizem ser versado em alguma coisa, dizem entender do assunto. O conhecimento provoca abertura. Abrindo, o conhecimento é um desencobrimento. Numa meditação especial, Aristóteles (Ética a Nicômaco, livro VI, capítulos III e IV) distingue ἐπιστήμη [ciência] de τέχνη [arte] e justamente no tocante àquilo que e ao modo em que ambas desencobrem. A τέχνη é uma forma de ἀληθεύειν - ela desencobre o que não se produz a si mesmo e ainda não se dá e propõe, podendo assim apresentar-se e sair, ora num, ora em outro perfil. Técnica é uma forma de desencobrimento, vige e vigora no âmbito em que se dá descobrimento e desencobrimento, em que acontece ἀλήθεια, verdade” (HEIDEGGER, 2001a [1954], p.17-18). Nas palavras do próprio Aristóteles, “a arte é uma disposição produtora configurada por um princípio de verdade” (Ética a *Nicômaco*, livro VI, capítulo IV, 1140a20). Hegel reitera que “na arte não lidamos apenas com o meramente agradável ou com o entretenimento útil, mas sim... com o desdobramento da verdade” (*apud* ADORNO, 1975 [1949], p.13).





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

<sup>11</sup> Este conceito é definido comumente por *teoria do conhecimento*, cujas raízes remontam à *ἐπιστήμη* (ciência, conhecimento) e ao *λόγος* (discurso).

<sup>12</sup> “É comum empregarmos o adjetivo *romântico* para falar da ingênua nostalgia do passado ou da sonhadora esperança do futuro” (DUARTE, 2011, p.11). Torna-se uma mecânica facilitadora evitar as discussões de fato filosóficas quando simplesmente se confere um ideal romântico a toda e qualquer atitude afirmativa ou proponente em arte. Mas se assim o fosse, Heráclito já teria sido romântico bem antes do inventor do romantismo, que foi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Mesmo a essência da paixão romântica não é privilégio do período romântico. Leia-se, por exemplo, esta frase extraída de uma melodia cantada: “*você está comigo, morrerei feliz... ah, como seria prazeroso se assim fosse meu fim, se as tuas belas mãos fechassem meus olhos fiéis*”. Não se trata aqui de um compositor romântico do século XIX, mas sim de *Bist du bei mir* (*Você está comigo*), ária de Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), arranjada por Bach por volta de 1725, logo após seu casamento com a jovem cantora Anna Magdalena. Bach teria sido romântico?

<sup>13</sup> Hilton Japiassu (\*1934) nos ensina que “contrariamente ao que se costuma dizer, o relativismo é uma teoria intolerante” (JAPIASSU, 2001, p.93). “Os relativistas contemporâneos, praticamente identificados com os chamados pensadores *pós-modernos*, partem do pressuposto epistemológico de que nosso conhecimento é limitado pelas línguas, culturas e interesses particulares. E que a ciência não tem condições de apreender alguma realidade externa comum. O padrão de verdade científica reside, não no mundo natural em si, mas nas normas particulares de comunidades específicas. As leis científicas seriam o que determinada comunidade diz que são em determinado momento. Ademais, rejeitam categoricamente todo conhecimento *totalizante* e quaisquer valores *universalistas*” (*ibidem*, p.232). Japiassu elucida equívocos conceituais em relativistas como Richard Rorty (1913-2007): “observemos que este pragmatismo relativista, ao pregar uma ética sem obrigações universais, parece desconhecer a natureza mesma do universal. Confunde a referência ao universal com uma aceitação ingênua de uma natureza humana idêntica a si mesma através das épocas, de uma essência do homem bem conhecida e perfeitamente identificável. Ao fazer uma leitura simplista dos grandes filósofos do passado, Rorty não se dá conta de que, pelo menos depois de Kant, não podemos mais confundir conceito de universal com a dedução de uma teoria completa do homem nem com a consequência do conhecimento perfeitamente garantido de uma essência humana. Porque o universal se afirma, antes de tudo, como um movimento, com um dinamismo, como uma universalização do que cada um é e como a abertura para o outro” (*ibidem*, p.117). Também não concordamos com os relativistas, porque são incapazes de compreender a arte fora da





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

cultura. A grande arte tem sim vocação universal, justamente porque sempre já transcende a cultura. A verdadeira filosofia, a grande arte e também as raras ciências que contemplam fundamentos filosóficos, por terem um domínio próprio, não podem ser subjugadas à cultura, nem compreendidas por parâmetros redutivos da antropologia e da sociologia.

<sup>14</sup> Os Cursos de Férias de Música Nova (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*), sediados na cidade alemã de Darmstadt, foram fundados em 1946. As diretrizes poético-estilísticas foram determinadas pelos principais compositores, tais como Luigi Nono (1924-1990), Pierre Boulez (\*1925), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), e, posteriormente, Helmut Lachenmann (\*1935) e Brian Ferneybough (\*1943).

<sup>15</sup> Epígono vem de ἐπίγονος (*descendência*), *nascido depois*. Na arte, são aqueles que repetem os mesmos estilos ou processos poéticos das gerações anteriores. Por exemplo, um epígono em música hoje é aquele que ainda compõe nas linhas da *neue Musik* de Darmstadt que, na verdade, remontam à década de 1950. Acham que escrevem *música nova* ou ainda pior, de *vanguarda*, mas suas poéticas são mais que sexagenárias (mesmo quando autoproclamados herdeiros de outros rótulos mais recentes como *música espectral* ou *nova complexidade*). No entanto, há ainda aqueles compositores retrógrados e convencionais, cuja única habilidade é a reprodução de clichês de tradições ainda mais remotas e para os quais o século XX sequer existiu. Estes são casos ainda mais vergonhosos de epígonos. Aliás, sequer são epígonos – melhor não arriscar qualquer definição.

<sup>16</sup> *Vanguarda* (guarda avançada) é um conceito oriundo do vocabulário militar, cuja teoria nos tratados de guerra remonta ao final do século XVIII. Trata-se de um pequeno grupo militar mais à frente de seu regimento (seja infantaria ou cavalaria). São os primeiros a travar contato com o inimigo, configurando-se como tropa de elite que tem função especial de inteligência ao mesmo tempo em que sua habilidade guerreira é diferenciada. Nos tempos da Revolução Francesa adquiriu nova acepção na política. O conceito de *vanguarda* nas artes, por sua vez, remonta a certo literato francês hoje esquecido. Em sua publicação *De la mission de l'art e du rôle des artistes* (1845), Gabriel Désiré Laverdant (1802-1884) propôs pela primeira vez o conceito de *vanguarda* na literatura: “a arte, expressão da sociedade, manifesta, em seu ímpeto mais alto, as tendências sociais mais avançadas; ela é precursora e reveladora. Ora, por saber se a arte cumpre dignamente a própria missão de iniciadora, se o artista se encontra verdadeiramente à vanguarda, é necessário saber para onde caminha a humanidade, qual é o destino da espécie”. Talvez pudéssemos até nos lembrar





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

de poetas daqueles tempos num contexto próximo, como um Heinrich Heine (1797-1856), na Alemanha, ou um Castro Alves (1847-1881), no Brasil. Alguns anos mais tarde, Charles Baudelaire (1821-1867), em seus escritos *Mon Coeur mis à nu* (ca.1860), percebeu, contudo, uma suposta armadilha que encerra as metáforas militares em seu país, ainda mais no âmbito artístico: “Os poetas de combate. Os literatos de vanguarda. Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militantes, mas feitos para a disciplina, isto é, para o conformismo, espíritos nascidos domésticos” (tradução de Marcos Câmara de Castro). Seria uma visão profética de Baudelaire? O que antes se pensava como inovação e desprendimento não se transforma agora numa doutrina de corporação, cuja assimilação, obediência e fidelidade diante da patrulha ideológica adquirem mesmo os rigores de uma hierarquia militar? É o caráter evidente de exclusão em nome da uniformidade. Mas voltando à sua trajetória histórica, o conceito de *vanguarda* se reforça na política com Vladimir Ilitch Ulianov (1870-1924), mais conhecido por Lenin, em sua obra *Que fazer?* (1902), na qual os comunistas são citados enquanto elite do movimento dos trabalhadores - daí a expressão *vanguarda do proletariado*. Contudo, muitos artistas do século XX não se importaram com esta dimensão de esquerda da *vanguarda*, concentrando-se exclusivamente nas referências internas do tratamento dos materiais da arte e se afastando das críticas político-ideológicas. Outros, como alguns futuristas italianos, guinaram mesmo à direita e se declararam até belicistas, ignorando as preocupações político-sociais de um Laverdant e regredindo ao contexto militar original. Ao longo do século XX, vanguarda passou a ser a doutrina obsessiva pelo novo, quer seja esta obsessão irreverente (como em boa parte da *arte conceitual*) ou sistemática (como nos experimentos *concretos* e *eletroacústicos* na música, os quais, passados mais de 60 anos, apesar da evolução dos sistemas tecnológicos, não se superaram enquanto fenômeno de linguagem). Na música a *vanguarda autoproclamada* de Darmstadt se esqueceu das origens políticas do conceito, mantendo apenas o espírito de disciplina e uniformidade, como previu Baudelaire. Mesmo uma obra de Luigi Nono – um autoproclamado vanguardista atrelado ao Partido Comunista Italiano - como *La fabbrica illuminata* (1964), entre outros experimentalismos, não convence em relação ao seu engajamento político. Com isso queremos afirmar que a arte politicamente engajada só se torna possível se restrita a determinados padrões poéticos? De modo algum. Apenas estamos afirmando que Darmstadt, se por um lado, distorceu o conceito de *vanguarda* em relação ao seu contexto histórico de esquerda – restringindo-se à concepção *l'art pour l'art*, ou seja, a arte que se justifica por si mesma -, por outro lado, apegou-se com disciplina xiita à moral de regimento. Hanns Eisler (1898-1962), em 1937, em seu ensaio *Avantgarde-Kunst und Volksfront*





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

(*Arte de vanguarda e frente popular*), já chamava a atenção para a primeira deficiência citada da vanguarda. E Eisler foi desprezado pela geração Darmstadt. Hoje, contudo, suas advertências são importantes para a compreensão do contexto histórico: “O novo material precisa se afirmar hoje junto aos novos conteúdos em meio às tarefas sociais (...). O artista só será um vanguardista de fato quando conseguir unir as duas vanguardas [numa crítica tanto estética quanto ideológica], defendendo e incentivando os interesses das massas por intermédio dos meios artísticos mais novos e ousados (...). A vanguarda não poderá ser mais conduzida como se ela fosse uma ilha isolada dos movimentos sociais” (EISLER, 1985 [1937], p.402-403). Com o fim do socialismo não faz mais sentido “defender os interesses das massas”, bem como, neste princípio do século XXI, também já não há mais sentido em se falar de *vanguarda* em qualquer área do conhecimento humano. A *vanguarda autoproclamada* na música se tornou ela mesma obsoleta (como se diz popularmente, “démodé”). E junto com o conceito, também as poéticas musicais de Darmstadt. Afinal, espera-se numa sala de concertos algo além da repetição de *happenings* dos anos de 1950/60 nos caminhos da arte conceitual – velhas piadas que já perderam a graça e a única exceção é Gilberto Mendes (\*1922), o maior compositor de música conceitual do século XX. Ou ainda velhas trilhas para filme de terror que sequer mais assustam hoje em dia. Mas com isso queremos concluir que John Cage (1912-1992), Boulez e Stockhausen, entre outros, são nomes de menor importância na música do século XX? Em hipótese alguma. São compositores influentes. Apenas que o tempo deles já passou. E reiterar suas poéticas composicionais sem ingredientes diferenciados ainda hoje equivale, numa expressão conhecida de Fredric Jameson (\*1934), a se embalar nas rasas “melancolias estagnantes dos epígonos” (2005 [2002], p.37). Completando, se a onda da vanguarda autoproclamada já passou, proclama-se no lugar dela a *pós-modernidade*? De modo algum. A modernidade é sempre ainda um projeto inacabado. Mais adequado que pós-modernidade talvez seja pensarmos em *sub-modernidades* - conceito este que remonta a Heribert Boeder (\*1928). Ou como já afirmamos em outras publicações (2008 e 2011), não se pode ignorar os *paradoxos modernistas* (conceito nosso), ocorridos na música bem antes da onda pós-moderna na filosofia e nas outras artes, como, por exemplo, o *neofolclorismo* e o *neoclassicismo*.

<sup>17</sup> Heráclito já havia previsto que “uma só coisa contra todas as outras escolhem os melhores, a glória eterna dos mortais; a massa, porém, está empanzinada como gado” (*Fragmento 29*).





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

<sup>18</sup> Os gêneros musicais *medianos* ou produzidos pela *indústria da cultura* são, por exemplo, *rock, funk, pop, techno, hip-hop, rap, disco, rave, world music* (no Brasil, em específico, *axé, pagode, sertanejo universitário, padres cantores, cantores gospel, apresentadoras cantoras de programas televisivos infantis*) etc. Já o conceito de *indústria da cultura*, central em toda a Escola de Frankfurt, remonta ao livro *Dialética do Iluminismo (Dialektik der Aufklärung)* de Adorno & Horkheimer. Seu capítulo mais famoso é justamente *Indústria da cultura – Iluminismo enquanto logro massificado* (ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1944/1947], *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*, p.128-176). Entende-se “logro” aqui tal como no *Aurélio*: “engano propositado contra alguém, artifício ou manobra ardilosa para iludir” (FERREIRA, 1986, p.1045). Mário de Andrade (1893-1945), àquela altura, também se preocupava aqui no Brasil com a mesma questão: “É preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas” (ANDRADE, 1945, p.12). Embora Mário de Andrade já tivesse levantado o problema, foram Adorno & Horkheimer que cunharam a expressão inspirados num influente mestre de Adorno em seus tempos de juventude, Siegfried Kracauer (1889-1966), reconhecendo que as massas são enganadas e iludidas pela *indústria da cultura*. As teses principais deste citado capítulo são: “*Toda cultura de massa sob monopólio é idêntica. / Os interessados explicam a indústria da cultura de bom grado por meio do caráter tecnológico. / Racionalidade técnica é hoje a própria racionalidade da dominação. / Por hora a técnica da indústria da cultura só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. / A completa semelhança é a diferença absoluta. / Salienta-se na ideologia plano ou acaso, técnica ou vida, civilização ou natureza, de acordo com cada caso, em qual aspecto se encontra justamente sob medida. / O bonito é aquilo que a câmera sempre reproduz. / A liquidação do caráter trágico confirma a extinção do indivíduo. / O gosto dominante relaciona seu ideal a partir da propaganda, da beleza utilitária. Assim, ao final, realizou-se ironicamente a concepção socrática: “o belo é o útil”. / [Desde Goebbels], técnica e economicamente, a propaganda se confunde com a indústria da cultura, assim, Auschwitz = Hollywood” (passim ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1944/1947]). Estas teses centrais de Adorno e Horkheimer apontam para o fato de que a *indústria da cultura* se tornou o maior problema ideológico de nossos tempos. Observemos aqui as análises de Leandro Konder (\*1936) sobre a questão: “Adorno e Horkheimer se dispõem a aproveitar todos os sinais de contradições que estejam sendo camufladas, sonegadas pela ilusão de harmonia, que caracteriza*





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

a forma dominante da ideologia na vida cultural contemporânea. *‘Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição’*. A ideia de maior impacto veiculada pela *Dialética do Iluminismo* é a de que, na nossa época, no século XX, a ideologia dominante e a sua capacidade de impingir às pessoas uma ilusão de harmonia adquiriram um poder muito superior àquele que Marx poderia ter imaginado no século XIX, graças à *indústria da cultura*. Adorno e Horkheimer denunciam o funcionamento dos meios de comunicação de massa e a indústria de entretenimento como um sistema que não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercendo função essencial em sua preservação, reprodução e renovação. A produção cultural em escala notavelmente ampliada exigiu colossais investimentos e rendeu lucros gigantescos. Para viabilizar-se, contudo, ela precisava de certa padronização, de certa limitação imposta à diversificação das expressões culturais: por isso, investiu também na formação de um vasto público consumidor de comportamento passivo e, tanto quanto possível, desprovido de espírito crítico” (KONDER, 2002, p.74-87). Vamos dar um exemplo. A ingenuidade de alguns pode levar à conclusão de que uma *cantora de microfone* como Madonna (\*1958) seria “politicamente incorreta” na “transgressão de valores” ao insinuar-se em qualquer tipo de cena de sexo. Nada disso. Adorno & Horkheimer já haviam previsto esta lógica de sistema na qual uma *pop-star* como ela está impreterivelmente inserida, pois se as “*obras de arte são ascéticas e desprovidas de vergonha, já a indústria da cultura é pornográfica e pudica*” (ADORNO & HORKHEIMER, 1969, p.148). Os autores analisam criticamente a suposta liberdade conferida à *indústria da cultura* e suas múltiplas alternativas (diríamos hoje uma liberdade de essência neoliberal), concluindo que “*todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade para o sempre-igual*” (*ibidem*, p.176). Ainda sobre as distorções em torno da ideia de liberdade, Adorno e Horkheimer citam as dimensões proféticas do livro *De la démocratie en Amérique* (1835/40) de Alexis de Tocqueville (1805-1859), confirmando sua atualidade passado mais de um século, pois sob cultura de monopólio privado, de fato, “a tirania deixa o corpo livre e vai direto acometer a alma. O dominador ali não diz mais: você deve pensar como eu ou morrer. Ele diz: você é livre para não pensar como eu e sua vida, seus bens, tudo permanece seu, só que a partir deste dia você se torna um estranho entre nós” (*ibidem*, p.141). Já hoje, neste princípio do século XXI, ocorre cada vez mais um contraponto ontologicamente precário entre uma vida supostamente eficiente (a exigência social inexorável de alto desempenho, tendo-se em vista o espírito de competição capitalista ou





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

produtivismo acadêmico) e todo tipo de curtição não crítica em que cada vez mais se pratica um lazer tanto alienado quanto conformado. O mundo se tornou um grande parque *kitsch* de diversões – a condição *kitsch* é um dos problemas centrais de nossos tempos, denominada por Luiz Felipe Pondé (\*1959) em suas publicações e palestras como “churrasco na laje” ou “o futuro do mundo é ser brega”. Ou seja, de um lado, a pressão por uma existência eficaz, seja lá o que isso for. De outro, a necessidade do prazer banalizado e sempre imediato. Não é por menos, em relação a esta última questão, Adorno e Horkheimer já advertiam que “*quem se diverte, está de acordo*” (*ibidem*, p.153). Passados mais de 60 anos do livro de Adorno e Horkheimer, alguns dizem que o assunto está ultrapassado. Mas não está. Como toda boa filosofia, a crítica contrária à *indústria da cultura* se confirma cada vez mais profética. Outros afirmam que tudo se tornou *indústria da cultura*, até mesmo Bach, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), *Fryderyk Chopin* (1810-1849), Stravinsky ou Heitor Villa-Lobos (1887-1959), gravados e difundidos pelos grandes selos fonográficos. Aqui cabe uma ressalva. Não estamos de acordo que todo produto comercializado no mercado fonográfico seja logo *indústria da cultura*, porque este conceito não deve ser definido pela venda ou difusão (afinal, de algum modo toda obra de arte tem que ser paga e difundida), mas sim pelo processo inventivo. O que diferencia a produção de uma obra de arte é a sua *ποίησις*. A obra de arte traz a assinatura de um artista e contempla artesanato diferenciado, singularidade e exposição de mundo. Já a *indústria da cultura* é uma linha de montagem de produtos padronizados em série e o chefe do setor ou *decisor* atua no *marketing*, determinando o que, como e para quem se deve produzir.

<sup>19</sup> Segundo o Dicionário Online de Português, *esnobismo* é a “admiração inautêntica por tudo aquilo que está em voga nos ambientes que passam por refinados” ([dicio.com.br](http://dicio.com.br)). Por isso se diz por aí que “música erudita” é “elitista”. Não obstante uma frequente má compreensão dos fundamentos da música que envolve este tipo de comentário, por certo, se há alguma verdade nestes rótulos depreciativos, ocorre justamente em virtude do *esnobismo*. É como um vírus que deixa a música doente, pois o esnobismo prejudica sua recepção, desencorajando os verdadeiros apreciadores a frequentarem a sala de concerto. Assim, ao lado dos padrões redutivos da *indústria da cultura*, o esnobismo talvez seja o elemento mais prejudicial à sobrevivência da música enquanto arte, pois aniquila a intimidade essencial entre novos compositores e novos ouvintes. O esnobismo reduz a arte da música a um evento social “chique” (os alemães diriam até mesmo *Schickimicki*) e conservador (com a programação quase que exclusiva do já consagrado repertório clássico-romântico). E como só raramente se apresenta obras contemporâneas (mesmo do já passado século XX),





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

diz-se ainda que a sala de concerto “é velharia”, “coisa de museu”. Portanto, o esnobismo é não só socialmente excludente como ainda estanca qualquer dinamismo fecundo na produção musical. No Brasil temos crítica ao *esnobismo* de longa data. Francisco Braga (1868-1945), por ocasião da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, já diferenciava *esnobismo* da verdadeira arte: “foi uma festa fria, convencional, estúpida. Continuamos indiferentes às coisas artísticas; muito snobismo e nada mais” (numa carta endereçada à sua amiga “Mimica” – Rio de Janeiro, 24 de julho de 1909 - *Coleção de cartas e cartões postais de Francisco Braga à família de Francisco e Victória Buschmann* - Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional / nº 50.3.8).

<sup>20</sup> Este fundamento, contudo, foi ignorado pela *arte conceitual* do século XX. Algo diverso daquilo que Pareyson como também os gregos entendiam por arte, a assim chamada *arte conceitual* é aquela em que o suposto artista dispensa o trabalho com recursos artesanais. Trata-se paradoxalmente de uma arte sem artesanato – ressaltando-se, contudo, que uma concepção conceitual é sempre já imprescindível em toda arte, ou seja, nas artes não conceituais também se trabalha com inúmeros conceitos, apenas que na *arte conceitual* o conceito é tudo. Acontece que *A fonte* (1917) do grande Marcel Duchamp (1882-1968) em breve já completará 100 anos. “Ainda hoje só alguns poucos artistas visuais efetuam sua imitação *ad nauseam*”, como afirmou recentemente Ferreira Gullar (\*1930), numa palestra no Theatro Pedro II, de Ribeirão Preto, a 30 de maio de 2012.

<sup>21</sup> No *Houaiss* temos uma definição de *textura* enquanto metáfora do tecido: “ato ou efeito de tecer”, “tecido, trama”, “união íntima das partes de um corpo; contextura (*textura da pele*)”, “ligação ou arranjo das partes de uma obra” ou ainda a textura musical propriamente dita, a “quantidade e qualidade das ocorrências sonoras num mesmo trecho musical” (HOUAISS, 2001, 2713). Do mesmo modo que dizemos do tecido de uma roupa - se é mais ou menos transparente, leve (como nas roupas de verão) ou espesso (no caso do inverno) - a música também dispõe de uma textura, uma roupagem, a densidade de sua estrutura. Trata-se da combinação dos materiais musicais (melódicos, harmônicos, rítmicos, timbrísticos etc.). As diversas possibilidades de textura musical recebem nomes como *monofonia* (uma única melodia a uma voz sem acompanhamento nem contraponto, como no caso do *cantochão* ou quando ocorre *uníssono*), *polifonia* (duas ou mais vozes independentes que se articulam com figuras de tempos diversas enquanto essência do contraponto), *homofonia* (duas ou mais vozes que se movem conjuntamente com as mesmas figuras de tempo), *melodia(s) acompanhada(s)* (uma ou mais vozes ou instrumentos principais com acompanhamento) etc. No século XX, György Ligeti





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

(1923-2006), em suas composições essencialmente texturais, utilizou um novo recurso denominado *micropolifonia*. Por fim, podemos ainda diferenciar a *textura sintática* (inter-relações de partes dentro de um mesmo acontecimento ou evento musical, ou seja, o contraponto entre vozes num mesmo contexto, numa mesma e única *sintaxe* - aqui σύνταξις enquanto *disposição conjunta*) e a *textura polissintática* (inter-relações de acontecimentos ou eventos diversos, ou seja, o contraponto entre vozes situadas em contextos diferentes, articulando-se simultaneamente, mas não numa mesma *sintaxe* - πολυσύνταξις enquanto *mais de uma disposição conjunta*).

<sup>22</sup> A *música* pode não ter sido a harmonia primordial, pois o conceito de ἁρμονία remonta à filosofia e à literatura da antiga Grécia. Em todo caso, ἁρμονία passa a relacionar-se necessariamente com música desde pelo menos Heráclito até Platão. É bom lembrar também que o sentido etimológico da palavra *música* (μουσική) se refere originalmente às palavras das *musas*, palavras ditadas aos poetas que, ouvindo-as, traduziam o dizer das musas em versos a que pertenciam também ritmo e melodia, o que explica, por sua vez, porque o conteúdo dos versos, a *música*, o conjunto de palavras inspiradas pelas musas, passou a designar, com o tempo, o sentido e o significado que prevaleceu historicamente e que ainda hoje aplicamos ao termo. Esta música, tal como a conhecemos até os dias atuais, relaciona-se com o sistema primordial, dando origem a todos os demais sistemas. O primeiro sistema concebido teoricamente foi o σύστημα τέλειον atribuído a Aristóxeno de Tarento (século IV a.C.), o pai da musicologia, num contexto evidentemente musical. Só na geração de Galileu Galilei (1564-1642) e Johannes Kepler (1571-1630) o conceito de *sistema* deixa o domínio exclusivo da música e passa a ser utilizado também no vocabulário da astronomia, para depois se expandir para outras áreas do conhecimento humano. Ou seja, o conceito de harmonia originário da literatura e da filosofia se estabelece na música. Já o conceito de sistema originário da música se estabelece posteriormente nas mais diversas áreas do conhecimento humano – esta minha pesquisa, desenvolvida conjuntamente com Alexandre da Silva Costa, bolsista de pós-doc pela FAPESP, vem sendo realizada na FFCLRP-USP e encontra-se em pleno andamento. Na história dos sistemas musicais podemos citar o σύστημα τέλειον na Antiguidade (do qual infelizmente só temos a teoria, uma vez que as poéticas musicais da Antiguidade se perderam), o cantochão católico, os sistemas pré-tonais (primeiros sistemas polifônicos, sistemas da Ars Antiqua e da Ars Nova), o sistema tonal (talvez um dos sistemas mais perfeitos jamais inventados pelo ser humano, que vai durar do Renascimento ao Romantismo, envolvendo em quase cinco séculos de história os mais diversos estilos e escolas composicionais das mais diversas gerações, mas sem perder a sua





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

essência) e os sistemas pós-tonais (atonalidade livre, atonalidade serial, escala hexatônica de tons inteiros, escala octatônica, escala pentatônica e demais escalas de influência oriental ou ditas exóticas, politonalidade, microtonalidade, sistemas neo-tonais de novas consonâncias não funcionais etc.).

<sup>23</sup> Quando se fala de *música clássica* geralmente se restringe o rótulo a grandes nomes de compositores invariavelmente do passado, dignos de pertencer a algum período nobre da história. Estes compositores são célebres e constam como assunto escolar em classes da academia. Ignora-se o que poderia ser de fato um conceito pertinente, cronologicamente restrito ao estilo posterior ao Barroco e anterior ao Romantismo, conhecido mais precisamente por *Escola de Haydn*, à qual se incluem também Mozart e Beethoven. E sequer podemos generalizar o *Estilo Clássico* - lembremo-nos do livro de Charles Rosen (1927-2012), *The Classical Style*, publicado nos EUA, em 1971 - a toda uma época, porque estes três compositores foram não a regra, mas a exceção do período. Àquela altura, fora Franz Joseph Haydn (1732-1809), Mozart e Beethoven, quase todos os demais compositores, em todo o mundo, praticaram uma espécie de Barroco tardio. Contudo, na opinião pública a *música clássica* não só não representa o que seria uma definição histórico-musicológica, como ainda exclui qualquer possibilidade desta música ser composta aqui e agora. Ela não pode ser contemporânea nem muito menos experimental. Já deve estar extinta, pois não pertence à nossa época. Afinal, com o conceito *clássico*, a possibilidade de haver um compositor vivo passa a ser um absurdo. Como poderá ser já um *clássico* se ainda estiver vivo?

<sup>24</sup> Trata-se da formação intelectual na Antiguidade grega, entendida pelos romanos como *humanitas*, hoje traduzida frequentemente por *cultura* ou *conhecimento geral* (ou ainda *instrução*, *disciplina*, *lição*). Mas como *παιδεία* significa tanto *educação* como também se relaciona a tudo que tenha a ver com *infância* e *juventude*, deu origem a diversas palavras, desde *παιδαγωγός* (que era tanto o *pedagogo/educador* como o escravo que levava a criança até a escola) até *παιδια* (brincadeira, diversão de criança) ou mesmo *παιδεραστής* (*pederasta*).

<sup>25</sup> Na música o adjetivo *erudito* remonta à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da *παιδεία*. Uma de suas fontes mais antigas é Caio Plínio Segundo (ca.23-79) - nobre naturalista romano também conhecido por Plínio velho (*Plinius maior*). Em sua *Historia naturalis* (uma espécie de enciclopédia de todo o conhecimento da antiguidade, precursora do gênero iluminista), Plínio relacionou a música à condição de *engenho*





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

e *erudição* no contexto da *harmonia das esferas*: “se [as estrelas cadentes ou cometas] desenham-se como flautas, predizem a arte da música; caso apareçam nas partes obscenas das constelações, revelam comportamentos escandalosos; se por ventura mostrarem-se como um triângulo ou um quadrado de ângulos idênticos, significam engenho e erudição” (Livro II, 93) (tradução de Vivian Carneiro Leão Simões). E o documento que talvez estabeleça a ampla recepção posterior do conceito de *erudição* em música é a carta de Cassiodoro (ca.485-580) ao seu mestre Boécio (ca.475-526), contendo a expressão “*eruditionis musicae peritum*” (*Variarum libri XII* - II, 40/1) ou “perito em música erudita” enquanto experiência de aprendizagem em música. Portanto, Cassiodoro se torna, no século VI, quem sabe o responsável pela ideia de *erudição* atrelada à música. Mas lembremo-nos de que a valorização da *erudição* pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A erudição (no sentido da escolaridade ou da cultura geral enquanto *παιδεία*) não é a raiz nem a essência da música enquanto arte. A música enquanto *ἁρμονία* desde Heráclito jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la e repeti-la. Portanto, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o “inaparente” para além do “aparente” em qualquer poética artística, incluindo-se a música. Heidegger procura localizar as origens e a essência do conceito de *erudição* num contexto que envolve a assim chamada *cultura humanista* da qual ele pretende se afastar enquanto concepção filosófica: “Somente na época da república romana, *humanitas* foi, pela primeira vez, expressamente pensada e visada sob este nome. O *homo humanus* contrapõe-se ao *homo barbarus*. O *homo humanus* é, aqui, o romano que eleva e enobrece a *virtus* romana por intermédio da incorporação, da *παιδεία* herdada dos gregos. Estes gregos são os gregos do helenismo cuja cultura era ensinada nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A *παιδεία* assim entendida é traduzida por *humanitas*. A romanidade propriamente dita do *homo romanus* consiste nesta tal *humanitas*. Em Roma, encontramos o primeiro humanismo. Ele permanece, por isso, na sua essência, um fenômeno especificamente romano, que emana do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. Assim, a chamada Renascença dos séculos XIV e XV, na Itália, é uma *renascentia romanitatis*. Como o que importa é a *romanitatis*, trata-se da *humanitatis*, e por isso, da *παιδεία* grega. Mas a grecidade é sempre vista na sua forma tardia sendo esta mesma vista de maneira romana. Também o *homo romanus* do Renascimento está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-humano é, agora, o assim chamado barbarismo da Escolástica gótica da Idade Média. Do humanismo, entendido historicamente, faz sempre parte um *studium humanitatis*; este estu-





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

do recorre, de uma certa maneira, à Antiguidade, tornando-se assim, em cada caso, também um renascimento da grecidade. Isto é evidente no humanismo do século XVIII, aqui na Alemanha, sustentado por [Johann Joachim] *Winkelmann* [1717-1768], Goethe e [Friedrich von] *Schiller* [1759–1805]. Hölderlin, ao contrário, não faz parte do humanismo e isto pelo fato de pensar o destino da essência do homem mais radicalmente do que este humanismo é capaz” (HEIDEGGER, 1987 [1945], p.39-40). Mas, se por um lado, indicamos a insuficiência da erudição para a viabilidade da obra de arte, por outro lado, também não resta dúvida de que a composição musical se torna inviável fora de uma unidade poético-prático-teórica. Deste modo, afirmamos que uma boa escolaridade ou erudição pode ser importante na formação do compositor. Contudo, reconhecemos que a tal erudição não se configura como o que há de mais essencial para a composição de uma obra de arte musical enquanto tal. Daí a inadequação da expressão *música clássica* ou *música erudita* para definir compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Robert Schumann (1810-1856), Stravinsky, Villa-Lobos e tantos outros. Em todos estes a arte singular e o mundo da obra são sempre maiores que a mera erudição. É por isso que devemos recusar, **portanto, estes rótulos redutivos e desnecessários. Como devemos chamar então nossa arte?** Simplesmente *música*, com seus mais de 2500 anos de história desde que foi inventada pelos gregos. *A indústria da cultura* com sua música mediana – com menos de um século de história - é que deveria receber adjetivos. É tão absurda a ideia de uma música *erudita* para se definir a arte do som no tempo que ninguém diz, por exemplo, que Leonardo da Vinci (1452-1519), Francisco Goya (1746-1828), Vincent van Gogh (1853-1890), Pablo Picasso (1881-1973) ou Cândido Portinari (1903-1962) sejam pintores eruditos. São simplesmente pintores (o “simplesmente” aqui indica que nenhum adjetivo extra no caso do pintor se faz necessário para elucidar o ofício). Mas se diz que Djanira da Motta e Silva (1914-1979) é uma pintora naïf. Por que a música é entendida pela opinião pública brasileira de modo diverso da pintura? Seria devido à idolatria pseudo-intelectual em torno dos cancionistas e cantores da MPB (já moribunda senão já extinta)? Por outro lado, mesmo na música, se formos analisar o conceito de fato, *clássico* é antes o jazz de Louis Armstrong (1901-1971), bem como *erudita* é a bossa-nova de Tom Jobim (1927-1994) - e negar que suas canções sejam eruditas é ignorar toda uma riqueza e complexidade harmônico-melódica evidentemente apreendida junto aos grandes mestres da música. Erudita de fato é a *música techno*, condicionada a tecnologias sofisticadas tanto de *hardware* como de *software* - algo diverso de qualquer tradição de cultura popular.

<sup>26</sup> Heidegger, ao criticar a demarcação metafísico-kantiana tardia entre *verdade* (pertencente à lógica) e *beleza* (pertencente à estética), retoma o con-





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

ceito original de *verdade* como *desvelamento*, *revelação* ou *desencobrimento* (ἀλήθεια), que remonta à Grécia arcaica. Segundo Heidegger, este período é anterior à tradução latina (*veritas*) e sua interpretação - ambas inadequadas no contexto da essência da verdade em meio às culturas ocidentais e em cuja filosofia permaneceu impensada (ver 1960 [1935], p.31). Ἀλήθεια (*enunciado*, *esclarecimento*, *memória*) se encontra em oposição à λήθη (*silêncio*, *obscuridade*, *esquecimento*) (ver DETIENNE, 1988 [1967], p.21-23). Assim, a ἀλήθεια (esta verdade desvelada enquanto acontecimento da verdade) não se opõe à *mentira*, tal como em sua tradução latina tardia. Nem há uma oposição entre o verdadeiro e o falso. O prefixo “α” indica aqui uma negação: ἀλήθεια indica *lembrança*, expressa por um *não-esquecimento* - ainda mais em nossos tempos, em que quase sempre esquecemos que esquecemos. Trata-se antes de uma oposição entre o revelado e o oculto. E κρύπτω (*velar*, *esconder*, *cobrir*, *ocultar*, *calar*, *encobrir*, *enterrar*) também se encontra em oposição à ἀλήθεια. Neste sentido, Heidegger (entendendo o λόγος enquanto linguagem revelada) esclarece ainda a “ligação interna entre o conceito contrário κρύπτειν [aquilo que se encontra velado] e o que o λόγος diz, ἀληθέα, o desvelado” (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.34-35). Entretanto, a tradução de ἀλήθεια por *veritas* culminou com o conceito de *verdade* não só enquanto certeza cartesiana, mas também relacionado à incapacidade crítica e autocrítica de alguns setores das ciências modernas em meio à condição reducionista de um determinismo tecnológico. Assim, para Heidegger, a verdade (na dimensão primordial da ἀλήθεια), que encontramos mais na grande arte do que nas ciências, um acontecimento da verdade, significa tirar o véu, desvelando-se e revelando-se o ente e a verdade do ser. Esta verdade Heidegger entendeu ainda como *ex-sistência*, o estar postado na clareira do ser, iluminando-o.

<sup>27</sup> Rudolf Eisler, filósofo kantiano aqui citado, é pai do compositor Hanns Eisler.

<sup>28</sup> Jean le Rond D’Alembert (1717-1783) afirma que “o sistema é tanto mais completo, quanto menor for o número de princípios” (*apud* NAUMANN, 1984 [ca. 1750], p.751). Segundo Wittgenstein, “o infinito número das sentenças da lógica (da matemática) seguem uma meia dúzia de leis fundamentais” (1963 [1918], 5.43 / p.71). Portanto, há uma inequívoca aproximação quanto à redução de princípios e seu funcionamento entre *sistema* e *lógica*. A questão do sistema faz ainda parte da essência da música enquanto paradoxo. Se por um lado, a obra não se submete à lógica de um sistema – já que, segundo Wittgenstein, “todas as sentenças da lógica dizem o mesmo, justamente nada” (1963 [1918], 5.43 / p.71) - por outro, desenvolve relações sistemáticas incontornáveis.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

<sup>29</sup> Também chamada *Segunda Escola de Viena*, maior representação do Expressionismo musical alemão, além de Schönberg, inclui seus três principais discípulos: Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935) e Hanns Eisler.

<sup>30</sup> O sentido aqui que propomos para *superação* (*supressão, suspensão*) remonta à *Aufhebung*, um conceito central em Hegel. Trata-se de um processo com três momentos: 1) finalização, superação de uma etapa de desenvolvimento, negação (*Negation*); 2) manutenção de seu lado fecundo (*Aufbewahrung*); 3) integração deste lado numa etapa mais alta de desenvolvimento, por meio do qual obtém sua função (*Erhöhung*). Como é sempre difícil a tradução para o português da *Aufhebung* hegeliana, lembremo-nos ainda dos vários termos em português para estes mesmos três momentos: “1) *suprimir, por fim, anular, abolir, abrogar, revogar, cancelar, compensar-se* (lat. *tollere*); 2) *guardar, conservar e entregar em custódia* (lat. *conservare*); 3) *eleva, levantar(-se), erguer(-se)* (lat. *elevare*)” (MÜLLER, 2005, p.87). Mesmo que deixemos de lado alguns dos principais conceitos hegelianos neste mesmo contexto (tais como *dialética, contradição, tese, anti-tese, síntese* ou *etapas de um desenvolvimento*), estes três momentos (*tollere, conservare, elevare*) não deixam de ser ainda assim interessantes para a compreensão do processo em música na *Aufhebung* da lógica de um sistema. Se a tentativa de *tolhimento* de um sistema musical por intermédio de outro não inviabiliza a *conservação* de elementos existentes anteriormente, a tal *elevação* se torna a incontornável lembrança a articular um diálogo incessante do presente com o passado.

<sup>31</sup> A palavra grega *πάθος* pode traduzir toda possibilidade de sentimento humano: *paixão, emoção, afeto, dor, prazer, tristeza, alegria, ódio, amor, angústia, medo, coragem, desânimo, desejo, vontade* etc. No entanto, o *πάθος* na arte não é um dado antropológico nem psicológico. Heidegger nos ensina que “não devemos de modo algum conceber a dor, antropologicamente, como um sentimento que nos aflige e faz sofrer. Tampouco devemos conceber a dor, psicologicamente, como o ninho de toda sentimentalidade” (2003 [1950], p.21). Para Heidegger, o *πάθος* na arte é a própria dimensão da diferença, a “articulação de ser em relação a outro” (*ibidem*, p.22).

<sup>32</sup> O *espírito do tempo* nos leva a crer que dois indivíduos de uma mesma época, mesmo que em lugares distintos, são mais parecidos entre si que indivíduos de um mesmo lugar, mas de épocas distintas.

<sup>33</sup> Segundo Ricoeur (1990, p.67-75), podemos identificar os seguintes critérios do fenômeno ideológico: a) **Ideologia como representação** – simplificadora de classe ou organização social. É a *Weltanschauung* (visão de mundo),





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

[como concepção geral da natureza e da sociedade de um determinado grupo, incluindo-se a formulação de regras para o comportamento do ser humano na prática social e em relação ao meio ambiente]. É a retórica, ou o reino dos “ismos” [cristianismo, comunismo, anarquismo, marxismo, nazi-fascismo, neoliberalismo etc.]. b) **Ideologia como dominação** – função justificadora do poder, que sempre procura legitimar-se. Caráter de distorção e dissimulação, a mais valia entre autoridade e crença. [Assim entendemos que a Inquisição tentou se legitimar em nome de Cristo, bem como o Stalinismo em nome de Marx]. c) **Ideologia como deformação** ou **distorção** – trata-se de imagens invertidas da vida. Não devemos esquecer um dos mais terríveis exemplos contemporâneos: a relação entre tecnologia (pretensa neutralidade científica) e a indústria bélica do capitalismo avançado (essência ideológica). A religião, neste mesmo sentido, é também a ideologia por excelência, reconhecida por Marx, e ainda se mantém como hipótese de trabalho (Escola de Frankfurt). Trata-se da inversão entre céu e terra, “e que faz com que os homens andem de cabeça para baixo”, num menosprezo ao tomar imagem pelo real, reflexo pelo original, da religião à função de classe dominante.

<sup>34</sup> Segundo nos informa Marcelo Backes, o poeta Heine chegou a antecipar vários dos conceitos que o filósofo Marx eternizaria logo em seguida. Até mesmo a famosa fórmula “a religião é ópio do povo” (MARX, 1844, p.72) havia sido adiantada por Heine, quando este publicou quatro anos antes que a religião é o “ópio espiritual” para uma “humanidade sofredora” (HEINE, 2005 [1840], p.111). Backes completa: “se Marx disse no *Prefácio da Crítica da filosofia do direito hegeliana* que a crítica da religião é o pressuposto de toda crítica, Heine a praticou antes de Marx fazer sua constatação”.

<sup>35</sup> Wittgenstein, numa discussão com Bertrand Russell (1872-1970), elucida o engodo da identidade: “Dizer de *duas* coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de *uma*, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (1963 [1918], 5.5303, p.83). De fato, *identidade* não pode ser uma monótona uniformidade desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (sempre arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

<sup>36</sup> Na musicologia brasileira há algumas confusões. É comum ouvirmos dizer que houve um debate *vanguarda X nacionalismo*. Já verificamos os equívocos conceituais em torno da *vanguarda autoproclamada*. Agora veremos que também *nacionalismo* é um termo distorcido. Diz-se “nacionalismo” - sobre deter-





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

minada música - quando se tem em mente “neofolclorismo”. Não obstante alguma rara possibilidade de intersecção com o *neofolclorismo*, “nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (ANDRADE, 1977 [1943/1945], p.60). O nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazi-fascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. Se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. Já neofolclorismo é a *incorporação de oralidades folclóricas ou populares na música escrita*. E por que *neofolclorismo* e não simplesmente *folclorismo*? Porque com o agronegócio e a *indústria da cultura* se extinguiu o folclore no mundo. Aproximamo-nos neste contexto da análise de Jameson sobre a contemporaneidade, caracterizada pela “industrialização da agricultura, ou seja, a destruição de todos os campesinatos tradicionais; e a colonização e a comercialização do inconsciente ou, em outras palavras, a cultura de massa e a indústria da cultura” (JAMESON, 2005 [2002], p.21).

<sup>37</sup> “Relativistas culturais são, no fundo, puritanos disfarçados, gostam de *aquários humanos*. Os seres humanos são culturalmente promíscuos, e a *cultura* sem promiscuidade (trocas, misturas, confusões) só existe nos livros. Use internet, televisão, celulares, aviões e estradas, faça sexo ou guerra, e o papo do relativismo cultural vira piada. Na realidade, as pessoas lançam mão do argumento relativista somente quando lhes interessa defender a *tribo* com a qual ganha dinheiro e fama” (PONDÉ, 2009).

<sup>38</sup> Pondé define a *praga politicamente correta* enquanto “forma de marketing político e ético” (PONDÉ, 2012, p.145) – e “se você se acha uma pessoa ética, você é um canalha” (*ibidem*, p.144) - em que se “adora dizer que a democracia é feita de cidadãos conscientes e que todos são capazes de tomar decisões autônomas, numa espécie de kantismo barato” (*ibidem*, p.53). “O politicamente correto é uma forma de totalitarismo, e essa forma está presente na palavra *correto*” (*ibidem*, p.98). Existe uma aproximação entre o *politicamente correto* e a *covardia*, porque “nada é mais temido por um covarde do que a liberdade de pensamento” (*ibidem*, p.98). O personagem central desta praga, “o raivoso idiota, fala sempre com força de bando e, na democracia de massa em que vivemos, ele sim tem o poder absoluto de destruir todos os que não se submetem à sua regra de estupidez bem adaptada” (*ibidem*, p.54). Por fim, Pondé aponta o vírus politicamente correto no ensino, reconhecendo que “na escola, a mediocridade vem regada à busca de novas teorias pedagógicas (normalmente com baixíssimo impacto ou possibilidade de verificação de suas premissas); na universidade, vem vestida de burocracia da produtividade e corporativismo de bando; na arte, nos discursos contemporâneos sobre a *destruição da forma*.”





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

Modos distintos de *fazer nada* ocupando tempo e gerando institucionalização e papo-furado cheio de jargão técnico” (*ibidem*, p.98-99).

<sup>39</sup> Só para citar um exemplo trágico, quem não se lembra do *Caso Escola Base*, ocorrido em São Paulo, em 1994? Como determinar com exatidão onde começa a exceção e onde termina a regra na verdade midiática?

<sup>40</sup> O conceito de *decisor* remonta a Jean-François Lyotard (1924-1998). Trata-se de uma nova classe dirigente constituída por diretores de empresas e altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais, universitários etc. Segundo Lyotard, em tempos da sociedade pós-industrial, os *decisores* atuam sob uma discutível “lógica do melhor desempenho”, não raramente atendendo a interesses os mais questionáveis (ver LYOTARD, 1998 [1979]).

<sup>41</sup> Dizem que o mundo é uma aldeia global. Muito bem. Só que o gosto de todas as aldeias no mundo é determinado em nossa época só por aquela única aldeia, detentora dos satélites conexos à sua *indústria da cultura*. Ou seja, processos de globalização sempre houve no mundo. O que ocorre agora de diferente é que as influências são de mão única. Antigamente a história era outra. Os dominadores assimilavam o que havia em suas colônias. Lembremo-nos dos romanos e dos gregos, bem como dos portugueses e dos brasileiros. Os romanos liam Platão. Já os portugueses cantavam modinhas e dançavam chulas cariocas e lundus. Já hoje, como disse certa vez numa palestra Júlio Medaglia (\*1938), “em Caruaru também se dança *break* e se declama o chatíssimo *hip-hop*, mas ninguém em Nova York toca numa banda de pífaros”.

<sup>42</sup> Sítio do *Seminário Gramsci de Ribeirão Preto* (atual.jc.nom.br). Gramsci se encontrava preso por Mussolini na Penitenciária de Turim (Itália) quando redigiu este enunciado numa carta a seu irmão Carlo, a 19 de dezembro de 1929.

<sup>43</sup> O livro original de Karl Mannheim se intitula justamente *Ideologie und Utopie* (*Ideologia e utopia*) e foi publicado em Bonn, em 1929.

<sup>44</sup> “Segundo Nietzsche, o homem superior, *indivíduo soberano, indivíduo que não se parece senão consigo mesmo, indivíduo livre da moral dos costumes... que possui em si mesmo... a verdadeira consciência da liberdade e da potência, enfim o sentimento de ter chegado à perfeição do homem (Genealogia da Moral)*. O super-homem [conceito diverso tanto do personagem da *indústria da cultura* como de qualquer ideal racista ou demais políticas de direita] é, assim, o indivíduo autêntico, que inventa seus próprios valores, *afirmativos*





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

*da vida*, que não é condicionado pelos hábitos e valores sociais de uma época, porque *o homem existe apenas para ser superado (Assim falou Zaratustra)*. Ele evoca o passo à frente que a humanidade deve empreender a partir do momento em que ela se desembaraçar da ideia de Deus. Porque a crença em Deus, segundo Nietzsche, aprisionava a humanidade em falsos valores e limitava seu poder de conhecimento trazendo uma resposta apaziguadora às suas ignorâncias” (JAPIASSU & MARCONDES, 1996, p.256). Devemos esclarecer que crítica em relação a todos os sistemas, a postura de Nietzsche contrária às religiões não significou que, enquanto filólogo e filósofo, tenha deixado de estudar com afinco as fontes religiosas da Antiguidade, nem que procurasse idealizar qualquer outro sistema substituto da religião, capaz de elucidar os enigmas da vida. E cabe aqui talvez uma aproximação entre Nietzsche e Bach. Assim como a filosofia de Nietzsche nada tem a ver com a opinião de um ateu ou agnóstico, Bach (do mesmo modo mal compreendido, só que por razões opostas) também não pode ser reduzido à mera condição de um compositor crente, nem que sua música religiosa seja paradigma para a música protestante. A monumentalidade artística e dramática de Bach transcende todo e qualquer sistema cultural religioso. Sua obra foi uma exceção e não a regra da música utilizada no culto a Deus. Basta lembrarmos de como o *Kantor* de Leipzig foi rejeitado em vida pelas autoridades constituídas (tanto da igreja como da administração municipal), para as quais as paixões bachianas eram não só inadequadas ao culto religioso como ainda consideravam-nas profanas e operísticas. “Em 1766, as autoridades de Leipzig determinaram que a apresentação de uma Paixão durante o ritual litúrgico na igreja só poderia acontecer como leitura. A comunidade de fiéis passou, então, a entoar cânticos concernentes à Paixão. Como gênero musical, a paixão desapareceu do culto evangélico. E, como sabemos, o mesmo se deu com as cantatas. *Os diretores alemães silenciosamente colocaram de lado os oratórios de Bach* – escreveu em 1832 Johan Friedrich Rochlitz [1769-1842], teórico da música e ex-aluno da Escola de São Tomé” (RUEB, 2001 [2000], p.277-278). Este é um caso evidente da cultura tentando aniquilar a arte. Citávamos “Deus morreu” e acabamos por tratar da acessibilidade da comunidade ao culto religioso em Leipzig na segunda metade do século XVIII. Onde será que nos perdemos? Será que o conflito vivenciado pelo *Übermensch* bachiano frente ao sistema religioso também não nos ajuda a compreender o niilismo de Nietzsche?

<sup>45</sup> Jacques Stehman (1912-1975) considera Rousseau um “desmentido da história”, pelas críticas deste contrárias a Rameau: “Afirmo que o senhor Rameau tornou os seus acompanhamentos tão confusos, tão carregados, tão frequentes, que a cabeça tem dificuldade em aguentar o alarido contínuo dos diversos ins-





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

trumentos durante a execução das suas óperas, que teríamos prazer em ouvir se aturdissem menos os ouvidos” (*apud* STEHMAN, 1979 [1964], p.287).

<sup>46</sup> Günter Mayer (1930-2010), que pesquisou Hegel com afinco, em especial as centenas de escritos de Hegel sobre música, jamais encontrou qualquer referência a Beethoven. Esta omissão não deixa de ser instigante. Lembremo-nos de que, nos países alemães, estamos nos referindo ao filósofo mais importante e ao compositor mais influente daquele tempo, ambos nascidos em 1770. “Beethoven nunca foi mencionado por Hegel, nem em suas cartas de Viena [de 1824, quando o assunto principal foi música, em especial Rossini], nem nas suas conferências sobre *Estética*, nem em nenhum outro lugar. Seguramente Hegel soube da existência de Beethoven, mas o filósofo jamais se manifestou sobre o compositor” (MAYER, 1978, p.15). Será que Hegel não compreendeu ou não gostava de Beethoven?

<sup>47</sup> Não obstante seus sempre brilhantes argumentos, está claro hoje que a tese central da *Filosofia da Música Nova*, de Adorno (*passim*, 1975 [1949]), definindo “Schönberg como revolucionário” e “Stravinsky como reacionário”, não passa de um engodo modernista, para não dizer quase mesmo nacionalista. Contudo, este equívoco na obra musicológica de Adorno não anula suas magistrais teorias sobre a *indústria da cultura*.

<sup>48</sup> No *Aurélio* consta a definição de que *alienação* é a “falta de consciência dos problemas políticos e sociais” (FERREIRA, 1986, p.86). Por outro lado, podemos também pensar num *paradoxo da alienação*. Trata-se de uma questão heraclítica (segundo Alexandre Costa): *estamos sempre ao mesmo tempo concentrados e distraídos* (concentrado em algo e ao mesmo tempo distraído de algo). Alienar-se significa *tornar-se alheio a algo*. Então, por que não transformamos a condição ambígua do alienado em algo fecundo? Por exemplo, numa atitude de resistência contrária à *indústria da cultura*, não se alienar da mesma *indústria da cultura* (alienar-se do que não presta)?

<sup>49</sup> Citamos aqui o problema do *gosto* na obra de arte devido à polêmica de Stockhausen referente ao atentado de 11 de setembro de 2001, no World Trade Center, em Nova York: “o que aconteceu de fato foi naturalmente – e agora vocês todos têm que reposicionar os cérebros – a maior obra de arte de todos os tempos” (entrevista gravada em Hamburgo, a 16 de setembro de 2001). Talvez a arte e mesmo também a vida humana mereçam outra consideração por parte de um artista. Diferentemente de Stockhausen, entendemos que no caso do *11 de setembro* não se trata de uma “obra de arte”. Trata-se de um problema cultural e não artístico. Há todo um triunfo sensacionalista aqui aos





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

moldes da *indústria da cultura*. Uma lição de aprendiz de feiticeiro. Portanto, não devemos nem empregar aqui numa metáfora biológica um conceito como *autopoiesis* (ver, entre outros escritos, MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, 1979), ou seja, um fenômeno de *autopoiesis* deste mesmo sistema cultural, como se ele fosse *autoprodutivo*. Como se a *indústria da cultura*, enquanto sistema fechado, fosse capaz de se *autoproduzir*. Devemos antes pensar num sistema *automimético* (que vem de μίμησις), porque ele tão somente imita a si próprio. É por isso que podemos afirmar que a cultura é mimética e a arte é poética. E a *indústria da cultura* no lugar do *eterno retorno* nietzschiano estabeleceu o *eterno remake* hollywoodiano. Tal como uma banda de rock que grava seu CD alternativo numa garagem qualquer, aquele espetáculo não menos alternativo dos terroristas foi elaborado em outras tantas garagens. São elementos orgânicos aparentemente independentes, mas que se *automimetizam*, sempre já articulados num mesmo sistema ao qual pertencem. No *11 de setembro*, em Nova York, ocorreu antes mais um exemplo de banalização. Um caso evidente de mau gosto enquanto clichê cinematográfico (hollywoodiano) tornado realidade. Por meio de recursos tecnológicos, cada vez mais facilmente disponíveis, pode ocorrer a cada instante um hiper-dimensionamento oportunista não só da mediocridade como ainda do pior que pode haver num ser humano. O *11 de setembro* se reduz à dimensão da cultura (um tipo de cultura kamikase) e do *showbiz* (dado o resultado de fato mais mediático que militar). Algo que se encontra aquém da arte e, pior ainda, é nocivo à vida. Lembremo-nos, por fim, de Wittgenstein: “ética e estética são um só” (1963 [1918], 6.421 / p.112). Teríamos aqui a tarefa de não só *estetizar a ética* como ainda *etizar a estética*? Neste sentido, a questão do gosto também se torna incontornável na arte em meio à *exposição de mundo* no contexto humano.

<sup>50</sup> No entanto, se pensarmos na escritura musical do século XVIII para trás como exemplo de indicações restritas quase que exclusivamente às alturas e às durações, como poderemos então insistir na tese de tal fidelidade ao compositor por parte do intérprete/executor, ainda mais com toda esta recente discussão da *performance* com instrumentos de época? Este já é outro problema, pois os processos notacionais mais antigos realmente não nos dão referências definitivas ou integrais para a resolução de questões interpretativo-performáticas. Mas devemos lembrar que a escritura musical no século XXI viabiliza já um conjunto mais aperfeiçoado tanto quanto detalhado de sinais notacionais para os diversos parâmetros musicais.

<sup>51</sup> Agradecemos a Alexandre Costa, nosso parceiro de pesquisa, pela discussão em torno das origens do conceito de *teoria*.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

<sup>52</sup> Em Nietzsche temos A) *primeira natureza*, aquilo que fizeram conosco, o que nos foi imposto e o que encontramos em nós mesmos e ao nosso redor, origem, destino, meio, caráter; B) *segunda natureza*, que fazemos com tudo isso. A descoberta dos temperos secretos da linguagem/escritura, singularidade a partir de algo feito de si próprio (ver SAFRANSKI, 2005 [2000], p.46-47). Neste caso, entendemos A) enquanto *cultura* (identidade enquanto a forma originária de ideologia, sempre sujeita a falsificação, manipulação e distorção – essência da comunicação) e B) enquanto *arte* (vamos pensar a música, sendo a *música* a arte do som no tempo; configurando-se enquanto ποιήσις - materiais musicais trabalhados com princípios de repetição, contraste e variação, em condições texturais e estruturais, na utilização dos parâmetros musicais: altura, duração, intensidade e timbre, e envolvendo disciplinas artesanais -; incluindo-se relações com a φύσις em procedimentos poéticos - tanto abstrações quanto concretudes: ironias, símbolos, alegorias, analogias, imitações, metáforas, paráfrases, intertextualidades -; sendo sua essência tanto enigmática quanto paradoxal, envolvendo liberdade e disciplina, superando regras anteriores, mas também propondo novas, não se submetendo à lógica de um sistema, mas estabelecendo relações sistemáticas; não sendo apenas a capacidade inventiva do compositor, mas também manifestação de linguagem - λόγος e ἀλήθεια enquanto *Dasein* - com ideais contextuais de beleza; expressando possibilidades de πόλεμος e πάθος na *finitude* humana sempre já historial; só se dando na *singularidade solitária* da obra; culminando numa *exposição de um mundo* enquanto interação existencial). Portanto, separamos aqui comunicações das artes? Claro que sim. Nada há de mais forçado e contraproducente do que a concepção de uma unidade de comunicações e artes. Segundo Adorno, “o critério do verdadeiro não é sua imediata comunicabilidade a todo mundo. Aquilo a que devemos resistir é a coerção quase universal levando-nos a confundir a comunicação do que é conhecido com o que ele é; atualmente, cada passo em direção à comunicação sacrifica e falsifica a verdade” (*apud* JAPIASSU, 2001, p.265). Então como resolver a questão da comunicação na arte? Não se resolve, simplesmente porque o domínio da arte é diverso daquele da comunicação. Em matéria de música, por exemplo, “quem tiver ouvidos para ouvir, que ouça” (Mt 13:9).

<sup>53</sup> O conceito de *Horizontverschmelzung* remonta a Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e às suas obras *Wahrheit und Methode* (1960) e *Kleine Schriften* (1967).





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998 [1ª ed. italiana 1960].
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1969 [1ª impressão 1944, 1ª ed. definitiva 1947].
- \_\_\_\_\_. *Philosophie der neuen Musik*. .AGS XII. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975 [1ª ed. 1949].
- ANDRADE, Mário. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [original de 1943/1945].
- \_\_\_\_\_. *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. Vol. I. São Paulo: Martins, 1979 [original de 1921], p.9-64.
- \_\_\_\_\_. *Prefácio sobre Chostacovich*. In: SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Tradução de Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, janeiro de 1945, p.9-33.
- BACH, Johann Sebastian. *Inventionen – Sinfonien*. Nach den Quellen herausgegeben von Rudolf Steglich. München: G. Henle, 1978 [originais de 1723].
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band I - 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- CANDÉ, Roland de. *Vivaldi*. Tradução de Luiz Eduardo de Lima Brandão. *Opus 86*. 1ª ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1ª ed. francesa 1967].
- COSTA, Alexandre [da Silva] (tradução, apresentação e comentários). *Heráclito – Fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002 [contendo em edição bilíngüe a integral dos fragmentos filosóficos originais de Heráclito da segunda metade do século VI e/ou primeira metade do século V a.C.].
- DAHLHAUS, Carl. *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1ª ed. francesa 1967].





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988 [1ª ed. francesa 1967].

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo – romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

EISLER, Hanns & BUNGE, Hans. *Gespräche mit Hans Bunge – fragen Sie mehr über Brecht*. Leipzig: DVfM, 1975.

\_\_\_\_\_. *Musik und Politik - Schriften 1924-1948 - III/1*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1ª ed. 1975].

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003 [conferências e ensaios redigidos entre 1950 e 1959].

\_\_\_\_\_. *A questão da técnica*. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001a [1ª ed. alemã 1954], p.11-38.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Ernildo Stein, revista por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987 [1ª versão 1945]).

\_\_\_\_\_. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer *Einführung* von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Philipp Reclam, 1960 [1ª versão 1935] / *A origem da obra de arte*. In: *Caminhos de floresta*. 2ª ed. Tradução de Irene Borges-Duarte & Filipa Pedroso. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012 [original de 1935], p.5-94.

\_\_\_\_\_. *Logos (Heráclito, Fragmento 50)*. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001b [1ª ed. alemã 1951], p.183-203.

\_\_\_\_\_. *O dito de Anaximandro*. In: *Caminhos de floresta*. 2ª ed. Tradução de João Constâncio. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012 [original de 1946], p.369-440.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

\_\_\_\_\_. *Os conceitos fundamentais da metafísica – mundo – finitude – solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forence, 2006 [originais de 1929 e 1930].

HEINE, Heinrich. *Florentinische Nächte*. In: *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Band I. München: dtv, 2005 [1ª ed. alemã 1833].

\_\_\_\_\_. *Ludwig Börne - Eine Denkschrift*. In: *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Band IV. München: dtv, 2005 [1ª ed. alemã 1840].

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos – uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSELR, Edmund. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie - eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Husserliana, Vol. VI. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976 [conferência originalmente proferida em Viena, 1935] p.314-348.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular – ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [1ª ed. americana 2002].

JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JAPIASSU, Hilton. *Nem tudo é relativo – a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1781.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARX, Karl. *Zur Kritik der Hegel'schen Rechts-Philosophie - Einleitung*. In: MARX, Karl & RUGE, Arnold (herausgegeben von). *Deutsch-französische Jahrbücher*. 1ste und 2te Lieferung. Paris, 1844.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

MAYER, Günter. *Weltbild – Notenbild – zur Dialektik des musikalischen Materials*. Leipzig, Reclam, 1978.

MÜLLER, Marcos Lutz. *Tradução da Introdução (§§ 1-33) às Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado no seu Traçado Fundamental de G. W. F. HEGEL*. In: Clássicos da Filosofia - Cadernos de Tradução nº 10. Campinas: IFCH-UNICAMP, agosto de 2005.

NAUMANN, Manfred (Auswahl und Einführung). *Artikel aus Diderots Enzyklopädie*. Übersetzung von Theodor Lücke. Leipzig: Reclam, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos – como filosofar com o martelo*. Tradução de Jacqueline Valpassos. São Paulo: Golden Books/DPL, 2009 [1ª ed. alemã 1888].

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1ª ed. italiana 1966].

PONDÉ, Luiz Felipe. *Guia politicamente incorreto da filosofia*. São Paulo: Leya, 2012.

\_\_\_\_\_. *Relativismo cultural é blabláblá que só funciona em conversa de bar*. In: Folha de S. Paulo, 2 de março de 2009.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Paradoxos modernistas*. In: Movimento Vivace – Revista da OSRP. Ribeirão Preto: OSRP, Ano I, nº 10, dezembro de 2008. p.22-23.

RICCIARDI, Rubens Russomanno; GALON, Lucas Eduardo da Silva & CIPRIANO, Luis Alberto Garcia. *Nacionalismo e neofolclorismo em Villa-Lobos*. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM 2011*. Uberlândia: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, p.1109 – 1115.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1ª ed. alemã 2000].

SAFRANSKI Rüdiger. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. 2ª ed. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005 [1ª ed. alemã 1994].

\_\_\_\_\_. *Nietzsche – biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005 [1ª ed. alemã 2000].

SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. [Wien]: Universal, 1986 [1ª ed. 1911].

SNOW, C.P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Renato de Azevedo Rezende. São Paulo: EdUSP, 1995.

STEHMAN, Jacques. *História da música européia – das origens aos nossos dias*. Tradução de Maria Teresa Athayde. Revisão técnica de Fernando Cabral. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979 [1ª ed. belga 1964].

STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre Hermenêutica*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1996, p.18-20. Obs: Agradecemos a Régis Duprat pelo acesso a esta fonte.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1ª ed. 1942 – originais de 1939/1940].

TEIXEIRA COELHO Netto, José. *Por que arte: entre a regra e a exceção* (seminariosmv.org.br/2008/textos/teixeira\_coelho.pdf).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].





## Da relação entre *lógos* e *daímon* em Heráclito: a escuta como definidora do homem

Por **Alexandre da Silva Costa**  
(Bolsista de Pós-Doc pela FAPESP  
junto ao NAP-CIPEM / FFCLRP-USP)

*Quando estudares os intervalos dos sons, o número e a natureza dos agudos e graves, os limites dos intervalos e todas as combinações possíveis, descobertas por nossos pais, que no-la transmitiram, como a seus descendentes, sob a denominação de harmonias, bem como as operações congêneres que vamos encontrar nos movimentos dos corpos e que, interpretadas pelos números, como diziam, receberam o nome de ritmo e medida, e considerares que o mesmo princípio terá de ser aplicado a tudo que é uno e múltiplo; quando houveres aprendido tudo isso, então, e só então, chegarás a ser sábio.<sup>1</sup>*

Ouvir. É bem possível que seja este o verbo mais recorrente dentre todos aqueles que constam em meio às relativamente poucas palavras de Heráclito conservadas pela história. A que devemos, porém, a preponderância desse verbo no pensamento do filósofo de Éfeso? Não me parece errôneo afirmar que o motivo pelo que essa preponderância se verifica refere-se ao traço mais marcante e à idéia mais decisiva de sua filosofia: a concepção da natureza (*phýsis*) do mundo (*kósmos*) como linguagem. Numa palavra, uma palavra: o *lógos*.

Pois esta palavra, muito antes de ter angariado para si os significados de razão e racionalidade e ter possibilitado o





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

aparecimento do termo *lógica*, ao qual ver-se-á sistemática e historicamente associado, significa aqui, primordialmente, “a fala”, “o discurso”. Se a vida, o mundo, a realidade e a natureza são concebidos por Heráclito como instauradores de uma fala, como realizadores de um discurso, não deveria causar qualquer surpresa observar que o verbo ouvir erga-se à tamanha importância, uma vez que se todo e qualquer fenômeno, sem exceção, constitui linguagem, a audição apresenta-se como o principal sentido do homem e o modo pelo que se lhe torna possível participar deles.

Não é preciso ser um grande conhecedor em matéria de filosofia para saber que o termo *lógos* vale, como poucos, por uma das palavras mais caracteristicamente filosóficas e, também, uma das mais decisivas palavras da história da filosofia. Ela encontra a sua primeira ocorrência literária na obra de Heráclito, da qual só nos restam, hoje, alguns fragmentos<sup>2</sup>. Para a filosofia de Heráclito é a palavra das palavras, assim como o ouvir será o verbo dos verbos. Diante da linguagem, a escuta. Por ter sido o primeiro a pensá-la, e a pensá-la como linguagem, é que se depreende que todos os demais campos semânticos relativos ao termo resultam secundários e derivados deste primeiro e primeiro sentido. Ao fim e ao cabo, por mais polissêmico possa ter se transformado ao longo dos séculos, os variados significados de *lógos* dependem, literalmente, dessa sua matriz heraclítica, tendo esses significados se desdobrado a partir dela de forma muito própria e coerente. Eis o que cabe minimamente demonstrar para que se atinja uma compreensão clara e segura do que venha a ser o *lógos* heraclítico.

É claro que a concepção de linguagem aqui em jogo em muito ultrapassa a sua significação como expressão e comunicação verbais. A concepção heraclítica de linguagem, o *lógos*, remete ao fato de que todo evento na ordem da natureza – e o homem também se inscreve nela – comunica e diz algo. A *phýsis* revela-se como linguagem, transmitindo o seu conteúdo, expondo o seu comportamento. Estamos diante, portanto, de uma filosofia





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

que, ao contrário do que postulou toda e qualquer metafísica, não marginaliza a linguagem para o posto e a função de uma ponte entre o pensamento e a ação ou, ainda, entre a realidade ideal e a realidade sensível. A linguagem coincide com o ser, coincide, por extensão, com o devir, que é, em Heráclito, a forma que se compõe com o ser. Assim, tudo o que é, devém, e tudo o que devém e é, *diz*.

Compreender o mundo e todo fenômeno como linguagem requer pensar que os entes, sendo e devindo, dizem de si mesmos ao mostrarem o seu comportamento. Essa linguagem, porém, ao mostrar-se e exhibir-se, simplesmente *sendo*, é justamente aquilo que não apenas pode ser ouvido como não tem como não ser ouvido, isto é, não tem como deixar de ser sentido de alguma forma. Conseqüentemente, do mesmo modo que a linguagem aqui não pode ser compreendida exclusivamente como expressão verbal, pois não se limita a ela, o ouvir também excede a mera audição sonora. Podemos considerar que, em Heráclito, ouvimos com todos os nossos poros, com todos os nossos sentidos, pois é a partir do corpo e de sua estrutura estética que nos mantemos em contato sensível com a vida e o mundo. Com efeito, a hipótese de um homem desprovido de sentidos levar-nos-ia a um alguém que sequer participaria da existência. Daí que a sensibilidade, *aisthesis*, é o que possibilita e promove, para o homem, a sua participação na natureza e, por extensão, a sua interação nesse arranjo orquestrado que é o *kósmos*. Isto também indica que Heráclito, tal como predomina em toda a tradição filosófica grega, à exceção eventual de Platão, adota a idéia de que nenhum conhecimento inteligível seria possível se não nos fosse o conhecimento sensível primeiro. Compreende-se melhor, dessa forma, a sentença em que afirma que “do que há visão, audição, aprendizado, eis o que eu prefiro”<sup>3</sup>. É necessário ressaltar, entretanto, que essa preferência não significa uma aptidão particular, uma idiosincrasia qualquer. ‘Preferir’, em grego *protiméo*, significa o que se toma primeiro,





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

o que se colhe imediatamente em detrimento de todo e qualquer mediato. “Preferir” não remete neste caso a uma escolha voluntária e pensada, uma escolha da ordem do querer humano; trata-se antes de uma escolha irrecusável da natureza. É o corpo que colhe, primeira e inevitavelmente pelos sentidos, o que a *phýsis* e o seu *lógos* lhe oferecem. O aprendizado é uma função dessa apreensão sensível, forma primeira de conhecimento, que só mediatamente se converte em conhecimento inteligível a partir que assimile e interprete o que foi colhido pelos sentidos. Aprender para aprender, eis a relação determinada pela própria *phýsis*. O corpo colhe, a interpretação escolhe. Há aqui portanto dois momentos que devem ser observados: (A) o “ouvir” é inevitável, universal e involuntário, dando-se esteticamente; (B) o modo *como* se ouve, porém, é particular, porque consiste numa construção interpretativa do homem, compondo-se inteligivelmente. Quer isto dizer que se o ouvir, assim como o pensar, são comuns a todos os homens e mesmo inelutáveis, na medida em que não temos a opção de escolher não-ouvir ou não-pensar, o conteúdo desse ouvir e desse pensar, em contrapartida, é vário e particular, pelo que se estabelecem duas instâncias ou dimensões: em palavras heraclíticas, (A) o comum (*xynós*) e (B) o particular (*idios*). Essas duas dimensões, para o homem, jamais se excluem, configuram permanentemente a tensão entre o que ele colhe com os sentidos e o que escolhe com o pensamento, a tensão entre a linguagem universal e comum da *phýsis*, o *lógos*, e a linguagem particular e contingente do homem, o *lógos* humano, uma linguagem própria concêntrica à própria linguagem. Essa relação de tensão entre os *lógoi* da *phýsis* e do homem é referida fartamente pelos fragmentos e, por ora, destaco apenas um deles como exemplar dessa relação: “embora sendo o *lógos* comum, a massa vive como se tivesse um pensamento particular”<sup>4</sup>.

Convém deter a exploração dessa tensa ambigüidade por ora. Trata-se de tema ao qual retornarei em momento propício.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

Metodicamente, faz-se necessário aclarar e desenvolver mais, como num rondó, a concepção dessa linguagem comum ou universal em Heráclito, o *lógos*, circulando em torno a ela na esperança de obter resultados mais densos e precisos.

Indaga o Fragmento 16 de Heráclito: “Como alguém escaparia diante do que nunca se põe?”. Comparando metaforicamente o *lógos* a um sol que não conhece ocaso, o Efésio não só defende a idéia de que essa linguagem jamais cessa, por ser sempre “falante”, como indica que não há como nos subtrairmos a ela. Desta forma, ela nos impõe o curso do seu discurso, o movimento da sua “língua”, contínua e ininterruptamente. Mas se a onipresença dessa linguagem já pode ser considerada assente, o seu caráter ainda merece considerações mais detidas. Começo por salientar que essa linguagem não se mostra arbitrária; poderia ser sem nexos, poderia ser não-lógica, mas não, o pensador de Éfeso reconhece nessa linguagem uma gramática, um ritmo, um andamento. Só e apenas por isso o conhecimento é possível. Se a linguagem que a vida exhibe, se a linguagem que a natureza nos mostra fosse absolutamente arracional e incompreensível, não-identificável e irreduzível a formas de compreensão, o conhecimento seria de todo impossível. Considerar que essa linguagem possibilita o conhecimento significa dizer que ela é de algum modo articulada, conformando um discurso concatenado e conseqüentemente reconhecível. O *lógos*, portanto, não contradiz a si mesmo, respeitando a sua gramática.

Tomemos um exemplo banal, a gravidade. Ao soltar um pedaço de giz observamos *invariavelmente* que será atraído verticalmente à superfície da Terra. Se esse mesmo fenômeno, o ato de abandonar o peso do giz à sorte da gravidade resultasse em experiências diversas, isto é, se num dado momento o giz, em vez de cair, pudesse orientar-se casual e arbitrariamente para a direita ou para a esquerda ou mesmo subisse, se lhe fosse portanto possível a cada vez alterar o seu comportamento, então a linguagem do





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

mundo e a sua composição seriam completamente arbitrárias e singulares, não oferecendo a possibilidade de reconhecimento de uma estrutura e de um princípio pelo qual é reconhecido o *modo* da sua fala especialmente como não-contradição. Percebe-se por essas considerações por que o termo *lógos*, mais tarde e mesmo já em Heráclito, assume uma polissemia considerável, espalhando os seus campos semânticos no sentido da racionalidade, da lógica, da coerência e da proporção<sup>5</sup>. É que o discurso da *phýsis*, o *lógos* da natureza, não é de forma alguma casual ou precário: a ele pertencem, como já aludido, uma gramática, um ritmo e um andamento; constitui-se pois de forma regrada e, daí, a possibilidade de conhecermos a sua regra, a sua norma e a sua medida – o seu *nómos* e o seu *métron*. Essa gramática, esse andamento e esse ritmo revelam uma estrutura reconhecida por Heráclito pelo nome de harmonia<sup>6</sup>.

Antes porém que eu proceda a análise do que venha ou possa vir a ser a idéia de harmonia em Heráclito, convém frisar que essa harmonia é mostrada pela própria linguagem: ao exhibir-se fenomenalmente, ela expõe a sua harmonia. Assim, se o *lógos* é linguagem e se essa linguagem possui uma gramática, a principal regra ou estrutura de ambas resume-se em uma palavra – harmonia. Eis a palavra que Heráclito escolhe para designar a *lógica* do *lógos*.

Essa lógica da linguagem, denominada harmonia, resume-se num movimento antitético. A harmonia consiste em conjugar contrários. Essa ação, entretanto, já está sendo sempre realizada pelo *lógos*, uma vez que não se movimenta consoante nenhum outro modo. A vida é um jogo de tensões em que o que há e existe é sempre a tensão mesma, a luta dos antagonísticos, como se numa luta de boxe não pudéssemos vislumbrar a possibilidade de os lutadores dirigirem-se ao córner, mantendo-se tão atrelados entre si a ponto de confundirem-se num só. Os pólos antitéticos não possuem, no fundo, existência autônoma, na medida em que não





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

teriam como se qualificar como tais se não fosse o seu opositor. E vice-versa. Sendo assim, é a justiça e a justeza do pensamento que reconhecem um e outro pólo e a sua dualidade, mas o que se dá é tão-somente a própria tensão, a luta. Por isso afirma Heráclito que a justiça separa e a guerra une: “é necessário saber que a guerra é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade”<sup>7</sup>. A guerra é da ordem do comum, ou seja, da mesma ordem da linguagem, sendo universal e onipresente como o *lógos*. Com efeito, harmonia não é a única palavra com que Heráclito batiza a lógica do *lógos*: a guerra é a outra, sendo sua sinônima. Todos os fenômenos da realidade encontram-se em perpétuo estado de guerra, em permanente estado de harmonia. Quer-se dizer com isso que o sentido das oposições antitéticas em Heráclito não é a *oposição* mesma, mas a *composição*. Não estamos, conseqüentemente, diante de dicotomias e dualismos auto-excludentes; pelo contrário, são mutuamente includentes, mas para que essa composição se dê é preciso que duelem como se opostos fossem. Opostos compostos, eis a harmonia e a guerra. Qualquer fenômeno da natureza encontra-se sob a força e o rigor dessa tensão, seja a gravidade já aqui aludida, seja, também e por exemplo, um fenômeno simples como a chuva: há sempre uma guerra, um jogo de forças; há sempre a harmonia de contrários propiciando o próprio fenômeno. E onde estarão os contrários mesmos? No próprio jogo, na própria luta. Não se dão jamais isoladamente: apartados, não têm realidade alguma.

É célebre a legenda relatada pelos antigos sobre o desdém de Heráclito ao ouvir, certa vez, a passagem da *Iliada* em que Homero lastima haver a discórdia entre os deuses, causa e motivo da guerra entre os homens. Ao ouvir esse trecho do hino homérico, Heráclito teria balançado a cabeça e dito que, se o desejo de Homero se cumprisse, o mundo simplesmente desapareceria. Afinal, a concórdia desejada por Homero não poderia ser assim qualificada se não fosse a discórdia e, da mesma forma, a justiça





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

pela injustiça: “não teriam retido o nome da justiça se essas coisas não fossem”<sup>8</sup>. Um tal desaparecimento corromperia a estrutura da própria realidade, desmanchando-a. Efetivamente, como pode haver, por exemplo, a unidade sem a multiplicidade? Ou, ainda, como alguém pode se concentrar sem, ao mesmo tempo, se distrair? Como, enfim, separar o andar e o passo? Os opostos copertencem-se inextrincavelmente. É como se Heráclito nos quisesse dizer que todo toque que a vida imprime, realiza-o através de uma dupla impressão digital. A harmonia é, portanto, um paradoxo, e o paradoxo a única idéia capaz de traduzir a complexa realidade dos entes: “o contrário é convergente e dos divergentes, a mais bela harmonia”<sup>9</sup>. Assim, embora distintos, os opostos não se apartam jamais: resumem-se num mesmo ato. Num mesmo ato e constituindo um mesmo “espaço” de guerra, conjugam-se *harmonicamente* ser e devir, o uno e o múltiplo, vida e morte: “o nome do arco, vida: sua obra, morte”<sup>10</sup>. Na tensão do arco armado, em sua corda, uma e a mesma, vibram vida e morte simultaneamente.

Não se trata de um mero jogo de palavras, mas sim de uma compreensão do que seja a *phýsis*, do que seja, enfim, o comportamento que ela denuncia por seu *lógos*: um jogo de forças contínuo que confere ao *kósmos* o seu equilíbrio. Esse equilíbrio, contudo, não é estático, é dinâmico, daí seu modo de ser caracterizar-se pelo movimento. O movimento resulta justamente da anteposição, origina-se das forças que, contrapondo-se, provocam-se mutuamente, gerando-o. Entende-se por que Heráclito escolhe uma palavra para designar a ideia de igualdade entre forças em oposição que significa, original e etimologicamente, tensão, força e mesmo violência. Sim, esses são os significados primeiros da palavra “harmonia” em grego. Como explicar, então, ter passado a significar historicamente um apaziguamento, um momento de equilíbrio e sossego? Diria Heráclito que só há equilíbrio entre dois exércitos de mesma força





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

e intensidade. É como pensar a brincadeira do cabo de guerra quando praticado por dois grupos que, detendo a mesmíssima força, forcejam entretanto para lados opostos. Um observador, fixando o seu olhar sobre a corda, nada notará a não ser a própria ausência de movimento. Mas se tocá-la sentirá ressoar por toda a extensão da corda a comunhão das forças antagônicas, o calibre da tensão que promovem. A força desse ressoar, a intensidade com que a corda vibra, denomina-se *harmonia*. Alimenta-se, portanto, sempre de forças contrárias e equivalentes, conjugando-as naquilo que por fim estabelece o equilíbrio dinâmico do *kósmos*. Eis aqui compreendida desde a sua raiz por que Heráclito é um mobilista convicto, sem cair, todavia, na esparrela de que só há movimento como pretenderam alguns de seus intérpretes. Se assim fosse, incorreria no mesmo equívoco que acusa em Homero ao querer nulificar a discórdia, o que retiraria do *kósmos* o seu equilíbrio próprio, a sua harmonia. Da mesma forma, o movimento compõe-se com o não-movimento, alimentando uma das tensões que, por sinal, são das mais fundamentais em sua filosofia, que poderia ser assim resumida: ‘tudo no mundo é movimento, menos esta regra’. Ou, de outra forma: ‘o único aspecto imutável e imóvel do *kósmos* é que tudo muda e se movimenta permanentemente’. Vê-se então que ocorre harmonia quando os antagônicos, em luta, não conseguem se superar. É este, por sinal, o estado de natureza de todas as coisas e entes que são e devém no *kósmos*, uma contínua e equilibrada luta entre exércitos de mesma grandeza que, uma vez mais paradoxalmente, ao anularem-se pela sua igualdade, promovem a intensidade da vida.

Eis então exposta a gramática que rege a linguagem de tudo. Para Heráclito ela se resume na harmonia que define, desde dentro, o caráter de todas as coisas. Trata-se pois de uma tensão imanente a todo fenômeno, a todo ente. Assim como não se escapa à linguagem, também não se escapa à harmonia<sup>11</sup>, sua estrutura: “conjunções: completas e não-completas, convergente





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

e divergente, consonante e dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas”<sup>12</sup>.

A citação a este último fragmento lembra-me de perguntar se toda essa concepção de harmonia pode ter influenciado a migração deste conceito para o âmbito da teoria musical. A resposta a essa pergunta me parece claramente positiva, muito embora o modo e as circunstâncias dessa migração pareçam, por outro lado, complexas e nada fáceis de sondar. Em todo caso, é bom notar que ao menos por duas vezes Heráclito exemplifica a sua idéia de harmonia utilizando-se de elementos pertencentes ao mundo musical. Uma delas na citação acima, mencionando a harmonia da contradição consonante-dissonante; a outra delas ao opor arco e lira como símbolos da oposição, na vida humana, entre alegria e dor: o instrumento musical pontua aqui como alusivo à graça, ao prazer e ao aspecto lúdico da existência, enquanto o arco, artefato de guerra, remete à porção brutal, violenta e dolorosa dessa mesma existência. Uma vez mais, que vida poderia pender para apenas um desses lados? Quando apreciamos o sabor da vida, sentimo-lo agriçoce a um só tempo: “ignoram como o divergente consigo mesmo concorda: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira”<sup>13</sup>. Seria interessante pensar, igualmente, na composição una e antitética entre som e imagem como as duas formas fundamentais da estética e da sensibilidade, o que se estende ao homem na composição audição-visão. Decerto, som e imagem, no domínio da natureza, e música e artes plásticas, nas artes humanas, comporiam, respectivamente, a totalidade estética do *kósmos* propriamente dito e do *kósmos* artístico ou artificial realizado pelo homem. É sem dúvida um paralelo pertinente que ajuda a estimar a influência da idéia de harmonia heraclítica junto à história posterior do uso deste conceito na música, porque, efetivamente, se a harmonia diz respeito à própria estrutura comportamental da *phýsis* e da sua linguagem, revelando-se em todo e qualquer ente, essa harmonia não estaria





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

ausente no sistema da música, em que a conjugação de notas e demais elementos reproduziriam por analogia o mesmo caráter *kósmico*. De fato, os dois fragmentos citados acima traçam já esse paralelo, o de uma harmonia *kósmica* que se verifica, por correspondência, no universo da música. Esse paralelismo entre um macrocosmo universal e um microcosmo musical veio a ser um dos traços mais característicos do pensamento grego em termos de teorias sobre a música, o que vemos, por exemplo, na equivalência que observamos entre as teorias cosmográficas e musicais de Ptolomeu ou mesmo Aristóxeno, o que pode apontar para a decisiva e seminal influência de Heráclito nesse campo.

Conseqüentemente, segundo a compreensão de Heráclito, a vida e o mundo são um discurso em contínuo movimento, um andamento do ser – o devir – que, ao instaurar-se como a linguagem da *phýsis*, não só não pode deixar de ser ouvida, como *deve* ser ouvida. Se a natureza fala, o homem não *pode* deixar de ouvi-la; mas pode ouvi-la desde a sua surdez, caracterizando assim uma escuta deficiente:

Desse *lógos*, sendo sempre, são os homens ignorantes tanto antes de ouvir como depois de o ouvirem; todas as coisas vêm a ser segundo esse *lógos*, e ainda assim parecem inexperientes, embora se experimentem nestas palavras e ações, tais quais eu exponho, distinguindo cada coisa segundo a natureza e enunciando como se comporta. Aos outros homens, encobre-se tanto o que fazem acordados, como esquecem o que fazem dormindo.<sup>14</sup>

Ouvir o *lógos* desde uma audiência precária é possibilidade que parece estar aberta apenas ao homem. Significa afirmar, ainda, que apenas o homem é capaz de corromper a harmonia constitutiva de todos os eventos e fenômenos do *kósmos*. Essa possibilidade abre-se-lhe justamente por ser o único ente a quem não só é possível obter uma compreensão ou leitura acerca da realidade





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

a que está submetido – bem como da sua própria existência – , assim como se encontra obrigado a possuir essa compreensão. O pensamento e a possibilidade de conhecer fazem dele o animal que se vê condenado a interpretar o que se passa ao seu redor e consigo mesmo e, uma vez sendo um intérprete irrecusável da natureza, torna-se fadado ao erro e à errância, à desarmonia. Cabe aqui recuperar aqueles dois momentos mencionados anteriormente: se a apreensão da linguagem por parte do homem não é da ordem de suas decisões voluntárias, visto que os seus sentidos a colhem esteticamente, a sua irremissível condição de intérprete faz com que escolha o significado que empresta a todo e qualquer fenômeno que lhe suceda ou presencie, resultando daí tanto a possibilidade do acerto e do erro, da harmonia e da desarmonia, como também de uma escuta e de uma atitude consonantes ou dissonantes diante da música do mundo. O homem vem a ser, portanto, o ente que habita extremos, um verdadeiro acumulador de paradoxos e contradições por viver constantemente submetido ao perde-e-ganha que se impõe a partir de sua singular condição na ordem do *kósmos*: “ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes.”<sup>15</sup>

Pelo mesmo motivo, disse certa vez Wittgenstein que, à diferença do homem, o cão não pode mentir, mas também não pode ser sincero. Essa amplitude de vida, a extensão de um *arco* tão amplo de existência, parece ser a característica mais decisiva do humano. É ele quem, aberto ao ouvir o *lógos*, pode desviar do que lhe é transmitido, e isto por ser justamente aquele a quem pertence a possibilidade do conhecimento.

Em contraposição a essa surdez provavelmente majoritária dentre os homens, visto haver, como menciona Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco*, incontáveis possibilidades de vício e apenas um ponto de excelência a cada caso e a cada vez – o que faz do acerto algo finito e do erro, infinito<sup>16</sup> –, ergue-se a possibilidade da *homología*, que significa, literalmente, ‘dizer o mesmo que o





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

*lógos* diz'. A *homología* representa, para o homem, a possibilidade estreita e exata de concordância entre o seu *lógos* contingente e o *lógos* comum e universal, o discurso da *phýsis*. Quando ocorre, forma-se a harmonia, a concordância entre esses dois gêneros distintos de linguagem numa possivelmente rara situação de coincidência entre ambos. A essa possibilidade Heráclito chama sabedoria e afirma *dever* ser esse o ideal de orientação do homem em geral e do filósofo em particular: “ouvindo não a mim, mas ao *lógos*, é sábio concordar ser tudo-um.”<sup>17</sup>

Quando se alude, portanto, ao “dever” ouvir o *lógos*, menciona-se então a idéia de uma obediência, uma tentativa de ouvir afinada e unissonamente ao que é dito, configurando assim a atitude de escuta que Heráclito denomina *homología*. Por outro lado, se o homem, indolente e distraído, não se empenha por reconhecer o que esse discurso mostra e diz, a sua escuta, assim como todos os seus demais sentidos, funcionarão para ele como um veículo de afastamento e desorientação: “para homens que têm almas bárbaras, olhos e ouvidos são más testemunhas”<sup>18</sup> e, da mesma forma, “não sabendo ouvir, não sabem falar.”<sup>19</sup> Conforma-se, assim, um espectro de audição humana que guarda incontáveis possibilidades, desde a mais absoluta “surdez” até a *homología*. Cada um dos pontos desse amplo espectro é determinado pelo *modo*, mais ou menos afinado e desafinado, com que ouvimos o *lógos*. É esse *modo* que define o nosso *daímon*: o modo da nossa escuta determina o que cada um de nós é<sup>20</sup>. Entende-se, por fim, a partir dessa relação entre “o que se ouve” e “como se ouve” qual seja o *lugar*, o *êthos* do homem, posto que, se ouvir lhe é irremissível e *comum* a todos os homens, o modo da sua audição é inevitavelmente *particular*, variando a cada instante, hora e segundo. A cada evento dessa tensa relação entre o *lógos* humano e o *lógos* da *phýsis* o homem finca todo o seu ser na posição a que é arremessado consoante a eficiência ou deficiência da sua audição, aproximando-se ou afastando-se do *lógos*. Por isso diz





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

Heráclito que o *êthos* do homem é o *daímon*<sup>21</sup>. A cada homem pertence portanto um *daímon* específico, a construção singular de atitude, pensamento e caráter que empreende a partir do que colhe do *lógos* e do que escolhe como sentido de interpretação para esse colher. O *daímon* define, por extensão, o que cada um de nós efetivamente é; e, por sua vez, ele vem a ser definido pela nossa escuta. Conclui-se, assim, que o homem é aquilo que ele ouve. Sua grandeza ou sua pequenez, sua harmonia ou desarmonia em relação à linguagem do real e à afinada “música” do *kósmos* serão decididos pela sua escuta. Entre um extremo e outro, Heráclito decide-se pela possibilidade de *homología* e consonância, posto que quanto mais se aproxima da concordância com o *lógos*, mais favorece a sua própria condição e natureza, mais intensa e feliz a sua vida: “bem-pensar é a maior virtude, e sabedoria dizer coisas verdadeiras e agir de acordo com a natureza, escutando-a.”<sup>22</sup>





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

### Notas:

<sup>1</sup> Fala de Sócrates no *Filebo* de Platão.

<sup>2</sup> A numeração dos fragmentos de Heráclito remonta aos filólogos alemães Hermann Diels (1848-1922) e Walther Kranz (1884-1960). Todas as citações aos fragmentos de Heráclito presentes neste ensaio referem-se à minha tradução desses mesmos fragmentos publicada em COSTA, Alexandre: *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

<sup>3</sup> Fragmento 55.

<sup>4</sup> Fragmento 2.

<sup>5</sup> Os Fragmentos 31 e 108 oferecem bons exemplos dessa polissemia já em meio ao *corpus* heraclítico.

<sup>6</sup> Sobre andamento e ritmo é curioso observar como Heráclito sempre emprega os verbos associados ao *lógos* na forma do particípio-presente grego, forma análoga ao nosso gerúndio. O tempo que indica o ser do *lógos* não é um “*é*” mas um “*sendo*”. Com isso Heráclito expõe o modo e o caráter do seu movimento, o gerúndio, que aponta, portanto, o modo e o caráter de todo e qualquer movimento da natureza. Também isto não se altera nem se contradiz, sendo o movimento dessa linguagem um movimento possuidor de uma cadência e ritmo característicos.

<sup>7</sup> Fragmento 80.

<sup>8</sup> Ou seja, as coisas injustas. Fragmento 23.

<sup>9</sup> Fragmento 8.

<sup>10</sup> Fragmento 48.

<sup>11</sup> Cf. Fragmento 16.

<sup>12</sup> Fragmento 10.



Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

<sup>13</sup> Fragmento 51. Uma mesma remissão a essa composição harmônica prazer-dor encontra-se exposta no Fragmento 15, em que Heráclito se serve dos deuses Hades e Dioniso para aludir a essa mesma relação alegria-tristeza, ou mesmo vida-morte, através dessas figuras divinas: “se não fosse para Dioniso a procissão que fazem e o hino que entoam com as vergonhas, realizariam a coisa mais vergonhosa», *afirma Heráclito*, «mas é o mesmo Hades e Dioniso, a quem deliram e festejam [nas Lenéias]”.

<sup>14</sup> Fragmento 1.

<sup>15</sup> Fragmento 34.

<sup>16</sup> No caso específico de Heráclito pululam os exemplos a respeito dessa desproporção, expondo a idéia de que o erro e a não-*homologia* são muito mais recorrentes do que a possibilidade *homológica*. Ver, por exemplo, Fragmentos 2, 17, 34, 96, 104, 108, 117 e 125a, dentre tantos outros que poderiam ser aqui mencionados.

<sup>17</sup> Fragmento 50.

<sup>18</sup> Fragmento 117.

<sup>19</sup> Fragmento 19.

<sup>20</sup> É geralmente difícil a tarefa de compreender o que significa *daímon*. Repito aqui algumas considerações já feitas por mim em publicações anteriores: “Op-  
teí por não traduzir o termo justamente pela dificuldade em definir qual o seu significado mais próprio no tocante ao pensamento de Heráclito. As usuais traduções por “divindade” e “nume” ou mesmo por “destino”, por exemplo, considero mais tolhedoras do que reveladoras, pois muito embora sejam formalmente corretas não parecem dar conta da abrangência da palavra. A associação entre o verbo “ouvir” e o termo *daímon* é bastante recorrente na língua grega, em todas as suas diversas épocas. Na *Apologia*, Platão apresenta um Sócrates que ouve o *daímon* constantemente – para Sócrates o *daímon* é audível. Em períodos mais tardios, os gnósticos cristãos concebiam o *daímon* como a voz interna do homem, aquela que antes de tudo deve ser ouvida. Ainda mais tardiamente, a cristandade de língua grega designava como *daímon* os conselhos benfazejos dos anjos da guarda escutados ao pé do ouvido. Vê-se que através das mais distintas épocas, a despeito do que venha a ser o *daímon* propriamente dito, o termo manteve-se ladeado pelo fenômeno da escuta. O *daímon* podia ser pensado como a própria divindade, o destino, o nume, o gênio, o conselho





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

dos anjos, a voz interior, o espírito, o demônio, o que fosse: isto variou. O que não se alterou é que em cada momento, o que quer que fosse o *daímon*, ele esteve sempre associado à escuta. Seria então uma mera coincidência o fato de a palavra *daímon* em Heráclito também estar ladeada pelo verbo “ouvir”, justamente na obra de um autor em que a escuta é uma questão filosoficamente primordial? Isso comprova que o *daímon*, sobretudo no âmbito do pensamento heraclítico, é, acima de qualquer identificação ou definição tão cabal quanto empobrecedora, *como* se ouve aquilo que se ouve. Por outro lado, sabemos que em Heráclito o que se ouve é o *lógos*. Isso torna absolutamente legítimas as seguintes versões para os dois fragmentos em questão [Fragmentos 79 e 119]: “Diante do *lógos*, o homem ouve, infantil, como, diante do homem, a criança”; e “O *êthos* do homem: a escuta”. Através do segundo teríamos então a confirmação (...) de que a escuta define o *êthos* humano assim como o modo da escuta define como o homem se comporta dentro dos limites desse *êthos*. No outro fragmento teríamos uma vez mais uma alusão ao fato de o homem estar diante do *lógos* e com ele conviver, escutando-o, muito embora ouça-o no mais das vezes de forma inadequada, o que é ilustrado pelo adjetivo “infantil” e pela comparação com a criança: a criança ouve o homem mas não o compreende, assim como o homem ouve o *lógos* sem entendê-lo”. COSTA, A. *Op.cit.* pp. 230-231.

<sup>21</sup> Fragmento 119: “o *êthos* do homem: o *daímon*”.

<sup>22</sup> Fragmento 112.







## Notação interpretativa: invenção e descoberta

Por **Edson Zampronha**

(Professor especialista no Conservatório Superior de Música de Astúrias e professor consultor na Universidade Internacional Valenciana, ambas na Espanha)

Charles Seeger separa as notações musicais em *prescritivas* e *descriptivas* (Seeger, 1977). No entanto, em certo momento de minhas investigações verifiquei que um conjunto de aspectos presentes em certas partituras não se encaixavam nesta tradicional classificação. Depois de realizar um cuidadoso estudo pude constatar que de fato existia um terceiro tipo que, por suas características, resolvi denominar *interpretativo*.

O que é e quais conseqüências traz a inclusão deste novo tipo denominado notação interpretativa? De que forma ele pode ter uma aplicação prática na música? Que questões este novo tipo apresenta que termina por promover um diálogo com a filosofia, e cujo resultado é a abertura de novas possibilidades de sua aplicação à música?

Este novo tipo *interpretativo* é de fato uma lente que permite enxergar coisas que antes não se via, especialmente no que se refere ao modo como se relacionam pensamento composicional e notação musical (ou, mais amplamente, sistemas de representação). O fértil ponto de contato que a notação *interpretativa* estabelece com a filosofia ilustra como uma classificação aparentemente técnico-musical, quando conectada em profundidade com o conceito de *representação*, na verdade amplifica ainda mais este novo olhar sobre as coisas e possibilita outras aplicações práticas originais.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

Apresento a seguir a classificação de Seeger, que separa as notações em *prescritivas* e *descritivas*. Em seguida explico em que consiste o que denominei notação *interpretativa*. Ilustro como esta nova classificação pode ser aplicada na prática analisando um fragmento de uma obra de Olivier Messiaen. Finalmente realizo uma incursão dentro do contexto filosófico observando as notações musicais como fenômenos de *representação*, e extraio daí conseqüências que podem novamente ser aplicadas à música.

### **Notações *Prescritivas* e *Descritivas***

Segundo Seeger (1977) a notação prescritiva é “um esquema de como um trecho musical específico deve ser realizado para soar”. Já a notação descritiva é “um registro de como uma performance específica de uma música realmente soa. Como pude demonstrar em outra oportunidade (Zampronha, 2000, p.55):

*a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descritiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado.*

A maior parte das notações é um misto de notação prescritiva e descritiva. Há casos interessantes, nos quais notações prescritivas e descritivas aparecem simultaneamente em uma partitura, separadas uma da outra, com o objetivo de uma mútua complementação (o que demonstra que não são excludentes). A notação de harmônicos artificiais em um violino, por exemplo, pode ser realizada da seguinte maneira:





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

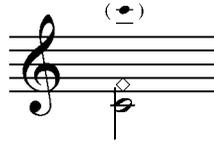


Figura 1 - Notação de harmônicos artificiais para instrumentos de cordas.

Nesta notação o dó grave e o fá em losango compõem uma notação prescritiva, e o dó agudo entre parêntesis é uma notação descritiva. A parte prescritiva da notação indica que deve-se pressionar a corda na posição do dó central e, simultaneamente, deve-se tocar levemente a nota fá na mesma corda de modo a obter-se um harmônico. No entanto, o resultado sonoro não é nenhuma destas duas notas. O que realmente soa é o dó que está entre parêntesis. Este dó entre parêntesis, que nem sempre aparece escrito nas notações, descreve o resultado sonoro que se quer obter, e geralmente é inserido para evitar eventuais dúvidas.

Embora a maior parte das notações seja um misto de notação prescritiva e descritiva, é possível encontrar casos limites nos quais um tipo é claramente predominante com relação ao outro. Exemplos nos quais notações prescritivas e descritivas tendem a aproximar-se de casos limites são os seguintes:



Figura 2 - Tablatura italiana para alaúde, de Petrucci, Veneza, 1507 (Apel, 1942, p.63). Reprodução parcial.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

Na tablatura para alaúde a notação é praticamente só prescritiva. As linhas horizontais representam as cordas do instrumento; os números indicam em que casa cada corda deve ser pressionada, e os sinais de colcheia e semicolcheia são indicações rítmicas. A prioridade é indicar a digitação do instrumento mais que o resultado sonoro, que pode ser muito diferente em função da afinação utilizada para cada corda.

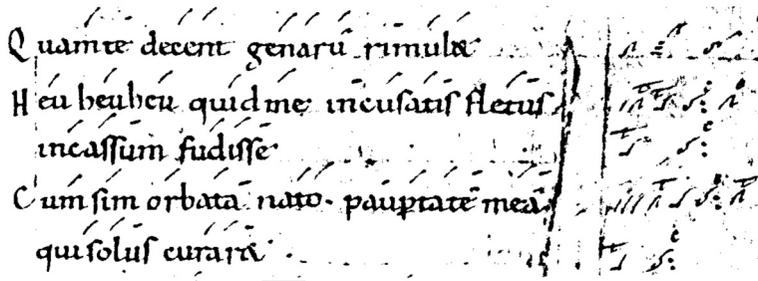


Figura 3 - Notação no modelo de St. Gall, século IX, proveniente de Mainz – manuscrito GB-Lbm 19768 FF.18v-19r (Bent et alii, 1980, p.352).

A notação de St. Gall, ao contrario, é praticamente só descritiva. A notação acima do texto descreve movimentos melódicos, e a notação na margem direita representa os movimentos melódicos acrescidos de informações rítmicas (formando o que se denomina neumas compostos). No entanto, não prescreve os intervalos dos movimentos melódicos nem prescreve exatamente (do ponto de vista atual) os movimentos rítmicos. Descreve essencialmente os movimentos melódicos como um todo, sem discriminar os intervalos que compõem estes movimentos.

Estes exemplos são reveladores: as notações prescritivas e descritivas, quando se aproximam dos casos limites, isto é, dos casos em que são praticamente só descritivas ou praticamente só prescritivas, parecem incompletas. Uma notação que tende a ser puramente prescritiva deixa de dar informações importantes sobre





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

o resultado sonoro que se quer obter. Por outro lado, uma notação que tende a ser puramente descritiva deixa de dar informações importantes sobre como deve ser executada para que se obtenha o resultado descrito. Prescrição e descrição se complementam mutuamente na maior parte dos casos, podendo chegar a ser inseparáveis. Por esta razão, entendo que a classificação de Seeger se refere mais a *aspectos* que os signos da notação musical podem assumir, e menos a *classes* excludentes e individualizáveis.

### ... e Interpretativas

Mas, vejamos agora o seguinte caso, extraído da *Sonata em Lá menor* K. 310 de Mozart:



Figura 4 - W. Mozart, Sonata em Lá menor K. 310, compassos 56-58.

Esta partitura é para piano. No primeiro compasso deste segmento aparece um acorde de dó maior com sétima menor, isto é, *do-mi-sol-si bemol*. No segundo compasso, a nota si bemol agora aparece escrita como lá suspenido e forma o acorde *do-mi-sol-la suspenido*. No entanto, as notas lá suspenido e si bemol se referem exatamente à mesma tecla no instrumento, portanto o som destas notas é exatamente o mesmo!<sup>1</sup>

Considerando que esta é uma obra para piano, escrever uma nota como lá suspenido ou si bemol significa exatamente a mesma ação no instrumento do ponto de vista *prescritivo*, já que a tecla a ser acionada pelo intérprete é a mesma. Do ponto de vista *descritivo*, as duas notas representam um mesmo som, já que o som produzido pela tecla é também exatamente o mesmo.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

Portanto, esta diferença na grafia não se justifica nem porque *descreve* sons diferentes, nem porque *prescreve* ações diferentes, mas sim porque *interpreta* de modo diferente uma mesma ação no instrumento e um mesmo resultado sonoro. Esta interpretação que a notação revela ao escrever uma nota de uma maneira ou de outra torna compreensível o pensamento composicional que guia a construção da obra neste trecho. Daí haver optado dar o nome *interpretativo* para este aspecto peculiar da notação musical.

Se a notação musical se limitasse a descrever sons e prescrever ações no instrumento, esta mudança de si bemol a lá suspenso seria indiferente. De fato, não seria necessário sequer realizar esta mudança, e poderíamos manter o si bemol durante todo este segmento. No entanto, esta mudança não é indiferente do ponto de vista do modo como se desenvolve o pensamento composicional nesta obra, e é justamente isso o que torna esta informação *interpretativa* de grande relevância. Ao interpretar esta nota como lá suspenso, e não como si bemol, a partitura termina por revelar o pensamento do compositor, tornando-se uma marca de seu processo criativo e de seu procedimento construtivo. Mesmo em um exemplo simples como este é possível observar o quanto o aspecto interpretativo da notação não se confunde com os aspectos descritivo e prescritivo.

Outros exemplos podem ser tão simples como as ligaduras de frase, que podem chegar a ter como função exclusiva a segmentação das frases musicais, sem qualquer função prescritiva ou descritiva. De modo similar, em corais de Bach as fermatas podem ter uma função de pontuação das frases, e nos casos em que estas fermatas são realizadas sem nenhum *rallentando*, o aspecto interpretativo torna-se predominante. O emprego de uma barra de colcheia para unir diversas notas pode indicar que as notas unidas por esta barra formam uma unidade. Em certos casos a barra de colcheia pode diretamente substituir a ligadura de frase. Em minha *Modelagem X-a*, para vibrafone, a maioria das





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

barras de colcheia não indicam ritmos. Elas servem para agrupar notas em diferentes unidades. No fragmento ilustrado na Figura 5 o primeiro grupo dura dois segundos, e é uma improvisação controlada segundo indicações da partitura. O segundo grupo tem quatro notas que são tocadas muito rapidamente (o mais rápido possível). O terceiro são duas notas tocadas simultaneamente, como uma apojatura, e o quarto grupo tem dezessete notas, também tocadas muito rapidamente. As respirações de frase indicadas por apóstrofes, as dinâmicas, as distintas articulações, a utilização de pedal de sustentação e a mudança de timbre resultante das trocas de baquetas (de *Ratan* para *Hard Mallet*) auxiliam a segmentação dos grupos. Estes grupos se tornam facilmente visualizáveis por estarem unidos por barras de colcheia, e a sucessão destes grupos termina por formar uma idéia musical mais ampla.

Figura 5 - E. Zamprona, Modelagem X-a, p.3. Reprodução parcial.

Podemos encontrar aspectos interpretativos em diversos outros signos da notação musical, sem correspondência necessária seja com prescrição ou descrição. Compassos com barras duplas podem referir-se à forma da obra; uma partitura barroca com baixo cifrado, linha melódica e ornamentações separa as notas melódicas estruturais das ornamentais, sendo uma verdadeira análise das diferentes camadas sonoras envolvidas na obra; a *partitura de escuta*<sup>2</sup> de uma composição eletroacústica (ou uma *partitura de execução*) pode realizar uma interpretação visual dos objetos





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

sonoros no que se refere à sua morfologia, tessitura e tipologia. No exemplo a seguir, extraído de minha obra *Recycling Collaging Sampling*, para percussão e sons eletroacústicos, a representação gráfica dos sons eletroacústicos é realizada diferenciando os objetos sonoros através de suas morfologias e tessituras: no registro agudo estão representados objetos percussivos curtos e de frequência difusa; no médio, objetos em glissando e, no médio-grave, objetos pontuais irregulares. A notação dos sons eletroacústicos nesta obra é principalmente interpretativa e descritiva. A prescrição está praticamente limitada às indicações em segundo que informam o início e o término deste segmento. São, portanto, uma referência para a sincronização da percussão com os sons eletroacústicos.

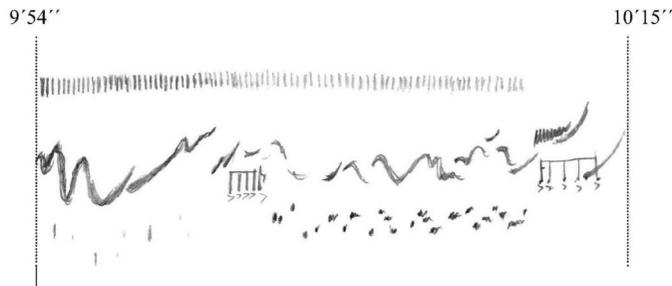


Figura 6 - E. Zampronha, *Recycling Collaging Sampling*, p.14. Reprodução parcial.

### Uma aplicação prática

Quando se observa uma partitura a partir da perspectiva de uma notação interpretativa aspectos aparentemente simples podem ser profundamente reveladores do pensamento composicional presente em uma obra, e não deveriam ser desprezados por sua aparente simplicidade. O início do *Abime des Oiseaux*, que é o 3º movimento do *Quatuor pour la Fin du Temps*, de Olivier Messiaen, está escrito da seguinte maneira:





## Quatro ensaios sobre música e filosofia



Figura 7 - Olivier Messiaen, Abime des Oiseaux, 3º movimento do Quatuor pour la Fin du Temps, fragmento inicial.

Este segmento está construído sobre a seguinte escala octatônica, que na classificação de Messiaen recebe o nome de *segundo modo de transposição limitada* (Messiaen, 1944, v.1, p.52):



Figura 8 - Segundo modo de transposição limitada de O. Messiaen (1944, v.2, p.52).

Esta escala divide a oitava de maneira simétrica (semitom - tom - semitom - tom - semitom - etc.), e por esta razão, em termos prescritivos e descritivos é indiferente se suas notas estão escritas com sustenidos ou bemóis<sup>3</sup>. O si bemol que está escrito nesta escala bem que poderia ter sido escrito como lá sustenido. Aliás, quaisquer das notas desta escala poderiam ter sido escritas de uma ou outra forma. É indiferente.

No entanto, observa-se Messiaen é sistemático destes acidentes, utilizando consistentemente bemóis em certos momentos e sustenidos em outros. É portanto perfeitamente legítimo perguntar se o fato de Messiaen escrever as notas sistematicamente ora de uma forma, ora de outra, pode revelar alguma informação sobre seu pensamento composicional, e é exatamente isto que será buscado a seguir<sup>4</sup>.

O aspecto interpretativo da notação desta partitura revela





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

um traço muito importante da sofisticada estrutura que esta linha melódica apresenta. Os oito primeiros compassos deste segmento podem ser esquematizados nos gráficos que apresento a seguir. Os compassos 3, 4 e 5 são uma repetição ligeiramente variada dos compassos 1 e 2. Para que a apresentação dos resultados desta análise seja mais simplificada, esta ligeira variação não será considerada.



Figura 9 - Representação esquemática das notas estruturais e prolongações dos oito primeiros compassos do Abime dès Oiseaux, 3º movimento do Quatuor pour la Fin du Temps, de O. Messiaen. Os compassos 3 a 5 são uma repetição ligeiramente variada dos compassos 1 e 2, e não estão sendo considerados nestes gráficos.

Nestes oito primeiros compassos, o fá é escrito com sustenido e todas as demais notas com acidentes são escritas com bemóis. O relevante é que esta diferença coincide de forma não casual com a estrutura profunda deste segmento: uma bordadura superior e outra inferior em torno da nota si bemol, que são realizadas sobre um pedal em fá sustenido (Figura 9, gráfico C). O gráfico A mostra com detalhes como o fá sustenido forma de fato um pedal que perpassa este trecho. Neste mesmo gráfico A vemos como as bordaduras prolongam a nota si bemol. A bordadura superior parte da nota si bemol, se dirige ao dó, o qual





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

é prolongado com uma bordadura com o ré bemol que, por sua vez, é também prolongado por outra bordadura realizada com o mi bemol; finalmente o mi bemol desce ao ré bemol que desce ao dó que finaliza seu movimento no si bemol. Tratam-se de três bordaduras, uma dentro da outra (*sib – dó – sib / dó – réb – dó / réb – mib – réb*). Já a bordadura inferior parte do si bemol, se dirige ao lá que, em seguida, desce ao sol o qual, por sua vez, retorna para o lá, formando uma nova bordadura; no entanto esta mesma nota sol é prolongada por uma bordadura superior e inferior, *sol – lá – fá# – sol*, que reproduz em pequena escala a estrutura de todo este segmento de oito compassos, e vemos que nesta figura a nota fá suspenso é puramente ornamental; finalmente a nota lá retorna ao si bemol. São também três bordaduras, uma dentro da outra. No entanto, neste caso a última bordadura é superior e inferior (*sib – lá – sib / lá – sol – lá / sol – lá – fá# – sol*). O gráfico B apresenta o prolongamento das bordaduras através das notas lá e dó durante todo este fragmento, e a permanência da nota fá suspenso. O gráfico C apresenta a síntese da bordadura em torno ao si bemol sobre o pedal de fá# nestes oito primeiros compassos.

Observamos novamente a partitura de Messiaen ilustrada antes (Figura 7), podemos constatar que os compassos 9 e 10, os dois últimos da ilustração, incluem as notas dó suspenso e ré suspenso que antes haviam sido escritas respectivamente como ré bemol e mi bemol. E mais uma vez isso não é indiferente. Isso ocorre porque a nota mi torna-se estruturalmente importante, e as notas dó suspenso e ré suspenso passam a ser notas de passagem que conduzem o movimento melódico a este mi estrutural.

Estas observações permitem afirmar que a notação interpretativa:

1. pode auxiliar a identificação de quais são as notas estruturais e ornamentais em segmentos musicais não tonais, e também podem auxiliar a identificação de perfis melódicos e do modo como as notas que compõem estes perfis conectam-se entre si;





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

2. pode sugerir caminhos analíticos originais. No caso, revelando que o pensamento composicional de Messiaen neste segmento é hierárquico, e que a estrutura desta hierarquia (no caso, o prolongamento de uma nota por bordaduras que soam sobre um pedal) concorda com a forma como os aspectos interpretativos da notação aparecem neste segmento. De fato, este é um exemplo do freqüente uso de ornamentações complexas como recurso de prolongamento de uma nota ou acorde em obras não tonais no século XX, e
3. pode auxiliar a observação de estratégias composicionais. No caso do fragmento apresentado, observa-se que embora Messiaen utilize uma escala octatônica a qual divide a oitava em partes iguais, e portanto é uma escala não-tonal, o modo como a utiliza neste segmento é essencialmente diatônico. Em outras palavras, embora a soma total das notas forme a escala octatônica, os movimentos melódicos formam breves segmentos diatônicos (no caso deste fragmento, possíveis de explicar dentro da tonalidade de sol menor).

Finalmente, tal como notação prescritiva e descritiva podem ter seus casos limites, a interpretativa pode ter como caso limite certos gráficos de análise musical, como é o caso da análise schenkeriana<sup>5</sup>, por exemplo. Os gráficos A, B e C mencionados antes são ilustrações simples de análises deste tipo. O resultado desta análise (que de fato é uma interpretação realizada pela escuta com apoio da partitura) é uma interpretação realizada através do uso de signos musicais que são praticamente todos tradicionais, demonstrando o quando o potencial interpretativo da notação também pode ocupar o primeiro plano em detrimento dos demais.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

### A notação musical enriquecida pela filosofia

A temática filosófica que permeia o que foi mencionado até o momento é a que se refere à noção de *representação*<sup>6</sup>. Ao olhar a notação musical como um sistema de representações ampliamos o horizonte desta reflexão e obtemos um diversificado conjunto de constatações que oferecem novas possibilidades para a música. Para ser breve, destaco as seguintes:

*a) Pensamos a música sempre dentro de um sistema de representação. Não existe a música por um lado e o sistema de representação (notação musical) por outro. São os sistemas de representação que tornam possível que pensemos a própria música.*

Poderíamos imaginar que, por um lado, a música é pensada fora da notação musical e que, por outro, a notação é um sistema de representação que simplesmente registra a música no papel, no computador ou em outro suporte. No entanto, quando buscamos saber que meio é este no qual se pensa a música fora da notação musical, enfrentamos um problema complexo já que, para pensar a música, é necessário algum suporte que permita que seja pensada, e este suporte não pode ser outra coisa que um sistema de representação.

Podemos recordar mentalmente uma música, e parece claro que esta memória é uma representação mental da experiência musical. Podemos representar os sons a partir das causas que os geram, ou simplesmente do modo como damos início à sua geração como é o caso do teclado de um piano, de uma orquestra e todos seus instrumentos, ou de segmentos sonoros representados visualmente em um monitor de um computador para serem acionados por mouse, teclado, dedo ou outro meio. Também podemos escutar um conjunto diversificado de sons e





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

utilizar alguma propriedade comum para representá-los. Este é o caso da nota musical: a nota musical não é um som. É a abstração<sup>7</sup> (representação) de uma propriedade que nossa escuta detecta em certos sons e que possibilita representar uma coleção de sons muito diversificados através dela. É tão forte o poder de representações deste tipo que é possível construir sistemas musicais inteiros a partir delas, e é possível que alguém se sinta tão familiarizado com estas representações que finalmente se esqueça de que no fundo são exatamente isto, representações. Estes são alguns exemplos de formas de representação na música. Não são os únicos casos, e na prática podem estar todos associados em uma rede complexa de representações.

Se para pensar a música é necessário um sistema de representação, ao escrever uma música o sistema de representação utilizado deve deixar algum rastro que evidencie que a música foi pensada dentro deste sistema, e esta é exatamente uma das virtudes que oferece olhar a notação musical por seu aspecto *interpretativo*, já que é capaz de detectar estes rastros. Além disto, a notação interpretativa tem outra propriedade fascinante: é ela que permite conectar as notações prescritivas e descritivas. Como vimos antes, estas notações não se opõem, elas freqüentemente se complementam. Mas, sendo aspectos tão diferentes da notação, como ocorre esta complementação, que dizer, o que torna possível que se conectem? Uma simples nota lá escrita em uma partitura para piano prescreve parcialmente uma ação no instrumento ao mesmo tempo que descreve algo do resultado buscado. As informações são incompletas, já que é possível tocar uma nota de distintas formas, por mais precisa que seja a prescrição, e é possível obter resultados sonoros diversos, por mais detalhada que seja a descrição. É a notação interpretativa que *revela o pensamento composicional que efetivamente direciona* o modo como deve ser tocada a nota (prescrição) para que um certo resultado seja obtido (descrição). Em outras palavras, não é suficiente realizar





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

a ação prescrita para obter o resultado descrito, esta conexão não é automática. Como os signos não são inteiramente precisos é a notação interpretativa que conecta prescrição e descrição, e dá sentido a esta união. Ou, dito de outra forma, é a compreensão deste sentido que efetivamente regula a relação entre o modo de tocar e o resultado sonoro.

*b) Escrever uma música que foi pensada em um sistema de representação diferente daquele que utilizamos para a notação musical, é um fenômeno de tradução com grande potencial criativo.*

Para pensar a música necessitamos um sistema de representações. No entanto, não é necessário que este sistema seja o mesmo que utilizamos para escrever a música. Considerando-se que cada sistema representa as propriedades do fenômeno musical de forma distinta, no processo de tradução de um sistema a outro algumas propriedades podem ser atenuadas ou perdidas. No entanto outras podem ser amplificadas ou criadas. Um dos aspectos mais interessantes e reveladores, e com grande potencial criativo ainda pouco explorado, é que podemos pensar a música em um sistema de representação distinto da notação que utilizamos para escrever a música para propositalmente termos que realizar uma tradução à notação musical daquilo que criamos em outro sistema. Nesta tradução o pensamento musical pode crescer, abrindo novas possibilidades de criação musical e inclusive fazendo coexistir no resultado final uma música que foi propositalmente pensada em dois sistemas de representação distintos não necessariamente convergentes.

Um exemplo simples (e parcialmente realizado no início do século XX) poderia ser a construção de figuras simétricas literalmente visíveis no teclado do piano para a construção de desenhos melódicos em uma obra. Estas simetrias, visíveis no





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

teclado, podem desaparecer por completo quando são escritas em um pentagrama tradicional. No entanto o pentagrama também é um sistema de representação visual e permite construir outras relações de simetria que podem enriquecer/dialogar com as possibilidades oferecidas pelo teclado. Assim (e isto não foi realizado no início do século XX), é possível buscar alguma configuração que é simultaneamente simétrica no teclado e no pentagrama e, a partir daí, produzir dois caminhos distintos de desenhos melódicos motivados por dois sistemas de representação diferentes com resultados estéticos potencialmente muito ricos. Este é somente um exemplo de tradução entre diversos outros, e que busca despertar a atenção às ricas possibilidades criativas neste campo de especulação ainda embrionário.

*c) A notação transforma o modo como pensamos e concretizamos a música.*

Aqui toda a aparente neutralidade da notação musical é abandonada em favor de sua não neutralidade. A notação musical não é neutra com relação àquilo que representa (Zampronha 2000), e se pensamos a música em um sistema de representação nosso pensamento é de certa forma determinado por este sistema. Uma flauta doce e um cravo, entre outros, são exemplos conhecidos de instrumentos que apresentam limitações para realizar dinâmicas, embora sejam muito ricos para a realização de outros aspectos da música. No entanto, dada esta limitação (que, insisto, não é algo negativo mas sim uma característica idiomática destes instrumentos), ao concebermos uma música diretamente neles muito possivelmente nossos esforços compositivos estarão dirigidos menos às dinâmicas que a outros aspectos da música que estes instrumentos realizam muito bem. Neste sentido, estes instrumentos determinam parte do processo compositivo. Mas, vamos supor que a música a ser composta seja para flauta doce





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

e que tenha como inspiração uma música vocal, com diversas sutilezas de dinâmica que a flauta doce não é capaz de realizar. Poderíamos, neste caso, *traduzir* (como mencionado antes) certas propriedades do canto a certas propriedades que a flauta doce sim pode realizar. Como a flauta doce tem uma dinâmica que, de grave a agudo vai do *piano* ao *forte*, poderíamos (como realiza Vivaldi) saltar de uma oitava a outra para conseguir dinâmicas do tipo *forte/piano*. Em termos práticos, o que deve soar *piano* é escrito no registro grave da flauta, e aquilo que deve soar *forte* é escrito no registro agudo. Outra possibilidade é deslocar as dinâmicas para as articulações, muito eficientes na flauta doce. Ou, ainda, podemos utilizar os ornamentos como recursos que simulam em outro parâmetro musical efeitos que a voz realiza e que se associam à dinâmica. Estes são casos muito interessantes de transferência nos quais um crescendo que a voz realiza (e a flauta doce não) pode ser reinventado na flauta doce como um trinado que começa lento e acelera progressivamente. Casos similares ocorrem quando consideramos exclusivamente as notações musicais, por exemplo quando um canto gregoriano originalmente escrito em notação neumática é escrito em notação tradicional, ou quando a música contemporânea desloca os signos da notação tradicional de suas funções habituais para a obtenção de outros resultados que não encontram correspondência na escrita tradicional, como é o caso do timbre. Em todos estes casos os sistemas de representação transformam (ou condicionam) o modo como pensamos e concretizamos a música.

O potencial de certos sistemas de representação para transformar o modo como pensamos e concretizamos a música é muito claro no caso da música eletroacústica. Considero que o estudo da composição deveria, ainda que por um curto período, incluir a experiência de compor uma obra eletroacústica porque neste meio aprendemos a pensar e a concretizar a música de uma forma distinta. Ganhamos novas formas de abordagem do





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

fenômeno sonoro e musical, despertamos substancialmente nossa sensibilidade auditiva para outros aspectos do som e enriquecemos nossa paleta compositiva com novas ferramentas de composição que a notação tradicional não é capaz de representar e manipular. Trata-se de um pensar diferente que pode repercutir de forma muito criativa na música, como é possível observar em exemplos históricos como o de György Ligeti na década de 1950, ou mais recentes como é o caso da Música Espectral e diversas outras linhas de composição atuais<sup>8</sup>.

### Considerações finais

Depois de ter apresentado a clássica separação entre notações *descritivas* e *prescritivas* de Seeger, este texto introduziu um novo tipo denominado notação *interpretativa*. No transcorrer deste texto foram realizadas diversas considerações sobre este novo tipo, entre as quais: que possibilita detectar o pensamento composicional que guia a construção de uma obra; que possibilita detectar o modo como o pensamento musical se desenvolve dentro de um certo sistema de notação musical ou de outro sistema de representação que é traduzido à notação musical, e que esta notação conecta notações prescritivas e descritivas em torno de um pensamento composicional específico.

A aplicação prática das notações interpretativas foi realizada em um fragmento do início do *Abime* dês *Oiseaux* (3º movimento do *Quatuor pour la Fin du Temps*) de Olivier Messiaen. Uma observação da partitura a partir dos aspectos interpretativos da notação desta obra revelou que este segmento utiliza uma escala octatônica (ou o *segundo modo de transposição limitada* na classificação de Messiaen), mas seu pensamento musical neste segmento é diatônico (simulando uma tonalidade de sol menor sobre um pedal de fã sustenido) e elaborado sob a forma de bordaduras expandidas. É de fato a conjunção de





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

uma escala não-tonal (a escala octatônica) com movimentos diatônicos internos associados a técnicas de expansão melódica também convencionais que oferece a este segmento uma forma de construção original e muito especial.

Finalmente a uma incursão filosófica realizada a partir da noção de *representação* foi realizada a partir de três afirmações. Sinteticamente: (a) pensamos a música sempre dentro de um sistema de representação; (b) podemos traduzir um sistema de representação a outro e obter resultados criativos nesta tradução; (c) a notação transforma o modo como pensamos e concretizamos a música. Esta incursão filosófica de fato oferece novas aplicações práticas à música, especialmente ferramentas de tradução de um sistema a outro cujo potencial criativo foi ilustrado. Também se observa que a notação interpretativa é a que de fato conecta notações prescritivas e descritivas, e esta conexão toca levemente o complexo problema do sentido musical. Observa-se também como o uso de distintos sistemas de representação possibilitam uma expansão da paleta compositiva através da vivência do processo composicional em sistemas de representação distintos daqueles com os quais temos mais familiaridade. Essencialmente, esta rica incursão filosófica se reflete na própria música gerando ferramentas composicionais de grande interesse, vias de construção musical ainda não testadas plenamente e novos caminhos ainda não trilhados à música atual. Efetivamente, trata-se de observar os grandes benefícios que uma reflexão de cunho interdisciplinar pode propiciar, aprimorando e ampliando de forma significativa nossa visão sobre a música.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

## Notas:

<sup>1</sup> Na época de Mozart o acorde de dó maior com sétima menor (escrito com o si bemol) é considerado uma dissonância cuja resolução mais típica é em fá, mas quando escrito com lá sustenido este acorde passa a ser uma sexta aumentada, também uma dissonância, que agora resolve com mais frequência em si. Esta transformação de si bemol a lá sustenido é favorecida pela introdução de um si bequadro na quarta semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso, desenhando um movimento *do – si – lá#* (que de fato é um movimento diatônico), levando a entender a nota depois do si natural como um lá sustenido o qual, reforçado por uma mudança de figuração na mão direita, conduzirá ao acorde de si maior.

<sup>2</sup> Uma *Partitura de Escuta* é aquela na qual os eventos grafados servem para o estudo e análise da obra. De fato, a partitura em si mesma já é uma análise da obra, por separar os objetos sonoros em tipos distintos. No entanto, esta partitura pode transformar-se em *Partitura de Execução* ao incluir novas informações (e eventualmente suprimir outras) se seu objetivo for o de oferecer indicações para sua interpretação em concertos, ou se seu objetivo for o de servir de referência para a sincronização de instrumentos que tocam ao vivo com sons eletroacústicos. Para uma visão dos diferentes tipos de partituras usadas na música eletroacústica, ver Zampronha (2000, cap. 2). Para um estudo de como diferentes partituras de execução representam sons eletroacústicos para que possam ser sincronizados com instrumentos ao vivo, ver Zurita (2011).

<sup>3</sup> A simetria de uma escala é uma das formas de atonalização existentes (outras duas formas são a falsa-relação e a anti-neutralização, cf. Zampronha, 2009). Por causa desta simetria, quaisquer das oito notas desta escala pode ser considerada sua fundamental, o que equivale a dizer que estruturalmente esta escala não possui uma fundamental. A escala gira sobre si mesma, e por não haver uma nota fundamental que funcione como referência, suas notas não possuem funções definidas e podem ser escritas de uma maneira ou outra.

<sup>4</sup> Embora minha abordagem neste texto não seja psicanalítica, a análise que apresento a seguir tem exatamente neste ponto uma conexão muito interessante com o texto “Filosofia, Psicanálise, Música – Tema e variações”, da Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff, incluído neste volume. De fato, o que denomino





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

*notação interpretativa* talvez não seja senão uma das formas através das quais se expressa aquilo que a Profa. Sekeff explica. Recomendo vivamente a leitura de seu texto já que a excelente abordagem psicanalítica que realiza revela, por um viés muito original e pertinente, porque aquilo que comento não é pura casualidade e porque de fato expressa um pensamento (possivelmente inconsciente) do compositor.

<sup>5</sup> Existem muitas referências sobre a análise schenkeriana. Dentre elas, sugiro Salzer (1962).

<sup>6</sup> Neste texto não incluo uma discussão filosófica sobre *representação*. Diretamente assumo o seu sentido mais comum dentro da semiótica de Charles S. Peirce, aquele que se associa à definição de signo e cuja definição mais sintética e simplificada talvez seja: *algo que representa (está no lugar de, está para, significa) algo para alguém*. Ver Peirce (1931-35, parágrafos 2.227 a 2.308) para um conhecimento profundo da estrutura do signo. Para um excelente estudo sobre a estrutura do signo e as diversas definições que recebe dentro da semiótica de Peirce, ver Santaella (1995). Para uma visão panorâmica das correntes semióticas (incluindo a de Peirce) e sua aplicação à música, ver Zampronha (2001).

<sup>7</sup> A afirmação de que uma nota é uma abstração já foi suficientemente demonstrada há algumas décadas em análises realizadas tanto por Francès (1958) como por Schaeffer (1966). Para uma visão mais recente da complexidade envolvida no fenômeno denominado nota musical e das possibilidades que abre à composição recente ver, por exemplo, Pressnitzer & McAdams (2000).

<sup>8</sup> Para uma visão de diferentes abordagens compositivas tanto espectrais como similares, ver o já clássico livro organizado por Barrière (1991).





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

## Referências

- APEL, Will. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge: Medieval Academy of America, 1942.
- BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Org.). *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM e Christian Bourgois, 1991.
- BENT, Ian. et al. Notation. In: *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980, v.13, p.333-420.
- FERNÁNDEZ, Vicente; LABRADOR ARROYO, Félix. (Org.). *In Des Ar: Investigar desde el arte*. Madrid: Dykinson, 2011, p.173-190.
- FRANCÈS, Robert. *La Perception de la musique*. 10<sup>a</sup> ed. Paris: J. VRIN, 1958.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. 8v.
- PRESSNITZER, Daniel; McADAMS, Stephen. Acoustics, psychoacoustics and spectral music. In: *Contemporary Music Review*, vol.19, parte 2, p.33-59. 2000.
- SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover, 1962.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SEEGER, Charles. *Studies in musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California, 1977.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical*. São Paulo: Annablume, 2000.
- \_\_\_\_\_. Arte e cultura: música e semiótica. In: SEKEFF, Maria de Lourdes. *Arte e Cultura – estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001. p. 21-35.
- \_\_\_\_\_. Do grau à nota – o caminho do tonal ao atonal através





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

da falsa-relação e da anti-neutralização. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson. *Arte e cultura IV* – estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2006. p. 105-138.

ZURITA, Trino. El intérprete ante la obra electroacústica mixta. In: CALVO

## Partituras

MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la Fin du Temps*. Paris: Durand, 1942.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonata em Lá menor K 310*. Disponível em: <<http://www.musopen.com/sheetmusic.php?type=sheet&id=15>>. Acesso em: 2 dez. 2009.

ZAMPRONHA, Edson. *Modelagem X-a*. Strasbourg: Editions François Dhalmann, 2009. Vibraphone.

\_\_\_\_\_. *Recycling Collaging Sampling*. Manuscrito do autor. 2006-6. Percussão e eletroacústica.





## Filosofia, psicanálise, música: tema e variações

Por **Maria de Lourdes Sekeff**  
(1934-2008)

Freud não foi nunca um filósofo, diz-se. Tampouco foi um naturalista ou culturalista. Era psicanalista, e como psicanalista um **pensador** que teve a coragem de ir aos confins da *relação natureza/cultura*, para ali encontrar aquela intersecção que modula as duas dimensões da experiência humana (exatamente natureza e cultura).

Ora, como o pensador é necessariamente um filósofo, pode-se pensar em Freud também como filósofo, sim, muito embora ele mesmo tenha, quantas vezes, manifestado certo antagonismo em relação ao discurso filosófico! No ensaio *Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise* (Freud 1933, v XXII, 1976)<sup>1</sup> por exemplo, ele chega a **opor** psicanálise à filosofia.

Sobre o assunto diz o psicanalista Renato Mezan, Freud considerava a disciplina socrática uma maneira embrulhada de dizer bobagens de interesse muito secundário. Para ele, na verdade, a filosofia está muito próxima do delírio e do espírito de sistema. (MEZAN, 2002, p. 352).

Sabe-se, entretanto, que embora por diversas vezes registrasse divergências entre filosofia e psicanálise, Freud acompanhou alguns cursos ministrados por Brentano na Universidade de Viena, buscou apoio em Empédocles, Platão, Schopenhauer para ilustrar o caráter intangível da atividade psíquica inconsciente e dedicou-se, quando estudante, à tradução





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

de textos filosóficos. Sem que se esqueça o que ele afirmou a seu amigo Wilhelm Fliess, que com a invenção da psicanálise, finalmente estava realizando o seu desejo de ser um filósofo (BIRMAN, 2003, p. 12).

Daí, pode até parecer estranho, num *Colóquio de Filosofia*, adentrar-se em Psicanálise e Música. É um ruído na referida temática? Absolutamente, haja vista que a despeito de não ser filósofo (e de certo modo ele o foi sim), Freud não era inimigo da filosofia apesar de suas contraditórias declarações.

Com a psicanálise, saber fundado na interpretação e no que esta implica, ele circunscreve questões teóricas que permeiam o universo filosófico, como a questão do *sujeito*. Tomado pelos filósofos como um dado racional, o *sujeito* para Freud nunca é plenamente presente em si mesmo, na medida em que sofre a influência de um inconsciente que o leva a agir mesmo contra a sua vontade. E aí a psicanálise acaba por levantar uma série de questionamentos em que simultaneamente incorpora algumas das questões formuladas pela filosofia e faculta a esta inscrever, em seu corpo teórico, algumas das questões enunciadas pela psicanálise.

Enquanto o discurso filosófico objetiva a fundamentação da ação humana e da possibilidade do conhecimento, partindo para tanto da *interpretação*, no discurso psicanalítico o analista, na posição de objeto, convoca um sujeito particular a produzir um saber sobre a sua verdade, saber que por ser absolutamente singular, tem nesse limite valor universal. (FONTENELE, 2002, p. 11).

É nesse jogo de *aproximação e afastamento* da filosofia que se observa o esforço de Freud para sublinhar as fronteiras e os fundamentos da psicanálise. E o que se tem então em conta é que, sustentado na *interpretação* e no *deciframento*, Freud acaba por se aproximar do discurso filosófico. Mas ele pretendia um *discurso científico* e não filosófico, e como a psicanálise não se





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

ajustava ao ideário neo-positivista da ciência elaborada então pelo Círculo de Viena, ele exorcizava a filosofia, ainda que o método de *interpretação e deciframento* construído pela psicanálise fosse aproximado do discurso filosófico.

Dentro desse contexto muitos filósofos adotaram então a seguinte linha: já que a psicanálise não é testável empiricamente, pois ninguém jamais pode fotografar o inconsciente, Freud pode ser tranquilamente ignorado.

Infere-se assim que Freud não se considerava um filósofo, mas com a construção da psicanálise e particularmente com os novos pressupostos que estabeleceu sobre a *subjetividade e a natureza do sujeito*, seu pensamento acabou por se ligar ao filosófico. É dessa forma que a interlocução filosófica perpassa o seu discurso, legitimando a escolha da presente reflexão.

### Sujeito / Subjetividade

A psicanálise interpelou a filosofia particularmente na concepção de *sujeito*. Enquanto para a filosofia o sujeito estava inscrito no campo da consciência, enunciando-se no registro do eu, para a psicanálise tem-se o *descentramento* da consciência e do eu. A concepção de inconsciente e o conceito de que a subjetividade transcende os registros do eu e da consciência, resultaram no *descentramento* do sujeito. E de tal modo que se Freud não foi de fato um filósofo, ele acabou por estruturar a psicanálise com seus pressupostos, como um novo campo do saber. No futuro Rosset inscreveria a psicanálise no campo da “filosofia trágica”, e Deleuze enfatizaria o conceito de pulsão de morte no campo da “filosofia da diferença”.

Categoria essencial do corpus teórico psicanalítico, o *sujeito do inconsciente* surge na história do pensamento num momento de crise: aquele momento que gerou o surgimento da ciência moderna e com ela sua separação da filosofia. Mas nós





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

teríamos que esperar por Freud para compreender a relação entre as formas que então emergem da ciência e filosofia modernas que são: o *sujeito* e a *angústia*. Uma relação que como lembra Luciano Elia é de equivalência, na medida em que a emergência da angústia é a emergência do sujeito. (ELIA, 2004, p. 13).

Atrelando a categoria da existência ao registro do pensamento fundado num paradigma racionalista, a proposição cartesiana *cogito, ergo sum* (penso logo sou) inaugura a modernidade filosófica. Utilizando princípios racionais que possibilitassem a construção de um sistema seguro de conhecimento, e fazendo da *dúvida* o seu método, para Descartes todo o conhecimento das coisas externas advém da mente, e a essência do ser é o pensamento. É agora pela primeira vez que o discurso do saber se volta para o agente do saber, e pela primeira vez coloca-se em questão o próprio pensar sobre o ser que se torna assim, pensável. Um século depois, num novo diálogo entre ciência e filosofia, Kant introduziria o chamado *sujeito transcendental*, aproximado este do inconsciente freudiano.

E enquanto o *cogito cartesiano* definia a categoria de existência como atrelada ao registro do pensamento, para a psicanálise, a formulação da existência do *inconsciente* como um outro registro psíquico que vai além da consciência, asseguraria o fundamento e a certeza da *subjetividade* atrelada ao registro do inconsciente.

Constituído por representações permeadas de intensidades, o psiquismo (campo do *sujeito* constituído) foi configurado por Freud em diferentes registros de relação intrincados entre si: inconsciente, pré-consciente, consciente, 1ª tópica. Já na 2ª tópica (*O eu e o isso*, 1923), o isso (pólo pulsional), o eu (mantendo o seu antigo lugar) e o supereu (instância de interdição do desejo), dão consistência aos pressupostos teóricos de uma *subjetividade* fundada no inconsciente. A leitura do psiquismo assim esboçada nas diferentes tópicas exigiu um outro discurso teórico ao qual





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

Freud deu o nome de *metapsicologia*. A *metapsicologia*, termo criado por esse psicanalista para se referir à pesquisa especulativa utilizada no esclarecimento dos processos psíquicos (*dinâmica, topografia* - id, ego, superego e *economia*), facultaria à psicanálise uma aproximação com a *estética*, em razão da pequena positividade de seus enunciados, o que acabaria acontecendo a partir da publicação de *A interpretação dos sonhos* (1900 vs. IV e V, 1972). E no entanto a *estética*, ciência das faculdades sensitivas humanas, É também parte da filosofia, já que voltada à reflexão do fenômeno artístico e da beleza sensível. Mas ainda assim Freud continuaria “confrontando” a filosofia, particularmente em sua concepção de *sujeito*.

Enquanto para a filosofia o *sujeito* se inscreve no campo da consciência e se enuncia no registro do eu, para a psicanálise a *subjetividade* transcende os referidos registros resultando no *descentramento* do sujeito, *descentramento* que remete à pulsão e que implica em se conceber o psiquismo construído em torno dos conceitos de sentido e significação, como movido por um confronto interminável de forças.

Lembrando que o inconsciente freudiano é um sistema de elementos materiais articulados como cadeias desprovidas em si mesmas de significação e passíveis de serem produzidas pelo sujeito uma vez constituído, Freud coloca em questão a tradição da filosofia do sujeito constituído, estabelecida por Descartes, conceituando que ***a produção da verdade é realizada não no registro do pensamento e sim nos registros do inconsciente e do desejo.***

A desconstrução do cogito cartesiano se realiza assim em 3 direções:

- do consciente para o inconsciente;
- do eu para o outro; e
- da representação para a pulsão.

E é desse modo que Freud se aproxima das filosofias de Nietzsche, Marx, Schopenhauer, Spinoza e distancia-se das referências a Hegel.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

O sujeito da psicanálise é o *sujeito do inconsciente*. Ele não “nasce”, não se “desenvolve”, simplesmente “se constrói”. Concebido como um aparelho de linguagem permeado por intensidades, o suporte metodológico encontrado foi a *linguagem*. Só esta oferece o fundamento necessário a uma teoria do inconsciente, haja vista o significante aí constituir-se *material* e *simbólico* ao mesmo tempo. O estatuto *material* remete à imagem sonora, unidade material da fala humana, e o estatuto *simbólico* envolve sua articulação em cadeia, engendrando o significado que não se encontra constituído desde o começo antes da articulação significante” (ELIA, 2004, p. 38). Tudo isso postula a inscrição de Freud na modernidade, deslocando-o da semiologia para a hermenêutica.

Nesse processo Lacan subverteria a associação saussuriana significante / significado, conferindo primazia ao significante na produção do significado que lhe é secundário e que se produz a partir da articulação entre os significantes. Afinal, lembra, não vivemos num mundo de realidades, mas num mundo de símbolos, de significantes. E ao afirmar que o inconsciente tem a estrutura de uma língua ele quer dizer que este, inconsciente, funciona através de metáforas, metonímias, símbolos, representações. (LACAN, 1999).

### Música x Inconsciente

Nesse momento adentra-se no eixo do presente ensaio, Filosofia e Música, levantando uma questão principal:

***música envolve o inconsciente?***

***e se envolve,***

***o que significa dizer existe inconsciente na música?***

Para responder a essa questão considera-se inicialmente o estabelecimento da 2ª tópica freudiana *id* (isso), *ego* (eu), *superego* (supereu), tendo em conta que nada, absolutamente nada fica fora





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

do campo do inconsciente. É como dizia o psiquiatra Fábio Landa: não se pode pensar em nada que existe no inconsciente que um dia não tenha estado fora dele, e em nada que existe no inconsciente que hoje não tente se articular com a realidade. (LANDA, 1981)

Em fins do séc. XIX a idéia de inconsciente já corria a Europa, sendo utilizada entre outros por Charcot (psiquiatria), Taine (psicologia), Dostoievski (literatura), Schopenhauer, Nietzsche, Von Hartmann (filosofia). Caberia a Freud transformar este termo de adjetivo em substantivo, com o substantivo designando um lugar acerca do qual, tudo o que se sabe, é que nada do que nele há, pode ser sabido.

Afirmando em sua *teoria do inconsciente* a existência de processos psíquicos que nos escapam, pondo a nu essa outra cena que revela que não pensamos e sim que somos pensados, e que a dimensão social é essencial à constituição do sujeito (sem reduzi-lo a uma sociologia culturalista), Freud revela a possibilidade de um modo de pensamento *diferente do racional*, acrescentando dessa maneira uma nova ferida às anteriormente desferidas por Copérnico e Darwin.

Da ordem do simbólico, o inconsciente, tanto quanto o signo imaginário que insiste na simbolização, comparece em expressões musicais sem nunca patentear qualquer significado. Rico em operações analógicas, ele faculta na experiência da música o surgimento de elementos que escapam ao domínio do racional como, por exemplo, a emoção, intuição, associação, integração, evocação. Mesmo porque, nascendo de nosso corpo, nossa mente, nossas emoções, a prática musical envolve nosso corpo, mente e emoções; mexe com nosso tempo, espaço e movimento psíquicos, possibilita nos sentirmos muito mais intensamente, e contra isso somos relativamente indefesos.

Propiciando a inscrição da singularidade na cultura, pode-se também afirmar como o fez Adorno, que música é um tipo de linguagem diferente da significante, acrescentando-se: *diferente*





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

*daquilo que se entende comumente como significante*. Isso, haja vista existirem experiências em outras formas de pensamento que constituem linguagens. E como o inconsciente é lugar da realidade psíquica, tem-se aí a instauração de uma forma de pensamento outra que não a racional.

Considerando ainda a música como linguagem, naquele sentido tomado por Heidegger que entende a linguagem como tudo aquilo que serve para expressar nossa interioridade, pode-se asseverar que a linguagem musical possui significantes, significantes específicos, próprios, particulares, diferentes do que se concebe no sentido usual da palavra (daí a asserção de Adorno). São significantes singulares, resultantes de uma sintaxe de semântica própria, significantes válidos somente para uma determinada obra, para “aquela” obra específica.

Nesse momento recorre-se novamente ao psicanalista Renato Mezan em sua abordagem do inconsciente na obra de cultura (e música é obra de cultura), procurando responder à questão anteriormente levantada: **existe inconsciente na música?** Sim, existe inconsciente na música e este se manifesta em três dimensões:

- nos sentidos e relações latentes que a obra expõe ao receptor e que **não** são legíveis na superfície;
- nos traços que o autor pode ter deixado na construção de sua obra;
- e também nos ecos e ressonâncias que a escuta da obra suscita no receptor. (MEZAN, 2002, p. 376).

A primeira dimensão remete a uma outra camada de significação, alcançável pela análise, que necessariamente não necessita ser psicanalítica. Pode-se aí fazer uso da análise histórica, musicológica, estética, ou mesmo recorrer à psicanálise em extensão, à psicanálise aplicada. Figurando no subtítulo da revista *Imago*, esse tipo de psicanálise significa, sendo aplicada àquilo que não é estritamente clínico como por exemplo, fenômenos sociais, literatos, culturais, *musicais*.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

A segunda dimensão diz respeito ao trabalho realizado pelo compositor. O inconsciente se insere no trabalho do artista seja pela seleção que este faz das figuras, motivos, temas, ritmos utilizados, tanto quanto por mil e um outros fatores entranhados no trabalho de estruturação musical. O que se quer dizer com isso? Que o inconsciente se revela ***no modo como o compositor diz o que diz***, e sem que ele mesmo tenha consciência disso. Afinal, são seus interesses, fantasias, sensibilidade e outros fatores mais (elementos transindividuais, coletivos) que lhe facultam a escolha de determinados temas e que o impulsionam a um modo único de os organizar. E nesse processo, ressalte-se, há sempre uma ***ingerência do processo primário no secundário***. Tem-se assim, na constituição da obra musical, elementos que dão conta de sua especificidade, tornando-a única, impar, singular.

Quanto à terceira dimensão, lembrando que a obra musical só se completa no ouvinte, pode-se dizer que o inconsciente na música, como também afirma Mezan, constrói-se ***entre*** dois parceiros, compositor e receptor, e o equivalente disso na ***análise*** da obra,

é o surgimento de uma hipótese interpretativa, apta a desvendar nela um aspecto até então insuspeitado e capaz de ser elucidado em termos psicológicos com o instrumental psicanalítico, pois refere-se às emoções, ao comportamento dos personagens e ao efeito, que a obra produz sobre quem a está fruindo (...). (MEZAN, 2002, p. 376)

Ora, enquanto na música é-se penetrado por uma cadeia de sons e silêncios, na psicanálise é-se penetrado por palavras dotadas de música subjacente que ecoa. Assim, se a psicanálise envolve o inconsciente e a realização de desejos, a vivência musical também envolve o inconsciente e possibilita a realização de desejos, configurando-se como um jogo, um jogo que se joga com sons que não servem a nada servindo a tudo ao mesmo





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

tempo. Essa a razão do crítico inglês Waster Pater afirmar que todas as artes aspiram constantemente à condição de música (*apud* Netrovski 1996). Tornando presente o que existe em ausência na linguagem, a vivência musical faculta por fim a singularidade do compositor e do receptor, com o próprio inconsciente do receptor podendo modificar a percepção do discurso, que desse modo acaba por adquirir um sentido inesperado.

A solução metodológica para o acesso ao inconsciente foi encontrada por Freud no uso da linguagem como ferramenta, já se sabe. E assim como as palavras produzem dialogicamente ressonâncias de vozes, lugares e tempos distantes, no caso da música, linguagem caracterizada psicologicamente pela *aconceitualidade e indução*, sons, silêncios, harmonias, ritmos, melodias, timbres, ruídos, facultam ressonâncias que induzem os já citados movimentos de associação, emoção, evocação e integração de experiências. Como no inconsciente nada pode ser encerrado, este pode por fim se revelar nas lacunosidades do discurso consciente, nos *grãos de loucura* implícitos no discurso musical, vivenciados pelo compositor no momento da criação e pelo ouvinte no prazer da escuta. Fendido, descentrado, desejante, esse *sujeito* encontra na música um modelo de preenchimento da falta com o recurso de jogos musicais e imagens sonoras, tudo suscitando ecos na experiência da escuta.

Som, silêncio, escuta, elementos carregados das experiências do sujeito em sua relação com o outro, constituem o criador e o receptor enquanto sujeitos. E embora resultando de um trabalho essencialmente racional, trabalho que exige técnica e domínio do material manuseado, há sempre na criação e vivência musicais, *ingerência do processo primário no secundário* como já se disse antes.

Daí que, se para o freudismo o inconsciente se caracteriza pela produção de um saber que não se sabe, este, tanto quanto o signo imaginário que insiste na simbolização, acaba por





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

comparecer em expressões musicais sem no entanto patentear significados.

Como potência de linguagem a música está situada *entre* a partitura e o instrumento o que significa dizer, *para além* da partitura e do instrumento, com apelo ao *onírico* e inscrito *imaginário* da cultura. Dá-se num tempo regido pelo desejo e sua vivência propicia ressonâncias, remetendo à dimensão do inefável, facultando desse modo uma abertura à multiplicidade de *sentidos / destinos* ao pulsional.

Mas, observe-se que Freud nunca se dedicou a pesquisas musicais nem pleiteou uma interlocução *psicanálise x música*. É o compositor Arnold Schönberg, nascido 21 anos depois do psicanalista, que possibilitaria tal empreitada. Com o dodecafonismo ele promoveria um sentido de *descentramento musical* objetivando dizer algo que nunca foi dito. Fundamentando com o dodecafonismo novas relações entre as notas e abdicando de um centro tonal, ele tornaria possível uma outra forma de subjetivação, facultando a escuta do novo e a consciência da música como *pensamento*, dando início à modernidade musical. É o socialismo musical, como costumava dizer Stravinski.

Para tanto Schönberg suspende familiaridades tonais, renova a forma, a linguagem, abusa de elementos disruptivos, procura não ser familiar e propicia, *não* uma escuta modulada, mas sim a *invenção*. Com isso ele pretende vivências musicais como forma de experiência alteritária, propiciando às obras tornarem-se acontecimentos singulares, uma experiência do sensível. É desse modo que ele pensa o inconsciente em música. É tal como dizia:

Música é o resultado da combinação e sucessão de sons simultâneos de tal forma organizados, que a impressão causada sobre o ouvido seja agradável e a impressão sobre a inteligência seja compreensível, e que estas impressões tenham o poder de influenciar os recantos ocultos de nossas almas e de nossas esferas sentimentais e que esta influência transporte-nos para





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

uma terra de sonho, de desejos satisfeitos ou para um pesadelo infernal de... etc... etc... (SCHÖNBERG *apud* LEIBOWITZ, 1981, p. 14)

E por que? Porque sem nada dizer a música **força** a significação, haja vista ela ser intimamente ligada às emoções. Como criar, escutar, não é reproduzir especularmente um texto mas produzir um discurso de sentido, volta-se mais uma vez à pergunta já levantada: o que significa dizer **existe inconsciente na música?** E novamente traz-se Renato Mezan, ratificando o que já foi dito: [que] a obra possui sentidos e relações latentes não legíveis na superfície que expõe ao receptor, e [que] essa segunda camada de significações é alcançável por meio da análise, que não necessita necessariamente ser psicanalítica. (MEZAN, 2002, p. 176).

Como o compositor possui vida psíquica própria esta se presentifica na criação musical, não de forma direta, mas animada por suas fantasias, interesses, ideário. Como exemplo tome-se o modo como Beethoven estrutura suas Sonatas para piano. Particularmente nas sonatas de seu segundo período composicional: ele nos dá aí uma maneira peculiar de escrita, uma forma dramática de estruturação que responde pela singularidade de seu estilo.

Estas obras constituem-se autênticos dramas em movimentos de sonata. Mozart também escreveu sonatas. Mas o que vai diferenciar as sonatas de Beethoven das de Mozart? Algo intrínseco a cada compositor: uma exploração rítmica, uma ênfase melódica, a valorização tímbrica, a concepção temática, a elaboração constitutiva do discurso, elementos que a análise formal, harmônica, musicológica, põe em evidencia.

Beethoven se caracteriza por construir dramas em forma-sonata. Ele é o criador do drama em movimentos de sonata, particularmente em suas *sonatas para piano*. Esses dramas se aproximam do sistema filosófico de Hegel, *tese / antítese* e





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

síntese. As sonatas também são constituídas de duas partes, **A** (*tese / antítese*) e **A'** (*síntese*), partes que englobam três seções: **AB-A'**.

A seção **A** compreende a *exposição* de um drama, de um conflito, expresso por temas (tema **a**, tema **b**) e tonalidades que se opõem (tema **a** no tom da tônica e tema **b**, no tom da dominante ou do relativo maior). Esses temas, constituídos às vezes de 2, 3 ou mais motivos, são “personagens” que se movimentam no interior de **A**, definindo o que Beethoven chamou de “princípio contrariante” e “princípio implorante” (*tese / antítese*).

Esse conflito é resolvido no **A'**, *reexposição*, a *síntese*, com o tema **a** e o tema **b** agora integrados ao tom da tônica, gerando unidade. Mas não sem antes passar pelo desenvolvimento, **B**, seção que corre por fora da região da tônica, constituindo uma radicalização do conflito. É um momento livre, dramático, de considerável instabilidade tonal e tensão, deflagrando o clímax da obra e conduzindo por fim ao tom da tônica, campo no qual vai se constituir a *síntese, reexposição*: **A'**.

O allegro-de-sonata beethoveniano aponta para Hegel, manifesta a dialética de seu pensamento e estabelece na *reexposição* um novo significado, diferente da *exposição*, na medida em que, como resultado de raciocínio e construção, os temas são agora trabalhados no tom da tônica, gerando uma 3ª significação.

Voltando ao inconsciente freudiano, registre-se que, como suas formações são caracterizadas por um **enigma**, o método de interpretação utilizado pela psicanálise é o do **deciframento**. Do mesmo modo, embora a música não represente como na psicanálise a codificação de um **enigma**, ela comporta um **enigma** que é **decifrado** na escuta pelo receptor, num processo de reconstrução de seu sentido, processo que não prescinde do conhecimento das relações operatórias dos signos musicais. Entretanto, nessa reconstrução **racional** observa-se ainda assim e *sempre* uma ingerência do processo primário no secundário.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

Essas são reflexões que comprovam o inconsciente na música, legitimando uma interlocução **música x psicanálise**. Suas familiaridades, ainda que remotas, apontam movimentos cujas dimensões psíquicas e afetivas rompem mecanismos de defesa, favorecendo escape e expressão. O mais significativo desses movimentos aduz à referência de ambas (música, psicanálise) ao inconsciente e ao papel exercido pelo imaginário, essa instância de produção de sentido, parte integrante e vital do homem através da qual ele constrói e desenvolve sua realidade.

Trabalho laborioso, consciente, a música não fala, não pensa, não descreve, não representa, não tem endereço nem carrega mensagens (está se falando aqui de um determinado tipo de música, *instrumental*, e de uma determinada cultura, *ocidental*). Música não é o que se pretende que sugiram suas estruturas sonoras nem tampouco é representação do que sentia o compositor no momento de sua criação. Claro, ela pode resultar do que este sentia sim, haja vista implicar em expressão, mas uma vez concluída, ela se constitui alteridade, autonomia (lição de Proust e Valéry), e as respostas suscitadas por sua escuta são tributárias da relação que se estabelece entre a obra e o receptor e do jogo poético que sustenta essa referida relação. Música não possui significado, possui sim, **sentido**, e por isso mesmo sempre **força** à significação.

Lembre-se também que o compositor não é unicamente um inspirado que tomado pela magia da emoção expressa seus ocultos pensamentos. Sua genialidade que sempre vai muito além da inspiração reside é no trabalho competente que ele faz (em termos de organização de idéias, de estruturação e construção do texto). Nesse trabalho ele envolve o seu eu e logicamente o seu inconsciente, sua técnica e **desejo** (sem que ele mesmo tome consciência disso), encadeando, selecionando, combinando, condensando e deslocando elementos do código. Sempre (diz-se mais uma vez) há ingerência do processo primário no secundário.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

Daí resulta o sentido singular de uma obra e seu poder de **ostranienie** (estranhamento).

É dentro desse contexto que a produção musical “desvela” informações sobre o modo de criação do compositor e o modo de recepção do ouvinte. Do compositor, embora nunca fale dele (nem tampouco autorize leituras psicobiográficas ou sintomáticas), haja vista que, uma vez composta, a música só fala de si, ela só se mostra, embora nesse “se mostrar” possibilite um reconhecimento do modo como o compositor *diz o que diz*. E do ouvinte, em razão dos ecos e ressonâncias suscitados. É assim que a música remete à psicanálise e ... à filosofia.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

## Nota

<sup>1</sup> A edição de referência freudiana é a *ESB (Edição Standard Brasileira): Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Rio de Janeiro: Imago, 1970-77).





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

### Referências

- BIRMAN, Joel. *Freud e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- FONTENELE, Laéria. *A interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1970-77.
- GOLDGRUB, Franklin. *O complexo de Édipo*. São Paulo: Ática, 1989.
- LACAN, Jacques. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LANDA, Fábio. Arte incomum, sob efeito de choques e drogas. In: *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 nov. 1981.
- LEIBOWITZ, René. *Schönberg*. Tradução de Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MEZAN, Renato. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur. *As ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.
- SEKEFF, Maria Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical*. São Paulo: Annablume, 1996.





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

### *Sobre os autores*

**RUBENS RUSSOMANNO RICCIARDI** (Ribeirão Preto, \*1964), compositor, maestro, pianista e musicólogo, é formado pela ECA-USP (aluno de Olivier Toni, Gilberto Mendes e Stephen Hartke), tendo sido bolsista da Universidade Humboldt de Berlim (orientando de Günter Mayer). Mestre, doutor, livre docente e professor titular pela ECA-USP. Suas linhas de pesquisa são Filosofia da Música e Música Brasileira (história, performance e edição). Atualmente, como professor titular do Departamento de Música da FFCLRP-USP, é coordenador científico do Núcleo de Pesquisa em *Performance* Musical (NAP-CIPEM) e do Centro de Documentação Memória Musical Brasileira, bem como diretor artístico da orquestra sinfônica USP-Filarmônica, do Ensemble Mentemanque, do Madrigal Ademus e do Festival Música Nova Gilberto Mendes (este último projeto numa parceria com o SESC-SP).

**ALEXANDRE DA SILVA COSTA** (Rio de Janeiro, \*1972), historiador e filósofo. Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (1994), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998), doutorado em Filosofia pela Universität Osnabrück, Alemanha (2009) e um segundo doutorado em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). Atualmente, é bolsista da FAPESP de pós-doutorado junto ao Núcleo em Performance Musical (NAP-CIPEM) - Departamento de Música da FFCLRP-USP, na área de teoria musical na Antiguidade, sob supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi. Em função desta pesquisa, é atualmente também pós-doutorando no Institut für klassische Philologie da Humboldt Universität zu Berlin, na qualidade de bolsista de pós-doutorado BEPE da FAPESP. É também pesquisador integrante





## Quatro ensaios sobre música e filosofia

do núcleo de pesquisa em filosofia antiga do Laboratório OUSIA (IFCS/UFRJ). Concentra as suas atividades na área de Filosofia, com ênfase em filosofia antiga (e na relação que o pensamento contemporâneo com ela estabelece), fenomenologia, estética e filosofia da arte.

**EDSON ZAMPRONHA** (Rio de Janeiro, \*1963), compositor, pesquisador e performer, é doutor em comunicação e semiótica – artes – pela PUC/SP com pesquisa de pós-doutorado na *Universidade de Helsinque* (Finlândia) e na *Universidade de Valladolid* (Espanha). É mestre em composição musical pela UFRJ e graduado em Composição e Regência pela UNESP. É professor especialista no Conservatório Superior de Música de Astúrias e professor consultor na Universidade Internacional Valenciana, ambas na Espanha. É autor do livro *Notação, Representação e Composição*. Publicou mais de 40 artigos especializados e possui mais de 90 composições para orquestra, banda sinfônica, coro, balé, teatro, instalações sonoras, música eletroacústica, música de câmara e cinema. Recebeu diversos prêmios, entre os quais dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o 6º Prêmio Sergio Motta pela instalação *Atrator Poético* realizada com o Grupo SCIArts ([www.zampronha.com](http://www.zampronha.com)).

**MARIA LOURDES SEKEFF** (São Luís, 1934 – São Paulo, 2008). Após dedicar-se à carreira de pianista passa a dedicar-se à pesquisa e à docência. Doutora em música (UFRJ), livre-docente (UNESP) e profa. titular (UNESP) com formação em filosofia (UFRJ) e pós-graduação (nível doutorado) em comunicação e semiótica (PUC/SP). Publicou os livros *Curso e (dis)curso do sistema musical* (Annablume, 1996), *Da Música, seus usos e recursos* (UNESP, 2007), *Recursos terapêuticos da música* (UNESP, 1985) e *Música, estética de subjetivação* (Annablume, 2009 – Publicação póstuma). Também organizou





Rubens Russomanno Ricciardi e Edson Zampronha  
(Organizadores)

a série *Arte e cultura: estudos interdisciplinares* (5 volumes), uma publicação conjunta da Annablume/FAPESP. Premiada pela APCA, foi indicada ao prêmio professor emérito “Guerreiros da Educação” do CIEE e do jornal O Estado de São Paulo, jornal no qual escreveu sobre música por quatro anos. Criou e dirigiu (15 anos) a Associação de Jovens Pianistas (AJP – RJ), e criou e dirigiu por 20 anos o movimento nacional “Ritmo e Som” da UNESP.





## Quatro ensaios sobre música e filosofia





editora  **coruja**

[www.editoracoruja.com.br](http://www.editoracoruja.com.br)  
Rua Américo Brasiliense, 1.108  
Centro, Ribeirão Preto, SP  
CEP 14015-050

