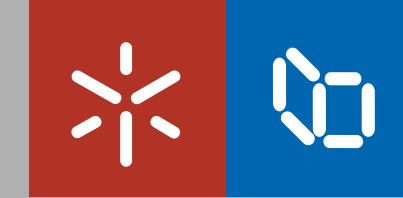




**A experiência estética musical – Do conceito
de música a um modelo autorreferencial
do juízo estético**

Tiago Morais Ribeiro de Sousa

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



REPÚBLICA
PORTUGUESA

PROGRAMAS
NORTE2020

CENTRO

ALENTEJO

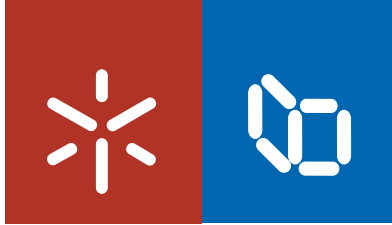
PORTUGAL
2020



UNION EUROPEA
Fundo de Crescimento

PD + F

**PROGRAMAS DE
DOUTORAMENTO
FCT**



Universidade do Minho

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Tiago Morais Ribeiro de Sousa

**A experiência estética musical – Do conceito
de música a um modelo autorreferencial
do juízo estético**

Tese de Doutoramento
Doutoramento em Filosofia

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Vítor Manuel Ferreira Ribeiro Moura

abril de 2022

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Começo por expressar o meu profundo agradecimento ao meu orientador, Prof. Doutor Vítor Moura, com quem tive o privilégio de trabalhar durante esta investigação. Estou imensamente grato pelo apoio que sempre me deu, pelas estimulantes conversas que tivemos durante este longo percurso, por todos os comentários e por todas as críticas, sempre oportunas e pautadas por uma exigência científica, uma profundidade filosófica e um conhecimento musical que em muito enriqueceram este trabalho. Estou grato à Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho que acolheu o meu projeto e me deu todas as condições para o realizar. Agradeço de forma especial aos meus professores da Licenciatura em Filosofia, pelo saber que me transmitiram e pela forma como nas suas aulas incentivaram a minha curiosidade. Quero agradecer à minha família, à minha mãe, ao meu pai, e à minha irmã Sara, pelo amor, carinho e entusiasmo inesgotáveis que mostraram durante todo este tempo. Sem o apoio da minha família, esta tese não teria sido possível. Agradeço, de modo muito especial, à Carina, também por todo o amor e ternura, pela infinita paciência e compreensão necessárias quando se acompanha alguém que mergulha num projeto desta natureza. Ao Sérgio, ao Gonçalo, ao Ricardo, ao Vasco, ao Ângelo pela amizade, pelo companheirismo. Ao Tomás Magalhães Carneiro, pela amizade e pelas infindáveis horas de discussão filosófica, sempre construtivas, sempre bem-humoradas, sempre estimulantes. Estou também grato ao Tomás por me ter convidado para com ele integrar e conceber um projeto que mudou decisivamente a minha vida: o Clube Filosófico do Porto, no âmbito do qual organizamos inúmeros Cafés Filosóficos, espaços de reflexão livre em vários pontos da cidade, abertos a todos os que se interessam por pensar em conjunto com maior rigor. Ao Vítor Guerreiro, pelas empolgantes conversas filosóficas com as quais aprendi imenso. Ao José Amaro, pela força que me deu e pela contagiante liberdade de pensamento. À Prof^a. Doutora Helena Vieira, pelo seu imenso conhecimento e pela sua capacidade em abrir horizontes de forma irresistível. Ao Prof. Doutor Ricardo Barceló, o meu mestre de guitarra clássica, pela sua penetrante sabedoria musical, com quem tive a honra de aprofundar os meus estudos enquanto instrumentista e com quem tive o imenso prazer de escrever um livro de ensino de guitarra para crianças. À Prof^a. Doutora Sofia Miguens, da Universidade do Porto, pelo apoio e pelas extraordinárias discussões no centro MLAG. Aos meus colegas da Academia de Música de Vizela pela maravilhosa camaradagem, e à própria Academia, onde me sinto acolhido e por sempre me ter encorajado a desenvolver as minhas ideias pedagógicas e musicais com total liberdade. E finalmente à FCT, pela Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/115976/2016)..

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA MUSICAL – DO CONCEITO DE MÚSICA A UM MODELO AUTORREFERENCIAL DO JUÍZO ESTÉTICO

Resumo

Nesta dissertação apresento uma caracterização da experiência estética musical das obras puramente instrumentais do repertório ocidental, através de uma articulação das principais dimensões envolvidas em tal experiência. Começo com uma problematização do conceito de música a partir da definição de Jerrold Levinson (2011e) que coloca em relevo os dois aspetos centrais da experiência musical: a experiência do som e a experiência do tempo - ou, de forma mais precisa, a experiência do som temporalmente organizado. Construo uma tipologia das estruturas temporais da música e caracterizo cada um dos seus elementos basilares, o timbre, a melodia, a harmonia e o ritmo. Da conjugação destes elementos surgem as qualidades estéticas de ordem superior – a expressão e a forma - abordadas a partir da teoria de Eduard Hanslick (2002 / 1854). Procuo mostrar que os argumentos de Hanslick acerca da não importância do carácter emocional da música não são sólidos. No âmbito deste estudo, apresento uma definição de forma musical baseada na perspectiva funcionalista de Noël Carroll (2010) que não depende da dicotomia forma-conteúdo. Desta proposta, passo ao estudo das duas dimensões principais da experiência: a apreciação e o juízo. A apreciação será analisada a partir de uma crítica ao concatenacionismo de Levinson (1997, 2015). Preservando a ideia central de que a atenção apreciativa se dirige à evolução do instante presente, procuro, porém, qualificar esta teoria avançando com um elenco dos papéis que o conhecimento teórico poderá ter no aprimoramento da apreciação. Faço de seguida uma distinção entre dois tipos de juízo: a avaliação crítica que ocorre fora da experiência e o juízo que ocorre dentro da experiência. Este último juízo tem uma natureza autorreferencial (porque baseia a experiência na qual ele próprio se baseia) que será explicada em parte à luz da interpretação de Hannah Ginsborg da secção §9 da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant (2011). Tendo como núcleo o juízo autorreferencial, concluo esta dissertação propondo um modelo da experiência estética musical que articula os vários momentos apreciativos e avaliativos que nela ocorrem.

Palavras-chave: Estética, Hanslick, Kant, Levinson, Música

THE AESTHETIC MUSICAL EXPERIENCE – FROM THE CONCEPT OF MUSIC TO A SELF-REFERENTIAL MODEL OF THE AESTHETIC JUDGMENT

Abstract

In this dissertation I characterize the musical aesthetic experience of purely instrumental works from the Western repertoire, through an articulation of the main dimensions involved in such experience. I begin with a problematization of the concept of music based on Jerrold Levinson's (2011) definition that highlights the two central aspects of the musical experience: the experience of sound and the experience of time - or, more precisely, the experience of temporally organized sound. I build a typology of the music's temporal structures and characterize each of its basic elements, timbre, melody, harmony and rhythm. From the conjugation of these elements emerge the aesthetic qualities of a higher order – expression and form – which will be approached from Eduard Hanslick's theory (2002 / 1854). I try to demonstrate that Hanslick's arguments about the unimportance of the emotional character of music are unsound. In this study, I present a definition of musical form based on Noël Carroll's (2010) functionalist perspective that does not depend on the form-content dichotomy. From this proposal, I proceed to the study of the two main dimensions of experience: appreciation and judgment. The notion of appreciation will be analyzed from a critique of Levinson's concatenationism (1997, 2015). Preserving the central idea that appreciative attention is directed to the progression of the present moment, I try to qualify this theory by proposing a list of the roles that theoretical knowledge can play in enhancing appreciation. Next, I will make a distinction between two types of judgment: the critical evaluation that takes place outside of experience and the judgment that takes place within experience. This last judgment has a self-referential nature (because it bases the experience on which it is itself based) which will be explained in part considering Hannah Ginsborg's interpretation of section §9 of Immanuel Kant's *Critique of the Power of Judgment* (2011). Having as its core the self-referential judgment, I conclude this dissertation proposing a model of the musical aesthetic experience that articulates the various appreciative and evaluative moments that occur in it.

Keywords: Aesthetics, Hanslick, Kant, Levinson, Music

Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – Estudo do conceito de música a partir da definição de Jerrold Levinson	6
1.1. A definição de Jerrold Levinson	6
1.2. “Sons”	9
1.3. “Temporalmente organizado”	12
1.4. A temporalidade na música a partir do estudo geral da temporalidade artística de Levinson e Alperson	17
1.5. Tempo de apreciação e compreensão –	19
1.6. Tempo de percepção e de apreensão	20
1.7. Tempo de apresentação	22
1.8. Ordem linear	23
1.9. Uma proposta de tipologia da temporalidade musical	24
1.9.1. Unidireccionalidade inexorável	25
1.9.2. Circularidade ou repetibilidade.....	27
1.9.3. Temporalidade dispersiva	30
1.9.4. Temporalidade fraturada.....	31
1.9.5. Direccionalidade instável.....	32
1.9.6. Multidireccionalidade	34
1.9.7. Temporalidade aberta.....	36
1.9.8. Temporalidade aleatória	38
1.9.9. Temporalidade suspensa ou estagnada.....	40
1.9.10. Considerações finais sobre a tipologia e o caso da Chaconne de Bach	41
1.10. Tempo prescrito	43
1.11. Não significância das partes temporalmente não extensas	44
1.12. Tempo tematizado	46
1.13. Tempo como material estruturante	49
1.14. Tempo peculiar	51

1.15. Tempo representado	52
1.16. – Tempo improvisado	54
1.16.1. Erros de performance de uma obra prévia	55
1.16.2. Erros de performance da improvisação	56
1.16.3. Erros de composição na improvisação	61
1.17. Tempo vivido na apresentação	65
1.18. Obras com identidade mutável	66
1.19. De regresso à definição de Levinson	67
1.20. “Por uma pessoa”	67
1.21. “Enriquecer e intensificar a experiência”	70
1.22. A abrangência cultural da definição de Levinson	81
1.23. Os elementos da música e a experiência musical	89
1.23.1. O som	90
1.23.2. O timbre	92
1.23.3. A altura, a duração e a intensidade	93
1.23.4. A melodia	94
1.23.5. Um caso problemático – O prelúdio BWV 846 de Bach	96
1.23.6. A harmonia	99
1.23.7. O ritmo	102
1.23.8. Considerações suplementares sobre os elementos da música	105
CAPÍTULO 2 - Expressão e Forma na música a partir de Hanslick	108
2.1. Aproximação ao conteúdo apreciativo da música puramente instrumental	108
Foco da investigação: música instrumental ocidental tonal desde o Barroco até ao século XX ...	109
2.2. O carácter não interpretativo da música	112
2.3. A força emocional da música	112
2.4. A teoria da beleza musical de Eduard Hanslick	114
2.4.1. Tese negativa	114
2.4.2. Primeiro argumento - a não relação causal entre a música e os sentimentos	115
2.4.3. Segundo argumento - A incapacidade da música para representar sentimentos	116
2.4.4. Argumento 1.2. - Desacordo em relação ao conteúdo representacional e consenso em relação a beleza	117
2.4.5. Terceiro argumento - diferentes conteúdos textuais para a mesma música	118

2.4.6. Argumento 3.2.- Incompatibilidade entre princípio dramático e princípio musical	118
2.4.7. Tese positiva	119
2.4.8. A questão da expressão e da intenção.....	120
2.4.9. A questão da "ordem" como categoria estética	120
2.4.10. Música e linguagem.....	121
2.4.11. O papel do sentimento do compositor	121
2.4.12. O papel do sentimento no intérprete	122
2.4.13. O papel do sentimento no ouvinte	122
2.4.14. Arte musical e natureza	123
2.4.15. Forma e conteúdo	124
2.4.16. Conteúdo e teor espiritual.....	125
2.5. Dimensão semântica, expressiva e formal.....	126
2.6. A dimensão expressiva da música.....	126
2.7. Crítica aos argumentos de Hanslick	129
2.7.1. Primeiro argumento – a não relação causal entre a música e os sentimentos	129
2.7.2. Argumento 1.2. – Desacordo em relação ao conteúdo representacional e consenso em relação à beleza.....	130
2.7.3. Segundo argumento – a incapacidade da música para representar sentimentos	133
2.8. A representação de emoções na música	137
2.9. A emoção como qualidade perceptiva da música	142
2.10. Literalidade e metáfora na atribuição de emoções.....	142
2.11. As teorias da semelhança: o “contorno” de Kivy e a “aparência” de Davies.....	144
2.12. A natureza sintática das qualidades expressivas	148
2.13. O problema do carácter representacional das propriedades expressivas	148
2.14. A expressão como exemplificação metafórica	152
2.14.1. Três problemas da noção de exemplificação metafórica	153
2.15. Teoria da <i>persona</i> de Jerrold Levinson	155
2.15.1. Objeções à teoria da <i>persona</i> de Levinson.....	157
2.16. A preocupação central de Hanslick	172
2.17. A representação na música segundo Young	174
2.17.1. Primeiro argumento de Young: a representação através da expressividade	179
2.17.2. Crítica ao primeiro argumento de Young.....	182

2.17.3. Segundo argumento de Young	197
2.17.4. Crítica ao segundo argumento de Young	201
2.17.5. Argumento contra a representação por via do despertar de emoções.....	207
2.17.6. De novo a representação do comportamento expressivo.....	216
2.17.7. Pode a música representar emoções?	217
2.17.8. O valor da experiência musical.....	222
2.17.9. Considerações finais acerca da teoria de Young	224
2.18. De novo a evocação de emoções na música a partir de Hanslick.....	225
CAPÍTULO 3 – Forma e Apreciação musical a partir de Hanslick e Kant	227
3.1. Como compreender a forma?.....	227
3.2. Uma analogia com a ciência	228
3.2. O problema do objetivo da estrutura	229
3.3. A “forma significativa” e o problema da circularidade	230
3.4. Complementaridade ostensiva da tese positiva.....	231
3.5. O valor informativo das teses negativas.....	235
3.6. Relações com a teoria kantiana do desinteresse.....	237
3.6.1. A importância da forma	237
3.6.2. O juízo de gosto entre a subjetividade e a universalidade.....	238
3.6.3. Forma e desinteresse	240
3.6.4. Desinteresse e sensação.....	242
3.6.5. A forma musical kantiana	243
3.6.6. A irrelevância das sensações sonoras e do timbre	245
3.6.7. As ideias estéticas	246
3.6.8. O funcionamento das ideias estéticas na música.....	249
3.6.9. Kant <i>versus</i> Hanslick	251
3.7. Duas brechas no formalismo estrito de Hanslick: metafísica e performance.....	253
3.8. A música como acesso a uma realidade metafisicamente essencial	253
3.8.1. A decisão de Hanslick.....	254
3.8.2. Desmontando o parágrafo.....	255
3.8.3. Primeira qualidade – As “profundas e recônditas relações naturais”.....	258
3.8.4. Segunda qualidade – “Sentir o infinito”	261
3.8.5. Terceira e quarta qualidades – Encontrar “todo o universo na música”.....	263

3.8.6. A hipótese não cognitivista de Landerer e Zangwill	266
3.8.7. A música como representação da ordem universal	270
3.8.8. Hanslick e Schopenhauer – quais as diferenças?.....	271
3.8.9. O valor da música: o salto de fé de Hanslick	274
3.8.10. Crítica às análises sobre o valor da música	277
3.8.11. Considerações finais sobre o parágrafo de Hanslick	278
3.9. O papel dos sentimentos do intérprete em Hanslick	279
3.9.1. O argumento principal	280
3.9.2. Problematização das premissas	282
3.9.3. Três tipos de autenticidade na performance	283
3.9.4. A obra musical e a performance	286
3.9.5. O teor emocional dado pelo performer	287
3.9.6. Uma suprema ironia	288
3.9.7. Rumo a uma nova perspectiva a partir de Hanslick e de Peter Kivy	288
3.9.8. Compreender para executar, executar para compreender	289
3.9.9. Hanslick: “espírito” do intérprete e “espírito” do compositor	289
3.9.10. Para um confronto entre as abordagens recentes acerca da performance.....	290
3.9.11. A diferença de Kivy	291
3.9.12. A relação entre expressão pessoal e fidelidade à obra	294
3.9.13. A relevância estética da expressividade	296
3.9.14. Interpretação e expressividade	300
3.9.15. É Bach apenas Bach?	302
3.9.16. Bach tocando Bach - a performance ideal?	305
3.9.17. Multiplicidade de performances autênticas	308
3.9.18. Um modelo ontológico – as personagens fictícias.....	311
3.9.19. A obra de música como artefacto social	314
3.9.20. Hanslick de novo: considerações finais acerca da performance	318
3.10. De regresso ao conceito de forma.....	319
3.10.1. Aprofundando o conceito	320
3.11. A compreensão musical como apreciação adequada.....	330
3.11.1. A superfície musical.....	330
3.11.2. Os movimentos musicais	333

3.11.3. O diálogo musical	334
3.11.4. A resolução e a conclusão	334
3.11.5. O problema das “expectativas”	338
3.11.6. Um problema na conceção de forma em Kant	347
3.12. A estranheza musical como categoria estética.....	348
3.12.1. Relações entre estranhezas	351
3.12.2. A perenidade da estranheza.....	353
3.13. Sensações, emoções e <i>moods</i>	354
3.14. A compreensão musical como análise formal.....	357
3.14.1. A sintaxe musical e a teoria tonal	358
CAPÍTULO 4 – Apreciação e juízo: um modelo autorreferencial a partir de Kant e Levinson	361
4.1. Dois tipos de apreciação: analítica e contemplativa	361
4.2. Crítica e fruição	362
4.3. Dois tipos de juízo: avaliação distanciada e juízo integrado	363
4.4. Primeiro tipo de juízo: a avaliação crítica distanciada.....	364
4.4.1 A teoria do padrão de gosto de Hume	366
4.5. O juízo estético integrado a partir de Kant	375
4.5.1. De regresso ao juízo de gosto em Kant.....	375
4.5.2. A relação entre juízo e prazer	377
4.5.3. A interpretação de Paul Guyer.....	377
4.5.4. A interpretação de Hannah Ginsborg.....	379
4.5.5. O carácter autorreferencial do juízo de gosto	380
4.6. O carácter autorreferencial do juízo e da experiência estética	384
4.7. Relação entre juízo integrado e avaliação crítica	386
4.8. Representação esquemática da experiência estética.....	389
4.9. Aproximação à experiência musical.....	391
4.10. A peculiar posição da música no conjunto das artes.....	395
4.11. A sintaxe da teoria musical e a sua (in)inteligibilidade.....	396
4.12. O concatenacionismo de Jerrold Levinson	397
4.12.1. Intuições a favor do concatenacionismo	400
4.12.2. Críticas ao concatenacionismo	401
4.13. As qualidades expressivas globais segundo Robinson.....	405

4.14. Estudos em psicologia acerca da relevância causal da estrutura formal	407
4.15. A importância do contexto harmónico	413
4.16. O papel dos esquemas conceptuais na apreciação.....	416
4.16.1. Estudos empíricos e relevância apreciativa.....	417
4.16.2. A importância da familiaridade.....	419
4.16.3. Análise e familiaridade.....	420
4.16.4. Concatenacionismo qualificado	421
4.16.5. Os vários papéis da análise musical	423
4.16.6. Orientação.....	423
4.16.7. Ampliação	424
4.16.8. Exploração.....	425
4.16.9. Correção	426
4.16.10. Enquadramento extramusical.....	428
4.17. Perigos da análise para a apreciação	431
4.18. Uma proposta de modelo autorreferencial para o juízo musical	436
4.19. Relação entre concatenacionismo e autorreferencialidade	440
4.10. Percurso lógico e enquadramento do modelo proposto	442
CONCLUSÃO	444
Resumo da ideia central	444
Outros contributos para a compreensão da experiência musical	446
Linhas de investigação futura	451
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	454
ANEXO 1 – Considerações complementares sobre a clarificação conceptual	463
Conceito versus conceção.....	465
Tipos de definição.....	468
Critérios de adequação de uma definição	469
A teoria prototype	473
Descrever <i>versus</i> avaliar	474
Unidade <i>versus</i> pluralidade	475
Clarificação linguística	476
Uma perspetiva holística	478

ANEXO 2 – O caso da proibição de quintas e oitavas paralelas – um exemplo de aplicação da investigação filosófica a um aspeto estilístico-composicional.....	480
As várias abordagens à experiência musical	480
O exemplo em apreço – a regra das oitavas e quintas paralelas	481
A importância da interdisciplinaridade	482
O contributo da filosofia	483
Nove perguntas de carácter filosófico	483
Entre o empírico e o conceptual	487
Entre o particular e o geral.....	488

Índice de figuras

Figura 1- Trecho da primeira fuga (em dó maior) do primeiro caderno do Cravo Bem Temperado, BWV 846, de J.S. Bach.....	35
Figura 2- Trecho do andamento lento, Adagio, do Quinteto de Cordas em Dó Maior, de Schubert	47
Figura 3- Início do Prelúdio em Dó Maior, BWV. 846a, de J.S. Bach. Fac-simile do manuscrito do compositor, retirado de International Music Score Library Project. Acessível em https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/330042	98
Figura 4 - Excerto de BWV 995, de J. S. Bach	302
Figura 5 - Excerto de BWV 995, by J. S. Bach (esquema de análise	303
Figura 6- Interpretação de Guyer da secção §9 segundo dois atos de julgamento	378
Figura 7- Interpretação de Ginsborg, segundo um ato único	382
Figura 8- Relação entre juízo integrado e avaliação crítica.....	389
Figura 9- Janelas de quase audição para a versão Original, na apreciação do pedaço B.....	411
Figura 10- Janelas de quase audição da versão Inversa, na apreciação do pedaço B	412
Figura 11- Juízo estético musical - modelo autorreferencial.....	437
Figura 12- Excerto de BWV 855, de J. S. Bach	485

INTRODUÇÃO

Pretendo nesta tese caracterizar a experiência estética musical através de uma análise conceptual da sua estrutura geral e das suas dimensões mais importantes. Partindo do estudo dos elementos do fenómeno musical com base numa influente proposta de definição do conceito de música, a de Jerrold Levinson, encaminho a minha investigação para uma análise das categorias e conceitos que explicam a apreciação e o juízo musicais. Conceito de música, apreciação e juízo relacionam-se intimamente entre si desde logo porque se referem à dimensão primacial do fenómeno musical, a experiência estética da música, justamente. A relação entre estas abordagens e a experiência musical é complexamente interativa e dialética: será em função da experiência da música que o conceito, a apreciação e o juízo se devem compreender, e será em função destas três dimensões que a experiência estética se explicará. Assim, uma representação teórica da experiência estética musical, objetivo desta pesquisa, surgirá no decurso e desenvolvimento destas diferentes abordagens ao fenómeno musical.

Quanto ao conceito, veremos que a natureza da música se define, pelo menos em parte, em função da experiência que suscita. A música compreende-se essencialmente em função do modo peculiar com que os seres humanos assimilam e processam intelectiva e imaginativamente certos tipos de sons. Compreender o que a música é implica compreender como a música é por nós experienciada, e compreender a experiência musical é já caracterizar a natureza da música ela mesma. Começo a minha investigação com o estudo crítico de uma definição do conceito de música que reflete na sua formulação o que acabo de dizer. Trata-se da proposta de Levinson já acima mencionada, na qual vemos que a música se define fundamentalmente em termos da experiência que lhe é característica. Será esse o tema do capítulo 1.

No que respeita à apreciação, deverá assinalar-se que a relação com a experiência musical é ainda mais direta porquanto a apreciação surge como a condição da experiência estética. Argumentarei que os dois objetos principais da apreciação musical são a expressão e a forma. Dedico o capítulo 2 à expressão e o capítulo 3 à forma, partindo da teoria formalista de Eduard Hanslick, o crítico musical vienense que em meados do século XIX desafiou incisivamente as concepções expressionistas do Romantismo. Deve notar-se, contudo, que esta teorização ocorre no espaço fronteiriço entre o estudo direto da natureza da música (iniciado no capítulo 1) e a análise dos objetos, categorias, atitudes e modos de relação experiencial com a música que melhor caracterizam a apreciação. Digo que a

discussão acontece no espaço fronteiro entre estes dois tipos de investigação porque nem sempre é claro onde situar ontologicamente as qualidades e características em jogo. Por exemplo, Hanslick dá-nos uma caracterização da música, ela mesma, como “formas sonoras em movimento” – mas esta formulação só é inteligível quando referida diretamente ao modo como apreciamos e experienciamos a música - e apenas indiretamente à música, porquanto é ela que suscita essa experiência e nessa experiência figura como objeto. Os capítulos 2 e 3 formam uma espécie de compósito teórico, uma vez que os conceitos de expressão e de forma se compreendem em larga medida como conceitos contrapostos.

Por fim, o juízo aparecerá no capítulo 4, em íntima continuidade com o tema da apreciação abordado nos capítulos 2 e 3. Vimos já como a apreciação se relaciona diretamente com a experiência, sendo sua condição primária. No que diz respeito ao juízo, argumentarei que o juízo musical se relaciona com a experiência de duas formas. O juízo pode ser concebido como uma forma de representar e avaliar a experiência, e poderá ser também compreendido como um elemento constitutivo da *própria* experiência e, de forma autorreferencial, como sua expressão. Deste modo, no capítulo 4, como disse, darei continuidade ao tema da apreciação musical, embora de uma forma mais geral, adicionando uma problematização da noção de juízo a partir de Immanuel Kant. Além de Kant, Levinson surge de novo como um dos autores principais com a sua teoria concatenacionista. As teorias destes dois autores conjugar-se-ão neste capítulo, dado que abordarei a teoria do juízo de gosto de Kant em ligação com o concatenacionismo de Levinson. Ambas as teorias versam de modo direto a experiência estética: Levinson apresenta uma perspectiva acerca do modo como a música é ou deverá ser adequadamente compreendida e apreciada (desta forma, como disse, dar-se-á continuidade ao capítulo 2 e 3), enquanto Kant, com a sua teoria do juízo de gosto, oferece-nos uma caracterização da experiência da beleza que tal juízo exprime. Baseando-me, desta forma, no concatenacionismo de Levinson (bem como em várias perspectivas teóricas da apreciação musical que em parte a ela se opõe, em especial o arquitetonicismo de Peter Kivy) e na estrutura geral do juízo de gosto de Kant, terminarei com uma proposta da minha autoria de um modelo autorreferencial do juízo musical.

Em suma, como comecei por afirmar, nesta investigação procurarei percorrer de forma totalizante e integradora, desde o conceito de música à formulação de um modelo do juízo estético, as dimensões principais da experiência estética da música.

Uma palavra ainda sobre a expressão “experiência estética da música” que consta no título da tese. Decidi especificar a experiência musical como experiência *estética* musical porque o propósito

central desta investigação é a caracterização da experiência da música quando a música é tomada como o objeto central da apreciação, distinguindo-se esta experiência de outras experiências que resultam de outro tipo de atenção à música – como quando a música serve de som ambiente ou de estímulo para uma outra atividade não musical. Com efeito, deverá referir-se que a diferença entre experiência estética e experiência não estética, e, além disso, entre experiência estética e experiência artística, tem sido objeto de debate, não havendo consenso acerca de que modo, exatamente, se deverão estabelecer as fronteiras entre estes conceitos - daí que a divisão conceptual que agora avanço terá sempre algo de estipulativo. Não obstante, para o esclarecimento do objeto de estudo em apreço nesta dissertação podemos dividir estes três tipos de experiência em termos do foco e da intenção da apreciação. Como disse, na experiência estética da música o nosso foco primário é a própria música nas suas qualidades sensoriais e perceptualmente patentes - a melodia e a harmonia, por exemplo - e a nossa intenção é a fruição dessas qualidades. Um exemplo de experiência estética é a experiência que temos quando assistimos atentamente a uma sinfonia de Beethoven com o objetivo de a fruir, mantendo o nosso foco nas subtilezas perceptíveis da sua progressão sonora. Uma experiência notoriamente não estética, por outro lado, é a experiência da música numa situação em que a música serve apenas de acompanhamento a uma conversa com um grupo de amigos. O nosso foco não está na música, mas sim na conversa, e a nossa intenção não é a fruição musical, mas o convívio - no entanto, a música é por nós ainda assim registada e experienciada. Na sua tentativa de descrição daquilo em que consiste uma apreciação especificamente estética, Levinson acrescenta um elemento imaginativo ao envolvimento perceptivo que agora mencionei:

Digamos que a apreciação estética de um objeto é um envolvimento perceptivo-imaginativo com ele, em que suas propriedades manifestas, incluindo as formais e as estéticas, bem como as relações entre elas, incluindo relações de dependência entre propriedades de nível inferior e superior, são registadas e fruídas na sua plena individualidade e por si mesmas (Levinson, 2015d, p. 80).¹

Veremos durante esta investigação que este elemento imaginativo adicionado por Levinson se justifica na medida em que é certamente verdade que a apreensão das propriedades esteticamente relevantes da música, formais e expressivas, requerem tipicamente a mobilização da imaginação. Não ouviríamos um conjunto de sons como elegante, soleno ou jovial sem o concurso de processos imaginativos que ultrapassam o simples reconhecimento perceptivo desses sons.

¹ Let us say that an aesthetic appreciation of an object is a perceptual-imaginative engagement with it in which its manifest properties, including formal and aesthetic ones, and the relations among them, including relations of dependence between lower-level and higher-level properties, are registered and savored in their full individuality, and for their own sake (Levinson, 2015d, p.80). [tradução minha]

A diferença entre experiência estética e experiência artística da música mostra ser bastante mais problemática. Sendo a música uma forma de arte, a experiência estética definida como uma experiência focada no desenvolvimento sonoro perceptível pode ser considerada um tipo de experiência artística da música. Contudo, nem toda a experiência artística da música é uma experiência estética, no sentido que estou a propor. Por exemplo, quando a música serve como banda sonora de um filme a experiência da música como elemento emocionalmente intensificador de uma dada cena desse filme poderá ser considerada como uma experiência artística da música, uma vez que a música está ao serviço de um propósito artístico. No entanto, uma vez que o foco principal da experiência não é a própria música, mas o desenvolvimento dramático da cena, nem a sua intenção principal é a simples fruição musical em si e por si mesma, tal experiência não contará como uma instância de experiência estética da música no sentido que aqui proponho. A apreciação de géneros musicais como a ópera ou a audição de uma canção constituem situações em que não é já possível fazer esta distinção. Nestes casos, a música não serve apenas de acompanhamento ou intensificador de um enredo estabelecido de maneira relativamente autónoma – na ópera ou na canção a letra e a música formam um compósito artístico unificado. Daí que o nosso foco está tanto no significado da letra *como* nas subtilezas que configuram a individualidade da música ouvida. Todavia, esta possibilidade não será um problema nesta dissertação. Para garantir que a nossa análise recai exclusivamente na experiência estética da música, o tipo de música tratado será, principalmente, a música *puramente instrumental* – música sem texto e não associada a nenhuma narrativa.

Deverá ressaltar-se que, mesmo tomando o sentido aqui proposto de experiência estética musical, a apreciação estética (dirigida primariamente ao que é sonoramente perceptível) pode ser influenciada por considerações artísticas mais latas não diretamente perceptíveis nos próprios sons, como questões de originalidade ou de importância histórica. Daí que nem sempre seja possível delimitar com precisão o que cabe dentro do estético dentro do âmbito mais abrangente do artístico. Sendo assim, deverei reafirmar que será certo que estas distinções conceptuais levantam problemas em relação aos critérios e limites exatos do que deverá ser uma atenção apropriada à música para que tal atenção conte como estética.

No primeiro capítulo, a problematização da definição de música inclui, aliás, todo o tipo de propósitos que a música poderá assumir – estéticos, não estéticos e artísticos – em ordem a uma análise mais rigorosa das fronteiras do conceito de música. Contudo, dado que esta investigação se prende fundamentalmente com o que é distintivamente característico da experiência musical, deverei

considerar primariamente tal experiência quando é a obra musical, nas suas características perceptuais e sensorialmente patentes, que surge como o objeto central da apreciação, do juízo e da fruição.

Outra qualificação deverá ser feita, desta vez não explicitada no título. O tipo de música que serve de objeto a esta investigação é, principalmente, a música tonal da tradição clássica ocidental e (como acima mencionei) *puramente instrumental*, abrangendo um período de tempo que poderá ir, sensivelmente, do fim do renascimento ou início do barroco até ao início do século XX. No primeiro capítulo, porém, são dados exemplos de obras de outras épocas e lugares, uma vez que se pretende testar a robustez e os limites da definição de Levinson que se apresenta como uma definição cultural e temporalmente mais abrangente. Neste primeiro capítulo exemplos de música mais recentes serão postos em discussão porque se adequam especialmente bem à explicação de certos aspetos de uma tipologia das estruturas temporais que nessa parte da tese irei propor. Assim, obras que desafiam a linguagem tonal e as estruturas temporais convencionais, como, por exemplo, as composições de Igor Stravinski, Arnold Schönberg ou John Cage, serão consideradas. Nos restantes capítulos será, principalmente, a música instrumental tonal ocidental o tipo de música sujeita a análise. Se em algum momento dou exemplos de música não puramente instrumental, servem esses exemplos para esclarecer, de modo indireto, um aspeto importante da música puramente instrumental.

CAPÍTULO 1 – Estudo do conceito de música a partir da definição de Jerrold Levinson

1.1. A definição de Jerrold Levinson

Uma forma tipicamente filosófica de começar a abordar um dado fenômeno é procurar definir o seu conceito. Como o fenômeno em causa nesta investigação é a música, será o conceito de música o objeto de estudo deste capítulo. Todavia, neste capítulo não se pretende fazer da definição de música o ponto de chegada, mas, ao invés, tomá-la como um ponto de *partida*. Isto é, ao contrário de um certo tipo de investigação filosófica que assume como objetivo central encontrar uma definição adequada de um dado conceito, o que pretendo neste capítulo é partir de uma proposta de definição já disponível e deveras influente no campo da filosofia da música contemporânea e, baseando-me nela, iniciar um programa de investigação acerca da música que tem como finalidade o aprofundamento da compreensão musical. Isto porque é a compreensão musical, nas suas múltiplas dimensões e no modo como se articulam, que constitui o tema central desta tese e não o conceito de música *per se*.

A definição de que falo é a definição oferecida por Jerrold Levinson, no seu artigo *The Concept of Music* (2011e). Como disse, esta definição teve uma grande influência na estética musical porque surge como uma tentativa admirável e corajosa de reunir numa única proposição as dimensões essenciais de algo tão vasto e complexo quanto o fenômeno musical.

Se, como veremos ao longo deste capítulo, é duvidoso que a definição de Levinson seja plenamente satisfatória do ponto de vista extensional para resistir a certos contraexemplos, penso que também se tornará claro que estamos perante uma definição com enorme poder explicativo, uma vez que as dimensões que contempla (e a maneira como se articulam) são de suma importância para a compreensão da experiência musical. A definição é, assim, extraordinariamente fértil porque o conjunto das suas condições constitui um elenco de vetores de análise da experiência musical que importa seguir. Vejamos, então, o que Levinson nos propõe.

Segundo Levinson, música consiste em:

Sons organizados temporalmente por uma pessoa, com o propósito de enriquecer e intensificar a experiência através do envolvimento ativo (e.g. ouvindo, dançando, tocando) com os sons, considerados primariamente, ou em medida significativa, como sons (Levinson, 1990, p. 273).²

A definição de Levinson apresenta-se na forma de um conjunto de condições necessárias que, no seu todo, seriam suficientes para delimitar o campo das ocorrências musicais. Este tipo de definição tem a vantagem de poder ser tratada de um modo bastante sistemático porque permite dividir a análise em partes claramente definidas: as suas condições necessárias. A finalidade principal deste capítulo não é, porém, testar a definição de Levinson, nem entrar no debate em torno do que funcionaria como uma definição adequada de música. Esta seria uma via de investigação possível que passa, entre outras coisas, por imaginar contraexemplos à definição e por a colocar em confronto com outras definições concorrentes³. Apesar de não ser esse o objetivo central deste capítulo, em certa medida também entro nesse tipo de análise pondo à prova a definição de Levinson, apontando contraexemplos que me parecem importantes, avaliando a pertinência das suas condições, e contrapondo-a, em parte, à estratégia definicional disjuntiva de Andrew Kania⁴. Essa parte mostrará os méritos e as falhas da definição principalmente quanto ao seu alcance extensional. Por exemplo, veremos que uma das virtudes da definição é a sua abrangência transcultural, e um defeito que se poderá apontar é a não inclusão na sua extensão de casos importantes de música.

Saliento, porém, que o propósito desta investigação é essencialmente outro. Pretendo, mais do que definir, *caracterizar* e *explicar* o fenómeno. Não se busca um conjunto de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes que abranjam todas as ocorrências musicais e só essas ocorrências, nem perseguir uma outra qualquer estratégia definicional explícita, como a *prototype theory*. Pretende-se, em vez disso, abordar o fenómeno musical, aprofundando progressivamente as suas principais dimensões, sendo a definição de Levinson um instrumento poderoso para tal desígnio porquanto contém e relaciona elementos fundamentais deste fenómeno.

² Sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement (e.g., listening, dancing, performing) with the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds (Levinson, 1990, p. 273). (Tradução minha)

³ Para uma reflexão sobre a pertinência e viabilidade de determinação de uma definição de música, ver ANEXO 1 desta tese. No ANEXO1 apresento uma problematização dos vários tipos de definição em jogo na investigação filosófica sobre a música. Em especial, destaco as virtudes de uma definição conjuntivamente formulada deste género. Uma definição conjuntiva permite-nos delimitar a extensão do conceito através de uma identificação clara do critério de inclusão dos elementos na classe extensional. Se fosse bem-sucedida, a definição conjuntiva de Levinson dir-nos-ia o que conta, o que contou, o que contará e o que poderá contar como música - e, mais importante ainda, em virtude de que fatores e características tal acontece.

⁴ Kania formula esta proposta da seguinte forma: "Music is (1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features. (Kania, Definition, 2011, p. 12)." Traduzindo: "Música é (1) qualquer evento produzido ou organizado intencionalmente (2) para ser ouvido e (3) (a) para ter alguma característica musical básica, como altura ou ritmo, ou (b) para ser ouvido em busca de tais características."

⁵ Ver ANEXO1 para uma explicação desta estratégia.

Com efeito, e avançando um pouco daquilo que irá ser problematizado ao longo desta tese especialmente a partir do capítulo 2, podemos dizer que a investigação acerca da natureza e função da música tem sido enquadrada, ou ocorre no seio, de perspetivas teóricas acerca do que deverão ser as qualidades esteticamente mais importantes e salientes de uma obra musical e, correlativamente, do que deverá contar para a experiência dessa obra. Assim, encontramos teorias que pretendem sustentar que a compreensão e apreciação musicais se ligam à interpretação de um conteúdo *representacional* ou semântico, teorias que sustentam que a compreensão e apreciação envolvem sobretudo a identificação do seu conteúdo ou efeito *emocional*, teorias focadas na sua estrutura *formal*, que sustentam que todo e qualquer conteúdo representacional ou emocional é adventício (ou no pior dos casos, prejudicial) à compreensão e apreciação da música enquanto música, e, finalmente, teorias que se focam no aspeto avaliativo da compreensão musical, concebendo-o principalmente como *juízo* estético ou artístico. Certamente que existem ligações importantes entre todas estas dimensões da música e, como tal, a divisão que acabo de fazer deverá ser entendida como uma divisão essencialmente metodológica. Importa salientar, porém, que investigar a natureza própria da música não se reduz a uma teorização acerca da sua função, seja ela semântica, expressiva, formal ou axiológica. Contudo, as duas estão intimamente ligadas. A definição do conceito será informada por certas decisões teóricas resultantes das reflexões associadas a estas perspetivas, e estas reflexões, em certa medida, pressupõem um estudo prévio do conceito de música que se torne minimamente operativo para que estas mesmas reflexões tenham lugar. Se não é possível escapar a este círculo, será necessário arbitrar um início para a investigação.

Penso que a definição de Levinson é um ponto de partida adequado. Em primeiro lugar, a definição de Levinson não está (pelo menos explícita e diretamente) comprometida com, ou vinculada a, nenhuma das perspetivas estéticas atrás elencadas⁶. Em segundo lugar, tal definição fará uma boa ponte para o problema da compreensão musical associado à experiência musical, uma vez que a opção de Levinson passa por relacionar a natureza do fenómeno musical com a experiência caracteristicamente a ele associado.

Disse atrás que um dos méritos da definição de Levinson é a sua abrangência transcultural. De facto, algo imediatamente patente é que esta definição não inclui os elementos da melodia, harmonia, timbre e ritmo – elementos que tipicamente associamos à música da nossa cultura. Ora, como a definição de Levinson não estipula estas qualidades apresenta a vantagem de, numa primeira análise,

⁶ Como veremos no capítulo 2, o próprio Levinson mostra em outros artigos comprometer-se com uma perspetiva estética que se aproxima do expressionismo musical (com certas qualificações). Contudo, creio que a sua definição não está, por si mesma, relevantemente associada a tal perspetiva.

ser suficientemente abrangente para abarcar a música ou as práticas musicais de outras culturas e de outros tempos. Aliás, esta definição não estipula quaisquer características intrínsecas (para além das características basilares de audibilidade e de estrutura temporal) que um objeto ou ocorrência musical devesse possuir. Consiste, em vez disso, numa definição essencialmente baseada no tipo de *experiência* intencionalmente suscitada. Todavia, veremos que os elementos típicos da música – o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre - constituem dimensões de tal maneira importantes para a compreensão da experiência musical que, apesar de não constarem explicitamente na definição de Levinson, deverão ser objeto de discussão séria na secção final deste capítulo.

Vejamos de novo a definição de Levinson desdobrada nos seus elementos ou condições nucleares:

- 1) Sons
- 2) organizados temporalmente
- 3) por uma pessoa,
- 4) com o propósito de enriquecer e intensificar a experiência através do
- 5) envolvimento ativo (e.g. ouvindo, dançando, tocando) com os sons,
- 6) considerados primariamente, ou em medida significativa, como sons

Estas condições constituem os vetores de análise que formam a base do programa de investigação acerca da compreensão musical de que tenho vindo a falar. Procedo de seguida a esta investigação, dedicando uma secção deste capítulo à problematização de cada uma destas condições.

1.2. “Sons”

Alegar que a música consiste num conjunto de sons parece incontroverso. Que outra coisa poderia ser? Contudo, esta ideia levanta problemas e existem perspetivas alternativas: podemos identificar a música com um conjunto de relações ou estruturas abstratas ou podemos, também, identificar a música com um tipo de evento mental ou experiência subjetiva⁷.

De facto, esta primeira condição de Levinson – da identificação da música com os eventos sonoros - coloca em relevo que a investigação definicional não pode ser completamente desligada da investigação ontológica. Ainda que a definição de música não tenha necessariamente de incluir uma

⁷ Ver, e.g., Scruton (2009). Como veremos no capítulo 3, a posição de Scruton é uma espécie de fusão destas duas perspetivas: a música acontece como experiência subjetiva das relações tonais responsáveis pela sensação de “movimento tonal”. Veremos também, nesse mesmo capítulo, que a noção de “forma” de Kant antecipa esta perspetiva.

investigação sobre as condições de persistência e identidade das obras musicais, tal definição deve incluir a questão sobre a categoria ontológica do próprio fenómeno musical. Não é necessária a existência de uma obra musical para termos música – podemos encontrar música em múltiplas outras formas, como os sons de abertura de um programa informático – mas uma forma de compreender a distinção entre o carácter ontológico da música em si mesma será perguntar que tipo de coisa é a música de uma obra musical. Tal como quando perguntamos que tipo de coisa é uma imagem numa pintura figurativa. Vejamos, então, as propostas alternativas acima referidas - segundo as quais a música é concebida como evento mental ou concebida como entidade abstrata.

Em relação à primeira, negar que a música está nos sons dos eventos, produtos e atividades que o produzem, mas apenas na mente do ouvinte, implicaria negar à música propriedades tão essenciais como a intencionalidade e o seu carácter público. Com efeito, se a música fosse algo puramente mental não seria uma obra pública - não seria música o que os músicos emitem dos seus instrumentos durante um concerto, nem seria música o que uma aparelhagem de som emite durante a reprodução de uma obra. A música reduzir-se-ia ao que contingente e diversamente acontece em cada uma das mentes dos espectadores do concerto ou dos eventuais ouvintes da reprodução sonora da aparelhagem. Não poderíamos falar da música de uma obra musical ouvida de modos diferentes por cada pessoa que a ouve, mas de várias músicas que formariam obras musicais diferentes nas mentes dos ouvintes a partir do mesmo trecho sonoro. Além disso, se ninguém estivesse presente no momento em que a aparelhagem sonora estivesse a emitir uma peça musical teríamos de concluir que a aparelhagem não estaria de facto a emitir qualquer música⁸.

Por outro lado, se a música estivesse apenas na mente do apreciador e no modo particular como ele sente os sons que ouve, a intenção do criador seria irrelevante. Sendo a intenção criadora irrelevante, não seria possível distinguir música – enquanto atividade humana – das ocorrências sonoras naturais. O som de um riacho poderia ser música se fosse experienciado subjetivamente como música ou de modo análogo a outras experiências apropriadamente musicais.

Em relação à perspectiva segundo a qual a música não é uma propriedade nem física nem mental, mas imaterial ou abstrata, poderemos dizer que a principal dificuldade de semelhante conceção é a exclusão da componente sensorialmente perceptível como elemento essencial da sua natureza. Segundo esta perspectiva, *não ouvimos* realmente música: ouvimos um conjunto de sons

⁸ Esta objecção encontra-se em Kania (2011, p. 6).

(presumivelmente não musicais) que nos permitem aceder a um tipo especial de configuração abstrata que, essa sim, seria em sentido próprio musical.

Julgo que se conjugarmos as três ideias aduzidas– a ideia de que a música é uma criação intencional, a ideia de que a música é um evento público e a ideia de que a música é sensorialmente perceptível – a conceção de música que melhor se ajusta a estes requisitos é a conceção de música como arranjo sonoro: um arranjo sonoro intencionalmente criado para ser experienciado perceptivamente de uma dada forma (por exemplo, como uma melodia) por um público qualificado para o experienciar da forma intencionada.

Embora a maior parte das vezes o termo “música” se refira, de facto, ao próprio arranjo sonoro, autores como Eduard Hanslick ou, mais recentemente, Roger Scruton e Peter Kivy usam em certos contextos o termo “música” querendo com ele designar o evento mental perceptivo ou mesmo a experiência musical associada à apreensão fenomenológica e ao entendimento da estrutura sonora (por exemplo, a famosa tese de Eduard Hanslick de que “música são formas sonoras em movimento” que será analisada no capítulo 3). Assim acontece porque, uma vez que a música não é uma qualidade material intrínseca dos sons (como a sua frequência, por exemplo) mas uma qualidade relacional que envolve a interação entre os eventos acústicos e o modo como a nossa mente percebe e assimila tais eventos, podemos pretender mencionar com o termo “música” não o arranjo sonoro *simpliciter*, mas mais diretamente o modo como os eventos acústicos que constituem esse arranjo são percebidos ou experienciados na nossa mente.

Por sua vez, o termo “música” pode também ser usado para designar a estrutura intervalar abstrata de uma dada obra, como quando apontamos para uma partitura e dizemos que a música daquela peça é harmonicamente complexa. Um uso do termo deste género aparece-nos algo oscilantemente também em Roger Scruton e na ideia de forma artística de Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Desenvolvo estas abordagens nos capítulos 3 e 4.

Estes modos distintos de usar o termo “música” (como referência à experiência musical ou como referência à estrutura intervalar) não significam necessariamente uma adesão às teses ontológicas mencionadas anteriormente (das conceções de música como evento mental ou como entidade abstrata). Trata-se, no essencial, de uma ambiguidade linguística que deverá ser clarificada em função do contexto e não de um verdadeiro confronto de perspetivas ontológicas. Com efeito, com o termo “música” posso pretender referir-me diretamente à própria estrutura sonora ("Ouve a música que está a passar no rádio. Põe mais alto, por favor."), referir-me diretamente à experiência musical

("Essa música é irritante e incompreensível"), ou referir-me diretamente à estrutura intervalar ("Repara na partitura de *Giant Steps*, de John Coltrane. A música de Coltrane está repleta de modulações súbitas e desconcertantes.")

Por defeito, uso o termo "música" referindo-me à estrutura sonora intencionada porque julgo que, como defendi, tal uso denota a conceção de música que me parece mais adequada e aquela a partir da qual podemos melhor entender as restantes conceções. Em todo o caso, sempre que necessário, clarifico o seu uso ou o contexto torná-lo-á claro.

Poderei formular a mútua relação destas conceções do seguinte modo: as relações abstratas adquirem sentido musical se e só se integrarem a experiência musical que tem como objeto intencional o arranjo sonoro.

1.3. "Temporalmente organizado"

Esta condição é algo ambígua e importa analisar algumas hipóteses de interpretação. A expressão "organizado temporalmente" pode significar que a obra musical se apresenta a si mesma como evento disposto de alguma forma no tempo – qualquer que essa disposição seja. Segundo esta interpretação, e se mantivermos que a música é um arranjo ou uma sequência de eventos sonoros, tal afirmação tornar-se-á algo trivial uma vez que não se acrescenta nada de relevantemente informativo à nossa noção de música como sequência sonora quando se afirma que tal sequência é temporalmente organizada. O som ocorre no tempo e uma sequência de sons define-se, justamente, por um conjunto de sons sequenciados temporalmente de alguma forma.

Todavia, esta condição pode também significar que o compositor estipulou uma dada organização temporal que deverá contar como a organização dos elementos da obra, que, por sua vez, definirá o modo apropriado de apreciação desses elementos. Ora, teremos de qualificar esta aceção intencional de organização porque não é claro como tal condição – assim explicada - se poderá verificar em certos tipos de obras. Casos problemáticos de organização intencionada são peças musicais com aspetos aleatórios imprevisíveis. Um exemplo paradigmático é a peça *Music of Changes*, de John Cage, escrita em 1951. O compositor usou o livro *I Ching* de forma a incluir um elemento de acaso na música produzida. Nesta obra, Cage pretendeu esvaziar a música de toda a preferência e personalidade num

esforço de deixar os “sons serem eles próprios”⁹. Poder-se-á alegar que mesmo uma obra deste tipo exibe um arranjo intencionado: justamente a sua aleatoriedade. Se aceitarmos este argumento a questão que surge é saber, afinal, o que poderia contar como *não organizado*. Para responder a esta questão, Levinson imagina uma forma de arte sonora hipotética cujos objetos criados segundo essa forma não seriam estruturados temporalmente:

[...] pode-se imaginar uma arte na qual o objetivo fosse produzir combinações instantâneas coloridas de sons - ou seja, acordes evanescentes de duração curta - que deveriam ser saboreados de forma independente, cada um em esplêndido isolamento do acorde seguinte. A minha intuição é que não consideraríamos essa arte como um tipo de música (embora o conhecimento e a técnica musical existentes sejam relevantes para que a sua prática fosse bem-sucedida). Seria o equivalente auditivo da degustação de geleia ou do cheiro de uma rosa – a apreciação de uma impressão sensorial, às vezes complexa, mas para a qual o desenvolvimento temporal não seria importante (Idem, p. 273, tradução minha).¹⁰

Antes de me focar diretamente no argumento de Levinson presente neste trecho devo referir que a atividade de criar sons e acordes interessantes já existe: faz parte integrante do trabalho do compositor explorar e criar combinações tímbricas e harmônicas para a elaboração do seu trabalho. Simplesmente os resultados a que chega são tomados como *componentes* das suas composições, e não como obras autónomas. Podem constituir feitos artísticos de enorme relevo – prova disso é a valorização da arte do arranjo orquestral ou o que podemos designar latamente como arte sonora (por exemplo a montagem sonoplástica de um filme de cinema, cujo objetivo é ilustrar ou intensificar a ação, os diálogos ou o enredo através de efeitos sonoros). Contudo, tais componentes não aparecem exibidos autonomamente, mas enquadrados quer nas composições musicais quer nos ambientes sonoros temporalmente organizados a que pertencem.

Vejamos agora o argumento de Levinson. Consiste este argumento em sugerir um novo tipo de arte ou um novo tipo de obras cuja estrutura sonora fosse suscetível de apreciação artística que, porém, não fosse temporalmente organizada. Salientemos que Levinson nos fala de obras sonoras que poderiam ser apreciadas como “o sabor da geleia” ou “o cheiro de uma flor”, isto é, nas quais a sua “fragância sonora” (permitam-me a metáfora) estivesse de alguma forma acessível para apreciação num qualquer suporte. Sendo assim, se tomarmos os paralelismos de Levinson com o cheiro da flor e

⁹ Cf. Levinson, 2015a, p. 25)

¹⁰ [...] one can imagine an art in which the point was to produce colorful instantaneous combinations of sounds—i.e., chords of vanishingly brief duration—which were to be savored independently, each in splendid isolation from the next. My intuition is that we would not regard this art as a type of music (though existing musical knowledge and technique would be relevant to its successful practice). It would be the auditory equivalent of jam tasting or rose smelling—the receiving of a sensory impression, sometimes complex, but one for which temporal development was not an issue (Idem, p.273).

o sabor da geleia de forma estrita e direta, não poderá estar aqui em jogo a criação de obras artísticas sonoras concebidas com o propósito de serem apreciadas nas suas qualidades estéticas de um modo equivalente ao modo como apreciamos outras obras de arte, como um quadro num museu ou como uma peça musical num concerto. Sendo assim, para averiguar de que forma as “fragâncias sonoras” (ao contrário do cheiro da flor) poderão ser artisticamente apreciadas, teremos de interpretar as analogias de Levinson de forma menos direta e assumir um enquadramento artístico adequado para este tipo de obras. Ora, não se vê outra forma de tornar uma obra de arte sonora apreciável a não ser estabelecendo um enquadramento *temporal* que pudesse ter lugar num qualquer evento social ou cultural durante o qual tal obra fosse exibida. De que outra forma seria possível exibir uma obra sonora? Imaginemos que crio uma dada textura harmónica que pretendo apresentar publicamente. Como faço para a exibir a não ser estipulando um enquadramento temporal durante o qual o acorde que forma tal harmonia se possa manifestar adequadamente ao público, no espaço de tempo especificamente determinado para a minha “instalação artística sonora” – num concerto ou numa exposição, por exemplo? Em suma, por mais caritativos que sejamos na interpretação das analogias de Levinson, tais analogias nunca funcionariam porque os sons não se encontram nas coisas como o sabor na geleia ou o cheiro nas rosas. Não existem nem poderão existir “rosas musicais” imbuídas de “cheiros musicais” prontos a serem percebidos a não ser através dos suportes de gravação áudio comumente disponíveis ou através de atuações públicas pensadas para o efeito. Mas, uma vez mais, para que tal pudesse ser registado ou tocado, seria sempre necessário estipular um certo enquadramento temporal para que o evento sonoro pudesse ser adequadamente apreciado.

Todavia, a favor da hipótese levinsoniana dos acordes evanescentes, poderíamos imaginar que Levinson concederia que tal arte das fragâncias sonoras colocada em hipótese exigiria um enquadramento temporal mínimo previamente intencionado para apreciação pública. No entanto, Levinson poderia objetar que, mesmo aceitando um enquadramento temporal mínimo, não deveríamos aceitar como genuínos exemplos de música eventos sonoros de uma tal simplicidade. Para algo contar como música deverá exibir uma estrutura temporal com um mínimo de complexidade. As nossas intuições podem variar perante esta possível dificuldade.

É verdade que nos habituamos a pensar a música como um arranjo artístico de vários elementos que se conjugam entre si num grau mínimo de complexidade. Pode ser estranho incluirmos na extensão do conceito de música algo tão linear e simplista quanto um evento fugaz constituído por um único elemento sonoro esteticamente relevante. Contudo, negar que a exibição artística de um acorde

harmonicamente interessante constitui um exemplo de música com base na ideia de que não preenche requisitos mínimos de estruturação temporal poderá afinal reduzir-se a uma importação para a definição de música de uma valoração estética prévia do carácter composicional desta arte. Tal valoração estética poderá ser meramente subjetiva ou poderá traduzir o que realmente acreditamos que contribui para a beleza ou o valor da música num sentido mais abrangente. Em todo o caso, estaremos a incorrer no erro de confundir elementos definicionais com elementos valorativos, descartando dessa forma instâncias legítimas de música porque tais instâncias não cumprem os nossos padrões valorativos. Veremos mais abaixo que esta mistura (ou confusão) conceptual acontece mais notoriamente ainda no caso da rejeição de Levinson do Muzak.

Aproximações a casos fronteiriços como os acordes evanescentes de Levinson podem já encontrar-se no mundo da música. Na discussão desta proposta de Levinson, Andrew Kania (2011, p. 9) recorda-nos a obra *Composition 1960 #7*, de La Monte Young que consiste num único acorde de quinta perfeita (si e fá#). A principal diferença em relação aos acordes evanescentes de Levinson reside no facto de que a partitura da obra é acompanhada com a indicação “to be held for a long time” (“para ser mantido por muito tempo”). Todavia, Kania defende que tal indicação não é relevante porque é difícil de perceber que aspeto da estrutura temporal desta obra não seria partilhada por uma obra idêntica com a indicação “para ser mantida por um curto espaço de tempo”. Kania conclui assim que a obra de Le Monte Young é um exemplo de uma obra não organizada temporalmente, e, por isso, um contraexemplo à condição de Levinson agora em estudo. Penso que Kania tem razão ao fazer notar que se a obra de Le Monte Young é música, então não há razões substantivas para afastar os objetos da forma artística de Levinson do âmbito do conceito. Contudo, penso que Kania não tem razão quando defende que a obra *Composition 1960 #7* não é temporalmente estruturada. Poder-se-á responder a Kania que a duração, por si mesma, é tipicamente uma faceta relevante da estrutura sonora de uma obra – a duração de cada nota ou acorde é um elemento fundamental na determinação do ritmo de uma peça musical. Neste caso, temos uma peça com um único acorde, cuja estrutura temporal se reduz à sua duração.

É interessante notar que o próprio Levinson aceita uma noção minimal de organização temporal quando nos dá a sua interpretação estética e artística do famoso 4'33" de John Cage:

Assim, reservando uma palavra à conhecida obra 4'33" de Cage, podemos incluí-la no âmbito da música, se quisermos, como um caso limite da organização do som e do silêncio; e tal ficará mais fácil, é claro, se reconhecermos que Cage, de facto, organizou esta peça para que se possam ouvir, num

nível muito abstrato, os sons previstos, mas imprevisíveis, que ocorrerão em qualquer apresentação de sua peça. Segundo - e uma peça como a de Cage, onde a organização assume a forma de enquadramento, ilustra isso também - a noção de “organização” deve ser entendida amplamente como abrangendo o que pode ser idiomáticamente colocado em alguns casos como “design” ou “arranjo”. (Idem, Nota 3, p. 270,¹¹

Tal como a organização temporal intencionada de Cage está no seu enquadramento temporal de 4 minutos e 33 segundos, a organização temporal da obra de Le Monte Young está na duração do acorde estabelecida pela indicação “para ser mantido por muito tempo”, e, finalmente, a organização temporal dos acordes evanescentes estará no enquadramento temporal estipulado para apropriada apreciação dos mesmos. Com efeito, a obra de Cage permite-nos contemplar a imprevisível panóplia de sons e barulhos surgidos no espaço de tempo determinado para cada execução – quatro minutos e trinta e três segundos - e atentar ao seu potencial valor estético. Não existe, aqui, nenhum tipo de arranjo prévio de sons e silêncios, mas tão-somente uma espécie de “amostra” dos sons apresentados na sua aleatoriedade natural. A organização intencionada resume-se ao enquadramento temporal estipulado.

Chegamos a um ponto em que a condição de organização temporal se torna algo ambígua. Com base nos exemplos apresentados, podemos dizer que há peças musicais que num certo sentido de organização são organizadas e que num outro não o são. A peça de Le Monte Young é temporalmente organizada na sua duração (apesar de as fronteiras exatas não estarem definidas à partida), mas poder-se-á dizer que não é organizada porque, uma vez que contém um só elemento musical, não exhibe qualquer arranjo musical entre elementos diversos. Pode, contudo, salvaguardar-se que existe ainda assim uma ordenação temporal mínima: a execução simultânea das duas notas que formam o acorde de quinta de Si.

A obra de John Cage apresenta uma organização temporal porque a sua duração está determinada com uma invulgar exatidão. Por outro lado, poder-se-á defender que esta obra carece de organização temporal porque nem o seu conteúdo estético nem o modo como este conteúdo deverá ser apresentado temporalmente estão minimamente estabelecidos. Aquilo que será apreciado durante a obra será fruto do que ocasionalmente ocorrer e estiver ao alcance do nosso ouvido na sala onde a peça é executada.

¹¹ Thus, to spare a word for Cage's notorious 4'33'' we can include it in music if we like, as a limiting case of the organization of sound and-silence; and this is made easier, of course, if we recognize that Cage has in effect organized for listening, at a very abstract level, the anticipated but unpredictable sounds that will occur at any performance of his piece. Second – and a piece such as Cage's, where organization takes the form of framing, illustrates this as well– the notion of “organizing” should be understood widely as covering what might be more idiomatically put in some cases as “designing” or “arranging” (Idem, nota 3, p. 270). [tradução minha]

Considerações idênticas poderão ser feitas em relação aos acordes evanescentes de Levinson. Por um lado, estes acordes apresentam a organização temporal mínima da duração estipulada pelo seu enquadramento expositivo. Por outro lado, tal como para a obra de Le Monte Young, poder-se-á alegar que a organização temporal é praticamente inexistente porquanto se reduz à conjugação simultânea das notas que formam a harmonia que se pretende mostrar.

Tendo isto em consideração, penso que será conceptualmente mais apropriado dizermos que obras como *4'33'*, *Composition 1960 #7* ou os acordes evanescentes de Levinson constituem instâncias de *tipos* de organização temporal singularmente distintos dos tipos de organização temporal tradicionais. Para melhor definir estes diversos tipos de organização deveremos levar a cabo um estudo mais aprofundado do conceito de organização e carácter temporal da música. Que tipos de organização temporal ou que tipos de características associadas à temporalidade podemos encontrar nesta arte?

1.4. [A temporalidade na música a partir do estudo geral da temporalidade artística de Levinson e Alperson](#)

Levinson escreveu um artigo em coautoria com Philip Alperson no qual podemos encontrar várias conceções de temporalidade esteticamente relevantes exemplificadas como qualidades salientes de algumas obras de arte – uma espécie de taxonomia da temporalidade artística. Sublinhe-se que Levinson e Alperson procuraram estudar os diversos tipos de temporalidade, tendo em igual consideração as diversas formas de arte – a música, a pintura, o cinema, a poesia, a escultura, o teatro, o romance, a dança. A música não aparece neste artigo como um caso de estudo à partida privilegiado. Apesar disso, Levinson e Alperson avançam já no seu artigo com importantes considerações acerca da temporalidade musical. Contudo, uma vez que o artigo não se centra na arte musical, proponho-me nesta secção prolongar e aprofundar a análise oferecida por estes autores tendo como exclusivo foco a música - forma artística que aqui nos preocupa. Lançadas as bases gerais de investigação da temporalidade artística, importa agora saber em que medida estas diversas formas de temporalidade se aplicam mais especificamente à música, ou de que modo a temporalidade musical pode ser entendida à luz destas conceções.

Levinson e Alperson concretizam esta taxonomia elencando treze características que as obras de arte poderão exhibir associadas à temporalidade. Características que, segundo estes autores, poderão servir

como condições para que uma dada forma de arte possa ser razoavelmente considerada como uma arte temporal. As características são descritas da seguinte forma:

- 1) Objetos da forma de arte requerem tempo para a sua apropriada apreciação estética ou para a sua compreensão.
- 2) Objetos da forma de arte requerem um intervalo significativo de tempo para a mera percepção ou apreensão da sua extensão total.
- 3) Objetos da forma de arte requerem tempo na apresentação, isto é, estes objetos requerem uma performance ou uma exposição de algum tipo ao longo de um intervalo de tempo; as partes da obra de arte não estão disponíveis num único momento, mas apenas consecutivamente.
- 4) Objetos da forma de arte consistem em elementos ou partes arranjadas segundo uma ordem linear, com uma direção definida, da primeira parte até à última.
- 5) Objetos da forma de arte são apropriadamente experienciados na ordem previamente estabelecida pela qual os seus elementos foram intencionalmente arranjados, segundo o ritmo definido pelo próprio objeto artístico ou inerente a ele, ou ainda pelo modo de apresentação ou performance prescrito.
- 6) Objetos da forma de arte são tais que partes não-temporalmente extensas do objeto não contam como unidades esteticamente significativas do mesmo. Ou seja, semelhantes partes não são isoláveis para estudo de um modo que contribui significativamente para a experiência completa e íntegra do objeto.
- 7) Objetos da forma de arte são – de alguma forma significativa - acerca do tempo, ou acerca da nossa experiência dele.
- 8) Objetos da forma de arte usam o tempo como um material, ou como uma qualidade estrutural importante.
- 9) Objetos da forma de arte são capazes de gerar um tipo de tempo que lhes é peculiar. Que existe para um apreciador apenas na e através da experiência da obra.
- 10) Objetos da forma de arte representam uma série de eventos no tempo distintos da série de eventos constitutivos do próprio objeto artístico.

11) Objetos da forma de arte são criados no ato de apresentação, de tal forma que o tempo de criação, o tempo de apresentação, e (normalmente) o tempo de receção coincidem.

12) Objetos da forma de arte requerem uma apresentação que ocorre no tempo em que tal apresentação é vivida através e pelos apresentadores.

13) Objetos da forma de arte carecem de identidades relativamente fixas, e são suscetíveis de mudanças ao longo do tempo (Levinson & Alperson , 2015, pp. 175 – 182).¹²

Podemos agora usar esta lista de possibilidades para proceder a uma caracterização mais detalhada das formas como a música poderá exibir o seu carácter temporal. Certamente que haverá características que se adequam melhor à natureza da música e que serão mais esclarecedoras que outras. Procedo, em seguida, a uma análise do grau de adequação de cada uma delas ao fenómeno musical.

1.5. Tempo de apreciação e compreensão –

“Objetos da forma de arte requerem tempo para a sua apropriada apreciação estética ou para a sua compreensão”

Tendo em conta que a apreciação e a compreensão, como quaisquer atividades mentais, requerem tempo, fica claro que esta característica se aplica a *qualquer* forma de arte, sendo que a música não é, como nenhuma o é, especial a este respeito. Trata-se de uma característica que, vista deste modo, não é muito informativa. Contudo, se fizermos notar que apreciação e compreensão musicais podem não

¹² (1) Objects of the art form require time for their proper aesthetic appreciation or comprehension. [...]

(2) Objects of the art form require a significant interval of time for the mere perception or apprehension of their full extent. [...]

(3) Objects of the art form require time in presentation, that is, they require performance or exposition of some sort over an interval of time; the parts of the artwork are not all available at any one moment, but only consecutively. [...]

(4) Objects of the art form consist of elements or parts arranged in a linear order, with definite direction from first to last. [...]

(5) Objects of the art form are properly experienced in the order in which their elements are determinately arranged, and at a rate defined by, or inherent in, the artwork itself or its prescribed mode of presentation or performance. [...]

(6) Objects of the art form are such that non-temporally extended parts of the object do not count as aesthetically significant units of it. That is to say, such parts are not isolatable for study in a way that contributes significantly to the full experience of the object. [...]

(7) Objects of the art form are about time, or our experience thereof, in some significant way. [...]

(8) Objects of the art form use time as a material, or as an important structural feature. [...]

(9) Objects of the art form generate a kind of time that is peculiar to them, that exists for a perceiver only in and through experience of the work. [...]

(10) Objects of the art form represent a series of events in time distinct from the series of events constituting the art object. [...]

(11) Objects of the art form are created in the act of presentation, so that the time of creation, time of presentation, and (usually) time of reception all coincide. [...]

(12) Objects of the art form require presentation in a time lived through and by the presenters. [...]

(13) Objects of the art form lack relatively fixed identities over time, but are rather mutable and shifting. [...] (Levinson & Alperson , 2015, pp. 175 - 182). [tradução minha]

ser a mesma coisa, podemos encontrar para cada uma destas duas atividades mentais diferentes temporalidades. Ou seja, importa perceber as diferenças entre tempo de apreciação e tempo de compreensão na música: o tempo de apreciação musical poderá ser um, e o tempo de compreensão poderá ser outro. E, de facto, tal distinção será por mim defendida na análise da característica temporal que se segue.

1.6. Tempo de percepção e de apreensão

“Objetos da forma de arte requerem um intervalo significativo de tempo para a mera percepção ou apreensão da sua extensão total.”

Falamos aqui da simples *percepção* da obra. Se os elementos percetivos da obra nos podem ser dados num momento único ou num intervalo de tempo pequeno – como em certas pinturas ou poemas curtos – ou se a extensão da obra e o modo de apresentação requerido é tal que exija uma porção significativa de tempo para que seja totalmente percecionada. Como a música deverá ser apreciada enquanto evento sonoro com uma certa duração temporal, a ser apresentado numa performance ou numa gravação, esta característica aplica-se bem à nossa arte. Contudo, voltemos ao ponto anterior (relativo à distinção entre apreciação e compreensão) e vejamos como se relaciona com este (relativo à percepção). Dissemos acima que a primeira característica – respeitante ao tempo de apreciação e compreensão - elencada por Levinson e Alperson poderia ser considerada – numa primeira análise - uma característica de qualquer obra artística. Ora, se analisarmos a atividade apreciativa e a atividade compreensiva separadamente, veremos que a situação não é tão simples. Vejamos primeiramente a questão da apreciação musical e, em seguida, a questão da compreensão.

De facto, uma obra requer tipicamente um tempo para a sua adequada apreciação. A música não seria exceção. Aliás, justamente por a música necessitar de ser apreendida percetivamente ao longo do tempo, espera-se que a apreciação musical requeira *pelo menos* o tempo de percepção da obra.

Voltemo-nos agora para a dimensão da compreensão. Com efeito, a asserção de que todas as obras de arte requerem um tempo de apreciação poderá ser verdadeira sem que tal implique que seja também verdade que todas as obras de artes exigem um tempo de compreensão. Existem peças musicais que apelam ao nosso lado sensorial e emocional de forma muito imediata, sem o concurso de um esforço

intelectivo significativo. Nesses casos, usar o tempo “compreensão” poderá ser um modo lato e impreciso de designar a nossa experiência da música. Em todo o caso, uma noção sobremaneira diferente da que usamos quando falamos da compreensão do significado de um poema ou de uma pintura. Veremos no capítulo 4 que Jerrold Levinson defende uma teoria da fruição, apreciação e compreensão – a teoria concatenacionista - que tem como principal objetivo justamente demonstrar que o carácter intelectual da apreciação de uma obra musical é secundário em relação à sua dimensão sensorial e emocional – dimensão que se manifesta, segundo Levinson, no acompanhamento, momento a momento, do desenrolar do fluxo musical. Teremos de adiar a análise da teoria de Levinson para o capítulo 4, mas independentemente da justeza ou robustez da teoria concatenacionista, parece inegável que pelo menos *alguma* música apela muito facilmente ao nosso lado sensorial imediato. Em tais peças musicais é verdade que existe um tempo de percepção e assimilação sensorial da obra – temos, primeiro que tudo, de *ouvir* a totalidade da obra que se apresenta como uma sequência sonora numa performance ou numa gravação. Se a apreciação musical se identificar com a gratificação sensorial, e se, por sua vez, esta última resultar, de forma praticamente imediata, da percepção sensorial (isto é, se a gratificação for um efeito praticamente imediato da percepção), então o tempo de apreciação musical será praticamente o tempo de percepção – o que, finalmente, equivale ao tempo de execução da obra.

Mas se tal gratificação sensorial esgota tudo o que de relevante existe na apreciação, então a compreensão (como atividade intelectual ou conceptualmente mediada) será mínima ou praticamente inexistente. Não existe, portanto, para certas obras musicais, um tempo de compreensão musical relevante, concluindo-se daqui que a primeira característica de Levinson e Alperson, apesar de num primeiro momento aparentar ser uma característica distintamente omnipresente no reino dos objetos artísticos, afinal não o é. Não deixa de ser curioso que é na música – a arte do tempo – que facilmente encontramos contraexemplos à ideia de que as obras de arte exigem tempo para a sua compreensão.

A distinção entre tempo de percepção e tempo de compreensão poderá ficar ainda mais evidente se compararmos dois exemplos em que a diferença destes dois aspetos é muito acentuada. Confronte-se um Haiku com uma peça musical minimalista de Philip Glass. A percepção necessária à leitura de um Haiku é quase instantânea (demoro alguns segundos a ler a totalidade das palavras). No entanto, se tiver a sorte de encontrar um Haiku singularmente inspirado, poderei demorar horas, dias, semanas, uma vida, a tentar desvendar o enigma que se encerra nesse pequeno poema. Por seu turno, a

percepção da totalidade de uma gravação de *Glassworks*¹³ demorará cerca de quarenta minutos. Todavia, a obra de Glass, compõe-se fundamentalmente de padrões repetitivos concebidos para induzir uma espécie de transe musical hipnótico. Durante tal audição nenhum esforço intelectual é requerido para a sua apreciação e finda a audição nada resta para entender (a não ser, claro está, que se pretenda analisar posteriormente a obra de alguma forma. Mas tal não constitui uma intimação interpretativa da *própria* obra, tal como acontece com o Haiku.).

Em suma, o tempo de percepção e de leitura do Haiku é mínimo, mas o seu tempo de compreensão é máximo. Já o tempo de compreensão da obra de Glass é mínimo, mas o seu tempo de percepção, e tempo de apreciação associado, é significativo. (A diferença entre tempo de percepção, tempo de apreciação e tempo de compreensão no caso do Haiku levantará problemas particulares relativos a essa forma de arte que não caberá aqui analisar.)

1.7. Tempo de apresentação

“Objetos da forma de arte requerem tempo na sua apresentação. Isto é, estes objetos requerem uma performance ou uma exposição de algum tipo ao longo de um intervalo de tempo; as partes da obra de arte não estão disponíveis num único momento, mas apenas consecutivamente.”

As obras musicais contam-se entre as obras que paradigmaticamente exibem esta característica, porquanto a música é uma arte essencialmente performativa. Uma obra musical pode ser representada visualmente por uma partitura ou um esquema que fixe as suas características principais. Mas a obra musical não pode ser experienciada como obra musical somente através da análise intelectual dessa partitura ou desse esquema. Tal experiência só poderá ser dada numa gravação ou numa performance que respeite as diretrizes da partitura ou do esquema.

Também se poderá alegar que, a nível ontológico, a obra musical se deverá conceber como uma entidade abstrata, fora do espaço e do tempo. Dado que a performance é um evento espaço-temporalmente situado, coloca-se a questão de saber em que medida os dois planos se podem

¹³ Obra minimalista de Philip Glass, composta em 1981, com 6 partes.

conciliar. Esta é uma das questões principais da ontologia musical¹⁴. Contudo, para o que aqui nos interessa, bastará salientar que não estamos ainda a falar acerca do modo como devemos, em última instância, conceber a natureza da obra musical, mas tão-somente como ela poderá ser exibida, acedida, experienciada e assimilada. Por muito enigmática que se revele a relação entre a obra e a(s) sua(s) performance(s), a obra musical foi concebida para ser *ouvida*. Sendo assim, é na performance (ou na gravação), que a obra musical poderá ser experienciada. Ainda que seja concebida como entidade abstrata, não é acedível nem assimilável de modo puramente intelectual, da forma como outras entidades abstratas - como um teorema matemático ou uma figura geométrica – o são. Só através da audição poderemos aceder e experienciar tal obra, sendo que a experiência auditiva é crucialmente insubstituível.

1.8. Ordem linear

“Objetos da forma de arte consistem em elementos ou partes arranjadas segundo uma ordem linear, com uma direção definida, da primeira parte até à última.”

Levinson e Alpers assinalam que com “ordem linear com uma direção definida” pretendem significar o que usualmente se designa como “sequencialidade”:

Estritamente falando, a qualidade de se possuir uma ordem linear, com direção definida do primeiro ao último [estádio / momento] é o que normalmente descrevemos como “sequencialidade”, e as sequências (como a série de números inteiros positivos) não são necessariamente temporais.

A ordem linear e a unidirecionalidade estão, no entanto, tão intimamente associadas à noção de tempo que podemos muito bem pensar na sequencialidade como uma condição temporal (Levinson & Alpers, 2015, p. 167).¹⁵

Apesar de Levinson e Alpers reiterarem que a sequencialidade é a noção chave desta característica, não é inteiramente claro de que modo devemos entender este conceito uma vez que dele encontramos duas aceções distintas. Num momento, Levinson e Alpers caracterizam a sequencialidade como

¹⁴ Existem, claro, uma variedade de outras propostas que se inserem no vasto debate acerca da natureza da obra musical, como a proposta nominalista. No capítulo 4 problematizo com maior detalhe o carácter ontológico da obra musical, em que medida podemos operar a distinção obra / performance e como se relacionam entre si.

¹⁵ Strictly speaking, the quality of linear order with definite direction from first to last is what we normally describe as “sequentiality,” and sequences (such as the series of positive integers) are not necessarily temporal.

Linear order and unidirectionality are, however, so closely associated with the notion of time that we may well think of sequentiality as a temporal condition (Levinson & Alpers, 2015, p. 167). [tradução minha]

ordem linear definida do início ao fim, podendo ser entendida, num sentido mais específico, como “unidireccionalidade”. Num outro momento, os autores falam da sequencialidade como algo que pode ser exemplificado numa série matemática, como um conjunto ordenado de elementos.

Com efeito, com sequencialidade não deveremos querer dizer, simplesmente, a qualidade de uma obra começar num dado ponto – o seu “início” – e terminar noutra “ponto” – o seu “final”. (Tal será dizer, trivialmente, que uma obra tem uma duração definida no tempo.) O sentido de sequencialidade informativo corresponderá, julgo, a uma síntese entre a primeira e a segunda aceção acima mencionadas. Da primeira preservamos a ideia de que existe um início e um fim. Da segunda (a analogia com os números inteiros) preservamos a ideia de sequência – cada instante presente é determinado pelos instantes anteriores segundo um dado princípio de geração e desenvolvimento a partir do momento inicial. Ou, inversamente, um momento inicial minimamente determinado que evolui, etapa a etapa, para um final minimamente determinado, de tal forma que a ligação entre o início e o final é também determinado pelo sentido dessa mesma evolução. Assim, existe uma *sequência* linear de eventos que confere progressividade à obra.

Penso que esta é uma estrutura temporal habitual e prevalente, mas que não esgota todas as possibilidades de organização musical no domínio do tempo.

1.9. Uma proposta de tipologia da temporalidade musical

Tendo em conta o que acabo de dizer, proponho de seguida uma tipologia da organização temporal da música que inclui as seguintes estruturas:

- 1) Unidireccionalidade inexorável
- 2) Circularidade ou repetibilidade
- 3) Temporalidade dispersiva
- 4) Temporalidade fraturada
- 5) Direccionalidade instável
- 6) Multidireccionalidade
- 7) Temporalidade aberta
- 8) Temporalidade aleatória
- 9) Temporalidade suspensa ou estagnada

Vejamos cada uma destas temporalidades.

1.9.1. Unidireccionalidade inexorável

Equivalho esta temporalidade à noção de unidireccionalidade de Levinson e Alperson que acabamos de discutir. Esta noção aproxima-se da definição de linearidade que Jonathan Kramer nos propõe na sua obra *The Time of Music* (1988):

Identifiquemos linearidade como a determinação de alguma(s) característica(s) da música de acordo com implicações que surgem de eventos anteriores da peça (Kramer, 1988, p. 20).¹⁶

Kramer propõe uma abordagem do tempo musical recorrendo aos conceitos de “linearidade” e de “não linearidade”, ou melhor dizendo, segundo o modo como Kramer decide definir estes conceitos. Através destas duas noções basilares Kramer discute a coerência relativa que uma obra pode exibir, delineando um espectro contínuo de estruturas temporais entre as peças mais contínuas, contíguas ou teleologicamente organizadas até às estruturas mais fragmentadas (London, 2002, p. 715). Referirei e discutirei algumas das ideias de Kramer ao longo da exposição da tipologia que proponho.

A aceção de linearidade de Kramer liga-se à ideia de *processo* e de sucessiva satisfação das expectativas do ouvinte. A progressão tonal é a forma mais imediata e comum da projeção linear e foi aquela que vigorou desde o século XVII ao século XX¹⁷. Kramer diz-nos que a linearidade pode ser conseguida também através de outros artificios composicionais, como a evolução da textura ou da estabilidade hipermétrica.

O conceito de unidireccionalidade inexorável aqui proposto aproxima-se mais ainda de uma subcategoria da linearidade de Kramer, aquela que o autor designa como “linearidade direcionada” (*goal-directed linearity*), definida como um continuum temporal em que ocorre uma progressão de eventos musicais para objetivos previsíveis ou antecipáveis (Kramer, 1988, p. 452). Dado que o carácter previsível ou antecipável de uma obra é uma característica que depende tanto da sua estrutura própria como de algo tão subjetivo e variável quanto o modo como o ouvinte memorizou ou assimilou a obra, preferirei falar de noções como a inexorabilidade ou sentido de progressão associados à própria estrutura musical.

¹⁶ Let us identify linearity as the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece (Kramer, 1988, p. 20). [tradução minha]

¹⁷ Nos capítulos 3 e 4 exploro a noção de tonalismo.

Incidindo mais diretamente no conceito de unidirecionalidade começo por enfatizar o prefixo *uni* deste termo, acrescentando que tal noção se traduz na ideia de que uma peça assim organizada possui uma direção única, um sentido propulsor unidirecionado que a conduz inexoravelmente do primeiro ao último instante. De facto, entender o plano geral de uma dada obra pode passar por entender a “lógica” de encadeamento dos seus sucessivos momentos – a trajetória vetorial que parte do momento inicial e o projeta irresistivelmente até o momento final. Veremos no capítulo 3 que esta “lógica” é encarada pelos formalistas da linha de Eduard Hanslick como uma dimensão puramente sintática. Peter Kivy destaca Beethoven como paradigma desta dimensão quando nos expõe a sua leitura da teoria de Hanslick:

O que Hanslick percebeu foi que, mesmo sem possuir um significado, a música absoluta, no seu melhor, tem uma "lógica" - uma qualidade de progresso e direção inexoráveis. (Ouvindo Beethoven podemos ganhar a nossa primeira e esmagadora corroboração disto.) (Kivy, 2002, p. 63)¹⁸

As sinfonias de Beethoven são paradigmas dessa ordem direcionada – com um momento inicial claro (a exposição do tema principal), um desenvolvimento contínuo e coeso, e um momento final reiterado e sumptuoso. De facto, a parte final da obra é marcada, por vezes de forma monumental, com uma forte cadência, de modo a acentuar a sensação de desfecho e finalização.

A unidirecionalidade - entendida deste modo como movimento progressivo do início ao final - é uma dimensão de tal modo importante e influente que nos habituamos a pensar neste tipo de organização como a estrutura padrão das obras musicais. Se tomarmos as sinfonias de Beethoven como uma das referências maiores da música ocidental e se considerarmos que a unidirecionalidade é a qualidade que mais salientemente lhe confere o seu valor musical, então somos levados a concluir que a unidirecionalidade é uma das principais valências formais que uma obra poderá exibir.

Contudo, como veremos com as restantes estruturas da tipologia aqui proposta – em especial a da circularidade - tal arranjo temporal não é o único nem porventura o mais importante modo de entender o plano de progressão de uma obra musical. A unidireccionalidade é mais evidente em formas de arte como a literatura (em especial o romance) ou o cinema, que incluem uma narrativa - narrativa que se inicia na primeira página ou na primeira cena e se encerra na última página ou na última cena. De facto, na presença de uma narrativa existe tipicamente uma progressão temporal relativamente definida desde o início de tal narrativa até ao seu desfecho. Ainda que a apresentação do drama incluá,

¹⁸ What Hanslick realized was that, without having a meaning, absolute music, at its best, has a 'logic' - a quality of inexorable progress and direction. (Listen to Beethoven for your first, overwhelming corroboration of that.) (Kivy, 2002, p. 63). [Tradução minha]

para efeitos dramáticos e estéticos, analepses e prolepses que em certa medida desconstruem a linearidade da apreciação, o drama em si – reconstruído - constitui tipicamente uma sequência temporal coesa refletida na narrativa principal. Geralmente as páginas finais de um romance ou os momentos finais de um filme acabam por “linearizar” a narrativa fazendo convergir para o seu iminente desfecho todas as possibilidades temporais que até então ficaram em aberto. Existem, claro está, exceções a esta coesão, em que a narrativa é de tal forma destruturada que não podemos falar já, em nenhum sentido robusto, de linearidade ou unidirecionalidade. Os filmes de David Lynch são um exemplo claro dessa desconstrução. Além disso, o que direi de seguida em relação à música poderá, talvez, ser desenvolvido, em certa medida, em relação ao romance e ao cinema. No entanto, esse estudo não se inclui no âmbito desta investigação.

Na música, porém, pretendo reiterar que este carácter unidireccionado “narrativo”, com um início, um desenvolvimento e um final definidos, é apenas *um* dos elementos da temporalidade musical ou, mais importante ainda, uma das formas de organização temporal geral da obra musical¹⁹. Vejamos a forma seguinte.

1.9.2. Circularidade ou repetibilidade

O movimento musical caracteriza-se em grande medida pelo seu carácter repetitivo, que pode verificar-se em diferentes níveis da estrutura da obra. A mais básica forma de repetibilidade ocorre ao nível da pulsação, que constitui o modo basilar como o movimento cadencial da música se faz sentir. É comum sentirmos um apelo (por vezes irresistível) para acompanhar esta regularidade com um ligeiro movimento do pé ou da cabeça (nos concertos de Heavy Metal o movimento da cabeça não costuma ser tão ligeiro...).

Encontramos num nível acima, correspondendo a uma camada estrutural intermédia, células ou motivos rítmicos que conferem à música uma certa métrica – isto é, um certo grau de padronização rítmico que irá contribuir para o carácter específico da obra. Num nível ainda superior, relativo à estrutura total da peça, pode também verificar-se que esta estrutura é, ela própria, global e fundamentalmente circular. Podemos encontrar na música de dança – pelo menos em alguma dessa

¹⁹ A unidirecionalidade não é um problema de obras incompletas, como a 9ª sinfonia de Bruckner ou a 10ª sinfonia de Mahler. De facto, estas obras lançam o desafio aos compositores ou maestros que pretendam apresentá-las de que a reconstrução ou a criação posterior das partes em falta devem almejar manter o sentido e coesão total da obra, respeitando a sua temporalidade, quer esta seja unidirecional ou outra qualquer.

música - este tipo de estrutura global circular. Estas peças são estruturadas de tal forma que podem ser tocadas por um tempo indeterminado, ou, melhor dizendo, durante o tempo que a ocasião específica em que a música se integra requer. Por exemplo, num serão de dança, cada peça deverá durar tanto tempo quanto se pretenda dançar essa mesma peça. Assim, a estrutura total da obra repetir-se-á tantas vezes quantas forem necessárias para perfazer esse tempo. Estaremos, assim, perante uma estrutura que não deve ser descrita adequadamente como unidirecional tal como acima caracterizamos o conceito. Não existe um início marcado da obra (como uma apresentação de um tema), nem um final estabelecido (como uma cadência conclusiva). Nesse tipo de peças, o final da obra coincide com o seu início, de tal forma que a sensação de finalização serve como impulso para um novo começo.

Ora, apesar deste carácter circular se evidenciar nas danças podemos encontrá-lo, em maior ou menor grau, em variadíssimos estilos musicais. Encontramos, por exemplo, na música popular estruturas simples que reforçam um refrão musicalmente fácil de captar, suscetível de ser cantado um número arbitrário de vezes, em função do entusiasmo do momento ou da situação.

Em cima referi o estilo minimalista (com o exemplo de Philip Glass), cujas obras tipicamente evitam a unidireccionalidade e privilegiam estruturas globais de pendor eminentemente circular. É verdade que existe também uma lógica de progressão nessas obras. Mas tal progressão usualmente concretiza-se pela adição gradual de novos elementos a cada novo ciclo, sendo notoriamente subalterna a essa dinâmica circular globalizante. O estilo de Glass conduz-nos ao que Kramer designa de “tempo vertical” (*vertical time*). Obras que exibem um grau extremo de repetibilidade estrutural, como será o caso de grande parte das obras no estilo minimalista americano, acrescentando-se ao nome de Glass nomes como Terry Riley, Steve Reich e John Adams. Kramer diz-nos que tais obras são ouvidas como se de um único momento se tratasse, sem início nem final, numa espécie de consagração do presente. Pela radical suspensão do sentido progressivo, corporizam um caso limite de não linearidade.

Uma nota sobre a conceção de não linearidade de Kramer

Kramer concebe a não linearidade como um tipo de arranjo temporal baseado em princípios gerais de estruturação do todo da obra, no qual cada evento aparece como uma ocorrência derivada desse conjunto de princípios e não como uma decorrência lógica dos eventos anteriores. Nesse sentido, uma

peça não linear não apresenta uma verdadeira progressão, mas apenas uma constante apresentação de si mesma, dos seus próprios elementos centrais, induzindo uma sensação de estabilidade ou mesmo de imobilidade. Esta temporalidade pode ser encontrada na música africana ou balinesa. Vimos acima que a música minimalista – organizada segundo o “tempo vertical” - constitui um exemplo manifesto de não linearidade. Outro caso de não linearidade será o “tempo momentâneo”, de que falarei mais abaixo.

A circularidade ou a repetibilidade, tal como a acabei de descrever, poderá ser vista como um tipo de não linearidade dentro da teoria de Kramer, uma vez que se poderá encarar a circularidade como um aspeto não progressivo da obra. E, de facto, quando dei o exemplo das obras minimalistas referi que podemos de certa forma desdobrar analiticamente estas peças em duas componentes: a circular (o padrão repetitivo geral) e a progressiva (a adição gradual de novos elementos). Nas palavras de Kramer deveríamos falar em componente não linear e componente linear.

Contudo, creio que não deveremos pensar a circularidade e ou a repetibilidade *apenas* como um aspeto não linear (na aceção de Kramer) porque apesar da circularidade em si e por si própria não poder determinar o trajeto progressivo da obra, ainda assim integra a sua dinâmica de progressão.

A pulsação, por exemplo, é um dos elementos essenciais do carácter propulsivo da música e constitui, como vimos, a cadência repetitiva basilar e estruturante da obra. Num outro plano estrutural, a eventual, digamos, “convulsão repetitiva” num dado momento da obra poderá funcionar como um polo gerador de tensão ou, pelo contrário, de saturação. Tensão e saturação são duas formas de criação de expectativas²⁰ – a tensão pede resolução, a saturação mudança. Os elementos progressivos de uma obra são sempre enquadrados pelo carácter, quantidade e densidade dos elementos repetitivos no seio dos quais os elementos progressivos surgem - de tal forma que a perceção de progressividade de uma peça resulta sempre do modo específico como todos estes elementos se conjugam. Daí que a divisão que acima foi feita, a respeito da música minimalista, entre a componente circular e a componente progressiva não pode ser entendida como uma divisão estanque, mas como uma maneira simplificadora de analisar categorialmente o material musical em jogo em tais composições.

Considero que esta conjugação entre repetição e progressão é transversal a toda a música – isto é, está sempre presente e em todos os níveis. Por exemplo, no famosíssimo motivo melódico da abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven, a tríade de dó menor é exuberantemente apresentada na sequência

²⁰ Num sentido mais formal que meramente subjetivo, como tentarei explicar no capítulo 3.

mi bemol, mi bemol, mi bemol, dó²¹ - três mi bemóis que culminam na tônica, a nota dó. Ora, se a sequência contivesse, ao invés, dois mi bemóis ou quatro mi bemóis, o efeito musical seria outro e a percepção da direccionalidade e de progressão para a nota dó seria bem diferente – talvez demasiadamente precipitada, talvez demasiadamente adiada. Trata-se de um pequeno motivo melódico, porém, considerações deste teor – acerca do carácter impulsionador da repetição – podem ser feitas em relação a quaisquer camadas formais da obra.

1.9.3. Temporalidade dispersiva

Outra forma de organização temporal alternativa à unidireccionalidade e à circularidade é o que poderei chamar de “temporalidade dispersiva”. Neste tipo de arranjo musical a direccionalidade é dissolvida no interior de uma movimentação musical espaiada. Música de pendor atmosférico, construída com base em esparsos acordes que largamente se sobrepõem como uma sucessão de “nuvens sonoras” constituem os exemplos mais claros deste tipo de organização temporal.

Este tipo de temporalidade espaiada encontra-se em algumas das obras impressionistas de Debussy e de Ravel. Nas obras destes compositores não é tanto o carácter circular o responsável pela diluição do sentido direccional, quanto o uso de artificios composicionais como o recurso ostensivo a arpejos de larga extensão, compostos segundo escalas modais ou orientalizadas que tendem a diluir a preponderância da tônica como ponto de convergência da evolução melódica ou centro gravitacional da harmonia. Esta profusão de arpejos tonalmente ambíguos cria atmosferas sonoras rarefeitas, tornando difícil discernir claramente uma linha temporal de progressão musical. A peça para piano *Reflets dans l'eau* de Debussy ilustra magnificamente esta sensação de fluidez etérea.

Um exemplo completamente diferente, tanto no estilo e no tempo histórico como na forma como o efeito é conseguido, pode encontrar-se em alguma da música polifónica renascentista. Veremos mais abaixo que a polifonia corresponde tipicamente a um outro tipo de temporalidade – a temporalidade multidireccional. No entanto, existem obras polifónicas nas quais a multiplicação das vozes é tão grande que a sensação resultante é a de que a música se espaiava e distendia numa profusão dispersiva de ocorrências. O motete *Spem in alium*, para 40 vozes de Thomas Tallis ou o cânone para 36 vozes de Johannes Ockeghem, *Deo Gratias*, são duas obras que exemplificam esta temporalidade.

²¹ Refiro-me à voz do violoncelo. Nas restantes vozes é tocado sol sol sol mib, que constituem as restantes notas do acorde de dó menor.

1.9.4. Temporalidade fraturada

Outra forma de temporalidade que foge aos ditames de uma estruturação temporal definida segundo uma linha progressiva unidirecional é o que pode ser denominado como “temporalidade fraturada”, ou, com sentido próximo, de “temporalidade fragmentada”. Obras estruturadas segundo este tipo de temporalidade apresentam cortes marcados ou mesmo abruptos no seu fluxo evolutivo. A peça de Debussy referida – apesar de globalmente organizada numa forma mais esparsa – contém, para além desses elementos dispersivos, trechos em que a fragmentação é notória. Breves melodias surgem como vislumbres rapidamente interrompidos. Interrupções essas que impedem o desenho de uma ideia melódica completa e globalmente unificada. Estruturas fragmentadas podem encontrar-se em outras obras de Debussy, como o *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ou o prelúdio *La puerta del Vino*²².

Casos mais extremos deste tipo de temporalidade são peças ordenadas como uma justaposição de blocos sonoros consideravelmente distintos entre si – neste caso poder-se-á falar mais apropriadamente de temporalidade fragmentada. Richard Taruskin (1996) destaca o princípio formal da *drobnost* – a estruturação das obras como uma soma de partes formalmente desconexas – como uma das características do estilo russo oitocentista, em especial, do famoso Grupo dos Cinco. Todavia, enquanto a fragmentação formal era objeto de alguma contenda entre os compositores russos quanto às suas virtudes estéticas (Tchaikovsky, por exemplo, lutava contra esta tendência dos seus compatriotas quase como contra uma maldição da sua herança musical, mantendo a coerência formal como a sua principal aspiração (Taruskin, 1996, p. 138)), Taruskin diz-nos que Igor Stravinsky foi o primeiro compositor a assumir resolutamente o princípio da *drobnost*. Referindo-se ao inovador arranjo formal da Sagração da Primavera:

Dai em diante, a música de Stravinsky não mais atenderia aos critérios normativos tradicionalmente considerados essenciais para um discurso musical coerente. Não haveria nenhuma progressão harmónica, nenhum desenvolvimento temático ou motivico, nenhuma transição bem executada. A sua música seria uma música não de processo, mas de estado, derivando a sua coerência e o seu ímpeto da interação calculada de uniformidades "imóveis" e descontinuidades abruptas. O único processo que

²² Para análises do carácter fragmentado das obras de Debussy, ver, e.g., Imberty (1993) ou Cummins (2001)

restaria seria o da acumulação, princípio regente por excelência da Sagração (Taruskin, 1996, pp. 956-957).²³

Kramer apresenta-nos a noção de “tempo momentâneo”, desenvolvendo a ideia de “forma momento” de Stockhausen (cf. Taruskin, 2009 , p. 232), que poderá ser entendida como um caso limite de temporalidade fragmentada. O “tempo momento” é um tipo de temporalidade estruturada como um mosaico de secções musicais, mas a descontinuidade entre as secções é de tal ordem que estas secções são tomadas como momentos musicais autónomos, experienciáveis por si próprios, desvinculadas do todo. Daí que o foco de apreciação incida no momento presente de cada fragmento, mais que na progressão global.

Penso que esta ideia é problemática. A própria noção de fragmento implica uma relação: o fragmento é concebido como parte de algo no qual se integra. O fragmento que se concebe como separado dos demais concebe-se na relação com os elementos dos quais justamente se separa. Se um dado trecho musical ocorre em descontinuidade com o trecho anterior e com o trecho subsequente, tal rutura tem implicações no modo como esse trecho é ouvido – o trecho será ouvido, precisamente, *como descontinuo*. Seria diferente ouvir essa mesma secção como uma obra musical isolada ou como fragmento de outra obra qualquer. Daí que o tempo associado a um fragmento em descontinuidade não será nunca, rigorosamente, um “tempo momentâneo”. Há, com efeito, algo de paradoxal nesta ideia. A secção é tida como autónoma em relação às demais pelo grau de diferença que com elas mantém. No entanto, essa mesma *diferença* – essa *relação* diferenciadora com as demais - é um elemento caracterizador essencial dessa secção.²⁴

1.9.5. Direccionalidade instável

Esta temporalidade aproxima-se da noção de Kramer de “linearidade não-direcionada” (que se contrapõe à linearidade direcionada acima referida), segundo a qual os eventos progridem num *continuum* temporal para objetivos imprevisíveis ou não antecipáveis.

²³ Henceforth Stravinsky's music would no longer meet the normative criteria traditionally deemed essential to coherent musical discourse. There would be no harmonic progression, no thematic or motivic development, no smoothly executed transitions. His would be a music not of process but of state, deriving its coherence and its momentum from the calculated interplay of "immobile" uniformities and abrupt discontinuities. The only process that remained would be that of accumulation, The Rite's governing principle par excellence (Taruskin, 1996, pp. 956-957). [tradução minha]

²⁴ Curiosamente, esta ideia de tempo momentâneo liga-se à discussão acerca da apreciação musical que será abordada no capítulo 4. Levinson defendeu que algo parecido com a “forma momento”, mais do que uma proposta disruptiva moderna, descreve o modo apropriado de escuta musical. Voltarei, por isso, a este assunto. As dificuldades conceptuais que agora aponteji acerca do carácter autónomo de uma secção antecipam parte do que terei a dizer.

Como mencionei a respeito da concepção de Kramer de “linearidade direcionada”, preferirei definir a temporalidade agora em estudo, evitando um apelo tão forte ao carácter previsível ou antecipatório de uma obra porque tais noções estão demasiadamente ligadas a fatores relativamente adventícios associados aos hábitos dos ouvintes para com as obras em causa. Quanto à designação “linearidade não direcionada”, julgo que se trata de uma expressão enganadora porque sugere, ou literalmente significa, que uma peça para piano de Schoenberg, por exemplo, não possui direção. (Veremos de seguida que as obras atonais, ou quase-atonais, de Schoenberg exemplificam notavelmente esta temporalidade). Ora, dizer que uma obra não tem direção pode facilmente confundir-se com a asserção de que semelhante peça não vai a lado algum – o que por sua vez se poderá confundir com a ideia de que não tem realmente um sentido musical. Não creio que esta seja uma forma justa de caracterizar a organização temporal de obras deste género. Nem o próprio Kramer é consequente com a designação que adotou, uma vez que nos diz que nesta estrutura os objetivos são imprevisíveis – não que são inexistentes. Obras como *Sechs kleine Klavierstücke* são compostas de tal forma que desafiam o nosso modo de pensar e sentir a direccionalidade porque rompem com as referências tradicionais de orientação. Isso não significa que não possuam uma direção – significa que, na ausência dessas referências, o sentido de progressão torna-se ambíguo, problemático, no limiar do incompreensível. Daí que tenha escolhido a designação “direccionalidade instável”.

O sistema tradicional de orientação musical a que me refiro é a linguagem tonal, cuja principal característica consiste no estabelecimento de uma nota principal (a tónica) que configurará o trajeto e objetivo do desenvolvimento da obra. Todavia, durante o século XX assistimos a progressivas tentativas de dissolução da tonalidade, ou mesmo à sua declarada negação, que resultaram em peças musicais cuja progressão não é já pautada por diretrizes óbvias, em especial as diretrizes dadas pela gramática tonal que orientou a criação dos compositores durante três séculos. Estes esforços de rutura com a linguagem tonal tiveram a sua expressão programaticamente mais explícita no desenvolvimento do sistema dodecafónico de Schoenberg e na obra dos três compositores que formaram a Segunda Escola de Viena que introduziram este novo sistema na sua prática criativa: o próprio Schoenberg, Berg e Webern. Na ausência de alicerces estabelecidos, de uma hierarquia definida e de objetivos claros, o movimento musical perde a inexorabilidade típica de uma sonata de Mozart ou de uma sinfonia de Beethoven. Torna-se errante, difícil de interpretar, estruturalmente instável²⁵.

²⁵ Haverá certamente graus em que tal ocorre. Poder-se-á dizer que as obras de Berg, por exemplo, exibem um sentido de direccionalidade de uma forma geral mais claro e compreensível.

1.9.6. Multidireccionalidade

Uma alternativa à unidireccionalidade é a multidireccionalidade. A polifonia é uma das mais enaltecidas qualidades da música ocidental: a prática de conjugar várias linhas melódicas que preservam entre si uma relativa autonomia musical. Esta prática teve início durante a Idade Média tardia, prolongando-se pelo Renascimento (onde conheceu a admirável mestria de Palestrina ou de Josquin des Prez, por exemplo), atingindo provavelmente o seu auge nas fugas de J. S. Bach. Apesar de formas como o madrigal renascentista ou a fuga barroca serem exemplos de música polifónica no sentido mais claro e imediato, poder-se-á dizer que praticamente toda a música ocidental composta nos últimos séculos é, em alguma medida e num sentido amplo do termo, polifónica. De facto, mesmo quando uma dada melodia assume o papel principal é usual que a obra inclua elementos musicais variados que, apesar de servirem sobretudo de acompanhamento, mantêm em si uma certa autonomia e podem ter uma riqueza musical considerável.

Por outro lado, poder-se-á alegar que mesmo a música mais claramente polifónica – como uma fuga de Bach – é unidireccional se procurarmos aferir a sua direccionalidade ao nível do plano harmónico e melódico global – constataremos que existe uma linha estrutural principal que estabelece os pontos basilares da obra, o seu clímax e a sua cadência principal, por exemplo. Poderá ainda acrescentar-se que, se é certo que na polifonia as vozes mantêm uma relativa independência, existe também uma permanente demanda de conciliação e reforço mútuo. A direcção musical geral da obra surgirá de tal conjugação. Caberá ao executante e ao ouvinte compreender tal direccionamento global para além das diferenças que é capaz de discernir em cada uma das vozes.

Julgo que esta ideia ganha plausibilidade se considerarmos a arquitetura completa da obra. Porém, se considerarmos que a peça pode ser compreendida e experienciada não só enquanto estrutura global, mas também (ou *sobretudo* - como defende Levinson com a sua teoria concatenacionista) momento a momento, tal ideia não é suficiente para anular o carácter divisivo da polifonia. A um nível de apreciação mais local, não é seguro que se possa suprimir a multidireccionalidade. Eis os primeiros compassos da primeira fuga do primeiro caderno do Cravo Bem Temperado, BWV 846:



Figura 1- Trecho da primeira fuga (em dó maior) do primeiro caderno do Cravo Bem Temperado, BWV 846, de J.S. Bach

Como deveremos entender e ouvir este trecho? A fuga começa com a apresentação isolada do tema principal (o “sujeito”) numa das vozes intermédias (o contralto). Em seguida este mesmo tema é apresentado sucessivamente nas diversas vozes (ou camadas melódicas) na seguinte ordem: soprano, tenor e, finalmente, baixo. Quando este tema é apresentado pela segunda vez, no soprano, a melodia do contralto prossegue naturalmente e sem interrupções. Assim sendo, deveremos seguir o desenvolvimento desta última mesmo quando sobre ela existe já uma segunda melodia. Todavia, a segunda melodia é agora a responsável pela exibição do tema principal da fuga, adquirindo deste modo o seu próprio interesse musical. Acresce que nesse período ambas as melodias são ouvidas simultaneamente e é a sua concertação tonal que confere unidade musical a essa passagem. Mas ouvir essa unidade é já ouvir cada uma das notas deste trecho em contraponto harmónico, isto é, na sua contribuição para a coesão tonal da passagem e não como linhas melódicas que se desenrolam autonomamente. Com a entrada das restantes melodias (do tenor e do baixo), a conciliação de todas estas dimensões naturalmente complexifica-se.

Isto é, não é possível estabelecer que as vozes devam ser ouvidas ou como melodias com interesse estético autónomo ou como contribuições para a unidade harmónica. Por mais importante que a harmonia entre as vozes seja, essas mesmas vozes individualmente consideradas são de tal modo ricas e possuem um tal carácter musical que não é razoável assumir que a passagem em escuta deva ser ouvida *apenas* como uma entidade musical una resultante da conjugação destas vozes. Penso que parte da riqueza da polifonia reside justamente no inesgotável desafio de encontrar sentido musical no

contínuo balanceamento entre dependência e independência, convergência e divergência, conciliação e oposição.

Joseph N. Straus (2018, p. 76) explica que durante a modernidade a independência das camadas sonoras é levada ao extremo. Straus oferece-nos vários exemplos nos quais a multidireccionalidade é manifesta. A estratificação da textura musical em camadas conflitantes pode ser encontrada em obras como *Petrushka*, *Sagração da Primavera*, *Três Peças para Quarteto de Cordas*, de Stravinsky, no prelúdio para piano de Debussy *Feux d'Artifice*, no monodrama *Erwartung* de Schoenberg, na ópera de Berg *Wozzeck*, no *Quarteto de Cordas* de Crawford Seeger ou no *Quarteto de Cordas* de Bartok. De entre estes exemplos, Straus salienta o estilo de Stravinsky:

[Na música de Stravinsky] As camadas são relativamente independentes umas das outras - na verdade, são deliberadamente descoordenadas. Cada uma tem seu próprio material musical distinto e a sua própria orientação harmónica. As camadas relacionam-se não como figura e fundo, ou como norma estável e interferência instável, mas sim como forças iguais num conflito não resolvido (Straus, 2018, p. 77).²⁶

Um dos exemplos oferecidos por Straus para ilustrar esta ideia é a Introdução à Parte 1 da *Sagração da Primavera*. Nesta passagem a camada que contém a melodia desvincula-se da camada harmónica que supostamente lhe deveria servir de suporte a tal ponto que

Contra essa harmonia, a melodia é ouvida como algo distante, conflitante, posto à parte. Em vez de proporcionar conforto e apoio mútuos, as camadas melódica e harmónica projetam uma dualidade irreduzível que bifurca a consciência da obra (Straus, 2018, p. 78).^{27 28}

1.9.7. Temporalidade aberta

Pretendo significar com temporalidade aberta a qualidade das obras musicais que são compostas *enquanto* são exibidas e apreciadas, e que se traduz no facto de cada instante conter um elemento de imprevisibilidade musicalmente decisivo para a sua evolução. Deste modo, serão as obras

²⁶ The layers are relatively independent of each other— indeed, are deliberately uncoordinated. Each has its own distinctive musical material, its own harmonic orientation. The layers relate to each other not as figure and ground, or as stable norm and unstable interference, but rather as equal forces in an unresolved conflict (Straus, 2018, p. 77). [tradução minha]

²⁷ Against this harmony, the melody is heard as something distant, conflicted, set apart. Instead of providing mutual comfort and support, the melodic and harmonic layers project an irreducible duality that bifurcates the consciousness of the work (Straus, 2018, p. 78).

²⁸ Ao longo do livro, Straus procura fazer paralelismos entre as estruturas musicais típicas da modernidades (como a fragmentação formal) com certas condições mentais. Não abordarei neste trabalho estas associações. Do seu estudo retiro apenas a análise musical das estruturas formais.

que se edificam no próprio momento de apresentação que nos interessam. No domínio musical, temos a performance e a improvisação.

A performance musical, tomada como obra de arte por direito próprio²⁹, contém este elemento de abertura porquanto a performance nunca é inteiramente determinada pela obra que lhe serve de objeto. Daí que haja sempre algum grau de surpresa quando e em cada momento em que a obra é executada – grau de surpresa que constitui um dos fatores de atração de uma performance ao vivo. Contudo, será a improvisação entendida como composição musical em tempo real a atividade musical que melhor exemplifica este tipo de estrutura temporal aberta.

Para melhor entendermos a temporalidade aberta proponho confrontá-la diretamente com o primeiro tipo de temporalidade referido, a unidirecionalidade. Recordando o que se disse sobre a organização unidirecional, obras compostas segundo este princípio³⁰ – como as sinfonias de Beethoven, para regressar ao exemplo acima mencionado – cada instante é ouvido como resultando inexoravelmente do instante anterior e como gerando inexoravelmente o instante seguinte. É claro que na primeira ou nas primeiras audições de uma sinfonia de Beethoven, semelhante sensação de coesão estrutural não é obtida imediatamente. Seguramente, uma obra desta envergadura e complexidade exigirá repetidas audições e uma considerável familiaridade para completa assimilação do seu material artístico. Mas conseguida essa assimilação, a direccionalidade e inexorabilidade da linha musical deverá ser sentida em cada momento – sendo que esta inexorabilidade constitui uma das principais valências estéticas da obra.

Ora, na música improvisada espera-se que o momento presente seja sentido de uma forma bem diferente. A música improvisada vive do esforço de conciliação entre a determinação e a surpresa. Poder-se-á dizer que a improvisação musical se situa algo paradoxalmente entre o esperado inesperado e o inesperado esperado. Esperado inesperado porque se espera que o improvisador nos surpreenda a cada instante com a sua criatividade e poder de inovação. Inesperado esperado porque, se o improvisador for bem-sucedido, a sequência de notas escolhidas será sentida, surpreendente e encantadoramente, como a sequência “certeira” – como se *tivesse* de ser essa a combinação e não uma outra qualquer. Claro está que esta sensação de êxito estético não ocorre a todo o instante da improvisação – existirão momentos mais inspirados que outros (nos concertos de jazz, gestos musicais particularmente felizes poderão ser aclamados com palmas de curta duração no decurso da execução).

²⁹ Veremos no capítulo 3 que Peter Kivy insiste neste ponto na sua análise ontológica da relação entre performance e obra.

³⁰ Em relação às obras compostas não farei aqui uma distinção entre o conteúdo musical de uma performance e o conteúdo musical da obra executada nessa performance – assumo que a coesão orgânica da obra se reflete na coesão orgânica de uma performance competente dessa mesma obra (como disse, o problema da relação entre performer e obra será objeto de estudo do capítulo 3).

Todavia, apesar destas oscilações, espera-se que no desfecho da improvisação a sensação prevalente seja a de que o improvisador nos acabou de oferecer algo orgânica e esteticamente coerente. E, de facto, a improvisação pode exibir um nível de coesão estrutural equivalente a uma obra criada de raiz. Há improvisações que atingem um tal nível de excelência que se tornam objeto de apreciação regular através das suas gravações, como se de uma obra composta na partitura se tratasse. A gravação do concerto de solos improvisados para piano de Keith Jarrett, *The Köln Concert*, de 1975, tornou-se um dos álbuns de piano mais vendidos de sempre. Não será por isso apropriado assinalar a diferença de evolução temporal entre a obra improvisada e a obra composta estruturada unidireccionalmente ao nível da estrutura global, mas sim a nível do momento presente. Enquanto o instante da sinfonia de Beethoven é um instante “fechado” (o campo de possibilidades do evento imediatamente subsequente foi restringido a uma única possibilidade que é sentida como inexorável), na música improvisada o instante é “aberto” (a cada momento, existem múltiplos rumos que a música poderá tomar e essa mesma abertura é um fator de enriquecimento da experiência estética da obra) – ainda que, finda a improvisação, se possa reconhecer retrospectivamente que a peça finalizada exhibe uma admirável unidade orgânica.

(Voltaremos ao tema da música improvisada quando falarmos acerca da característica 11 da tipologia das temporalidades artísticas de Levinson e Alperson, que temos vindo a analisar.)

1.9.8. Temporalidade aleatória

A música com elementos aleatórios aproxima-a da música improvisada por partilhar com ela a dimensão da imprevisibilidade. Contudo, há diferenças relevantes. Tomarei novamente o exemplo da obra de *Music of Changes* de John Cage.

Em primeiro lugar, a imprevisibilidade da música aleatória situa-se ao nível da *composição* e não da execução. A obra de Cage foi composta com elementos aleatórios, mas, uma vez assim composta, as suas execuções deverão seguir as prescrições que foram estabelecidas (aleatoriamente) nessa composição. Esta composição é, neste sentido, tão “fechada” quanto uma sinfonia de Beethoven – e, nesse aspeto específico, tão diferente de uma peça improvisada quanto semelhante sinfonia.

Outra diferença em relação ao improviso é a seguinte. Enquanto na música improvisada o instante é decidido segundo o gosto, a capacidade criativa do improvisador e o modo como este é sensível a todo

o contexto harmónico e melódico do momento, na música aleatória a decisão é despersonalizada – ou, mais radicalmente ainda, des-humanizada. Esta despersonalização foi explicitada como uma das intenções de Cage enquadrada numa abordagem filosófica associada ao Zen Budismo:

Ao associar os hexagramas [do I Ching] a parâmetros musicais (altura, duração, volume, ataque, etc.), Cage foi capaz de converter o método de lançamento da moeda num meio de eliminar os seus hábitos e desejos (ou como ele disse, “Memórias, gostos e desgostos”) como fatores na tomada de decisão na composição. Depois de decidir como os sorteios iriam determinar os resultados musicais, poderia abrir mão do controle do processo e compor “não intencionalmente”, como prescreve a filosofia Zen (Taruskin, 2009 , p. 58)³¹.

Claro está, o grau de despersonalização nunca será total uma vez que os próprios mecanismos de determinação dos eventos musicais terão de ser previamente concebidos por pessoas – neste caso, todo o labor criativo que Cage depositou na criação deste método. Todavia, na improvisação o elemento humano perpassa a obra do início ao fim – a todo o instante é a pessoa, a criação humana refletindo toda a sua emocionalidade e imaginação, que se faz sentir.

Resumindo, dado que numa peça aleatória a sequência de notas foi determinada em larga medida pelo acaso, e não por uma ponderação estética da evolução musical da obra, semelhante obra não poderá alcançar o mesmo nível de coesão estrutural que vemos contida numa sinfonia de Beethoven ou mesmo numa improvisação competente. A evolução temporal da peça de Cage não tem - nem poderá ter - um sentido evolutivo direcionado porque a obra foi composta, em larga medida, como um explícito desvio a essa exigência de encaminhamento (demasiado) “humano”. As restantes estruturas elencadas – desde a dispersiva à multidirecional - também se distinguem da estrutura aleatória por razões semelhantes: apesar da evolução temporal destas estruturas não ser tão definida quanto a da estrutura unidirecional, existe ainda assim um sentido evolutivo musical não comparável àquele que é percecionado na música aleatória – porque também estas resultam do esforço consciente de atribuição de sentido musical de um compositor, e com toda a probabilidade esse sentido, por mais inabitual que seja, terá uma influência decisiva na perceção da progressão musical por parte do ouvinte. Como se o tempo aleatório funcionasse como uma janela para o tempo “objetivo” do mundo, independente do tempo “subjetivo” artificialmente imposto pelo homem. (Coloquei aspas porque, em rigor, tal desígnio não poderá ser alcançado. Ainda que a fonte de eventos se pretenda despersonalizada, a sucessão

³¹ By associating the hexagrams [do I Ching] with musical parameters (pitch, duration, loudness, attack, etc.) Cage was able to convert the coin-tossing method into a means of eliminating his habits or desires (or as he put it, “memories, tastes, likes and dislikes”) as factors in making compositional decisions. Once he had decided how the coin tosses would determine the musical results, he could relinquish control of the process and compose “non-intentionally,” as Zen prescribed (Taruskin, 2009 , p. 58). [tradução minha]

aleatória deverá ser interpretada pelo ouvinte que lhe atribuirá um sentido temporal necessariamente humano).

A obra atrás analisada de John Cage, *4'33''*, é um caso assaz singular a este respeito porque a sua estrutura temporal consiste numa conjugação de estrutura aberta e de estrutura aleatória. Se assumirmos que o conteúdo de cada performance é inteiramente constituído pelos ruídos ocorridos aquando da execução da obra, trata-se de uma peça em certa medida aberta dado que, tal como na música improvisada, o instante de cada performance não está à partida determinado, mantendo algo de imprevisível. Mas, ao contrário da música improvisada, o momento não é decidido pelo gosto e sensibilidade musicais do improvisador: essa “decisão” (não se tratando realmente de uma decisão) é remetida totalmente para o acaso da circunstância. Deste modo, a estrutura temporal é aleatória (estabelecida pelo acaso) e aberta (a cada instante). Para completar, a obra tem um aspeto fechado fundamental que é a “moldura” temporal rigorosamente determinada pela duração que lhe dá o título.

1.9.9. Temporalidade suspensa ou estagnada

“Temporalidade estagnada” poderá parecer um oxímoro – um tempo que apesar de passar, não passa. Trata-se, contudo, de outro tipo de organização temporal não sequencial que encontramos em algumas obras musicais. O que essencialmente caracteriza a temporalidade deste tipo de obras é a não evolução, ou, em casos mais extremos, a imobilidade. Podemos lembrar a peça já mencionada, *Composition 1960 #7*, de La Monte Young, constituída por um único acorde durante um longo período. Esta obra não contém nenhuma mudança e não evolui para lado algum. Talvez o próprio declínio progressivo natural do acorde executado poderá contar – no sentido mínimo do termo - como uma progressão para o silêncio. Mas é possível imaginar um acorde de intensidade uniforme que é subitamente interrompido a dado momento – e não há nenhuma indicação na peça de Le Monte Young que impeça uma performance deste tipo.

De maneira muitíssimo mais sofisticada, na obra *Atmosphères*, do compositor György Ligeti, o efeito de estagnação é induzido de forma praticamente oposta: enquanto a imobilidade na peça de Le Monte Young resulta da simples ausência de movimento, a imobilidade sentida na obra de Ligeti é o resultado de *excesso* de movimento - uma superabundância de elusivos movimentos harmonicamente amalgamados. Composta em 1961, *Atmosphères* ganhou popularidade depois de ter sido usada por

Stanley Kubrick no filme *2001: Odisseia do Espaço*. Trata-se de uma obra que explora aquilo que Ligeti designou de “micropolifonia”. Enquanto na polifonia tradicional as vozes individuais podem ser entre si discernidas, ouvidas e apreciadas, no caso da micropolifonia de Ligeti tal não é possível. Trata-se de um intrincado jogo entre um número imenso de melodias imitativas extremamente próximas harmonicamente (até 56 vozes, cada qual tocada por um instrumento), formando um incomensurável e contínuo *cluster* que torna simplesmente impossível a distinção perceptiva do movimento de cada uma das vozes. A textura é de tal maneira densa e indistinta que o resultado sensorial daí emergente é uma espécie de manto tímbrico estagnado – aproximando-se de uma réplica orquestral do ruído branco: a mistura uniforme de todas as frequências do espectro audível. O único movimento possível (se assim se poderá chamar) é a mudança textural do manto tímbrico, que varia de densidade e coloração em função dos instrumentos ativos – trata-se, contudo, de mutações tímbricas entre períodos perceptivamente estagnados e não verdadeiramente de uma progressão temporal. Em suma, “uma música sem princípio nem fim”, como descreverá o próprio Ligeti (cf. Taruskin, 2009, p. 216).

1.9.10. Considerações finais sobre a tipologia e o caso da Chaconne de Bach

Para finalizar, devo salientar que as estruturas temporais que acabei de apresentar funcionam principalmente como categorias de análise da temporalidade musical, salvaguardando que as obras musicais reais exibem tipicamente uma complexidade de formas temporais que resiste a uma aplicação direta de qualquer uma dessas categorias. Trata-se de tipos de estruturas que poderão ser instanciados de múltiplas formas. Uma única obra pode conter várias destas estruturas de maneira complexamente combinada. Darei o exemplo de uma peça de Bach onde quatro tipos de temporalidade coexistem, constituindo o acordo entre elas um dos principais elementos do conteúdo musical desta peça. Refiro-me à peça para violino solo, *Chaconne*, da Partita em ré menor, BWV 1004.

A Chaconne (em italiano, Ciaccona), é o quinto andamento, o andamento final, desta partita e a sua duração equivale, sensivelmente, à soma das durações dos quatro andamentos anteriores. É uma das peças mais desafiantes alguma vez compostas para violino solo. Os quatro tipos de temporalidade que de seguida salientarei são a temporalidade circular, a multidireccionalidade, a temporalidade dispersa e a unidireccionalidade inexorável.

O carácter circular da obra constitui um dos seus elementos formais centrais. A peça é organizada segundo a forma de dança barroca conhecida como *chaconne*, que tem a estrutura de “tema e variações” – existe um tema base que é apresentado no início na sua forma original e, ao longo de toda a peça, tal tema deverá reafirmar-se repetidamente em sucessivas variações. Neste caso, o tema é repetido em 64 variações. Deste modo, existe um sentido geral *de circularidade* estrutural ditado por essa forma de composição: o tema exposto inicialmente deverá ser musicalmente identificado nas suas múltiplas variações num total de 64 vezes. Nem sempre é fácil reconhecer a ligação entre uma dada variação e o tema base, mas tal associação é um dos requisitos desta forma. Geralmente as variações preservam pelo menos uma das características principais do tema, como o seu contorno melódico ou a sua progressão harmónica.

Quanto à multidireccionalidade, tratando-se de uma obra de Bach não poderia deixar de ser polifonicamente rica. Apesar de composta para um instrumento eminentemente melódico, o violino, Bach consegue introduzir, explícita e implicitamente³², múltiplas melodias em contraponto, conferindo à obra uma incontornável dimensão multidireccional.

Um certo pendor dispersivo aparece-nos em algumas das variações. O tema é modificado 64 vezes numa extraordinária panóplia de configurações. Se em algumas variações encontramos uma melodia definida e contida dentro de limites estreitos, há variações em que o tema se difunde agilmente em largos intervalos melódicos e harmónicos, numa sucessão fluída de arpejos de grande amplitude. Obviamente, não estamos a falar de um tipo de dispersão musical comparável às divagações em escalas modais de um Debussy. Mas ainda assim podemos sentir um certo carácter dispersivo nas variações mais esparsas e arpejadas da Chaconne.

Finalmente, a unidireccionalidade, enquanto progressão inexoravelmente direccionada, surge como o derradeiro imperativo de organização temporal da obra. Perante a pluralidade de disposições temporais que se elencou, é preservado um indubitável sentido de progressão e continuidade. A obra divide-se em três grandes secções que se sequenciam e organizam como um vasto arco de uma viagem emocional – a secção inicial tem um pendor lúgubre e severo, a segunda secção é luminosa e apaziguadora, e na secção final voltamos ao registo escuro e pesaroso. Ao longo desta jornada, as sucessivas variações do tema são sentidas não como segmentos musicais justapostos, mas como uma contínua transmutação de uma ideia musical que integra um plano narrativo mais vasto.

³² O contraponto ou harmonia implícita é um artifício composicional que possibilita que uma melodia sugira (ou implique) uma outra melodia harmonicamente conjugada com ela, sem que essa segunda melodia (a melodia sugerida) seja realmente executada. Daí que tais melodias implícitas ou notas implícitas (que configuram a harmonia implícita) deverão “ouvir-se” mentalmente, apesar da sua ausência acústica.

Em suma, encontramos na Chaconne uma organização temporal cíclica com um forte sentido de progressão linear global, que contempla também aspetos multidirecionais e dispersivos.

Depois desta apresentação da minha proposta de uma tipologia das estruturas temporais da música, regressemos à discussão da tipologia das temporalidades artísticas de Levinson e Alperson, e, em especial, à sua aplicação ao fenómeno musical.

1.10. Tempo prescrito

“Objetos da forma de arte são apropriadamente experienciados na ordem previamente estabelecida pela qual os seus elementos foram intencionalmente arranjados, segundo o ritmo definido pelo, ou inerente ao próprio objeto artístico ou pelo modo de apresentação ou performance prescrito.”

Uma vez mais, a música apresenta-se como um caso paradigmático desta forma de temporalidade. A obra musical deverá, de facto, tornar-se disponível numa performance que obedeça apropriadamente (com alguma margem de liberdade) ao *ritmo* estabelecido pelo compositor. Isto porque o ritmo é o elemento estruturador da obra musical, e tal estruturação consiste num arranjo temporal. Este elemento define-se, justamente, por determinar a sequência de eventos, definindo com o maior rigor possível - o instante e a duração de cada um dos sons constituintes da obra musical.

O que acabo de dizer aplica-se diretamente a obras musicais individuais com uma estrutura interna fechada, concebidas como eventos sonoros contínuos e autónomos - como um prelúdio, uma fuga, ou um *Lied*. Porém, poderão surgir dificuldades quando consideramos obras com partes sonoramente separáveis - como uma sinfonia ou um concerto grosso com vários andamentos, ou uma ópera com várias árias e recitativos. Para estes casos, é relativamente admissível que, apesar de a obra ter sido concebida como um todo relativamente coeso, as partes sejam apreciáveis separadamente ou por uma ordem diferente da que a obra tomada como um todo estipula. De facto, há obras que ganharam uma considerável notoriedade como obras musicais autónomas, mas que são parte de obras mais vastas. Exemplos célebres são o primeiro andamento da 5ª Sinfonia de Beethoven, ou a ária *Lascia ch'io pianga*, da ópera Rinaldo, de Haendel. Contudo, algum apreciador mais exigente com o sentido

orgânico da obra total poderá alegar que ouvir estas partes como obras independentes é um modo algo ilegítimo de apreciação.

1.11. Não significância das partes temporalmente não extensas

“Objetos da forma de arte são tais que partes não-temporalmente extensas do objeto não contam como unidades esteticamente significativas do mesmo. Ou seja, semelhantes partes não são isoláveis para estudo de um modo que contribui significativamente para a experiência completa e íntegra do objeto.”

Julgo que este critério é de extrema importância para o nosso entendimento da natureza temporal da música, e é o critério que melhor distingue a temporalidade da música da temporalidade das restantes artes. A especificidade desta característica torna-se clara quando comparamos a música com outras artes também elas eminentemente temporais como o cinema, o teatro ou dança

Durante a visualização de um filme poderei suspender o fluxo narrativo para apreciar o momento fotográfico – a aflição de um olhar, a magnificência de um monumento, a vastidão de uma paisagem. Em parte em virtude desta dimensão “fotográfica” do cinema se fala da “fotografia” como uma das valências estéticas de um filme. Certos instantâneos são de tal modo apelativos que se tornam cartazes memoráveis. A imagem parada de um rosto ainda que desvinculada do curso de ação a que pertence é, obviamente, ainda assim a imagem de um rosto. Um rosto que poderei, em certa medida, apreciar por si mesmo. Ora, o que parece trivial em artes temporais como o cinema ou a dança, na música não é sequer possível. Se paro o curso de um filme obtenho uma imagem fixa. Se decido suspender o fluxo musical o que acontece?

O congelamento de um "frame" é possível na exibição de um filme, mas não existe um “momento congelado” na audição de uma peça musical; "Congelar" (por exemplo, apertar o botão "Pause" de um CD player) não nos dará nada – não nos dá nenhuma unidade menor quase perceptiva. (Levinson & Alperson , 2015, pp. 185).³³

Esta observação de Levinson e Alperson é crucial. É concebível a fixação de uma imagem de um filme, de uma cena de uma peça de teatro ou de um gesto de uma dança. Mas se tento captar o momento

³³ “Freeze-frame” is possible in viewing a film, but there is no such thing as “freeze-moment” in auditing a piece of music; “freezing” (e.g., pushing the “Pause” button of one’s CD player) gives you nothing, rather than some smallest quasi-perceptual unit (Levinson & Alperson , 2015, pp. 185). [tradução minha]

instantâneo de uma peça musical, obtenho apenas silêncio ou uma breve ressonância do momento suspenso. Com efeito, para apreciar um instante musical tenho de lhe conferir duração. Mas se confiro ao instante uma duração então já não é um instante como o é o momento fotográfico que se fixa no fluxo do filme. Trata-se agora de um evento temporal cuja duração fará incontornavelmente parte da sua apreciação musical. Assim, na música não existem, em rigor, eventos instantâneos porque os elementos nucleares da música - cada nota, cada acorde, cada pausa – são caracterizados tanto pela sua duração como pela relação que entre si estabelecem.

(Há um sentido em que um acorde não tem duração - pode ser concebido como uma conjugação abstrata de intervalos tonais. Assim, fora do contexto de uma obra musical, um acorde poderá ser apreciado isoladamente, com uma certa duração mais ou menos arbitrária, se quisermos apenas ouvir o modo como as notas do acorde se harmonizam entre si. Recordemos aqui a hipótese de Levinson da arte de “fragâncias sonoras”. Contudo, o termo “acorde” aplica-se aqui tão-somente a um evento musical constitutivo da obra, tal como uma nota, um motivo melódico ou uma pausa. Assim, ao contrário do acorde concebido como uma estrutura abstrata, o evento “acorde” como o estou aqui a considerar, integrado no fluxo temporal da obra, é definido tanto pelo conjunto de notas que o compõem como pela duração específica que lhe é atribuída.)

Desta forma, o que torna a música temporalmente tão especial é que a música é integralmente constituída como um *continuum* de *relações temporais* – e não por uma sequência de instantes. Ou, como formulam Levinson e Alperson:

O que isto indica é que a música é um processo temporal inquebrável e que sua essência reside nas relações de elementos que são intrinsecamente quase sem forma (por exemplo, notas únicas, acordes) num grau maior do que no filme. (Levinson & Alperson , 2015, pp. 186).³⁴

Podemos “amputar” um momento fotográfico do fluxo cinematográfico - com sacrifício da orgânica do filme, é certo. Mas algo nesse momento resiste e persiste fora das relações narrativas. Não podemos, porém, amputar uma nota do fluxo musical, porque essa mesma nota é inteiramente definida em termos de relações tonais e temporais. Por exemplo, a nota que neste instante ouvimos é definida como uma terceira acima da nota anterior e uma segunda abaixo da nota seguinte, com uma duração temporal que é o dobro da nota anterior e o triplo da nota seguinte. Para lá destas relações esta nota, simplesmente, não é concebível enquanto nota musical - um ponto de uma melodia, por exemplo.

³⁴ What this points to is that music is an unbreakable temporal process, and that its essence lies in relationships of elements which are intrinsically almost formless (e.g. single notes, chords) to a greater degree than in film (Levinson & Alperson , 2015, pp. 186). [tradução minha]

Repara-se que Levinson e Alperson quando fazem a comparação com o cinema formulam a diferença em termos de grau (“num grau superior que num filme”). Com efeito, poder-se-á insistir que mesmo considerando que a imagem fixa do cinema possui um valor estético relativamente autónomo, as relações que semelhante imagem cinematográfica mantém com o resto do enredo também lhe são constitutivas. Dessa forma poder-se-á alegar, seguindo Levinson e Alperson, que a diferença entre o cinema e a música é de grau e não rigorosamente de princípio. Ainda assim, julgo que o facto de o instante musical não ser sequer inteligível a não ser como pura relação de elementos, torna o carácter temporal da música substancialmente diferente do carácter temporal do cinema, da dança ou do teatro. Isto porque estas três últimas artes possuem uma dimensão que na música está ausente: o espaço. Assim, ainda que o tempo se suspenda, é possível preservar desse momento a sua configuração espacial instantânea. Ora, na música não existe uma dimensão extra que se preserva no instante. Se tentarmos suspender o tempo musical nada restará para apreciar a não ser o eco evanescente do momento que se tentou suspender.³⁵

1.12. Tempo tematizado

“Objetos da forma de arte são – de alguma forma significativa - acerca do tempo, ou acerca da nossa experiência dele”

Ao contrário das condições anteriores, é difícil ver como esta condição se poderá aplicar à música puramente instrumental. Que a música instancia vários modos de manifestação temporal, é inegável – vimos já que a temporalidade é uma qualidade inerente à música que se pode estruturar de múltiplas maneiras. Outra coisa bem diferente é afirmar que a música *é sobre o tempo* ou que o representa.

A dinâmica temporal da música parece ajustar-se aos mais variados modos de pensar e sentir o tempo no sentido mais quotidiano do termo. Na música clássica, por exemplo, os andamentos de uma obra (de uma sinfonia, de uma sonata, etc.) são nomeados pelo tipo de sensação temporal que deverão transmitir: *presto*, *andantino*, *largo*, etc. Todavia, tal não significa que a música seja acerca dessas sensações temporais.

³⁵ A música poderá, contudo, contemplar a dimensão espacial num sentido diferente quando pensamos na disposição espacial das diversas fontes sonoras – a disposição espacial dos instrumentos da orquestra ou a disposição espacial das colunas no nosso aparelho estereofónico, por exemplo. Esta disposição espacial terá, claro está, uma significativa influência na experiência musical. Ainda assim, não se trata de uma variável relevante para o que está em causa, porque nas restantes artes a disposição espacial é essencialmente objeto de percepção visual e não meramente auditiva. Sendo meramente auditiva, o congelamento do instante fará desaparecer o som juntamente com tudo o que contribui para a sua experiência, inclusivamente a sua disposição espacial.

Contudo, Levinson e Alperson oferecem um exemplo:

Uma subcategoria de obras que se referem ao tempo que valerá a pena destacar serão as obras que são acerca do tempo no sentido em que tais obras projetam, por vezes de modo surpreendente, um sentido de ausência de tempo ou atemporalidade (*timelessness*). Um bom exemplo poderá ser o Quinteto de Cordas em Dó Maior, de Schubert, cujo andamento lento veicula ao ouvinte um sentido de plena suspensão, pelo menos numa boa performance. Paradoxalmente, em semelhante caso a temporalidade essencial da música é destacada por contraste (Levinson & Alperson, 2015, p. 170).³⁶

Não creio que estas considerações sejam convincentes. Vejamos um curto trecho do início do andamento de Schubert referido pelos autores:



Figura 2- Trecho do andamento lento, Adagio, do Quinteto de Cordas em Dó Maior, de Schubert

Trata-se de um “adagio” com um início marcadamente lento. A figuração rítmica é muito espaçada nas vozes inferiores, o que de facto induz uma sensação de quase-suspensão temporal. Aquilo que é problemático no parágrafo acima citado são as expressões “obras que são acerca do tempo no sentido que tais obras projetam [...] um sentido de ausência de tempo” e que a obra de Schubert “veicula ao ouvinte uma sensação de suspensão completa”. Se com a palavra “veicula” (*conveys*) os autores pretendem dizer algo como “induz” ou “suscita”, não vejo problemas em reconhecer tal qualidade na música. Penso que é justamente essa sensação de extrema lentidão que esta peça consegue suscitar que constitui uma das suas qualidades expressivas mais notórias. Mas induzir ou suscitar uma sensação não é representar nem dizer algo de relevante acerca dessa sensação. Se, ao invés, os autores pretendem com as palavras “projetar” ou “veicular” dizer, de facto, “representar” ou ser,

³⁶ A noteworthy subcategory of works which refer to time would be works that are about time in the sense that they project, sometimes surprisingly, a sense of timelessness. A good example might be Schubert’s String Quintet in C, whose slow movement conveys to a listener a sense of utter suspension, at least in a good performance. Paradoxically, in such a case the essential temporality of music is highlighted by contrast. [tradução minha]

literalmente, “acerca do tempo”, como vem escrito - então deveremos entender o carácter suspensivo do quinteto de Schubert não apenas como um aspeto do seu conteúdo expressivo ou experiencial, mas como algo semanticamente mais substantivo.

No capítulo 2 abordaremos com mais cuidado a questão da representação na música. Uma das estratégias de pensar a possibilidade de representação na música será apelar à noção de exemplificação de Nelson Goodman, segundo a qual em contextos apropriados uma obra poderá referir uma característica que ela própria contém. Considerando o caso agora em estudo, o *Adagio* de Schubert foi composto para ser ouvido num tempo lento. Exibindo esta qualidade temporal, podemos dizer que refere essa mesma qualidade? Penso que não. Não creio que haja menos razões para afirmar que um lápis exemplifica a capacidade de riscar que uma peça musical lenta exemplifica o andamento lento. Para que isso fosse verdade algum mecanismo de representação que não ocorre no caso do lápis deveria estar em operação no caso deste prelúdio. Um mecanismo que incluísse um conjunto complexo de convenções ou um entendimento expectável do público em relação às intenções do compositor. Mas tal mecanismo não parece estar simplesmente presente, porquanto a peça é composta num tempo lento essencialmente para que seja reconhecida e experienciada como lenta – tal como um lápis é concebido para riscar - e não para que essa mesma lentidão seja tomada como objeto de representação.

Como faz notar Carroll, usando não o exemplo de uma peça lenta, mas o caso de uma peça rápida:

[...] dizer de uma obra que ela possui a característica de ter um andamento rápido não é suficiente para dizer que ela é acerca de “ter um andamento rápido”; isso exigiria outro nível de complexidade na obra, que chamasse a atenção para o facto de ela ter um andamento rápido e/ou que tecesse um comentário sobre esse facto. A simples posse de um andamento rápido não implica estas coisas; neste caso não se requer interpretação para identificar o tema da música, sobre o qual ela exprime alguma coisa (Carroll, 2010, p. 46).

Regressando à peça de Schubert, o facto de a obra induzir uma sensação de suspensão não implica que o faça em virtude de uma qualquer tematização sobre essa mesma capacidade de indução. Penso que o *Adagio* deste quinteto poderá constituir um exemplo da temporalidade estagnada ou suspensiva – um dos tipos de temporalidade da tipologia que tive oportunidade de explicar numa secção anterior. Trata-se, portanto, de uma qualidade formal de estruturação temporal e não propriamente de um tema ou de um assunto que a peça seria capaz de abordar.

1.13. Tempo como material estruturante

“Objetos da forma de arte usam o tempo como um material, ou como uma qualidade estrutural importante.”

Para melhor esclarecer esta condição, Levinson e Alperson acrescentam:

Mas a questão aqui é que certas artes tipicamente jogam com o tempo, por assim dizer, ou o manipulam, e que tal jogo ou manipulação é central para o interesse estético dos objetos da arte (Levinson & Alperson, 2015, p. 173).³⁷

A expressão “manipular o tempo” no contexto musical não poderá ser lida literalmente. Supõe que o tempo é algo suscetível de ser manipulado e que uma arte como a música seria capaz de exercer nele essa manipulação. Ora, apenas em conjeturas científicas como a teoria da relatividade de Einstein encontramos uma concepção do tempo na qual o tempo pode ele mesmo alterar-se, como sofrer retraimentos ou distensões. Sucede que estas alterações ocorrem em virtude de acontecimentos que rigorosamente nada têm que ver com o fenómeno musical. (Seria absolutamente extraordinário que uma obra musical tivesse a capacidade de alterar o tempo neste sentido.) Daí que se quisermos falar em “manipular o tempo” no contexto da apreciação musical teremos de interpretar esta noção de maneira diferente. Encontro duas formas de conferir inteligibilidade à ideia de manipulação temporal na música: apelando à noção de tempo psicológico e recorrendo ao conceito de tempo como categoria de estruturação das obras.

Começando por esta última, o tempo no contexto da compreensão de uma obra é tipicamente entendido como a categoria que nos permite tornar inteligível diversas formas de estruturar eventos – dois acordes que surgem sequenciados, uma nota que se prolonga e outra que se estreita, duas melodias que se ouvem simultaneamente, uma pausa que se precipita e outra que se adia. Sequenciação, simultaneidade, adiamento, prolongação, desfasamento - tudo isto são formas de manipulação temporal. Isto é, não manipulamos literalmente o próprio tempo através da manipulação de eventos, mas os eventos são manipulados temporalmente das mais variadas formas. Assim, tudo o que dizemos em relação ao tempo musical se aplica diretamente aos eventos musicais – por exemplo, é a duração temporal dos eventos musicais que poderá encolher ou distender, é a pulsação temporal

³⁷ But the point here is rather that certain arts typically play with time, so to speak, or manipulate it, and that such play or manipulation is central to the aesthetic interest of objects of the art (Levinson & Alperson, 2015, 173). [tradução minha]

que poderá acelerar ou retardar. Dizer que é o próprio tempo, enquanto tal, que acelera seria dizer que o modo de caracterizar os eventos, digamos, como acelerados é ele mesmo suscetível de aceleração. Como mencionei, poderá isto fazer sentido em contextos radicalmente diferentes daquele que aqui nos interessa - em certas teorias científicas, como a teoria de Einstein, ou certas concepções ontológicas acerca da natureza última do tempo. No âmbito da compreensão musical, porém, afigura-se como uma confusão categorial entre atributo e modo de atribuição. A cor desta maçã é vermelha - mas a cor em si não tem cor, não pode ser vermelha nem verde. A cor é o conceito que uso para caracterizar um dado aspeto da maçã, cuja extensão inclui o vermelho. Do mesmo modo, o tempo deste prelúdio é lento - mas o tempo em si não é lento nem tem qualquer tempo. O tempo é o conceito que uso para caracterizar um dado aspeto estrutural do prelúdio.

Outro modo de interpretar a noção de manipulação temporal é apelando à noção de tempo psicológico. Neste caso, não é propriamente do tempo que falamos, mas da *perceção* ou *experiência* do tempo. De facto, é verdade que a música pode induzir diversos modos de sentir a passagem do tempo. Uma peça de figuração rítmica agitada pode provocar um sentimento de urgência e precipitação, enquanto uma outra peça composta principalmente por notas longas e espaçadas, pode oferecer-nos uma experiência de plena suspensão temporal - o Adagio de Schubert acima mencionado seria um exemplo desta possibilidade.

Este modo de sentir o tempo musical não deverá ser confundido com outra forma de tempo psicológico mais diretamente associado à perceção da duração. Dois eventos de duração cronológica idêntica podem ser sentidos como tendo durações completamente distintas. Refiro-me ao modo de assimilar o tempo que transforma numa eternidade os cinco minutos na sala de espera do hospital e num breve instante as horas que passamos a filosofar com um amigo. Voltando ao plano musical, uma curta e frenética peça para piano que induza a sensação de urgência pode ser experienciada como demorando bem mais do que de facto demora, e uma obra lenta como a de Schubert poderá parecer que passa num ápice. Daí que devemos manter a distinção entre tempo psicológico especificamente musical, isto é, intrinsecamente ligado à estrutura da obra (o “tempo acelerado” da peça de piano e o “tempo suspenso” do Adagio de Schubert) e o tempo psicológico associado à duração que poderá ser uma sensação relativamente furtiva ligada ao eventual prazer (ou desprazer) que uma dada obra nos causa.

O poder da música em manipular o tempo nos dois sentidos anteriores - quer como categoria de organização, quer como modo de perceção - está relacionado com a variedade de formas que a

música encontra de se estruturar temporalmente. Formas essas que procurei de certa forma categorizar e sistematizar na tipologia anteriormente referida. Com esta condição, Levinson e Alperson fazem notar que para certas formas de arte a manipulação temporal dos eventos é tão importante que tal capacidade constitui uma das suas características mais salientes. A música é, indubitavelmente, uma das artes que melhor exemplifica esta condição.

1.14. Tempo peculiar

“Objetos da forma de arte são capazes de gerar um tipo de tempo que lhes é peculiar. Que existe para um apreciador apenas na e através da experiência da obra.”

Esta condição constitui um prolongamento e aprofundamento da última condição. As considerações acerca do tempo psicológico especificamente musical ligado ao movimento formal da obra aduzidas na condição anterior aplicam-se diretamente à condição presente. Vimos também que a natureza temporal da música apresenta a peculiaridade de que cada evento musical é integralmente definido como uma *relação tonal e temporal* de elementos, a tal ponto que se torna na prática impossível captar o instante musical. Deverá agora salientar-se o carácter musicalmente autónomo destas relações.

Levinson e Alperson fazem alusão à ideia de Susanne Langer de que a música cria um tempo virtual próprio, onde os eventos se organizam e se movem uns em relações aos outros apenas dentro dessa ordem. Falei já desta dimensão da experiência musical quando abordei a questão da música enquanto som – o primeiro parâmetro da definição de Levinson em análise neste capítulo – em específico, a ideia de Roger Scruton da música como movimento sonoro. Acrescente-se que Scruton desenvolve a autonomia temporal da música quando assera que na experiência musical os sons são percecionados não em função das suas causas naturais ou materiais, mas como elementos pertencentes a um plano virtual de relações mútuas – durante aquilo que Scruton designa de escuta “acusmática”, “na música as notas flutuam libertas das suas causas” (Scruton, 1997, p. 221).³⁸ Sendo que só na e através da experiência musical este plano virtual tem lugar. Daí que o tempo da música seja completamente determinado pelo movimento relativo percecionado dos diversos elementos dentro deste plano. Uma vez mais, Hanslick aparece como a figura histórica que primeiramente formulou a autonomia da música em termos semelhantes, identificando a música como movimento tonal de formas sonoras.

³⁸ “the notes in music float free from their causes” (Scruton, 1997, p. 221). [tradução minha]

1.15. Tempo representado

“Objetos da forma de arte representam uma série de eventos no tempo distintos da série de eventos constitutivos do próprio objeto artístico.”

Esta condição está reservada a artes com um elevado poder representacional, como o cinema ou o romance, nas quais há geralmente dois cursos temporais em jogo:

Numa arte narrativa como o romance ou o filme, somos frequentemente confrontados com duas séries: uma, a série de eventos de apresentação que compreende a narrativa fílmica ou literária, e a segunda, a série de eventos ficcionais que reconstruímos, ou postulamos, com base nela. (Levinson & Alpers, 2015, p. 171).³⁹

Esta possibilidade de desdobramento é possível porque o cinema ou o romance são capazes de representar eventos que se situam *fora e independentemente* do curso temporal de apresentação. A trama principal do filme *Prometheus* acontece no ano de 2089, mas ao longo do filme ocorrem saltos de milhares de anos que cumprem a função de explicar melhor os acontecimentos a que assistimos no “presente” desse ano futuro. No romance *The Sense of an Ending*, de Julian Barnes, a personagem principal, um homem reformado, narra a sua história de vida refletindo sobre a sua juventude. O livro desenvolve-se na contínua alternância entre duas linhas temporais – a memória da juventude passada e o relato da situação presente. Nada de semelhante acontece na música.

Numa obra musical a ordem de apresentação dos eventos configura o *ritmo* da obra, que constitui uma das suas características essenciais. Não existe tal coisa como voltar atrás no tempo ou saltar para o futuro. O tempo da música é o tempo da sua apresentação. A experiência musical é uma experiência centrada no presente que, por assim dizer, continuamente se move no eixo temporal.

Não quer isto significar que a música instrumental não possa fazer referências a eventos que não se situam no presente. Um dado momento pode, de facto, fazer alusões a eventos passados ou antecipar eventos futuros. Vimos que a repetição é um dos aspetos formais mais importantes de uma boa quantidade de obras musicais. Numa peça construída segundo a forma “tema e variações” – AA'A'A'... - a cada variação é convocada a secção inicial bem como o acumulado das variações ouvidas até então. A estrutura formal de uma fuga, para dar outro exemplo, constitui-se em grande parte da contínua evocação do tema musical que é ouvido inicialmente. Daí que sempre que o tema é

³⁹ In a narrative art such as novel or film, we are often confronted with two series: one, the series of presentational events comprising the filmic or literary narration, and two, the series of fictional events which we reconstruct, or posit, on the basis of that. (Levinson & Alpers, 2015, p.170) [tradução minha]

ouvido no instante presente, ocorre um certo transporte rememorativo aos momentos passados em que esse tema surgiu. Um dos pontos de contenda no debate em torno da teoria concatenacionista reside justamente em avaliar o grau em que o momento que presentemente se escuta é influenciado por ocorrências musicais largamente espaçadas no tempo (ver capítulo 4).

Todavia, repetir não significa voltar atrás. Se a dado instante ouvimos novamente o tema da fuga, ainda que semelhante tema tenha já sido ouvido umas quantas vezes, o que ouvimos nesse instante é o tema *presentificado* na mesma linha temporal. Não se trata de uma analepse, de um recuo, de uma interrupção ou de qualquer mudança na linha do tempo. Do mesmo modo que quando uma personagem surge pela segunda ou terceira vez no decurso de um filme, tal aparição não constitui tipicamente nem um regresso ao passado nem uma representação da sua primeira aparição. O elo entre o passado e o presente é outro: trata-se tão-somente de um novo momento em que a mesma personagem aparece. De resto, só em circunstâncias muito especiais pode a repetição funcionar como uma representação do passado. Tipicamente não o é.

Levinson e Alperson ponderam a capacidade de alguns artificios composicionais como os *leitmotive* de Wagner e a *idée fixe* de Berlioz para representar eventos temporais paralelos na obra musical:

É verdade que certas técnicas musicais apontam na direção de tal capacidade (o uso de *leitmotive* por Wagner, a *idée fixe* destinada a denotar imagens da Amada na Sinfonia Fantástica de Berlioz), mas estão longe de permitir a representação de uma série de eventos e das suas relações internas (Levinson & Alperson, 2015, p. 171).⁴⁰

Se como os autores reconhecem, nem a música programática ou operática, com o auxílio de elementos extramusicais dramáticos, é capaz de representar eficazmente outras digressões temporais, menos apta, *a fortiori*, estará a música puramente instrumental, estando privada dessas ajudas.

Como disse, penso que tão importante quanto essa incapacidade representacional é o facto de que na música a repetição (de secções, de motivos melódicos, de células rítmicas) não poder ser genuinamente concebida como alusão ou retorno ao passado no mesmo sentido que tais regressos ocorrem nos filmes e romances (por exemplo, quando o escritor dedica algumas páginas a descrever a infância de uma das personagens). A música dá-se inteiramente no tempo que transcorre, e cada elemento do material sonoro musical deverá enquadrar-se na dinâmica de sequenciação que se faz sentir a cada instante na experiência musical.

⁴⁰ It is true that certain musical techniques point in the direction of such capacity (Wagner's use of leitmotifs, the *idée fixe* intended to denote images of the Beloved in Berlioz's *Symphonie fantastique*), but they fall far short of enabling depiction of a series of events and their internal relations. [tradução minha]

De facto, a sequenciação é aqui uma noção chave. Voltando à possibilidade de desdobramento de fluxos temporais explicado por Levinson e Alperon, citado no início desta secção, num filme a ordem cronológica dos eventos poderá ser, digamos, ABCD. Mas é possível que a ordem de apresentação seja algo tão desconstruído quanto a sequência BDAC. Caberá ao espectador reconstruir na sua mente a ordem cronológica (ABCD) para melhor entender o enredo. Na música isto não acontece. Uma obra musical que se apresenta na ordem de eventos ABCD (ou com um teor repetitivo na forma ABA' como a forma-sonata, por exemplo) não deverá ser “reconstruída” mentalmente de outra forma: a ordem com que é apresentada é integral à sua fruição e compreensão.

1.16. Tempo improvisado

“Objetos da forma de arte são criados no ato de apresentação, de tal forma que o tempo de criação, o tempo de apresentação, e (normalmente) o tempo de receção coincidem.”

Esta condição corresponde à estrutura temporal que anteriormente designei como “temporalidade aberta”. Sendo assim, as considerações que se seguem servem como um aprofundamento ao que avancei sobre este tema na secção relativa à tipologia temporal. Como disse nessa secção, a improvisação é a forma que melhor exemplifica esta estrutura. Se na condição anterior vimos que a experiência da apreciação musical se centra no presente, esta condição fala-nos de um tipo de organização temporal em que esse instante presente constitui-se como o eixo central de confluência de todas as dimensões envolvidas nessa experiência: é no mesmo momento que o improvisador cria, a obra é apresentada e o ouvinte aprecia. Assim, a união temporal de todas as dimensões e intervenientes na edificação do fenómeno musical confere à improvisação uma aura ritualística de consagração do aqui e agora.

Desta forma, o grau de espontaneidade é muitíssimo maior que aquele que geralmente é encontrado numa performance preparada de uma obra previamente composta. Claro que a espontaneidade nunca é total: o improvisador cria sempre a partir de algo e existe tipicamente um enquadramento musical estabelecendo uma série de orientações e restrições que o improvisador deverá respeitar. Contudo, enquanto as orientações que um intérprete de uma obra escrita deve respeitar são maioritariamente positivas (é estabelecido aquilo que deve fazer), as diretrizes que um improvisador deve observar são maioritariamente negativas (é definido aquilo que *não* deve fazer). Dentro desses limites, há um espaço significativo para a espontaneidade.

Uma das marcas fundamentais da apreciação de uma improvisação é a de que o ouvinte sabe que o que ouve está a ser composto enquanto é tocado e espera que o executante dê azo à sua espontaneidade durante o improviso. Assim, a nossa tolerância para com os possíveis enganos deverá ser entendida de forma completamente diferente. Levinson e Alperson dizem a esse respeito:

Uma das principais fontes de prazer no caso da arte improvisada é claramente a apreciação da obra-de-arte-no-processo-de-ser-produzida. Quando ouvimos uma peça musical improvisada, por exemplo, aceitamos como algo natural todos os tipos de sons e efeitos musicais que, na situação de escuta usual, onde o tempo de composição e o tempo de execução são totalmente desconexos, consideraríamos como erros (Levinson & Alperson, 2015, p. 172).⁴¹

A questão aqui levantada por Levinson e Alperson acerca da nota “errada” é interessante. De facto, é difícil determinar com clareza o que contaria como “nota errada” numa improvisação. Para isso será elucidativo comparar o erro da improvisação com o erro de uma performance de uma obra previamente composta.

1.16.1. Erros de performance de uma obra prévia

Durante a performance de uma obra composta previamente, uma nota poderá ser considerada errada de duas formas: 1) como um erro da própria performance (diretamente atribuível ao performer), ou 2) como um erro de composição da obra da qual a performance é uma execução (atribuível, indiretamente, ao compositor). Em relação ao erro de performance, podemos considerar várias formas pelas quais uma performance pode mostrar-se menos conseguida: falta de limpidez sonora, problemas de afinação, expressividade desajustada, timbre empobrecido, desequilíbrio harmónico, etc. Por outro lado, mesmo quando é executada uma obra previamente escrita, há sempre uma certa margem de liberdade dentro da qual é possível ao performer incluir opções expressivas da sua autoria. Por isso, outra fonte de erros poderiam ser erros de expressão musical pessoal do próprio performer. (Para um aprofundamento deste tema, em especial do papel da expressividade do *performer* na interpretação musical, ver capítulo 3). Em suma, há aspetos da performance que podem, em parte, ser valorizadas por si mesmos, como a afinação, o equilíbrio tímbrico, ou o conteúdo expressivo pessoal do performer. Contudo, a noção de erro de performance que tenho em mente é uma noção mais restrita. Identifico o

⁴¹ One of the chief sources of delight in the case of improvised art is clearly the appreciation of the artwork-in-the-process-of-being-produced. When we listen to an improvised piece of music, for example, we accept as a matter of course all sorts of musical sounds and effects which, in the usual listening situation, where time of composition and time of performance are entirely disjoint, we would regard as mistakes. [tradução minha]

“erro de performance” com o que poderá ser designado como “erro de interpretação”. Assim, reduzir-me-ei aos erros de performance diretamente associados ao carácter da performance *enquanto performance-de-uma-obra*: erros que comprometem a performance quando esta funciona como instância ou meio de expressão de uma obra previamente composta. Assim, todos os parâmetros da performance (mesmo aqueles que poderiam ser avaliados por si mesmos) serão encarados naquilo que contribuem para uma adequada interpretação da obra. Caracteristicamente, entende-se como um erro deste tipo – um erro de interpretação - um desvio do que está implícita ou explicitamente prescrito na partitura. Ou de outro modo, um desvio daquilo que, a partir da partitura, se poderia inferir ou “interpretar” acerca da obra nela representada. Por exemplo, durante a interpretação de uma sonata de Mozart, um erro ocorre quando o dedo do pianista escorrega para a nota si quando deveria tocar si bemol, ou quando uma nota é tocada com mais ênfase daquela que seria adequada ao momento.

Quanto ao segundo tipo de erro, trata-se de um defeito estético da própria obra musical que se interpreta. Erro este atribuível ao compositor e não ao intérprete - o tipo de demérito musical que coloca Telemann num patamar artístico inferior a Bach. (Para um desenvolvimento da questão do juízo estético, ver capítulo 4).

1.16.2. Erros de performance da improvisação

Dado que na improvisação a performance e a composição confluem no mesmo ato musical, a separação que foi agora feita entre erro de performance e erro de composição não pode ser feita tão claramente. Numa improvisação, as notas não estão prescritas, por isso não poderá haver um erro de performance análogo ao erro da interpretação de uma obra escrita. Teremos assim de ponderar este tipo de erros da performance em função da composição que está a ser criada. Mas dado que a composição coincide com essa mesma performance, teríamos de comparar os erros de performance com a própria performance – como a performance é sempre idêntica a si mesma, resulta estranhamente que não haveria a possibilidade de ocorrência de quaisquer erros de performance neste sentido de performance *de* uma obra criada. Mas é manifesto que faz sentido falar de erros de performance numa improvisação. Por exemplo, podemos facilmente imaginar que o saxofonista não conseguiu alcançar a nota que pretendia no momento de a tocar, ou que a nota não foi tocada com a precisão devida porque o som produzido resultou demasiado ruidoso. Este erro pode ser ou não detetável. Se o dedo do saxofonista desliza inadvertidamente para a nota adjacente, pode a nota errada

ter uma clareza suficiente para que não seja possível saber, do ponto de vista de quem ouve, que a nota efetivamente tocada não correspondeu à nota desejada.

Por isso, teremos de reformular a relação que existe durante a improvisação entre performance e criação musical de forma a contemplar a existência de erros de performance deste tipo. Uma solução será conceber a criação musical improvisada como algo que ocorre na mente do improvisador não no exato instante da execução, mas num momento imediatamente anterior. A criação deverá assim entender-se em termos de intenções prévias e não em termos das notas efetivas da performance. Nesta linha, os erros de performance deverão ser definidos como desvios da intenção criadora. Esta conceção permite-nos pensar os erros da performance de uma improvisação não só enquanto erros técnicos detetáveis, como uma nota ruidosa, mas como erros inerentes à própria performance independentemente da sua perceptibilidade, como a nota adjacente no exemplo acima. Será considerado um erro de performance tudo o que o improvisador tentou realizar e não conseguiu – ainda que só ele o saiba e nunca o chegue a partilhar (ou confessar...). Esta solução fornece uma forma de resolver o problema do erro de performance de uma improvisação, mas levanta dois problemas.

Em primeiro lugar, obriga-nos a proceder a uma distinção extra entre obra improvisada e performance: a obra improvisada propriamente dita desenrola-se na mente do improvisador, enquanto a performance será a obra que se faz ouvir durante a improvisação. Mas a distinção parece artificial. Ao contrário do que sucede nas performances de obras escritas, em que entendemos a performance como uma *performance-de-algo* – isto é, existe por um lado a obra que serve de objeto de múltiplas performances, e existe, por outro, essa performance concreta que tem como objeto essa obra – nas obras improvisadas tendemos a conceber a performance como sendo já a improvisação, não uma performance *de* algo exterior e independente dessa mesma performance. Algo que poderia ser instanciado de múltiplas formas em múltiplas outras performances. A improvisação não instancia uma obra repetível: ela *é* a obra⁴². Isto tem a consequência de que a distinção que foi feita entre os erros de performance numa obra previamente escrita que poderiam ser atribuíveis à própria performance (problemas de afinação, timbre, etc.) de modo relativamente independente do papel que desempenham como interpretação de uma obra não é viável na improvisação. Todos os erros da performance de uma improvisação comprometem a improvisação enquanto expressão de uma

⁴² Deste modo, será inadequada a adoção de uma perspetiva ontológica da obra improvisada baseada na distinção type-token (tipo-instância), uma vez que o conceito de type surge para dar resposta ao problema da repetibilidade de certas entidades (cf. (Bertinetto, 2012)).

composição musical – composição que é a própria performance. Assim, todos os erros de performance são, por assim dizer, “erros da interpretação” de si mesma.

Em segundo lugar, não é provável que a distinção entre intenção e ato seja viável no caso da improvisação. Tal perspectiva pressupõe que cada instante do fluxo da improvisação inclui duas fases distintas e separáveis: 1) uma fase de preparação, em que ocorre a representação da nota que se quer tocar e se toma a decisão de a tocar, e 2) uma fase de realização, durante a qual a decisão é consumada na execução da nota. Ora, não parece que semelhante separação ocorra. Julgo que a improvisação é um caso típico de pensar-em-ação, que é aliás, transversal às principais atividades musicais, como cantar ou interpretar uma obra musical:

Quando sabemos fazer algo competentemente, proficientemente, ou de modo especializado, o nosso conhecimento não é manifestado de modo verbal, mas de modo prático. Durante as ações de cantar ou tocar um instrumento o nosso conhecimento musical está nessas próprias ações; o pensamento e conhecimento musical estão no nosso agir e fazer. Desse modo, é inteiramente apropriado descrever um intérprete musical competente como alguém que pensa de forma muito exigente e profunda (embora tácita) enquanto interpreta (ou improvisa) – à medida que constrói e liga padrões musicais entre si; (Elliott, 1995, p. 56).⁴³

Trata-se, portanto, não de um pensamento *sobre* e *anterior* à ação, mas de um pensamento *na* ação. Devemos ressaltar que a improvisação exige também um certo grau de pensamento-sobre-a-ação. Por exemplo, o improvisador mantém-se alerta em relação a eventuais mudanças de rumo da parte dos músicos que o acompanham, mudanças que são relativamente “exteriores” à sua vontade – uma súbita aceleração rítmica do baterista, um acorde inesperado do pianista, uma alteração de escala do contrabaixista, etc. O pensamento-na-ação faz-se sentir mais notoriamente nos momentos de maior espontaneidade. Por exemplo, quando o improvisador assume o protagonismo do grupo, executando um solo que se torna o centro da atenção musical, é este último pensamento – o pensamento *na* ação - que adquire primazia. Melodias improvisadas ágeis podem abranger facilmente mais de oito notas num único segundo – desta forma não raro são percorridas mais de vinte e quatro notas numa passagem rápida de uns meros três segundos. Se estas melodias são realmente improvisadas, então são decididas e executadas no momento com um elevado grau de espontaneidade. Num momento de

⁴³ When we know how to do something competently, proficiently, or expertly, our knowledge is not manifested verbally but practically. During the continuous actions of singing or playing instruments our musical knowledge is in our actions; our musical thinking and knowing are in our musical doing and making. Thus, it is entirely appropriate to describe competent musical performers as thinking very hard and very deeply (but tacitly) as they perform (or improvise)—as they construct and chain musical patterns together; In other words, a performer's musical understanding is exhibited not in what a performer says about what he or she does. [tradução minha]

espontaneidade desta natureza, não é possível antecipar estes movimentos através de uma representação mental prévia de uma tão rápida profusão de notas.

Existe um certo debate em torno da temporalidade da ação improvisada. Como é difícil tornar inteligível a ideia de que algo é decidido no exato momento em que é tocado, poder-se-á alegar que, em rigor, a decisão terá de ser feita *antes* da execução – nem que seja por um “nanossegundo”. A “espontaneidade” poderá traduzir-se, então, nesta simultaneidade ou *quase* simultaneidade entre a decisão pensada e a execução instrumental:

Certamente a decisão de um improvisador de ir para um lado ao invés de outro deve ter sido feita pelo menos um nanossegundo antes de seguir adiante. Na verdade, porém, podemos não saber o suficiente sobre os mecanismos da atividade mental para decidir a questão de uma forma ou de outra. Sendo assim, deixemos o assunto em aberto: um gesto de improvisação é aquele feito no momento ou um pouco antes do gesto em si - devemos supor que qualquer uma destas formulações torná desnecessário o acréscimo de “espontaneidade” na formulação (Brown, 2011, p. 66).⁴⁴

Penso que esta discussão não altera o essencial do que foi dito, porque o que importa salientar é que quer a decisão ocorra no exato momento da execução, quer ocorra num instante imediatamente anterior, não parece haver simplesmente tempo útil para que a mente forme uma representação prévia, minimamente tangível, que surja como uma orientação eficaz da ação⁴⁵. Neste sentido, a improvisação aproxima-se de uma habilidade física nos termos em que John R. Searle a coloca:

Quando estamos a aprender pela primeira vez a andar de bicicleta ou a esquiar, operamos de acordo com uma série de representações que são como regras. Ensinam-nos coisas como manter o peso ao descer a montanha. Mas quando uma pessoa fica realmente boa a esquiar, já não usa nenhuma representação mental deste tipo. Ganha apenas uma competência física. Podemos dizer que o corpo assume o comando (Searle, *Da Realidade Física à Realidade Humana*, 2020, pp. 113-114).

Desta forma pode salientar-se a diferença crucial entre o ato de composição e o ato de improvisação que fiz notar anteriormente. O compositor tem todo o tempo disponível para representar, refletir e rever cada uma das notas escolhidas, porque no papel as notas estão, por assim dizer, “congeladas no tempo” para ponderação distanciada. Na improvisação as notas decididas estão já a ser ouvidas no seu ritmo irrevogável, por mais acelerado que esse ritmo seja.

⁴⁴ Surely an improviser’s decision to go one way rather than another must have been made at least a nanosecond before following through. In fact, though, we may not know enough about the mechanics of mental activity to decide the issue one way or another, so let us leave the matter open: an improvisational move is one made at the time of or slightly before the move itself – where we shall assume that either formulation would make the addition of “spontaneity” in the formulation unnecessary (Brown, 2011, p. 66). [tradução minha]

⁴⁵ John Searle havia já desenvolvido a noção de “intenção na ação”, chegando mesmo a afirmar que toda a ação é uma entidade compósita da qual uma componente é uma intenção na ação (Searle, 1983, p. 107).

Será certo que o pensamento envolvido na improvisação combina interactivamente vários tipos de pensamento, incluindo o pensamento sobre a ação, o pensamento na ação e muito provavelmente outros processos mentais mais ou menos conscientes. Um exemplo em que esta combinação de modos de pensar se faz sentir de uma forma por vezes impressionante é o caso do pianista improvisador que tenta improvisar em contraponto. Ainda que, por hipótese, a mão que toca a melodia principal improvise livremente, o improvisador deverá pensar *sobre* essa melodia de forma a tocar com a outra mão uma outra melodia harmonicamente consistente com a primeira. Ficou historicamente conhecida a visita que Bach fez ao seu filho na corte de Frederico II, durante a qual Bach improvisou um *ricercare* (uma forma antecedente da fuga) a três vozes a partir de um tema inventado pelo Rei. Improviso que Bach posteriormente desenvolveu composicionalmente na obra *Oferenda Musical*, uma coleção de cânones, fugas e outras peças que Bach terá enviado ao Rei como presente.

O que quero destacar, porém, é que apesar de não ser o único tipo de pensamento, o pensamento-na-ação é ainda assim uma dimensão importante da improvisação associada ao carácter espontâneo que lhe é crucial. Tal impele-nos a tentar entender o erro de performance na improvisação de maneira diferente. De facto, faz sentido falar em “erros” quando nos atrapalhamos a apertar os cordões ou quando caímos a andar de ski – porque apesar do pensamento estar imbuído na ação tal pensamento não deixa de estar presente. Salvaguarde-se, contudo, que ainda que não seja um ato previamente refletido, a improvisação não deve ser entendida como um mero automatismo resultante de um hábito. Talvez ações como apertar os cordões ou conduzir um automóvel caibam nesta última categoria. Mas se nos lembrarmos de atividades mais complexas vemos que não tem de ser assim. A proficiência desportiva é um exemplo elucidativo. Um jogador de futebol com uma técnica apurada poderá encontrar uma forma extremamente imaginativa e inteligente de fintar o adversário. Dificilmente alguém dirá que essa finta se reduz a um mero automatismo nem que carece de pensamento. Daí que psicólogos como Howard Gardner (cf. 1983 / 2011) – o pioneiro desta abordagem - tenham falado de vários tipos de inteligência, entre eles a “inteligência corporal-sinestésica” como uma espécie de inteligência intimamente relacionada com o domínio do corpo. É interessante notar que Gardner identifica a aptidão musical como um outro tipo de inteligência. A improvisação poderá ser pensada como uma conjugação entre a inteligência corporal, principalmente associada à habilidade digital necessária para tocar um instrumento, e a inteligência musical, traduzida na capacidade de apreciar, entender e criar música. Deste modo, durante a improvisação decisões criativas e não meramente automatizadas deverão ter lugar no pensamento integrado na performance por forma a imbuir essa

mesma performance de um verdadeiro significado musical. (Voltarei ao tema do perigo do automatismo repetitivo mais abaixo.)

A dimensão do pensamento em ação não é, porém, exclusiva da improvisação. Como vimos na citação de Elliot, neste aspeto específico a performance-como-improvisação não se distingue da performance-como-interpretação de uma obra, porque também esta última se inclui na categoria de atividades que integram um pensamento-na-ação – atividades em que simplesmente não é possível extrair conceitualmente do comportamento o pensamento que o orienta. Todavia, a diferença que nos importa salientar entre interpretação e improvisação é que, apesar da interpretação também ser um caso de pensamento na ação, podemos aferir os erros de interpretação por referência a algo exterior a essa mesma interpretação – como se disse, apelando à obra previamente composta que lhe serve de objeto. Na improvisação, o conteúdo ao qual apelar para avaliar o erro está exclusivamente contido no pensamento que integra a ação de improvisar. Devemos por isso conceber o erro por referência ao pensamento característico da improvisação. Como não podemos separar o pensamento que subjaz à intenção criadora extraindo-o do comportamento para análise separada e independente, o desvio entre pensamento e performance que poderemos identificar como o erro da performance deverá ser entendido, também ele, de uma forma mais intrincadamente ligada à performance. Dizemos então que a própria ação é errática. Disse que nos podemos atrapalhar a apertar os cordões e cair a andar de ski. Acrescentemos a imagem do jogador que tropeça na sua própria finta e recordemos a situação em que o saxofonista improvisador não consegue produzir a nota que pretendia. Neste último caso, o improvisador erra na sua performance quando o ato performativo que exprime o pensamento que se integra e procura manifestar nessa mesma performance não é plenamente concordante com esse pensamento.

1.16.3. Erros de composição na improvisação

Vejamos agora o segundo tipo de erro, relativo à composição. Os erros de composição são geralmente pensados de forma substancialmente diferente. Não se trata já de um erro pensado em termos da relação performance/obra, mas são erros concebidos em função de juízos estéticos que visam reconhecer os méritos e deméritos de uma dada obra. Trata-se de falhas estéticas e não de falhas performativas.

Contudo, como numa improvisação, a performance coincide com a obra composta, coloca-se a questão de saber se a obra criada numa improvisação deverá contemplar os aspetos relativos à performatividade que lhe é inerente, ou se deveremos avaliá-la do ponto de vista puramente estético tal como avaliamos uma obra previamente composta. Esta questão torna-se tanto mais premente quanto se observa que fatores relativos ao lado estético-composicional no sentido estrito do termo e os fatores relativos ao lado performativo podem conflitar. Por exemplo, a espontaneidade como componente performativa poderá comprometer a excelência artística, uma vez que o improvisador não tem o mesmo tempo de ponderação composicional daquele que dispõe um compositor sentado à sua secretária. Poderá a própria espontaneidade contar como uma valência estética a incluir no juízo musical que fazemos da improvisação que estamos a ouvir? Ou deverá contar como um outro tipo de qualidade - algo que valorizamos, mas que não deverá confundir-se com o valor propriamente musical da obra? Talvez ajude fazer uma distinção operativa entre valor estético (num sentido estrito) e valor artístico (num sentido amplo). Hamilton (2000, p. 179) diz-nos que o valor que damos à espontaneidade associada à improvisação poderá estar na mesma categoria artística em que incluimos qualidades como a autenticidade – a qualidade que nos faz atribuir um valor infinitamente maior a um original de Picasso que a uma imitação perfeitamente indiscernível do mesmo quadro. De facto, é inegável que características “extrínsecas” à obra deste tipo interferem tipicamente nos nossos juízos. Poderá defender-se até que estas características não são realmente extrínsecas - são tão constitutivas da obra tal como o é o seu arranjo formal. A influente experiência mental de Arthur Danto (1981, pp. 1-2) envolvendo um conjunto de retângulos vermelhos perceptualmente idênticos que consistem em obras de arte distintas mostra o quão insuficiente poderá ser o apelo aos aspetos materialmente presentes na obra para o estabelecimento do seu conteúdo artístico. No caso agora em mãos não está em jogo o conteúdo semântico da obra improvisada, mas algo que poderá, não obstante, contribuir para o seu valor artístico. Com efeito, a espontaneidade oferece uma aproximação mais pura ao ato de criação - e não a uma reedição, por mais criativa que seja, de uma obra já criada. Uma vez mais, a figura do instante presente é crucial: a improvisação surge como uma oportunidade de contato íntimo e imediato com o processo de criação no momento em que o criador partilha essa mesma criação. A partilha de uma dimensão íntima entre criador e apreciador é caracteristicamente tida como uma importante qualidade artística. Assim, se quisermos manter uma distinção rígida entre valor estético associado somente à forma da obra e valor artístico contemplando todos os elementos que contribuem para a profundidade da experiência musical, poderemos concluir que apesar de a espontaneidade não

contribuir para o juízo estritamente estético, constitui ainda assim um dos elementos essenciais do juízo artístico.

Deste modo, quando apreciamos uma improvisação, a nossa apreciação está tacitamente ligada às intenções do improvisador: acreditamos que ele está, realmente, a improvisar – isto é, não está simplesmente a reproduzir algo previamente preparado. De forma a contornar a “falácia intencionalista”, segundo a qual o valor artístico de uma obra é perfeitamente independente das intenções do artista⁴⁶, Hamilton (2000, p. 177) pretende distinguir fenomenologicamente a apreciação de uma improvisação da apreciação de uma performance de uma obra composta evitando o apelo às intenções do executante. Para isso, recorre à noção de “sentimento improvisado” (*improvised feel*) manifesto acusticamente na própria improvisação. Supostamente, deveríamos associar o carácter improvisado de uma improvisação através dessa qualidade perceptível. Ora, abre-se aqui um problema – o de saber se este “improvised feel” deverá ser concebido epistemologicamente (como uma forma de reconhecimento) ou metafisicamente (como uma forma de definição da natureza do fenómeno). Ora, metafisicamente a distinção não funciona porque podemos facilmente imaginar duas performances absolutamente indiscerníveis a nível acústico, sendo que uma delas é uma performance preparada e a outra uma improvisação. Se é possível conceber tal coisa, então a diferença não pode situar-se nas suas qualidades perceptíveis – está certamente nas intenções subjacentes à sua criação que determinam o grau de espontaneidade ou de preparação envolvido. Por sua vez, se esta qualidade for encarada epistemologicamente Hamilton poderá alegar que na prática as improvisações reais trazem consigo a marca do “improvised feel” e é nessa marca que nos deveremos focar. Realmente o perfil musical geral de uma improvisação exhibe tipicamente algumas características que não encontramos nas performances de obras compostas – um trajeto melódico mais errático e hesitante, uma menor coerência global, notas menos nítidas, etc. Isto é, uma interpretação de uma peça previamente composta caracteristicamente contém um aprumo formal e uma limpidez técnica difíceis de encontrar na improvisação. Contudo, esta via não é fiável. Não há razões para pensar que haja algo na improvisação que não possa ser ensaiado previamente por um improvisador competente. Por outro lado, e mais importante ainda, não podemos desligar um critério epistemológico da dimensão metafísica que lhe serve de objeto: se o “improvised feel” está presente, funciona fenomenologicamente como um indício das intenções do improvisador. Isto porque não é um certo tipo de gesto musical característico da improvisação *per se* que pretendemos apreciar, mas o que esse gesto significa para nós enquanto expressão da espontaneidade do improvisador. A referência às

⁴⁶ Introduzida no contexto da crítica literária por W.K. Wimsatt, Jr. e Monroe C. Beardsley em 1954 (Wimsatt & Beardsley, 1986).

intenções do improvisador é constitutiva da experiência se não queremos reduzir o valor artístico da improvisação ao valor estético da sua forma musical puramente estrutural. Para isso não estamos atentos apenas à música que é produzida. Além do “improvised feel”, o fator humano torna-se tangível de múltiplas formas: por exemplo, optamos por ir a um concerto porque queremos ver o músico ao vivo, queremos testemunhar as expressões corporais que acompanham o processo da sua criação e que lhe dão toda a aparência de genuinidade – o corpo que denuncia as hesitações e as inseguranças, o rosto que revela coragem e resolução. Uma improvisação gravada, apreciada “em diferido”, é uma obra à qual foi subtraída este crucial envolvimento humano. Daí que gravações de improvisações são obras que se situam num certo limbo categorial. Não são autenticamente improvisações nem obras previamente compostas. Não podem ser consideradas genuínas improvisações porque lhes falta toda esta dimensão presencial e porque foram já posteriormente selecionadas (e por vezes aprimoradas em estúdio nas suas qualidades acústicas) deliberadamente para divulgação e reprodução. Por outro lado, tão-pouco podem ser consideradas obras compostas porque, ao contrário destas últimas, a espontaneidade constituiu o elemento essencial do ato criativo que lhes subjaz.

Podem, contudo, algumas suspeitas levantar-se a respeito da valorização deste lado performativo ou da espontaneidade na improvisação. Podemos começar por questionar a que grau se mantém admissível o comprometimento da excelência estética em nome da performatividade. Poderá alegar-se que esta última assume por vezes uma tal importância que a preocupação com a criação musical acaba obnubilada por toda a teatralidade associada ao lado performativo. No limite caricatural, já não seria um concerto de música, mas uma espécie de modalidade desportiva na qual o desafio de resolução de encruzilhadas musicais em tempo real se sobrepõe ao desígnio de criar música de autêntico valor.

Outra questão é a de saber a que ponto o improvisador pode realmente ser espontâneo no sentido genuinamente criativo do termo. Estrategicamente pode o improvisador recorrer a uma série de rotinas automatizadas pré-preparadas que simplesmente adapta a cada nova situação. A improvisação redundaria numa reatualização de padrões familiares de notas imbuídos na memória muscular do performer – que no final resultará num conjunto de *clichés* sem grande interesse. Hamilton (2000, p. 180) responde a esta objeção lembrando que a preparação técnico-musical serve justamente para prevenir os improvisadores de caírem na repetição de si mesmos. A destreza técnica deve ser tal que “no tempo da performance, os improvisadores devem limpar as suas mentes conscientes de padrões preparados e simplesmente tocar (Hamilton, 2008, p. 180).”⁴⁷ Enquanto o treino do intérprete tem

⁴⁷ At the time of performance they must clear their conscious minds of prepared patterns and simply play. [tradução minha]

como objetivo principal a fidelidade à obra, a preparação do improvisador tem como propósito a libertação de novas ideias. A prática reforça a desenvoltura necessária para que o improvisador assuma plenamente o risco de cada nova aventura musical, durante a qual deverá dar um salto no desconhecido. Penso que Hamilton tem razão neste ponto. Quando um improvisador incorre nas mesmas rotinas, tal é geralmente devido à *falta* e não ao excesso de prática. A técnica serve em última análise para nos esquecermos dela mesma. Algo paradoxalmente, quanto mais próximos estamos desse estágio de assimilação, tanto mais facilmente podemos fazer uso do que assimilamos para dele nos libertamos, abrindo espaço à genuína espontaneidade. Podemos ver isso em múltiplas outras áreas: os escritores mais inventivos são os que melhor conhecem a sua língua, os desportistas mais audazes são os que melhor dominam a sua modalidade.

Existe uma outra dificuldade na análise do erro de composição na improvisação que deverá ser considerada. Esta dificuldade faz-se notar quando a improvisação é realmente apreciada em tempo real (e não num outro momento - numa gravação, por exemplo). Uma nota é tipicamente considerada um erro, um defeito ou um demérito estético-composicional em função do seu contexto – daquilo que lhe antecede e daquilo que lhe procede. Ora, se durante uma improvisação o ato de apreciação coincide com o ato de composição, o juízo acerca da nota ouvida tem sempre um carácter *provisório* – isto porque a nota seguinte está continuamente em falta. Daí que tenha começado por dizer que na secção dedicada aos tipos de temporalidade musical incluí a improvisação no que designei de “temporalidade aberta”. Se ouvimos uma nota estranha, que nos parece subitamente “errada”, estamos sempre dispostos a reavaliar o nosso juízo em função da nota que o improvisador escolherá no momento subsequente. O improvisador pode “resolver” a estranheza ou a dissonância de forma tão expedita que o que inicialmente parecia errado se torna num elemento fundamental de uma ideia musical inesperadamente admirável. O estado de iminente surpresa que continuamente acompanha o juízo que se forma ele mesmo no decorrer da criação musical constitui um dos fatores de maior deleite desta experiência.⁴⁸

1.17. Tempo vivido na apresentação

“Objetos da forma de arte requerem uma apresentação que ocorre no tempo em que tal apresentação é vivida através e pelos apresentadores.”

⁴⁸ Na minha tese de mestrado desenvolvo a questão da improvisação, em especial as suas potencialidades para o ensino da guitarra clássica, cf. Sousa (2014).

A música improvisada abordada na última condição inclui-se perfeitamente na condição presente. Todavia, com esta condição Levinson e Alperson pretendem incluir também as obras musicais previamente compostas que requerem um intérprete para sua apresentação – o que perfaz praticamente toda a música instrumental e vocal com exceção de alguma música concebida para ser reproduzida inteiramente por meios eletrônicos. De facto, uma sonata de Mozart apenas poderá ser apropriadamente experienciada quando nos é oferecida por um performer que se deixa, ele mesmo, entregar a essa sonata – o performer permite-nos “viver” uma peça musical enquanto ele próprio a “vive”. No capítulo 3 desenvolvo a relação interativa e complexa entre o conteúdo musical da obra composta e o conteúdo musical que o performer empresta a essa mesma obra que executa. Nesse capítulo lido com as encruzilha ontológicas que o contributo criativo do intérprete coloca para a conceção da obra musical enquanto entidade autónoma.

1.18. Obras com identidade mutável

“Objetos da forma de arte carecem de identidades relativamente fixas, e são suscetíveis de mudanças ao longo do tempo.”

Na música esta condição torna-se palpável quando pensamos nas canções ou certas peças populares que permanecem ao longo do tempo dentro de uma cultura maioritariamente por transmissão oral, distinguindo-as das obras fixadas numa partitura ou numa gravação. As primeiras são tipicamente definidas em termos de traços gerais de reconhecimento do seu contorno melódico, rítmico e harmónico, e estão sujeitas a uma enorme variação, dependendo do tempo, do lugar e da circunstância. (Talvez nunca tenha acontecido a canção Parabéns a Você ter sido cantada na mesma forma, exatamente na mesma tonalidade e com o mesmo ritmo, por duas pessoas.) Quanto às obras “fixas”, exemplos paradigmáticos são as grandes obras-primas que formam o cânone clássico da música ocidental – como uma fuga de Bach ou uma sinfonia de Beethoven. Para estas obras, e ao contrário do que sucede numa canção popular, existe uma partitura que define com elevado rigor as instruções a seguir para a sua execução. Todavia uma vez que a notação usada para a fixação destas instruções tem limites significativos, também nestas obras podemos verificar importantes variações na sua apresentação. Se acrescentarmos que esta apresentação é levada a cabo por um ou vários performers, teremos de considerar ainda um incontornável elemento humano, que inevitavelmente aumentará a sua variabilidade. Como disse na condição anterior, no capítulo 3 coloco em causa o

carácter ontologicamente fixo deste tipo de obras, ponderando a importância do contributo criativo do performer para a determinação da sua identidade.

1.19. De regresso à definição de Levinson

Após esta longa digressão pela natureza temporal da música, devemos voltar ao estudo das restantes condições da definição de Levinson. A condição que se segue diz respeito ao carácter intencional da música. Debrucemo-nos sobre ela.

1.20. “Por uma pessoa”

Esta condição foi já afluada quando analisamos a primeira condição, aquela que nos diz que a música é, em primeiro lugar, “som”. Trata-se do requisito de que a música deverá ser fruto de uma intenção criadora. Aceitando que a música é uma atividade humana e que as obras musicais são artefactos humanos, a condição da intenção é aqui necessária fundamentalmente para evitar que objetos naturais que suscitem experiências sonoras esteticamente interessantes (como o som de um riacho) ou próximas de experiências musicais típicas (como certos cantos dos pássaros) sejam incluídos no âmbito das obras musicais. Se o conjunto de características patentes numa ocorrência sonora não é suficiente para incluir tais ocorrências no âmbito do conceito de música, será que a simples presença de uma intenção apropriada no ato de criação basta para um dado evento sonoro, assim intencionado, seja considerado um evento musical? Ou inversamente, uma obra musical que falhe no seu propósito ainda poderá ser uma obra musical? Para responder a isto deveremos entender melhor o que seria uma obra musical falhada segundo a proposta de Levinson.

Levinson no início do seu artigo esclarece que pretende manter separada a questão avaliativa da questão meramente definicional:

Uma terceira questão envolve saber o que torna uma peça musical boa, ou ótima, ou simplesmente melhor do que outra peça musical. Esta questão é claramente avaliativa e deve ser mantida separada da

investigação fundamentalmente descritiva dos limites da música em si, em contraste com a não-música (Levinson, 2011e, p. 269).⁴⁹

Estas considerações de Levinson estão em linha com a distinção que George Dickie salienta que deve ser mantida nas discussões sobre a definição de arte entre um sentido *classificativo* ou descritivo e um sentido *valorativo*, elogiativo ou apologética do conceito de arte (Dickie, 1997).

Notemos, porém, que a definição de Levinson contém um elemento claramente valorativo quando estabelece que a música deverá “intensificar e enriquecer” a experiência. Implicará esta componente valorativa que a definição de Levinson não admite a existência de má música? Penso que não. Afinal, Levinson diz-nos que a intensificação e gratificação da experiência é o *propósito* que alguém deverá ter quando cria música, e não que é a experiência enquanto tal que serve de critério caracterizador do fenómeno musical. Ora, falar de propósitos não é o mesmo que falar do *resultado* desses propósitos. O que é necessário, segundo uma leitura direta da formulação de Levinson, é que alguém intencione algo e não que cumpra essa intenção. Isto porque Levinson diz-nos que a música deve conter a intenção de X, e não que deverá contemplar a intenção de X e o próprio X.

Desta forma, uma peça que não seja efetivamente capaz de surtir uma experiência enriquecedora será ainda assim música se o seu compositor manteve esse objetivo aquando da sua criação. Por exemplo, um compositor que tenta, com toda a sua força de vontade, criar no seu piano uma peça plena de emocionalidade, mas, por falta de talento criativo, não consegue produzir mais que uma monótona e insípida balada, estará ainda assim a fazer música. Presumivelmente música de má qualidade, mas ainda assim música. Desta forma, a intenção subjacente é crucial para evitar que certas obras musicais consideradas falhadas não sejam sequer tidas como obras musicais.

Se podemos avaliar uma obra como má apesar de as suas intenções terem sido as melhores, então devemos aceitar que o juízo valorativo da obra não depende da intenção do criador. Assim, uma obra deverá ser considerada uma obra musical (sem mais avaliações) em virtude das intenções subjacentes, mas não será em virtude das intenções que uma obra poderá ser considerada boa ou má. Mas será que aquilo que faz com que uma obra se inclua no âmbito do conceito de música é perfeitamente independente do valor que lhe é atribuído?

Como vimos com o exemplo do compositor sem talento, é relativamente fácil imaginar uma obra sem qualquer valor, mas que é ainda assim música porque foi criada com as intenções apropriadas. Mas

⁴⁹ A third question asks what it is that makes a piece of music good, or great, or just better than some other piece of music. This question is clearly an evaluative one and should be kept separate from the fundamentally descriptive inquiry into the bounds of music per se, as contrasted with nonmusic (Levinson, 2011, p. 269). [tradução minha]

será que a situação inversa se verifica? Imaginemos um compositor que cria uma peça musical sem qualquer intenção de que daí surja algo intenso e gratificante. Por exemplo, compõe algo ao piano por mero passatempo, como quem preenche palavras cruzadas. Acontece que este compositor é de tal modo brilhante e talentoso que desse passatempo resulta uma obra de uma beleza magnífica e comovedora. Poderemos considerar esta obra uma obra *não musical* apenas porque não foi concebida com base nas intenções presumivelmente requeridas? Creio que não. Penso que a aplicação do conceito de música exige um equacionamento, caso a caso, de vários fatores. Sendo a intenção uma dimensão sem dúvida importante, o juízo valorativo acerca das qualidades patentes não pode simplesmente ser descartado porque esse juízo inclui-se na dinâmica de reconhecimento social que constitui um fator também ele de crucial importância para a determinação da natureza musical de uma obra sonora.

A importância do reconhecimento de qualidades do objeto constitui um problema ainda maior para a definição de Levinson quando ponderamos casos em que os elementos desta definição não estão de todo presentes. Consideremos um caso que misture aspetos dos dois casos anteriores: uma peça concebida como mero passatempo, sem nenhuma pretensão de enriquecer a experiência, e que, de facto, por ser esteticamente tão insípida, não tem a mínima capacidade de a enriquecer. Isto é uma peça que falhe a toda a linha na definição de Levinson: falha tanto na *intenção* requerida como no *resultado* característico. Será possível que esta peça seja música? O estudo das próximas condições mostrará que a resposta é positiva. Antecipando-me ao que direi, exemplos imediatos são exercícios de composição ou alguma música ambiente. Esse tipo de peças constituem os principais contraexemplos à definição de Levinson porque são peças para as quais já não é possível estabelecer nenhum vínculo relevante com a proposta de Levinson, por mais latamente que a consideremos.

Acrescentemos ainda que a condição intencional que agora analisamos não exige que todos os casos de música sejam criados diretamente por um ser humano, mas que a intencionalidade e criatividade de alguém esteja de alguma forma envolvido no processo de composição. Mesmo a música “composta” por computador em princípio requer que o algoritmo que gera as obras musicais seja programado segundo princípios composicionais minimamente consistentes a nível musical, ou, pelo menos, que tais princípios tenham sido escolhidos segundo uma intenção apropriada. Para contrariar esta ideia, teríamos de conceber exemplos algo extremos. Imaginemos um algoritmo num computador programado para gerar sequências sonoras perfeitamente aleatórias, sem qualquer princípio musical organizador. Dá-se um momento extraordinário em que tal programa gera uma peça musical completa

com um interesse musical equivalente a uma Sonata de Mozart. Seria esta obra gerada aleatoriamente uma obra musical? Penso que não. Tal arranjo sonoro seria tomado como uma peça musical enquanto não se soubessem as condições da sua origem. No momento em que tais condições fossem conhecidas, semelhante evento seria considerado não como um genuíno exemplo de música, mas como uma coincidência extraordinária. Comparável a um desenho de uma flor moldado na areia pelo mar ou uma silhueta de uma figura histórica moldada nas nuvens pelo vento. Em todo o caso, acredito que só casos altamente improváveis como este poderiam fazer vacilar esta condição.

1.21. “Enriquecer e intensificar a experiência”

Considerarei de seguida a última parte da definição, analisando as três últimas condições, 4, 5 e 6, em conjunto. Recordemos como nos aparecem na definição de Levinson:

“[...] 4) com o propósito de enriquecer e intensificar a experiência através do 5) envolvimento ativo (e.g. ouvindo, dançando, tocando) com os sons, 6) considerados primariamente, ou é em medida significativa, como sons.”

Começo por interpretar estas condições como sendo a 4) um *efeito* intencionado, a 5) uma *atitude* intencionada, e 6) um *foco* de apreciação intencionado.

Como se trata de um conjunto de condições necessárias, todos os exemplos de música que podemos encontrar no mundo (se a definição for extensivamente adequada) ou conceber (se for intensivamente adequada) deverão corresponder-lhes. Existe, contudo, um caso bastante imediato para o qual nenhuma das condições se verifica: o caso da música ambiente ou *Muzak* que (feliz ou infelizmente) nos acompanha nos centros comerciais ou em diversos eventos sociais: o efeito intencionado não é proporcionar experiências intensas enriquecedoras, a atitude intencionada não é a envolvimento ativa, o foco intencionado não são os próprios sons. Se nos detivermos no exemplo dos centros comerciais, todo o contrário é pretendido: o que se deseja é que mantenhamos a atenção nas montras e que nos sintamos acolhidos e estimulados pelo ambiente envolvente.

Temos também exemplos fronteiros - música que se situa algures entre o *Muzak* e a música concebida para ser apreciada nas suas qualidades estéticas. Alguma música de Erik Satie poderá ser incluída nesta forma ambígua. Influenciado pelo dadaísmo, Satie criou o que designou de *Musique*

d'Ameublement, que poderá ser traduzido como “Música-mobília”. Tinha esta música o propósito de servir como um leve pano de fundo envolvente e não tanto como foco central de atenção.

De resto, é o próprio Levinson que reconhece o problema da exclusão da música ambiente. Para se manter coerente com a sua definição, porém, Levinson acaba por “morder a bala” negando que este tipo de música seja realmente música (cf. 274). Creio que a opção de Levinson não é apropriada. Em primeiro lugar, a exclusão destes itens culturais implicaria uma colossal revisão do modo como habitualmente nos referimos a tais objetos sonoros. Uma definição robusta não pode, salvo razões fortíssimas, implicar uma revisão desta magnitude – pelo contrário, a robustez de uma definição deve, dentro do possível, pautar-se pela sua adequação ao uso socialmente predominante. No ANEXO 1 desta tese tentarei mostrar que no caso de fenómenos com um incontornável pendor social como a música, a diferença entre definição nominal e definição real é problemática. O uso do termo não é irrelevante para a definição desse mesmo termo. Em segundo lugar, Levinson parece estar aqui a recair naquilo que ele próprio previne no seu artigo: a tentação de assimilar o uso valorativo ao definicional. A música ambiente pode ser uma forma porventura menor de música, incapaz de provocar experiências de grande significado artístico ou estético. Mas um juízo desta natureza não é suficiente para a destituir do âmbito da música. É algo irónico que tal aconteça porque Levinson inclusivamente elabora com alguma extensão este ponto, preocupando-se em argumentar que não devemos confundir uma abordagem meramente descritiva do fenómeno musical – a que chama de “conceito” – com uma abordagem que toma o nosso sistema de valores e preferências como critério de identificação do que seria, para nós, subjetiva e apropriadamente designado como “a verdadeira música!” – a que chama de “conceção” (cf. 277-278). Em suma, Levinson insiste que não devemos cair na tentação de subtrair à extensão do *conceito* de música aquilo que não cabe na nossa *conceção pessoal* de música. Surpreendentemente, é exatamente isso que Levinson acaba por fazer em relação ao *Muzak*⁵⁰.

A música pode ter múltiplos objetivos e estamos rodeados de música que, pura e simplesmente, não parece ter como objetivo proporcionar experiências do tipo das que Levinson propõe. A música ambiente ou música de fundo não é o único contraexemplo que podemos encontrar. Nos ginásios, a batida ensurdecadora da música reforça a motivação dos mais preguiçosos, nos centros de meditação

⁵⁰ Não estou a alegar que Levinson nos está a dizer que o muzak seja propriamente “mau” ou necessariamente inferior à música. Poderá haver instâncias de música que correspondem à definição de Levinson notoriamente inferiores a certas instâncias de muzak. Basta pensar na diferença entre intenção e resultado. O que pretendo dizer é que Levinson exclui do âmbito da música o muzak porque este último não satisfaz condições que Levinson decide tornar essenciais à música, que, segundo estou a argumentar, têm um pendor valorativo demasiado exigente para uma definição meramente descritiva da música, nomeadamente, o facto de o muzak não satisfazer a condição de ter sido intencionado com o objetivo de tornar a experiência sonora mais rica e intensa.

escolhe-se música que induz a serenidade do espírito, os rituais religiosos geralmente incluem música concebida especialmente para intensificar a celebração que no momento decorre. Levinson reconhece esta diversidade de objetivos, e procura dar-lhes resposta. Será necessário perceber como Levinson defende a sua posição perante esta quantidade enorme de prováveis contraexemplos.

A dificuldade maior na definição de Levinson é tornar inteligível a última das condições, o *foco* da experiência: “the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds”. A expressão “sons considerados ou apreciados como sons” para não ser entendida tautologicamente (e como tal, não informativa), deverá ser substanciada com algum tipo de descrição da segunda ocorrência do termo “sons”, sob pena de permanecer uma expressão irremediavelmente obscura. Para isso, deveremos atentar ao modo como Levinson define a apreciação especificamente musical no âmbito da sua abordagem ao conceito de música.

Levinson começa por considerar que o conceito de música deverá ser orientado segundo a perspectiva de que a música é uma forma de arte. Como tal, caracteristicamente, enquanto atividade ou objeto artístico, deverá ter como seu propósito principal a apreciação estética distanciada. Contudo, Levinson reconhece que existem duas falhas em reduzir o objetivo da música a este tipo de apreciação.

A primeira falha apontada por Levinson consiste no facto de que (citação A):

[...] existem músicas no mundo que não parecem voltadas para o que podemos confortavelmente chamar de “apreciação estética”. Música para o acompanhamento de rituais, música para a intensificação do espírito guerreiro e música para dança são exemplos de músicas cuja apreciação adequada não envolve a apreensão contemplativa e distanciada de padrões puros de som, ou dito de outra forma, não exige atenção específica à sua beleza ou outras qualidades estéticas (idem, p.272).⁵¹

Penso que será importante caracterizar o tipo de apreciação estética de que Levinson nos fala em duas componentes, o tipo de atenção e o foco ou objeto dessa atenção. O tipo de atenção qualifica-se como “distanciada ou contemplativa” (“*contemplative and distanced* apprehension of pure patterns of sound”) e o foco ou objeto da atenção seria as “qualidades estéticas dos próprios sons” (“specific attention to its beauty or other *aesthetic qualities*”). Embora Levinson identifique o sentido das suas expressões, creio que para já será conveniente averiguá-las separadamente.

⁵¹ [...] there are musics in the world which do not seem aimed at what we can comfortably call “aesthetic appreciation.” Music for the accompaniment of ritual, music for the intensification of warlike spirit, and music for dancing are all examples of musics whose proper appreciation does not involve contemplative and distanced apprehension of pure patterns of sound, or put otherwise, does not call for specific attention to its beauty or other aesthetic qualities (idem, p.272). [tradução minha]

Com efeito, Levinson reconhece que existe música (a música para rituais ou de intensificação do espírito guerreiro, por exemplo) que não foi criada com a intenção da contemplação estética. O que pretende Levinson exatamente significar com isso? Segundo esta caracterização da apreciação estética, temos duas alternativas. A música ritualística, de dança, apologética, requer um tipo de apreciação para a qual:

Interpretação A.1) a atitude adotada não é desinteressada, ou

Interpretação A.2) o seu objeto de atenção não são as qualidades estéticas do som. Por sua vez, encontro duas formas de interpretar esta asserção: a atenção que esta música requer ou a) não é dirigida primariamente às qualidades do próprio som ou b) se é dirigida às qualidades sonoras, então dirige-se a propriedades *secundárias ou não estéticas ou esteticamente irrelevantes* do som, isto é, diferentes das “qualidades estéticas”.

Suspendo por agora esta análise para expor a segunda falha que Levinson aponta para uma concepção da música associada à apreciação estética desinteressada.

A música não é a única arte que envolve eventos sonoros cuja apreciação estética distanciada figura como um dos seus propósitos principais. Levinson elucida (citação B):

Outra falha, talvez mais séria, é a incapacidade da definição em excluir as artes verbais, como o drama e (especialmente) a poesia. Pois a poesia, pelo menos em sua forma falada, consiste em sons humanamente organizados para apreciação estética; acontece que, nesse caso, os sons são palavras arranjadas com vista a um significado (*words meaningfully arranged*) (idem, 272).⁵²

A resposta de Levinson a esta falha é a seguinte (citação C):

Podemos lidar com o problema da poesia exigindo que os sons organizados na música sejam destinados a serem *ouvidos primariamente como sons*, e não principalmente como símbolos do pensamento discursivo. Isso não quer dizer que a música não pode conter palavras - obviamente canções, ópera, musique concrete, e músicas de colagem (*collage musics*) contêm ou podem conter palavras. Contudo, para constituir música, a componente verbal deve ser combinada com um material mais puramente sonoro ou, se não for acompanhado, o objeto de apreciação deve ser tal que deverá

⁵² Another, perhaps more serious, flaw is the failure of the definition to exclude verbal arts such as drama and (especially) poetry. For poetry, at least in its spoken guise, consists of humanly organized sounds for aesthetic appreciation; it so happens that in that case the sounds are words meaningfully arranged (idem, 272). [tradução minha]

ser atendido primariamente nas suas *qualidades sonoras* ou ao que quer que lhes é sobreveniente (sublinhado meu) (idem, p. 272).⁵³

Nesta citação C, Levinson diz-nos que o tipo de atenção envolvida na apreciação da música se diferencia da atenção envolvida na apreciação da poesia porque enquanto a apreciação musical se dirige primariamente às suas “qualidades sonoras ou ao que quer que lhes seja sobreveniente”, na poesia a nossa atenção dirige-se ao que é simbolizado em termos de pensamento discursivo.

Análise segundo a Interpretação A.2 – o foco nas qualidades do som

Ora, encontro um problema de conciliação entre a aceitação da primeira falha e a resolução da segunda. Esta afirmação da citação C de que a apreciação musical se dirige “primariamente às suas qualidades sonoras ou ao que quer que lhes seja sobreveniente” parece entrar em contradição com a Interpretação A.2, segundo a qual existe música que não tem como foco ou objeto as suas qualidades sonoras.

A única forma que encontro de conciliar estas suas ideias é admitir que Levinson aceita como modo apropriado de apreciação musical uma atenção focada nas qualidades sonoras *esteticamente irrelevantes*. Poderei expor o argumento da seguinte forma:

P1: Existe música que tem primariamente como foco qualidades não sonoras ou qualidades esteticamente irrelevantes (Interpretação A.2)

P2: Toda a música tem primariamente como foco qualidades sonoras (da citação C)

C1: Não existe música que tem primariamente como foco qualidades não sonoras (negação da negação de P2)

C2: Existe música que tem primariamente como foco qualidades esteticamente irrelevantes (de P1 e C1)

Não parece que esta conclusão seja aceitável. Tão-pouco penso que Levinson a aceitará. Afinal, que qualidades sonoras contarão como esteticamente relevantes? Se forem qualidades como o ritmo ou a melodia, que, quando presentes, tipicamente dão à música a intensidade emocional responsável pela força que a música empresta aos rituais, acontecimentos ou circunstâncias elencadas por Levinson na citação A (por exemplo, “música para a intensificação do espírito guerreiro”), então *não atentar* a tais

⁵³ We can deal with the poetry problem by requiring that the organized sounds in music be intended for listening to primarily as sounds, and not primarily as symbols of discursive thought. This is not to say that music cannot contain words—clearly songs, opera, musique concrete, and collage musics do—only that to constitute music the verbal component must either be combined with more purely sonorous material or, if not so accompanied, be such that one is to attend to it primarily for its sonic qualities and whatever is supervenient on them (sublinhado meu) (idem, p. 272). [tradução minha]

qualidades é simplesmente falhar em experienciar o efeito pretendido da música. Além disso, poder-se-á argumentar que quem falha em ouvir o ritmo ou a melodia, quando tais qualidades estão presentes, falha em ouvir a música *de todo*.

Afinal, exatamente que qualidades se procuram nos sons? Apreciar os sons enquanto tais não pode significar apreciar os sons em todas as qualidades que os constituem. Os sons possuem infinitas qualidades e apenas um número ínfimo delas será suscetível de apreciação adequada – quais exatamente? A expressão “som como som” traz implicada uma conceção da experiência musical que deverá ser explicitada. Quando Levinson acrescenta (algo desvanecidamente) à sua asserção que a apreciação deverá focar-se nas qualidades sonoras e “*ao que quer que se lhes seja sobreveniente*”, abre um debate acerca das qualidades sobrevenientes de crucial importância para a inteligibilidade da sua formulação. É pena que Levinson tenha deixado cair a proposta tão rapidamente quando a apresenta. A dificuldade maior em avançar com uma ideia de sobreveniência como critério de qualificação das qualidades sonoras relevantes para a apreciação musical é o perigo de substanciar tal ideia com conceitos informados pela noção de musicalidade que se pretende, no final, definir. Com efeito, ouvir música não consiste em ouvir simplesmente o som nas suas qualidades sonoras físicas – quaisquer que elas sejam. Uma passagem melódica no oboé pode, de facto, ser apreciada nas qualidades sonoras de cada uma das notas que a formam – na sua textura e riqueza tímbrica, por exemplo – mas apreciar a melodia não se reduz, de modo algum, a esse tipo de qualidades. Uma apreciação estética da melodia inclui uma atribuição de sentido que deverá envolver as transições e a disposição de relações que a estruturam e lhe conferem elegância ou aspereza. As qualidades em jogo não são, então, as qualidades sonoras patentes, mas *relações* compreendidas imaginativamente de uma outra ordem, fenomenologicamente relevantes para a fruição musical. Recordo a noção de movimento musical de Scruton já mencionado. Voltaremos com mais cuidado a este assunto nos capítulos seguintes.

Análise segundo a Interpretação A.1 - a atitude desinteressada

Vimos que um outro modo de interpretar Levinson é considerar que Levinson não nos está realmente a falar das qualidades sonoras para as quais as músicas ritualísticas ou cerimoniais exigem a nossa atenção, mas está a falar do *tipo de atenção* envolvido. Segundo esta interpretação, a minha atenção

continua a dirigir-se às qualidades estéticas do som, mas a minha atitude deverá ser caracterizada de um modo distintivo. Será a caracterização da atitude intencionada que nos explicará a última condição do conceito de Levinson. Levinson descreve esta atitude da seguinte forma (citação D):

A outra dificuldade é a que diz respeito ao objetivo final de dar atenção ao som organizado como som. Precisamos encontrar um substituto para a “apreciação estética”, uma vez que esse é um fim demasiado estreito para incluir todas as atividades que considerariamos como atividades musicais. Uma sugestão seria esta: quer a música seja absorvida reflexivamente numa sala de concertos ou reagida freneticamente durante um rito de aldeia, o envolvimento com ela é de tal ordem que uma certa elevação da vida ou da consciência é atingida. Em outras palavras, todos os fenómenos sonoros categorizáveis como música parecem ter como objetivo o enriquecimento ou intensificação da experiência por meio do envolvimento com sons organizados como tais (idem, 272).⁵⁴

Deste modo, a minha atitude define-se por um envolvimento com os sons que não se reduz à contemplação distanciada. De que forma pode um envolvimento com os sons ser não distanciado? Se com contemplação distanciada Levinson se está a referir à noção de atitude desinteressada, então remete-nos para um dos mais importantes e difíceis debates em Estética e Filosofia da Arte, cujas teorizações iniciais remontam aos pensadores oitocentistas do “gosto” que tratarei no Capítulo 4 – em especial a teoria de Kant. Esta ideia de que existe uma atitude, estado mental ou modo de apreciação distintamente estética caracterizada segundo uma noção técnica de “desinteresse” teve no século XX, com George Dickie no seu famoso artigo *O Mito da Atitude Estética*, de 1964, um forte abalo. A principal crítica de Dickie é a de que a hipótese de um estado mental distinto necessário para uma apreciação adequada é improdutora, porque os casos que se apresentam como hipotéticos exemplos de que a ausência de um tal estado mental especial explicaria uma falha de apreciação podem ser todos resolvidos de uma forma alternativa muitíssimo mais simples. Que explicação seria essa? Dickie acredita que quem falha em apreciar adequadamente uma obra está, simplesmente, pouco atento às suas qualidades relevantes ou demasiado atento a qualidades irrelevantes. Em suma, a falha reside no foco e não no tipo de estado psíquico.

Quando Levinson nos diz

⁵⁴ The other difficulty is that regarding the ultimate end of attending to organized sound as sound. We need to find a replacement for “aesthetic appreciation,” since this is too narrow an end to comprise all activity that we would count as the making of music. One suggestion would be this: that music, whether absorbed reflectively in a concert hall or reacted to frenetically during a village rite, is engaged in so that a certain heightening of life, or of consciousness, is attained. In other words, all sound phenomena that are categorizable as music seem aimed at the enrichment or intensification of experience via engagement with organized sounds as such (idem, 272). [tradução minha]

[...] a apreciação não envolve [1] a apreensão contemplativa e distanciada de padrões puros de som, ou, dito de outra forma, não exige [2] atenção específica à sua beleza ou a outras qualidades estéticas. (idem, p.272; [1] e [2] são sinalizações minhas)⁵⁵

parece estar de acordo com a crítica de Dickie, porque identifica [1] e [2]. A atenção distanciada é definida em termos do objeto da atenção, e não de um estado especial de atenção. Daí que temos razões para fazer equivaler a Interpretação A.1 (relativa à atitude) à Interpretação A.2 (relativa ao foco) acima mencionadas. Mas se as interpretações são equivalentes, então a crítica em relação à ausência de foco nas qualidades estéticas do som na música ritualística já foi feita. Assim, teremos de encontrar uma caracterização da atitude apreciativa musicalmente adequada que seja não distanciada e que não possa ser definida em termos do seu foco ou objeto.

Na citação D, o único elemento explicativo que Levinson nos fornece é o efeito provocado por um envolvimento descrito nesse mesmo modo. Isto é, Levinson diz-nos algo do gênero: a música é um fenômeno intencionado para provocar o efeito X através da atitude Y - sendo que Y é definido apenas em termos do efeito X. Por isso, a asserção de Levinson traduz-se em algo tão circular quanto: a música é um fenômeno intencionado para provocar o efeito X através da atitude Y que provoca X. Como se vê, não é uma explicação esclarecedora do que pretendíamos.

Em suma, não conseguimos definir a atenção apropriada da música ritualística em termos das qualidades sonoras (implicaria que ou não experienciamos a música ou não ouvimos música de todo), nem em termos de atenção não distanciada (dado que esta se define em termos do objeto de apreciação, o que remete a nossa análise para as qualidades sonoras), nem tão-pouco em termos do efeito produzido (incorremos numa caracterização viciosamente circular). Contudo, Levinson oferece-nos ainda uma última tentativa de explicação. Desta vez, pela via negativa.

Levinson propõe uma experiência mental na qual um grupo de psicólogos cria uma sequência sonora que tem como efeito uma experiência enriquecedora e, todavia, *não é música*:

Imagine-se uma sequência de sons concebida por uma equipa de pesquisadores em psicologia. Esta sequência é tal que, quando os sujeitos se encontram num estado de semiconsciência e são expostos a esses sons, entram em estados psicadélicos de acentuado prazer. Essa sequência não é uma peça musical; no entanto, é um som humanamente organizado com o propósito (argumentativamente) de enriquecer a experiência. No entanto, não busca esse enriquecimento exigindo a atenção para os sons

⁵⁵ [...] appreciation does not involve [1] contemplative and distanced apprehension of pure patterns of sound, or put otherwise, does not call for [2] specific attention to its beauty or other aesthetic qualities. (idem, p.272; [1] e [2] são sinalizações minhas) [tradução minha]

enquanto tais. Som organizado para o nosso próprio bem, mas que não nos pede para o ouvir ou para que com ele nos envolvamos ativamente, não é música (idem, p.273).⁵⁶

Em relação a esta experiência, penso que é importante considerar os seguintes problemas:

1) O problema do grau de envolvimento. Quando Levinson descarta este exemplo como exemplo musical alegando a falta de envolvimento dos participantes com os sons da sequência sonora, abre espaço a que questões de grau de envolvimento sejam colocadas. Por que razão considera Levinson que alguém que se encontre num estado de frenesim religioso durante um ritual por efeito dos sons que ouve está num estado de suficiente envolvimento com esses mesmos sons, por forma a que tais sons sejam ainda considerados “música”? De facto, no exemplo que Levinson dá, *alguma* atenção deve ser dada à sequência sonora (ainda que mínima) para que o efeito pretendido possa acontecer – algo mínimo como o carácter repetitivo da sequência, por exemplo. E essa atenção é dirigida a algo que o som contém. Daí que a pergunta que se coloca é: que grau de atenção espera Levinson que seja adequada? Certamente que o grau de concentração de um melómano durante a sua audição da *Arte da Fuga* de J.S. Bach não será o mesmo de uma noiva que ouve a *Marcha Nupcial* de Felix Mendelssohn enquanto caminha no corredor central da igreja em direção àquele que irá dentro de breves momentos ser o seu marido. Mendelssohn não compôs a *Marcha Nupcial* para ser ouvida de uma forma tão “desatenta”⁵⁷. Agora imaginemos um compositor que, de facto, vê aqui uma oportunidade de negócio e se dedica especialmente a compor música para cerimónias deste género. Que grau de atenção às qualidades musicais seria necessário estipular para as intenções do compositor para que as obras deste compositor contassem como obras musicais?⁵⁸

2) Podemos tomar a experiência de Levinson e considerá-la de um modo diferente. Imaginemos que a sequência de sons que o grupo de psicólogos criou tem qualidades rítmicas, harmónicas e melódicas salientes, de tal forma que num outro qualquer contexto, tal sequência seria facilmente tomada como música. Todavia, os psicólogos criaram essa sequência com o propósito explicitado na experiência mental: sons que deverão ser ouvidos num estado de

⁵⁶ Imagine a sequence of sounds devised by a team of psychological researchers which are such that when subjects are in a semiconscious condition and are exposed to these sounds, the subjects enter psychedelic states of marked pleasurability. Such a sequence is not a piece of music; yet it is humanly organized sound for the purpose (arguably) of enriching experience. It does not, however, seek this enrichment through requiring a person's attention to the sounds as such. Sound organized for our own good but which does not ask us to listen to or otherwise actively engage with it is not music. (idem, p.273). [tradução minha]

⁵⁷ A *Marcha Nupcial* de Mendelssohn integra-se na obra *Sonho de uma Noite de Verão*, que tem por base a peça de teatro do mesmo nome escrita por William Shakespeare.

⁵⁸ Será, porventura, o caso de Johann Strauss, o famoso compositor de valsas.

semiconsciência, sem atenção às suas qualidades sonoras. O efeito, no entanto, seria exatamente o mesmo – um “estado psicadélico de marcado prazer”. Seria esta sequência sonora uma ocorrência não musical apenas porque foi intencionada para ser ouvida de modo “desatento”? Não parece que assim seja.

- 3) O modo como Levinson remata a sua experiência imaginária - “Sound organized for our own good but which does not ask us to listen to or otherwise actively engage with it is not music” – encontra contraexemplos bastante familiares – que aliás, já foram mencionados - e vai contra uma ideia que me parece bastante popular acerca da música: que existe imensa música concebida *primariamente* para o nosso bem-estar e não para ser apreciada nas suas qualidades sonoras. A música para meditação é um exemplo bastante próximo da sequência imaginada nesta experiência: música usada para induzir estados mentais – presumivelmente, um momento de serenidade espiritual de significativo valor para quem a experimenta – na qual os participantes, pela própria natureza do estado induzido, não estão em condições nem têm como foco a apreciação e o envolvimento com os sons enquanto tais. Outro exemplo ainda poderá complementar a ilustração desta ideia: a música motivacional para exercícios físicos ou desportivos. A música motivacional selecionada nas salas de treino dos ginásios não é ouvida primariamente para apreciação dos “sons enquanto sons”. A atenção está focada no próprio exercício e, subsidiariamente, *integra* aquilo que de estimulante a música naquele momento eventualmente possui – geralmente a forte batida que se faz sentir no próprio corpo e o seu efeito imediato no sistema nervoso – com quase total negligência pelos aspetos que se poderiam considerar artisticamente mais interessantes⁹⁹. Pelo seu imediatismo corporal, Hanslick diria que este tipo de atenção é uma atenção “patológica”, por contraste com a atenção verdadeiramente “estética” (cf. Capítulo 3). É perfeitamente plausível aceitar que esta música proporciona uma experiência de intenso empolgação energético, durante a qual o exercitante sente um revigoramento físico altamente gratificante. Poder-se-ia objetar que os tipos de gratificação aduzidos – serenidade espiritual e revigoramento físico – não deveriam constar como instâncias legítimas da experiência intensa e gratificante e tal deveria ser suficientemente forte para excluir estes tipos de música como exemplos apropriados de música. Ora, isto não é uma boa objeção porque, por um lado, será sempre necessário avançar com um critério *independente* que nos permitisse aferir que tipos de intensidade e

⁹⁹ Apesar de grande parte desta música não ter sido primariamente criada com este propósito, mas usada ulteriormente para esse efeito em contextos deste género, é fácil imaginar que existe música que de facto foi criada com este propósito, e que é perfeitamente plausível que alguém crie música com este propósito uma vez que a procura deste tipo de música é notória.

gratificação seriam “musicalmente” legítimas – que não pressuponha um carácter musical ao tipo de intensidade ou gratificação, sob pena de circularidade. A definição de Levinson não o faz. Por outro lado, incorríamos no mesmo problema atrás mencionado em relação ao *Muzak*: implicaria uma revisão do uso do termo “música” não aceitável.

4) Um outro contraexemplo familiar será a música de embalar que tem como principal objetivo ajudar a relaxar o sentido de alerta de uma criança, por forma a induzir-lhe o sono. Uma vez mais, não foi criada com o objetivo de que a criança se envolva com as qualidades sonoras, nem proporcionar uma experiência “intensa e enriquecedora”. Pelo contrário, o efeito pretendido é justamente ajudar a mente a alcançar um estado de total repouso. Este exemplo assemelha-se à música para meditação. Mas o propósito, creio, é significativamente distinto. Enquanto a música de embalar pretende desligar completamente a mente, a música para meditação pretende que a mente se mantenha consistentemente num certo registo determinado de acalmia.

Andrew Kania dá-nos ainda um outro contraexemplo, que, no entanto, não considero convincente: a prática de escalas como exercício musical. Defende que poucos negarão que se trata de uma prática que produz música, mas que não tem como objetivo primário a intensificação e o enriquecimento da nossa experiência, e acrescenta que

Na verdade, não está claro se o músico pretende que esses sons sejam, de todo, objeto de atenção. (Alguém pode praticar escalas simplesmente para aquecer os dedos, em vez de trabalhar na produção de tons, ou qualquer outra coisa que requeira a atenção do próprio músico aos sons.) (Kania, 2011, p.10).⁶⁰

Como disse, não penso que o contraexemplo de Kania, pelo menos nesta formulação, seja suficientemente sólido. Não é claro que um conjunto de exercícios repetitivos de escalas conte, por si só, como música num sentido apropriado. Penso que será mais adequado pensar neste tipo de exercícios como estágios secundários ou subsidiários do fenómeno propriamente musical, ou como partes ou dimensões desse fenómeno. Num caso limite, a corrida de aquecimento à volta do campo de futebol contará como uma instância de uma atividade futebolística? As escalas, os arpejos e os acordes são componentes destacados da atividade musical, mas apenas quando enquadrados num projeto criador mais amplo e consistente adquirirão um sentido musical reconhecível como tal. Por outro lado, devemos conceder a

⁶⁰ Indeed, it is not clear that the musician intends these sounds to be attended to at all. (Someone may practice scales simply to keep warm, rather than to work on tone production, or anything else that would require even the musician’s own attention to the sounds.) (Kania, 2011, p.10). [tradução minha]

Kania que não será possível descrever o treino de escalas que um músico leva a cabo na preparação do seu concerto sem apelo, mais ou menos direto, ao conceito de música. Talvez a disputa deva ser resolvida por uma conjugação da investigação da definição com uma investigação ontológica acerca de que tipos de coisas constituem o universo musical e qual o seu estatuto ontológico dentro desse universo. A que tipos de coisas o conceito de música se deverá aplicar e de que modo? Por exemplo, uma guitarra é um instrumento musical que, como tal, deverá ser definido em parte apelando ao conceito de música, mas não é um item ao qual uma definição de música se deva aplicar tão diretamente quanto uma sinfonia. Talvez o problema com o exemplo de Kania é que Kania pretende que uma escala seja um tipo de coisa do universo musical ao qual o conceito se devesse aplicar de modo direto, enquanto Levinson está preocupado com uma definição do conceito que se aplica a atos criativos com um carácter mais coeso e completo. Penso que esta diferença se torna evidente quando Kania aceita pacificamente o facto de, por vezes, os músicos praticarem escalas sem qualquer atenção ao som produzido, apenas para aquecer. Isto é, Kania aceita que as escalas possam ser executadas sem qualquer sentido musical – que qualquer outro dispositivo ou atividade física digital poderia substituir. Imagino que, segundo o conceito de Levinson, a prática de escalas poderá ser uma aplicação indireta do seu conceito, na medida em que tal atividade constitui, tipicamente, uma preparação para uma ocorrência musical, ela sim, apropriadamente definida diretamente segundo esse conceito.

1.22. A abrangência cultural da definição de Levinson

A definição de Levinson pretende, fundamentalmente, distinguir as ocorrências musicais das não musicais, sem conferir qualquer tipo de preferência à música da cultura ocidental a partir da qual geralmente pensamos este fenómeno. Este desígnio é em tudo meritório, e vai ao encontro de um espírito inclusivista capaz de resistir a um certo eurocentrismo que tende a sobrevalorizar o cânone musical da cultura europeia, ou mais latamente a chamada cultura “ocidental”, em detrimento das restantes culturas que configuram o abundante mosaico artístico do mundo. Um primeiro modo de fugir a este etnocentrismo é reconhecer que os elementos que figuram em qualquer manual de aprendizagem musical no mundo ocidental – o ritmo, a harmonia, a melodia – que, por essa quase omnipresença no ensino, julgamos definidores do próprio fenómeno musical, não pertencem, afinal, a

todas as manifestações musicais que o mundo nos mostra. Por exemplo, a harmonia, que constitui um dos grandes triunfos da nossa cultura, é uma característica que parece estar praticamente ausente da música criada em variadíssimos pontos do planeta. Por outro lado, mesmo dentro da nossa própria cultura existe música que (aparentemente) não exhibe estas propriedades. Levinson conclui que “a música antiga, a música contemporânea, e música de culturas não-ocidentais (ibidem, p. 270)” não nos permitem sustentar a ideia de que o ritmo, a melodia e a harmonia são elementos definidores do conceito de música:

O canto gregoriano e os solos de shakuhachi são música, mas carecem de harmonia. A música aquática de Takemitsu (feita a partir de sons de gotas de chuva gravados), a percussão africana e as Cinco Peças pontilhísticas de Webern, op. 5, não têm melodia, mas não deixam de ser música. Certos tipos de jazz atmosférico moderno e composições de sintetizador virtualmente não têm ritmo, mas também são música. Melodia, ritmo e harmonia são características importantes de muita música, mas, ainda assim, permanecem apenas características típicas da música em geral - características não necessárias. Na verdade, deve ficar claro que não há propriedades intrínsecas do som necessárias para que algo possa ser música, e nenhuma que exclua absolutamente um fenômeno sonora dessa categoria (Levinson, p. 270-271).⁶¹

Em suma, devemos rejeitar as características que tipicamente associamos à música para não cairmos numa formulação provinciana que enclausura a vastidão e riqueza do fenômeno que se pretende definir. Segundo Levinson, a harmonia, a melodia e o ritmo são *apenas* características típicas de um dado tempo e lugar particulares, e nada mais. Não são características definidoras. Ora, será realmente assim? Penso que não.

Penso que é necessário primeiramente ponderar a importância destes elementos e de seguida equacionar se será viável avançar uma definição de música sem que, de alguma forma, estes elementos se façam integrar.

Sem custo do que foi dito em relação ao mérito associado à abrangência cultural da definição de Levinson, não é demais salientar que rejeitar estas características do âmbito da definição de música significa rejeitar as categorias básicas que informam o pensamento e a sensibilidade musicais do mundo ocidental. Como se disse, a instrução musical ocidental funda-se nestes elementos e pensar a

⁶¹ Gregorian chant and shakuhachi solos are music but lack harmony. Takemitsu's Water Music (derived from taped raindrop sounds), African drumming, and Webern's pointillistic Five Pieces, op. 5, lack melody but are nonetheless music. Certain kinds of atmospheric modern jazz and synthesizer compositions have virtually no rhythms, yet they are music also. Melody, rhythm, and harmony are important features of a lot of music, but they nonetheless remain only typical features for music in general, not necessary ones. In fact, it should be apparent that there are no longer any intrinsic properties of sound that are required for something possibly to be music, and none that absolutely excludes a sonic phenomenon from that category (Levinson, p. 270-271) [tradução minha]

música fora deles implica um significativo, digamos, “abalo epistemológico”. Abalo necessário se quisermos expandir os horizontes do nosso entendimento para lá desta visão – mas ainda assim um abalo. Antes de assumir uma visão definitiva sobre a matéria, penso que devemos estudar a justificação para a centralidade destes elementos.

A primeira consideração que me parece importante parte de uma análise dos contraexemplos que propus para a definição de Levinson. Os contraexemplos mais importantes são os exemplos que incontroversamente são considerados música, mas que a definição de Levinson não pode incluir. Tomando o exemplo mais óbvio, o *Muzak* não foi intencionado para enriquecer ou intensificar a experiência, mas é um exemplo claro de música. Provavelmente má música feita com propósitos meramente comerciais, mas ainda assim música. Porquê? A resposta é simples: porque tipicamente exhibe harmonia e/ou melodia e/ou ritmo.

Se juntarmos a condição da intenção criadora, estas propriedades adquirem aqui o estatuto de condições suficientes. Com uma formulação mais clara: *qualquer estrutura sonora intencionalmente concebida para exibir pelo menos uma destas propriedades é música*. Isto, claro, não equivale a dizer o inverso – que toda a música foi intencionalmente concebida para exibir uma destas propriedades. Mas o facto de termos um conjunto de condições suficientes deve fazer-nos ponderar seriamente se tais condições deverão incluir-se na definição de música, mesmo que de uma forma disjuntiva. Porque ainda que a música possa ser outra coisa, pelo menos este conjunto de coisas que aqui se identificam constitui o fenómeno musical.

Acabo de afirmar que estas características equacionadas disjuntivamente são suficientes para estabelecer que uma estrutura sonora intencionalmente organizada seja música, mas que o inverso não é verdade. Ou seja, que algo pode ser música sem exibir ritmo, melodia ou harmonia. Ora, esta hipótese de que há música que não contém ritmo, melodia e harmonia pode ser verdadeira, mas os exemplos que Levinson oferece, avaliados mais atentamente, não são incontroversamente suficientes para a apoiar. De facto, com a exceção da obra de Takemitsu, Levinson dá-nos exemplos de obras ou estilos musicais que exibem *pelo menos uma* destas qualidades. Vejamos:

- 1) “O canto gregoriano e os solos de shakuhachi são música, mas carecem de harmonia.”

Aparentemente, a monodia gregoriana ou os solos de Shakuhachi são inteiramente melódicos, e, como tal, não contêm harmonia. Mas, como é óbvio, contêm *melodia* e não há razões para duvidar que estas melodias se organizem *ritmicamente*. Além disso, tentarei mostrar noutra

parte do trabalho, na secção final deste capítulo, que a harmonia está presente como elemento de coesão estética em melodias arranjadas tonalmente desta forma.

- 2) “A música aquática de Takemitsu (feita a partir de sons de gotas de chuva gravados), a percussão africana e as Cinco Peças pontilhísticas de Webern, op. 5, não têm melodia, mas não deixam de ser música.”

A percussão africana, se não possui melodia nem harmonia, é talvez das formas mais exuberantes que podemos encontrar para exemplificar o poder do *ritmo*. Quanto a Webern, Levinson considera que as peças mencionadas não têm melodia. Esta é uma posição arriscada. As sequências sonoras que constituem o jogo contrapontístico destas peças, apesar de compostas nos limites - ou mesmo para lá dos limites - da linguagem tonal tradicional baseada nas escalas maior-menor, são sequências tonalmente organizadas e é argumentável que exibam uma coerência e linearidade perceptivamente suficientes para contarem como *melodias*. Também é argumentável que estas peças apresentem *harmonia*, na medida em que a própria conjugação das vozes se deve subordinar a algum princípio de coesão harmónica que lhes confira sentido musical. Em todo o caso, o radicalismo serial de Webern no tratamento composicional nas suas obras é suficiente para que algumas dúvidas acerca da adequação dos termos “melodia” e “harmonia” subsistam. Contudo, se a presença de melodia e harmonia pode ser objeto de disputa, a presença de *ritmo* não o é. Trata-se, aliás, de obras ritmicamente muito ricas.

Dentro deste grupo, o exemplo de longe mais problemático é o da obra *Water Music*, de Tōu Takemitsu. Nesta obra, Takemitsu aproxima-se da *musique concrète*, baseando a sua composição num conjunto de gravações de gotas de água da chuva. Penso que neste caso, as suspeitas de Levinson são justificáveis. Não é realmente óbvio que o arranjo que Takemitsu nos apresenta destes elementos acústicos se possa entender segundo as categorias da melodia, harmonia e ritmo. Não existe uma sequência tonal nem uma regra de coesão harmónica nitidamente perceptíveis. Podemos, contudo, encontrar, pelo menos em alguns momentos, uma certa métrica ou regularidade que podem sugerir um movimento rítmico localizado razoavelmente identificável. Os exemplos musicais oriundos da estética proposta pela *musique concrète* e dos estilos e formas dela derivados contam como os exemplos mais difíceis de tratar segundo o paradigma ritmo-melodia-harmonia.

Porém, em defesa da sua definição de música, Andrew Kania pretende que mesmo este tipo de exemplos devem ser entendidos numa relação com os elementos da música, como o ritmo e a presença de “tons” que compõem as melodias:

A ideia seria que se alguém acha que Toilet Piece [de Yoko Ono], mas não o som de uma qualquer descarga do autoclismo de uma casa de banho, é música, então dever-se-á acreditar implicitamente que devemos ouvir os sons da gravação [de Toilet Piece] contra uma expectativa de fundo de que nesse sons deveríamos encontrar tons e ritmos. Seria algo como escutar os sons em busca de tais qualidades, mesmo que essas qualidades estejam ausentes (Kania, 2011, p. 11).⁶²

Isto é, Kania acredita que os elementos básicos da música (como o ritmo ou a melodia, ou os tons) são tão prevalentes na tradição musical, que mesmo objetos sonoros destituídos de tais elementos deverão contar como música se foram criados com a intenção de que o ouvinte neles procure esses elementos. Presumo que Kania queira com isto dizer que o ouvinte deverá procurar nas qualidades existentes do objeto traços genéricos de, por exemplo, ritmo ou melodia, ou algum tipo de semelhança com estas dimensões. Kania justifica esta ideia explicando melhor o exemplo de Toilet Piece/Unknown (1971) de Yoko Ono:

Por que razão deveríamos ouvir esses recursos [ritmo e tom] na peça de Ono, mas não sempre que fazemos, nós próprios, uma descarga no autoclismo? Porque, presumivelmente, era isso que Ono pretendia que fizéssemos ao colocá-lo num álbum (Fly (1971)), ou seja, uma gravação que consiste maioritariamente em exemplos incontestáveis de música, e que foi lançada (ou seja, apresentada ao público) da mesma forma que muitas outras músicas são apresentadas (Kania, 2011, p. 11).⁶³

Para que a definição de Kania funcione teremos de aceitar que estas peças foram criadas com a intenção que Kania aqui determina – nomeadamente, que as peças sejam criadas com vista a serem apreciadas em função dos elementos típicos da música. Mas a justificação de Kania tem vários problemas. Em primeiro lugar, Kania dá-nos um único exemplo, e um exemplo que à partida parece favorecer o seu caso – uma peça vanguardista enquadrada num álbum todo ele composto de música convencional. Contudo, se pensarmos mais genericamente sobre a

⁶² The idea would be that if you think that Toilet Piece [de Yoko Ono], but not the sound of any toilet flushing, is music, you must implicitly believe that we ought to listen to the sounds on the recording against a background expectation of encountering pitches and rhythms. This would be something like listening for such features, even if they are absent (Kania, 2011, p. 11). [tradução minha]

⁶³ Why should we listen for these features in the Ono piece, but not every time we flush a toilet ourselves? Because, presumably, that is what Ono intended us to do by placing it on an album (Fly (1971)), that is, a recording consisting mostly of uncontentious examples of music, and which was released (i.e. presented to the public) in the same way as much other music (Kania, 2011, p. 11). [tradução minha]

prática dos artistas, podemos questionar se as intenções que Kania propõe são as únicas razoáveis a ponderar. Sendo a música uma arte em permanente mutação e desenvolvimento, penso que é perfeitamente possível imaginar que os seus princípios estéticos estejam, eles próprios, também em constante revisão - sendo de esperar que os artistas mais vanguardistas procurem desafiar esses princípios de maneira bem mais radical que aquela que Kania consente. Penso que a hipótese de um compositor a tentar criar algo que inaugure modos genuinamente novos de apreciação estética que não estejam subordinados, direta ou indiretamente, aos modos tradicionais de apreciação não é só plausível como, julgo, é o que caracteriza as grandes obras de rutura artística⁶⁴.

Kania defende-se desta consequência remetendo as obras cuja apreciação intencionada não passa pela procura dos elementos típicos da música para o domínio da “arte sonora”:

Existem obras de arte sonora que não contarão como música de acordo com a minha definição. Essas obras são obras como Toilet Piece / Unknown que não possuem características musicais básicas, mas (ao contrário de Toilet Piece / Unknown) não se destinam a ser ouvidos em busca de tais recursos. (Pode-se argumentar que Williams Mix é de fato uma dessas peças.) Esta é uma vantagem da definição que sugeri, uma vez que parece haver essa divisão na prática da arte contemporânea entre música e arte sonora (Hamilton 2007: cap. 2). (Kania, 2011, p. 12).⁶⁵

Uma vez mais, encontro problemas nesta resposta. O facto de na filosofia contemporânea se ter feito a distinção entre arte sonora e música nada nos diz acerca da viabilidade do critério intencional de Kania. Afinal, podemos fazer a distinção entre música e arte sonora de múltiplas formas, e Kania deverá dar-nos uma justificação a favor do seu critério específico. Isto é, deverá tornar-se clara a razão pela qual uma obra que não exiba a intenção por ele defendida deva ser excluída do âmbito da música.

Imaginemos a composição de Cage, *William Mix* referida por Kania. Segundo Kania, se Cage teve a intenção de que esta obra fosse apreciada sobre o pano de fundo dos elementos típicos, a obra conta como uma obra musical. Se Cage não teve essa intenção, então a obra não deve

⁶⁴ Isto não significa que as grandes transformações artísticas não requerem um determinado enquadramento histórico e estilístico – e por isso uma certa continuidade na rutura que é proposta. É certo que requerem esse enquadramento. O que estou a salientar é que as obras de vanguarda possuem um certo poder de inaugurar formas genuinamente novas de apreciação *dentro* do seu próprio enquadramento. Esse enquadramento poderá, ele mesmo e de um modo dialético e por efeito de *feedback*, sofrer alterações ao longo do tempo em função da força dessas novas formas de apreciação. No final do capítulo 3 proponho uma tipologia do “estranho” na música, onde desenvolvo este ponto.

⁶⁵ For there are works of sonic art that will not count as music according to my definition. These are works such as Toilet Piece/Unknown that lack basic musical features but (unlike Toilet Piece/Unknown) are not intended to be listened to for such features. (It could be argued that Williams Mix is in fact such a piece.) This is an advantage of the definition I have suggested, since there does seem to be just such a division in contemporary art practice between music and sound art (Hamilton 2007: ch. 2). (Kania, 2011, p. 12). [tradução minha]

contar como uma obra musical. Creio que a questão não deverá ser resolvida desta forma. Certamente que as intenções do criador são importantes para o estabelecimento do estatuto artístico-musical da criação de Cage. Mas reduzir o problema a intenções tão específicas e restritivas a nível estético não parece razoável. Diria que se Cage intencionou que a obra fosse considerada música e se o público e os críticos de arte, genericamente, a consideraram como uma obra musical, então estes critérios mais genéricos (que aliam intenções e reconhecimento) deverão adquirir um peso bem mais importante que requisitos estéticos específicos associados a uma tradição artística.

Julgo que de alguma forma Kania cai numa dupla petição de princípio. Por um lado, para justificar que uma obra é musical porque exhibe as qualidades típicas, Kania avança que essa obra deverá ter sido intencionada com vista a que essas qualidades fossem atendidas durante a apreciação. Por outro, para justificar que uma obra musical deverá distinguir-se de uma obra de arte sonora com base nos elementos típicos, Kania diz-nos que a arte sonora é aquela que não contemplou na sua criação o propósito de ser apreciada segundo estas qualidades.

Por fim, mesmo aceitando, para efeitos de argumentação, que o critério de Kania é válido, como deveremos exatamente entender a condição “para ser ouvida em busca de tais características”? Devo dizer que este requisito apreciativo me parece sobremaneira obscuro. O que significa ao certo procurar melodia, ritmo ou harmonia nos sons de autoclismo de *Toilet Piece*?

Dito isto, antes de retomarmos a nossa digressão pelos restantes contraexemplos de Levinson, devo referir o seguinte. Apesar de esta análise ter como objetivo genérico salientar a inadequação dos contraexemplos de Levinson e mostrar a importância dos elementos básicos da música na caracterização das obras musicais, casos vanguardistas como a obra *Water Music*, de Takemitsu, surgem como uma espécie de contraexemplo a este conjunto de contraexemplos. Como já mencionei, julgo que a definição de Levinson acomoda de forma bastante segura estes casos excepcionais, sendo que tal capacidade de inclusão de experimentos artísticos radicalmente inovadores constitui uma das suas principais virtudes.

- 3) “Certos tipos de jazz atmosférico moderno e composições de sintetizador virtualmente não têm ritmo, mas também são música.”

Afirmar que existe música jazz atmosférica e composições sintetizadas que “virtualmente” não têm ritmo é uma posição assaz controversa. Em primeiro lugar, seria importante saber exatamente o que se pretende dizer com “virtualmente” neste contexto. O ritmo é uma

qualidade perceptiva do som compreendida por referência à fenomenologia peculiar da experiência musical. Roger Scruton alega que o ritmo é um dos elementos do objeto intencional da música, que deverá ser entendido como movimento metaforicamente percebido num espaço virtual. À luz desta perspectiva, não ter “virtualmente” ritmo equivale a não ter ritmo de todo. Independentemente da plausibilidade da teoria de Scruton, falar, neste contexto, de “virtualidade” parece implicar que uma camada perceptiva suplementar “não real” (qualquer que ela seja) é acrescentada a uma qualidade que já é definida de um modo fundamentalmente perceptivo e não material. Como a distinção entre ritmo “virtual” e ritmo “não virtual” é algo obscura, e, em todo o caso, não me parece consequente, assumirei que Levinson nos diz que estas obras, simplesmente, não têm ritmo.

Aceitando a hipótese de Levinson de que estes exemplos não apresentam ritmo e são ainda assim música, tais exemplos exibem as outras qualidades musicais aqui em jogo: melodia e harmonia. Aliás, é justamente pelo seu carácter melódico ou harmónico que estes exemplos podem ser considerados exemplos de música. Mais que a melodia, a harmonia é o elemento principal do carácter “atmosférico” da “música atmosférica”. Esta música vive quase inteiramente da forma como o compositor é capaz de arranjar os acordes que vão emergindo, esfumando e sobrepondo as fronteiras da sequência harmónica que suavemente cria a envolvência pretendida. Penso que este tipo de música se enquadra na categoria temporal que atrás designei como “temporalidade dispersiva”.

Em suma, os supostos contraexemplos de Levinson não ajudam a sua tese de que os elementos do ritmo, harmonia e melodia são meramente características típicas da música e não têm valor definicional. Estes exemplos funcionam (relativamente) bem se a ideia que se pretende refutar é a de que algo é música se possuir *todos* os elementos. Mas este é certamente um requisito demasiado forte para avaliar a importância definicional destes elementos. Como disse em cima, estes elementos podem constar na definição de uma maneira disjuntiva inclusiva na forma: uma ocorrência sonora é música se contiver *pelo menos um* destes elementos. Ora, se Levinson tivesse optado por testar *esta* hipótese disjuntiva inclusiva (e não a hipótese maximalista de que uma ocorrência sonora deveria ter *todos* os elementos) depressa se tornaria clara a debilidade dos exemplos que apresentou em cumprir esse propósito. Assim, até ao momento, os elementos “típicos” da música permanecem como elementos de crucial importância na busca de uma definição de música: por um lado, os exemplos musicais que Levinson exclui indevidamente (como o *Muzak*) podem ser incluídas em virtude da posse destes

elementos; por outro, as obras que Levinson nos dá como supostos contraexemplos à ideia de que estes elementos são definidores não são convincentes.

Deveremos enfatizar que o ritmo, a melodia, a harmonia e timbre continuam a funcionar como os principais princípios organizadores da maior parte da música que conhecemos. Pelo menos durante cerca de três séculos, desde os inícios do período barroco até aos finais do romantismo oitocentista, a música produzida pode ser quase exclusivamente caracterizada em função da organização destes elementos, sendo o admirável desenvolvimento da harmonia a forma de estruturação musical mais distintiva dos grandes triunfos da nossa cultura. Popper coloca o “milagre” da descoberta da harmonia e da polifonia a par do valor da descoberta da ciência:

A polifonia, como a ciência, é peculiar à nossa civilização ocidental. (Estou a usar o termo “polifonia” para denotar não apenas o contraponto, mas também a harmonia ocidental.) [...] é possivelmente a conquista mais sem precedentes, original e, na verdade, milagrosa da nossa civilização ocidental, sem excluir a ciência (Popper, 1992, pp. 60-61).⁶⁶

Penso que os elementos da música merecem, portanto, maior aprofundamento. Abro de seguida uma secção para fazer esse estudo numa relação direta com a experiência musical.

1.23. Os elementos da música e a experiência musical

Caracteristicamente, a experiência musical, quando adequadamente vivida, envolve uma entrega perceptiva, cognitiva e emocionalmente focada na obra musical, o objeto de apreciação, de modo que tal objeto se apresenta a cada momento de apreciação como uno e indiviso. Contudo, quer na prática musical comum, quer nas abordagens analíticas mais académicas acerca do fenómeno musical - como as que encontramos na musicologia e na análise musical tradicional - identificam-se alguns componentes ou elementos basilares da experiência musical que permitem desdobrar tal experiência em dimensões analisáveis separadamente. São eles, precisamente, os elementos sobre os quais temos vindo a falar: o timbre, o ritmo, a melodia e a harmonia. Existe, claro, uma infinidade de outros elementos que fazem parte do fenómeno musical. Podemos referir aspetos ligados mais diretamente à performance (à execução e interpretação das obras musicais) como a dinâmica, a

⁶⁶ Polyphony, like science, is peculiar to our Western civilization. (I am using the term “polyphony” to denote not only counterpoint but also Western harmony.) [...] it is possibly the most unprecedented, original, indeed miraculous achievement of our Western civilization, not excluding science. (Popper, 1992, pp. 60-61) [tradução minha]

articulação e a agógica, que contribuem para a expressividade da execução. Podemos também assinalar a localização espacial dos instrumentos ou o contexto social de execução. Estes aspetos serão abordados sempre que o estudo o exija. No entanto, como vimos na secção anterior, o ritmo, a harmonia, a melodia e o timbre são os elementos que costumam constar nos manuais e tratados de música sempre que se pretende explicitar as formas de organização sonora que configuram o nível mais básico das condições de possibilidade da experiência musical.

1.23.1. O som

Vimos que a definição de Levinson tem como primeira condição o som. Com efeito, dentro das artes, coube à música ser a “arte dos sons” justamente porque o som constitui o seu material primário ou o seu *medium* artístico. A música é, essencialmente, uma organização temporal de sons concebida com a intenção de que tal organização seja apreciada de uma forma particular – Levinson defende que essa forma se define em termos de intensificação de uma experiência gratificante. Assim, são os próprios sons e o modo como são organizados entre si temporalmente que constituem o objeto e foco adequado da apreciação musical.

Ora, do ponto de vista da acústica, o som é uma onda de pressão sobre os compostos atmosféricos suscetível de provocar uma sensação auditiva. No entanto, existe uma ambiguidade importante em relação à definição deste conceito: por vezes não é claro se estamos a identificar o som com o fenómeno *físico* da onda de pressão, ou se estamos a falar da *sensação* auditiva resultante do processamento mental desse evento físico e que ocorre enquanto fenómeno mental. Beethoven, na última fase da sua vida, conseguia “ouvir música dentro de si”, mas o seu ouvido era já incapaz de processar apropriadamente as ondas de pressão que chegavam aos seus tímpanos. Se aceitarmos que o som são ondas de pressão, (isto é, o fenómeno físico) então teremos de concluir que Beethoven não ouvia (praticamente) música – algo que parece ser realmente muito contraintuitivo para quem concebeu em tal estado de quase surdez a Nona Sinfonia, uma das obras maiores do nosso cânone.

A possibilidade da escuta interior suscita questões que importa analisar. Será que apreciar adequadamente uma determinada obra musical implica escutar o som (no sentido físico) dessa obra? Ou será possível imaginar interiormente os sons da música de tal forma que a escuta se torna desnecessária?

Edwin Gordon, na sua *Teoria da Aprendizagem Musical* (2000) definiu o termo “audiação” como a capacidade de ouvir e entender música da qual o som não está ou pode nunca ter estado fisicamente presente. A audiação é de tal forma importante que se constitui como o processo pelo qual atribuímos significado musical aos sons. Esta ideia de Gordon poderá explicar casos como o de Beethoven. Beethoven tinha uma capacidade de audiação extraordinária que lhe permitia compreender a Nona Sinfonia sem que os sons dessa sinfonia tivessem alguma vez presentes durante a sua criação. Acontece que se Beethoven foi capaz de criar a Nona Sinfonia, então foi capaz, em algum sentido relevante, de a *compreender* - de lhe dar sentido musical. Mas se o compositor não conseguia ouvir a Nona Sinfonia a não ser imaginativamente, seria ele capaz de a *apreciar* de forma adequada?

Se parece razoável dizer que podemos imaginar melodias e ritmos, parece bem menos plausível afirmar que também os timbres e as harmonias podem ser reproduzidos por via exclusivamente mental, em especial o timbre. Penso que o timbre de um instrumento tem uma “textura fenomenológica” demasiado densa e rica para que tal seja viável. Se acrescentarmos as conjugações tímbricas que tipicamente figuram numa composição de maior envergadura, então a possibilidade de representação mental torna-se ainda mais difícil de aceitar. Por exemplo, será realmente possível escutar interiormente o efeito tímbrico da conjugação de um oboé, de uma trompa e de um clarinete se não os ouvirmos?

Para além da questão do timbre, há outras questões de ordem estética importantes relativas ao carácter ostensivamente sensorial e emocional de certas obras musicais. As passagens mais poderosas de uma sinfonia – por exemplo, momentos em que a massa orquestral toca subitamente em *fortissimo* com um vigoroso suporte percussivo dos tímpanos – são passagens feitas para provocar um forte abalo sensorial e emocional, uma espécie de “assalto corporal” que, julgo, só poderá ser sentido se a membrana dos nossos tímpanos for, digamos, assolada com o som físico que preenche a sala onde o concerto decorre. Não creio que a imaginação, por si só, seja capaz de nos fazer sentir tal coisa. Mas se a textura tímbrica e o carácter sensorial das obras musicais não podem ser reproduzidos satisfatoriamente por via exclusivamente mental e se a apreciação estética de uma obra musical requer a experiência destas qualidades, então somos levados a concluir que Beethoven não pôde apreciar apropriadamente a obra por si criada.

No entanto, como se disse, Beethoven teve de compreender a sua música para a compor. Isto conduz-nos à ideia algo estranha de que é possível entender música sem a apreciar. Beethoven teve de prever imaginativamente, em alguma medida, o efeito textural e emocional na obra que criava sem a poder

sentir de facto. A tarefa é a todos os títulos realmente excepcional. Temos disponível a imagem do cozinheiro experiente que sabe já o sabor do prato que prepara sem precisar de o provar. Mas Beethoven a compor num estado de quase surdez é um caso incomparável. Beethoven não segue uma receita e cria obras de uma sofisticação artística absolutamente singular. Compor música nestas condições é um feito humano apenas realizável por um génio:

A ideia de um compositor surdo de sucesso é uma ideia virtualmente sobre-humana. Ele conota sofrimento sobre-humano e vitória sobre-humana, atuando diretamente na noção romântica quase religiosa emergente do grande artista como redentor da humanidade (Taruskin, 2005, p. 711).⁶⁷

Por muito difícil que seja entender casos como o de Beethoven, penso que para a esmagadora maioria das pessoas a música terá de ser vivida enquanto experiência *sonora* - na presença física do som - porque só nessa experiência a música exhibe todas as suas qualidades esteticamente importantes.

1.23.2. O timbre

Uma das características mais importantes do som é o timbre. Esta é a característica que nos permite diferenciar os objetos que servem como fonte sonora da música produzida. Do mesmo modo que a cor nos permite diferenciar e segmentar os objetos no plano visual, o som permite-nos diferenciar os objetos no plano sonoro. Esta analogia tem, no entanto, algumas limitações. Parece mais fácil falar da cor como uma propriedade dos objetos do que do timbre. Não é fácil estabelecer a relação ontológica entre o som e os objetos. Com efeito, é mais fácil conceber um som *sem* um objeto, do que uma cor *sem* um objeto. Enquanto a cor está ligada a uma qualidade do próprio objeto (uma qualidade relacional disposicional, envolvendo o modo como as propriedades texturais do objeto refletem a luz nele incidida), o timbre parece estar ligado a uma certa conjugação de eventos que envolvem um ou mais objetos – a corda da guitarra poderá produzir vários tipos de timbres em função do ângulo de ataque do dedo do guitarrista, por isso não se poderá falar do timbre de uma corda da guitarra, mas de uma *gama tímbrica* associada a um conjunto de condições relativos aos modos habituais de produção de som. Isto é, não existe o timbre da corda como existe a cor da corda – existe todo um espectro de timbres resultantes de uma multiplicidade de fatores.

⁶⁷ The idea of a successful deaf composer is a virtually superhuman idea. It connotes superhuman suffering and superhuman victory, playing directly into the emerging quasi-religious romantic notion of the great artist as humanity's redeemer (Taruskin, 2005, p. 711). [tradução minha]

O timbre constitui uma das propriedades do som e é tradicionalmente considerado, por si só, uma das qualidades ou componentes da obra musical. O timbre parece ser um componente essencial da música. De facto, se o timbre é uma característica do som, e se o som é o meio sobre e no qual a música acontece, então o timbre deverá ser uma qualidade de toda a música. Veremos que não será fácil atribuir este carácter de necessidade às restantes qualidades.

O timbre confere à música a sua riqueza e densidade “cromáticas” (continuando com a nossa analogia com o domínio visual). Na medida em que tem um poder diferenciador, o timbre dá-nos a “personalidade” de cada instrumento. Uma mesma melodia tocada em vários instrumentos ganhará, em cada um deles, uma beleza e um interesse particulares. O famoso *Bolero* de Maurice Ravel (1875 – 1937) representa magnificamente os efeitos que o trabalho tímbrico pode ter na conceção de uma obra: a mesma melodia é repetida dezenas de vezes, mas a cada vez Ravel dá-lhe uma roupagem orquestral distinta de tal modo interessante que a sensação é a de que a substância musical se desenvolve e densifica de forma contínua e crescente. Vejamos um outro exemplo do mesmo compositor. O arranjo orquestral d’ *Os Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky (1839 – 1881), elaborada por Ravel, ilustra de que forma uma peça inicialmente escrita para piano solo – confinada, toda ela, a um mesmo registo tímbrico – adquire uma inaudita grandiosidade quando se vê espalhada em múltiplos matizes, com as suas melodias agora redistribuídas por todos os instrumentos da massa da orquestra. Tudo se manteve – o ritmo, a harmonia, a melodia - mas tudo exuberantemente se alterou. De súbito, surge uma irresistível suspeita: será esta ainda a obra original de Mussorgsky, ou uma outra, de Ravel?

1.23.3. A altura, a duração e a intensidade

Para além do timbre, o som apresenta outras três características fundamentais: a altura (ou “tom”), a duração e a intensidade. A altura é uma característica própria do som emitido pelos instrumentos musicais. A onda de pressão produzida por estes instrumentos exhibe um carácter repetitivo em termos temporais que pode ser definido em termos de um período ou frequência definidas. A frequência da onda de pressão que chega ao nosso ouvido dá-nos a *altura* da nota – isto é, de que *nota* se trata, ou ainda, do *tom*. (Em língua inglesa temos o termo *pitch*). É a altura, ou o tom, que nos permite distinguir os diferentes graus de uma escala – o *dó* do *ré*, por exemplo. A altura é, portanto, um fenómeno *mental* que resulta do processamento neuronal da frequência de vibração das

ondas de pressão que chegam ao ouvido. Esta frequência terá que se situar dentro de um intervalo do espectro do som audível – que a acústica nos diz que se situa sensivelmente entre os 20 e os 20 000 ciclos por segundo (ou “Hertz”). Trata-se dos limites da nossa percepção das ondas sonoras periódicas. Exploremos melhor este ponto. Na realidade, um som produzido por um instrumento musical não apresenta uma única frequência de vibração, mas uma multiplicidade delas. Simplificadamente, podemos pensar neste som como uma onda sonora “complexa” composta pela sobreposição de múltiplas ondas “simples”, isto é, com uma única frequência. Aquilo que nos dá a altura ou o tom desse som é a chamada “frequência fundamental”, que é a frequência da onda simples de menor valor. Às restantes ondas sonoras de maior frequência chamam-se “sons harmónicos”. A quantidade e combinação de ondas “simples” (sons harmónicos) e a sua importância relativa no conjunto de ondas que constitui o som dá-nos o timbre do som musical, o parâmetro que acima analisamos.

Vejam agora a duração. Ao contrário da altura, a duração é uma característica *física*: é, simplesmente, o tempo que o som produzido dura. Certamente que o mesmo tempo físico poderá resultar em diversos tempos psicológicos - mas a duração que aqui está em jogo mede, simplesmente, o tempo físico medido em segundos, a unidade de medida de tempo no Sistema Internacional de Unidades.

A intensidade é um outro fenómeno mental, que resulta do processamento cerebral da amplitude da onda (física) de pressão. Dito isto, a altura do som é o elemento que nos permitirá definir uma outra componente da obra musical mencionada: a melodia.

1.23.4. A melodia

Podemos definir, numa primeira análise, a melodia como uma sequência de tons (sons de altura definida) organizada temporalmente. Esta organização temporal deverá estabelecer-se segundo o ritmo da melodia (parâmetro musical que veremos mais abaixo), suscetível de criar uma sensação de “movimento” tonal. Isto é, para que uma sequência sonora seja percebida como melodia é necessário que os sons dessa sequência se apresentem à consciência como uma sucessão de tons coerentemente ligados entre si na forma de um “movimento” contínuo que ora “sobe”, (quando a altura do som aumenta) ora “desce” (quando a altura diminuiu). O recurso ao vocabulário afim aos

eventos que ocorrem no plano visual, será porventura a melhor maneira de tornar inteligível este conceito.

Não será por certo uma descrição literal do fenómeno. No plano físico, os sons não sobem nem descem realmente – apenas aumentam ou diminuem a sua frequência fundamental; no plano mental (que é onde a melodia acontece), os sons tão-pouco sobem e descem: tornam-se mais agudos ou mais graves. Identificar a sensação auditiva de “mais agudo” com uma subida e de “mais grave” com uma descida parece ser um claro caso de projeção metafórica ou sinestésica de um domínio sensorial (o auditivo) num outro domínio sensorial (o visual)⁶⁸. Também ocorre alguém descrever os sons agudos como “finos” e os sons graves como “grossos”. Neste caso, imagina-se os sons não num espaço bidimensional, no qual se deslocam, mas num espaço tridimensional, no qual se avolumam e estreitam. A experiência da melodia é tão rica e difícil de caracterizar, que podemos conjugar todas estas formas de tentativas de descrição – as notas que caem e se adensam, outras notas que se elevam e aguçam.

Normalmente, a melodia é o elemento da obra musical que mais se destaca e melhor se reconhece – não raras vezes, é o que mais facilmente se pode cantar. Contudo, torna-se extremamente difícil (se não impossível) delimitar com precisão o conjunto de condições intrínsecas (que dizem respeito apenas ao tipo de configuração da própria sequência) e extrínsecas (relativas ao modo como tal sequência se integra na totalidade da obra musical, mas também a aspetos muito mais amplos, como o contexto social, histórico, estilístico, no qual a (candidata a) melodia é apresentada). Mas mesmo que nem todas as sequências de tons sejam melodias, todas as melodias são sequências de tons. Ora, foi dito que a melodia é uma das componentes da música. A pergunta que se coloca é: a melodia constitui uma condição necessária da obra musical? Vimos já com a análise dos contraexemplos de Levinson que a resposta terá de ser negativa. Os contraexemplos mais imediatos chegam-nos da música realizada inteiramente por sons percutidos - sem altura definida, logo, sem um *tom*, sem uma nota musical associada reconhecível. (Ressalve-se que há instrumentos de percussão que apresentam uma altura definida, como os tímpanos da orquestra.) O grupo musical originário de Brighton, *Stomp*, é um exemplo particularmente curioso: praticamente todos os objetos do normal quotidiano se apresentam como candidatos plausíveis à realização das peças executadas por este conjunto de músicos. Recordemos o exemplo de Levinson da percussão africana. De facto, fora do mundo ocidental, a música praticada, por exemplo, em certas culturas africanas é em grande medida, ou quase

⁶⁸ cf. Scruton (1997) e Young (2014).

exclusivamente, percutida. Não é a melodia nem a harmonia, mas é o ritmo percutido que se assume como o elemento essencial da música destes povos.

1.23.5. Um caso problemático – O prelúdio BWV 846 de Bach

Exemplos menos evidentes e conceitualmente muito mais problemáticos de música sem melodia encontram-se no seio da nossa tradição tonal. Pensemos no prelúdio em Dó Maior, BWV 846, do primeiro caderno do *Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Trata-se, com efeito, de uma longa sequência de tons ritmicamente ordenada. Mas configura esta sequência uma *melodia*? Por estranho que pareça, penso que teremos de responder negativamente a esta questão. Argumentarei que esta sequência sonora que ouvimos não é uma melodia, mas uma sucessão magnificamente coesa de arpejos. Tocar um arpejo não é mais que explicitar, de uma forma particular decidida pelo compositor, a composição estrutural de um acorde. Mas, poder-se-á objetar, ainda que se trate de um arpejo, um arpejo tocado de uma determinada forma não pode ser uma melodia? Consideremos o seguinte. Um arpejo pode, sim, incluir-se como parte de uma melodia – e tal ocorre com alguma frequência. Contudo, este prelúdio de Bach constituiu-se *exclusivamente* de arpejos. Parece-me que esta é a diferença crucial considerando o contexto histórico e estilístico na qual esta obra foi concebida, uma vez que, neste contexto, uma das formas recorrentes de fazer acompanhar harmonicamente uma melodia era justamente recorrer a uma estrutura deste tipo.

Poder-se-á argumentar que o modo como se executa – ou “interpreta” – esta obra pode ajudar a decidir a questão. Com efeito, há neste tipo de música uma margem de liberdade relativamente ao que está escrito na partitura, passível de exploração pelo intérprete. Neste espaço de manobra, o executante pode dar aso ao espírito criativo e conferir à interpretação um interesse artístico peculiar e distintivo. Ao resultado musical do conjunto de opções interpretativas que o executante põe em prática, e que dão à obra este interesse suplementar, dá-se o nome de “expressividade”. Falarei com mais detalhe sobre esta dimensão da performance no Capítulo 5, mas aqui importa avançar que para dar corpo à expressividade, o intérprete dispõe de diversos recursos técnicos. Entre os mais importantes encontram-se a dinâmica, a agógica e a articulação. A dinâmica refere-se às variações de intensidade – há uma gradação de intensidades que vai do *molto pianissimo* (o mínimo de intensidade sonora, no limiar do audível) ao *molto fortissimo* (o máximo de intensidade possível de obter sem causar dano ao instrumento). A agógica diz respeito às variações no tempo e no ritmo – uma passagem com um ritmo

uniforme pode ser tocada “alargando” a duração de umas notas e “encurtando” outras, tornando assim desigual o ritmo da passagem. Uma parte da peça em que a agógica se faz sentir com muita nitidez é a parte final das obras. Na fase cadencial da peça, é normal “retardar” gradualmente o tempo até que a última nota seja suavemente ouvida. A articulação diz respeito à forma como se ataca cada uma das notas e ao modo de ligar as notas entre si. Em rigor, este recurso terá inevitavelmente um impacto no ritmo, mas distingue-se da agógica na medida em que se relaciona mais diretamente com o tipo de som produzido – agressivo, suave – e o tipo de ligação – por exemplo, uma sensação de contínuo (“legato”), ou uma sensação de pontuado (“marcato”) – que se pretende conferir à interpretação. É este último recurso – a articulação – que nos interessa neste momento. Imaginemos uma passagem musical tocada num violino ou cantada. É de supor que se esta passagem for tocada ou cantada de um modo contínuo e ligado, será fácil senti-la de uma maneira melódica. Agora imaginemos a mesma passagem tocada num vibrafone, de tal forma que à medida que se tocam as notas da sequência, estas mesmas notas se vão sobrepondo e misturando, resultando esta sobreposição numa espécie de “nuvem” sonora ressoante. Neste caso, a sequência sonora adquire uma natureza harmónica que não tinha na interpretação no violino ou na interpretação cantada. A referência a estes instrumentos serve para ilustrar dois modos distintos de tocar a mesma passagem no piano – instrumento no qual a obra de Bach agora em questão é geralmente interpretada. Um modo mais “violínico” ou “cantado”, opondo-se a um modo mais “esparso” e “ressoante”.

Note-se, contudo, que a obra não foi escrita diretamente para piano. O título da obra de Bach na qual este prelúdio se insere é no original alemão “Das wohltemperierte Klavier”, sendo que Klavier significa teclado, por isso, em teoria, qualquer instrumento de tecla se poderia considerar adequado para a execução desta obra. Todavia, no meio musical considera-se que os instrumentos mais apropriados para esse efeito são o cravo e o piano. A questão da adequação do piano moderno na execução das obras de Bach não será agora abordada.

Vejamos como Bach escreveu esta obra. A seguinte imagem mostra os três primeiros compassos de um fac-símile da partitura de Bach, que exemplificam o padrão rítmico-musical que estrutura toda a peça:



Figura 3- Início do Prelúdio em Dó Maior, BWV. 846a, de J.S. Bach. Fac-simile do manuscrito do compositor, retirado de *International Music Score Library Project*. Acessível em <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/330042>

Como é visível, a peça não foi escrita como se de uma linha vocal se tratasse. Pelo contrário, a partitura mostra claramente que Bach concebeu a obra a várias vozes, que se vão sucedendo e sobrepondo. Temos a linha do baixo, em semibreves, em que cada nota ocupa todo o compasso. Temos uma linha intermédia (que podemos designar como o contralto) em que as notas aparecem ligadas. E temos, finalmente, uma linha superior, em semicolcheias, que completam o arpejo iniciado pelo baixo e pelo contralto. Não seria possível, portanto, a um violino tocar o que Bach escreveu *tal como está escrito*. A margem de liberdade da partitura não contempla a possibilidade de esta obra ser tocada de um modo contínuo, ligado ou “cantado”. De facto, a escrita aponta-nos para uma atmosfera sonora ressoante próxima da sugerida no exemplo do vibrafone. Daí que, mesmo atendendo aos diversos modos de interpretação possíveis, somos levados a corroborar a natureza harmónica da peça.

No século XIX, o compositor francês Charles Gounod (1818 – 1893) confirma-nos o carácter harmónico deste prelúdio quando sobrepõe à peça de Bach uma melodia vocal sobre o texto em latim da *Ave Maria*. A obra final – a melodia de Gounod sobre o prelúdio de Bach - tornou-se, entretanto, tão ou mais famosa que a peça na qual teve origem. Em suma, aquilo que geralmente desempenha um papel de suporte – o encadeamento harmónico – assume nesta obra de Bach todo o protagonismo. Dito isto, harmonia é a palavra-chave para entender este prelúdio, e será sobre este conceito que nos debruçaremos de seguida.

1.23.6. A harmonia

A prática musical característica do Ocidente, que se vem desenvolvendo ao longo dos últimos dois milénios, começou por ser puramente melódica. Apesar de as primeiras grandes tentativas de teorização musical nos chegarem da Grécia Antiga, os fragmentos de notação musical remanescentes desse período são manifestamente insuficientes para a obtenção de uma ideia minimamente clara da música que então se produzia e ouvia. O primeiro tipo de música em relação à qual tal é possível chega-nos dos primórdios da Idade Média, com o denominado “cantochoão”. Trata-se de um tipo de canto não acompanhado, composto por uma única linha melódica, e que se incluía nos ritos cristãos monásticos na altura vigentes. Com o passar do tempo, a esta “monodia salmódica” – salmos bíblicos cantados com uma melodia simples – foram sendo acrescentadas outras melodias, que se sobrepunham à primeira numa dinâmica crescente de enriquecimento e complexificação musical. Deu-se o nome de “contraponto” (do latim *punctos contra puntum*) à sobreposição de duas ou mais melodias, justamente porque as notas das várias melodias constitutivas da obra se organizam em “contraposição” umas em relação às outras, segundo regras composicionais que gradualmente acabam por adquirir consideráveis graus de sistematicidade.

Abordei a complexidade temporal do contraponto numa secção anterior, incluindo esta forma de composição dentro do que designei de “temporalidade multidirecionada”. Com efeito, a avaliação técnica e artística do contraponto realiza-se segundo dois vetores de análise: o horizontal, referente ao maior ou menor sucesso de cada uma das melodias tomadas como entidades dotadas de interesse individual, e o vertical, relativo ao modo como a cada instante as melodias se conjugam entre si harmonicamente. Em princípio, uma apreciação estética adequada de uma composição deste tipo deverá ser capaz de unificar estes dois vetores numa espécie de “força resultante” (se me é permitida esta analogia com o mundo concetual da física teórica), proporcionadora de uma experiência musical coerente e indivisa. Ora, durante o século XVII, a atenção à análise vertical dada pelos compositores e teóricos aliada a uma prática musical inaugurada em Florença, por um grupo de eruditos, culminou no que se poderia chamar de “emancipação da harmonia”. A inovadora forma musical proposta por este grupo de eruditos consistia no canto de uma melodia simples suportada por um “baixo contínuo” constituído por uma progressão de acordes descritos de uma forma simplificada, que poderia ser “realizado” por um cravo ou outro instrumento capaz cumprir essa função harmónica. O advento da noção de “acorde” – entidade musical entretanto banalizada entre nós – significou um autêntico salto

evolutivo no pensamento musical, e surgiu como o resultado da sistematização das simultaneidades mais recorrentes e relevantes, às quais se reconheceram funções específicas na estrutura e hierarquia de uma obra musical. Uma vez que o acorde não muda a sua função pela modificação da disposição relativa das notas que o constituem, a harmonia adquiriu uma inaudita independência em relação à melodia (ou ao conjunto de melodias presentes numa peça em contraponto). Poder-se-ia, doravante, tratar a harmonia *em si mesma*. Assim, um acorde, enquanto elemento básico da harmonia, pode ser considerado na sua estrutura e função em termos relativamente independentes das linhas melódicas da obra onde se insere. O reconhecimento desta autonomia lançou as bases da harmonia como ramo, por direito próprio, da musicologia. Creio, contudo, que se torna necessário colocar a seguinte questão: o hábito de colocar melodias em sobreposição simultânea deu origem à harmonia, ou, inversamente, o valor estético dessas mesmas simultaneidades depende de princípios harmónicos prévios a esse tipo de elaboração? Historicamente, vimos que a ordem das descobertas e práticas musicais começa na melodia simples, em seguida passa para a sobreposição de várias melodias e, finalmente, para o reconhecimento do acorde como entidade independente. Em consequência desta última descoberta, aparece a harmonia como disciplina autónoma. Mas, em termos lógicos, nunca teria sido possível levar a bom porto estas inovações se não existissem já leis harmónicas que garantissem este feliz desenvolvimento na complexidade musical. Da melodia passou-se para o contraponto e deste para o encadeamento cordal em virtude do respeito por princípios harmónicos que só mais tarde vieram a obter sistematização teórica. Aliás, é defensável que os princípios harmónicos estão presentes mesmo na criação de melodias simples. Os intervalos entre notas da melodia deverão obedecer a regras harmónicas que se situam no campo mais alargado dos princípios harmónicos, donde podemos derivar as regras para o controlo dos intervalos das notas entre melodias no contraponto. Isto é, existe um conjunto de princípios harmónicos mais geral donde são derivadas regras composicionais tanto para a criação de melodias, como para a elaboração do contraponto. Estes dois conjuntos de regras têm, aliás, pontos de intersecção importantes – por exemplo, o trítone estabelece uma dissonância tanto a nível melódico como a nível contrapontístico, apesar de que a nível contrapontístico tal dissonância se torna mais marcada. Pretendo aqui defender, então, que as leis da harmonia tonal foram postas em maior evidência e, como tal, passíveis de elaboração teórica, com o surgimento do estudo sistemático das simultaneidades – mas estes mesmos princípios estiveram sempre presentes, com maior ou menor consciência, desde o início da criação musical ocidental. Na Antiguidade Clássica, esta consciência já havia conhecido interessantes desenvolvimentos teóricos em diversas escolas, de entre as quais a pitagórica é talvez a mais paradigmática. A construção das escalas através da aplicação de

critérios de afinação derivados da divisão da corda vibrante em intervalos inteiros constitui uma primeira tentativa de sistematização racional das bases da harmonia dois milénios antes do estudo das simultaneidades do contraponto. A prática ancestral de cantar ou tocar melodias já pressupunha uma consciência harmónica tácita capaz de garantir a sua beleza ou interesse estético. A palavra “harmonia” na antiguidade clássica referia-se justamente à congruência musical das linhas melódicas:

Os gregos antigos, que primeiramente investigaram as regras de harmonia, distinguiram intervalos harmoniosos de intervalos cacofónicos, e exploraram as relações matemáticas que pareciam explicar a diferença. Mas harmonia significava, para os gregos, uma linha melódica agradável, em vez de duas ou mais vozes cantando melodias simultâneas e consonantes (Scruton, 2011, p. 24).⁶⁹

Neste sentido, podemos afirmar que toda a composição melódica pressupõe harmonia, mas nem toda a composição harmónica implica necessariamente uma expressão melódica. A melodia é, assim, apenas uma expressão particular da harmonia. O prelúdio BWV 846 que vimos anteriormente é um exemplo elucidativo – a harmonia manifesta-se não melodicamente através de uma sucessão de arpejos. Em suma, a noção de harmonia aqui defendida define-se como o conjunto de princípios de organização de notas, quer em termos sequenciais quer em termos simultâneos, que conferem coesão estética e musical a uma dada obra. O tonalismo (sistema em voga a partir do século XVII) constitui uma dessas “gramáticas” possíveis e resulta do desenvolvimento teórico e prático do modalismo (teoria musical subjacente às práticas de cantochão e à elaboração do contraponto durante a Idade Média e Renascimento). O sistema dodecafónico ou serial (já no século XX), por exemplo, abre as portas para um tipo de visão estrutural substancialmente diferente. Não obstante, a noção de harmonia tal como aqui a apresento ainda se lhe aplica. Se esta definição for adequada, praticamente toda a música ocidental inclui a harmonia como o seu elemento essencial. Contraexemplos encontram-se, uma vez mais, nas peças meramente percussivas já mencionadas no ponto anterior e em obras vanguardistas criadas a partir de amostras digitalmente trabalhadas de sons retirados diretamente da natureza ou da miríade de acontecimentos do mundo social. Para estas últimas obras poder-se-á falar de harmonia num sentido muitíssimo lato por referência aos efeitos sonoros que resultam da sequenciação ou sobreposição dos vários eventos selecionados. Haverá certamente sobreposições e sequências que se conjugam de forma mais “harmoniosa” que outras - alguém investido a entender este tipo de música poderá pretender, em alguma medida, categorizar e sistematizar as diversas conjugações sonoras que surgem como elementos desta música em função do seu efeito estético.

⁶⁹ The ancient Greeks, who first inquired into the rules of harmony, distinguished harmonious from cacophonous intervals, and explored the mathematical relations which seemed to them to explain the difference. But harmonia meant, for the Greeks, a pleasing melodic line, rather than two or more voices singing simultaneous but consonant melodies (Scruton, 2011, p. 24) [tradução minha]

1.23.7. O ritmo

A componente que resta examinar é o ritmo. O ritmo é habitualmente visto como o elemento mais fundamental na definição do conceito de música. A par do timbre, seria uma outra condição necessária na conceção de uma obra musical. Não há música sem ritmo, defende-se. Ou, mais radicalmente e de modo a enfatizar a sua crucial centralidade: “música é ritmo”. Mas o que é o ritmo na música? Numa aproximação ampla, poderíamos dizer que ritmo é o modo como as *diferenças* da obra se organizam temporalmente. O ritmo de uma melodia seria, assim, a forma como as diversas notas se distanciam uma das outras em termos temporais, e o ritmo de um trecho percutido diria respeito à disposição temporal de cada batida. Se o ritmo for definido desta maneira, basta que uma obra exiba diferenças e que tais diferenças ocorrem em diversos pontos temporais para que tenha ritmo. E, como exceção talvez de exemplos algo extravagantes de peças constituídas por uma só nota ou um só acorde, como a *Composition 1960 #7* de Le Monte Young que vimos numa parte anterior, todas as obras exibem ritmo. Digo “talvez” porque, na linha do que argumentei anteriormente, mesmos nestes estranhos casos é defensável que a diferença ocorra nos momentos de transição entre som e o silêncio que determinam o início e o fim da obra.

Esta primeira noção é, contudo, demasiado vaga. Para melhor entender o ritmo musical, poderá ajudar incluir um elemento psicológico de expectativa e sensação de regularidade. O ritmo musical corresponderá ao modo como se sentem certas diferenças sob a forma de acentuações (e atenuações) distribuídas no tempo segundo uma determinada regularidade organizada imaginativamente, de tal modo que semelhante distribuição temporal de acentuações seja sentida como um movimento propulsivo. Ao elemento temporal basilar desta sensação de regularidade propulsiva costuma dar-se o nome de “pulsação” ou “unidade de tempo”.

Este sentido de regularidade é tão importante para a nossa noção de ritmo que mesmo eventos sonoros não musicais que exibem regularidade podem ser sentidos como possuindo uma certa pulsação rítmica – fenómenos naturais como o batimento do coração, ou determinados mecanismos como o som regular de certas máquinas. Todavia, Roger Scruton diz-nos que, em rigor, a regularidade de uma máquina ou de um processo natural não pode ser considerada uma regularidade genuinamente rítmica. O ritmo é já uma importação para a nossa imaginação dessa regularidade, que a organiza segundo uma dada matriz de batidas fortes e fracas ou principais e secundárias. Por exemplo, podemos organizar mentalmente o bater do nosso coração de várias formas: a mais imediata

e praticamente irresistível será uma forma rítmica binária – com a sístole como tempo forte e a diástole como tempo fraco. Mas podemos imaginar também uma organização quaternária, ou até assumir a diástole como primeira batida. O exercício de organizar o batimento do coração de forma ternária é um pouco mais exigente, mas perfeitamente possível – de três em três ciclos cardíacos temos a sístole no primeiro tempo. Ora, estes diversos modos de agrupar mentalmente uma dada sequência regular de sons – em grupos de 2, de 3, de 4 - conduz-nos à noção de métrica.

O ritmo na música contém vários níveis de organização. A pulsação pode ser ela mesma organizada de uma forma regular. Este outro nível de regularidade da pulsação aproxima-nos da noção correlata agora referida – a noção de métrica - que consiste num padrão definido de acentuações que organiza superestruturalmente o ritmo de certas peças musicais. Contudo, entender a métrica como um modo de organização da pulsação não é inteiramente adequado, uma vez que a pulsação pressupõe já uma métrica. Isto é, como vimos no exemplo dos fenómenos naturais (como o coração) ou artificiais (como o barulho de uma máquina), a regularidade adquire o carácter de pulsação quando é imaginativamente agrupada e organizada segundo uma dada matriz de acentuações. Fora dessa matriz, a regularidade não tem carácter rítmico. Por isso, a relação entre métrica e pulsação é uma relação de interdependência: a métrica organiza a pulsação, e a pulsação surge *como pulsação* dentro dessa mesma métrica.

A equivalência que por vezes se faz entre métrica e divisão por compassos não é necessariamente correta. Supostamente, um compasso teria a função de organizar a regularidade da peça em tempos fortes e fracos. Mas existem inúmeros casos em que não é isso que acontece. Uma Sarabande e uma Giga (danças antigas habituais ao repertório barroco) são ambas escritas em compasso ternário (três tempos por divisão) e, todavia, apresentam métricas distintas – isto porque os tempos fortes e fracos apresentam distribuições claramente diferentes. Concertando estas noções entre si, poder-se-ia dizer que a divisão por compassos é uma superestrutura da métrica, que, por sua vez, é uma superestrutura da distribuição particular de acentuações de uma dada peça.

Disse que para entender o ritmo ajudaria introduzir um elemento de sensação de regularidade. Mas será isso verdade? Será que o ritmo precisa sempre de uma métrica definida ou de uma pulsação regular? Roger Scruton diz-nos que não, justificando esta posição com vários exemplos (Scruton, 2011, p. 25). Um desses exemplos é o caso do “canto melismático”, uma forma de cantochão desenvolvido na Idade Média que consiste numa melodia cantada livremente dentro do âmbito de um dado modo (ou escala) musical. Apesar de progredir dentro de um dado enquadramento modal associado ao

salmo específico que está a ser cantado, o ritmo dessas melodias é de tal modo livre e estruturalmente desprendido que não é já possível nelas identificar uma medida regular de organização patente.

Apesar de existirem casos como este, em que a medida e a regularidade estão ausentes do ritmo, penso que a regularidade rítmica é de suma importância para a natureza rítmica da maior das peças musicais, porquanto configura um pano de fundo psicológico que funciona como uma espécie de gerador latente de expectativas. Estas expectativas latentemente sugeridas contribuem para que a sensação de movimento propulsivo característico da experiência musical tenha lugar.

Esta regularidade pode ser procurada imaginativamente a nível de uma pulsação basilar não diretamente audível, mas implícita na sequência de notas que de facto se ouvem. Tomemos um exemplo particularmente interessante da história da música ocidental de um compositor sobre o qual já tive oportunidade de falar numa parte anterior deste capítulo: Igor Stravinsky. Stravinsky, num ato de vanguardismo para a época em que a *Sagração da Primavera* foi escrita, estruturou ritmicamente secções das duas partes da *Sagração*, a “*Áugures da Primavera*” e a “*Dança Sacrificial*”, de forma ostensivamente irregular. No entanto, a própria sensação de irregularidade resulta das sucessivas “*frustrações*”, ou sentimento de falta, em relação às expectativas de regularidade criadas pelo ouvinte. Ainda que as acentuações se apresentem em momentos todos eles inesperados, a pulsação base que serve de medida latente a cada uma destas acentuações permanece constante – e é sobre essa regularidade na pulsação fundamental que é possível criar as irregularidades rítmicas de tais acentuações.

Sendo assim, a irregularidade de Stravinsky é por isso substancialmente diferente da irregularidade do canto melismático de que nos fala Scruton. Os melismas do cantochão são capazes de surtir um efeito de “*irregularidade intrínseca*”, na qual a irregularidade é sentida sem nenhuma tensão, nenhum sobressalto cognitivo: a irregularidade soa-nos tão “*natural*” como a irregularidade do som dos pingos da chuva. Isto acontece porque a estrutura deste tipo de peças não exhibe qualquer vestígio de regularidade de base por forma a permitir à mente construir expectativas temporais minimamente consistentes.

Uma aproximação mais direta à sensação da irregularidade natural dos pingos da chuva poderá ser dada pela experiência acústica do *Poema Sinfónico para 100 Metrónomos*, de György Ligeti, durante o qual 100 metrónomos todos eles a diferentes velocidades são postos em movimento ao mesmo tempo, gerando uma sensação de caos auditivo até que, passado algum tempo, a desorganização cessa e a mais monótona das ordens emerge quando os metrónomos convergem para a mesma cadência.

Começamos por dizer que o ritmo é um elemento essencial da música. Mas devemos recordar que Levinson nos apresentou contraexemplos a esta ideia:

Certos tipos de jazz atmosférico moderno e composições de sintetizador virtualmente não têm ritmos, mas também são música (Levinson, 2001, p. 270-271).

Se o ritmo se constitui como a disposição temporal das diferenças dentro da obra musical, o que poderá significar que uma dada obra não possui ritmo? A hipótese mais imediata será alegar que a obra não possui diferenças. Mas peças dentro do género de “jazz atmosférico” não são peças sem diferenças. Julgo que os contraexemplos de Levinson se tornam compreensíveis se acrescentarmos à nossa formulação inicial que uma diferença constitui uma diferença *ritmica* se o modo como essa diferença ocorre, isto é, se a transição de um estado para outro, for satisfatoriamente perceptível. Assim, diremos que o ritmo está mais relacionado com a dinâmica das transições perceptíveis do que simplesmente com o conjunto de diferenças. Na música atmosférica, as transições de um acorde para outro podem ser de tal modo suaves, progressivas e interpenetradas, que não seja possível identificar o ponto em que a transição ocorre. Tal como num *dégradé* de amarelo para cor de laranja não se pode estabelecer o local exato do espectro onde termina uma cor e começa outra, numa obra musical deste tipo não é possível precisar onde termina um momento e o outro se inicia. Na secção deste capítulo que dediquei à tipologia de temporalidade, incluí este género de obras na categoria a que dei o nome de “temporalidade espraçada”.

1.23.8. Considerações suplementares sobre os elementos da música

Aceitando a hipótese de que, para efeitos de análise, a obra musical pode ser dividida nos quatro elementos fundamentais agora estudados, procurei fazer uma primeira aproximação à definição de cada um deles, bem como ao papel que desempenham na conceção da obra.

Levinson optou por não incluir estes elementos na sua definição porque considera que existe música que vive sem eles. Vimos já que esta linha de pensamento não é inteiramente convincente dada, por um lado, a importância crucial destes elementos para a compreensão da natureza da música e, por outro, recordando que é extremamente difícil encontrar exemplos musicais que não exibam *nenhum* destes elementos. Contudo, feita esta digressão teórica, surge agora uma razão mais profunda para não incluir na definição de música a harmonia, a melodia e o ritmo. A razão é a de que se torna

extremamente difícil definir estes termos sem de alguma forma ou em algum momento recorrermos ao próprio conceito de música que pretendemos definir. Recordemos que se trata de dimensões basilares do fenómeno musical e seria muito difícil evitar que a definição se tornasse viciosamente circular. Em ordem ao seu esclarecimento, tentei aqui salientar os aspetos destes elementos que podem, em certa medida, ser entendidos sem recurso direto ao conceito de música. Mas é duvidoso que uma definição inteiramente satisfatória de melodia, ritmo ou harmonia possa ser assim inteiramente concretizada.

Se é difícil definir estes elementos sem recorrer ao conceito de música, uma complicação adicional é a de que é difícil também - ou de facto impraticável - definir estes elementos independentemente uns dos outros. Afinal, a melodia é uma sequência ritmada de sons, e o ritmo consiste no modo como a melodia e a harmonia se organizam nas suas diferenças. Por sua vez, a harmonia é pensada em tempos de simultaneidades melódicas, mas também argumentei que a melodia é concebida como uma sequência harmonicamente organizada, ainda que sequencialmente. Em suma, música, harmonia, melodia, ritmo são dimensões intimamente associadas entre si.⁷⁰

Podemos pensar estas qualidades a partir de duas dimensões musicais gerais que foram sendo afluídas ao longo desta análise: a tonalidade (a organização dos sons por “tons” ou alturas) e o movimento. Deste modo, a melodia é concebida como movimento tonal; o ritmo como a organização das diferenças segundo um sentimento de movimento propulsor; e a harmonia como conjugação simultânea ou sequencial das diferenças tonais. Este modo um pouco mais lato de considerar os elementos musicais pode ajudar-nos a melhor pensar a música fora das fronteiras da nossa cultura. Kania elenca vários estudos que indicam que a prática de organizar o som musical quer em escalas que consistem elas mesmas em séries de sons com altura definida que se repetem a cada oitava, quer segundo padrões repetitivos é uma prática culturalmente transversal.

[...] a divisão dos sons em escalas (consistindo uma escala numa série de tons discretos que se repetem ao fim de uma oitava) e compassos (consistindo um compasso num número de batidas iguais), parecem ser características culturalmente universais da música (Kania, 2011, p. 10).⁷¹

As escalas diatónicas do tonalismo funcional poderão ser em alguma medida apanágio da cultura ocidental – mas outras culturas encontraram outras escalas, que lhes emprestam o seu carácter artisticamente distintivo. E estas escalas exibem as qualidades sonoras fundamentais das escalas a

⁷⁰ No ANEXO1 falei de uma proposta de definição de conceitos, a *theory theory*, segundo a qual um conceito é definido, justamente, dentro de uma rede complexa de relações e através dessa mesma rede. Não é possível segundo esta perspetiva, isolar um conceito dessa rede para proceder a uma definição satisfatória sem recorrer a outros conceitos que de alguma forma são definidos em parte recorrendo ao conceito que se pretende isolar.

⁷¹ [...] the division of sounds into both scales, consisting of series of discrete pitches that repeat at the octave, and measures, consisting of a number of equal beats, seem to be culturally universal features of music. (Kania, 2011, p.10). [tradução minha]

que nos habituamos. Melodias nestas escalas gravitam também em torno de uma nota fundamental – nota que na nossa cultura designamos por “tónica” de onde deriva o próprio nome “tonalismo”.

A compreensão musical a partir dos elementos constituintes da experiência musical agora mencionados – timbre, ritmo, melodia e harmonia – associa-se imediatamente às chamadas teorias formalistas, que advogam a autonomia estética da música a partir de uma valorização (quase) exclusiva dos seus elementos estruturais. Assim sendo, é natural que seja no âmbito das mesmas que encontremos referências mais explícitas a estes elementos. Quando Hanslick nos procura substanciar a sua tese formalista positivamente, oferece-nos os elementos aqui em jogo como os verdadeiros constituintes da criação e experiência musicais:

O material de que se serve o compositor, e cuja riqueza nunca se poderá supor assaz sumptuosa, são os sons no seu conjunto, com a possibilidade, neles ínsita, para distintas combinações de melodia, harmonia e ritmo. Infinda e inesgotável, domina sobretudo a *melodia*, como figura fundamental da beleza musical; a *harmonia* oferece sempre novos fundamentos com os seus milhares de possibilidades de transformação, de inversão e reforço; move-as a ambas concertadamente o *ritmo*, a artéria da vida musical e dá-lhes colorido o encanto de múltiplos *timbres* (Hanslick, 2002, pp. 40-41).⁷²

O próximo capítulo tratará os temas da forma e expressão musicais, e terá justamente como autor central Eduard Hanslick.

⁷² Na tradução de Payzant: “The material out of which the composer creates, of which the abundance can never be exaggerated, is the entire system of tones, with their latent possibilities for melodic, harmonic and rhythmic variety. Unconsumed and inexhaustible, melody holds sway over all, as the basic form of musical beauty. Harmony, with its thousandfold transformations, inversions, and augmentations, provides always new foundations. The two combined are animated by rhythm, the artery which carries life to music, and they are enhanced by the charm of a diversity of timbres (Hanslick, 1986 , p. 28).”

CAPÍTULO 2 - Expressão e Forma na música a partir de Hanslick

2.1. Aproximação ao conteúdo apreciativo da música puramente instrumental

Neste capítulo e no próximo, a experiência musical será abordada através de uma análise das principais dimensões da apreciação e compreensão musicais. Estas dimensões são a expressão e a forma musicais, que constituem o foco da apreciação e compreensão musicais, que, por sua vez, servem como condição da experiência musical. O presente capítulo apresenta a teoria formalista de Hanslick e dela parte para um estudo da expressão musical. O terceiro capítulo dará continuidade a esta investigação, desta vez tendo a dimensão formal da música como tema central. Os dois capítulos devem ser lidos em profunda relação um com o outro, uma vez que os conceitos principais em análise – expressão e forma – são conceitos que se definem e clarificam, em grande medida, por contraposição: um formalista como Hanslick deverá defender a primazia da forma rejeitando o carácter expressivo da música, enquanto um teórico como James O. Young designa a sua tese como “anti-formalista” justamente porque Young argumenta a favor da expressão musical – isto é, contra a primazia da forma. Por outras palavras, em grande medida a forma define-se como negação da expressão, e a expressão como recusa da apreciação meramente formal. (Veremos, contudo, que a relação entre forma e expressão é mais complexa do que o que esta última consideração poderá sugerir.) Assim, julgo que os dois capítulos constituem em conjunto uma espécie de compósito teórico que pretende dar resposta aos problemas da compreensão e apreciação musicais relativos à forma e expressão.

No capítulo anterior procurei abordar a natureza da experiência musical através da análise do conceito de música. Vimos que o conceito de música se define em função da experiência que tipicamente os objetos musicais são capazes de propiciar. Estudar o conceito de música significou, primariamente, compreender a natureza do fenómeno musical naquilo que a música tem de distintivo em relação a outros eventos sonoros, naquilo que é comum a todos os eventos musicais e, sobretudo, naquelas características que melhor nos ajudam a explicar o fenómeno - em especial, a sua dimensão sonora, temporal e intencional. Por outras palavras, procurei investigar de que modo uma sequência sonora poderá ser concebida como música, quais as condições que regulam a aplicação de tal conceito e quais os elementos principais que constituem as obras e as atividades musicais.

No presente capítulo, as aceções de compreensão e apreciação musicais que servem de condição à experiência musical confluem entre si numa aproximação à aceção comum de apreciação ou entendimento de uma obra musical. Assim, compreender uma peça musical, neste sentido, implica *saber apreciar* essa peça musical - tal como compreender uma pintura, um poema, uma escultura, um filme, implica saber apreciar essa pintura, poema, escultura ou filme. Mas como se poderá compreender, nesta aceção de saber apreciar, uma obra musical? Haverá um conteúdo que a obra musical contém que deverei saber interpretar ou entender para a poder apreciar adequadamente? A haver tal conteúdo, que tipo de conteúdo poderá ser? Se me perguntam se compreendi a mensagem de uma dada pintura ou o ponto central de um determinado livro, não terei dificuldades em entender a pergunta. Posso não ter compreendido a pintura ou acreditar que há nela algo de inevitavelmente incompreensível. Posso desconfiar que o ponto exato do livro me escapou, e que preciso de mais tempo para o interpretar. Mas percebo o que me é pedido. Isto é, independente da resposta ou reacção que a pergunta me suscite, tal pergunta é pelo menos inteligível e não destituída de pertinência. Todavia, se nos perguntam se compreendemos uma peça de música puramente instrumental, a própria pergunta é inteligível? Será sequer apropriado falarmos de “compreensão” quando de uma fuga de Bach ou de uma sonata de Mozart se trata?

Para responder a tais questões, neste capítulo dirijo o foco da minha análise para o conteúdo apreciativo da experiência musical. É claro que a questão do capítulo anterior e o tema que agora se apresenta estão intimamente ligados – como mencionei, a música poderá ser, em parte, definida por referência à experiência musical, por isso caracterizar o conteúdo e as condições da experiência é já contribuir para o estudo da natureza da música. Por outro lado, a experiência musical envolve na sua caracterização uma noção basilar de música minimamente clarificada. Um dos propósitos do capítulo anterior foi, aliás, substanciar e enquadrar conceptualmente as bases deste capítulo.

Foco da investigação: música instrumental ocidental tonal desde o Barroco até ao século XX

A investigação levada a cabo no capítulo anterior sobre o conceito de música não estabelecia, à partida, nenhuma restrição em relação ao tipo de música que deveria ser incluída nessa investigação. Pretendeu-se, aliás, testar a capacidade da definição proposta por Jerrold Levinson em abarcar o máximo de tipos de música factualmente existentes e imaginativamente concebíveis. Confrontar as

condições necessárias e suficientes desta definição com contraexemplos desafiantes constituiu parte da discussão. A natureza da investigação dos restantes capítulos requer, porém, a determinação de uma restrição importante. Pretendo analisar a noção de apreciação e compreensão *especificamente* musicais e o tipo de música sobre o qual me debruçarei principalmente será a música *puramente instrumental da tradição ocidental* - não diretamente associada a nenhum texto, nenhum programa, nenhum poema, nenhuma narrativa, desvinculada de qualquer propósito teatral, operático, cinematográfico. O período histórico das peças analisadas situa-se, sensivelmente, entre o início do período barroco e o início do século XX, durante o qual o sistema tonal vigorou enquanto sistema de composição. Peças que exemplificam este tipo de música são a *Quinta Sinfonia* de Beethoven ou o *Prelúdio e Fuga em Mi bemol menor, BWV 853 do Primeiro Livro do Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach. Por vezes designa-se este tipo de música como “música absoluta”, de modo a enfatizar que, presumivelmente, apenas e só de música estas peças são concebidas e que só apelando à sua estrutura formal as mesmas deverão ser entendidas, interpretas e apreciadas. Prefiro a designação música puramente instrumental (incluindo a voz como um possível instrumento, claro está) que a de “música absoluta” porque a segunda formulação traz consigo a ideia implícita de que a música puramente instrumental deverá ser entendida e apreciada sem qualquer tipo de referência a elementos extramusicais. Ora, esta ideia está ligada a uma perspetiva formalista da música instrumental que será aqui progressiva e sistematicamente escrutinada. Como tal, não poderia ser à partida implicitamente aceite na escolha de uma designação. Exemplos de música não puramente instrumental surgirão nesta tese com o propósito, sobretudo, de salientarem, por contraposição, aspetos da música instrumental.

Os obstáculos e perplexidades que nos aparecem na tentativa de resolver as questões relativas ao significado, sentido e valor da música instrumental levaram filósofos como Peter Kivy a considerar que a compreensão deste género de música constitui o principal desafio da filosofia da arte (Kivy, sendo um formalista, aceita designar a música puramente instrumental como “música absoluta” – designação que, pelas razões mencionadas, não irei adotar):

Dos problemas que correntemente preocupam aqueles, como eu, que se descrevem a si mesmos como “filósofos da arte”, nenhum é mais difícil, mais importante, ou menos compreendido que o problema da música absoluta (Kivy, 2001, 156).⁷³

A dificuldade em responder à questão da compreensão da música reside desde logo na dificuldade em estabelecer uma noção satisfatoriamente inteligível da própria noção de “compreensão” quando

⁷³ Of the problems that currently concern those, like me, who describe ourselves as ‘philosophers of art’, none is more difficult, more important, or less understood than the problem of absolute music (Kivy, 2001, 156). [tradução minha]

falamos em “compreender” uma obra musical no sentido apreciativo – aquele que está em jogo neste capítulo. De facto, esta dificuldade fica patente se, como atrás fiz, contrastarmos o uso deste termo na consideração de outros tipos de obras artísticas fora do domínio da música. Se acaso me ocorre ouvir a declamação de um poema de Pushkin no original russo e se me perguntam se o compreendi, não tenho dificuldades em entender tal pergunta. Teria de dominar o russo o suficiente para entender as palavras e as frases que ouço; mais ainda, compreender o poema passaria por saber o que ele significa ou representa, que sentimentos e ideias evoca. No domínio da pintura, se me perguntam se entendo a pintura *Guernica*, a dificuldade não será maior. Reconhecer no quadro de Picasso o horror resultante dos bombardeamentos sofridos pela cidade espanhola em 1937 pela força aérea alemã contará como um início de resposta⁷⁴. Certamente que compreender a pintura não se reduz a reconhecer factos históricos ou sentimentos marcantes – o valor da pintura deverá ligar-se a um conteúdo profundo que nunca se reduzirá aos elementos factuais ou emocionais imediatos que consigo descrever e comunicar. É muito provável que nenhuma tentativa de paráfrase lhe fará justiça. Ainda que assim seja, começar por explicar o que o quadro primariamente representa mostrará que a pergunta acerca da sua compreensão não me é estranha. O quadro evoca um conjunto de acontecimentos, ideias e sentimentos sobre um dado facto histórico aos quais terei de recorrer para demonstrar que me encontro na demanda da sua compreensão.

Ora, se me perguntarem se compreendi o *Prelúdio BWV 846*, em Dó Maior, de Bach, como poderei entender tal pergunta? Que tipo de resposta poderei dar? Fazendo o paralelo com o poema de Pushkin, que “língua” terei supostamente de dominar para descodificar os sons de que é feita a obra? Que conjunto de ideias, sentimentos ou factos hipoteticamente evocados ou representados na música deverei saber reconhecer ou interpretar? Não parece fácil ver em que medida uma peça como o Prelúdio de Bach poderá ser “compreendido” em termos do que significa, simboliza ou representa. A questão complica-se quer em termos de condições da experiência, quer em termos do seu conteúdo.

Quanto às condições, é óbvio que preciso saber russo para compreender Pushkin no original, e que preciso saber algo acerca de história de Espanha para entender o quadro de Picasso, mas não é óbvio o que seria preciso saber (se é que algo será preciso saber) para “compreender” o prelúdio em Dó Maior do compositor alemão. Nos capítulos 3 e 4 discuto que tipo de condições poderão estar em jogo na apreciação da música puramente instrumental, como a apreensão da forma ou dos elementos tonais que a constituem. Todavia, se nos debruçarmos sobre o conteúdo semântico, representacional

⁷⁴ No caso da música não puramente instrumental, como a ópera, a pergunta fará sentido quando se reporta ao enredo. Como disse, não é esse tipo de música que primariamente nos interessa aqui analisar.

ou simbólico destas obras de arte, a diferença tornar-se-á mais clara. É, de facto, natural que poemas e pinturas importantes sejam acerca de alguma matéria com relevância moral ou existencial. O poema de Pushkin poderá tratar o amor e o quadro de Picasso o sofrimento. O que poderá tratar – se algo poderá tratar – o prelúdio de Bach?

2.2. O carácter não interpretativo da música

Perante tais perplexidades surgiu, com efeito, uma corrente no pensamento estético – o formalismo musical - iniciada por Eduard Hanslick, que, na sua obra *Do Belo Musical*, publicada em 1854⁷⁵, defende que a música deverá ser pensada em termos radicalmente diferentes dos termos em que poderemos pensar exemplos oriundos de outros domínios artísticos, como um poema ou uma pintura. Isto porque, em parte, o formalismo de Hanslick caracteriza-se por entender a música como uma arte deveras peculiar, cujas obras consistem essencialmente em sequências estruturadas de eventos sonoros sem qualquer conteúdo semântico ou representacional. Com efeito, nos exemplos anteriores a noção de compreensão está ligada à capacidade de interpretar o conteúdo semântico ou representacional presente nas obras em questão. Se este aspeto do formalismo musical estiver correto, e se aceitarmos que compreender uma obra musical consiste em interpretar o seu conteúdo semântico, então teremos de concluir que nada há para compreender na música. Contudo, o formalista não nega que podemos apreciar e fruir uma obra musical. Mas se mantivermos uma conceção de compreensão concetualmente ligada à noção de conteúdo semântico, então outra conclusão que será forçoso tirar é a de que a apreciação e fruição musicais não requerem qualquer compreensão. Em suma, supostamente não é necessário compreender para fruir.

2.3. A força emocional da música

De facto, não é de todo estranha a ideia, dentro do público em geral, de que alguém pode usufruir intensamente uma obra musical sem que tenha tentado entender ou interpretar intelectivamente qualquer possível significado ou conteúdo conceptual, proposicional, simbólico ou representacional. Isto porque uma das peculiaridades da arte dos sons é o poderoso efeito emocional que é capaz de

⁷⁵ cf. Hanslick, 1986, para tradução inglesa de Geoffrey Payzant; Hanslick, 2002, para a tradução portuguesa de Artur Morão. Usarei a tradução de Morão para citações diretas. Contudo, a minha interpretação de Hanslick baseia-se na leitura das duas traduções.

provocar de um modo quase direto – daí que seja praticamente irresistível descrever e avaliar a música em termos de predicados emocionais. A música comove-nos, entristece-nos, arrepiá-nos, entenece-nos, diverte-nos, tranquiliza-nos. Franz Liszt, um dos vultos maiores do romantismo, afirma:

A música encarna o sentimento sem o forçar – ao invés do que sucede nas suas outras manifestações, na maioria das artes em particular na arte da palavra – a contender e a conjugar-se com o pensamento. Se a música tem uma vantagem sobre os outros meios através dos quais o homem pode reproduzir as impressões da sua alma, essa vantagem reside na sua suprema capacidade para tornar audível cada impulso interior sem o concurso da razão, tão restrita na variedade das suas formas, apenas capaz, no fundo, de confirmar ou descrever as nossas emoções, e não de as comunicar na sua plena intensidade pois para conseguir isto, ainda que só aproximadamente, é obrigada a recorrer a imagens e comparações. A música em contrapartida, traduz simultaneamente a intensidade e a expressividade do sentimento: é a essência encarnada e inteligível do sentimento; capaz de ser apreendida pelos nossos sentidos, atravessa-os como uma seta, como um raio, como um orvalho, como um espírito, e enche a nossa alma (Liszt, 1855).

Dado que ambas as teorias secundarizam a importância do conteúdo semântico, alegando nada haver que interpretar semanticamente, parece existir, *prima facie*, uma certa semelhança entre o modo, digamos, comum de sentir a música, ligado à emocionalidade tal como nos descreve Liszt, e o modo como os formalistas concebem esta arte. Ora, nada há de mais enganador que identificar esta forma imediatista e sobretudo *emocionalizada* de desfrutar as obras musicais com o modo de apreciar a arte dos sons que os formalistas na linha de Hanslick nos propõem. De facto, esta forma emocionalmente passiva de sentir a música não só não se adequa aos princípios formalistas como constitui um dos principais alvos de Hanslick. Isto explica-se avançando um pouco mais nos princípios desta doutrina. Vejamos com mais cuidado o que Eduard Hanslick defende no livro de que temos vindo a falar. Na secção que se segue procuro expor as ideias de Hanslick do modo mais neutral que me foi possível. Findo este resumo praticamente todas as ideias de Hanslick aí expostas serão por mim problematizadas e criticadas, quer para salientar os seus méritos, quer para relevar as suas fraquezas.

2.4. A teoria da beleza musical de Eduard Hanslick

2.4.1. Tese negativa

Hanslick começa o seu tratado assinalando que "[p]assou o tempo dos sistemas estéticos que abordavam o belo apenas em relação com as "sensações" por ele suscitadas (p. 13)". Em conformidade com a crescente valorização da investigação científica que se fazia sentir na época do autor, neste livro Hanslick propõe-se fazer uma abordagem estética da beleza musical de índole naturalista e objetivista. O nosso crítico musical começa por defender que é um erro tentar encontrar leis gerais da beleza comuns a todas as artes, tornando-se necessário desenvolver "estéticas especiais" para cada uma delas. Nesse sentido, é também um erro procurar explicações acerca do belo musical importando princípios que, apesar de se verificarem úteis na explicação de outros âmbitos artísticos (como a poesia ou a pintura), se mostram ineficazes para entender o fenómeno musical ou, no pior dos casos, contribuem até para a preservação da aceitação generalizada das ideias erróneas e das falácias que, segundo o autor, tem vindo a enfermar a discussão sobre o tema. A perspetiva à qual Hanslick se opõe caracteriza-se, fundamentalmente, pela defesa de duas ideias complementares entre si:

- 1) a ideia de que o objetivo da música é suscitar sentimentos no ouvinte, e
- 2) a ideia de que o conteúdo da música são os sentimentos.

Hanslick rejeita ambas as teses, e veremos mais abaixo os argumentos que Hanslick apresenta para as refutar

Com efeito, Hanslick assume uma posição objetivista e defende que o belo não depende dos sentimentos que provoca, mas constitui uma qualidade do objeto suscetível de ser intuída.

O belo tem em si mesmo o seu significado, é certamente belo apenas para o deleite de um sujeito da intuição, mas não *graças a* ele próprio (Hanslick, 2002, p. 15).

Hanslick avança que o verdadeiro "órgão" do belo não é o sentimento, mas a "fantasia", que caracteriza o ato criativo do compositor e que é comunicada ao ouvinte através da apreciação das formas por ele criadas. Tal apreciação exige uma contemplação atenta e reflexiva e, por conseguinte, não é legítimo compreender ou avaliar uma obra de arte meramente em função dos efeitos emocionais imediatos que provoca:

Como se alguém explorasse a essência do vinho quando se embebeda! O conhecimento de um objeto e a sua ação imediata sobre a nossa subjetividade são coisas diametralmente opostas (p. 18).

Dado que a música tem, de facto, um poder invulgar sobre a nossa emoção, torna-se ainda mais imperativo destrinçar as duas dimensões: o que é mero efeito emocional do que é fruto da autêntica contemplação da beleza.

Hanslick oferece-nos alguns argumentos a favor da sua tese de que a beleza musical não depende da expressão de sentimento em nenhum sentido relevante. Os argumentos apresentam-se algo dispersamente no texto e nem sempre são formulados da forma direta. Procurei, de cada um deles, retirar os aspetos argumentativos mais essenciais e apresentá-los de maneira mais clara.

2.4.2. Primeiro argumento - a não relação causal entre a música e os sentimentos

Segundo Hanslick não existe uma relação *causal necessária* entre as qualidades de uma obra musical e os efeitos emocionais por ela provocados. Prova disso é o facto de que a mesma obra pode ser recebida emocionalmente das mais diversas maneiras, em função do contexto, da época, do indivíduo, ou da disposição momentânea:

[...] uma metade sente despertar as mais fortes e elevadas emoções nas Sinfonias de Beethoven, ao passo que a outra apenas aí depara com "enfadonha música intelectualista" e com a "ausência de sentimentos (p.19)."

Mesmo quando existe consenso a respeito do "sentimento" que tal obra suscita, Hanslick defende que esse consenso não reflete uma qualidade intrínseca da obra, mas é fruto de uma convenção e de um hábito social generalizado - a associação de um tipo de música a um tipo particular de festividade, por exemplo. O autor conclui que

O efeito da música sobre o sentimento não tem, portanto, nem a necessidade, nem a constância, nem, por fim, a exclusividade que um fenómeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético (p. 20).

Quando chegamos ao capítulo II, Hanslick faz notar que todas as artes têm como objetivo expressar um dado conteúdo ou ideia, através dos materiais que lhe são próprios. A manifestação sensível da unidade desta ideia e da forma como é expressa constituiria a beleza da obra. Nas artes poéticas e pictóricas, a apreensão da ideia representada é uma parte fundamental do juízo de beleza da mesma. Ora, em consonância com esta teoria geral de que todas as artes devem representar, formou-se a crença de que a música teria que representar também alguma coisa. Porém, dada a sua natureza altamente abstrata, não seria óbvio como poderia a música cumprir este propósito geral afim a toda o empreendimento artístico. Decidiu-se que caberia à música representar os sentimentos. Livre dos grilhões da determinação concetual, o etéreo, múltiplo e subtil universo das emoções humanas seria o seu suposto objeto.

Isto dito, Hanslick dá-nos então um segundo argumento para sustentar o seu formalismo.

2.4.3. Segundo argumento - A incapacidade da música para representar sentimentos

O autor rejeita a ideia de que os sentimentos são entidades isoladas da alma sem conexão com o resto do nosso sistema cognitivo. Um sentimento define-se não só por uma dada sensação ou moção interior, mas também por um conjunto de juízos, representações e crenças. O sentimento de esperança, por exemplo, surge quando se forma a crença de que o amanhã será melhor do que o hoje. Sem esta crença, com este conteúdo conceptual determinado, não poderia ter lugar o sentimento específico de esperança, mas apenas a sensação indefinida e difusa que o acompanha. Ora, segundo Hanslick, a música não é capaz de representar conteúdos conceptuais, logo não será capaz de representar sentimentos. Contudo, curiosamente, Hanslick aceita que a música pode representar o movimento interior que acompanha os sentimentos - a sua *dinâmica*. Hanslick mantém, porém, que falar da dinâmica dos sentimentos é algo completamente diferente de falar dos próprios sentimentos. O autor insiste que a dinâmica é apenas uma característica do sentimento que se encontra longe de ser suficiente para o definir e clarificar. Esta dinâmica é manifestada musicalmente pelo *movimento musical*: o modo como uma melodia cresce, decresce, acelera, desacelera; como uma progressão harmónica se desenvolve, se espraia ou densifica; a forma como os timbres se configuram, reconfiguram e se transfiguram em múltiplas combinações instrumentais.

O autor fala-nos também do modo "simbólico" como associamos determinadas tonalidades, acordes ou ritmos a certos estados de espírito. Contudo, adverte que o termo "simbólico" aqui usado não se

refere ao conteúdo de nenhum sentimento. Trata-se apenas de um mecanismo psicológico que ativa em nós certas disposições simpatéticas naturais, desprovido de carácter representacional.

Partindo da análise de um trecho de uma peça de Beethoven, Hanslick procura mostrar-nos que a única abordagem adequada, por nos salvaguardar de elucubrações sentimentalistas fantasiosas, é aquela que se limita aos elementos estruturais referentes à melodia, ao ritmo, à harmonia e ao timbre.

No seguimento destas considerações, eis que nos surge mais um argumento que complementa um argumento atrás aduzido.

2.4.4. Argumento 1.2. - Desacordo em relação ao conteúdo representacional e consenso em relação a beleza

Como já se disse, Hanslick acredita que existe um profundo desacordo quanto ao sentimento que supostamente constituiria o conteúdo de uma dada obra musical. Hanslick defende que para que algo seja considerado uma representação genuína, o conteúdo de tal representação (o objeto representado) deve ser clara e consensualmente identificado pela comunidade em que se insere. Se esta identificação não ocorrer de modo distinto e consensual, então não se trata de uma verdadeira representação. Como não há consenso em relação ao sentimento que supostamente constituiria o conteúdo representado numa obra musical, então não podemos falar apropriadamente de uma representação desse sentimento. No entanto, quando consideramos grandes obras musicais - as sinfonias de Beethoven, por exemplo - existe um consenso alargado em relação à sua qualidade estética. Isso indica-nos que a beleza da obra não depende do conteúdo supostamente representado, objeto de discordância, mas de qualidades outras consensualmente apreciadas. Por outras palavras, se o conteúdo emocional não é consensual e o valor estético é consensual, então o valor estético não deverá depender do conteúdo emocional.

Hanslick acrescenta ainda que só a música puramente instrumental pode garantir que a nossa análise estética se refira a música e só à música. Um outro argumento é então avançado.

2.4.5. Terceiro argumento - diferentes conteúdos textuais para a mesma música

Este argumento divide-se em duas partes. Primeiramente, Hanslick lança-nos o seguinte desafio: tomemos um trecho musical de uma peça vocal e retiremos-lhe o texto que lhe vem associado. Hanslick pergunta-nos se seria possível, sem referência a tal texto, vislumbrar o conteúdo do mesmo. Se semelhante vislumbre não nos parecer possível - e Hanslick acredita que não é - então fica provado que esse conteúdo é inteiramente determinado pelo texto.

A segunda parte do argumento consiste em tomar de novo um trecho vocal e mudar o texto associado de modo a modificar radicalmente o significado da mensagem inicial. Hanslick dá-nos exemplos nos quais a música funciona igualmente bem para ambos os textos, apesar destes últimos poderem veicular mensagens completamente diferentes e até opostas - melodias de ópera aplicadas em serviços litúrgicos, por exemplo.

2.4.6. Argumento 3.2.- Incompatibilidade entre princípio dramático e princípio musical

O nosso crítico musical recusa a tese de que a música pode representar sentimentos, mas recusa com maior veemência ainda que tal representação, supondo-se *possível*, constituiria o seu *ideal estético*. Para o demonstrar, o autor faz notar que, para uma dada composição, quanto maior o esforço empenhado na adequação do acompanhamento do sentimento textualmente representado, mais comprometido sairá o grau de excelência estética. É-nos dado como exemplo o *recitativo*. Trata-se da forma musical na qual o texto ganha primazia e ao qual a música com maior cuidado procura adaptar-se. Segundo uma teoria que coloca a representação dos afetos como o ideal estético, tal forma seria de todas a mais perfeita. Ora acontece justamente o contrário: Hanslick assera que o recitativo é uma das formas com menor interesse artístico. A música, relegada para segundo plano e destituída da sua autonomia, desperdiça o seu interesse e a sua beleza. Hanslick conclui que "o princípio da exatidão dramática" e o "princípio da beleza musical" se excluem mutuamente.

2.4.7. Tese positiva

No capítulo 3 Hanslick lembra-nos que até aqui foi apenas enunciada a sua tese negativa, a saber, a beleza musical não consiste nem na evocação nem na representação de sentimentos. O filósofo propõe uma definição positiva do belo musical:

Entendemos por ele uma beleza que, independente e não necessitada de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e sua combinação artística (p.41).

Hanslick avança com o que entende serem os fundamentos sobre os quais se ergue a criação musical:

O elemento originário da música é o *som agradável*, a sua essência, o *ritmo* (p.41).

A partir destes elementos basilares, Hanslick entende que os meios de coesão e organização do material sonoro, pelos quais o compositor expressa a sua fantasia, são a melodia, a harmonia, o ritmo e o timbre. (É interessante notar que o ritmo aparece simultaneamente como elemento base e elemento construtivo). Hanslick remata esta linha de pensamento com uma máxima que se tornou célebre:

O único exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento* (p.42).⁷⁶

Hanslick propõe-nos, como ilustração do seu ponto de vista, os exemplos do *arabesco* e do *caleidoscópio*. O que nos cativa nestes exemplos encontra-se exclusivamente nas múltiplas configurações das linhas, das cores, das formas, que continuamente se transmutam, se interligam e se reinventam. A diferença é que a música procura este tipo de movimentação puramente formal no domínio sonoro. A genialidade do criador mede-se pela sua capacidade em elevar este dinamismo aos limites da imaginação e do intelecto humanos. A música faz parte de um "mundo outro", que não pode ser acedido senão pela própria música.

O que em qualquer outra arte é descrição, na música, é já metáfora. A música pretende ser apreendida como música, e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se a si mesma (p.43).

⁷⁶ Payzant traduz como "The content of music is tonally moving forms (Hanslick, 1986, p. 29)." Formas tonalmente movimentadas talvez espelhe melhor a noção de movimento musical associado à variação tonal exemplificada paradigmaticamente por uma dada melodia. Por outro lado, o movimento musical ocorre nas outras dimensões da sua forma, como o ritmo e a harmonia. Uma das maneiras de entender o ritmo será concebê-lo, como explico no Capítulo 1, como propulsão. Além disso, as várias transformações harmônicas e ocorrem ao longo do tempo, como a velocidade de variação de acordes ou mudanças de tonalidade, também são ouvidas como movimento – notoriamente apreendido em peças estruturadas sem melodia. Daí que formas sonoras em movimento não pareça uma interpretação menos adequada, se com isso se entender toda a espécie de dinâmica temporal entre os elementos sonoros de uma peça.

O facto de a música se mostrar irreductível a uma análise conceptual não implica que seja desprovida de racionalidade. A música apresenta uma racionalidade intrínseca, que pode ser, por assim dizer, "entendida" durante uma audição musical atenta e consciente.

Mas se não podemos recorrer à lógica (no sentido comum) nem à conceptualização para entender as bases do sentido da beleza musical, onde, afinal, se encontra ele? O autor acredita que a música se funda em leis naturais que ditam os modos possíveis de organização sonora suscetíveis de incorporarem sentido musical. Podemos pensar na "série dos harmónicos" como um elemento base da investigação dessas leis, mas as conexões que determinam a beleza musical, bem como o carácter de certas passagens, acordes ou mesmo estilos de composição, permanecem misteriosas.

2.4.8. A questão da expressão e da intenção

Hanslick adverte que é sempre ilegítimo inferir o carácter ou o teor sentimental da música a partir daquilo que o compositor poderia estar a sentir no momento da composição. Para o filósofo, só o que está na própria música importa analisar. Explicar o efeito musical a partir do autor é passar por cima do principal: a obra. Hanslick ironiza com o suposto valor das intenções:

O artista decerto, bem gostaria, mas não sabe. A arte, porém, nasce do saber, quem nada sabe... tem "intenções" (p. 50).

Neste sentido os sentimentos e pensamentos que estiveram na base da composição, bem como a análise social e histórica a ela correlata, são estritamente irrelevantes para a avaliação e apreciação estéticas:

[O historiador] descobrirá, pois, nas sinfonias de Beethoven, mesmo sem conhecer o nome e a biografia do autor, o tempestuoso, a luta, o anelo insatisfeito, a obstinação consciente da sua força, mas nunca deduzirá das obras nem empregará para a sua apreciação a circunstância de que o compositor terá sido de convicção republicana, solteiro e surdo (p. 52).

2.4.9. A questão da "ordem" como categoria estética

Poder-se-ia pensar que a posição formalista de Hanslick, pela sua valorização da configuração arquitetural da música, seria simpática à ideia de que as categorias de "ordem" e de "simetria" fossem

úteis para explicar a essência do belo. Pelo contrário, o filósofo lembra que tais conceitos raramente são bem aplicados e raramente explicam alguma coisa. Há obras perfeitamente regulares, simétricas, "circulares", mas esteticamente pobres. A matemática tão-pouco desempenha um papel positivo no ato criador: não se cria arte calculando.

2.4.10. Música e linguagem

Hanslick reconhece que o compositor que procure escrever uma peça vocal expressiva de certos estados de espírito, terá de recorrer a trejeitos e inflexões melódico-rítmicas afins à linguagem para obter sucesso nessa expressão⁷⁷. No entanto, Hanslick considera que tais recursos imitativos pouco ou nada nos dizem de especialmente relevante para entender a arte dos sons. O autor assera que, para todas as artes, aquilo que as separa é mais importante do que aquilo que as assemelha. Qual é, então, a diferença fundamental entre música e linguagem?

A diferença fundamental essencial consiste em que, na linguagem, o som é apenas um meio para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o som, na música, surge como fim em si (p. 55).

2.4.11. O papel do sentimento do compositor

Chegando ao capítulo IV, o filósofo reitera que a obra musical acabada não pode ser apreciada em termos de sentimentos expressos ou suscitados, mas que só a fantasia pode esclarecer o belo musical. No entanto, concede que tanto no momento da criação como no da recepção esta fantasia relaciona-se, de algum modo, com o *sentir* do criador e do ouvinte. Este sentir deve ser explicado. O ato de composição é o primeiro a ser abordado. Um sentimento de exaltação interior, que se traduzirá numa vontade ou necessidade de criação, terá certamente lugar no momento inicial da composição. No entanto, esta motivação sentimental é tão importante quanto a serenidade e compenetração racionais. O labor composicional é de uma complexidade tal que um compositor que se deixe imbuir pela excitação emocional nada de valioso será capaz de produzir. O compositor terá de ganhar

⁷⁷ Veremos mais abaixo que Kant, pelo menos numa parte da sua teoria, defende uma tese idêntica. Esta capacidade da música em imitar as inflexões tonais da expressão falada será, aliás, a base para as teorias da expressão emocional na música.

distanciamento para elaborar sobre o material sonoro ideias especificamente musicais com valor autónomo. A impressão da tonalidade interior só poderá incluir-se nos limites e sob o jugo da modulação especificamente musical.

2.4.12. O papel do sentimento no intérprete

Hanslick volta-se, então, para o intérprete (ou performer). A interpretação (ou performance), contrariamente à composição, é o momento em que a exteriorização da subjetividade do executante tem lugar. É durante o "instante pleno" da interpretação que, apesar do respeito que deve à partitura, o intérprete manifesta o seu próprio espírito. A sua subjetividade imprime uma renovada vitalidade às notas fixadas no papel. Dito isto, dúvidas poderão desde logo surgir quanto à coerência entre a perspetiva de Hanslick sobre o performer e a tese principal da sua teoria. Por essa razão, dedicarei uma longa secção do capítulo 3 à análise da conceção de Hanslick acerca do papel do performer.

2.4.13. O papel do sentimento no ouvinte

E em relação ao ouvinte? Por muito estranho que possa parecer em face de tudo o que foi dito até aqui, Hanslick começa por reconhecer que o efeito emocional da música é absolutamente inegável. Contudo, perante a exaltação suscitada pela arte dos sons, o autor considera que duas questões devem ser respondidas: 1) "Em que reside o carácter específico desta exaltação anímica mediante a música, diversamente de outras excitações do sentimento?" e 2) "Quanto deste efeito é estético (p. 64)?"

O filósofo começa por notar que o efeito emocional da música é tanto maior quanto mais perturbado se encontrar o nosso sistema nervoso. Além do poder emocional psíquico, a música atua de uma forma intensa a nível fisiológico. Assim se explicaria que, ao som de uma batida, o corpo se sinta automaticamente impelido a dançar. Mas, uma vez mais, trata-se de uma tarefa importante destacar estes automatismos daquilo que é uma apreciação atenta e consciente das propriedades estéticas da obra musical. Hanslick acaba por nos fornecer a resposta às duas perguntas que tinha lançado, acerca da relação entre o efeito emocional e a qualidade estética da música:

Vê-se que as nossas duas questões - a saber, que momento *específico* caracteriza a impressão da música sobre o sentimento, e se este momento é de natureza essencialmente estética - ficam resolvidos pelo reconhecimento de um só e mesmo fator: a influencia intensiva no sistema nervoso. Nela se baseia a força peculiar e a imediatidade com que a música, em comparação com qualquer arte que não atua mediante sons, consegue despertar afetos. Mas quanto mais forte um efeito fisicamente avassalador, portanto, patológico, de uma arte tanto menor a sua participação *estética* (p. 13).

Conclui-se esta parte salientado que o modo apropriado de apreciação da obra musical é a *pura contemplação*.

No capítulo V, Eduard Hanslick afirma que aquele que experiencia a música com base no sentimento está enredado no que ela tem de mais primário. Tal ouvinte é, no fundo, uma vítima do poder emocional da arte que justamente intenta fruir. O efeito emocional apodera-se da alma de modo automático, como resposta mecânica do sistema nervoso ao movimento sonoro. A contemplação estética, pelo contrário, exige clareza, foco, consciência e atenção. Hanslick responde aos críticos que o acusam de defender uma visão demasiado fria e intelectualizada da música:

Passa-se então por ser manifestamente "frio", "insensível", "de natureza intelectual". Seja. É nobre e importante seguir o espírito criador, ver como ele abre diante de nós milagrosamente um novo mundo de elementos, como atrai estes elementos a todas as relações recíprocas imagináveis e continua assim a edificar, a derrubar, a produzir e a aniquilar toda a riqueza de um domínio que enobrece o ouvido, transformando-o no mais refinado e desenvolvido instrumento sensorial. [...] Este deleitar-se com o espírito desperto é a maneira mais digna, mais afortunada, e não a mais fácil, de ouvir a música (p. 81-82).

O autor conclui que existe uma "arte de ouvir" que é necessário cultivar.

2.4.14. Arte musical e natureza

No Capítulo VI Hanslick fala-nos sobre a relação entre arte e natureza. Segundo Hanslick estas duas dimensões podem relacionar-se de dois modos: 1) segundo o material que serve de base e meio da criação e 2) segundo o conteúdo da beleza da própria arte.

O material natural disponível em primeira mão para a criação musical reduz-se ao necessário para a feitura dos instrumentos musicais. O autor defende que dois elementos fulcrais da música, a melodia e a harmonia, são já criação humana. O "ritmo" (num sentido muitíssimo lato, entendido

como simples regularidade) é o único elemento base da música que se pode encontrar diretamente na natureza. Contudo, dado que este “ritmo da natureza” aparece isoladamente, sem uma melodia ou harmonia associadas, não se trata ainda de música. De facto, não encontramos melodias nem acordes na natureza. Os intervalos harmónicos foram sendo conquistados um a um, ao longo de séculos de exploração sonora e musical.

O povo de maior cultura artística da Antiguidade e os compositores mais sábios do início da Idade Média não sabiam o que sabem as nossas pastoras na montanha alpina mais remota: cantar em terceiras (p.88).

Hanslick adverte que devemos, porém, ressaltar que apesar de a tonalidade constituir um sistema artificial, não é uma mera convenção arbitrária, porque se baseia em condições acústicas naturais simples (como a série dos harmónicos), como aliás já tínhamos visto no Capítulo III:

O fenómeno da harmonia natural, que é de todos os modos o único e inmovível fundamento natural em que se apoiam as condições fulcrais da nossa música, deve também reduzir-se ao seu verdadeiro significado. A progressão harmónica produz-se espontaneamente na harpa eólica de cordas iguais, funda-se, pois, numa lei natural, mas nunca se ouve esse fenómeno diretamente na natureza (p.91).

Hanslick passa então a averiguar o segundo modo de relação entre música e natureza: o conteúdo da beleza. O autor considera que a pintura, a escultura e a poesia podem recolher do mundo natural e humano os ingredientes das suas criações. O poeta e o pintor têm a seu dispor as belezas naturais e os múltiplos destinos da aventura humana. Ora, na música tal não é possível:

Não há nenhum belo natural para a música. [...] [O compositor] Tem de esperar a hora propícia em que nele algo começa a cantar e a ressoar; mergulhará então em si e criará a partir de si algo que não tem par na natureza e que por isso, e diferentemente das outras artes, não é deste mundo (p.94).

2.4.15. Forma e conteúdo

Finalmente, no último capítulo da sua obra, o Capítulo VII, Hanslick coloca a seguinte questão: tem a música conteúdo? O conceito de "conteúdo" é primeiramente definido como "o que a coisa contém". Nesse sentido, os "sons" seriam o conteúdo da música. Noutra aceção bem diferente, no entanto, "conteúdo" significa o "objeto", o "tema" ou a "ideia" que tais sons veiculam. Ora:

A música consta de séries de sons, de formas sonoras que não têm nenhum outro conteúdo além de si mesmas (p. 98).

A música não expressa por *meio* de sons. A música expressa *apenas* sons. Argumentou-se já que a associação livre de ideias que nos leva a justapor a música que ouvimos às mais variadas situações, temas, sentimentos, personagens, não são conexões necessárias que caracterizam a configuração sonora perfeccionada, logo não podem ser o seu conteúdo.

Hanslick considera que na arte sonora forma e conteúdo confundem-se de maneira indestrinçável:

Que é que se pretende, então, denominar como conteúdo? Os próprios sons? Decerto, mas eles estão já formados. Que é a forma? Mais uma vez, os próprios sons - mas eles são já a forma *repleta* (p.101).

Um tema transposto para outra tonalidade muda a sua forma e mantém o seu conteúdo? Se assim for, o conteúdo constituiria uma série abstrata de alturas, sem nenhuma altura nem timbre definido. Isto é, um conteúdo musical desprovido de música no sentido próprio⁷⁸. Mais ainda, seria possível pensar essa configuração abstrata - um contorno melódico-rítmico - sem apelo à noção de forma ou de configuração? Feita esta crucial ressalva, Hanslick parece dar especial destaque à importância do "tema" no desenvolvimento composicional de uma obra musical:

O compositor coloca o tema como o protagonista de um romance [...] tudo o mais, por contrastado que seja, só em relação a tal é pensado e configurado. [...] O tema de uma peça musical e, por conseguinte, o seu conteúdo essencial (p.103).

2.4.16. Conteúdo e teor espiritual

O filósofo procura fazer a distinção entre conteúdo e teor espiritual. Apesar de a música ser desprovida de conteúdo, possui um "teor espiritual" de infinita grandeza.

Se por "teor" se entender, como Goethe, "algo místico para além e acima do objeto e do conteúdo" de uma coisa ou mais conforme ao entendimento geral do que o fundamento substancialmente valioso, o substrato espiritual em geral, sempre será concedido à arte sonora e deverá admirar-se nas suas supremas criações como poderosa revelação. A música é um jogo, mas não uma brincadeira (p.103).

As palavras finais de Hanslick podem parecer intrigantes para quem acompanhou a linha argumentativa anti-representacionista que perpassa todo este livro:

⁷⁸ Veremos que por mais contraintuitiva que esta perspectiva pareça, afigura-se como uma interpretação plausível da noção de forma musical em Kant.

[O] teor espiritual [da música] conecta também, no ânimo do ouvinte, o belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias. A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como cópia ressonante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano. Visto que os elementos da música - ressonância, som, ritmo, força, fraqueza - se encontram em todo o universo, o homem encontra assim, por seu turno, todo o universo na música (p.105).

Com este estranho parágrafo, termina Hanslick o seu livro. No terceiro capítulo desta tese, dedicarei uma longa secção à análise do último parágrafo do tratado de Hanslick, procurando, por um lado, perceber que luz podem estas últimas palavras lançar sobre a teoria de Hanslick e, por outro, inquirir a que nível estas mesmas palavras se compatibilizam com o resto do tratado.

2.5. Dimensão semântica, expressiva e formal

Assim exposta a teoria de Hanslick, vemos que há três dimensões da obra que estão, de certo modo, em tensão: a representacional, a expressiva e a formal. Esta última constitui a dimensão a que Hanslick confere maior importância – ou mesmo exclusiva importância. No início deste capítulo, começamos por abordar a apreciação artística dando ênfase ao conteúdo representacional ou semântico que uma obra poderia exibir – apreciar uma obra envolve, pelo menos em parte, saber interpretar o seu eventual significado. Ora, vemos que Hanslick se preocupa com outros elementos: a forma e os sentimentos. Isto é, além do conteúdo semântico há duas outras importantes dimensões que as obras de arte caracteristicamente exibem que devem ser agora postas em jogo mais extensivamente. Fica claro, a partir da análise da teoria de Hanslick, que é justamente na consideração destas duas dimensões que vemos abrir-se um abismo entre uma concepção da música ligada aos sentimentos e a concepção formalista dos seguidores de Eduard Hanslick.

2.6. A dimensão expressiva da música

Como se disse, o poder que a música tem de nos emocionar e comover de forma intensa é uma das suas qualidades mais salientes e valorizadas. Uma vez que esta qualidade parece tão definidora da

experiência musical, não é de estranhar que exista uma longa tradição filosófica que procura entender tal experiência fazendo referência, de uma maneira ou de outra, aos sentimentos. Podemos encontrar as suas raízes já nos inícios da especulação filosófica ocidental. Em *A República*, Platão discorre acerca do poder emocional da música, onde argumenta que esse poder é tal que se torna necessária uma regulamentação do seu exercício⁷⁹. Avançando umas largas centenas de anos, assistimos a um dos momentos mais decisivos da história da música na exaltação do lado sentimental da arte dos sons. Refiro-me ao período de transição do século XVI para o XVII, durante o qual podemos destacar um movimento composto por um grupo de intelectuais, artistas, músicos e melómanos aristocratas que se reuniam na chamada “Camerata Fiorentina” do Conde Bardi (cf. Taruskin, 2010, p. 881) – local de encontro onde se congregavam teorias acerca da autêntica natureza da música. Dos ensaios musicais inspirados naquilo que pensavam ser a autenticidade da tragédia grega e das discussões teóricas em torno dessa forma de arte perdida no tempo, que esses intelectuais tomavam como o mais elevado paradigma artístico, viria a nascer o género musical que maior importância atribui à expressão de sentimentos através da voz humana: a ópera. Ressalve-se, contudo, que dada a sua ligação com um libreto extramusical, este género musical sai do âmbito desta investigação. Interessa, todavia, salientar que o peso da prática operática foi de tal ordem que a música puramente instrumental dele herdou qualidades expressivas. Será, portanto, esse carácter expressivo na música instrumental que nos interessará analisar.

Dito isto, abre-se, então, uma outra possibilidade de entender o que significa compreender a música para além da interpretação de um conteúdo semântico. Compreender a música – uma vez mais, no sentido apreciativo – poderá envolver uma apreensão apropriada das suas qualidades emocionais. Mas o que significa entender uma obra musical em termos emocionais? Como podemos entender a relação da música com as emoções? O modo habitual de nos referirmos a esta relação é afirmar que a música “expressa” emoções. Contudo, o conceito de expressão pode ter vários significados plausíveis e grande parte da discussão acerca do conteúdo emocional da música situa-se justamente na definição de tal conceito. Peter Kivy dá-nos quatro possibilidades. Expressão pode significar:

- 1) Que o compositor expressa as suas emoções na música que cria
- 2) Que a música desperta ou evoca emoções nos ouvintes. A música teria a propriedade disposicional de provocar emoções.

⁷⁹ De facto, no livro III, Platão apresenta-nos um Sócrates bastante restritivo. Apenas os modos Dórico e Frígio seriam permitidos (cf. Platão, 1999), porque só eles enobrecem o carácter.

- 3) Que a música representa emoções da maneira que um quadro de natureza morta representa frutas e flores.
- 4) Que a música possui emoções da forma que uma maçã possui a propriedade perceptiva de ser vermelha (Kivy, 1993, p.273).

Podemos acrescentar dois modos de expressão musical que deverei equacionar numa parte posterior:

- 5) Que a música exemplifica uma dada emoção, referindo essa emoção enquanto metaforicamente a possui. Trata-se da aceção de expressão enquanto exemplificação metafórica, de Nelson Goodman;
- 6) Que a música torna audível as emoções de uma *persona* por nós imaginada. Jerrold Levinson é o principal proponente desta ideia.

Como vimos aquando da exposição das ideias de *O Belo Musical*, Hanslick rejeita todas estas hipóteses. Ou melhor, Hanslick não chega, em rigor, a rejeitar literalmente as três últimas porque, tratando-se de teorias recentes, não foram sequer por ele ponderadas. Podemos deduzir, porém, que Hanslick rejeitaria igualmente essas propostas porquanto atribuem à música um papel emocional que seguramente Hanslick não aceitaria.

Saindo por momentos do âmbito específico da música, há importantes teorias estéticas que defendem que estas noções de expressão, individualmente consideradas ou em combinação, são cruciais para entendermos a apreciação artística. Por exemplo, a primeira e a segunda hipóteses, em conjunto, constituem os elementos principais da teoria expressionista da arte que vemos desenvolvida por Lev Tolstói (1828-1910) no seu livro “O que é a Arte?” de 1898 (Tolstói, 2013 / 1898). Segundo Tolstói, o principal objetivo da arte deverá ser a transmissão dos sentimentos do artista, de tal forma que o mesmo tipo de sentimento que o artista sinceramente sentiu seja sentido pelo público que aprecia a sua obra. A arte seria, então, uma oportunidade para os homens aprofundarem e fortalecerem os seus laços de fraternidade, justamente pela comunhão e partilha do seu universo emocional. Tomando o caso da obra musical, apreciar e compreender a obra consistiria, assim, em deixar-se contagiar pelos sentimentos imbuídos na obra pelo compositor. Saber apreciar significaria, assim, “contactar” com o próprio compositor a nível emocional: sentir na audição da obra o que o compositor sentiu na sua criação.

Aplicadas à música, as teorias expressionistas, como a de Tolstói, encontram-se enfileiradas na tradição filosófica milenar iniciada por Platão e apresentam-se como diferentes formas de sistematizar

e fundamentar a ideia mencionada de que a principal qualidade da música está no seu imenso poder para expressar emoções.

Ora, é aqui que Hanslick se mostra profundamente inovador. Ao arrepiar tanto da forma comum de conceber e fruir a música, como da ancestral tradição filosófica de a descrever, explicar e valorizar em termos emocionais, Hanslick, de forma bastante revolucionária, nega que os sentimentos tenham qualquer relevância na apreciação e entendimento do que constitui a essência da beleza propriamente musical. Como ficou já claro na secção que dediquei ao *O Belo Musical*, Hanslick nega que a música é bela em virtude de provocar sentimentos no ouvinte nem em virtude de os representar. Isto porque, segundo o autor, a música é incapaz de representar sentimentos e as propriedades disposicionais para provocar emoções que lhe atribuímos não são de índole apropriadamente estética. Daí que o autor tenha que negar as três primeiras formas de expressão acima elencadas. Como disse, Hanslick não chega a ponderar a quarta forma de expressão – a possibilidade de a música ser expressiva em virtude da posse de qualidades percetivas, sem referência a um conteúdo extramusical. Tal não é de estranhar, porquanto os desenvolvimentos desta perspectiva são relativamente recentes dentro da filosofia analítica. Posto isto, voltemos ao tratado de Hanslick. Averiguemos a solidez da sua teoria, analisando, um a um, os seus argumentos.

2.7. Crítica aos argumentos de Hanslick

2.7.1. Primeiro argumento – a não relação causal entre a música e os sentimentos

Hanslick apela à variabilidade de reações emocionais para sustentar que não é possível determinar uma relação causal unívoca entre as qualidades da música e tais reações. Assim, estas qualidades não podem ser definidas em função dessas reações. Julgo que o seguinte paralelismo pode ajudar-nos a esclarecer o ponto de Hanslick. Um medicamento é, em grande medida, definido pela sua reação característica – pelo modo como tipicamente atua no organismo em determinadas condições (por exemplo, aliviar a dor de cabeça). Se se tratar de um medicamento seguro e fiável, o seu efeito principal deverá atuar de modo semelhante na grande maioria das pessoas dentro de condições também semelhantes. Como se sabe, além desse efeito principal, os medicamentos têm efeitos secundários que, esses sim, podem variar bastante de pessoa para pessoa. Os efeitos secundários não podem, contudo, ser de tal ordem que suplantem o efeito principal sob pena de que este último efeito

deixe de poder ser plausivelmente considerado o efeito característico do medicamento. Ora, o que Hanslick nos está a dizer é que na música os efeitos emocionais são todos eles “efeitos secundários”. Não existe um “efeito principal” que possa ser concebido como o efeito definidor das qualidades musicais. A emoção não é um indicador fidedigno da beleza musical porque, segundo Hanslick, a reação emocional que a música desperta está demasiadamente dependente das idiossincrasias temperamentais do ouvinte. Variabilidade que obnubila a análise da sua estrutura própria.

Penso que o argumento de Hanslick não é convincente. Em primeiro lugar, ao contrário do que Hanslick pretende, não é plausível que haja uma divergência tão significativa de reações à música. James O. Young (2014) elenca estudos que indicam que existe uma certa confluência no tipo de reações emocionais que certas obras são capazes de causar.⁸⁰ Em segundo lugar, o argumento de Hanslick não nos dá uma boa razão para pensar que o efeito emocional não deva ser considerado um dos elementos da apreciação adequada da obra – e, por isso mesmo, uma das qualidades (disposicionais) da sua beleza. O facto de haver divergência mostra que nem todas as pessoas apreciam a obra da mesma maneira. Partindo do princípio de que existem formas melhores de apreciar que outras, o que poderá suceder é que, presumivelmente, nem todas as pessoas apreciam a obra em questão de modo equivalentemente adequado⁸¹. Pode dar-se o caso de apenas um conjunto restrito da audiência estar devidamente preparada para ouvir e apreciar a obra e, finalmente, nada impede que os sentimentos suscitados nesse grupo possam constituir-se como elementos caracterizadores das qualidades artísticas da música que se aprecia. Tais sentimentos constituiriam o “efeito principal” da música, para voltar à imagem que sugeri. Outra coisa bem diferente será argumentar que a reação emocional definidora de uma obra musical não pode ser entendida em termos do que Peter Kivy designa como as “garden variety emotions” (as emoções típicas como o medo, a alegria, o ciúme, o amor). Voltaremos a este ponto.

2.7.2. Argumento 1.2. – Desacordo em relação ao conteúdo representacional e consenso em relação à beleza

Este argumento é parecido com o anterior na medida em que também ele se funda na falta de consenso na apreciação musical. Deste vez, Hanslick não nos fala das reações emocionais, mas naquilo que a música poderia representar. Diz-nos Hanslick que há um desacordo substancial em

⁸⁰ Young apresenta-nos uma interessante teoria sobre a expressão musical que terei oportunidade de explicar e criticar de forma extensa numa parte posterior deste capítulo.

⁸¹ Este será, aliás, o tema do Capítulo 4 desta tese.

relação ao conteúdo sentimental que a música exhibe. Sem entrar para já no problema da representação, creio que Hanslick tem razão em salientar que para que uma representação funcione terá de haver um razoável consenso por parte dos ouvintes qualificados em relação ao que a representação representa. O reconhecimento do objeto representado na representação constitui justamente uma das condições da representação. Torna-se, porém, um pouco difícil tratar o assunto nos termos em que Hanslick o coloca, porque Hanslick não faz uma distinção entre qualidades representacionais (a hipótese 3 de Peter Kivy acima vista) e qualidades expressivas perceptíveis (a hipótese 4), porque, como já referi, não equaciona sequer esta última.

Em todo o caso, se Hanslick pretende argumentar que a música não exhibe um conteúdo emocional (representacional ou perceptivelmente) tão preciso e definido quanto um texto poético ou uma pintura podem exhibir, então o argumento de Hanslick poderá ter alguma plausibilidade. Mas se Hanslick pretende argumentar que a falta de consenso é tal que não existe nenhum tipo de sentimento que a obra possa apropriadamente expressar, então o argumento de Hanslick não é persuasivo porque existem peças em relação às quais notoriamente tal não se verifica. Ninguém dirá que o *Adagio* do Concerto para Violoncelo de Elgar op. 85 é alegre, nem que a Sonata K. 545 de Mozart é uma peça pesada. Certamente que o conteúdo emocional que uma obra expressa é fluido e suscitará sempre um certo desacordo, mas ainda assim é razoável considerar que se situa dentro de um espectro emocional relativamente bem identificável.

Hanslick acrescenta que, não havendo um consenso em relação ao carácter expressivo, existe um consenso em relação à sua beleza. Este último ponto não invalida de nenhum modo o que foi dito. Creio que certas obras reúnem os dois tipos de consenso. O *Adagio* de Elgar poderá reunir um consenso provavelmente menor em relação ao seu conteúdo emocional e um consenso maior em relação ao seu valor estético.

Passo agora a analisar o terceiro argumento de Hanslick e só depois o segundo. Isto porque o segundo argumento de Hanslick, por ser o mais complexo e interessante, merecerá uma secção extensa que em certa medida inclui elementos dos dois primeiros argumentos.

Terceiro argumento – diferentes conteúdos textuais para a mesma música

Como vimos no resumo de *Do Belo Musical*, neste argumento Hanslick problematiza a relação entre música e texto com o propósito de provar que o conteúdo semântico ou representacional que uma obra vocal possa conter é da exclusiva responsabilidade do texto cantado. Dois desafios são

colocados: o primeiro consiste em retirar o texto de uma obra vocal e o segundo em substituir o texto de peça por outro texto. Hanslick diz-nos que para o primeiro caso, se não conhecêssemos já a peça e nos fosse dado ouvir apenas e só a música, seríamos incapazes de desvendar que tipo de significado a peça original (composta por música e texto) veicula. Será isto verdade? Uma vez mais, depende do que Hanslick tem exatamente em mente. Se Hanslick pretende refutar a ideia de que a música, por si mesma, é capaz de possuir um significado tão definido quanto aquele que o texto pode ter, então seguramente Hanslick tem razão. Ouvindo apenas a música sem a letra da ária *Senza mamma*, da ópera *Suor Angelica*, de Giacomo Puccini, não será nunca possível adivinhar que se trata do lamento desesperado de uma mãe pela morte do filho que nunca chegou a conhecer, por lhe ter sido retirado no momento do parto. A música instrumental simplesmente não tem um poder descritivo sequer próximo do poema cantado nesta ária. Contudo, o desafio não pode ser esse. Desde logo, se a música que acompanha um texto possuíse o mesmo significado do texto, a obra seria estranhamente redundante a nível semântico. A função da música é outra. A música serve como suporte, complemento e potenciador expressivo do texto – não uma réplica sonora sua. Sendo assim, a pergunta que interessará colocar é se é possível antever que tipo ou que leque de emoções contido num texto pode uma determinada peça instrumental sustentar, complementar ou potenciar. Para percebermos o verdadeiro poder emocional da música instrumental, teremos de imaginar a ária de Puccini sem letra, mas com a melodia da voz ainda presente. Não poderíamos retirar conclusões acerca do poder da música instrumental apenas através do acompanhamento orquestral porque grande parte da expressividade da música a nível instrumental está na *melodia*, que neste caso é cantada. (Poderíamos pensar que alguém que não percebe italiano estaria numa posição mais fácil para proceder a tal juízo.) Se, como vimos na análise do argumento anterior, existem obras musicais cujo carácter expressivo é substancialmente vincado e definido, então o leque de emoções que semelhantes obras poderão congruentemente sustentar deverá estabelecer-se segundo esse carácter expressivo. Tal conduz-nos diretamente para o segundo desafio de Hanslick. Hanslick diz-nos que, se substituirmos o texto e mantivermos a parte instrumental, a peça poderá funcionar na mesma. Isto será verdade dentro dos limites estabelecidos pelo carácter expressivo da obra. Podemos imaginar que a música da ária de Puccini funcionaria se o texto original fosse substituído por um poema que retrata o fim irrecuperável de um amor romântico. Mas só com uma notável ironia poderia a música desta ária ser usada para retratar os alegres e bucólicos passeios de alguém pelos alpes suíços durante uma manhã soalheira.

Passarei agora à análise daquele que me parece o argumento mais interessante constante no tratado do nosso crítico musical.

2.7.3. Segundo argumento – a incapacidade da música para representar sentimentos

Segundo este argumento, as emoções e os sentimentos surgem como resultado de uma crença ou de um juízo acerca da realidade. Por exemplo, se vejo uma cobra, sinto medo porque acredito que essa cobra me poderá fazer mal. Se me apercebo que se trata afinal de um galho caído, o medo desaparece. Fico furioso com o meu amigo porque acredito que ele me mentiu. No momento que descubro que me enganei, e que afinal o meu amigo me tinha dito a verdade, a minha fúria desaparece. Desta forma, Hanslick antecipando-se a um tipo de análise cognitiva das emoções desenvolvida em meados do século passado e que tem tido influência na filosofia analítica contemporânea, acaba por propor mais ou menos explicitamente uma perspetiva segundo a qual os sentimentos são entidades complexas, envolvendo múltiplas componentes do nosso aparato cognitivo e sensorial (cf. (Kivy, 1993, p. 283).⁸²

Tomemos o exemplo da esperança. Três componentes costumam entrar em jogo no despertar deste sentimento: alguns factos de que a pessoa fica a par, certa ou erradamente (por exemplo, um aumento do salário), uma crença sobre esses factos (por exemplo, que o aumento do salário permitirá adquirir coisas úteis ou desejadas) e um objeto da esperança (o estado de coisas futuro que resultará da aquisição desses bens).⁸³ Para que um sentimento praticamente inverso ao de esperança (o de desespero, por exemplo) surja, bastaria quase inverter esta situação: alguém que perde o emprego e que é assolado pela perspetiva de não poder pagar a renda da casa. Ora, Hanslick observa que este conjunto de coisas não está presente na experiência musical. Até aqui, não parece haver problemas. Realmente, como vimos atrás no caso da ária de Puccini, é difícil imaginar como poderia a matéria musical de uma obra puramente instrumental apresentar conteúdos deste tipo. Aceitando, então, que Hanslick tem razão ao considerar que a combinação de elementos cognitivos é demasiadamente específica, detalhada e complexa para que seja suscetível de representação pela música instrumental, o que pode Hanslick concluir daqui? Hanslick conclui que a incapacidade da música em representar estes factos implica a incapacidade da música em representar as emoções a eles associados – mas

⁸² Veremos mais abaixo que Nick Zangwill é um dos proponentes atuais desta perspetiva.

⁸³ Esta divisão em três componentes pode ser verificada em Kivy, 1997, p.284, embora Kivy tenha usado o sentimento de raiva para exemplificar esta divisão.

não conclui que tal incapacidade implique a incapacidade de os despertar. Kivy mostra a sua surpresa com a resposta do filósofo:

O que, de facto, gostaríamos (ou esperaríamos) que Hanslick argumentasse é que, uma vez que a música não pode fornecer o que Hanslick chama de "essência conceptual", os materiais que despertam as emoções comuns [*garden variety emotions*], as situações, os "factos", as crenças, o objeto, então a música não pode despertar emoções. (Como poderia a "raiva" musical deixar-me com raiva? De quem ou do que eu ficaria com raiva? E porquê?) Esse, parece-me, seria um bom argumento. Mas Hanslick é muito claro em relação ao que está a fazer no Capítulo 2: isto é, está a argumentar contra a representação (Kivy, 1993, p. 285).⁸⁴

Kivy observa, portanto, que a resposta mais plausível seria que, na ausência dos factos, crenças e objetos que despertam os sentimentos, tais sentimentos não poderiam ser despertados. Isto é, a prova da ausência da representação da parte cognitiva provaria a incapacidade de a música despertar sentimentos. Mas não é isso que Hanslick conclui. A conclusão de Hanslick é a de que a música não é capaz de representar os sentimentos. Penso que Kivy está parcialmente certo e parcialmente equivocado, e que Hanslick está errado de um modo importante, mas que existe algo de substancialmente esclarecedor no seu argumento. Começo por Kivy.

Kivy crê que Hanslick deveria ter concluído que se a música é incapaz de representar a componente cognitiva do sentimento, então não será capaz de o despertar. Presumindo, então, que Hanslick está a defender que, se um sentimento é despertado, então a representação da sua componente cognitiva está presente. Mas não é isso que Hanslick nos está a dizer. O que Hanslick afirma é que a componente cognitiva, ela mesma, deverá estar presente em quem sente a emoção - e não que a *representação* dessa componente deverá estar presente. Certamente que essa componente inclui representações, como conteúdos das crenças envolvidas. Mas possuir uma crença não é possuir a representação dessa crença. Mesmo que entendamos que a crença é um estado mental intrinsecamente representacional, ou que se define como uma adesão a uma certa representação e que essa representação consiste no essencial do seu conteúdo cognitivo, possuir uma representação de algo não é possuir a representação da representação desse algo.

Deverá notar-se que uma coisa é representar factos de uma forma de tal modo vívida que tal representação seja capaz de surtir os sentimentos que tipicamente são despertados por esses factos, outra é representar um sentimento a partir da representação dos factos que lhe estão associados.

⁸⁴ What, indeed, one would have liked (and expected) him to argue is that since music cannot provide what Hanslick calls the "conceptual essence", the materials that arouse the garden variety emotions, the situations, the "facts", the beliefs, the object, it cannot arouse emoticons. (How could "angry" musical make me angry? Who or what would I be angry at? And why?) That seems to me to be a good argument. But Hanslick is very clear about what he is doing in Chapter 2: that is to say, arguing against representation (Kivy, What was Hanslick denying?, 1993, p. 285). [tradução minha]

Cumprir este último propósito é muitíssimo mais fácil que cumprir o primeiro. Representar o ciúme de um amante é muito mais fácil que provocar ciúme através de uma representação do que poderia ativar o ciúme.

Além disso, apesar de ter proposto uma espécie de anatomia dos sentimentos, Hanslick não se refere (pelo menos nesta parte do teu tratado) a essa estranha qualidade das obras artísticas de que pensadores expressionistas como Tolstói nos falam: a capacidade de uma obra artística poder contagiar o apreciador com um sentimento idêntico àquele que o artista sentiu. Tolstói salienta que o artista deverá ser o mais honesto possível consigo mesmo, e tentar esclarecer, o mais cuidadosa e detalhadamente possível, a emoção particular que sentiu por meio de linhas, palavras, formas, cores ou sons. Ora, parece que Tolstói, de algum modo, acredita que se o artista for capaz de representar claramente o que sentiu na obra, então o atento apreciador da mesma ficará de tal modo “esclarecido” que acabará por sentir o mesmo que o artista sentiu. Sabemos que as coisas raramente funcionam assim. Não passarei a sentir esperança se um escritor me esclarecer de todos os detalhes sobre o que lhe causou esperança e sobre as mudanças que irá fazer na sua vida. Se o escritor conseguir descrever os factos e as crenças envolvidas no surgimento do seu sentimento de esperança, a leitura dessa descrição não resultará no meu sentimento de esperança. Tão-pouco sentirei esperança se o escritor conseguir descrever mais abstratamente, recorrendo a metáforas e a diferentes figuras de estilo, o conjunto de sensações que acompanham o seu sentimento. Poderei sentir contentamento ou mesmo alegria por saber que a vida lhe correrá melhor. Mas não poderei sentir esperança no sentido literal porque não será a *minha* vida que irá mudar, e, como tal, eu não poderei razoavelmente acalantar essa crença. Não passo a acreditar que a minha vida irá mudar porque sinto e acredito que a vida de alguém irá mudar. Claro que se a esperança retratada estiver relacionada com uma visão mais alargada e profunda da vida humana, poderei sentir-me incluído a mim mesmo nessa torrente esperançosa que os esforços literários do escritor pretendem evocar. Nesse sentido, também eu sentirei esperança se for capaz de projetar na minha vida as expectativas existenciais representadas. Mas enquanto a esperança disser respeito ao escritor em particular será para mim praticamente impossível sentir mais que simpatia. Uma pessoa que sinta, por uma qualquer razão, desprezo por esse escritor, pode muito bem sentir descontentamento ao ler semelhante descrição. Pode até sentir-se desesperançado com a esperança descrita.

O que deve ser representado para que um sentimento seja desperto não são, tipicamente, as crenças caracteristicamente envolvidas no surgimento desse sentimento, mas o que poderá de alguma forma suscitar essas crenças – as que de facto “animam” o sentimento num dado sentido. Por outro

lado, para representar esses sentimentos, poderá ser uma estratégia (não necessária) representar os factos e crenças característicos de um sentimento. Quando o escritor relata os factos e crenças da sua esperança, apesar de tal ser tipicamente insuficiente para despertar verdadeira esperança no leitor, poderá ainda assim ter sucesso em representar a sua esperança. Por isso, o espanto de Kivy parece-me deslocado porquanto é perfeitamente razoável que Hanslick nos esteja a falar da representação de sentimentos, e não do seu despertar.

Não obstante o que acabo de dizer, pode dar-se o caso de algumas obras artísticas despertarem um dado tipo de sentimento parcialmente em virtude de representarem crenças que envolvem o seu aparecimento. Quando o escritor relata as crenças envolvidas na sua tristeza, poderemos sentir uma certa tristeza afim à tristeza que sentiríamos se essas crenças fossem realmente nossas. Com efeito, o contágio emocional é um fenómeno real e suficientemente forte para contar como um dos fatores a considerar nas dinâmicas de evocação de sentimentos. Todavia, seria sempre difícil discernir quanta dessa tristeza teria origem nessas crenças assumidas imaginativamente como nossas e quanta resultaria da empatia em relação à tristeza que imaginamos que o escritor sentiu com base nas crenças descritas.

Assim, devemos salientar que as condições que Hanslick coloca em jogo para que a evocação de emoções ocorra incluem uma componente cognitiva à qual não é alheia a representação de factos e eventos. Hanslick poderia assim ter concluído, com base na estrutura dos sentimentos que propôs, que a música é tão-pouco capaz de despertar sentimentos. E é neste sentido específico que me parece que Kivy tem uma certa razão. O argumento seria algo como um duplo *modus tollens*:

- 1) A capacidade de despertar sentimentos deverá incluir a capacidade de suscitar crenças no ouvinte.
- 2) A capacidade de suscitar crenças envolve a capacidade de representar coisas, situações, pessoas, ideias ou factos de um modo claro.
- 3) A música instrumental é de tal forma abstrata e inespecífica que não é possível à música representar coisas, situações, pessoas, ideias ou factos de um modo claro.
- 4) Logo, a música não suscita crenças.
- 5) Logo, a música não é capaz de despertar sentimentos.

Este argumento é válido e, quanto à solidez, parece mais promissor que o argumento de que a música não é capaz de despertar sentimentos porque não é capaz de suscitar as crenças que o caracterizam. Seria um argumento deste género que estaríamos à espera que Hanslick usasse para refutar tanto a ideia de que a música representa sentimentos, como a ideia de que a música desperta

sentimentos. Contudo, o argumento não funciona porque a primeira premissa, que sustenta tudo o resto, não parece ser verdadeira. Será necessário suscitar crenças definidas no ouvinte para que sentimentos sejam despertados? Será esta a *única* forma de despertar sentimentos? Não parece que assim seja. Tal seria verdade se a única perspetiva válida acerca da natureza dos sentimentos fosse uma perspetiva com um pendor cognitivista muitíssimo restritivo. Repare-se que nem sequer Hanslick aceita esta ideia quando o vemos a defender, numa outra parte do seu tratado (capítulo IV), a hipótese de que os sentimentos podem surgir como resposta quase automática do sistema nervoso a um estímulo não mediado cognitivamente. Voltaremos ao tema da evocação dos sentimentos, mas para já aprofundemos a questão da representação na música.

2.8. A representação de emoções na música

Como vimos na secção anterior, Hanslick defende que, para que a música pudesse representar sentimentos, deveria ser capaz de representar o conteúdo conceptual que integra os juízos e crenças que originam esses sentimentos. Isto é, dado que a música não é capaz de representar aquilo que é essencial aos sentimentos (as crenças e juízos envolvidos), também não é capaz de representar os próprios sentimentos. Será este raciocínio adequado?

Hanslick está implicitamente a defender que, para que um objeto X represente um objeto Y, o objeto X teria de conter ou representar os elementos essenciais do objeto Y. Tal ideia não é plausível. De uma forma muito geral, dizemos que X representa Y quando X está no lugar de Y ou é acerca de Y. Sendo assim, virtualmente qualquer coisa pode representar qualquer outra desde que se encontre um contexto comunicativo para que tal suceda. Um treinador explica a tática do próximo jogo, desenhando com giz pequenos quadrados no quadro de ardósia para representar os jogadores da sua equipa. Estes quadrados não possuem nenhuma das características dos jogadores que representam. Representam-nos em virtude de um acordo momentâneo entre o treinador e os jogadores, onde se estipula que quadrado corresponde a que jogador. De facto, existem múltiplos modos de representar algo e as condições de representação não têm de estar necessariamente ligadas às características patentes ou essenciais do objeto representado. Tipicamente, uma representação ocorre dentro de uma dinâmica complexa entre as intenções daquele que pretende representar, de um público recetor capaz de reconhecer o objeto representado na representação e de um contexto social ou comunitário que intermedeia estes elementos. Deste modo, as representações são artefactos humanos concebidos para

comunicar, por isso podemos pensar a representação como um meio de atribuir significado comunicativo a algo. Paul Grice descreve esta dinâmica de atribuição de significado do seguinte modo:

Talvez possamos resumir o que é necessário para A significar algo através de x da seguinte forma. A deve ter a intenção de induzir através de x uma crença numa audiência e deve também ter a intenção de que o seu enunciado seja reconhecido como tal. Mas essas intenções não são independentes; esse reconhecimento é pretendido por A para desempenhar a sua parte na indução da crença. Se não o fizer, algo terá falhado no cumprimento das intenções de A (Grice, 1989, p. 219).⁸⁵

Grice fala-nos aqui da noção de significado, mas estas condições podem ser aplicadas ao conceito mais lato de representação. A análise de Grice foi pensada primariamente como um modelo de comunicação linguística através de locuções. Contudo, a ideia aplica-se a todo o tipo de eventos e estados de coisas que podemos usar com propósitos comunicativos - muitos dos seus exemplos incluem gestos, por exemplo. Apesar de inicialmente direcionada para a comunicação de conteúdos proposicionais, a estratégia de Grice pode ser alargada para abarcar representações direcionadas a objetos e à atribuição de propriedades (Hopkins, Representation, 2009, p. 507). De modo mais esquemático, podemos indicar as condições de representação seguindo o modelo de Grice da seguinte forma.

Uma representação ocorre quando:

- 1) Existe uma intenção geral de quem representa que inclui
 - a) a intenção de fazer surgir uma certa crença ou ideia na mente de outra pessoa
 - b) a intenção de que a outra pessoa reconheça a intenção de fazer surgir essa crença ou ideia
- 2) A pessoa visada deve reconhecer:
 - a) a crença ou ideia que se intenciona fazer surgir na sua mente
 - b) a intenção de que as marcas, gestos, sons que veiculam tal ideia ou crença foram produzidos para que esse conteúdo surgisse na sua mente

Noël Carroll apresenta-nos uma definição de representação na linha de Grice que, de certa forma, reduz a proposta de Grice aos seus dois aspetos fundamentais:

De modo geral, podemos dizer que por “representar” se entende que x representa y (caso em que y abarca um determinado domínio de objetos, pessoas, acontecimentos e ações) se e só se (1) um

⁸⁵ Perhaps we may sum up what is necessary for A to mean something by x as follows. A must intend to induce by x a belief in an audience, and he must also intend his utterance to be recognized as so intended. But these intentions are not independent; the recognition is intended by A to play its part in inducing the belief, and if it does not do so something will have gone wrong with the fulfillment of A's intentions (Grice, 1989, p. 219). [tradução minha]

emissor pretender que x (por exemplo, um quadro) faça as vezes de y (por exemplo, uma pessoa) e 2) um público reconhecer que se pretende que x faça as vezes de y (Carroll 2010, 64).

A diferença entre Carroll e Grice é que Carroll não inclui explicitamente na intenção do criador a intenção de que essa mesma intenção seja reconhecida no ato de reconhecimento.

Voltando ao caso anterior do treinador que explica a tática da próxima partida aos seus jogadores, o reconhecimento deste complexo jogo de intenções é facilitado porque o contexto é de tal modo restrito que é possível explicitar cada passo e decisão do processo de representação. Lembremos, porém, que o que nos interessa analisar são obras musicais – artefactos para apreciação pública. Dado o seu carácter público, interessa-nos perceber de que modo a representação pode ocorrer dentro do espaço social amplo em que tais obras são postas à apreciação. Quando falamos de objetos em contextos sociais mais vastos, as restrições para representar tornam-se bastante mais apertadas porque diálogos diretos do tipo daqueles que podem ocorrer durante um treino de futebol tipicamente não são possíveis no espaço público. Nos *media*, os jogadores de uma equipa são tipicamente representados de maneira bem diferente, através do seu nome próprio ou da sua fotografia, por exemplo. Aqui entram em jogo convenções sociais (como o nome ou número da equipa) ou a experiência que temos de características dos objetos, eventos ou pessoas representadas (como o aspeto físico do jogador). Ainda assim, raramente é necessário incluir os elementos mais importantes do objeto ou pessoa representada para a representar. A silhueta de um jogador poderá ser suficiente para o representar socialmente, e dificilmente se argumentará que a silhueta é uma das qualidades mais importantes de um jogador. Posso representar uma cobra com um simples desenho: uma linha curvilínea fechada, com um ponto no lugar do olho e um traço no lugar da boca. Algo essencial à cobra seria o seu ADN, coisa perfeitamente ausente no meu desenho. O desenho funciona como uma representação entendida por praticamente toda a gente porque existe uma semelhança reconhecida entre a experiência percetiva do contorno do meu desenho e a experiência percetiva de uma cobra. Além disso, terá de ser reconhecido que houve a intenção de que o desenho fosse reconhecido como uma tentativa de fazer surgir a ideia de uma cobra em quem o aprecia. Tal deverá estar garantido se não houver dúvidas de que o desenho foi realmente feito por um ser humano e não o resultado de um qualquer evento natural (com uma sequência de sulcos na areia formada pelo mar).

Direcionando a nossa atenção para o caso das obras musicais, poderemos afirmar que, se a música exibir algum traço tipicamente característico do sentimento a representar, então a hipótese de que o poderá representar continua em aberto. Uma obra musical poderia representar sentimentos sem que a representação do seu conteúdo cognitivo estivesse incluída nessa representação – tal como

acontece quando representamos contentamento com um *smile* – o simples desenho de um sorriso envolto num círculo. Um *smile* representa contentamento e não contém o conteúdo cognitivo que presumivelmente define o estado de contentamento. O facto de este desenho conter os traços gerais de um rosto que tipicamente (e talvez transculturalmente) expressa contentamento é um contributo significativo para que o desenho represente esse estado – quando enquadrado na lógica intenção / reconhecimento mencionada. A experiência de ver um *smile* assemelha-se à experiência de ver um rosto feliz, e costuma tornar-se claro que quem o usa pretende passar a mensagem que algo lhe causou agrado.⁸⁶

Com efeito, a música pode exibir traços característicos dos sentimentos, sendo o próprio Hanslick a admitir essa qualidade. Como vimos atrás, Hanslick aceita que a música pode representar a *dinâmica* dos sentimentos através do movimento musical:

Por conseguinte, que é que a música pode representar dos sentimentos, se não expuser o seu conteúdo?

Só o que neles há de dinâmico. Pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo. Mas o movimento é apenas uma propriedade, um momento do sentimento, não o próprio sentimento. Comumente, julga-se delimitar assaz a capacidade representativa da música quando se afirma que ela de nenhum modo pode designar o objecto de um sentimento, mas o próprio sentimento, por exemplo, não o objecto de um amor determinado, mas o "amor". Na verdade, também isso não consegue. Não pode descrever o amor, mas apenas um movimento que pode ocorrer no amor ou noutra afecto, e que é sempre o inessencial do seu carácter (Hanslick, 2002, p. 23).

Não é completamente claro que tipo de relação Hanslick pretende aqui estabelecer entre o movimento musical e os sentimentos. A hipótese mais provável, tendo em conta o que Hanslick argumenta nas restantes partes do livro, é que o movimento musical deverá assemelhar-se, de alguma forma, a um elemento da fenomenologia das emoções – presumivelmente a componente mais diretamente sensorial da emoção que poderá ser concebida à parte da sua componente cognitiva. Supostamente esta componente sensorial pode ser partilhada por várias emoções de tipo diferente. Por exemplo, a

⁸⁶ Encontramos em Wittgenstein observações acerca do potencial comunicativo de esquemas pictóricos do tipo do *smile* na transcrição das suas lições sobre estética:

Se eu fosse um bom desenhista, poderia transmitir um número incontável de expressões por meio de quatro pinceladas. Palavras como 'pomposo' e 'majestoso' podiam ser expressas por rostos. Fazendo isso, as nossas descrições seriam muito mais flexíveis e variadas do que são quando expressas por adjetivos. Se digo que um trecho de Schubert é melancólico, tal será como lhe dar um rosto [...] (Wittgenstein, Lectures on Aesthetics, 1967, p. 4)

No original:

If I were a good draughtsman, I could convey an innumerable number of expressions by four strokes. Such words as 'pompous' and 'stately' could be expressed by faces. Doing this, our descriptions would be much more flexible and various than they are as expressed by adjectives. If I say of a piece of Schubert's that it is melancholy, that is like giving it a face [...].

Não desenvolverei estas considerações porque tal desenvolvimento requereria uma análise mais cuidada na teoria wittgensteiniana da linguagem e as suas implicações para a representação na arte e na música. Claro está, tal análise poderá integrar-se em linhas de investigação futuras sobre o tema.

convulsão sensorial interior provocada pelo amor será equivalente à convulsão sensorial característica da raiva. Se tal for verdade, então teremos o seguinte complemento ao argumento de Hanslick contra a possibilidade de representação sentimental: se a música representa apenas a sensação da emoção, e se tal sensação não é suficiente para distinguir uma emoção de outra, então a música não poderá representar univocamente uma dada emoção – ficaria em aberto que emoção em particular a música estaria de facto a representar.

Ora, este argumento, à semelhança dos anteriores, também não parece funcionar pelo menos por duas razões: em primeiro lugar, falta comprovar-se que a componente fenomenológica dos sentimentos desvinculada da parte cognitiva pode ser instanciada em diferentes sentimentos do modo como Hanslick pretende. Será realmente verdade que a sensação do amor é idêntica à sensação da raiva? (Hanslick deverá referir-se não propriamente ao amor, mas à paixão. Só assim a comparação se torna minimamente plausível.) Em segundo lugar, mesmo que aceitemos que o mesmo “movimento musical” pode sugerir diferentes emoções, como vimos em relação aos argumentos anteriores, existem obras com um carácter emocional tão vincado que tal ambiguidade não parece simplesmente verificar-se. O adágio de Elgar que mencionei é um desses exemplos. Se existe uma sensação associada ao movimento musical desse adágio, essa sensação não é ambígua em nenhum sentido relevante. Para este tipo de casos, restará a Hanslick reiterar o seu argumento inicial de que a música não representa emoções porque não é capaz de representar as crenças e os factos relacionados com o seu conteúdo cognitivo. Mas se o próprio Hanslick considera que a música é capaz de representar as propriedades dinâmicas características dos sentimentos, e se existem obras cujo carácter expressivo não é ambíguo, é curioso que Hanslick não tenha ponderado com maior cuidado a possibilidade de a música representar os sentimentos eles mesmos, apelando a essas propriedades.

Curiosamente, a ideia de que a música expressa emoções, que, numa primeira análise, poderá ser considerada uma ideia flagrantemente contrária ao formalismo musical, é aceite por filósofos como Peter Kivy, um dos formalistas de maior influência dentro da filosofia analítica. Em relação a este tema, Nick Zangwill é um formalista ainda mais acérrimo, defendendo que nunca é apropriado atribuir qualidades emocionais à música. Segundo Zangwill, a música não expressa emoções em nenhum sentido robusto. Kivy (e em certo sentido Hanslick) apesar de consentir a existência de propriedades expressivas, rejeita a ideia de que estas propriedades devam ser pensadas em termos representacionais ou que introduzam algum poder representacional na música. Contudo, se não houver uma forma plausível de desvincular estas propriedades emocionais da dinâmica comunicativa característica da representação, então será difícil, ou mesmo impossível, conciliar uma perspetiva

formalista rigorosa com a existência de semelhantes propriedades. Vejamos como Kivy integra este tipo de qualidades emocionais na sua teoria formalista.

Recordemos as 6 hipóteses que em cima elenquei sobre as várias formas de entender a noção de expressão na música. Resumidamente, a música expressa uma emoção se 1) transmite a emoção do compositor; ou 2) provoca a emoção no ouvinte; ou 3) representa a emoção; ou 4) possui a emoção como uma qualidade perceptiva; ou 5) exemplifica metaforicamente a emoção; ou 6) expressa a emoção de uma *persona* imaginada. Identificámos as hipóteses 1 e 2 principalmente com o expressionismo de Tólstoi. A hipótese 4 é a hipótese que Peter Kivy defende e será aquela que nos ocupará as próximas linhas.

2.9. A emoção como qualidade perceptiva da música

Kivy começa por salientar que o que está em causa é o facto de podermos reconhecer que uma dada peça musical é triste ou melancólica, independentemente do modo como nos afeta ou da intenção com que foi criada. Começando pela intenção, não é plausível que o teor triste que reconhecemos na famosa *Sonata ao Luar* (Sonata No. 14 em Dó menor) dependa de forma relevante das intenções que Beethoven manteve quando a compôs. Beethoven poderia perfeitamente ter composto essa obra em resposta a uma encomenda, usando o seu talento criativo. Do lado do ouvinte, podemos admitir que uma peça triste poderá, em certas circunstâncias, provocar tristeza em quem a ouve e que uma peça alegre possa despertar alegria. Mas não é necessário que assim aconteça. Poderei estar demasiado alegre para ficar triste, ou demasiado triste para ficar alegre e, ainda assim, reconhecer sem dificuldades que a peça que ouço é triste ou alegre. Como assinala George Dickie, semelhante divergência entre carácter expressivo e emoção provocada fica ainda mais clara no caso das peças alegres: se me encontro triste e ouço uma música alegre é até provável que me sintam *mais* triste ainda (Dickie, 1997, p. 118) – ou mais irritado, diria.

2.10. Literalidade e metáfora na atribuição de emoções

Uma vez que a expressão de uma emoção na música não está necessariamente ligada a nenhum sentimento efetivamente vivido, Dickie afirma que é enganador usar uma locução do género

“a música exprime tristeza” para exprimir o carácter emocional da música. “Exprimir” é um verbo relacional que neste caso denota uma relação entre a música e uma instância de tristeza que simplesmente não existe. Daí que seja mais apropriado dizer “a música é triste”, ou, como Kivy prefere, assumir que a música possui, ela mesma, a qualidade percetiva da tristeza. Dickie considera que esta atribuição de tristeza é uma atribuição metafórica. E temos boas razões para pensar que assim é. De facto, a música não pode sentir tristeza porque não é uma entidade senciente, dotada de estados mentais. Neste sentido estrito a música não pode ser literalmente triste. Ora, Kivy não acompanha este pensamento e defende que o nosso uso do termo triste é literal, argumentando que quando empregamos termos relativos a emoções para descrever uma obra ou trechos musicais, o nosso uso não é menos literal do que quando aplicamos a pessoas ou outros seres dotados de sciência. Noël Carroll acompanha esta ideia começando por assinalar que é falso que seja necessário que algo possua estados mentais reais para que se lhe possa ser atribuído propriedades mentais - como emoções - no sentido literal. Lembra-nos que na arte representacional, os personagens ficcionais são descritos com os termos emocionais que usaríamos caso fossem personagens reais. Melhor dizendo, as personagens fictícias possuem literalmente (embora não realmente) características mentais. A distinção entre sentido literal e metafórico não equivale à distinção entre real e ficcional. Além disso, as obras representacionais, no seu todo, apresentam tipicamente um ponto de vista geral que não se confunde com os pontos de vista dos seus personagens particulares - diz-se que um filme de Tarantino é irónico ou um filme de Lars Von Trier é pessimista numa aceção não menos literal do que aquela que usamos comumente para descrever alguém irónico ou pessimista. No caso das obras de arte, somos tentados a atribuir o ponto de vista da obra ao seu criador real. Mas nem sempre assim sucede – pode este ponto de vista ser atribuído a uma personagem fictícia subentendida que dá voz à perspetiva global da obra. Na poesia isso é manifesto. A personagem do poema que através dele exprime os seus sentimentos não tem de ser o seu autor real (Carroll, 2010, pp. 116-117).

Poderá objetar-se que estes casos não são convincentes porque não refutam substancialmente a ideia de que uma atribuição literal de um sentimento requer que o objeto dessa atribuição seja uma entidade dotada de estados mentais. Simplesmente acrescentou-se que estas entidades podem ser ficcionais. Afinal, alguém estaria realmente disposto a negar que Sherlock Holmes é literalmente (e não metaforicamente) perspicaz. Ora, será mais difícil argumentar a favor da literalidade da atribuição no caso da música instrumental porque, dir-se-á, a música não é nem representa uma entidade real ou

ficcional dotada de estados mentais⁸⁷ Todavia, Carroll diz-nos que é possível proceder adequadamente à atribuição literal de estados emocionais a coisas que não são suscetíveis de possuírem, real ou ficcionalmente, estados emocionais em virtude da sua aparência ou configuração perceptiva:

Vemos os ramos nodosos das árvores despidas e chamamos-lhes angustiadas porque nos fazem lembrar a aparência retorcida do sofrimento humano. É claro que quando chamamos angustiada à árvore não queremos dizer, de forma literal, que ela está em sofrimento. Mas isso não significa que não estejamos a falar literalmente. Não estamos a dizer que a árvore sofre (que possui um estado psicológico), mas que tem um aspeto angustiado – que exhibe os traços característicos da fisionomia da angústia. E essa atribuição é literal; a árvore parece-nos angustiada, seja como for que os psicólogos um dia expliquem por que motivo assim é (Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 119).

Seguindo esta linha de pensamento, Julian Dodd assinala que a aplicação de termos emocionais a objetos não sencientes é *secundária*, mas não obviamente metafórica. Dodd diz-nos que a forma natural como aceitamos estas atribuições sugere que se trata de atribuições verdadeiras, o que contrasta com as afirmações metafóricas que, com raras exceções, quando consideradas literalmente, são claramente falsas. Se estas atribuições foram um dia metafóricas, hoje são metáforas mortas (Dodd, 2014, p. 308).

2.11. As teorias da semelhança: o “contorno” de Kivy e a “aparência” de Davies

Kivy aplica esta ideia à música instrumental, fazendo-nos pensar na configuração aparente do focinho do seu animal de estimação, um São Bernardo. Neste contexto, surge-nos a distinção entre *ser expressão de* e *ser expressivo de*:

O focinho do São Bernardo não expressa tristeza. O focinho de São Bernardo é triste mesmo quando a criatura está feliz, é na outra extremidade, na cauda, que ela *expressa* as suas emoções. O focinho, ao contrário, é *expressivo* de tristeza: a tristeza é uma qualidade do focinho, assim como a alegria é uma qualidade da cor amarela. Todavia, ao contrário da cor amarela, o focinho do São Bernardo é um objeto perceptivo complexo e, portanto, é um análogo muito melhor do objeto musical expressivo, que também é complexo (Kivy, 2002, p. 40).⁸⁸

⁸⁷ Como veremos, a perspetiva acerca da expressividade musical Jerrold Levinson colocará, de certa forma, em causa esta ideia.

⁸⁸ The St Bernard's face is not expressing sadness. The face of the St. Bernard is sad even when the creature is happy, it being at the other end that she expresses her emotions. The face rather, is expressive of sadness: the sadness is a quality of the face as the cheerfulness is a quality of the yellow color. But, unlike the color yellow, the face of the St Bernard is a complex perceptual object and, hence, makes a far better analogue to the expressive musical object, which is also a complex one (Kivy, 2002, p. 40). [tradução minha]

O focinho do São Bernardo é mais um exemplo de que é possível atribuir *literalmente* tristeza a algo em virtude da sua configuração, sem que algo ou alguém (real ou ficcional) exprima uma emoção e sem que haja alguém (real ou ficcional) a quem atribuir essa emoção. O focinho do São Bernardo é triste mesmo quando o São Bernardo não está triste, e mesmo quando ninguém fica triste quando vê o seu focinho. Tão-pouco o focinho do São Bernardo representa ou comunica tristeza. Kivy acredita que algo equivalente se passa com a música expressiva de uma emoção. Desta analogia, Kivy avança para uma espécie de equivalência, isomorfismo ou semelhança estrutural entre, por um lado, o movimento associado ao comportamento humano expressivo de emoções e a entoação vocal expressiva e, por outro, o perfil sonoro de uma dada passagem ou gesto musical. Chama a esta teoria, a “teoria do contorno”. Sensivelmente na altura em que Kivy propôs pela primeira vez a sua teoria do contorno no seu livro *The Corded Shell* (1980), Stephen Davies propôs de forma independente, no artigo *The Expression of Emotion in Music* (Davies S. , The Expression of Emotion in Music, 1980), uma teoria que procura também explicar as propriedades expressivas da música com base nas suas semelhanças com o comportamento humano. Davies designa a sua teoria de “emocionalismo de aparência” (appearance emotionalism). Segundo esta teoria a música é expressiva porque, de alguma forma, se assemelha relevantemente às características da aparência emocional, ou seja, às manifestações externas das emoções humanas. Tal como Kivy, Davies defende que a expressão de emoções na música pode ocorrer de forma independente de qualquer emoção sentida quer pelo compositor quer pelo ouvinte. Veremos mais abaixo que, ao contrário de Kivy, Davies concede que a música, em determinados contextos, pode ainda assim representar as emoções que expressa.

Kivy descreve do seguinte modo a sua teoria do contorno:

[...] a música é habitualmente descrita em termos de movimento; e, portanto, as mesmas descrições que usamos para caracterizá-la, são frequentemente aquelas que usamos para descrever os movimentos visíveis do corpo humano na expressão de emoções comuns (garden-variety emotions). Chamei a essa teoria da expressividade musical de “teoria do contorno”, porque, para colocar a ideia de uma forma um tanto figurada, o “contorno” da música, a sua “forma” sonora, traz consigo uma analogia estrutural com a manifestação ouvida e vista da expressão emotiva humana (idem, p.40).⁸⁹

Assim, o perfil sonoro de uma peça musical triste (a sua dinâmica, o seu ritmo, a sua melodia) assemelhar-se-á ao perfil comportamental ou vocal de alguém que expressa tristeza. Uma pessoa triste

⁸⁹ [...] music is customarily described in terms of motion; and so the same descriptions we use to characterize it are frequently the ones we use to describe the visible motions of the human body in the expression of the garden-variety emotions. I called this theory of musical expressiveness the “contour theory”, because, to put in somewhat figuratively, the “contour” of music, its sonic “shape”, bears a structural analogy to the heard and seen manifestation of human emotive expression (idem, p.40). [tradução minha]

normalmente manifesta a sua tristeza com uma postura cabisbaixa, um caminhar mais lento e arrastado, fala com uma entoação mais grave, pausada, hesitante. Paralelamente, uma peça musical triste será mais também ela mais lenta, grave, arrastada. Inversamente, tal como uma pessoa alegre se move mais agilmente e fala com mais rapidez e em tons mais agudos, uma peça alegre é composta, tipicamente, em modo maior e o ritmo é ágil e fluido. Estas propriedades musicais são conhecidas pelos compositores e podem servir como elementos importantes nas estratégias de criação de obras expressivas de determinados sentimentos. Kivy acrescenta que a emoção na música não será uma propriedade perceptualmente tão básica e imediata quanto a cor de uma maçã, mas deverá ser entendida como uma propriedade cognitivamente complexa, que emerge da conjugação de vários fatores e propriedades musicais mais básicas, como as que indiquei relativas ao tempo, ao registo, à textura e à dinâmica.

Kivy insiste, porém, que a sua proposta não é representacionista porque temos experiência das emoções expressas na música de um modo direto e não mediado. Tal como vemos a tristeza *no* focinho de São Bernardo e não *através* do focinho, Kivy reitera que não acedemos às emoções através da música, mas percebemos as emoções na própria música - como uma qualidade inerente à sua estrutura. Apesar de Kivy ser o criador desta teoria, aponta as suas fragilidades e acaba por colocar em causa a sua plausibilidade. Começa por perguntar se é sempre possível encontrar genuínas semelhanças entre as melodias de uma peça e o discurso vocal de alguém que se exprime emocionalmente, ou se pode a música realmente soar como um gesto ou postura humana. Kivy reconhece que alguns elementos da expressão musical não têm qualquer semelhança relevante com o comportamento humano. Por exemplo, um acorde menor é tipicamente ouvido como triste e um acorde maior como alegre, e não existe qualquer semelhança entre a forma como um acorde soa e algum aspeto do comportamento associado à emoção de tristeza ou alegria. A sua solução passa por apelar a convenções, propondo que o hábito social criou e consolidou estas associações. Mas esta é uma solução implausível – como se poderia estabelecer em primeiro lugar e de forma tão consistente uma ligação entre o modo menor e carácter triste ou sombrio, e modo maior e o carácter alegre ou luminoso, se estes modos fossem plenamente neutros a nível expressivo?

Um outro problema surge quando se ponderam as bases antropológicas da teoria. Kivy começa por defender que encontramos semelhanças entre certos fenómenos e certos estados emocionais porque, presumivelmente, a evolução nos programou com a capacidade de projetar coisas, animais, eventos ou estados mentais em todo o tipo de objetos inanimados através do reconhecimento

rápido de certos padrões. Por exemplo, se caminho à noite num bosque, o galho caído que atravessa o meu caminho é visto subitamente como uma cobra.⁹⁰ Tal projeção mental terá vantagens evolutivas porque me permite reagir mais rapidamente caso se trate, de facto, de uma cobra – não perco tempo a ponderar antes de fugir. No processo de aquisição destes mecanismos deverá ter surgido a capacidade de projetar estados emocionais nas mais diversas coisas além do rosto e comportamento humano (onde em primeiro lugar e naturalmente se manifestam) dada a relevância adaptativa que a leitura de emoções provavelmente terá tido durante o curso da evolução do homem. Contudo, Kivy reconhece que a teoria psicológica evolucionista que suporta esta tese é altamente especulativa, e que carece de evidências empíricas mais consistentes. Assim, acaba por concluir que:

Juntemos todas estas dificuldades e a teoria do contorno começa a parecer muito instável. Na verdade, parece instável não apenas para os seus detratores, mas também para pelo menos um de seus apoiantes: eu próprio. Tendo defendido vigorosamente a teoria do contorno em duas ocasiões distintas, não poderei mais dizer que não tenha agora sobre ela sérias dúvidas (idem, p.47).⁹¹

Todavia, acrescenta que a teoria permanece como uma hipótese viva e desafiante:

Mas o mais engraçado sobre a teoria do contorno, ou, em geral, a teoria de que a música é expressiva de emoções em virtude da analogia com o comportamento da expressão humana, tanto vocal quanto corporal, é a sua atração perene. Simplesmente recusa-se a morrer, apesar das suas inúmeras dificuldades. Não parece haver outra alternativa mais plausível (idem, p.47).⁹²

Kivy acaba por abandonar mais explicitamente a sua teoria (cf. Kivy, 2006) porque não acredita que haja provas de que de facto ouvimos subliminarmente a analogia entre o contorno da música e o contorno da emoção humana. Porém, James O. Young (2014) apresenta-nos vários estudos recentes que nos fornecem essas provas. Estes estudos apontam para a plausibilidade das teorias da semelhança do tipo da teoria do contorno de Kivy porque mostram que a música expressiva de uma dada emoção é consistentemente percebida como exibindo um tipo de movimento musical semelhante ao tipo de movimento característico do comportamento humano que manifesta essa emoção.⁹³

⁹⁰ Podemos encontrar dentro da psicologia este tipo de confusão psíquica designada como pareidolia.

⁹¹ Add all of these difficulties together and the contour theory begins to look pretty shaky. Indeed, it looks shaky not only to its detractors but to at least one of its supporters as well: me. Having vigorously defended the contour theory on two separate occasions, I can no longer say that I am not without serious qualms (idem, p.47). [tradução minha]

⁹² But the funny thing about the contour theory, or, in general, the theory that music is expressive of the garden-variety emotions by virtue of analogy to human expression behavior, both vocal and bodily, is its perennial attraction. It simply refuses to die, in spite of its numerous difficulties. There doesn't seem to be another, more plausible alternative (idem, p.47). [tradução minha]

⁹³ Para uma perspetiva menos otimista em relação à relevância destes estudos para o debate filosófico em torno das emoções na música, ver Zangwill, 2014.

2.12. A natureza sintática das qualidades expressivas

O que deverá ser destacado é que, independentemente da força explicativa destes estudos empíricos para a compreensão das qualidades expressivas perceptíveis na música, Kivy aceita a existência destas qualidades expressivas, salientando, no entanto, que a função que cumprem na composição musical é uma função puramente *sintática* - tal como o amarelo é uma qualidade perceptiva que tem uma função estrutural na composição de uma pintura. Trata-se então de um tipo de formalismo que não reduz a sintaxe musical aos elementos estruturais típicos analisados no capítulo anterior – o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre. Kivy chama a este formalismo, o “formalismo aprimorado”:

Apresentei uma versão do que designei de "formalismo aprimorado": a doutrina de que a música absoluta é uma estrutura sonora sem conteúdo semântico ou representacional, mas, não obstante, uma estrutura sonora que às vezes possui as emoções mais variadas como qualidades audíveis dessa estrutura - uma ampliação, com efeito, do formalismo, como tem sido tradicionalmente entendido (idem, 101).⁹⁴

Mas será este “formalismo aprimorado” teoricamente plausível? Será possível permitir a inclusão de propriedades expressivas na música sem reconhecer a consequência de que, através delas, a música adquire conteúdo representacional?

2.13. O problema do carácter representacional das propriedades expressivas

Resumindo, com a sua teoria Kivy procurou mostrar que o carácter expressivo da música poderá ser reconhecido independentemente das emoções do compositor e da emoção provocada no ouvinte. Todavia, apesar dos esforços de Kivy em tentar manter a expressividade desvinculada de um sentimento real, não ficou demonstrado que uma dada qualidade emocional possa funcionar *também* como qualidade representacional. Como comecei por dizer no início desta secção, praticamente qualquer coisa pode funcionar como uma representação, e, tal como tudo o resto, o carácter representacional de uma qualidade emocional depende tanto das suas qualidades próprias como do

⁹⁴ I have presented a version of what I have been calling 'enhanced formalism': the doctrine that absolute music is a sound structure without semantic or representational content, but, nevertheless, a sound structure that sometimes importantly possesses the garden-variety emotions as heard qualities of that structure-an enhancement, in effect, of formalism as it has traditionally been understood (Kivy, 2002,101). [tradução minha]

seu contexto e propósito comunicacional. A pergunta que se coloca é se a música instrumental representa emoções na circunstância típica em que é apreciada por si mesma por um público preparado, isto é, quando se apresenta como o objeto central da experiência estética. A música instrumental pode integrar-se nos mais variados eventos sociais, adquirindo um poder representacional associado aos papéis que cumpre nesses eventos. Assim, uma música alegre num casamento pode representar a alegria dos noivos e uma música triste ouvida num funeral pode representar o pesar sentido por quem chora a morte da pessoa em nome da qual a cerimónia acontece. Certamente que o carácter expressivo da música contribuirá de forma importante para a sua capacidade de representar o que representa. Mas a relação nunca é linear. É fácil imaginar casos hipotéticos em que a mesma música representa coisas completamente diferentes em função da circunstância onde é ouvida – como a situação em que ironicamente alguém decide reproduzir uma marcha fúnebre numa festa de despedida de solteiro. Nos casos em que o carácter representacional é conseguido no seio de contextos sociais que contêm já, em si mesmos, uma forte componente simbólica é difícil perceber exatamente em que medida a relação entre a música e os vários outros aspetos da cerimónia concorrem para o carácter representacional específico que a música assume. Assim, será metodologicamente avisado restringir a nossa análise às situações em que a música constitui o foco primário e exclusivo da apreciação, como quando nos comprometemos a ouvir música compenetradamente, assistindo a um *Nocturno* de Chopin numa sala de concertos ou em nossa casa através de uma boa gravação. Doravante, será a esta situação apreciativa que me referirei para avaliar o eventual poder representacional da música.

Voltemos à comparação que Kivy propõe entre a expressividade do focinho do São Bernardo e a expressividade musical. Esta comparação serve para mostrar que, tal como no focinho, os traços expressivos da música não têm de estar necessariamente ligados a um sentimento. Todavia, a comparação não serve para mostrar que a música não representa tristeza em virtude desses traços. O que distingue relevantemente a música do focinho do São Bernardo no que respeita ao carácter representacional é o facto de este último ser um fenómeno *natural* e a música ser um artefacto artístico *intencionalmente concebido* pelo homem para que seja publicamente exibido. Se, em vez de ter usado o focinho do São Bernardo como exemplo, Kivy quisesse mostrar que o carácter expressivo não implica capacidade representacional com um exemplo de um artefacto criado pelo homem (e não com algo retirado do mundo natural) teria muitíssimo mais dificuldade em fazer valer o seu ponto. O São Bernardo não representa tristeza tal como uma nuvem em forma de navio não representa um navio. Tão-pouco o conjunto de sons que um papagaio emite corresponde a uma frase com significado.

Quando o papagaio emite um conjunto de sons idênticos àqueles que alguém emite quando exclama "Hoje está bom tempo!", tal conjunto de sons, quando emitidos pelo papagaio, não representam nada. Porém, se alguém pretende dizer que hoje está bom tempo, a frase "Hoje está bom tempo!" será um ótimo meio para transmitir essa mensagem. Do mesmo modo, a figura do focinho do São Bernardo é especialmente apropriada para representar tristeza quando usada num contexto comunicacional comum. Imaginemos que uma amiga me envia uma mensagem para o telemóvel a perguntar como estou. Se respondo com um desenho do focinho do São Bernardo, a minha amiga entenderá imediatamente que pretendo dizer, de uma forma um pouco mais original, que me encontro triste. O efeito comunicativo seria aproximadamente o mesmo caso tivesse decidido enviar o famoso *smile* invertido que representa tristeza, ou mesmo se tivesse simplesmente escrito "Estou triste.". Claro que posso usar um *smile* com o sorriso invertido ou um desenho do São Bernardo para transmitir outra coisa qualquer - posso até pretender comunicar a emoção inversa. Através da ironia, poderei usar a figura do São Bernardo para representar contentamento. Mas esse significado é subsidiário daquele que a figura do São Bernardo representa numa situação normal - é justamente porque a figura tipicamente representa tristeza que posso empregá-la ironicamente como representando contentamento.

Estas considerações colocam em relevo uma das principais diferenças entre a teoria de Stephen Davies e a teoria de Peter Kivy. Seguindo a linha de argumentação que agora expus, Davies (1994, pp. 260-267) defende que a música pode realmente ser acerca da emoção que expressa, enquanto Kivy insiste que a música não é acerca de coisa alguma. Davies diz-nos que enquanto as características aparentes das emoções por si só não referem as emoções das quais são expressão, podem fazê-lo em contexto apropriados.

A questão que se coloca é se a situação típica em que uma peça musical é exibida e apreciada constitui um contexto comunicacional capaz de dotar as qualidades expressivas da música de teor representacional. Temos boas razões para acreditar que sim. Como acima avancei, uma peça musical distingue-se crucialmente no focinho do São Bernardo porque surge de uma intenção criadora humana, e não de ocorrências naturais. Podemos averiguar, então, se as condições relativas à intenção e reconhecimento, características da representação, são satisfeitas na situação em que uma peça musical é exibida através de uma performance competente para a apreciação de um público preparado.

A aplicação das condições intencionalistas de Grice e Carroll tornam clara a diferença crucial já mencionada entre o modo como a tristeza é percebida no foinho do São Bernardo e a forma como a tristeza é percebida (e, acima de tudo, apreciada) numa peça musical. Do lado do criador, podemos começar por dizer que se uma música expressa melancolia então o compositor deverá ter mantido a intenção de que a peça por ele composta fosse ouvida como expressão de melancolia. É também de esperar que o compositor manteve a intenção de que tal melancolia fosse reconhecida como resultado dessa mesma intenção criadora. As peças para piano dos compositores românticos, desde Beethoven a Chopin, de Schumann a Liszt, ganharam celebridade em parte pelo seu comovente pendor emocional. Seria bastante estranho que as qualidades expressivas destas peças – decisivas para o seu peculiar valor estético - se explicassem como uma espécie de epifenómeno acidental do ato criativo. Na época da história da música em que a expressão pessoal dos sentimentos é tida como uma das principais valências artísticas das obras musicais, torna-se ainda mais difícil negar esta dimensão intencional. Assim, a tristeza surge no *Prelúdio Op.28 No.4* como decisão criativa de Chopin, enquanto a tristeza aparece no foinho do São Bernardo como resultado de uma qualquer cadeia evolutiva de ocorrências naturais.

Quanto ao reconhecimento por parte do público, as qualidades expressivas deste tipo de obras constituem um dos principais elementos da sua apreciação estética, sendo também de esperar que o público reconheça que os compositores pretenderam que tais qualidades fossem assim apreciadas. Uma vez mais, a apreciação da tristeza do foinho de São Bernardo não é acompanhada por nada de semelhante. Percebemos a tristeza do São Bernardo como uma qualidade “fechada”, um facto biológico da natureza desvinculado de qualquer intenção comunicativa. Por outro lado, apreciamos a tristeza do *Adagio do Concerto para Violoncelo, op.85* de Elgar como uma fulgurante manifestação da criatividade humana.

Repare-se que esta dimensão humana presente na música e ausente no foinho do São Bernardo não implica a existência de quaisquer sentimentos reais que alguém possa sentir ou ter sentido. Não estamos a dizer que o compositor sentiu realmente a emoção que a música expressa, mas que intencionou que tal emoção fosse reconhecida. Tão-pouco estamos a dizer que o apreciador sente a emoção que a música expressa, mas que reconhece que uma emoção está presente na música como fruto de uma intenção criadora. Consequentemente, poder-se-á concluir que a expressão de tristeza na música preenche os requisitos necessários da representação: o contexto típico da apreciação musical constitui um contexto comunicacional dentro do qual a música representa as

qualidades expressivas que exhibe. Este modo de representação, na qual as qualidades representadas pertencem ao objeto que representa, poderá inclinar-nos para a quinta conceção de expressão que elenquei – a conceção de Nelson Goodman de exemplificação.

2.14. A expressão como exemplificação metafórica

Se a música representa um conteúdo emocional que ela mesma possui, poder-se-á dizer que a música *exemplifica* esse conteúdo emocional. À partida esta ideia parece plausível e poderia até suplementar o quadro explicativo acerca da representação que tenho vindo a apresentar. Contudo, quando Nelson Goodman nos fala em expressão emocional na música não nos fala em exemplificação *simpliciter*, mas pretende que a expressão emocional ocorra através daquilo que designa de “exemplificação metafórica”.

Antes, vejamos em que consiste a exemplificação no sentido mais geral. Considere-se um catálogo de um alfaiate com pequenas amostras de tecido. Cada amostra exemplifica um subconjunto das suas propriedades – a sua cor, a textura o padrão. Mas não exemplifica uma série de outras, como o seu tamanho, forma ou peso. O contexto e objetivo comunicacional determinará que propriedades serão exemplificadas. Neste caso, como se pretende dar ao cliente uma ideia do tipo de tecido com qual se fará uma roupa, as amostras exemplificam as propriedades partilhadas pelos tecidos que podem ser escolhidos. Em suma, através da exemplificação podemos usar coisas para referir propriedades que essas mesmas coisas possuem.

A partir desta noção base, Goodman procura explicar a natureza da expressividade na arte. De acordo com Goodman, uma obra expressa uma propriedade na medida em que exemplifica uma propriedade que essa obra metaforicamente possui – isto é, que possui realmente, mas não literalmente. Assim, uma música é triste na medida em que exemplifica a propriedade de tristeza que metaforicamente possui.

Esta ideia tornou-se relativamente influente na filosofia da arte recente, mas podemos encontrar nela alguns problemas.

2.14.1. Três problemas da noção de exemplificação metafórica

Em primeiro lugar, vimos que a atribuição do predicado “triste” a uma música poderá ser entendida como uma atribuição secundária, mas não propriamente metafórica. Trata-se antes de uma extensão do seu uso comum a qualidades salientes da obra musical que preservam uma relação relevante com aspetos do mundo referidos por esses predicados de modo primário. (Ver *supra* a discussão em torno do carácter metafórico da expressividade musical).

Em segundo lugar, supondo que a música expressa tristeza porque exemplifica a tristeza que possui, a pergunta que interessa saber é que tristeza é exemplificada. A exemplificação é um modo da obra referir a propriedade que possui. Presume-se, então, que essa propriedade é instanciada por outros objetos que não a própria obra. Um objeto que exemplifique uma propriedade que só ele possui refere uma propriedade que é instanciada apenas por ele mesmo – não seria realmente uma amostra, porque nada haveria a amostrar. Uma amostra do tom de cor azul-turquesa pode exemplificar, dependendo do contexto comunicacional, a propriedade “azul” ou a propriedade “cor” porque a amostra é de facto azul e é uma cor. Mas em nenhum contexto poderá exemplificar a propriedade “azul-marinho”, muito menos a cor “vermelho”. Se nos interessa saber como é a cor azul-marinho, uma amostra de azul-turquesa não será suficiente para satisfazer a nossa curiosidade. Agora imaginemos uma cor X que é instanciada por um único objeto: existe apenas um objeto no mundo com essa cor. Dificilmente diremos que esse objeto serve de amostra para a cor X, ou que a cor X poderá ser apreendida através de uma amostra. Se a cor X desse objeto for a sua qualidade mais interessante, então por um lado não temos outra forma de conhecer essa qualidade senão através de X, nem, por outro lado, o contacto com X nos permite saber a cor de qualquer outro objeto. Uma obra triste exemplifica tristeza de que modo? Em certos contextos, uma música triste poderá exemplificar o sentimento de tristeza de uma forma muito genérica. Se alguém me perguntar o que tenho em mente quando falo de música triste, posso mostrar um prelúdio de Chopin, o *Adagio* de Samuel Barber, o segundo andamento do *Concerto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo ou um andamento lento em modo menor de Vivaldi. Todas estas peças servirão como exemplos elucidativos. Mas que tipo de qualidade nos interessa que a música exemplifique? Aceitando a hipótese, para efeitos argumentativos, que a música exemplifica as suas qualidades, supõe-se que as propriedades que exemplificará no contexto da apreciação estética e artística são aquelas diretamente associadas ao seu estatuto estético e artístico. A tristeza que pode ser igualmente exemplificada por um conjunto de obras substancialmente

diferentes entre si não é uma dessas qualidades, justamente por ser demasiado genérica. Não nos fornece nenhuma informação relevante sobre a importância artística de uma dada obra. A tristeza é um sentimento que pode ocorrer de infinitas maneiras, com infinitos graus de intensidade. Desde o desgosto que sentimos quando perdemos um relógio com valor afetivo até ao mais trágico desespero que nos assola quando um familiar querido deixa de estar entre nós. Ora, uma música triste exhibe um tipo de tristeza específico, intrinsecamente ligado à própria estrutura particular da obra. É essa tristeza singular da obra, inalienável do seu material musical particular, que lhe confere o seu valor artístico. Mas essa tristeza particular, justamente por ser particular, não pode ser uma amostra no sentido próprio porque não é instanciada por nenhuma outra obra musical ou nenhum outro objeto no mundo. Se quero conhecer essa tristeza tenho de ouvir a obra, e ouvindo a obra não poderei encontrar essa tristeza em nenhum outro lugar⁹⁵. (Mais abaixo volto a este assunto quanto trato da chamada “heresia da experiência separada” de Malcolm Budd).

Em terceiro lugar, como autores como James O. Young (2014, p. 97) ou Julian Dodd (2014, p. 308) assinalam, a possibilidade de usar metáforas para descrever objetos não lhes confere novas propriedades. Dizer que um objeto possui X metaforicamente significa dizer que ele *não* possui realmente X, mas uma outra qualidade – digamos, Y – que constitui a referência da metáfora. A metáfora é um modo de *descrever* a qualidade Y através de X, não um modo de instanciar Y. Na descrição metafórica “Julieta é o Sol”, a Julieta não exemplifica o Sol. Poderá exemplificar aquilo que a metáfora pretende significar – um certo tipo de personalidade, por exemplo – enquanto a alusão ao Sol serve apenas para descrever algo de tal forma rico e intangível que nenhuma descrição literal lhe poderá fazer justiça. Se digo que uma música pode ser descrita metaforicamente como triste estou a dizer que ela não é realmente triste, mas que a tristeza é uma maneira indireta de descrever ou sugerir uma outra qualidade que a música tem. Se quisermos manter a noção de exemplificação no caso da tristeza na música, será o objeto de tal descrição que constitui a propriedade exemplificada. É a

⁹⁵Poder-se-á alegar, contra esta objeção, que mesmo neste caso a música é capaz de ter valor cognitivo porque nos apresenta uma “nova tristeza” que até então desconhecíamos. Ao fazê-lo a nossa conceção de tristeza de certa forma densifica-se. Se nos lembrarmos que o objetivo de Goodman passa por justificar o valor cognitivo da arte, então este é um ponto que deverá ser reconhecido. Tratarei com cuidado este assunto mais abaixo na crítica que apresento à teoria de James O. Young, em especial à ideia de Young de que a música expressiva tem “significância cognitiva” – ideia que me parece equivalente à de Goodman. Contudo, devo salientar que o que aqui me ocupa é a adequação do emprego da noção de exemplificação para compreender a expressividade musical. O suposto valor cognitivo da música associada à sua expressividade não torna esta noção adequada. Apresentar ou criar um novo item de um dado domínio não é o mesmo que exemplificar esse domínio. Se alguém cria um chapéu com uma forma nova e inusitada pode essa pessoa não ter qualquer intenção de que o chapéu criado exemplifique o conceito de chapéu ou sequer um dado tipo de chapéu – não ter, afinal, qualquer intenção de que esse chapéu represente seja o que for. Apesar disso, a minha conceção de chapéu densifica-se a partir do momento em que tomo conhecimento desse chapéu.

atribuição do predicado “triste” que é (supostamente) metafórico, e não a instanciação da tristeza (Dodd, 2014, p. 308).⁹⁶

Todavia, se estas considerações forem adequadas surge-nos um problema. Este problema torna-se claro quando constatamos que tudo o que foi dito nos leva a aceitar a verdade das três afirmações seguintes:

- 1) A música expressa literalmente uma emoção.
- 2) A emoção expressa não se refere a nenhuma emoção existente.
- 3) A emoção expressa não é literalmente uma propriedade da própria música.

Serão estas afirmações conciliáveis entre si? Vimos que a música expressa uma emoção de forma literal, mas não expressa uma emoção existente porque a emoção não tem de ter sido experienciada nem pelo compositor nem pelo público para ser reconhecida. Por sua vez, a emoção existente não pode estar na música como uma propriedade que esta possa possuir ou sentir, porque a música não é um ser senciente. Como conciliar estas afirmações?

Jerrold Levinson propõe justamente uma teoria que pretende resolver esta situação – a teoria da *persona* imaginada.

2.15. Teoria da *persona* de Jerrold Levinson

Segundo Levinson, a chave para entender a expressividade musical será manter todas as afirmações anteriores com uma crucial ressalva. É verdade que a música não refere nenhuma emoção realmente existente (do compositor ou apreciador), mas tal não impede que essa emoção possa ser entendida como uma emoção de uma *persona* pressuposta imaginativamente.

Quando atrás equacionamos a diferença entre atribuição literal e atribuição metafórica no contexto artístico vimos que uma das formas de atribuir literalmente uma propriedade mental a uma obra de arte seria pensar tal propriedade por referência ao ponto de vista do criador da obra ou de uma personagem fictícia subentendida que daria voz à obra criada. Por exemplo, os sentimentos expressos

⁹⁶ Existe ainda uma outra forma de dar sentido ao uso da metáfora na caracterização do carácter expressivo da música. Christopher Peacock defende que a metáfora pertence ao próprio conteúdo intencional da *experiência* de uma peça musical expressiva e não à descrição desse tipo de música (cf. Peacocke, 2009, p. 257). Julgo que não é claro em que medida a proposta de Peacocke se diferencia da descrição do fenómeno de ver-como ou de ouvir-como que abordo neste capítulo e se a noção de metáfora cumpre algum papel explicativo suplementar. Para críticas a Peacocke, ver Boghossian, 2010, e Davies, 2011.

num dado poema são geralmente pensados como os sentimentos do sujeito falante que, através das palavras do poema, manifesta o seu estado emocional interior. Esse sujeito falante não tem de ser o verdadeiro criador do poema, nem sequer terá de ser uma personagem fictícia definida. Claro que o poema pode refletir o ponto de vista do próprio poeta ou de um personagem fictício definido independentemente do poema. Um poema de um heterónimo de Fernando Pessoa, digamos, de Álvaro de Campos, expressa os sentimentos dessa personagem fictícia e contribui, por sua vez, para a construção dessa personagem. (Uma das peculiaridades dos heterónimos de Fernando Pessoa é terem sido apresentados por Pessoa com uma biografia própria.) Mas não tem de ser assim. Num poema isolado, o sujeito falante pode simplesmente ser a personagem que surge do próprio poema, cuja caracterização se esgote nesse poema. Quando tal acontece, a personagem não é identificável fora do poema, surgindo como uma espécie de sujeito abstrato que postulamos para tornar inteligível a expressão mental e sentimental que no poema acontece. Serve esse sujeito como instância unificadora à qual são atribuídos os estados mentais descritos. Se o poema nos fala de uma série de desejos, crenças e emoções então esses desejos, crenças e emoções deverão pertencer a alguém – ainda que esse alguém se constitua como uma personagem caracterizada de uma forma deveras minimal. A sua caracterização poderá resumir-se, afinal, aos desejos, crenças e emoções expressos no próprio poema que o fez surgir. Em todo o caso, trata-se de um requisito semântico essencial à sua compreensão.

Ora, Levinson acredita que na expressão musical algo de equivalente acontece. Levinson rejeita a ideia de que a expressão na música se possa reduzir a uma questão de semelhança ou mera aparência com o comportamento humano, como a analogia com o focinho do São Bernardo sugere. Não é negado que existem semelhanças entre o perfil da música expressiva de uma emoção e a aparência comportamental típica da expressão dessa emoção. Levinson diz-nos, porém, que a explicação fundamental da expressão musical não reside nessas semelhanças. Se fosse a semelhança o critério essencial da expressividade, poder-se-á perguntar em que grau, precisamente, deveria o contorno musical de uma dada passagem se assemelhar ao contorno ou aparência comportamental habitual da emoção que é expressa para que essa passagem conte como expressiva dessa emoção. Partindo da ideia bastante comum de que é sempre possível apontar semelhanças entre uma coisa e uma qualquer outra, verifica-se que uma música triste partilha imensas características com outros objetos e eventos no mundo além da aparência comportamental da tristeza. Uma peça musical triste partilha, antes de tudo, muitíssimo mais características com outras peças musicais – inclusivamente com as peças alegres – que com quaisquer tipos de comportamento humano. Assim, Levinson afirma que a resposta passa por constatar que uma música triste é “imediatamente ouvida” como expressão

de tristeza – e não como algo parecido com o comportamento da tristeza. A música é ouvida como expressão de tristeza não porque possui uma dada semelhança com o comportamento típico da tristeza, mas essa semelhança contará eventualmente como uma semelhança relevante porque a música é ouvida como expressão da tristeza. A semelhança com o comportamento característico de tristeza poderá ser um elemento importante na explicação psicológica causal do fenómeno, mas não é o critério logicamente primário.

Complementando a sua argumentação, Levinson lembra-nos que uma coisa é dizer que o objeto A se assemelha ao objeto B, outra, completamente diferente, é afirmar que o objeto A pode ser experienciado *como se fosse B*. Uma árvore frondosa pode assemelhar-se, de certa forma e segundo uma dada perspectiva, a uma barba densa - mas tal não significa que eu veja a árvore frondosa como se fosse uma barba densa. Fazendo a ponte para o domínio musical, Levinson diz-nos que ouvimos a música expressiva não como algo parecido a uma dada aparência comportamental, mas como se fosse, ela mesma, expressão de uma emoção. Ainda que aceitemos que as semelhanças cumprem um papel importante na expressividade musical, o que o apoiante da teoria da semelhança deverá explicar é, por um lado, como posso discernir as semelhanças relevantes das irrelevantes e, por outro, como é possível que sejamos capazes de ouvir a música imbuída de carácter expressivo e não apenas como algo parecido ou semelhante à expressão de uma emoção.

Levinson insiste que a expressividade só pode fazer sentido se for reduzida a algum tipo de expressão emocional. Por isso, se a música é expressiva de uma dada emoção, deverá ser ouvida como expressão dessa emoção. Ora, apenas seres sencientes são realmente capazes de expressar uma emoção, e a música não é um deles. A resposta de Levinson a este enigma consiste em defender que a expressividade da música reside na sua capacidade em provocar em nós uma resposta imaginativa através da qual ouvimos a música como expressão emocional de um agente fictício, ou “persona”. Este agente imaginado expressa através da música a emoção da qual a música é expressiva.

2.15.1. Objeções à teoria da *persona* de Levinson

A questão da persona como elemento consciente da experiência

Stephen Davies (2006, pp. 189–90) e Peter Kivy (2002, pp. 135–59) começam por criticar a teoria de Levinson, enfatizando que ouvintes qualificados (a começar pelos próprios Davies e Kivy) são capazes de detetar e apreciar a expressividade musical sem pressupor imaginativamente qualquer *persona* que encarnasse as emoções expressas. Kivy acrescenta que nunca ouviu e nunca precisou de ouvir a música dessa maneira. Se assim é, então a *persona* não seria necessariamente constitutiva da experiência musical.

A resposta de Levinson passa por referir que se houver razões independentes a apoiar a sua tese de que a música expressiva de uma emoção é música imediatamente ouvida como expressão de uma emoção, então bastará acrescentar que a expressão de uma emoção requer alguém que a exprima. Esse alguém deverá ser a entidade mínima capaz de cumprir esse requisito fenomenológico. Levinson não nos diz que essa *persona* deva estar presente explícita e patentemente na experiência – diz-nos apenas que é um requisito da experiência. De facto, a maior parte das nossas experiências e percepções implicam elementos que não estão patentes nas próprias experiências e percepções, e dos quais podemos não ter consciência. Quando olho para o sofá que tenho à minha frente, a parte de trás do sofá não está no meu campo de visão e no entanto integra a minha experiência perceptiva do sofá como um elemento fenomenologicamente tácito. Isto porque a minha experiência do sofá de alguma forma integra um conceito unificador que me permite ver o sofá não como um aglomerado de elementos sem ligação entre si, mas como um todo coerente. Sem o pressuposto implícito da existência das componentes do sofá que no momento se situam fora do meu campo de visão a minha experiência seria radicalmente diferente. Seria bastante desconcertante se alguém de repente me mostrasse a parte de trás do sofá e lá não estivesse nada ou estivesse algo muito diferente do que se espera ver nesse local.

Vimos atrás que a leitura e compreensão de um poema pressupõe implicitamente um sujeito falante. O poema apresenta uma série de inquietações e desejos, e não é possível compreender essas inquietações e desejos no vácuo, sem pressupor que *alguém* os vive e sente. Todavia, poder-se-ia alegar que ao ler o poema não temos realmente experiência desse sujeito, uma vez que esse sujeito, de facto, não aparece realmente na experiência porque se trata de uma personagem que não exhibe qualquer característica além das que o próprio poema lhe confere. Porém, deveremos insistir que o sujeito está na experiência como seu requisito essencial, mesmo que não passe de uma entidade abstrata mínima.

Quando passamos para o domínio da música falamos dos elementos apreciativos da experiência musical. Assim, se a *persona* integrar a experiência não será como um requisito semântico (como o sujeito falante), mas como um requisito fenomenológico. Ora, será a *persona* de que nos fala Levinson um requisito fenomenológico da expressividade musical, tal como o sujeito falante é um requisito semântico da expressividade poética? Se existirem razões independentes para pensar que a melhor forma de entender a expressividade musical é assimilá-la como uma instância de expressão emocional, e não como uma questão de mera aparência ou semelhança com o comportamento humano expressivo, então penso que deveremos aceitar que a *persona* surge como um requisito da experiência musical com o mesmo grau de necessidade com que o sujeito falante surge na leitura de um poema.

Davies resiste a esta solução porque acredita que a nossa resposta à música não é imaginativa. Trata-se, antes, de uma “experiência de semelhança”. Isto é, o grau em que a música deverá assemelhar-se à expressão comportamental para que seja ouvida como expressiva de uma emoção será aquela que se verifica suficiente para surtir no ouvinte a experiência de ouvir a música como semelhante a uma emoção. Com efeito, no domínio da arte visual, encontramos duas propostas muito influentes para explicar a representação pictórica em termos de experiência de semelhança: a teoria de Christopher Peacocke (1987) e a teoria de Robert Hopkins (1998).

De acordo com Peacocke, um desenho ou configuração de marcas numa superfície retrata um certo tipo de objeto φ se, e somente se, for projetado com sucesso para ocupar uma região do campo visual bidimensional do espectador que ele experimenta como semelhante na sua forma a uma região em que um φ poderia ser apresentado, mas sem ser experienciado (como uma escultura que representa um φ pode ser) como ocupando uma região tridimensional do espaço físico semelhante àquela que poderia ser ocupada por um φ (Hyman & Bantinaki, 2017). Por sua vez, Hopkins procura desenvolver e substanciar a noção de Richard Wollheim de *ver-em*, argumentando que a experiência de ver um objeto numa pintura é uma experiência de semelhança respeitante à forma de contorno (“outline shape”) entre as marcas na superfície de uma pintura e o objeto ou arranjo de objetos que essas marcas representam (Hyman e Bantinaki 2017). Desta forma, o que conta para uma representação não será a semelhança efetiva entre o contorno da superfície marcada e o objeto representado, mas sim a experiência dessa semelhança. A adequação desta teoria dependerá da possibilidade de perceber o contorno da figura marcada independentemente da identificação prévia daquilo que essa figura representa. Dominic McIver Lopes assinala que existe evidência de que as características que vemos na superfície de uma pintura (o seu tamanho percecionado relativo, a sua

forma, etc.) podem depender em parte do que vemos representado na pintura (Bantinaki, 2009, p. 240). Lopes diz-nos que se a experiência da semelhança entre o objeto representado e a figura que o representa for dissociada da efetiva semelhança entre o objeto e a figura, então corre-se o perigo de fazer depender a experiência de semelhança da representação (que deveria depender da experiência de semelhança): “A semelhança experimentada não pode explicar a representação se estiver vinculada à representação (Lopes, 2005, p. 168)⁹⁷” Ora se no domínio pictórico é difícil estabelecer esta independência entre experiência da semelhança e aquilo que a partir dela vemos na pintura, no domínio da expressividade musical torna-se praticamente inviável.

De facto, a relação de semelhança entre a música e o comportamento humano expressivo, por si só e sem mais complementos explicativos, não nos permite compreender o tipo de envolvimento apreciativo que temos com a música expressiva de uma emoção. Levinson desenvolve este ponto, começando por notar que, obviamente, a aparência de uma passagem musical não corresponde exatamente à aparência do comportamento de uma pessoa. Quanto muito poderemos encontrar algumas semelhanças entre alguns aspetos da aparência comportamental da expressão sentimental e alguns aspetos do perfil sonoro da música. Acontece que, como já foi apontado, tudo poderá assemelhar-se a tudo em algum aspeto, ficando por esclarecer o critério de seleção das semelhanças relevantes. Ora, Levinson afirma que não há outra solução a não ser apelando à nossa disposição de ouvir essa emoção na música. Esta solução poderá parecer algo circular. Afinal, Levinson está a dizer-nos que a explicação para o facto de ouvirmos uma emoção na música reside, em última instância, na capacidade da música em se apresentar a si mesma como expressão dessa emoção. Porém, o ponto não deixa de ser pertinente porque, de facto, como Levinson sublinha, não existe uma conceção independente e nenhum acesso às características musicais que relevantemente se assemelham ao comportamento expressivo, além da experiência auditiva imediata da emoção na música. Não há regras de tradução de características de aparência comportamental para características de aparência musical.

O exemplo do São Bernardo constitui uma analogia falaciosa porque existe uma diferença crucial entre a aparência da expressão humana de emoções e a aparência da expressão musical. Temos facilidade em reconhecer tristeza no São Bernardo porque o seu focinho se assemelha a um rosto humano que exprime tristeza. O exemplo mostra-nos que será possível especificar as características típicas da aparência da tristeza sem que realmente a expressão de tristeza tenha lugar. Para isso apelamos às manifestações perceptíveis normais de tristeza – o rosto, a postura, o tom de voz.

⁹⁷ Experienced resemblance cannot explain depiction if it is beholden to depiction (Lopes, 2005, 168). [tradução minha]

Um rosto triste é o rosto que uma pessoa triste normalmente exhibe quando não tenta conter a sua tristeza. Um tom de voz triste é o tom que normalmente acompanha a fala de uma pessoa triste que não disfarça o que sente. Uma postura triste é aquela que uma pessoa triste normalmente apresenta. Mas em que consiste, afinal, a aparência da tristeza musical, ou como a podemos especificar o “som triste”? Levinson equaciona três possibilidades (Levinson, 2006, p. 234). A primeira possibilidade seria afirmar que a música triste soa como o som (de carácter musical) que as pessoas tristes tipicamente produzem. Acontece que as pessoas tristes não produzem sons musicais de nenhum tipo, e os sons que realmente fazem – quando se lamentam ou choram, por exemplo – são claramente distintos dos sons musicais. Uma segunda possibilidade seria defender que o som triste é o som que as peças tristes têm em comum. Esta solução ainda é pior que a anterior porque pressupõe a possibilidade de identificação de peças musicais como peças tristes – justamente o que se pretende identificar. Uma terceira possibilidade consiste em apelar às características técnicas e estruturais da música – como a melodia, o ritmo ou a textura – associadas ao sentimento de tristeza. Mas tal não serve o nosso propósito. Por um lado, faltaria decidir o critério de seleção das características, por outro, não é plausível que ouçamos uma música como triste através de uma primeira identificação de características técnicas (Levinson, 2006, p. 234). Restará ao proponente da teoria da semelhança insistir que o som musical triste será o som que se assemelha, em algum grau, ao som triste (a aparência auditiva típica da tristeza) ou à aparência triste (a aparência visual típica da tristeza). Mas Levinson volta a perguntar: qual é exatamente esse grau?

[...] o grau de semelhança com uma emoção necessário para fazer de uma aparência musical uma característica-da-emoção-musical-na-aparência daquela emoção não pode ser especificado em termos de algum grau fixável de semelhança entre as duas. Só pode ser especificado, ao que parece, como uma qualquer semelhança que seja suficiente para induzir ouvintes preparados a ouvir a música como triste ou como expressão de tristeza. Mas isso, certamente, é desistir da ideia de que há uma característica-da-emoção-musical-na-aparência reconhecível de tristeza de alguma forma análoga à emoção-característica-na-aparência humana de tristeza, sobre a qual a análise da expressividade musical se pode sustentar (Levinson, 2006, p. 234).⁹⁸

Sem a experiência de ouvir a música como expressando uma emoção não será nunca possível estabelecer o que conta para a expressividade musical. Eventualmente será possível construir *a*

⁹⁸ [...] the degree of resemblance to an emotion required to make a musical appearance a musical emotion characteristic in appearance of that emotion cannot be specified in terms of some fixable degree of resemblance between the two. It can only be specified, it seems, as whatever resemblance is sufficient to induce appropriately backgrounded listeners to hear the music as sad, or as expressing sadness. But that, surely, is to give up the idea that there is a recognizable musical emotion-characteristic-in-appearance of sadness, somehow analogous to the human emotion-characteristic-in-appearance of sadness, on which the analysis of musical expressiveness can rest (Levinson, 2006, p. 234). [tradução minha]

posteriori uma espécie de modelo aproximado para o perfil sonoro de uma música expressiva de uma emoção com base nas parencas que até agora se têm mostrado mais efetivas na evocação imaginativa do seu carácter emocional – talvez algo deste género sirva de auxílio aos propósitos criativos de um compositor que procura imbuir a sua música com um dado teor emocional. Mas será o hipotético modelo que surge com base no reconhecimento, e não o reconhecimento que surge com base no modelo.

Uma analogia poderá ajudar. Imaginemos um caso de percepção imaginativa envolvida na experiência musical não diretamente ligada aos sentimentos: o ritmo. Vimos no capítulo anterior que o ritmo resulta da integração imaginativa de eventos sonoros com elementos repetitivos. O trote do cavalo não tem ritmo até que seja ouvido *como ritmo* - quando o imaginamos com uma dada pulsação, uma dada métrica. No entanto, o trote tem em si características próprias que fazem dele especialmente propenso a ser ouvido como ritmo, nomeadamente o seu carácter objetivamente repetitivo. Ora, Levinson diz-nos que há certas características que tornam uma dada obra especialmente propensa a que seja ouvida como expressão de uma emoção - por exemplo, em linha com as teorias da semelhança, aquelas que apresentam certas semelhanças dinâmicas com o comportamento expressivo humano. Contudo, até que essas semelhanças sejam ouvidas como expressão sentimental de alguém não serão mais do que isso: características potenciadoras desse tipo de audição imaginativa. Podemos, desta forma, pensar que a expressividade resulta de dois fatores:

- 1) Qualidades na própria música suscetíveis de serem associadas à expressão de emoção. Por exemplo, as semelhanças entre o movimento musical e o comportamento humano que expressa uma emoção. Neste sentido, a teoria de Levinson acolhe de bom grado as investigações empíricas que revelam e relevam as semelhanças entre movimento musical e expressão humana. Semelhanças que constituem o cerne das teorias de Peter Kivy e Stephen Davies.
- 2) Uma disposição do ouvinte para ouvir tais qualidades como expressão sentimental de alguém.

Ora, poder-se-á perguntar em que medida a teoria de Levinson se diferencia da teoria de Kivy ou Davies no que respeita às características do próprio objeto. Se for verdade que as características do objeto que espoletam essa experiência são, todas elas, semelhanças entre o contorno musical e o contorno expressivo humano, então, do ponto de vista das qualidades do objeto, as teorias são equivalentes. Contudo, ainda que se assim fosse (e eu não acredito que assim seja porque, como já assinalei, existem características como os acordes menores e diminutos que pura e simplesmente não

são em nenhum sentido relevante semelhantes a um comportamento humano expressivo), a diferença essencial mantém-se. Não basta haver semelhanças – elas terão de ser ouvidas como expressivas de uma emoção. Todavia, as teorias da semelhança param o seu trajeto argumentativo nas próprias semelhanças, como se as semelhanças fossem o facto bruto a partir do qual podemos explicar o carácter expressivo. É verdade que Davies e Kivy sempre fizeram apelo, implícita ou explicitamente, ao tipo de resposta do ouvinte, como a nossa tendência natural em “animar” os sons que ouvimos, ou ouvir algo como se fosse outra coisa. Poder-se-ia simplesmente dizer que as semelhanças relevantes são aquelas que são ouvidas – são “animadas” – como se fossem a expressão de um sentimento. Tal como quando ouvimos o trote do cavalo como se tivesse ritmo. Mas, se assim o fizermos, estamos a aceitar os termos de Levinson, ressituando o ónus do debate no tipo de disposição apreciativa que o ouvinte deverá adotar. Será que basta apelar à nossa tendência em animar o que ouvimos para explicar a “animação” das semelhanças? O modo como animamos o trote do cavalo com ritmo é análogo ao modo como animamos uma dada melodia com uma emoção? Para que animemos o trote do cavalo com um determinado ritmo bastará ouvi-lo com uma dada métrica. Não precisamos de imaginar o ritmo como expressão de alguém. Mas o que temos de ouvir nos sons para os animar com uma dada emoção? A audição de uma emoção não parece ser algo tão neutro.

As emoções constituem uma das principais dimensões da vivência humana e do modo como nos relacionamos uns com os outros. Daí que a percepção da manifestação das emoções está demasiadamente vinculada à nossa percepção do mundo do comportamento humano para poder ser facilmente dele desvinculada. Quando dizemos que o focinho do São Bernardo é “expressivo de tristeza” e não “expressão de tristeza” não nos devemos esquecer que a primeira aceção é subsidiária (ou parasita) da segunda – é porque temos a experiência vívida do rosto que exprime realmente tristeza que somos capazes de ver a tristeza no São Bernardo. Nesse sentido, penso que a ideia de Levinson de que na música a expressão sentimental ocorre como percepção imediata da expressão de alguém através da música é uma forma muito plausível de entender a sua expressividade porque está em consonância com a forma praticamente irresistível com que reconhecemos tristeza nas situações habituais. Numa situação habitual, a tristeza de um rosto surge como expressão de tristeza. Analogamente, a tristeza na música surge imaginativamente como se fosse a expressão musical de tristeza. Ora, se isto for verdade, como começamos por dizer, deverá pressupor-se um sujeito que exprime a emoção da qual a música é expressiva – quer este sujeito seja conscientemente reconhecido ou não.

O problema da representação versus expressividade

Esta ideia previne-nos de confundir a *persona* pressuposta na expressividade musical com outros tipos de agentes pressupostos nas tentativas de colocar a música numa posição na qual funciona como uma representação. Vimos atrás que uma música expressiva de uma emoção pode ganhar poder representacional em vários contextos e que o contexto na qual é tipicamente exibida – o contexto da apreciação artística – pode ser entendido como um contexto comunicacional apropriado a esse propósito. Ora, um dos requisitos da representação é que haja uma intenção de representação na apresentação. Se existe uma intenção, então deverá haver alguém que (in)intenciona. No contexto artístico típico atribuímos tal intenção ao criador da própria obra – a obra foi composta com a intenção de que fosse apreciada de uma determinada forma. Por exemplo, uma peça musical triste foi composta para que fosse apreciada como expressão de tristeza. Contudo, não devemos confundir a intenção que subjaz à criação de uma obra (e que contribui para o seu carácter representacional) da *persona* que imaginativamente pressupomos na audição da obra musical, como se esta fosse a expressão musical da emoção de alguém. Ou seja, a *persona* é um requisito da expressividade, enquanto a intenção é um requisito da representação. Como se disse, a primeira é um elemento fenomenológico da apreciação e experiência musical, enquanto a segunda constitui uma intenção exterior a essa experiência e à expressividade que a integra. A intenção criadora toma a expressividade musical como seu objeto de trabalho. Isto torna-se claro na ironia musical, na qual a intenção composicional é a de que a obra represente a emoção oposta àquela que a obra exprime.

Esta diferença é desenvolvida por Levinson numa resposta a uma objeção de Roger Scruton em relação ao modo como os ouvintes percebem a expressividade musical. Scruton pretende testar a ideia de Levinson de que quando ouvimos a expressão emocional na música tudo se passa como se ouvíssemos uma pessoa a expressar os seus sentimentos. Scruton começa por afirmar que não temos nenhuma ideia do que significa exprimir uma emoção na música. Todavia, se somos capazes de pensar em alguém a expressar uma emoção através da música, então temos uma ideia do carácter expressivo da música: imaginamos alguém a escolher a peça de música que ouvimos para veicular o estado mental que exprime. Assim, segundo Scruton, a nossa habilidade em imaginar um sujeito a expressar os seus sentimentos desta forma depende da nossa habilidade em reconhecer o conteúdo expressivo da música. A introdução da *persona* na experiência torna-se desnecessária apenas se

formos capazes de reconhecer independentemente o conteúdo emocional da música, como conclui Scruton, (cf. Scruton, 1997, p. 352).

Esta objeção de Scruton não é convincente porque parte da ideia de que Levinson defende que a *persona* contribui para a substância do carácter expressivo da música. Mas, como já foi dito, o papel da *persona* não é esse. O papel da *persona* é simplesmente tornar inteligível o ato imaginativo de ouvir a música como se fosse a expressão de uma dada emoção – qualquer que ela seja. O conteúdo da expressão não é dado minimamente pela *persona*, mas pela substância expressiva do gesto musical responsável por veicular a emoção. A teoria da semelhança pode dar-nos pistas acerca do conteúdo da expressão apelando às semelhanças que contribuíram efetivamente para a ativação do ato imaginativo de ouvir a música como expressão. Por exemplo, o conteúdo expressivo da tristeza pode intensificar-se pelo ritmo lento e pela gravidade da melodia. A *persona* será o sujeito que através do ritmo lento e da melodia grave expressa tristeza musicalmente.

Assim, Levinson diz-nos que a objeção de Scruton é mal colocada porque, em primeiro lugar, a teoria de Levinson não implica que os ouvintes que registam o carácter expressivo na música possuam uma conceção concreta do que significaria expressar literalmente emoções através da música – tal como temos uma noção do comportamento humano expressivo de uma emoção. Como vimos, Levinson insiste que não temos tal coisa. A proposta de Levinson exige apenas que os ouvintes sejam capazes de imaginar que a música é ouvida como se se tratasse de uma expressão literal de uma emoção.

Em segundo lugar, Levinson faz notar que Scruton não interpretou adequadamente a noção de *persona*. Levinson responde que os ouvintes não são induzidos a imaginar a *persona* como alguém que vai escolhendo, entre os itens musicais disponíveis, aqueles que melhor se adequam às emoções que quer transmitir, como se fosse um editor de som que seleciona as faixas para acompanhar as cenas de um filme que se vão sucedendo. A experiência que Levinson propõe

[n]ão consiste em "imagina alguém a escolher entre uma série de músicas preexistentes para transmitir um determinado estado de espírito; agora, que estado de espírito seria se ele ou ela escolhessem a música que tu estás a ouvir?" É, sim, "imagina que a música que estás a ouvir é a expressão literal de um estado de espírito; que estado de espírito parece ser esse?" Ou talvez, "imagina que o gesto musical

que ouves na música é teu; em que estado de espírito te parece que te poderás encontrar?" (Levinson, 2006, p. 240).⁹⁹

A perspetiva que Scruton pretende imputar a Levinson é uma perspetiva que absorve ou subsume a noção de expressividade de Levinson numa ideia de representação musical. Como referi, esta assimilação não faz justiça ao que Levinson nos apresenta. O registo da expressividade não ocorre em dois tempos: um primeiro momento de identificação da emoção e um segundo momento de atribuição dessa emoção a um sujeito. O que Levinson propõe é algo diferente: apreende-se o que uma passagem musical expressa precisamente em virtude de imaginar, ou estar disposto a imaginar, a passagem como se fosse a expressão literal de um estado mental. Segundo esta conceção, nenhum reconhecimento da expressão é pressuposto anteriormente ou independentemente deste ato da imaginação. Ora, como Levinson enfatiza ao longo da sua argumentação, não existe qualquer algoritmo, regra de correspondência ou procedimento estabelecido que substitua este envolvimento imaginativo. Contudo, se Levinson estiver certo, é desta forma, e só desta forma, que apreciamos a dimensão expressiva da música.

A questão das múltiplas possibilidades expressivas permitidas pela persona

Uma outra objeção importante à teoria de Levinson é a seguinte. Admitindo que ouvimos música como a expressão de uma *persona* imaginada, como podemos definir o percurso expressivo desta *persona* quando a música apresenta múltiplas possibilidades de desenvolvimento musical? Por exemplo, numa peça polifónica a duas ou três vozes, deveremos ouvir a peça como a expressão de vários personagens, cada uma expressando uma voz, ou deveremos ouvir a peça como uma única personagem que se digladiava internamente com várias facetas suas? A *persona* de uma passagem musical é a mesma *persona* da passagem seguinte? Ou será que uma *persona* dá lugar a uma outra quando as passagens são contrastantes? Existindo várias possibilidades igualmente plausíveis, parece que a introdução da *persona* (ou das *personae*) na experiência musical permite que o carácter expressivo da obra seja lido de formas muito diferentes, e possivelmente concorrentes entre si. Em certos casos, não seria possível produzir um juízo determinado e definitivo acerca da sua expressividade (eg. Davies, 2006, p. 190). A este respeito, poder-se-á começar por dizer que a ideia de

⁹⁹ It is not "imagine someone choosing from among preexisting music to convey a given state of mind; now, what state of mind would that be if he or she chose the music you are hearing?" It is, rather, "imagine the music you are hearing to be the literal expressing of a state of mind; now, what state of mind does that appear to be?" or perhaps, "imagine that the musical gesture you hear in the music was your own; now, what state of mind do you appear to be in?" (Levinson, Musical Expressiveness as Hearability-as-expression, 2006, p. 240) [tradução minha].

que uma obra possui um carácter expressivo único e definitivo – ou que existe um veredito único e definitivo sobre ele - é problemática. Veremos numa secção posterior desta tese que uma das virtudes artísticas de uma obra musical é justamente a abertura virtualmente inesgotável a diferentes interpretações possíveis. Poder-se-ia simplesmente inverter a crítica e pensar as ambiguidades suscitadas pela *persona* de Levinson poderiam ser entendidas como potenciadoras da riqueza expressiva de uma peça. Mas tal não é o caso. A *persona* não determina nem impede qualquer veredito estético. Julgo que a crítica é deslocada porque a *persona* simplesmente não desempenha um papel importante nas decisões interpretativas acerca do carácter expressivo de uma obra. Deveremos reforçar a ideia de que a *persona* é mais um requisito fenomenológico do que uma personagem no sentido próprio. Nas palavras de Levinson:

A *persona* envolvida na abordagem da audibilidade-imediata-como-expressão (*ready-hearability-as-expression*) da expressividade musical é meramente o agente da expressão que ouvimos na música expressiva, ou o detentor do gesto musical que constitui o veículo dessa expressão (Levinson, 2006, p. 240).¹⁰⁰

Assim, a *persona* não tem qualquer substância além daquela que a obra lhe confere, constituindo-se integralmente pelo carácter expressivo da obra. Isto porque não é a *persona* que define a expressividade, mas o inverso: é a expressividade que define a *persona*. Levinson não nos está a dizer que deveremos ouvir uma obra a partir da ideia da *persona*, e a partir dessa ideia entender ou apreciar a sua expressividade. Tal como num poema ou numa narrativa literária, o sujeito poético ou narrativo será aquele que emerge da leitura e interpretação do poema ou da narrativa. Não é a interpretação do poema ou da narrativa que se subordina ao sujeito. Uma narrativa complexa pode suscitar também algumas ambiguidades desta natureza. Poderá não ser perfeitamente claro se ou quando uma série de frases deverão ser atribuídas a diferentes personagens ou se porventura se trata dos diversos pensamentos de uma mesma personagem que se debate com um dilema interior. Mas essa ambiguidade em nada constitui um argumento contra a simples presença do sujeito poético ou narrativo. Não deveremos, claro está, insistir demasiado em analogias com a poesia e a literatura porque nestas formas de arte as ambiguidades poderão eventualmente ser desfeitas pela análise e interpretação de um conteúdo semântico que a música instrumental manifestamente não tem. Ainda assim, podemos pensar as *personae* de uma obra musical simplesmente como aquelas que melhor se

¹⁰⁰ The *persona* implicated in the ready-hearability-as-expression account of musical expressiveness is merely the agent of the expression we hear in expressive music, or the owner of the musical gesture that is the vehicle of that expression (Levinson, 2006, p. 240). [tradução minha]

adequam às complexidades do movimento expressivo que imaginativamente somos levados a ouvir nela. A teoria assim formulada mantém-se à partida neutra em relação a esta matéria:

Se essa *persona* persiste enquanto a música prossegue, se uma determinada *persona* é acompanhada por outras, se uma *persona* entra em relação com uma outra, e assim por diante, são questões sobre as quais a explicação da expressividade musical básica aqui defendida pode permanecer agnóstica (Levinson, 2006, p. 240).¹⁰¹

A diferença entre expressão e qualidade emocional

A maior dificuldade que encontro na teoria da *persona* encontra-se numa distinção que, curiosamente, o próprio Levinson faz a dada altura entre peças que expressam realmente uma dada emoção e peças que possuem uma dada qualidade emocional sem a exprimir de facto. Cito a passagem completa:

[...] sugiro que algumas das discrepâncias dos testemunhos dos ouvintes sobre este assunto devem-se ao facto de que uma passagem de música pode ter uma qualidade emocional de forma mais vaga, em virtude de sugerir uma emoção por meio de sua aparência, sem ser, estritamente falando, emocionalmente expressiva, entendida como sendo capaz de induzir a audição-como-expressão dessa emoção. O final da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, para dar um exemplo, é expressivo de algo como uma alegria triunfante, e penso que é difícil não ouvir esse final como se houvesse ali alguém, ou algum agente, que está a expressar o seu ou a sua alegria triunfante naqueles gestos musicais familiares, cujo carácter se torna especialmente vívido em virtude do andamento em que ocorrem, sendo este o sucessor e a culminação dos três que o precedem. Em contraste, o prelúdio de abertura do *Cravo Bem Temperado* de Bach tem uma qualidade emocional que pode ser descrita como contentamento ou equanimidade, e ainda assim, talvez não se seja induzido a ouvi-lo como, ou como se, a expressão desse estado de espírito; mas provavelmente também é correto negar que expresse contentamento ou equanimidade, além de possuir apenas a qualidade emocional correspondente (Levinson, 2006, p. 234).¹⁰²

¹⁰¹ Whether that *persona* persists as the music proceeds, whether a given *persona* is accompanied by others, whether *persona* enter into relation with one another, and so on, are matters on which the account of basic musical expressiveness here defended can remain agnostic (Levinson, 2006, p. 240). [tradução minha]

¹⁰² [...] some of the discrepancy with the avowals of listeners on this subject, I suggest, is that a passage of music may more loosely have an emotional quality, in virtue of suggesting an emotion through its appearance, without being strictly speaking emotionally expressive, understood as being such as to induce hearing-as-expression of that emotion. The finale of Beethoven's Fifth Symphony, to take a stock example, is expressive of something like triumphant joy, and I think it is hard not to hear that finale as if there is someone, or some agent, there who is expressing his, her, or its triumphant joy in those familiar musical gestures, the character of which is rendered especially vivid in virtue of the movement in which they occur being the successor and culmination of the three that precede it. By contrast, the opening Prelude of Bach's Well-tempered Clavier has an emotional quality one might describe as

Levinson parece aqui aceitar que podemos identificar o teor expressivo de uma obra sem precisar de imaginar a *persona*. O “contentamento” ouvido no prelúdio de Bach é uma qualidade emocional do prelúdio, e, no entanto, podemos ouvi-lo sem imaginar alguém a expressar contentamento. Como é isto possível dentro da teoria de Levinson? Levinson diz-nos que talvez seja correto dizer que o prelúdio não expressa contentamento, porque a obra não nos induz a ouvir tal contentamento como expressão de alguém. Mas tal resposta parece incorrer numa petição de princípio. Se perguntamos por que razão uma obra não pode ser expressiva de contentamento se não for ouvida como expressão de contentamento de uma *persona*, a resposta não poderá ser apenas porque a obra não é ouvida como expressão de contentamento de uma *persona*. Isso seria apenas afirmar o que está a ser questionado. Ora, se é possível identificar contentamento no prelúdio de Bach sem imaginar uma *persona*, então abre-se uma possibilidade que Levinson parecia ter bloqueado com a principal linha de argumentação da sua proposta – a possibilidade de identificar o teor emocional de uma obra, nas palavras de Levinson, “em virtude de sugerir uma emoção por meio de sua aparência.” Mas o que quer exatamente isto dizer? Levinson argumentou que é a capacidade da música em incitar a experiência auditiva de se fazer ouvir como a expressão de uma emoção de alguém que nos permite ouvir certos aspetos como expressivos de uma emoção. A aparência musical, por si mesma, desvinculada dessa disposição imaginativa, não poderia ser ouvida como expressiva. Quando Levinson nos fala agora da identificação da “qualidade emocional” pela simples “aparência” não estará a mostrar uma cedência às teorias da semelhança? Talvez Levinson pretenda enfatizar a diferença entre música que realmente expressa claramente uma emoção e música que induz uma certa atmosfera emocional vaga. E, de facto, uma atmosfera emocional não é tipicamente ouvida como expressão de uma emoção. Uma penitenciária poderá parecer sinistra e sombria, e não ser vista como expressão de uma emoção de carácter sinistro ou sombrio. Contudo, se levássemos o critério de Levinson mais longe, poderia ser argumentado que só consigo ver a penitenciária como sinistra porque imagino a aparência da penitenciária como expressão da emoção de alguém. Será a “vagueza” da qualidade emocional um critério convincente? Por que razão a indução da audição-como-expressão é requerida na identificação do que conta para a expressividade das emoções quando elas estão patentes ou são mais intensas, e é dispensável na identificação do que conta para as emoções vagas? Parece que, seguindo Levinson, se o contentamento do prelúdio de Bach fosse exuberante então seria necessário imaginar a *persona* para o registar. Enquanto o contentamento se mantiver vago e tranquilo, consigo identificá-lo como se de

contentment or equanimity, and yet perhaps one is not induced to hear it as, or as if, the expression of that state of mind; but then it is probably also right to deny that it is expressive of contentment or equanimity, in addition to just possessing the corresponding emotional quality (Levinson, *Musical Expressiveness as Hearability-as-expression*, 2006, p. 234). [tradução minha]

uma qualidade do prelúdio – como o ritmo ou o timbre - se tratasse. Esta conclusão não deixa de ser um pouco estranha. Implica que a diferença entre a identificação de uma qualidade emocional e a identificação de uma qualidade não emocional (uma qualidade formal, por exemplo) não está ligada ao tipo de qualidade (emocional ou não emocional), mas sim, digamos, ao “grau de emocionalidade” da qualidade emocional em causa. Outra hipótese será aceitar que uma propriedade emocional que apresente um grau de emocionalidade abaixo de um dado valor perde o seu carácter emocional. O contentamento do prelúdio de Bach não seria então uma emoção no sentido robusto do termo. Penso que isto faz sentido. Com efeito, falar de “contentamento” para descrever o prelúdio de Bach não parece adequado. O prelúdio é harmonioso, plácido, límpido, mas não parece expressar “contentamento”. Um formalista poderia aproveitar esta cedência de Levinson para o pressionar a estabelecer uma fronteira mais clara entre qualidade emocional propriamente dita e qualidade não emocional. Todavia, julgo que a teoria de Levinson não ficará substancialmente prejudicada com este tipo de considerações se forem feitas qualificações mais precisas acerca do teor emocional de cada obra. Disse em cima que a nossa capacidade de perceber emoções na música está ligada à forma como percebemos as emoções no nosso quotidiano. Mas falar de emoções não é exatamente o mesmo que falar de tonalidades ou atmosferas emocionais. Se a percepção de uma emoção tipicamente requer a sugestão fenomenológica (ainda que tácita) de alguém que a exprime, o mesmo não acontece necessariamente para as diversas tonalidades emocionais e sensoriais que podemos apreciar na música. É relativamente fácil imaginar uma penitenciária sombria e sinistra que não induza a experiência de expressão de uma qualquer emoção, mas será bastante mais difícil imaginar uma penitenciária triste que não induza a expressão de tristeza. O mesmo acontecerá na música. Há peças musicais que podem ser descritas como sombrias, luminosas, ásperas ou delicadas, sem que tais descrições refiram emoções no sentido próprio.

Expressão de emoções versus despertar de emoções

Esta não será uma objeção direta à teoria de Levinson tal como ele a apresentou no artigo aqui em análise (Levinson, 2006), mas uma objeção a uma espécie de extensão ou aplicação desta teoria da expressividade à capacidade da música em despertar emoções, que poderá surgir como sugestão noutros textos anteriores, eg. *Music and Negative Emotion* (publicado inicialmente em 1982, e republicado em 2011). De facto, uma coisa é ouvir a música como expressão de uma emoção, outra é

sentir uma dada emoção ao ouvir a música. Se creio – como tentei argumentar – que Levinson apresenta razões fortes para pensarmos que a *persona* é um elemento da expressão detetada e apreciada, não encontro argumentos para pensarmos que a *persona* seja um elemento da emoção sentida. Seria até algo contraditório que assim fosse. Afinal, o sentimento é algo que experienciamos como *nosso* – e não como manifestação exterior de outro alguém. Neste caso, a música é entendida como a *causa* do nosso próprio sentimento e não como a exteriorização de um sentimento que ouvimos expressar-se na música. Assim, creio que a melhor forma de interpretar Levinson será supor que a *persona* poderá eventualmente integrar a experiência de sentir uma dada emoção na medida em que a possibilidade de a música despertar emoções poderá relacionar-se com a sua expressividade. Se a expressividade implicar o elemento da *persona*, então a *persona* incluir-se-ia nessa dinâmica. Ora, poder-se-á perguntar em que medida podemos separar a expressividade musical da capacidade de despertar emoções. Vimos que podemos ouvir uma emoção na música sem sentir essa emoção. Mas será possível sentir uma emoção sem ouvir a música como expressiva dessa emoção? Uma música que tem a capacidade de despertar tristeza é sempre expressiva de tristeza? Estas questões poderão levantar dificuldades para a teoria da *persona*. Young fala-nos de estudos recentes sobre este assunto:

A evidência empírica sugere fortemente que os ouvintes sentem alegria, melancolia e uma variedade de outras emoções ao ouvir música. Essa evidência também não indica que os ouvintes vivenciam a alegria ou a melancolia como a melancolia ou a alegria de alguém em particular (Young, 2014, p. 111).¹⁰³

Repare-se que esta afirmação de Young tem algo de tautológico: se o ouvinte sente alegria ao ouvir música, não poderia nunca sentir a alegria que *ele* sente como sendo a alegria de outra pessoa. Contudo, é certo que em *Music and Negative Emotion* Levinson sugere que a identificação com a *persona* potencia o modo como a música nos afeta. Numa nota de rodapé na republicação do texto, em 2011, Levinson afirma:

Isto normalmente ocorre, recorde-se, por meio de um ato de identificação emocional empática com a *persona* percebida da música. Afirmei, então, no meu ensaio que os ouvintes às vezes ficam tristes* com a música triste, e que o estado de entristecimento* é um estado um tanto semelhante,

¹⁰³ The empirical evidence strongly suggests that listeners feel joy, melancholy, and a variety of other emotions as they listen to music. This evidence does not also indicate that listeners experience the joy or melancholy as the melancholy or joy of anyone in particular (Young, 2014, p. 111). [tradução minha]

particularmente do ponto de vista interno, ao estado de estar triste (Levinson, 2011e, p. 334, nota de rodapé 3).¹⁰⁴

Dependendo da força que Levinson dá a esta identificação, a sua teoria ficará mais ou menos comprometida com eventuais evidências empíricas que relativizam o peso da identificação para o despertar de uma emoção. Contudo, ainda nessa nota de rodapé Levinson insiste que as águas devem manter-se separadas: a expressividade não deve ser entendida em termos da capacidade da música em despertar emoções:

Mas não foi minha intenção dar a entender (a) que os ouvintes são sempre, ou mesmo geralmente, entristecidos* por música triste, ou (b) que a expressão de tristeza da música é uma questão de evocar tristeza*, ou (c) que o facto de a música expressar tristeza é uma questão relativa ao seu poder evocativo (idem).¹⁰⁵

É significativo, de resto, que o artigo de 2006 se foque em exclusivo na questão da expressividade.

2.16. A preocupação central de Hanslick

Esta digressão pelas várias perspetivas acerca da expressão musical pretendeu mostrar os principais resultados de alguns dos mais significativos esforços teóricos de compreensão da dimensão emocional da música. Recordemos que começamos pela apresentação dos principais argumentos de Hanslick contra a ideia de que as emoções integram o conteúdo musical de forma significativa. A análise da tese de que a música tão-pouco provoca sentimentos será feita de seguinte. Por agora pretendo destacar que nenhuma das razões que Hanslick apresentou para mostrar a ausência de conteúdo emocional na música são convincentes. Em primeiro lugar, procurei demonstrar que nenhum dos três argumentos que Hanslick elaborou mais explicitamente para defender a sua tese são satisfatórios. Em segundo lugar, vimos que é o próprio Hanslick que abre a possibilidade de inclusão das emoções na música reconhecendo a capacidade da música em representar a componente “dinâmica” dos sentimentos. Em terceiro lugar, hoje é largamente reconhecido (mas não unanimemente – e.g. Nick Zangwill) – mesmo entre pensadores formalistas como Peter Kivy – que a música apresenta importantes propriedades emocionais. Em quarto lugar, é possível apontar estudos empíricos recentes em

¹⁰⁴ This typically occurs, recall, through an act of empathetic emotional identification with the perceived persona of the music. It was, then, a claim of my essay that listeners are sometimes saddened* by sad music, and that the state of being saddened* is somewhat like, and particularly internally, the state of being sad (Levinson, 2011, p. 334, nota de rodapé 3). [tradução minha]

¹⁰⁵ But it was not my intent to intimate either (a) that listeners are always, or even usually, saddened* by sad music, or (b) that music's expressing sadness is a matter of its evoking sadness*, or (c) that music's expressing sadness is even a matter of its evocative power (idem). [tradução minha]

psicologia que corroboram esta última ideia, em especial a tese de que a música expressa emoções de forma significativa (cf. Young, 2014). Em quinto lugar, podemos pensar que estas propriedades emocionais adquirem poder representacional nas condições de exibição e apreciação caracteristicamente artísticas. Em sexto lugar, nos últimos anos foram desenvolvidas teorias filosóficas que, dando continuidade a uma longa tradição filosófica da associação da música com as emoções (desde a *mimesis* em Platão à teoria expressionista de Tolstói), procuram tornar inteligível o teor emocional da música – em especial, tornar compreensível como é possível que uma forma de arte tão abstrata como a música puramente instrumental desvinculada de qualquer programa ou texto extramusical seja capaz de expressar emoções. As teorias da semelhança de Peter Kivy e de Stephen Davies, a teoria da exemplificação metafórica de Nelson Goodman e finalmente a teoria da *persona* de Jerrold Levinson foram as teorias por mim expostas e criticadas. Pelas razões que apresentei no decurso dessa problematização, julgo que de entre elas, a teoria de Levinson mostrou ser a que melhor explica a experiência da expressão emocional na música.

Dito isto, não creio, contudo, que esta digressão teórica pelo tema da expressão emocional da música seja suficiente para derrubar aquilo que suponho ter sido o principal objetivo de Hanslick. Creio que Hanslick não estava realmente interessado em refutar com rigor técnico toda e qualquer tentativa de defesa do carácter representacional ou expressivo da música. A ideia principal que emerge da leitura do tratado de Hanslick é a de que o nosso crítico musical está, isso sim, determinadamente preocupado em derrotar a perspectiva prevalecente na sua época de que a música seria, por excelência, a arte das emoções e dos sentimentos. A arte musical erige-se como o paradigma do romantismo oitocentista justamente porque tem imensa força a crença de que através dela o artista pode expressar com toda a profundidade o seu universo sentimental. Neste aspeto, a música seria única entre as artes. Não podemos saber com rigor até que ponto esta conceção da música seria predominante. Sabe-se, todavia, que o romantismo foi palco de uma das mais importantes querelas artísticas e teóricas que a história da música conheceu. Querela entre os compositores e teóricos que valorizam a autonomia absoluta da música instrumental (e por isso, adeptos das ideias formalistas de tipo hanslickiano) e os que valorizam alguma forma de aliança entre a música e as outras artes por forma a potenciar o seu lado expressivo, poético ou representacional – os poemas sinfónicos de Franz Liszt e a *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz, enquanto “música programática”, constituem os paradigmas desta aliança. No entanto, talvez tenha sido Richard Wagner que mais veementemente se opôs à ideia de que a música tem valor autónomo. Segundo a sua noção de “obra de arte total”, que define o seu

ideal de ópera, o valor da música é derivado do papel que desempenha na concretização dessa obra total¹⁰⁶.

Ora, Hanslick escreve o seu pequeno livro no fulgor desta discussão, afrontando talvez de um modo algo panfletário estas teses, alegando que a profundidade da música está apenas e só na própria música. Hanslick assume a evidente circularidade desta tese porque se declara nesta discussão como um absolutista. A beleza musical não pode estar na apregoada capacidade de expressar sentimentos, porque lhe falta a capacidade de descrever um dos seus elementos essenciais – a componente cognitiva. Plausivelmente, defender o exaltado poder da música para representar sentimentos (como faziam os teóricos oponentes de Hanslick) não se poderia restringir a defender que a música os representa de uma forma tão depauperada quanto se pode representar o contentamento, a tristeza, a esperança através daquilo que poderá ser o movimento aparente ou superficialmente manifesto de tais sentimentos. O alvo não era exatamente esse. O alvo principal de Hanslick é a crença de que a música pode representar sentimentos profunda e adequadamente. Representar adequadamente os sentimentos passa por descrevê-los com densidade, tematizá-los, detalhar os seus elementos essenciais, dar-nos um *insight* da sua natureza própria. A literatura, o teatro, a poesia, podem fazê-lo precisamente porque podem descrever e narrar os factos, as crenças e os objetos que caracterizaram o mundo das emoções humanas. Hanslick pretende sublinhar que, ao lado de uma descrição do amor num soneto de Shakespeare, qualquer representação do amor numa peça de Bach (supondo que tal possa ocorrer) é um exercício ingénuo.

Ora, a questão que se levanta não é já se a música pode representar ou expressar algo extramusical, mas de que forma e a que grau o pode fazer. Poderá a música tratar algum tema de relevo para a nossa condição de maneira profunda – como o podem fazer a literatura, o teatro ou a pintura? James O. Young no seu livro *Critique of Pure Music* (2014) avançou com argumentos a favor de uma resposta positiva a esta pergunta com base numa perspetiva diferente acerca da representação musical. Vejamos o que nos diz Young.

2.17. A representação na música segundo Young

Com efeito, e ao contrário do que Hanslick acreditava, James O. Young defende que a música instrumental é uma importante fonte de conhecimento extramusical: através dela podemos obter um importante *insight* do mundo das emoções humanas, dos tipos de personalidade, ou de outras

¹⁰⁶ Cf. A Obra de Arte do Futuro (Wagner, 2003 / 1849).

matérias de relevância moral. Desta forma, Young defende que a música veicula conteúdo extramusical ou, nas suas palavras, “significância cognitiva” (cognitive significance) – que se poderá entender, creio, simplesmente como importância ou relevância cognitiva. Sendo assim, o conhecimento obtido através da música permite caracterizá-la apropriadamente como “profunda”. Young afirma que o conceito que melhor se adequa ao tipo de conhecimento que a música é capaz de fornecer é o conceito de *representação*, porque, segundo Young, o conceito de representação não está necessariamente ligado ao conceito de verdade (Young, 88). Um dos passos decisivos na argumentação de Young é a sua proposta para o conjunto de condições que algo deve satisfazer para contar como uma representação. Tal como a proposta de Grice atrás mencionada, o estabelecimento das condições de Young segue uma lógica intencionalista. Contudo, há diferenças assinaláveis. Por um lado, Young é mais exigente no tipo de conteúdo a ser representado, por outro as intenções envolvidas não são de um tipo tão complexo quanto as de Grice¹⁰⁷:

Proponho que as seguintes três condições devem ser atendidas se algo conta como uma representação. [...]

A primeira é a condição de conteúdo. Dizer que uma representação tem conteúdo é dizer que ela é uma fonte de conhecimento sobre o objeto representado. (Este conhecimento não precisa ser conhecimento proposicional.)

A segunda é a condição de intencionalidade. Se R é uma representação, então alguém pretende que tenha significado cognitivo.

A terceira condição pode ser chamada de condição de acessibilidade. Os membros da audiência, que são distintos da pessoa que pretende que R seja uma representação, devem ser capazes de reconhecer o significado cognitivo de R. Nem todos devem ser capazes de reconhecer o significado cognitivo de R, mas membros qualificados da audiência devem ser capazes de o fazer (Young, 2014, p. 89).¹⁰⁸

Como se vê, Young defende que uma representação deverá, por definição, ser uma fonte de conhecimento sobre o objeto representado. Deste modo, em oposição à noção de Grice e ao que é habitual pensar-se, o meu nome não seria uma representação porque apesar de me referir não veicula,

¹⁰⁷ Tanto as condições de Grice como as de Young, como, aliás, tudo o que direi acerca de representação musical referem-se à representação externa ou derivada, instanciável em objetos públicos, e não à representação mental que, segundo autores como John Searle, é intrínseca a certos estados mentais, como crenças ou desejos, as quais deverão reger-se segundo condições de natureza diferente.

¹⁰⁸ I propose that the following three conditions must be met if something is to be a representation. [...]

The first is the content condition. To say that a representation has content is to say that it is a source of knowledge about the object represented. (This knowledge need not be propositional knowledge.)

The second is the intentionality condition. If R is a representation, then someone intends that it have cognitive significance.

The third condition may be called the accessibility condition. Audience members, who are distinct from the person who intended that R be a representation, must be able to recognize the cognitive significance of R. Not everyone must be able to recognize R 's cognitive significance, but qualified audience members must be able to do so (Young, 2014, p. 89). [tradução minha]

por si só, nenhum conhecimento sobre mim. Young acrescenta que o conhecimento obtido através de uma representação deverá ser acerca de algo que não a própria representação. Se uma peça musical funcionar como uma representação o conhecimento obtido por via dessa representação não se poderá resumir às qualidades musicais dessa mesma peça – como estar na tonalidade de Fá maior ou ter 17 compassos. Creio que Young deverá querer dizer que o conhecimento relevante de uma representação deverá ser aquele que se aplica a itens do mundo que não pertencem *em exclusivo* à representação. Vimos que é possível conceber representações que se representam *também* a si próprias com a noção de Nelson Goodman de exemplificação – uma aparelhagem sonora em exibição numa loja de eletrónica representa as qualidades (sonoras e tecnológicas) da aparelhagem daquele modelo, com isso representando também as qualidades sonoras dessa mesma aparelhagem que naquele contexto serve de representação das restantes. Um cliente poderia optar por levar a própria aparelhagem que está em exposição. Todavia, Young quer sobretudo excluir as características musicais que uma obra pode exibir e eventualmente representar. O conjunto de peças da *Arte da Fuga* de Bach poderá ser considerada uma obra que exemplifica a técnica composicional da fuga: são peças construídas segundo esse princípio, e que, fazendo jus ao título da obra, representam esse mesmo princípio de composição. Young pretende secundarizar ou mesmo descartar este tipo de conhecimento exclusivamente musical que as obras musicais nos podem oferecer, destacando que a representação que interessa averiguar é a representação de características, entidades, eventos ou fenómenos *extramusicais* – em particular, os sentimentos e os matizes do carácter humano.

Deverá ser acrescentado que a representação musical de certos tipos de fenómenos extramusicais é algo consensualmente aceite mesmo dentro dos autores formalistas. Peter Kivy, sendo um dos mais proeminentes formalistas, escreveu um ensaio, *Sound and Semblance* (Kivy, 1991), no qual discorre extensamente acerca dos diversos modos através dos quais a música representa. De facto, um compositor pode recorrer a relações de semelhança, ao isomorfismo ou a certas convenções em ordem a introduzir na sua obra efeitos representacionais. O problema é que para um formalista estas cumprem uma função secundária ou ornamental. Trata-se sobretudo de alusões sem densidade cognitiva, não sendo capazes de fornecer mais do que um conhecimento trivial acerca do objeto ou evento representado. Young, inversamente, procura sustentar que a representação musical nos dá conhecimento substantivo acerca das emoções humanas.

Young propõe uma distinção importante dentro do universo das representações: existem as representações semânticas e as representações ilustrativas (idem, 92-95). O primeiro tipo de

representação, como o nome sugere, depende sobretudo de convenções semânticas pelas quais são atribuídos referentes a certos itens (como os sons que constituem palavras). As frases verdadeiras são os exemplos mais familiares. Uma frase descreve um dado estado de coisas no mundo em larga medida em virtude dos referentes convencionalmente atribuídos a cada palavra da frase. (Uma vez mais, a noção de representação de Young não permite que uma única palavra seja considerada uma representação, uma vez que Young mantém a distinção entre mera referência e representação). Young diz-nos que a representação semântica não constitui a sua preocupação central porque a música raramente representa deste modo (um exemplo poderia ser a inclusão de uma melodia no trompete que herda o seu significado convencional do contexto militar e que poderá significar a ordem “Carregar!”, por exemplo). Segundo Young, a música representa principalmente através da representação *ilustrativa*, que veremos de seguida. Young reserva o termo “significado” às condições de verdade de uma representação semântica, como uma frase verdadeira declarativa. Como considera que as representações musicais não são suscetíveis de serem verdadeiras, não possuem condições de verdade. Por isso prefere não usar o termo “significado” para falar sobre o conteúdo representacional que uma peça possa conter. Em suma, as obras musicais não possuem “significado”, mas “significância cognitiva”, diz-nos Young.

Vejamos o segundo tipo de representação, a representação ilustrativa, ou, simplesmente, “ilustração”. Através de representações deste tipo podemos ter uma experiência semelhante à experiência do objeto representado relativamente a certas facetas relevantes desse objeto. A exemplificação é o caso mais evidente de ilustração. Uma amostra de tecido permite-nos ter a experiência visual do padrão do tecido representado. Young considera que a representação pictórica é, grande parte dela, um tipo de representação ilustrativa. Fotografias e pinturas de retratos, por exemplo, são formas de ilustração. Uma pintura fidedigna da figura de Mozart permite-nos ter uma experiência significativamente semelhante à experiência visual que teríamos ao ver o próprio Mozart. Isto é, numa representação ilustrativa somos capazes de perceber ou experienciar de alguma forma o objeto representado na própria representação, coisa que não acontece na representação semântica. Não consigo perceber um gato na afirmação “O gato está no tapete”, mas sou capaz de *ver*, de certo modo, um gato num desenho de um gato através dos traços característicos de um gato que esse desenho contém (idem, 92). O *smile* que analisámos anteriormente é um caso de ilustração porque se assemelha – em traços muitíssimo genéricos - a um rosto feliz. Isto não significa que as convenções estejam ausentes nas representações ilustrativas. Young diz-nos que as convenções funcionam como princípios gerais que governam o modo como devemos entender uma representação. Com efeito, a

experiência da representação e a experiência do objeto representado é, em vários aspetos, muito diferente. Voltando ao caso da exemplificação, uma amostra de tecido possui características que não representa, como o seu tamanho, e as características que representa estão presentes em muitos outros tecidos. O estabelecimento das características que servem de objeto da experiência da representação que deverá ser equiparada à experiência do objeto representado depende em larga medida destes princípios genéricos convencionados.

Todavia, Young defende que na arte a representação do seu verdadeiro conteúdo cognitivo é tipicamente conseguida através dos traços expressivos que acompanham a representação direta dos objetos imediatamente representados. Para explicar isto, Young dá-nos como exemplo a pintura de Jan Davidszoon de Heem, *Natureza Morta com Livros* (1628), que representa (direta e imediatamente) alguns livros e um violino. Young diz-nos que a pintura não representa apenas esses livros e o violino, mas que possui um conteúdo significativo mais profundo: trata-se de uma representação da melancolia. O quadro representa melancolia através dos traços expressivos que acompanham e organizam os elementos imediatamente representados:

Poder-se-á perguntar como é possível que uma pintura de alguns livros e um violino pode ser uma ilustração de melancolia. Parte do que a torna melancólica é que tal pintura expressa melancolia. É expressiva de melancolia, ilustrando itens que são expressivos de melancolia. As cores são expressivas de melancolia: a paleta restringe-se a um sépia desbotado, cinza e a tons opacos semelhantes. Os livros estão esfarrapados e empilhados desordenadamente sobre uma mesa. A parede atrás da mesa está vazia e sem adornos. O violino está obscurecido. O efeito geral é altamente expressivo de melancolia. (Outras coisas estão a acontecer na pintura, é claro. É também um lembrete para a futilidade do estudo deste mundo terreno). (Young, 2014, pp. 94-95).¹⁰⁹

Young defende que a pintura de Jan Davidszoon de Heem representa melancolia porque as condições de representação que propõe são satisfeitas: um apreciador preparado deverá reconhecer a melancolia no quadro, a melancolia constitui o conteúdo significativo central do quadro e, finalmente, é de esperar que o criador imbuiu intencionalmente a pintura com esse conteúdo. Young acrescenta que a representação da melancolia é aprofundada pela capacidade do quadro em provocar um certo sentimento de melancolia num apreciador preparado e atento. Este sentimento de melancolia está intrinsecamente ligado ao carácter expressivo da pintura porque, segundo Young, será a apreciação do

¹⁰⁹ One might wonder how a painting of some books and a violin can be an illustration of melancholy. Part of what makes it about melancholy is that it is expressive of melancholy. It is expressive of melancholy by illustrating items that are expressive of melancholy. The colours are expressive of melancholy: the palette is restricted to washed-out sepia, greys, straw, and similar dull hues. The books are tattered and piled messily on a table. The wall behind the table is bare and unadorned. The violin is obscured. The overall effect is highly expressive of melancholy. (Other things are going on in the painting, of course. It is also a reminder of the futility of worldly study (Young, 2014, pp. 94-95). [tradução minha]

carácter expressivo de melancolia que surtirá o sentimento de melancolia. Em suma, a melancolia sentida conjugada com a melancolia expressa resulta numa maior compreensão do tema do quadro.

Lembremo-nos que, segundo a definição de Young de representação, a condição relativa ao conteúdo da representação exige que a representação seja fonte de conhecimento acerca do objeto representado. Assim, a pintura de de Heem além de simplesmente referir o sentimento de melancolia oferece-nos algum tipo de *insight* importante sobre a melancolia. Como vimos, este requisito compreende-se dentro de uma conceção bastante maximalista de representação. Um quadro que apenas exiba o desenho de um livro e que não acrescente nenhum conhecimento relevante sobre o livro, ou (indiretamente) sobre outras matérias, não seria uma representação genuína. Young poderá responder que um simples desenho de um livro nos dá alguma informação sobre o livro desenhado, e tal contaria como conhecimento. Mas essa ideia conduz-nos a um dilema: ou Young está a usar termos como “conhecimento” ou “insight” numa aceção robusta e o desenho do livro não constitui uma representação. O que redundaria numa noção de representação invulgarmente maximalista; ou Young está a usar o termo “conhecimento” num sentido tão ténue que qualquer tipo de denotação (qualquer caracterização ou predicação) contará como conhecimento. O que resulta numa aceção invulgarmente minimalista de conhecimento. Como se vê, nenhuma das opções é razoável. Contudo, para efeitos argumentativos, aceito os termos de Young porque, se a música representar segundo uma aceção maximalista de representação, *a fortiori* representará numa aceção menos exigente. Com efeito, assumindo esta conceção mais exigente de representação, Young mantém que a música expressiva possui conteúdo significativo.

Young diz-nos que a música pode representar emoções ilustrativamente de duas formas: quer através das qualidades expressivas que exhibe, quer através do seu poder para despertar emoções. Começemos pela primeira.

2.17.1. Primeiro argumento de Young: a representação através da expressividade

Young propõe o seguinte argumento, baseado na sua própria definição de representação, para defender que a música representa emoções em virtude da sua expressividade:

- (1) Algumas obras musicais são destinadas pelos seus compositores a serem ouvidas como expressivas de emoção.

(2) Algumas obras musicais são ouvidas por ouvintes qualificados como expressivas de emoção.

(3) Uma obra musical ouvida como expressiva de emoção tem significado cognitivo.

(4) Se algumas obras musicais são destinadas pelos seus compositores a serem ouvidas como expressivas de emoção, se essas obras musicais são ouvidas por ouvintes qualificados como expressivas de emoção e se essas obras musicais ouvidas como expressivas de emoção têm significado cognitivo, então essas obras de música representam a expressão da emoção.

∴ (C) Obras musicais representam a expressão da emoção (Young, 2014, p. 98).¹¹⁰

Presumivelmente, o argumento de Young constituirá uma aplicação direta da sua definição genérica de representação ao fenómeno musical. Baseia-se essencialmente na ideia de que se tivermos em conta a natureza intencional da obra e se mantivermos que a música possui carácter expressivo com significância cognitiva, então a obra representa o conteúdo desse carácter expressivo. Young explica-nos cada uma das premissas.

Primeira premissa

Quanto à primeira premissa, Young começa por afirmar que é uma matéria empírica saber se um compositor teve ou não a intenção de que a sua música representasse emoções. Assim, Young recorre a estudos musicológicos e relatos históricos, desde os escritos dos mestres do século XVII do *stile rappresentativo*, como Caccini, Cavalieri e Monteverdi, passando por Wagner, até a um conjunto de testemunhos de criadores contemporâneos. Assim, Young afirma que não é difícil encontrar depoimentos de teóricos, músicos e compositores que enfatizam esta intenção (Young, 2014, p. 101).

Young fornece ainda um argumento suplementar que não depende dos depoimentos explícitos dos compositores:

O melhor guia para as intenções dos compositores é encontrado não nos seus escritos, mas na sua música. É altamente improvável que tanta música, de tantos estilos e de tantos períodos, se assemelhe

¹¹⁰ (1) Some works of music are intended by their composers to be heard as expressive of emotion.

(2) Some works of music are heard by qualified listeners as expressive of emotion.

(3) A work of music heard as expressive of emotion has cognitive significance.

(4) If some works of music are intended by their composers to be heard as expressive of emotion, these works of music are heard by qualified listeners as expressive of emotion and these works of music heard as expressive of emotion have cognitive significance, then works of music represent the expression of emotion.

∴(C) Works of music represent the expression of emotion (Young, 2014, p. 98).

tão efetivamente ao comportamento expressivo, a menos que os músicos frequentemente pretendam representar o comportamento expressivo (idem, 102).¹¹¹

Segunda premissa

A segunda premissa diz-nos que algumas músicas são ouvidas como expressivas de emoções. Tal pode ser entendido como uma outra forma de falar do carácter expressivo da música em relação ao qual teorias como a teoria do contorno de Kivy, da aparência característica de Davies e da *persona* de Levinson procuram dar explicação. Em ordem a reforçar esta ideia, Young indica uma série de estudos empíricos da área da psicologia que comprovam que, realmente, os ouvintes ouvem música como expressiva de emoções. Os ouvintes conseguem determinar a emoção presente numa performance musical de modo praticamente tão fiável quanto a emoção da qual as feições de um rosto humano são expressão. A música é ouvida como um lamento, como uma dança jovial, como um caminhar pesaroso, etc.

Terceira premissa

Segundo a conceção de Young de representação e em concordância com a terceira premissa do seu argumento, a música possui “significância cognitiva” – isto é, a música é capaz de nos fornecer conhecimento extramusical. Young diz-nos que o conhecimento que a música nos dá é o conhecimento relativo ao comportamento humano expressivo. Por exemplo, ouvindo música podemos obter o conhecimento de que a tristeza é expressa por movimentos lentos e hesitantes. Desta forma, Young reconhece que o conteúdo expressivo da música diz respeito ao comportamento típico da emoção e não à emoção em si. Por isso, em rigor, deverá dizer-se que a música representa primariamente o comportamento expressivo e só secundariamente a própria emoção subjacente. Nesta linha, Young aceita que será mais rigoroso defender que a pintura de de Heem representa as qualidades expressivas da melancolia e apenas secundariamente a própria melancolia. Em todo o caso, a música veicula um certo conhecimento sobre as emoções, e isso será suficiente para garantir a verdade desta premissa.

¹¹¹ The best guide to the intentions of composers is found, not in their writings, but in their music. It is highly unlikely that so much music, in so many styles and from so many periods, would so effectively resemble expressive behavior unless musicians frequently intended to represent expressive behavior (idem, 102). [tradução minha]

Quarta e quinta premissas

Young conclui assim que todas as condições de representação estão satisfeitas. Consequentemente, as qualidades expressivas adquirem poder representacional na obra musical.

A trivialidade do conhecimento relativo ao comportamento expressivo

Young conclui as suas considerações sobre este primeiro argumento, admitindo que o conhecimento veiculado pela expressividade é bastante trivial. Acrescenta que se a música representa apenas os comportamentos expressivos de emoção, então a música dá-nos somente “indicações” dos nossos estados mentais e não um verdadeiro conhecimento sobre esses estados. Sendo assim, é necessário outro argumento para mostrar que a música é genuinamente profunda. Esse argumento será apresentado numa secção posterior. Young reconhece que se a música representasse apenas algo trivial, então tal capacidade representacional não colocaria problemas relevantes ao formalismo contra o qual dirige as suas críticas. Ainda que a música represente emoções, tal não será um verdadeiro problema para o formalismo porque o valor cognitivo dessa representação é mínimo, sendo por isso secundário para a nossa conceção e juízo da beleza musical.

Contudo, julgo que o argumento de Young não nos mostra sequer que a música seja capaz de representar esse conteúdo mínimo, que supostamente nos daria um conhecimento trivial. Isto é, julgo que o argumento agora apresentado de que a música representa o comportamento expressivo humano de uma emoção falha em vários aspetos. Sendo assim, antes de passar à exposição do segundo argumento de Young, apresento de seguida a minha crítica a este primeiro argumento.

2.17.2. Crítica ao primeiro argumento de Young

O problema dos testemunhos dos compositores

Para sustentar a premissa de que as obras são criadas com a intenção de que sejam expressivas de emoções, Young começa por elencar uma série de registos e depoimentos escritos por compositores recolhidos em investigações musicológicas que, presumivelmente, mostram que ao longo da história os compositores mantiveram na composição de certas obras a intenção de que

representassem emoções. Penso que esta parte da argumentação de Young é frágil. Em primeiro lugar, Young decide dar ênfase a compositores especialmente ligados à música vocal (em especial a operática), daí que possam surgir dúvidas em saber quanto do que estes compositores dizem em relação às suas intenções expressivas se pode aplicar apenas e em exclusivo à componente puramente instrumental da música, e quanto se aplica à conjugação entre a música e a letra.

Em segundo lugar, mesmo admitindo que é possível aceder de forma minimamente satisfatória ao complexo universo das intenções criativas de um compositor através dos seus depoimentos escritos, surgem complicações conceptuais associadas à própria análise destes testemunhos. Isto porque deveremos ter em conta as conceções de representação sobre as quais estes testemunhos se baseiam. Seria preciso fazer uma meta-análise desses testemunhos para averiguar se tais testemunhos são por um lado bons indicadores das suas intenções, e, por outro, se fazem uso de uma noção de representação consistente com a noção que Young pretende defender. Young não nos oferece essa análise.

As próprias qualidades como indicadoras das intenções

Young dá-nos uma segunda razão para defender que existem músicas intencionalmente concebidas para expressar emoções. Recordemos as palavras de Young já acima citadas. Desta vez divido a citação em duas partes:

[1] O melhor guia para as intenções dos compositores é encontrado não nos seus escritos, mas na sua música.

[2] É altamente improvável que tanta música, de tantos estilos e de tantos períodos, se assemelhe tão efetivamente ao comportamento expressivo, a menos que os músicos frequentemente pretendam representar o comportamento expressivo. [numeração minha]

A forma como este parágrafo está escrito sugere que a afirmação [2] decorre ou é um desenvolvimento da afirmação [1]. Mas isso não é verdade. Pelo facto de um compositor ter optado por incluir na sua obra qualidades expressivas que (em certa medida) se assemelham ao comportamento humano, não se segue que o compositor teve a intenção de representar, através delas, o comportamento humano. É verdade que quando uma obra possui qualidades emocionais notórias, isto é, qualidades que fazem parte fundamental da apreciação da obra, seria no mínimo espantoso que o compositor não tivesse em

consideração tais qualidades no momento em que cria a obra. Afinal, a obra é apreciada, em primeiro lugar, pelo compositor que a cria. Mas tal não implica que o compositor manteve intenções propriamente representacionais; nem que, no caso de ter mantido intenções representacionais, pretendeu representar o comportamento humano. No ponto seguinte, elaboro acerca da natureza representacional das intenções.

A articulação entre intenção e reconhecimento

Assinalo uma ideia incontroversa: ter a intenção de criar algo com a qualidade X não é o mesmo que ter a intenção de que a qualidade X seja percebida ou entendida como uma qualidade representacional. Como vimos no capítulo 1, o facto de o compositor ter decidido compor a música com um ritmo rápido não significa que teve a intenção de que a música representasse a rapidez de algo ou que essa rapidez representasse, ela mesma, algo.

Se seguirmos a hipótese intencionalista acima mencionada de Paul Grice, segundo a qual as intenções relevantes para a representação são intenções comunicacionais, então um compositor deverá manter a intenção de que as qualidades emocionais da obra que cria deverão surtir esse efeito comunicacional. Nos termos de Grice, o compositor deveria manter a intenção de que a qualidade emocional em causa fosse reconhecida como um meio de fazer surgir na mente do apreciador uma dada ideia ou crença e que o apreciador reconhecesse também a intenção do criador de que essa crença assim surgisse. Ora, isso tem implicações no modo como apreciamos uma dada obra de música. Uma determinada peça será considerada uma representação se a apreciação adequada dessa peça incluir o reconhecimento de que o criador intencionou que o objeto representado fosse reconhecido na representação. Mas em relação à apreciação, Young na sua segunda premissa diz-nos apenas:

2) Algumas obras musicais são ouvidas por ouvintes qualificados como expressivas de emoção.

Isto é, Young não faz qualquer referência ao reconhecimento das intenções do criador no ato de apreciação. Tudo acontece como se o ato de criação e o ato de apreciação fossem atos isolados e independentes. Ora, Grice enfatiza que não o são. Para que algo conte como uma representação com genuíno teor comunicativo, os dois atos devem estar ligados numa dinâmica de mútuo reconhecimento: o criador tem em conta o modo como o apreciador apreenderá o que ele mesmo

intencionou na criação; o apreciador tem em conta o que o criador intencionou acerca da sua própria apreciação. Nada disto acontece na perspetiva de Young, daí que se quisermos aceitar o argumento de Young teremos de aceitar uma outra noção de representação, segundo a qual o reconhecimento do objeto representado tem apenas em conta as características patentes da representação.

Esta abordagem é viável. De facto, podemos aceitar a perspetiva de que o conteúdo representacional de uma obra de arte não depende das intenções do compositor. O ponto da “A Falácia Intencional”, de Monroe Beardsley e William K. Wimsatt (c.f. Beardsley & Wimsatt, 1987) é justamente que as intenções de um artista são irrelevantes para as propriedades descritivas, interpretativas e avaliativas da obra. (Voltarei ao tema da falácia intencionalista mais abaixo). Todavia, esta hipótese coloca-nos num dilema em relação ao argumento de Young. Ou as intenções são relevantes para o conteúdo representacional ou não o são. Se são relevantes, então, como vimos atrás, o modo como Young inclui as intenções no seu argumento não reflete essa relevância. Se não são relevantes, não se percebe por que razão decidiu Young incluir as intenções no seu argumento.

Como argumentarei no contexto da minha crítica ao segundo argumento de Young, penso que o modelo de Beardsley, segundo o qual o conteúdo da representação não se determina em função das intenções do autor, é mais adequado do que o modelo linguístico de Grice. Quero aqui apenas sublinhar a instabilidade teórica da estrutura do argumento de Young. Por um lado, Young inclui as intenções, dando sinal que pretende seguir um modelo comunicativo. Por outro, não é consequente com esse modelo.

A representação do comportamento expressivo

Um problema acrescido é que Young não nos diz que a música representa uma ideia de tristeza ou representa um dado estado de tristeza, mas sim o *comportamento humano* expressivo de tristeza. Esta é uma tese muitíssimo diferente, e, como tentarei mostrar, muito mais implausível. Recorde-se que é justamente isso que é explicitado na parte [2] da citação anterior. Young diz-nos que se a música expressiva de uma emoção se assemelha ao comportamento humano expressivo, então (provavelmente) os compositores “intended to represent expressive behavior (idem, 102).” Young acrescenta que o comportamento humano expressivo constitui a própria “significância cognitiva” da obra, isto é, aquilo que podemos aprender com ela:

Ao ouvir música, poderemos obter conhecimento sobre o comportamento expressivo humano. Podemos aprender que a tristeza é expressa por movimentos lentos e arrastados, e que a alegria é expressa por movimentos rápidos e saltitantes. Podemos aprender que uma nota alta e penetrante expressa medo e angústia (Young, 2014, p. 104).¹¹²

Com efeito, as teorias da expressão musical baseadas nas semelhanças, como a teoria de Peter Kivy ou de Stephen Davies, dizem-nos que a música expressa uma emoção em virtude de certas semelhanças entre a dinâmica das qualidades expressivas da música e a dinâmica de certos comportamentos expressivos humanos. Contudo, devemos salientar que estas teorias propõem uma possível *explicação psicológica* para a ocorrência da deteção de uma emoção na música no momento de audição – não se referem propriamente ao *conteúdo* da apreciação.

Procurarei de seguida refutar a ideia de Young de que a música expressiva representa o comportamento humano expressivo através de uma refutação à crítica que Young encetou contra Peter Kivy. Isto é, critico Young defendendo Kivy das suas críticas.

De facto, mesmo que existam semelhanças entre a música e o comportamento expressivo humano que estejam na base da expressividade musical¹¹³, Kivy rejeita que a música represente o comportamento humano expressivo. Na seguinte passagem, Kivy salienta que o conteúdo fenomenologicamente patente na apreciação musical não inclui uma perceção consciente destas semelhanças:

Ouvimos a melancolia e a alegria da música imediatamente, na música, e podemos não ter consciência das características da música em virtude das quais ela é melancólica. E mesmo que estejamos conscientes das características de produção expressiva da música, o que podemos frequentemente ser, não as percebemos como representações de nada (Kivy, 2002, p. 40).¹¹⁴

Young encontra vários problemas neste argumento de Kivy. Como veremos, nenhum deles me parece convincente. Vejamos cada um deles.

¹¹² By listening to music, we will be able to obtain knowledge about human expressive behavior. We can learn that sadness is expressed by slow, plodding motion, and that joy is expressed by quick, bouncing motion. We can learn that a high, piercing note expresses fear and anguish (Young, Critique of Pure Music, 2014, p. 104). [tradução minha]

¹¹³ Kivy foi um dos iniciais proponentes da teoria do contorno, que é uma variante da teoria da semelhança, no seu livro *The Corded Shell* (1980). Todavia, anos mais tarde, Kivy acaba por rejeitar a sua própria teoria após ter nela detetado uma série de insuficiências (cf. Kivy, 2006). Em todo o caso, Kivy nunca aceitou que a sua teoria do contorno implicasse que a música tivesse conteúdo representacional. É esse ponto que estará agora em causa: não a teoria do contorno ou a teoria da semelhança, mas a implicação de que a música represente o comportamento expressivo humano.

¹¹⁴ We hear the melancholy and cheerfulness of music immediately, in the music, and can be quite unaware of the features of the music in virtue of which it is melancholy. And even if we are consciously aware of the expressive-making-features of the music, which we may frequently be, we do not perceive them as representations of anything (Kivy, 2002, p. 40). [tradução minha]

Distinção entre recurso composicional e intenção representacional

A primeira dificuldade apontada por Young é a seguinte:

Se a música pretende assemelhar-se à expressão de alguma emoção, então ela representa a expressão dessa emoção [...] A música é melancólica porque representa um comportamento expressivo da melancolia (Young, 2014, p. 119).¹¹⁵

Esta afirmação não parece ser verdadeira. Trata-se de uma mistura entre recursos intencionalmente usados pelos compositores para conseguir um dado efeito e as intenções representacionais propriamente ditas. Dizer que um compositor teve a intenção de que a música se assemelhasse à expressão de uma emoção não é o mesmo que dizer que o compositor teve a intenção de que a música representasse a expressão comportamental dessa emoção. Young não nos fornece nenhum registo ou indício de que os compositores tenham mantido a sua intenção de representar *comportamentos* expressivos. Os registos musicológicos de Young, todos eles, falam de expressão ou representação de emoções e não de representação de comportamentos humanos.

A distinção aqui em jogo é parecida com a conhecida distinção fregeana no domínio linguístico entre *uso* e *menção* de uma palavra. Uso uma palavra (digamos, “Mozart”) para referir algo através dessa palavra, fazendo uso do seu valor semântico (“Mozart tem olhos azuis”); menciono uma palavra quando me refiro à própria palavra (“Mozart tem 6 letras). Neste caso, a distinção será entre usar a semelhança para comunicar uma emoção e referir essa mesma semelhança. Stephen Davies, um dos proponentes da teoria da semelhança que Young subscreve e que cita amiúde no seu livro, diz-nos o seguinte:

A nossa experiência musical é como a nossa experiência dos tipos de comportamento que, nos seres humanos, dão origem a características emocionais nas aparências (Davies S. , 1994, p. 239).¹¹⁶

Young reforça esta perspetiva quando comenta um estudo de Manfred Clynes and Nigel Nettheim¹¹⁷:

Esta evidência apoia a versão de Davies da teoria da semelhança. Da mesma forma que o movimento abrupto e violento expressa raiva, também a música caracterizada por saltos abruptos de tom, com um ataque forte, é experimentada como expressão de raiva (Young, 2014, p.120).¹¹⁸

¹¹⁵ If music is intended to resemble the expression of some emotion, then it represents the expression of that emotion [...] The music is melancholy because it represents behaviour expressive of melancholy (Young, 2014, p. 119). [tradução minha]

¹¹⁶ Our experience of music is like our experience of the kinds of behavior which, in human beings, gives rise to emotion characteristics in appearances (Davies S. , 1994, p. 239). [tradução minha]

¹¹⁷ Ver (Clynes & Nettheim, 1982)

¹¹⁸ This evidence supports Davies’s version of the resemblance theory. Just as abrupt, violent motion is expressive of anger, so is it the case that music characterized by abrupt jumps in pitch, with a strong attack, is experienced as expressive of anger. [tradução minha]

Assim, a nossa experiência da música é como a experiência do comportamento típico expressivo que alguém adota para expressar uma emoção. Mas a experiência de vermos alguém a comportar-se expressivamente de uma dada forma não é a experiência de vermos esse comportamento referindo-se a ele mesmo: temos a experiência desse comportamento como uma forma de comunicar ou de exteriorizar uma dada emoção. Justamente a emoção que expressa. Ora, se a experiência da música é equivalente, então tal experiência será a de ouvir a música expressando essa emoção - e não a experiência de nela percebermos uma certa semelhança com o comportamento humano expressivo. Se a música foi criada com a intenção de se assemelhar a um comportamento expressivo com vista a surtir o tipo de experiência típico desse comportamento, então a intenção principal não seria representar esse próprio comportamento, mas sim transmitir, através da semelhança com esse comportamento, o que esse comportamento tipicamente transmite. Como nos diz Christopher Peacocke:

Uma coisa é pensar ou representar um isomorfismo como tal. Outra é explorá-lo no pensamento, imaginação ou experiência (Peacocke, 2009, p. 260).¹¹⁹

Tal como faz um ator de teatro. O ator procura que o seu comportamento se assemelhe ao comportamento tipicamente expressivo de uma emoção porque pretende usar esse comportamento para transmitir essa mesma emoção. De modo equivalente, o compositor (in)tenciona que a música se assemelhe a um dado comportamento porque pretende imbuir a música com um certo teor emocional. Para isso tanto pode recorrer às semelhanças comportamentais, como pode recorrer a outros meios composicionais que nada têm que ver com semelhanças comportamentais, como será o caso da escolha de acordes menores e diminutos em vez de acordes maiores para expressar tristeza. Da mesma forma que (in)tenciona escrever uma peça triste em modo menor sem (in)tencionar representar o modo menor, o compositor intenciona que a sua música se assemelhe a um comportamento expressivo de tristeza para expressar tristeza sem intencionar representar esse comportamento. Em suma, se a música expressiva representa algo, representa a emoção que expressa ou que se pretende transmitir.

Vimos que Young afirma explicitamente que os compositores (in)tencionaram representar o comportamento expressivo. Contudo, como essa pretensão não é convincente, podemos ainda assim testar a hipótese de Young, focando-nos no que a obra em si mesma manifesta – retirando as intenções dos compositores da equação. De facto, Young diz-nos que a música expressiva “se

¹¹⁹ It is one thing to think about or otherwise represent an isomorphism as such. It is another to exploit it in thought, imagination, or experience (Peacocke, 2009, p. 260). [tradução minha]

assemelhe tão efetivamente ao comportamento expressivo”, e que é em virtude dessa semelhança que a música representa o comportamento expressivo. Será esta uma ideia plausível? Julgo que não. A secção seguinte clarifica este ponto.

O problema da perceptibilidade das semelhanças

Young aponta um segundo problema na perspetiva de Kivy:

Kivy diz que podemos perceber a música como, digamos, melancólica, embora não tenhamos consciência do que a torna melancólica. Isso parece falso se a teoria da semelhança estiver correta. Lembremo-nos de que, de acordo com essa teoria, ouvimos música como expressão de emoção quando percebemos que ela se assemelha a um comportamento expressivo. Além disso, tanto as pinturas quanto as obras musicais parecem expressar emoção porque a experiência delas se assemelha à experiência de um comportamento expressivo da emoção. [...] O argumento de Kivy [...] não nos fornece nenhuma razão para acreditar que a música não é percebida como uma representação. Kivy permite que, por vezes, possamos estar cientes das propriedades que tornam a música expressiva de alguma emoção e, em seguida, afirma que, "não percebemos [essas propriedades] como representações de nada". De acordo com a teoria da semelhança, percebemos certas propriedades da música como semelhantes ao comportamento expressivo humano. Não está claro por que razão isso não consiste em perceber a música como uma representação do comportamento expressivo humano (Young, 2014, p. 119).¹²⁰

O principal problema nesta passagem reside na afirmação de que “ouvimos música como expressão de emoção quando percebemos que ela se assemelha a um comportamento expressivo”, reiterada na asserção de que “percebemos certas propriedades da música como semelhantes ao comportamento expressivo humano”. Ora, esta afirmação precisa de ser clarificada. Estará Young a dizer-nos que quando ouvimos música estamos *conscientes* de que o movimento musical se assemelha ao comportamento expressivo? Não parece que assim seja. O próprio Young não toma uma posição definitiva sobre este assunto, quando nos diz numa parte anterior do livro:

¹²⁰ Kivy says that we can perceive music as, say, melancholy while being unaware of what makes it melancholy. This seems to be false if the resemblance theory is correct. Recall that according to this theory, we hear music as expressive of emotion when we perceive that it resembles expressive behaviour. Moreover, both paintings and works of music seem to be expressive of emotion because experience of them resembles experience of behaviour expressive of emotion. [...] Kivy's argument [...] provides us with no reason to believe that music is not perceived as a representation. He allows that we may sometimes be aware of the properties that make music expressive of some emotion and then asserts that, 'we do not perceive [these properties] as representations of anything'. According to the resemblance theory, we perceive certain properties of music as resembling human expressive behaviour. It is unclear why this is not to perceive the music as representing human expressive behaviour (Young, 2014, p. 119). [tradução minha]

Se os ouvintes, quando ouvem música como expressão de emoção, estão conscientes da semelhança entre música e comportamento expressivo é um assunto para debate. Provavelmente, alguns ouvintes estão cientes da semelhança, enquanto outros não (Young, 2014, p. 12).¹²¹

A facilidade com que Young reconhece que alguns ouvintes não estão cientes da semelhança (cf. “enquanto outros não”) leva-nos a pensar que é o próprio Young que admite que a percepção consciente de semelhanças não é uma condição para ouvir a expressão de uma emoção na música. Todavia, para que R represente O, é necessário que O seja reconhecível em R. Assim, para que a música expressiva represente um dado comportamento expressivo, o mínimo que se exige é que a semelhança entre a música e esse comportamento seja conscientemente percebido pelo ouvinte.

Este resultado é, de resto, o mais esperado. Se as semelhanças fossem conscientemente percebidas não haveria sequer necessidade de uma pesquisa psicológica tão aprofundada acerca desse assunto. Os estudos em psicologia procuram, justamente, elencar o que estará na base da nossa percepção das emoções na música. Se estes elementos fossem manifestos e operassem como condição de percepção das emoções, qual seria realmente o ponto destes estudos a não ser reafirmar o óbvio?

Considere-se esta passagem de Young acerca dos estudos empíricos sobre a expressividade musical:

Parece provável que a percepção da expressividade dos estímulos auditivos esteja ligada à expressividade de certos tipos de movimentos corporais. [...] Se essas são as características da música com base nas quais os ouvintes determinam as características expressivas da música (e se essas características se correlacionam com as mesmas características do comportamento expressivo humano entre as culturas), então deverá ser possível determinar as características expressivas da música de qualquer cultura (Young, 2014, p. 22).¹²²

É dito aqui, em primeiro lugar, que a percepção da expressividade musical está provavelmente ligada à expressividade de certos movimentos corporais e, em segundo lugar, que existem características dinâmicas da música expressiva que se correlacionam com as características dinâmicas do comportamento expressivo que estão na base da expressividade musical. Contudo, não nos é dito nem

¹²¹ Whether listeners, when they hear music as expressive of emotion, are consciously aware of the similarity between music and expressive behaviour is a matter for debate. Likely some listeners are aware of the resemblance while others are not (Young, 2014, p. 12). [tradução minha]

¹²² It seems likely that the perception of expressiveness of the auditory stimuli is linked to the expressiveness of certain sorts of bodily movements. [...] If these are the features of music on the basis of which listeners determine the expressive characteristics of music (and if these characteristics co-relate with the same features of human expressive behaviour across cultures), it should be possible to determine the expressive features of music from any culture (Young, 2014, p. 22). [tradução minha]

que as características dinâmicas do comportamento expressivo nem que as semelhanças com essas características são perceptíveis na música.

As propriedades da música responsáveis pela expressividade estão, evidentemente, patentes na experiência. O carácter expressivo resultará de uma certa conjugação do ritmo, da melodia, da harmonia e do timbre. Por isso, existe alguma ambiguidade quando dizemos que temos consciência das propriedades responsáveis pela expressividade musical. Se com isso quisermos dizer que estamos conscientes dos elementos a partir dos quais se irá formar a expressividade, então é claro que estes elementos – a melodia, o ritmo, a harmonia e o timbre - são perceptíveis. A sua percepção é uma condição da experiência musical. Agora se quisermos dizer que temos consciência do modo como essas propriedades são capazes de surtir a expressividade musical, então, como tenho vindo a argumentar, é muito duvidoso que assim suceda. Quando Kivy diz que por vezes temos consciência das propriedades que fazem a música expressiva de uma dada emoção não se está certamente a referir à percepção consciente que temos da conjugação específica responsável pela expressividade *durante* a apreciação musical e que se constitui como elemento do objeto estético foco da nossa apreciação. Em consonância com as restantes ideias que Kivy defende, a consciência dessas propriedades é uma consciência que se adquire *fora* da experiência apreciativa. Podemos ganhar consciência dessas propriedades em diversos graus de análise. Há propriedades mais fáceis de perceber e outras menos fáceis de perceber. E há propriedades que podem ser detetadas *também* durante a apreciação, numa espécie de exercício de desdobramento da consciência em dois modos apreciativos. Por exemplo, aquando da audição de um trecho melancólico, posso aperceber-me que a pulsação da música se arrasta hesitantemente, fazendo um esforço intelectual suplementar que me permite dar conta que essa lentidão rítmica está a contribuir para o carácter melancólico da música. Entretanto, há outras propriedades que só quem sabe de teoria musical será capaz de detetar. Por exemplo, um músico percebe facilmente que um dado trecho melancólico foi composto no modo menor e não no modo maior. Um leigo será incapaz de reconhecer tal coisa porque não possui esse conceito. Mas tanto o músico como o leigo ouvirão o carácter melancólico da música sem dificuldade. Daí que Kivy use a expressão “expressive-making features” (algo como “características de criação expressiva”) – isto é, trata-se de propriedades que estão na base da composição musical e não as qualidades que configuram a experiência estética. Quando Kivy acrescenta que estas qualidades não são percecionadas como representações de nada está a reafirmar que a expressividade na música é uma propriedade gestáltica, para a qual contribuem propriedades (como uma certa dissonância ou

uma certa inflexão melódica), que, isoladamente, não são percebidas como expressivas nem representacionais.

Acrescentarei que deveremos ter algum cuidado para não dar demasiada importância aos recursos composicionais que podemos identificar numa obra como responsáveis pela sua expressividade. De facto, apesar de existirem técnicas e recursos composicionais relativamente genéricos que um compositor pode usar para imbuir a sua obra de um certo pendor emocional, as grandes obras musicais exibem um carácter expressivo de tal forma rico que se torna praticamente impossível descortinar exaustivamente as estratégias criativas usadas no arranjo do material musical. São obras que nascem do talento ou do génio artístico, e não da simples aplicação de uma qualquer receita identificável.

A questão da ligação entre semelhança e representação

Young, por fim, fala-nos do terceiro problema na argumentação de Peter Kivy:

Estamos, como Kivy garante, "programados pela evolução para ler padrões ambíguos como animados sempre que possível". Isso explica por que "lemos" música emotivamente, onde se dá a oportunidade de "lê-la" como animada". Nesta passagem, Kivy menciona o "fenómeno de ver rostos nas nuvens". Mas quando vemos um rosto nas nuvens, estamos a ver a nuvem como um rosto. Assim sendo, a nuvem é vista como semelhante a um rosto. Claro, a nuvem não representa um rosto porque não pretende ser uma representação. O caso da música é diferente. Suponhamos que os compositores pretendem que as emoções sejam ouvidas nas suas composições. Parece que devemos então concluir que a música representa emoções (Young, 2014, p. 119).¹²³

Penso que Young está parcialmente certo e parcialmente errado. De facto, é verdade que a comparação que Kivy faz com a nossa capacidade de ver rostos nas nuvens com a capacidade que temos de ouvir emoções na música não o ajuda a sustentar a tese de que a música não representa emoções – pelo contrário, contribui para a refutação dessa ideia. O fenómeno de ver faces numa nuvem não é suficiente para que a nuvem represente uma face porque ninguém intencionou que representasse uma face. Mas ver uma face numa pintura é uma representação de uma face porque

¹²³ We are, as Kivy grants, 'hardwired by evolution to read ambiguous patterns as animate whenever possible'. This explains why we 'read' music emotively where it gives us the opportunity to 'read' it as animate'. In this passage, Kivy mentions the 'seeing-faces-in-clouds phenomenon'. But when we see a face in the clouds, we are seeing the cloud as a face. And so the cloud is seen as resembling a face. Of course, the cloud does not represent a face because it is not intended as a representation. The case of music is different. Suppose that composers intend that emotions be heard in their compositions. It seems that we ought then to conclude that music represents emotion (Young, 2014, p. 119). [tradução minha]

assim foi intencionado. Da mesma forma, poder-se-á argumentar que se podemos ouvir uma emoção na música, e se essa emoção surge como fruto de uma intenção, então a música poderá conter um certo carácter representacional.

Por outro lado, se esta comparação com o fenómeno de ver faces numa nuvem ajuda Young na sua defesa de que a música tem um certo poder representacional, não o ajuda na defesa de que a música representa o comportamento humano expressivo. É plausível que a nossa capacidade de ver um rosto numa nuvem possa ser o resultado do reconhecimento da semelhança entre o desenho ou a silhueta da nuvem e o desenho ou a silhueta de um rosto¹²⁴. Contudo, vimos já que esta relação de semelhança não opera na expressividade musical da mesma forma. A diferença entre reconhecer as semelhanças e reconhecer *com base* em semelhanças é notória no caso da música. Não ouvimos o comportamento humano expressivo na música, como vemos uma face humana numa nuvem. Nem sequer ouvimos na música as semelhanças com o comportamento enquanto tais: ouvimos na música um certo dinamismo que, através de uma determinada ligação psicológica com o dinamismo típico do comportamento expressivo a ser estudada pelos psicólogos, nos permite ouvir a música, ela mesma, como expressiva de uma emoção. As pareências dinâmicas entre a música e o comportamento deverão fazer parte dos mecanismos que subjazem à nossa capacidade adquirida evolutivamente de animar os padrões sonoros de emoções humanas – e não do ato apreciativo.

Falta de comprovação empírica da obtenção de conhecimento

Poderíamos também perguntar em que estudos empíricos se baseia Young para assertar que a música expressiva nos dá conhecimento do comportamento expressivo. Young dedicou grande parte do seu livro a apresentar estudos de psicologia que mostram que, por um lado, as pessoas ouvem, realmente, a música como expressiva de emoções e, por outro, que o reconhecimento de emoções da

¹²⁴ O fenómeno de *ver-corno* é apresentado por Ernst Gombrich (1960) na explicação do processo perceptivo de imagens ambíguas como o desenho pato-coelho tornado famoso nas *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein (1953). A partir de um ponto de vista a imagem é vista como um coelho, a partir de outro a imagem é vista como um pato. Segundo Gombrich o mesmo processo perceptivo que nos permite desambiguar a imagem do pato-coelho estará na base da nossa capacidade em ver certos objetos como se fossem outros. Por sua vez, o fenómeno de *ver-em* é apresentado por Richard Wollheim em parte como uma alternativa à abordagem de Gombrich. De acordo com Wollheim, a experiência de ver uma imagem numa representação pictórica caracteriza-se pela consciência simultânea da superfície e do conteúdo representacional – ou, nas palavras de Wollheim, do aspeto configuracional e do aspeto de reconhecimento. Será esta dupla experiência integrada numa única experiência visual que se denomina “ver-em”. Wollheim acrescenta que este tipo de experiência não se reduz a imagens criadas pelo homem. Podemos ver figuras e objetos nas mais variadas coisas, como por exemplo, e para regressarmos ao nosso exemplo, rostos nas nuvens. Ao contrário do que propõe Young, parece que não é tão apropriado dizer-se que vemos um rosto numa nuvem quanto dizer-se que vemos uma nuvem como um rosto. Afinal, ver um rosto numa nuvem é muito diferente de ver um rosto numa situação normal, justamente porque a superfície onde o rosto aparece – isto é, a própria nuvem – continua assaz presente na experiência perceptiva: vemos o rosto e vemos a nuvem, não vemos a nuvem de alguma forma transfigurada num rosto. No caso da música, desvincular a “superfície musical” do que nela se poderá reconhecer como expressivo torna-se praticamente inviável. A música será ouvida sempre e a par de tudo o que possa expressar como experiência sonora – como ritmo, movimento melódico, textura contrapontística, densidade harmónica, etc.

música se poderá basear (pelo menos em parte) em semelhanças entre a dinâmica musical expressiva e a dinâmica comportamental humana. Mas nenhum desses estudos indica que uma pessoa que ouve música triste obtém conhecimento acerca do comportamento expressivo de tristeza.

Creio que os estudos nunca nos dirão tal coisa, porque a hipótese não é sequer plausível. Se é possível ouvir a música como expressiva de uma emoção sem que as semelhanças com o comportamento expressivo estejam conscientemente patentes na experiência, como se pode justificar que a significância cognitiva da expressividade musical seja o conhecimento acerca do comportamento expressivo? Como podemos aprender acerca do comportamento humano se este não está presente? Claro que estas semelhanças podem ser, e são, analisadas pelos psicólogos, musicólogos ou filósofos que investigam estes fenómenos. Serão semelhanças que se revelarão após reflexão e exame no decurso da investigação. Não são elementos que constituam a experiência estética da música. Alguém que ouve a melancolia do famoso primeiro andamento da Sonata n.º 14, Op. 27 n.º 2, de Beethoven não está a associar a pulsação lenta da peça ao caminhar arrastado que tipicamente alguém exhibe quando se encontra melancólico. Mas se não faz parte da experiência apreciativa, então não será através da experiência apreciativa que o ouvinte aprenderá sobre esse assunto. A simples audição da melancolia na música não dá qualquer conhecimento relevante sobre o comportamento humano associado à melancolia. O ouvinte poderá, claro está, refletir posteriormente sobre a natureza da sua experiência com o auxílio de leituras de psicologia ou filosofia da música – por exemplo, pode ler o livro de Young para ficar a par de algumas correlações evidenciadas em estudos de psicologia entre movimento musical e musical comportamental expressivo. Essas reflexões e leituras podem conduzir ao aumento do conhecimento sobre o comportamento humano. Mas tais reflexões não fazem parte da própria experiência estética.

Um dos estudos que Young coloca em relevo (Clynes & Nettheim, 1982) é descrito da seguinte forma:

Os investigadores começaram por determinar os contornos dos movimentos associados a sete emoções: raiva, ódio, tristeza, amor, atração sexual, alegria e reverência. Isso foi feito medindo os padrões de pressão do dedo e perguntando aos sujeitos do teste que padrões de pressão do dedo estavam associados a cada emoção. A raiva, por exemplo, era caracterizada por um pico forte e abrupto de pressão seguido por uma libertação igualmente abrupta de pressão. O luto está associado a um declínio gradual na pressão do dedo e assim por diante. Os investigadores geraram, então, padrões de som com os mesmos contornos dos padrões de pressão dos dedos. Assim, por exemplo, foi colocada a hipótese de que um salto abrupto para cima de uma sexta menor seria ouvido como

expressão de raiva, enquanto um declínio gradual de cerca de quatro semitons seria experimentado como expressão de luto. E assim foi (Young, 2014, p.120).¹²⁵

Como se vê, a determinação do contorno dinâmico das emoções foi feita com base nas associações que os próprios participantes fizeram entre os padrões de pressão dos dedos e as emoções apresentadas. Assim, as conclusões acerca da associação entre o dinamismo musical e o contorno dinâmico de uma emoção serão retiradas com base na ideia que os participantes têm à partida do contorno dinâmico de uma emoção. Daí que seja preciso algo mais para mostrar que alguém que ouve música expressiva daquela emoção adquire mais conhecimento do que aquele que já tinha.

Ainda assim, consideremos a hipótese de que podemos aprender algo acerca da dinâmica comportamental expressiva através da apreciação da expressividade musical. O que ficamos realmente a saber sobre as emoções e comportamento humano no contexto não musical? Que a tristeza se expressa lenta e arrastadamente, que a alegria se expressa de forma saltitante e veloz, que a fúria se expressa com gestos bruscos? Young reconhece que este conhecimento é trivial. Ora, eu enfatizaria bastante a trivialidade num tipo de conhecimento tão banal quanto este. De resto, conhecimento trivial ou “significância cognitiva” trivial não é um oxímoro? Se é trivial, ainda é uma instância de conhecimento ou de significância cognitiva? Mas se não possui genuína significância cognitiva não será uma genuína representação, segundo a definição de Young.

A estrutura geral do argumento de Young

Estas considerações refletem em certa medida a forma algo inesperada com que Young estrutura o seu argumento. Young começa por propor uma definição geral de representação, e, de seguida, apresenta o seu argumento a favor de que a música representa emoções com base nessa definição. Uma vez que a definição constitui o cerne do argumento de Young, a estrutura dessa definição deveria estar espelhada no argumento que a usa. Mas as coisas não se passam exatamente assim.

Vejamos de novo, de forma abreviada, as condições da definição de Young:

¹²⁵ The experimenters began by determining the contours of motion associated with seven emotions: anger, hate, grief, love, sexual attraction, joy, and reverence. This was done by measuring patterns of finger pressure and asking test subjects which patterns of finger pressure were associated with each emotion. Anger, for example, was characterized by a strong, abrupt spike in pressure followed by an equally abrupt release of pressure. Grief is associated with a gradual decline in finger pressure, and so on. The researchers then generated patterns of sound with the same contours as the patterns of finger pressure. So, for example, it was hypothesized that an abrupt upward jump of a minor sixth would be heard as expressive of anger, while a gradual decline of about four semi-tones would be experienced as expressive of grief. And so it proved.

C1) Dizer que uma representação tem conteúdo é dizer que ela é uma fonte de conhecimento sobre o objeto representado.

C2) Se R é uma representação, então alguém pretende que tenha significância cognitiva.

C3) Os membros da audiência [...] devem ser capazes de reconhecer o significado cognitivo de R.¹²⁶

Agora vejamos de novo as três primeiras premissas do argumento de Young a favor da representação musical, que deveriam corresponder às três condições da definição de representação. Mudo a ordem das premissas de forma a que a correspondência com as condições da definição seja direta:

P1) Uma obra musical ouvida como expressiva de emoções tem significância cognitiva.

P2) Algumas obras musicais são intencionadas pelos seus compositores para serem ouvidas como expressivas de emoções.

P3) Algumas obras musicais são ouvidas por ouvintes qualificados como expressivas de emoções.¹²⁷

Repara-se na diferença entre a condição C2 e a premissa P2. Enquanto Young, na formulação da sua definição de representação exige que aquele que representa tenha a intenção de que a representação tenha significância cognitiva, na formulação do argumento a favor da representação musical tal exigência já não aparece. É requerido apenas que o compositor tenha a intenção de que a sua música seja expressiva de emoções. Não é requerido que o compositor tenha a intenção de que a sua música seja ouvida como fonte de conhecimento ou que tenha significância cognitiva.

Compare-se agora a condição C3 com a premissa P3. Enquanto na condição C3 Young exige que os membros da audiência sejam capazes de reconhecer a significância cognitiva da representação, na premissa P3 é apenas pedido que os ouvintes ouçam a música como expressiva de emoções. Uma vez mais, a significância cognitiva não consta como elemento da apreciação.

Em suma, a significância cognitiva surge no argumento de Young de forma separada, na premissa P1, desvinculada quer das intenções do compositor, quer da apreciação do ouvinte. Se Young tivesse optado por formular o seu argumento espelhando nele de forma direta a sua definição, ficaria claro que o argumento não é tão convincente como se poderia esperar. Lembremo-nos que a

¹²⁶ cf. Young 2014, 89). Ver *supra* a formulação completa de Young.

¹²⁷ Cf. Young 2014, 98. Ver *supra* a formulação completa de Young.

significância cognitiva que Young atribui à expressividade é o conhecimento sobre o comportamento humano expressivo. Segundo os moldes da definição, a defesa de Young da representação musical implicaria as três afirmações seguintes:

P1') Uma obra musical ouvida como expressiva de emoções tem significância cognitiva. Isto é, é sobre o comportamento humano expressivo.

P2') Algumas obras musicais são intencionadas pelos seus compositores para serem ouvidas como sendo fontes de conhecimento sobre o comportamento humano expressivo.

P3') Algumas obras musicais são ouvidas por ouvintes qualificados como fontes de conhecimento sobre o comportamento humano expressivo. Através da sua audição, podemos obter esse conhecimento.

P1', P2' e P3' são reformulações de P1, P2 e P3 através de uma aplicação direta das condições C1, C2 e C3, daí que (ao contrário da formulação original de Young) estas afirmações estejam em total consonância com a definição geral de representação de Young. Começando por P1, reformulado P1 como P1' fica claro o quão trivial é o conhecimento adquirido através da expressividade. Em relação às restantes premissas, é provável que P2 e P3 sejam verdade, mas é muito improvável que P2' e P3' o sejam. Ora, se as premissas P2' e P3' são muito menos prováveis que P2 e P3, então não podemos inferir o que inferimos a partir destas últimas com tanta certeza. Se P2' e P3' estão em consonância com a definição de Young, devemos concluir que o argumento de Young não é convincente segundo os seus próprios princípios. Vejamos agora o argumento de Young a favor da representação musical através da capacidade da música em provocar emoções. Recordemos que Young acredita que será desta forma que a música pode adquirir profundidade.

2.17.3. Segundo argumento de Young

Como se disse, o segundo argumento baseia-se na ideia de que um objeto artístico pode representar uma emoção em virtude da sua capacidade em despertar emoções nos espetadores. Aceitando que a música desperta emoções comuns, então poder-se-á defender que a música representa emoções. Young apresenta o seu argumento da seguinte forma:

(1) Algumas obras de música são intencionadas pelos compositores para despertar emoções.

(2) Estas obras de música despertam nos ouvintes qualificados as emoções que os compositores intencionaram despertar.

(3) Através do despertar de emoções, estas obras de música têm significância cognitiva.

(4) Se os compositores intencionam que as suas obras despertem emoções nos ouvintes, se as obras despertam nos ouvintes as emoções que o compositor intenciona, e através do despertar de emoções as obras de música têm significância cognitiva, então algumas obras de música representam emoções.

∴(C) Algumas obras de música representam emoções. (Young, 2014, p. 106)¹²⁸

Para mostrar como podem os estados internos dos membros da audiência ser usados na representação, Young conta-nos o seguinte episódio. Uma amiga de Young passou alguns verões em Sevilha, onde experimentou temperaturas superiores a 50°C. Young diz-nos que nunca foi exposto a semelhante temperatura. Quando perguntou à sua amiga como era experimentar um calor tão elevado, a amiga agarrou no seu pulso e apertou-o. Ao sentir a pressão no pulso, Young diz-nos que teve a sensação de como seria viver um verão em Sevilha. Young conclui que a sua amiga, através da ação de apertar o pulso, representou para Young como é experimentar um clima extremamente quente:

As três condições para algo ser uma representação foram satisfeitos. A minha amiga pretendia representar como foi experimentar 50 ° C. (Em contraste, não se representa uma dor simplesmente dando um murro no nariz a alguém). Pude reconhecer que ela estava a representar a experiência de calor extremo e ganhei conhecimento de como foi a experiência (Young, 2014, p. 106).¹²⁹

Vejamos algumas considerações adicionais de Young sobre cada uma das premissas do seu argumento. Veremos que o modo como Young sustenta estas premissas é semelhante ao modo como o faz no seu primeiro argumento.

¹²⁸ (1) Some works of music are intended by composers to arouse emotion.

(2) These works of music arouse in qualified listeners the emotions that composers intend to arouse.

(3) By arousing emotion, these works of music have cognitive significance.

(4) If composers intend their works to arouse emotion in listeners, the works arouse in listeners the emotions that composers intend, and by arousing emotions the works of music have cognitive significance, then some works of music represent emotion.

∴(C) Some works of music represent emotion (Young, Critique of Pure Music, 2014, p. 106). [tradução minha]

¹²⁹ The three conditions of being a representation are satisfied. My friend intended to represent what it was like to experience 50°C. (In contrast, one does not represent pain merely by punching someone in the nose.) I could recognize that she was representing the experience of extreme heat and I gained knowledge of what the experience was like (Young, Critique of Pure Music, 2014, p. 106). [tradução minha]

Primeira Premissa

Young começa por referir testemunhos de alguns compositores (Leopold Mozart, Quantz, Gluck, C.P.E. Bach, Beethoven e Berlioz) que, segundo Young, indicam que estes compositores pretendiam estabelecer uma ligação entre as emoções que as suas obras despertam no ouvinte e a representação de emoções.

Young reconhece, contudo, que nem sempre os compositores afirmam que a música representa emoções em virtude de despertar emoções.

Numa tentativa de sustentar de outra forma a primeira premissa, Young avança com considerações mais genéricas sobre o poder representacional da música.

Nesta parte, Young recorda a conclusão do seu primeiro argumento: se a música representasse apenas em virtude da sua expressividade, então tudo o que poderia representar seria o comportamento humano expressivo de uma emoção e não a própria emoção. Young acrescenta que o conhecimento que se recolhe desta representação não é um conhecimento realmente valioso. (Relembremos que atrás defendi que Young não foi capaz sequer de mostrar que esse conhecimento é obtido na audição de uma obra). Ora, se a música não é capaz de representar adequadamente um sentimento por via da sua expressividade, Young conclui que a música só poderá ter conteúdo cognitivo valioso apenas em função da forma como nos faz sentir. E só assim pode verdadeiramente representar uma emoção. Com estas considerações Young julga ter defendido a sua primeira premissa.

Segunda premissa

Young assinala que a evidência empírica indica que a música é capaz de despertar uma ampla gama de emoções comuns. Young pretende também mostrar que esta evidência indica que as emoções despertadas são aquelas que os compositores intencionaram despertar nos ouvintes. Para tal efeito, Young salienta que os estudos revelam que as mesmas emoções são despertadas em muitos ouvintes e que essas emoções são despertadas pelas propriedades que tornam a música expressiva dessas mesmas emoções. Young diz-nos que se acrescentarmos que o registo musicológico sugere que os compositores imbuem com frequência as suas obras com as propriedades expressivas responsáveis pelos sentimentos que despertam, então a segunda premissa será verdadeira.

Terceira premissa

Young afirma que uma vez concedido que a música desperta emoções, torna-se claro que a música tem significância cognitiva:

O conteúdo ou significado cognitivo de uma obra musical reside, em grande parte, no conhecimento dos matizes precisos da emoção que essa obra desperta. Ao ouvir uma peça musical, os ouvintes passam a saber como é a experiência de certas emoções ao sentir essas emoções. Os ouvintes também podem vir a ter conhecimento sobre como é experimentar certos padrões de emoção. Ao representar padrões de emoções, a música também pode representar o carácter (Young, 2014, p. 110).¹³⁰

E acrescenta:

[A música] representa [...] um tipo de experiência emocional, não a emoção de alguém em particular. [...]

A música instrumental geralmente representa um tipo de emoção, não a emoção de algum indivíduo em particular (idem, 111).¹³¹

Young lembra-nos que o modo de representação aqui em jogo não é a representação semântica, articulável proposicionalmente, mas a representação ilustrativa. Recordando: R é uma representação ilustrativa de um objeto quando a experiência de R é relevantemente semelhante à experiência do objeto representado:

Quando os ouvintes ouvem música, muitas vezes sentem que alguma emoção comum é neles despertada. Consequentemente, a experiência da música é semelhante à experiência da emoção em contextos não musicais. Essa semelhança possibilita a representação ilustrativa da emoção pela música. A semelhança é (como vimos) intencional e é detetada pelos ouvintes de uma forma que traz à mente os objetos representados (emoções) (Young, 2014, p. 110).¹³²

Julgo que os principais aspetos da argumentação de Young foram explicados. Passo de seguida a uma análise crítica do argumento de Young, apontando o que me parecem ser algumas dificuldades que a sua teoria enfrenta.

¹³⁰ O conteúdo ou significado cognitivo de uma obra musical reside, em grande parte, no conhecimento dos matizes precisos de emoção que ela desperta. Ao ouvir uma peça musical, os ouvintes passam a saber como é a experiência de certas emoções ao sentir essas emoções. Os ouvintes também podem vir a ter conhecimento sobre como é experimentar certos padrões de emoção. Ao representar padrões de emoções, a música também pode representar personagens (Young, 2014, p. 110).

¹³¹ [Music] represents [...] a type of emotional experience, not the emotion of anyone in particular. [...]

Instrumental music usually represents a type of emotion, not the emotion of some particular individual (idem, 111). [tradução minha]

¹³² When listeners hear music they often have some ordinary emotion aroused in them. Consequently, experience of music is similar to experience of emotion in non-musical contexts. This similarity makes possible the illustrative representation of emotion by music. The similarity is (as we have seen) intended and it is detected by listeners in a way that brings the represented objects (emotions) to mind (Young, 2014, p. 110). [tradução minha]

2.17.4. Crítica ao segundo argumento de Young

A validade dos testemunhos dos compositores

De novo, não é claro se a noção de representação que está na base dos testemunhos dos compositores corresponde à noção de representação de que Young nos fala. Além disso, Young dá-nos dois exemplos do romantismo bastante discutíveis: a *Sinfonia Pastoral* de Beethoven e a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz. Ora, estas obras – mais explicitamente a segunda que a primeira – enquadram-se no que genericamente se designa de “música programática”, que é um tipo de música intencionalmente criada para ser ouvida por referência a uma ideia extramusical. Daí que seja de esperar que as intenções dos compositores sejam intenções representacionais, porque estão desde logo associadas a este composto música / programa. Seria mais pertinente que Young nos falasse das intenções subjacentes a obras puramente instrumentais, desassociadas de qualquer conteúdo extramusical – as que nos interessam analisar.

A questão das intenções reais dos compositores

Ainda relativamente à primeira premissa, depois de nos dizer que muitos compositores não declaram explicitamente as suas intenções representacionais em termos da capacidade da música em despertar emoções, Young diz-nos que ainda assim deveremos aceitar a sua premissa porque, segundo Young, a única forma razoável de a música representar emoções é através do despertar de emoções. Ora, esta estratégia não é razoável. Young está a afirmar o seguinte: mesmo que os compositores não tenham tido a intenção X, teria sido mais razoável que tivessem tido a intenção X, logo é a intenção X que conta para a primeira premissa e não a intenção real dos compositores. Isto é, Young está a substituir a intenção que realmente os compositores tiveram pela intenção que deveriam ter tido se tivessem pensado bem - leia-se: segundo o modo como Young defende que a música deve representar¹³³.

Por estranho que pareça, é possível que isto aconteça dentro do argumento de Young porque Young formulou o seu argumento de uma forma diferente do modo como formulou a definição que lhe

¹³³ Esta ideia aproxima-se no intencionalismo hipotético de Jerrold Levinson (e.g. Levinson, 2010).

serve de suporte. Vimos que este problema já se verificou no primeiro argumento. Recordemos que a primeira premissa está formulada do seguinte modo:

P1: Algumas obras de música são intencionadas pelos compositores para despertar emoções.

Quando, se fosse aplicada diretamente, a definição de Young ficaria:

P1': Algumas obras de música são intencionadas pelos compositores para veicularem conhecimento valioso sobre as emoções

Esta premissa P1', que está em concordância com a sua definição, seria de muito mais difícil defesa. Além disso, quando Young opta por P1 em vez de P1' está a negligenciar as intenções verdadeiramente representacionais dos compositores. O conteúdo representacional não integra as intenções do compositor, mas adiciona-se como cláusula separada na premissa 3 do argumento.

O problema da significância cognitiva como condição de apreciação

O argumento de Young de que as obras musicais despertam as emoções que os compositores intencionaram que despertassem baseia-se no facto de que os estudos mostram uma forte relação entre as emoções despertadas e as emoções expressas na música, ao ponto de grande parte das vezes haver uma coincidência entre as duas. Se existe uma coincidência entre emoção expressa e emoção despertada, a música deverá despertar os sentimentos comuns (como tristeza, alegria, fúria) por um processo de contágio ou identificação empática com a expressão ouvida na música. Há um debate em torno da questão de saber de que forma a música desperta emoções, principalmente entre aqueles, como Young ou Davies, que defendem a hipótese de que a música desperta emoções por um processo de resposta empática à expressividade musical, e aqueles, como Levinson, que aceitam que poderá haver uma certa mistura entre uma resposta empática e uma resposta simpatética à expressão de emoções que imaginativamente reconhecemos na música, segundo a teoria da persona acima explicada. Em qualquer uma destas propostas, aceita-se uma relação entre emoção despertada e emoção expressa, ainda que essa relação não seja fácil de entender. Foco-me aqui na proposta de Young. Desta forma, a relação consistente entre expressividade e despertar de emoções deverá refletir uma ligação intencionada na composição das obras entre estas duas dimensões. Esta parte do argumento de Young parece ser convincente porque não será por coincidência que uma música desperta a emoção da qual é expressiva. O problema desta premissa é, uma vez mais, a falta de

ligação com o conteúdo cognitivo do que se pretende representar. A premissa está formulada da seguinte forma:

P2: Estas obras de música despertam nos ouvintes qualificados as emoções que os compositores intencionaram despertar.

Mas recordemos a condição da definição que corresponde a essa premissa:

C3) Os membros da audiência [...] devem ser capazes de reconhecer o significado cognitivo de R

Ora, se aplicarmos esta condição da definição de Young à premissa, a premissa deveria ser algo como:

P2': Os ouvintes qualificados devem ser capazes de reconhecer o significado cognitivo das obras de música.

Se quisermos explicitar que os ouvintes devem reconhecer o conteúdo intencionado pelos compositores, para o que espírito desta premissa concorde com a premissa P2, ficará:

P2'': Os ouvintes qualificados devem ser capazes de reconhecer o significado cognitivo que os compositores intencionaram transmitir.

Ora, uma vez mais, defender P2 é muito diferente de defender P2' ou P2''.

Alegar que os ouvintes são capazes de sentir as emoções que os compositores pretenderam surtir através da sua música é uma afirmação relativamente pacífica. As emoções que uma obra tipicamente desperta fazem parte das suas principais qualidades artísticas. Contudo, como pode Young apoiar a sua crença (muito mais exigente) de que os ouvintes, para lá de sentirem as referidas emoções, apreendem o conteúdo cognitivo extramusical que Young atribui à música? Young explicita esta exigência na terceira premissa:

P3 - Através do despertar de emoções, estas obras de música têm significância cognitiva.

Julgo que duas coisas deverão ser assinaladas em relação a esta terceira premissa.

Indícios de aquisição de conhecimento

Em primeiro lugar, que dados nos são fornecidos para acreditarmos que os ouvintes adquirem conhecimento relevante sobre as emoções comuns quando sentem as emoções que a música provoca? Tal como para o argumento anterior acerca da expressividade, trata-se de uma intuição de Young que carece de sustentação.

Ligação da significância cognitiva com a experiência musical

Em segundo lugar, por que razão manteve Young as premissas P2 e P3 separadas? A premissa P2'' sintetiza o essencial das duas e está em concordância com a sua definição. Separar as premissas P2 e P3 faz levantar a dúvida se a apreensão da significância cognitiva é constitutiva da experiência apreciativa, ou se é algo que se adquire *após* essa experiência. Isto é, ao manter as premissas separadas corremos o risco de perder a ligação da significância cognitiva com a experiência musical. De facto, praticamente qualquer experiência pode ter "significância cognitiva" se for analisada num momento posterior. Mas o que importa perceber é se esta significância cognitiva faz parte do conteúdo representacional da experiência musical.

Recordemos o exemplo dado por Young da representação do calor tórrido experienciado por uma amiga em Sevilha. Nessa situação, o apertar do pulso contém significância cognitiva porque se insere num contexto comunicacional bem determinado - a amiga tornou claro que a sensação do aperto do pulso tinha um objetivo: representar a sensação do calor de 50° C de um verão de Sevilha. Isto é, a significância cognitiva é constitutiva da experiência porque a própria experiência tem como objetivo a apreensão dessa significância cognitiva. Sem a apreensão desse conteúdo, a experiência não é vivida adequadamente.

Ora, tomemos agora o exemplo de uma massagem de relaxamento cujo objetivo é ajudar alguém a alcançar um estado de maior serenidade e equilíbrio interior. Durante a experiência da massagem poderá essa pessoa ganhar um certo conhecimento acerca do seu corpo, das formas diversas como este reage aos estímulos que são aplicados, das sensações que agora se apercebe ser capaz de experienciar. Além disso, através da sensação de relaxamento e equilíbrio interior, a pessoa será capaz de reconhecer em si mesma num estado de bem-estar e plenitude que sem a massagem dificilmente poderia reconhecer. A massagem ajudou-a a aprimorar a sensibilidade geral do seu corpo, em especial naquilo que tem de potencialmente apaziguador. Num momento posterior poderá ainda

essa pessoa refletir acerca da experiência e dos efeitos que a massagem teve nela, aprofundando o seu autoconhecimento. Isto é, certamente que a massagem lhe proporcionou uma oportunidade de conhecimento suplementar sobre o modo como o seu corpo funciona e acerca da sua sensibilidade e bem-estar gerais. Poder-se-ia dizer, então, que a massagem possui “significância cognitiva”? Se aceitarmos esta possibilidade, devemos salientar que esta significância cognitiva não é constitutiva da massagem do mesmo modo que a significância cognitiva é constitutiva da experiência do aperto do pulso no exemplo dado por Young. O objetivo da massagem não é primariamente proporcionar-me um *insight* reflexivo sobre o meu corpo ou sobre a minha sensibilidade: o objetivo da massagem é, simplesmente, ajudar-me a relaxar. Por outro lado, o objetivo da experiência do aperto do pulso é, de facto, dar-me um *insight* acerca de algo que desconheço (o calor sentido em Sevilha durante o verão). Sem esse *insight*, a experiência falha. Por sua vez, se não houver um esforço de autoconhecimento a partir da experiência da massagem, a massagem poderá ter sucesso no cumprimento do seu objetivo. Basta que a pessoa se sinta mais serena e equilibrada. Contudo, na forma como o argumento de Young está construído, poderíamos concluir que a massagem é um exemplo de representação:

P1: A massagem é intencionada pelo massagista para surtir a sensação de relaxamento e equilíbrio interior.

P2: A massagem surte na pessoa que a ela se entrega a sensação de relaxamento e equilíbrio interior que o massagista intencionou surtir.

P3: Através da sensação de relaxamento e equilíbrio interior, a massagem tem significância cognitiva.

P4: Se P1, P2 e P3 são satisfeitas, então a massagem é uma representação da sensação de relaxamento e equilíbrio interior.

∴(C) A massagem representa a sensação de relaxamento e equilíbrio interior.

Ora, uma massagem não é uma representação, logo este argumento – assim formulado – não pode ser válido. Num argumento válido, é impossível que as premissas sejam verdadeiras e a conclusão falsa. Acrescente-se que o exemplo da massagem não pode ser aqui descartado por ser um exemplo demasiado singular para colocar em causa a estrutura do argumento. Pelo contrário, praticamente qualquer experiência – desde uma massagem até à experiência de parapente – na medida em que tem um valor cognitivo potencial, poderá ser visto como uma representação à luz deste argumento. Contudo este argumento é formalmente idêntico ao argumento que Young usa para provar a

representação musical através das emoções que desperta. O principal problema está em que a terceira premissa deixa em aberto se a significância cognitiva que retiramos do despertar de emoções através da música é um conhecimento constitutivo ou se é um conhecimento não constitutivo da experiência musical. Isto porque é claro que podemos sempre refletir durante e após a experiência sobre o que experienciamos ao ouvir música, e dessa reflexão retirar algo de cognitivamente significativo. Poderei tentar perceber de que modos a música me afeta e me afetou - se me sinto inquieto ou apaziguado, de que forma me deixei contagiar pela energia musical, que panóplia de sensações fui capaz de experimentar durante a audição, se alguma emoção me parece particularmente inesperada, etc. Tudo isso resultará, certamente, num acréscimo de conhecimento sobre a minha própria sensibilidade e sobre o modo como reajo emocionalmente ao material musical da obra que apreciei. Contudo, tal não significa que, sem esse conhecimento, a experiência musical, enquanto tal, ficasse relevantemente prejudicada.

Uma vez mais, se Young tivesse optado por formular P2 e P3 numa única premissa P2'' teria garantido que o conteúdo da experiência musical se mantivesse dentro do âmbito dela mesma. De facto, o que nos interessa é saber se o conhecimento que a música nos dá é constitutivo da experiência musical. Uma das formas de o garantir é conceber a música como um veículo de transmissão entre o compositor e ouvinte. Se assim concebermos a significância cognitiva, uma falha na sua compreensão resultaria numa falha na própria apreciação da obra. Contudo, poder-se-á perguntar: supondo que o argumento de Young é reformulado tendo em conta este aspeto comunicacional, substituindo P2 e P3 por P2'', isto é, supondo que a significância cognitiva é concebida em termos das intenções do compositor (e que, conseqüentemente, a apreciação dessa significância cognitiva é estabelecida em termos de reconhecimento das intenções do compositor), será que o argumento de Young funciona? Penso que não. Recordemos que Young está a tentar relacionar as emoções que a música desperta com o seu poder para representar emoções. Apresento agora um argumento que refuta a ideia de que a música representa emoções por via das emoções que desperta com base em três fatores que devo de seguida explicar:

- 1) A irrelevância das intenções do compositor para a eventual "significância cognitiva" da música;
- 2) A condição da possibilidade de falha na representação, ou a possibilidade de uma lacuna entre representação e objeto representado;
- 3) A heresia da experiência separada.

Vejamos cada um deles.

2.17.5. Argumento contra a representação por via do despertar de emoções

A relevância das intenções do compositor

No exemplo que Young nos dá para ilustrar a forma como um estado interior (como uma sensação ou emoção) pode possuir significância cognitiva é, em parte, dependente das intenções daquele que representa. O “alvo” ou objeto da representação é estabelecido em parte pelas intenções de quem representou. Neste caso, o aperto de mão representa o calor de Sevilha, em certa medida, porque a amiga de Young intencionou que o aperto de mão representasse o calor de Sevilha. Claro que esta não é uma condição suficiente. Para que a representação resultasse, Young teve de reconhecer que a amiga teve essa intenção. Se a amiga de Young quisesse afinal representar o calor de Lisboa e não de Sevilha, e se Young tivesse percebido que foi o calor de Sevilha e não o de Lisboa que a amiga intencionou representar, então algo teria corrido mal neste ato comunicativo. Em suma, neste caso a significância cognitiva depende, pelo menos em parte, da intenção daquele que pretende comunicar algo.

Ora, será que quando falamos na possibilidade de representação de um tipo de emoção através da emoção despertada por uma obra musical este modelo intenção / reconhecimento é aplicável? Como temos visto, Young defende que um dos aspetos principais do valor das obras musicais expressivas é a sua significância cognitiva. Young defende que – ao contrário do que argumentam os formalistas - é a significância cognitiva que dá profundidade à música. Ora, isto coloca um problema. Se o valor da obra musical depende da sua significância cognitiva, se a sua significância cognitiva depende do seu conteúdo representacional, e, ainda, se o seu conteúdo representacional depende do sucesso do compositor em realizar as suas intenções, então o valor da obra dependeria do sucesso da realização das intenções do compositor. Será esta conclusão aceitável? As dificuldades desta perspetiva foram já postas em relevo na “Falácia Intencional” aludida anteriormente. Não entrarei aqui no complexo debate acerca do papel das intenções na interpretação do conteúdo das obras de arte. Talvez a Falácia Intencionalista não se aplique a muitos outros casos. (Por exemplo, a ironia de uma obra literária só poderá ser compreendida apelando às intenções do escritor.). Todavia, não necessito entrar neste assunto. Preciso apenas de assinalar que o que está em causa são as emoções provocadas pela música e que – julgo - é relativamente pacífico reconhecer que a Falácia Intencionalista se aplica facilmente a esta dimensão da música. Consideremos a *5ª Sinfonia* de

Beethoven. Imaginemos, por hipótese, que se descobria através de algum registo autobiográfico entretanto encontrado no espólio do compositor que Beethoven não havia conseguido realizar completamente na sua sinfonia as suas intenções expressivas. Que afinal, as emoções por nós sentidas quando apreciamos a sinfonia de Beethoven não correspondem exatamente às emoções que Beethoven pretendeu que sentíssemos. Estaríamos dispostos a aceitar que a famosa sinfonia afinal não tem tanto valor como aquele que até agora atribuímos? Não parece que assim seja. Valorizamos a sinfonia pelas suas qualidades musicais perceptíveis e por aquilo que é capaz de despertar em nós. Não por aquilo que eventualmente transmite do universo interior de Beethoven. Assim, a sinfonia não pode ser encarada como uma representação das intenções do compositor como o aperto do pulso é uma representação do calor de Sevilha. A sinfonia, digamos, fala por si mesma – independentemente das intenções que Beethoven manteve na sua composição. Se eventualmente a obra representa algo, deveremos todos nós reconhecer esse algo diretamente na e através da obra, tal como reconhecemos o rosto de uma mulher de sorriso enigmático na *Mona Lisa*. Em suma, se eventualmente a obra musical representa, aquilo que representa não dependerá das intenções do compositor. Ora, Young defende que a obra musical representa um “tipo de emoção” através da emoção que desperta:

A música instrumental geralmente representa um tipo de emoção, não a emoção de algum indivíduo em particular (idem, 111).

Se a obra representa um tipo de emoção e se esse tipo de emoção não pode ser estabelecido pelas intenções do autor, então deve ser estabelecido pela *própria* obra – e da própria obra temos a emoção despertada. Então, a obra representará através da sua capacidade em despertar emoções o tipo de emoção a que pertence a emoção despertada.

A condição da possibilidade de falha

Olhemos agora mais de perto para o conceito de “significância cognitiva”. Esta noção surge no discurso de Young como uma forma de falar do conteúdo representacional da música em alternativa à noção de significado:

As obras musicais não têm condições de verdade e não têm significados no sentido de Frege. O significado é, no entanto, apenas um tipo de significância cognitiva. Obras musicais têm um tipo diferente de significância cognitiva (Young, 2014, 98).¹³⁴

¹³⁴ Works of music do not have truth-conditions and they do not have meanings in Frege's sense. Meaning is, however, only one sort of cognitive significance. Works of music have a different sort of cognitive significance (Young, 2014, 98). [tradução minha]

Isto é, a representação ilustrativa por via da qual a música representa emoções, como não é proposicional, não está vinculada à noção de verdade. Como tal, não pode ser entendida em termos de condições de verdade. Contudo, Young não tem em consideração algo que julgo de grande importância. Pelo facto de a representação ilustrativa não estar ligada à noção de verdade não significa que não tenha condições de satisfação. Afinal, qualquer representação – convencional ou ilustrativa - é definida em termos das suas condições de satisfação. Assim, numa representação ilustrativa as condições de satisfação serão as condições de adequação ao objeto que se pretende representar. Estas condições de adequação definem a significância cognitiva das representações ilustrativas, tal como as condições de verdade definem o significado das representações convencionais, como as frases declarativas.

Este facto tem como consequência que qualquer representação deverá obedecer àquilo que designarei como a “condição da possibilidade de falha”, que Robert Hopkins explica nos seguintes termos:

[Numa representação] deve haver, por assim dizer, alguma lacuna entre uma representação e o objeto ou estado de coisas que ela representa. Talvez a forma mais útil dessa ideia resida na afirmação de que onde há representação deve haver a possibilidade de deturpação/representação errónea (*misrepresentation*) - falsidade ou imprecisão, dependendo se a representação é proposicional ou dirigida ao objeto (Hopkins, 2009, p. 506).¹³⁵

Quero explicitar uma consequência destas considerações através do seguinte argumento:

P1: Se se pretende que R represente O então deve haver a possibilidade de R falhar em representar O.

P2: R1 é um candidato à representação de O1.

P3: Suponha-se que não é possível que R1 falhe em representar O1.

C: R1 não pode ser uma representação de O1.

Para exemplificar esta ideia, atentemos de novo ao caso da representação da sensação de calor em Sevilha. O objetivo do aperto do pulso é representar a sensação de 50° C vivido durante o verão na cidade espanhola. Esse objetivo poderia perfeitamente *não* ter sido logrado. Bastaria, por exemplo, que o aperto fosse menos vigoroso do que o necessário para que a sensação de sufoco térmico

¹³⁵ The first idea is simply that there must, as it were, be some gap between a representation and the object or state of affairs it represents. Perhaps the most useful form of this idea lies in the dictum that where there is representation there must be the possibility of misrepresentation – falsity or inaccuracy, depending on whether the representation is propositional or object-directed (Hopkins, Representation, 2009, p. 506). [tradução minha]

experienciado em Sevilha não fosse percebida. Neste caso temos claramente dois termos na equação de representação: 1) aquilo que representa (a sensação do aperto do pulso) e 2) aquilo que é representado (a sensação de calor em Sevilha). Se a primeira não surtir uma boa ideia da segunda, a representação falhou. Como é possível que falhe, esta representação satisfaz a condição da possibilidade de falha. Poderá o mesmo dizer-se em relação à possibilidade de a música representar emoções através do despertar de emoções? Este tipo de representação também satisfaz a condição de possibilidade de falha? Antes de responder diretamente a essa questão, vejamos outro aspeto importante da experiência musical.

A heresia da experiência separável

Uma consideração suplementar para apoiar o argumento que se segue surge no próprio texto de Young, quando o autor procura compatibilizar a sua teoria das emoções despertadas pela música com aquilo que Malcolm Budd (1985) designou de “heresia da experiência separável”. Devo notar que o estudo desta noção corresponde a um aprofundamento das considerações feitas acerca do carácter singular da expressão na música acima aduzidas quando critiquei a adequação da ideia de Nelson Goodman de exemplificação metafórica na explicação da expressividade musical. Desta vez falamos diretamente da emoção despertada.

Segundo Budd seria uma espécie de heresia afirmar que o tipo de experiência emocional que um ouvinte tem quando ouve música poderia ser obtido por algo que não a própria audição dessa música – por exemplo, tomando alguma droga. Young não aceita a acusação de que a sua teoria incorra nesta heresia:

A teoria do despertar [*arousalism*] considerada aqui não subscreve esta heresia, uma vez que a gama total de respostas emocionais à música não está disponível sem a cognição da performance musical (Young, 2014, p. 66).¹³⁶

Com esta passagem Young não poderá pretender dizer que existe um leque de respostas emocionais que dependem da cognição do material musical e *outra* resposta emocional, que corresponderia a uma emoção familiar como a tristeza, que não depende dessa cognição - como se essa tristeza pudesse ser sentida resultando de algo diferente da cognição do material sonoro. Isso pressuporia que a nossa resposta à música é de alguma forma desdobrada num sentido muitíssimo forte, como se pudessemos

¹³⁶ The arousalism considered here does not subscribe to this heresy since the full range of emotional responses to music is unavailable without cognition of the musical performance (Young, 2014, p. 66). [tradução minha]

convocar dois ou mais modos distintos de apreciação durante a experiência. Quando Malcolm Budd expõe o problema da heresia da experiência separada tem especial cuidado em explicar que não apreciamos música tomando-a como um mero veículo de transmissão de uma emoção previamente sentida pelo compositor, independente da obra por ele criada (como seria de esperar se seguissemos a proposta expressionista de Tolstoi, por exemplo), ou como veículo de uma qualquer emoção que pudesse ser sentida independentemente da apreciação musical. Budd defende que ouvimos música como um fim em si – isto é, tomando-a como o objeto central da nossa atenção, mesmo quando a música é expressiva de uma emoção:

Pois mesmo no caso da música que expressa a emoção e que é valorizada pela sua expressividade, a razão pela qual a música nos atrai não é porque produz uma experiência que, em princípio, poderia ser separada da experiência da música. Na verdade, a música pode ser avaliada como música em virtude de seu aspeto expressivo apenas se a experiência da música como expressiva de um estado de espírito não for pensada como uma mera combinação de experiências - uma experiência da música que não se relaciona com o estado de espírito e uma experiência do estado de espírito - cada um dos quais seria possível sem o outro (Budd, 1985, p. 124).¹³⁷

Isto é, se uma obra musical for considerada o veículo de transmissão de uma emoção previamente sentida, poderíamos apreciar essa obra de duas formas: 1) com o foco na emoção veiculada através da música, ou 2) com o foco nas qualidades estéticas da própria música. Mas nenhum dos dois modos parece adequado. O primeiro implica a não apreciação do carácter propriamente musical da música – a música não seria assim apreciada como objeto estético. O segundo modo de apreciação implicaria ouvir uma obra expressiva de uma emoção afastando do âmbito da apreciação essa mesma emoção. Isto significaria simplesmente não ouvir a expressividade musical, a qualidade emocional da música em jogo. Contudo, tão-pouco podemos pensar a apreciação musical como uma espécie de compósito destas duas experiências:

Portanto, como afirmei, a música pode ser avaliada pelo seu aspeto expressivo apenas se a experiência da música como expressiva de uma emoção (ou mais genericamente, um estado de espírito) não for pensada como uma mera combinação de experiências dos tipos indicados. Portanto, o que é necessário para uma teoria da expressão musical é uma conexão menos externa, mais íntima, entre a experiência do que a música expressa e a experiência da própria música: é necessário, de alguma forma, fundir a experiência do estado de espírito, do sentimento ou emoção expressa por uma obra musical com a experiência da música que lhe dá expressão, ou para integrar a experiência do que a

¹³⁷ For even in the case of music which is expressive of emotion and which is valued for its expressiveness, the reason the music is attractive to us is not because it yields an experience which in principle could be detached from the experience of the music. In fact, music can be valued as music in virtue of its expressive aspect only if the experience of music as expressive of a state of mind is not thought of as a mere combination of experiences—an experience of the music which does not relate it to the state of mind and an experience of the state of mind—each of which would be possible without the other (Budd, 1985, p. 124). [tradução minha]

música expressa com a experiência da música. É necessário evitar a heresia da experiência separável (Budd, 1985, p. 125).¹³⁸

Considero que Budd tem razão quando nos diz que precisamos de pensar o sentimento ouvido numa obra integrado no arranjo artístico específico dessa obra. Isto não significa que as respostas emocionais não possam ser variadas e por vezes, em certa medida, ambivalentes. Há peças cujo arranjo musical é suficientemente complexo para suscitar respostas múltiplas e até contraditórias – no capítulo anterior elaborei bastante sobre esse ponto quando falei sobre a “temporalidade multidireccionada”. Contudo, mesmo em casos em que existe um certo desdobramento emocional, tal desdobramento não se dá entre emoções “familiares” (independentes do material musical) e emoções “cognitivas” (dependentes desse material). O desdobramento ocorre sempre *dentro* da cognição do material musical específico da obra, como uma exigência de apreensão de vários aspetos do arranjo sonoro que contrastam entre si, se sobrepõem e requerem um esforço de conciliação – como a assimilação de duas ou três melodias em contraponto.

Em suma, quando uma música desperta o sentimento de tristeza, esse sentimento será despertado como o resultado da cognição do seu material artístico. Por isso, não existe um sentimento de tristeza ao qual se acrescenta - como se de uma camada suplementar se tratasse - um sentimento estético que resulta de outro ato paralelo de cognição. A tristeza, se quisermos, é a tristeza cognitivamente elaborada a partir do arranjo musical. Assim, quando Young nos diz que “a gama total de respostas emocionais à música não está disponível sem a cognição da performance musical” deverá ter de incluir todo o leque de emoções que a música desperta – compreendendo as que se incluem no género de emoções familiares – porque todas elas são o resultado da cognição musical. A tristeza sentida na apreciação do *Prelúdio n.º 4* de Chopin está intrinsecamente ligada à forma como registo cognitivamente a progressiva resolução de dissonâncias, as inflexões melódicas, as variações agógicas. O que se poderá, todavia, acrescentar a favor de Young é que não é pelo facto de a tristeza resultar da cognição do material musical que deixará de ser tristeza. Contudo, a ressalva crucial está em que para que sejamos consequentes com a ideia de que a emoção sentida escapa genuinamente à acusação da heresia da experiência separada teremos de aceitar que ainda que a emoção despertada se possa incluir num género familiar de emoção (por exemplo, de tristeza ou alegria), o tipo específico

¹³⁸ Therefore, as I claimed, music can be valued for its expressive aspect only if the experience of music as expressive of an emotion (more generally, a state of mind) is not thought of as a mere combination of experiences of the kinds indicated. Hence what is needed from a theory of musical expression is a less external, a more intimate, connection between the experience of what music expresses and the experience of the music itself: it is necessary in some way to fuse the experience of the mood, feeling or emotion expressed by a musical work with the experience of the music which gives it expression, or to integrate the experience of what music expresses with the experience of the music. It is necessary to avoid the heresy of the separable experience (Budd, 1985, p. 125).

de tristeza ou alegria é de tal forma singular que só poderá ser provocado pela obra musical que desperta tal emoção.

Poder-se-ia objetar que a heresia da experiência separada tem algo de vazio em dois sentidos diametralmente opostos: parece ser, ao mesmo tempo, demasiado inclusivista e demasiado exclusivista. Por um lado, em certo sentido, toda e qualquer emoção escapa a tal heresia. Não há nenhuma emoção suscetível de ser verdadeiramente experienciada por via de outra causa ou acontecimento que não o que a provocou. Imaginemos a tristeza que alguém sente quando vê um amigo partir. Não há no mundo nenhum outro acontecimento capaz de provocar nessa pessoa essa mesma tristeza. Nesse sentido, a emoção despertada pela música não seria, segundo esta perspectiva, diferente de qualquer outra emoção sentida num outro qualquer contexto não musical. Por outro lado e de outra perspectiva, parece que nenhuma emoção escapa à heresia da experiência separada porque praticamente todas as emoções apresentam suficientes semelhanças entre si para poderem ser enquadradas num *tipo* de emoção que nos é familiar. A pessoa que perde o amigo sente algo que, em certo grau, se assemelha a outros sentimentos suscetíveis de serem agrupados numa categoria mais abrangente como “tristeza”. Quando designamos a música como “triste” estamos a fazer o mesmo: a incluí-la numa categoria mais vasta de emoções que podem ser vividas sem ter a obra musical como sua causa ou objeto. Como resolver este problema?

Se quisermos manter que a ideia contida na heresia da experiência separada é pertinente para pensar a experiência musical, julgo que devemos insistir no *grau* a que o sentimento experienciado na música se distingue de todos os outros sentimentos não musicais. Ainda que o sentimento provocado por uma dada obra se possa incluir numa categoria identificável mais lata – por exemplo, dentro do que designamos como “tristeza” – a forma, o grau e a estrutura desse sentimento particular é significativamente distinto de todos os outros sentimentos vivenciados fora da experiência musical. De tal forma que não existe nenhum sentimento experienciável fora do âmbito da apreciação da obra capaz de nos dar uma ideia minimamente satisfatória do que seria o sentimento proporcionado pela obra. Se perco um amigo, fico com uma ideia minimamente satisfatória do que será o luto. Luto esse que poderei sentir num outro momento, por um outro amigo ou familiar. No caso da música, o sentimento de tristeza experienciado pelo *Prelúdio n.º 4* de Chopin é de tal modo singular, que, por um lado, não haverá nenhuma outra obra nem circunstância que me dê uma ideia minimamente adequada desse sentimento, nem, por outro lado, a experiência desse prelúdio me esclarecerá acerca de um qualquer sentimento que poderei sentir através de uma outra obra musical ou de uma outra circunstância de vida. Por isso faz sentido dizer-se que no momento em que uma pessoa perde alguém

de grande significado para a sua vida passa a conhecer a tristeza do luto – uma espécie de subclasse de sentimentos dentro da classe maior que seria a tristeza. Mas fará sentido dizer-se que a partir do momento em que alguém ouve um prelúdio de Chopin passou a ter conhecimento do que seria experienciar um certo subtipo de sentimento dentro do tipo mais vasto que designamos de “tristeza” ou “melancolia”? Que tipo de sentimento seria esse? O sentimento de alguém que perde um ente querido é muito diferente do sentimento de alguém que vê falir a sua empresa. São subtipos de tristeza consideravelmente diferentes, por isso faz sentido introduzir categorias suplementares para os distinguir. A heresia da experiência separada começa a fazer mais sentido quando pensamos que a diferença entre um noturno de Chopin, uma ária em modo menor de Bach ou um andamento fúnebre de um concerto de Rachmaninov é uma diferença deste género. Tudo se passa como se cada peça de música inaugurasse um novo subtipo de tristeza, e não apenas uma nova instância de um tipo de “tristeza musical” que nos é familiar e que, por sua vez, se pudesse incluir numa outra subcategoria de tristeza não musical que também nos seria familiar. (Não poderá tratar-se, em rigor, de um novo tipo em sentido próprio porque seria um tipo com uma única instância.) Isto não nos deverá surpreender se nos lembrarmos que o objeto da tristeza da música é um objeto deveras diferente de tudo o que encontramos na vida quotidiana: o objeto da música é a própria música.

Com efeito, o aspeto fenomenológico, sensorial, cognitivo, comportamental e fisiológico de uma emoção musical é consideravelmente distinto daquele que encontramos nas emoções vividas em contextos não musicais. Destaquemos o aspeto cognitivo, que tem implicações sobre todos os outros. Quem está realmente triste - qualquer que seja a tristeza - vive assolado com os pensamentos que causam essa tristeza. Há algo que o preocupa e que procura resolver, ou pelo menos com o qual procura lidar (o amigo que parte, o fim do casamento, etc.). Inversamente, quem sente tristeza através da música não está preocupado com o que causa a tristeza - que neste caso seria a própria música. Não está consumido, por exemplo, com pensamentos pessimistas acerca do seu infortúnio. Tão-pouco procura resolver qualquer situação associada ao sentimento de tristeza. Além disso, a negatividade da emoção (isto é, a sensação de valência negativa) não se faz notar tão intensamente. Trata-se de um tipo de tristeza pelo menos compatível com a vontade de continuar a ouvir música. Esta compatibilidade, ou seja, esta disposição para ouvir música que suscita um sentimento que normalmente desejamos evitar é, aliás, um dos aspetos mais intrigantes desse tipo de música. Existe todo um debate dentro da filosofia da música em torno do aparente paradoxo de nos sentirmos atraídos por música expressiva de sentimentos que tipicamente procuramos evitar (cf. e.g., Garrido, 2017; Levinson, 2011e; Davies, 1995). Deste forma, a tristeza sentida através da apreciação musical,

ainda que continuemos a pretender designá-la de tristeza, deverá ser uma espécie de “sombra” da tristeza real: uma tristeza que não acarreta as preocupações e a negatividade da tristeza que vivemos fora da música, mas que dela preserva fundamentalmente a sua coloração fenomenológica. Coloração fenomenológica que se encontra modelada pelo conteúdo e estrutura musical da obra. Daí que autores como Levinson nos falem em “quasi-emoções” para distinguir as genuínas emoções sentidas na vida real (“fully-fledged, garden variety emotions”) das emoções sentidas através da música. Jenefer Robinson (cf. 2005) fala-nos em “moods”, que poderá ser traduzido como “humor”, “disposição geral” ou “estado de espírito”. (Ver abaixo considerações suplementares sobre esta noção).

Assim, a singularidade da “tristeza musical” está vinculada à singularidade da estrutura e conteúdo da obra, que, por sua vez, dá à obra o seu valor artístico. Justamente o que temos vindo a discutir a partir de Budd: a emoção musical é uma espécie de “fusão” entre a evocação de uma emoção que nos poderá ser relativamente familiar e aquilo que o material artístico específico da obra musical é capaz de provocar. Se a tristeza que a música desperta é indissociável desse arranjo artístico específico, tal tristeza deverá, ela mesma, herdar a singularidade desse arranjo.

Formulação do argumento

Chegados aqui, podemos elencar o essencial dos três pontos que foram anteriormente explicados e que servirão para a construção do argumento que se segue:

- 1) Uma representação R de O deverá satisfazer a condição da possibilidade de falha, segundo a qual deverá ser possível R falhar em representar O.
- 2) Se a obra musical representar uma emoção por via do despertar de emoções, representará o tipo de emoção à qual pertence a emoção que desperta e não o tipo de emoção que o compositor eventualmente tencionou representar.
- 3) A emoção que desperta não pode ser experienciada a não ser pela obra musical que a desperta

Tendo isto em conta, será adequado dizer-se que a música representa um tipo de emoções? Por 2) vemos que a obra representa o tipo de emoção que desperta. Por 3) vemos que esse tipo de emoção só pode ser experienciado pela própria obra. Então, se a obra representasse, representaria o tipo de emoção que só nessa obra é possível experienciar. Sendo assim, não haveria nenhuma lacuna entre R e O: a obra representar-se-ia apenas e somente a si mesma. Como a obra é sempre idêntica a si

mesma, não é possível que falhe em se representar a si mesma. Assim, por 3), a obra musical não representa.

Repare-se que não se trata de a música exemplificar – segundo a noção de Nelson Goodman - o tipo de emoção que provoca. Numa exemplificação, a amostra deverá exibir as características relevantes do objeto amostrado que existe prévia e independentemente da amostra. Assim, uma amostra pode perfeitamente falhar em representar o objeto amostrado: uma amostra de tecido pode ter a cor mais esbatida do que o tecido que refere e uma amostra de um gelado pode ter um sabor mais açucarado que o gelado que refere. No caso agora em análise, a própria amostra constitui tudo o que há para ser amostrado. É impossível que falhe.

2.17.6. De novo a representação do comportamento expressivo

Pensemos agora em como podemos aplicar a condição da possibilidade de falha ao primeiro argumento de Young visto anteriormente. Supondo, por hipótese, que a música expressiva de uma emoção representa o comportamento humano expressivo dessa emoção poderá a música falhar em representar esse comportamento? Para começar, não surge aqui o problema da identificação entre representação e objeto representado porque existem nitidamente dois termos: o carácter expressivo da música que funciona como referente por um lado e, por outro, o comportamento humano por ela referido. Ainda assim, como poderá a música falhar em representar tal comportamento? Pode a música, por exemplo, exagerar ou mostrar-se incongruente na representação do comportamento expressivo de uma emoção? Segundo a teoria defendida por Young, o comportamento que a música representa será o comportamento que melhor se assemelha ou se adequa ao movimento tonal, harmónico e rítmico que a música exhibe. Sendo assim, a mínima mudança no movimento musical determina uma mudança no comportamento (presumivelmente) representado. Por isso, não existe uma lacuna entre a expressividade exibida e a expressividade que se pretenderia representar. Quando uma música triste acelera ou abranda a sua pulsação tal não significa que pode estar a exagerar ou a mostrar-se errática na representação do comportamento típico da tristeza. O que acontece é que essa aceleração ou abrandamento rítmico poderá mudar o carácter expressivo da música. Um prelúdio de Chopin não falhou em representar a emoção de tristeza que supostamente pretende representar porque num dado momento a aceleração rítmica não é consistente com o comportamento típico da tristeza supostamente representada. O que pode suceder é que nesse momento a música de Chopin

está a exibir um *outro* tipo de carácter expressivo ou estético. Os supostos “erros” de representação musical do comportamento humano são apenas a exploração das potencialidades artísticas da música em desenvolvimento. Se assim é, então a música não pode falhar em representar o que pretende representar. Não satisfazendo a condição da possibilidade de falha, temos outra razão para acreditar que a música não representa o comportamento expressivo humano para além das razões anteriormente aduzidas.

2.17.7. Pode a música representar emoções?

Até este ponto procurei refutar as duas teses anti-formalistas principais de Young: a ideia de que a música, por via da sua expressividade, representa o comportamento humano expressivo e a ideia de que a música representa, através da sua capacidade em despertar emoções, o tipo de emoção que é por ela despertada. Dito isto, será que existe uma outra hipótese de concebermos a música como representação de emoções? Julgo que podemos ensaiar uma resposta afirmativa, desenvolvendo uma possibilidade já analisada numa secção anterior quando falamos sobre a analogia entre a tristeza musical e a tristeza do focinho do São Bernardo: trata-se da hipótese de a música representar a emoção que expressa (e não o comportamento humano expressivo como defende Young). De facto, vimos em cima que a potencial capacidade da música em representar deverá estar na sua expressividade. Todavia, como veremos mais abaixo, a ponderação desta hipótese conduzir-nos-á a um certo impasse teórico.

A estratégia argumentativa que segui para refutar a ideia de que a música representa emoções passou por assinalar o princípio geral de que numa representação existe uma lacuna entre a representação e o objeto representado. Se existe representação, existe a possibilidade de deturpação, de imprecisão ou de inadequação. Por isso, se a música representa uma emoção por via da sua expressividade deverá poder falhar em representar essa emoção. Com efeito, podemos estabelecer a lacuna entre a representação e o objeto representado quando usamos a música para comunicar algo. Por exemplo, quando faço da música um veículo de transmissão de uma dada emoção ou estado de espírito. Assim se estabelece a diferença entre expressão e representação. A música falha em representar uma emoção justamente porque a emoção que expressa (e que pode ser imediatamente reconhecida na própria música) não coincide com a expressão que representa (fora da música). O que seria impossível no caso anterior porque não haveria forma de conceber a emoção representada

apontado algo extramusical. A emoção representada não poderia ser outra coisa a não ser a emoção despertada, e o comportamento representado não poderia ser outro senão o comportamento expresso. Recapitemos a situação que referi atrás. Se um amigo me pergunta como me encontro e se eu decidir enviar um trecho do *Adágio para Cordas* de Barber como resposta, uma mensagem é nitidamente transmitida a esse meu amigo porquanto acabo de representar o meu estado de espírito através do trecho da peça de Barber. Neste caso, não existe identificação entre representação e objeto representado: uma coisa é a música, outra é o meu estado de espírito. Poderei, assim, falhar em representar o meu estado de espírito de múltiplas formas. Não faria qualquer sentido fazer ouvir o *Adágio* se me encontro contente, e mesmo que me encontre triste, se a minha tristeza não passa de um leve desânimo, a profunda gravidade do *Adágio* dará certamente uma percepção errada da forma como me sinto. Além disso, é de crucial importância assinalar que a representação nunca poderá ser acurada pelas razões acima aduzidas respeitantes à heresia da experiência separada, lembrando que as considerações feitas em relação à singularidade da emoção despertada pela música se poderão aplicar à expressividade. De facto, a emoção expressa será reconhecida como um aspeto indissociável do arranjo musical específico da obra. Os “contornos” dessa emoção aparecem moldados por esse arranjo. Daí que a heresia da experiência separada poderá traduzir-se aqui como uma espécie de “heresia do reconhecimento separado” – não poderei reconhecer a emoção específica desta obra musical em nenhuma outra pessoa, ser vivo ou objeto. Desta forma, a emoção específica que reconheço na obra nunca poderá ser uma emoção que existe prévia e independentemente do meio pelo qual ela é comunicada. Sendo assim, se pretendo usar a obra para comunicar um sentimento prévio, haverá sempre uma lacuna entre esse sentimento e o sentimento realmente expresso pela obra. Ou seja, haverá sempre uma imprecisão na comunicação de um sentimento. Ainda assim, a representação é possível num nível muito genérico. Apesar das reservas formalistas mais radicais, julgo que é relativamente indubitável que o *Adágio* é triste e pesaroso. Se alguém pretender comunicar como se sente através do *Adágio* conseguirá transmitir a ideia algo genérica de que está, de facto, triste num grau considerável. Não poderei ficar a saber como essa pessoa realmente se sente porque não há uma identificação entre a emoção expressa e a emoção sentida, mas há dimensões do sentimento que o *Adágio* é capaz de representar com alguma eficácia, como a tonalidade geral desse sentimento, o grau e, digamos, a sua seriedade. Este modo de representação não é de estranhar porque posso representar um objeto através da referência a certos aspetos de um outro objeto do mesmo tipo. Se quero mostrar a alguém de que cor é o meu gato, posso usar o desenho de um gato particular que tenha uma cor idêntica ao meu para mostrar a cor do meu gato. Na música, a emoção que é expressa

dá-nos uma caracterização dos aspetos mais gerais da emoção representada, mas não outros de suma importância para a sua caracterização, como os seus aspetos cognitivos.

Será que numa situação normal de apreciação musical a música pode também representar? Será que nessa circunstância a condição da possibilidade de falha é satisfeita? Respondi afirmativamente a esta pergunta numa parte anterior, mas pretendo agora desenvolver um pouco mais este assunto. Quando ouvimos uma peça puramente instrumental num concerto não existe ninguém a explicitar a sua intenção de que a música ouvida deverá representar a sua emoção ou estado de espírito. Contudo, podemos ponderar a hipótese de que uma intenção subentendida pode ser evocada na experiência apreciativa. Consideremos de novo a peça para piano de Chopin que tenho vindo a referir, o *Prelúdio Op.28 No.4*. É de supor que Chopin teve a intenção de que o prelúdio exprimisse o pendor pesaroso que nele podemos ouvir e sentir. Se se descobrisse que Chopin pretendeu, além disso, transmitir o seu estado de espírito através do *Prelúdio* tal não seria surpreendente e poderíamos, então, considerar o prelúdio como uma representação (genérica e imprecisa) desse estado de espírito. Podemos também imaginar um cenário em que o prelúdio falha nitidamente em representar o que pretende representar. Suponhamos que se descobria, através de registos biográficos de Chopin, que o compositor compôs o prelúdio com pretensões irónicas e jocosas. Que, afinal, Chopin pretendeu que o seu prelúdio fosse ouvido como uma sátira a um certo modo pessimista de olhar o mundo. Se tal fosse verdade, poderíamos ponderar a hipótese de que Chopin falhou em representar as suas pretensões satíricas porque a tristeza do prelúdio não parece ser irónica. Desta forma, nos casos hipotéticos agora referidos, podemos dizer que faz sentido dizer que o prelúdio satisfaz a condição da possibilidade de falha. Julgo, por isso, que o carácter expressivo do prelúdio tem um potencial comunicativo evidente. Este potencial comunicativo pode muito facilmente manifestar-se em várias situações. Posso, por exemplo, usar o prelúdio para comunicar que estou triste (como no caso do *Adagio* acima visto), ou pode o prelúdio ser usado para reforçar emocionalmente uma cena triste de um filme. Vejamos um exemplo que ilustra o que acabo de dizer: a peça para piano *Nuvens sombrias* de Frans Liszt.

Qualquer pessoa que ouça a peça de Liszt reconhece nela uma notória taciturnidade. Ao intitulá-la de *Nuvens Sombrias*, Liszt confere-lhe explicitamente poder representacional. A peça, de certa forma, representa as nuvens sombrias ou o ambiente típico de um dia soturno, que, por sua vez, poderá metaforicamente representar um dado estado de alma associado a um ambiente desse tipo. Contudo, não é o título que confere à obra a taciturnidade que ela comunica através dessa representação. Sucede praticamente o contrário: o título de certa forma catalisa algo que a obra por si

mesma já contém de modo latente e que está, digamos, a querer comunicar. A peça poderia ter qualquer outro título, desde que tal título se coadunasse com o carácter taciturno geral da obra. Um título mais “solar”, como *Manhã resplandecente* não resultaria, a não ser, claro está, como ironia. Stanley Kubrick usa as *Nuvens Sombrias* de Liszt no acompanhamento de uma das cenas mais pesadas e tocantes do seu filme *Eyes Wide Shut*. A obra cumpre nesse momento um duplo papel, de intensificação e de representação. De intensificação porque a cena torna-se emocionalmente mais forte, densa e profunda; de representação porque a lugubridade da música reitera e pressagia a gravidade da situação que gradualmente se desvenda. A obra intensifica e representa sem que seja minimamente necessário saber-se que título tem a obra. Ora, retiremos o título à obra de Liszt e separemo-la também do filme do Kubrick. Despida destes auxílios extramusicais, perde esta obra todo o seu poder representacional? Ao contrário do que pretende Hanslick (e os formalistas na sua senda), julgo que não. Despedidos de auxílios extramusicais, os três aspetos seguintes permanecem: 1) os traços gerais de taciturnidade, 2) o potencial comunicacional desse carácter expressivo, e 3) o facto de essa obra ter sido criada intencionalmente com um carácter expressivo com esse potencial comunicacional. Tudo aspetos que pertencem ao material musical da própria obra. Mesmo sem um título e mesmo sem a cena de um filme, podemos ser levados a ouvir a obra como a manifestação de uma tentativa de expressão emocional de alguém. Daí que a nossa imaginação nos induza a contrapor à obra um elemento intencional que instaura a lacuna necessária entre representação e objeto representado que, por sua vez, abre a possibilidade de que a obra seja concebida consistentemente como uma representação. A situação será análoga às obras puramente instrumentais com um intenso pendor expressivo, como o prelúdio de Chopin que tenho vindo a referir. Nelas não há, desde início, nenhum auxílio extramusical. Contudo, é de esperar que um vestígio do poder comunicativo que se manifestaria claramente caso introduzíssemos ajudas extramusicais se preserva quando o prelúdio é exibido numa sala de concertos para ser fruído por si mesmo. Desta forma, podemos aceitar que a música puramente instrumental tem um certo carácter representacional. Uma vez mais, para que tal aconteça deveremos imaginar um elemento extramusical que funcione como objeto da representação. Como disse em cima, na falta de uma indicação extramusical mais explícita (como um título ou uma cena de um filme) o facto de o carácter expressivo da obra se apresentar como uma manifestação de um ato intencional pode induzir-nos a imaginar a obra como a representação do estado de alma de alguém diretamente associado à sua criação ou à sua exibição em palco – o compositor ou o intérprete. Acontece que o grau de dificuldade em imaginar um tal elemento será inversamente proporcional à nossa disposição em apreciar a música como uma genuína representação. Talvez o

formalista insista que esse exercício imaginativo é um exercício que a música simplesmente não requer para a sua adequada apreciação. Poderá até acrescentar que, no pior dos casos, se trata de um exercício distrativo e por isso prejudicial à correta compreensão da obra. Creio que estas reservas são plausíveis e conduzem-nos a um certo impasse teórico entre aqueles que valorizam o potencial comunicativo do carácter expressivo da música e aqueles que não encontram nesse carácter expressivo mais que uma outra potencialidade estético-sintática da música suscetível de ser apreciada autonomamente. Julgo que a *persona* de Levinson que serve de postulado à sua teoria da expressividade musical poderá aqui figurar como uma possibilidade de tornar este exercício imaginativo mais razoável. Poderemos apreciar a expressão musical não só enquanto expressão emocional de uma *persona* imaginária que funciona como condição fenomenológica do carácter expressivo, mas também como a representação dos sentimentos dessa *persona* identificando-a (num segundo nível imaginativo) com o detentor hipotético do estado de alma que se revela através da música - tendo sempre em conta que as duas coisas não são a mesma. Recorde-se que Levinson torna claro, na sua resposta a Scruton, que a *persona* é uma condição da expressão musical e não um elemento separado da música. A *persona* na teoria de Levinson não é concebida como alguém que escolhe o trecho musical que melhor se adequa ao que sente previamente. Contudo, uma possibilidade deste género poderá entrar em jogo se quisermos ponderar a hipótese de tornar mais plausível o carácter representacional da música puramente instrumental a partir do seu potencial comunicativo. Lembremo-nos que as teorias expressionistas sobrelevam este potencial. Falei já de Tolstói, mas a este respeito julgo que a teoria de R. G. Collingwood fará mais justiça à conciliação pretendida entre comunicação de um sentimento e apreciação da singularidade do material sonoro. Para Collingwood, expressão artística significa sobretudo *clarificação*. O sentimento (ou a “perturbação”, nas palavras de Collingwood), que difusa e imprecisamente o artista sente num momento inicial, é pelo trabalho e envolvimento artístico progressivamente clarificado. Se a obra de arte corporiza o esforço de clarificação do artista tornando acessível para quem a aprecia a clarificação desse sentimento, então poderemos dizer que a obra representa esse sentimento. O problema está, uma vez mais, na identificação do sentimento da obra com um sentimento prévio (ou uma perturbação prévia) que o artista poderá ter sentido *independentemente* da obra criada. O processo de trabalho artístico é simplesmente um processo de mera clarificação de algo previamente determinado (ainda que perceptivamente difuso e impreciso)? Pelo menos no caso da música instrumental, segundo o princípio da heresia da experiência separada de Malcon Budd, não parece que assim seja. A obra musical não é apenas uma oportunidade de clarificação sentimental, mas inaugura novos modos de sentir por via da exploração do seu médium

específico. Contudo, se essa clarificação está *também* presente, então a obra é também representação dos aspetos por ela clarificados. Por isso, o poder representacional que eventualmente podemos atribuir à música desta forma é muito ténue porque – como tenho vindo a assinalar nesta secção - é capaz apenas de transmitir aspetos gerais de uma dada emoção ou estado de espírito. Aquilo que de mais interessante encontramos na música está justamente nos aspetos que escapam à representação e que configuram a singularidade do seu arranjo sonoro.

2.17.8. O valor da experiência musical

Young procurou demonstrar que a música tem valor cognitivo sobretudo porque é capaz de representar o tipo de emoção que desperta e, através dessa representação, fornecer sobre esse tipo de emoção conhecimento significativo. Ora, se for verdade que a música não representa as emoções desse modo, e se é a este tipo de representação que Young recorre para explicar a capacidade da música em fornecer conhecimento relevante, então deverá concluir-se que Young não foi capaz de elaborar um argumento convincente para a ideia de que a música possui a capacidade de nos dar conhecimento relevante sobre o mundo extramusical. Se não nos pode oferecer conhecimento relevante, a música não pode ser profunda. E se não pode ser profunda, então não teríamos, supostamente, uma forma adequada de lhe conferir valor.

Existe uma outra objeção à tese de que a música nos pode fornecer conhecimento extramusical relevante que é, em certa medida, independente da crítica que faço à defesa de Young de que a música tem poder representacional. Mesmo supondo, para efeitos argumentativos, que a música *tem* poder representacional, isto é, mesmo supondo a hipótese que a música representa sentimentos, a questão que se levanta diz respeito à *justificação*. Independentemente da conceção que tenhamos de conhecimento¹³⁹, é natural esperar que uma noção minimamente robusta de conhecimento implique o requisito de que tal conhecimento seja, de alguma forma, justificado. Ora, como pode, exatamente, uma peça musical puramente instrumental fornecer uma justificação para a crença ou conjunto de crenças que formamos acerca do sentimento representado – conjunto de crenças que, supostamente, constituiriam o conhecimento acerca desse sentimento? Como posso garantir justificadamente que a tristeza ou a jovialidade é como aquilo que nas obras de Chopin ou de Vivaldi vem (hipoteticamente)

¹³⁹ De facto, o conceito de conhecimento é um dos problemas centrais de todo o projeto filosófico, que figura como o tema central de um dos ramos principais da filosofia, a epistemologia. Trata-se, por isso, de um assunto que excede o âmbito desta dissertação.

representado? Julgo que esta justificação simplesmente não está disponível na experiência musical considerada em si própria. Uma vez mais, a vivência emocional que a música nos proporciona poderá ser útil para percebermos o nosso mundo emocional. Mas apenas quando integrada numa análise extramusical – na área da psicologia, principalmente – muitíssimo mais vasta.

O problema central da visão de Young é que parte do pressuposto de que a experiência musical só poderia ter verdadeiro valor – só poderá ser “profunda” - se fosse experienciada primariamente como fonte de obtenção de conhecimento. (Para ser rigoroso, Young considera que a música pode ser valiosa por outras razões, mas considera que o conhecimento é o fator principal e só através dele poderemos afirmar que a música é profunda.) Ora, porque deveremos pensar assim? A maioria das experiências valiosas e profundas que podemos viver não têm o conhecimento como seu objetivo primário. Consideremos outras experiências: ajudar alguém em necessidade, beijar a pessoa que amamos, fazer paraquedismo, tomar um banho debaixo de uma cascata, acampar no meio da natureza, entregar-se a uma massagem tailandesa, contemplar à noite a vastidão do céu estrelado, fazer uma viagem a um país com uma cultura muito diferente da nossa, encontrar um amigo de infância, assistir à entrega do diploma de final de curso de um filho, doar sangue, fazer voluntariado. A lista é ilimitada. Ninguém negará que se trata de experiências profundas, gratificantes, existencialmente recompensadoras. Mas não diríamos que são *primariamente* centradas na obtenção de conhecimento. Claro que em todas estas experiências acabamos sempre por aprender algo de importante, e essa aprendizagem complementa o valor da experiência (um caso notório é o da viagem a um país com uma cultura distinta da nossa) . Mas a obtenção do conhecimento não constitui o propósito principal destas experiências, nem elas são adequadamente caracterizadas em função do conhecimento que se espera conseguir. Veremos numa parte posterior deste capítulo que alguns autores conceberam a natureza e valor da experiência estética de forma também ela em grande medida desassociada do propósito de aumentar o nosso conhecimento – uma das implicações principais do desenvolvimento da categoria do *desinteresse* na caracterização do juízo estético por parte de pensadores como Kant será justamente subtrair tal juízo aos propósitos cognitivos definidores do juízo lógico e empírico. Segundo Kant,

Aprender pela sua capacidade de conhecimento (seja num modo de representação claro ou confuso) um edifício regular e conforme a leis, é algo totalmente diverso do ser consciente desta representação com a sensação de comprazimento <Wohlgefallen>. Aqui a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida, sob o nome de sentimento de prazer ou desprazer; o qual funda uma faculdade de distinção e julgamento inteiramente peculiar, *que em nada contribui para o conhecimento*, mas somente mantém a representação dada no sujeito em relação com a inteira

faculdade de representações, da qual o ânimo se torna consciente no sentimento do seu estado (Kant, 2017 / 1790, pp. 104, §1).

Grande parte da contenda entre formalistas e anti-formalistas está em decidir quão independente é a experiência musical de fatores ulteriores a ela mesma. Representar é, como vimos, essencialmente estar em lugar de outra coisa, daí que a insistência na ideia da música como representação é uma insistência na ideia de que a música está no lugar de outra coisa. A música estaria sempre dependente do que dá a conhecer, do que poderia simbolizar, do objeto exterior para o qual apontaria. E seria essa aprendizagem, esse conteúdo que se separa da música, esse "conhecimento extramusical" que, quando assimilado e reconhecida a sua pertinência, conferirá algo retrospectivamente o verdadeiro valor à experiência musical. Contudo, quando decidimos assistir a um concerto de piano, o entusiasmo que antecipa a chegada da pianista ao palco não corresponde à expectativa do que a pianista nos dará a conhecer ou aprender (como quando decidimos assistir a uma aula de um professor que admiramos), mas corresponde sobretudo à expectativa daquilo que a pianista nos permitirá *sentir*. Sabemos que o músico nos proporcionará um momento digno de ser vivido por si mesmo que não queremos de nenhum modo desperdiçar.

Tal como uma infinidade de outras experiências que preenchem a nossa vida, a experiência musical é valiosa porque se relaciona intimamente com dimensões cruciais da nossa existência e condição. A música vivifica a nossa imaginação, desafia a nossa inteligência, aguça a nossa sensibilidade e estimula o nosso lado emocional. O significado da experiência da música não é (prioritariamente) um significado cognitivo, mas um significado vital. Um significado que se traduz como oportunidade de viver a vida de uma forma mais completa, na qual as diversas potencialidades que nos constituem se conciliam numa inesperada harmonia.

2.17.9. Considerações finais acerca da teoria de Young

A digressão teórica em torno do tema do poder expressivo da música que James O. Young nos apresenta no livro que analisei nesta secção, *Critique of Pure Music*, é admirável. Young procura explicar porque atribuímos tanto valor à música. Um dos aspetos mais meritórios da análise de Young é a convocação para a análise filosófico-especulativa das últimas investigações em psicologia experimental. Young pretendeu encontrar nestes estudos bases empíricas para fundamentar a tese de que a música expressa emoções e a tese de que a música desperta emoções. A partir do

estabelecimento destas teses, Young avança com a sua tese anti-formalista central: a ideia de que a música representa emoções extramusicais e, por via desse poder representacional, fornece conhecimento psicológico relevante sobre as emoções que representa. Este conhecimento extramusical conferiria à música o seu valor e profundidade.

Apesar de ter procurado argumentar contra todas as teses que Young apresenta no livro, creio que o percurso filosófico empiricamente informado que Young nos permite percorrer ao longo do seu livro nos ajuda a aprofundar significativamente o tema da expressão musical.

2.18. De novo a evocação de emoções na música a partir de Hanslick

Voltemos ao estudo dos argumentos de Hanslick acerca da possibilidade de a música possuir a propriedade disposicional de provocar emoções. Vimos que, ao contrário do que se poderia inicialmente esperar (para surpresa de Peter Kivy), Hanslick não fez uso da incapacidade de a música representar factos, ideias ou situações para inferir a incapacidade de a música provocar sentimentos. De facto, em rigor, o autor não nega que a música seja capaz de despertar emoções. Além disso, Hanslick reconhece que a exaltação suscitada pela arte dos sons é inegável. Contudo Hanslick defende que o efeito emocional que a música poderá ter é meramente “patológico”: segundo Hanslick trata-se de uma agitação anímica causada de modo imediato pelo impacto das ondas sonoras no sistema nervoso de uma pessoa emocionalmente perturbada. Os sentimentos seriam provocados pelo, digamos, “som bruto” da música, e não pela própria música apreciada enquanto tal. Este ponto é interessante porque a justificação que Hanslick nos dá para a ausência de propriedades representacionais na música poder-nos-ia levar a pensar que Hanslick, no que respeita às emoções despertadas, seria um forte adepto do que hoje se designa por cognitivismo – a ideia de que as emoções envolvem juízos, avaliações e crenças acerca de um dado objeto ou situação. No entanto, o autor defende aqui a possibilidade de os sentimentos poderem ser evocados de um modo muito menos mediado do que seria de esperar: pela ação direta das ondas sonoras no nosso sistema nervoso. Esta ideia poderá aproximar Hanslick da perspetiva de Jenefer Robinson, que a própria autora designa de “Efeito Jazzercise” (*Jazzercise Effect*) (Robinson, 2005, pp. 387-405). Semelhantemente, o efeito Jazzercise é uma resposta mais imediata e menos cognitiva a características não expressivas da música, como o timbre, a intensidade ou a altura. Robinson diz-nos que, ao contrário do que defende Stephen Davies, para que as emoções sejam despertadas não é requerido o reconhecimento de

semelhanças entre os contornos dinâmicos da música e os contornos expressivos comportamentais típicos de uma dada emoção. Robinson avança que não é sequer requerido que a música seja tomada como objeto dessa emoção, argumentando que repostas do tipo Jazzercise não se iniciam com uma avaliação afetiva do objeto apreciado: as respostas emocionais são simplesmente causadas pelo impacto da música no nosso sistema corporal e motor. Contudo, Robinson defende também que esses estados de espírito frequentemente transformam-se em emoções, de duas maneiras entre si relacionadas. Primeiro, Robinson assinala que monitorizamos constantemente os nossos estados afetivos de forma cognitiva. Desta forma, uma mudança no estado afetivo de tipo Jazzercise suscita em nós uma busca cognitiva de uma caracterização adequada do efeito sentido. Se etiquetarmos esse estado efetivo com um termo relativo a uma emoção determinada, Robinson diz-nos que podemos mesmo chegar a identificar esse estado com a emoção designada por esse termo. Desta forma, Robinson admite que podemos, em certa medida, “decidir” que emoção sentimos através do processo de reconhecimento envolvido da etiquetagem. Em segundo lugar, Robinson diz-nos que esse efeito emocional se pode melhor descrever como uma sensação emocional geral (no inglês, “mood”, como acima fiz referência). Ora, Robinson diz-nos que quando nos encontramos nesse estado emocional geral estamos mais propensos a que algo na realidade – uma certa situação ou ocorrência – espolete em nós uma emoção concreta, definida e familiar. Isto é, se a música me faz entrar na “mood” (geral e imprecisa) de tristeza, torno-me mais suscetível de me sentir realmente triste se algo que tipicamente induz tristeza me acontece. Desta forma, apesar de a música não provocar emoções definidas, cria as condições para que as emoções mais facilmente ocorram.

Ora, pela sua natureza não cognitiva e por não envolver um esforço de apreciação atento e consciente aos elementos da estrutura musical, muito provavelmente Hanslick remeteria as respostas emocionais jazzercise para o domínio das repostas “patológicas”. Aqui entra a distinção crucial que Hanslick faz entre a excitação meramente emocional e a apreciação da verdadeira beleza musical. E a beleza musical, segundo o autor, nada tem que ver com o impacto sonoro direto. Pelo contrário, é uma qualidade estética que só poderá ser apreciada através de uma atitude apropriada de pura contemplação consciente da estrutura formal da música. Eis-nos, assim, perante a segunda dimensão acima aduzida, a dimensão formal ou estrutural, que, pela sua centralidade nesta corrente filosófica, lhe dará o próprio nome – o formalismo musical. A dimensão formal será o assunto central do próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – Forma e Apreciação musical a partir de Hanslick e Kant

3.1. Como compreender a forma?

No capítulo anterior começamos por falar de três dimensões que as obras de arte caracteristicamente exibem: a dimensão representacional, a dimensão expressiva e a dimensão formal. Vimos que Hanslick propõe que só a última destas três dimensões é relevante para a adequada apreciação e fruição das obras musicais puramente instrumentais. A beleza musical não reside nem no seu carácter representacional, nem no seu carácter expressivo – nisto consiste a sua tese negativa, naquilo que a beleza musical não é. Mas o que podemos afirmar acerca daquilo que a música é? Hanslick responde que a beleza da música está apenas na própria matéria musical, na sua forma e estrutura, ou na combinação artística dos sons. Mas o que quer isto dizer exatamente? Se a beleza musical não se encontra em nenhum outro lugar para além da sua estrutura sonora, como se pode compreender e apreciar algo que se reduz a uma simples estrutura, alegadamente vazia de conteúdo semântico ou emocional? Voltemos ao nosso problema acerca da noção de compreensão musical como saber apreciar uma obra de música. Como vimos no capítulo anterior, Hanslick adverte-nos para o perigo de nos tentarmos aproximar da apreciação e compreensão tendo como pano de fundo o modo como habitualmente aplicamos o termo às obras de arte literárias, pictóricas ou teatrais. Segundo Hanslick, teremos de encarar a música de uma forma diferente – uma estética especial deverá ser desenvolvida para dar conta da natureza *sui generis* da música. Uma maneira de refrescar a nossa mente dos domínios artísticos habituais será procurar aplicações do conceito de “compreensão” em domínios diferentes, fora das fronteiras da arte. Peter Kivy (1991, pp. 94-95) dá-nos o exemplo do funcionamento de um relógio. Kivy pondera a hipótese de que entender a estrutura formal de uma peça de música seria semelhante a entender a estrutura intrincada de rodas dentadas que fazem com que um relógio permaneça em funcionamento. Todavia, o autor acaba por reconhecer que a analogia não é completamente satisfatória por razões que se tornarão claras de seguida. Em vez de tomar o relógio como exemplo, decidi ilustrar este ponto com outros dois exemplos que me parecem ainda mais elucidativos importados do mundo da física clássica: um sistema complexo de roldanas e o dimensionamento de uma ponte. Decidi escolher estes exemplos em vez de explorar o exemplo do relógio porque acredito que existem semelhanças mais fortes – e, por isso, mais desafiantes e não tão fáceis de descartar - entre os exemplos que apresento e o modo como os músicos e os musicólogos

pensam as questões da forma na música do que entre a maneira de pensar o funcionamento do relógio e essa mesma maneira de os músicos pensarem a estrutura musical.

3.2. Uma analogia com a ciência

Imaginemos, então, que estamos numa aula de mecânica clássica, em que se está a abordar um exercício sobre um sistema complexo de roldanas. Se a dada altura o professor perguntar “compreendem este sistema?”, será claro que o professor não está a perguntar se entendem o que o sistema de roldanas significa ou se reconhecem as suas propriedades emocionais. O que se pretende saber é se o modo como os objetos se interligam e se equilibram entre si pode ser adequadamente percebido e descrito em termos de forças, tensões, pesos, acelerações. O aluno deverá demonstrar o seu conhecimento, apresentando uma fórmula matemática que conjugue todos estes fatores segundo leis físicas reconhecidas cientificamente. A fórmula matemática tem, claro, conteúdo semântico (representa a conjugação de forças em equilíbrio), mas o próprio sistema de roldanas não tem qualquer conteúdo semântico: são apenas objetos interligados entre si. Uma “interpretação” do sistema de roldanas – se acaso aceitarmos que o termo continua adequado neste contexto - é puramente estrutural. Seguindo a mesma linha de raciocínio, tomemos não um simples exercício académico, mas o caso da compreensão de um tipo de obra socialmente relevante, como a construção de uma ponte. Semelhantemente ao sistema de roldanas, compreender uma ponte significa dimensionar os seus parâmetros físicos por forma a garantir a sua solidez e estabilidade. Vejamos como essa análise é descrita por um investigador do Instituto Superior Técnico de Lisboa, no resumo da sua dissertação de mestrado intitulada “Concepção Estrutural das Pontes de Tirantes”:

Na presente dissertação desenvolve-se o estudo do comportamento estrutural de pontes atirantadas, identificam-se os elementos que as compõem e avalia-se o seu comportamento. Apresentam-se formas de pré-dimensionamento dos tirantes e descreve-se um procedimento matemático que permite obter de forma expedita e otimizada, as forças de tensionamento nos tirantes, para que a estrutura cumpra os critérios de projecto. Utilizando como caso de estudo uma estrutura semelhante à Ponte Vasco da Gama, efectuou-se um estudo paramétrico a nível do sistema de atirantamento, estático e longitudinal. Analisaram-se as deformações e os esforços, no tabuleiro, nos tirantes e nas torres. Estudou-se as diferentes configurações dos tirantes, a presença de pilares intermédios nos vãos laterais, a existência e comprimento dos tramos de compensação e a relação entre o comprimento dos vãos laterais com o vão central (Calado, 2011, p. i).

Feita esta digressão pelo domínio da física e uma vez que uma obra musical pode ser vista como uma estrutura complexa de forças e elementos, poderemos aplicar, de alguma forma, este tipo de estudo ao mundo da música? Será que Hanslick e os formalistas que o acompanham, quando insistem que apenas e só na estrutura da obra musical deveremos focar a nossa atenção e só nele poderemos encontrar esclarecimento sobre a sua beleza, tinham em mente uma análise deste género? A analogia poderá ser formulada da seguinte forma: tal como compreender a construção de uma ponte consiste em compreender o jogo de forças envolvido no seu equilíbrio e robustez físicos, compreender uma obra musical seria compreender de que modo os seus elementos sonoros se interligam de modo a garantir a sua harmonia estética. À primeira vista, parece prometedora seguir este caminho. A estrutura de uma obra musical costuma exibir uma riqueza e complexidade de componentes melódicos, ritmos e harmónicos que, pelo menos numa primeira análise, nos leva a considerar que compreender essa estrutura se traduz em compreender como todos esses constituintes se interligam, contrastam e harmonizam entre si. Além disso, termos como “força”, “tensão”, “dinâmica”, usados para descrever conceitos essenciais da física, são comumente usados por músicos e teóricos da música para descrever as relações estruturais da música – fato que nos poderia indicar que a analogia é frutuosa. Contudo, apesar destas semelhanças, tal analogia apresenta sérias limitações.

3.2. O problema do objetivo da estrutura

Em primeiro lugar, a natureza do objetivo de uma ponte é claramente distinta da natureza do objetivo de uma obra musical. O objetivo de uma ponte é garantir a segurança e a facilidade de deslocação de pessoas de uma margem à outra. Todos os cálculos envolvidos nesta obra estão subordinados a este objetivo definidor da própria natureza da ponte. Analisar a estrutura de uma ponte é, em última análise, averiguar em que medida tal ponte é segura, robusta e útil para a facilitação do trânsito entre margens de uma dada zona. Ora, o objetivo de uma obra musical nada tem que ver com este tipo de propósitos utilitários. Mesmo que até ao momento não seja claro que objetivo será esse – uma vez que não podemos recorrer aos objetivos característicos das obras de arte, como fornecer conhecimento pelo seu conteúdo representacional, ou expressar sentimentos, pelo seu conteúdo emocional – não será certamente adequado reduzi-lo a um propósito utilitário tão concreto quanto, como no caso da ponte, o de facilitar e garantir a segurança do trânsito entre duas margens de um rio. Poderemos dizer, de forma muito geral, que a obra musical tem como objetivo propiciar uma

experiência estética ou artística significativa. Será necessário, claro está, definir com maior clareza esta experiência estética que por sua vez informará a própria análise estrutural.

Desta forma, o exemplo da ponte adverte-nos para algo que, apesar de óbvio, poderá afigurar-se desconcertante para o formalista: compreender a estrutura implica compreender o propósito de tal estrutura. O facto de tal propósito não poder ser definido em termos representacionais ou expressivos não significa que deixe de existir e – mais importante ainda – não significa que deixe de ser definidor da natureza da própria estrutura. Quando Hanslick nos diz que a única coisa que merece atenção é a estrutura musical, está perigosamente a sugerir que a estrutura vale por si mesma, que tem em si e por si o propósito da sua existência. Ora, esta ideia é altamente problemática e qualquer analogia com o mundo da ciência será infrutífera porquanto no domínio científico nenhuma estrutura é analisada e entendida em nome de si própria. É perfeitamente claro o objetivo central de uma ponte ou de um relógio.

3.3. A “forma significativa” e o problema da circularidade

Formalistas como Clive Bell esforçaram-se por enfrentar esta objeção. Bell, no seu livro *Art*, de 1914¹⁴⁰, focou-se principalmente na arte visual. Contudo, poderemos constatar que a aproximação formalista de Bell tem fortes parecenças com o pensamento de Hanslick apresentado dezenas de anos antes. Segundo Clive Bell, uma obra de arte *qua* arte caracteriza-se, essencialmente, por proporcionar momentos singulares de um tipo de prazer específico que o autor denominou por “emoção estética”. Fazendo o paralelo com a música, o apelo a este conceito – ou algo como a “emoção estética musical” – resolveria o assunto do propósito da obra musical atrás aduzido. Vários críticos apontaram que a maneira como Bell caracterizou essa emoção não parece ser satisfatoriamente informativa, justamente porque, segundo esses críticos, Bell limita-se a justificar que tal emoção é provocada pela “forma significativa”, que, segundo o filósofo, as obras verdadeiramente artísticas exibem. Por sua vez, a “forma significativa” definir-se-á como o objeto apropriado de apreciação que surte a “emoção estética” no espetador. Ao tentar definir os dois conceitos basilares da sua teoria um em função do outro sem referência a nenhum parâmetro independente, Bell incorreria num raciocínio viciosamente circular.

¹⁴⁰ cf. Bell, 1914

Diversamente de Bell, em Hanslick não encontramos nenhuma descrição da beleza musical em termos emocionais. Hanslick afirma no início do livro que a beleza é uma propriedade do próprio objeto independente das reações subjetivas do sujeito que dele tem experiência. Deverá ressaltar-se, contudo, que, como vimos no resumo que apresentei no início do capítulo 2, Hanslick diz-nos que “o elemento originário da música é o *som agradável*” (Hanslick, 2002, p. 41). É certo que a agradabilidade é uma propriedade que depende da reação do sujeito à música. Mas é também certo que não vemos Hanslick em nenhuma outra parte do livro a desenvolver esta noção de forma a conferir-lhe um valor emocional substantivo. Falar de sons agradáveis não é ainda falar de emoções estéticas no sentido que Bell pretendia. Contudo, penso que Hanslick não poderia concordar que a beleza musical nada de emocionalmente significativo suscita em quem dela tem experiência, sob pena de nos deixar sem uma base mínima para pensarmos o valor que a música pudesse ter para o ser humano. E isso, suponho, seria absolutamente desconcertante para aquele que dedicou toda uma vida a tentar dignificar a arte dos sons, tendo sido considerado um dos mais influentes críticos musicais do século XIX. Talvez Hanslick tenha preferido não explicitar essa reação à beleza em termos tão claramente emocionais como Bell porque estava sobremaneira preocupado em demarcar a concepção do belo na música da sua suposta capacidade de provocar sentimentos comuns, com a tristeza, a inveja ou o amor.

Assim, no que respeita à nossa procura de um propósito inteligível para a estrutura musical nos termos formalistas, encontramos problemas tanto na teoria de Bell como na de Hanslick. Bell apresenta um argumento viciosamente circular na definição de forma, e Hanslick limita-se a identificar a beleza musical com essa mesma forma (as “formas sonoras em movimento”). Penso, porém, que existem formas de atenuar o peso destas críticas. Passo a explicar o meu ponto, procurando mostrar que a tese positiva (a ideia de que a música são formas sonoras em movimento) não é inteiramente destituída de conteúdo e que a tese negativa (a ideia de que a música não representa nem desperta emoções) tem valor informativo substancial.

3.4. Complementaridade ostensiva da tese positiva

Em primeiro lugar, pelo menos no que toca ao livro de Hanslick, lá poderemos encontrar duas comparações inter-domínio (entre o domínio perceptivo visual e o domínio sonoro) que nos poderão ajudar a entender a sua noção de beleza enquanto combinação artística puramente formal: o

caleidoscópio e o arabesco. Desta maneira, Hanslick propõe-nos complementar a sua definição de “forma artística” ostensivamente, saindo do plano sonoro e apontando casos no plano visual que, presumivelmente e por um esforço imaginativo de cruzamento entre domínios, tornariam mais perceptível esta noção. Lembremo-nos das elaboradas combinações de estruturas e padrões geométricos que caracterizam os mosaicos arabescos que caracterizam grande parte da arte islâmica. Estes mosaicos dispensam qualquer elemento figurativo, vivem do jogo puro de simetrias e relações de elementos - mas é inegável que a imaginação e a fantasia neles se expressam de uma maneira hipnoticamente sedutora. Existe algo no ser humano que o faz sentir reconfortado e deleitado com a harmonia dos elementos, que desafia e estimula através da complexidade de relações. Se formos capazes de transpor este maravilhamento para o domínio sonoro, então a tese positiva de Hanslick poderá ganhar substância, não tanto por via concetual, mas de uma forma mais intuitiva e introspetiva.

Poder-se-á alegar que o exemplo não é suficientemente convincente porque a arte decorativa concebida segundo o arabesco tipicamente desempenha uma função que não se resume a suscitar prazer pela beleza da sua forma. É sabido que a sua função primordial reside no seu valor simbólico ritual ou religioso, e que só entrando em comunhão com tal simbolismo poderemos encontrar o seu autêntico valor.

Penso, todavia, que a dificuldade maior em seguir o pensamento hanslickiano está em esperar que tudo o que for concebido pelo homem adquira valor no seu significado simbólico ou emocional potencial. Penso que tal raciocínio deriva de uma espécie de “falácia da afirmação da consequente”. É de facto defensável que, se um objeto significa, então alguém intencionalmente o concebeu. Daí poder-se-ia pensar que se alguém intencionalmente concebeu um objeto, tal objeto significa. Mas, é fácil de ver, da primeira condicional não se segue necessariamente a segunda. Com efeito, esta tendência em procurar conteúdo semântico em todo o empreendimento *artístico* e em derivar dele todo o possível valor artístico está patente em teorias como as de Arthur Danto, segundo o qual toda a arte apela à interpretação. Noël Carroll procura representar um dos principais argumentos de Danto na seguinte formulação:

- 1 – Todas as obras de arte requerem interpretação
- 2 – Se algo requer uma interpretação, então é porque é sobre alguma coisa
- 3 – Logo, todas as obras de arte são sobre alguma coisa (Carroll, 43, 2010).

Este argumento é logicamente válido, mas temos razões para duvidar que seja sólido. Lendo o argumento como um todo, a noção de interpretação que emerge é fundamentalmente a interpretação semântica – a interpretação de um dado conteúdo, tema, assunto, mensagem. Ora, entendido desta forma, um dos problemas do argumento está em que a primeira premissa nega ao ser humano a capacidade de inaugurar obras cuja substância formal seja suficientemente interessante para valer por si mesma, sem necessidade de ulteriores interpretações semânticas – tal como acontece com as belezas naturais. É verdade que a beleza musical não é natural, mas produto da intenção humana. Contudo, se Hanslick tivesse complementado os seus exemplos com objetos naturais poderia, de modo mais imediato, ter-nos lembrado que existem objetos – certos objetos naturais, pelo menos - que não precisam de apelar à interpretação semântica para possuírem valor. Uma tulipa é por nós estimada pela elegância do seu contorno – e nada mais. Ninguém procura o valor estético de uma tulipa no seu significado. Mas se é reconhecido com naturalidade que algo pode ser valioso apenas pela beleza da sua forma, porque não reconhecer que um artista seja capaz de criar obras com este mesmo tipo de valor? Veremos mais abaixo que Kant nos fala da “beleza livre” que é descoberta primariamente na natureza, mas que pode *também* ser encontrada na arte decorativa ou – justamente - na música puramente instrumental.

Esclareça-se que não se trata aqui de nenhum tipo de aproximação à ancestral doutrina da “arte como imitação da natureza”, porquanto segundo esta doutrina caberia à arte representar ou tematizar realidades naturais preexistentes, ou, pelo menos, servir-se dessas realidades como potenciais modelos para as suas formas. É praticamente o contrário que aqui se defende. Segundo o formalista, o artista não tem de imitar nem representar nada, e tão-pouco terá de se submeter a qualquer modelo prévio. Tudo o que formalista pretende é reconhecer ao artista a capacidade criativa de inaugurar formas verdadeiramente novas capazes de nos cativar sem apelo à interpretação.

Podemos também criticar a segunda premissa, que estabelece o pendor semântico da noção de interpretação em causa. Será verdade que “se algo requer uma interpretação, então é porque é sobre alguma coisa”? Julgo que não. O significado de interpretação pode ser usado sem qualquer referência a um assunto exterior à própria estrutura formal do objeto contemplado. O objetivo deste tipo de interpretação – a interpretação “formal” – será encontrar as relações estruturais dentro do objeto que melhor façam justiça ao arranjo formal que se pretende exhibir. Os casos mais flagrantes em que se percebe de que modo nos podemos enganar na percepção de relações estruturais são os casos das ilusões perceptivas. Há uma ilusão ótica muito conhecida que consiste numa imagem preenchida

com quadrados pretos e brancos, na qual as linhas horizontais de fronteira que separam uma dada série horizontal de quadrados da série de quadrados imediatamente inferior é percebida como uma linha torta ou oblíqua. Um olhar mais atento mostra-nos que essas linhas de fronteira são perfeitamente direitas. A ilusão ocorre devido ao modo algo assimétrico como os quadrados brancos e pretos estão dispostos entre si. Poder-se-ia dizer que para que as linhas surjam como linhas direitas, isto é, para perceber a real configuração das linhas de fronteira, é exigido um esforço de “interpretação formal” da imagem. Esta interpretação é apenas e somente uma interpretação que ocorre dentro da própria estrutura, sem que nenhum assunto extra-estrutural seja incluído. Tipicamente, as obras de arte não são, claro está, “ilusões” que devem ser desmontadas, e as obras de música não são, normalmente, “ilusões acústicas” que deverão ser clarificadas. O ponto deste exemplo não é fornecer uma analogia direta entre o processo de interpretação de ilusões e a interpretação formal de obras de arte. O ponto do exemplo é apenas começar por salientar que faz sentido falar de interpretação estrutural sem apelo a um assunto ou um tema. O tipo de interpretação formal em jogo na apreciação musical deverá relacionar-se com as relações dos elementos musicais. Com efeito, o termo “interpretação” é usado com muita frequência pelos músicos, querendo significar uma demanda por uma clarificação das relações que mais relevantemente contribuem para o aprofundamento do sentido musical da obra em estudo.

Por outro lado, quando falamos em interpretação formal, tão-pouco se está a implicar que tal interpretação dispense a convocação de conceitos. Com efeito, a não necessidade de interpretação semântica não implica a não necessidade de conceitos prévios. Tomando uma vez mais um exemplo do domínio visual, só poderei integrar visualmente através de um círculo imaginário os padrões da mandala abstrata que no momento contemplo porque tenho o conceito de círculo na minha mente. Uma vez mais, tal não implica que o círculo signifique ou expresse seja o que for. Autores como Peter Kivy argumentam que também a apreciação musical puramente formal poderá requerer conceitos, como o conceito de forma-sonata, que contribuem para a organização da obra. Este assunto será tratado no próximo capítulo com maior cuidado.

Voltando ao exemplo do arabesco oferecido por Hanslick. Se quisermos entender o contexto histórico de um mosaico arabesco, certamente que encontraremos conteúdos espirituais dignos de análise. Mas esse lado simbólico não o esgota. O mosaico pode perfeitamente ser valorizado apenas pela sua forma. Aliás, a maior parte de nós está alheio ao contexto religioso original desta arte e por

isso não lhe é significativamente sensível. Apesar disso, a beleza formal de um arabesco poderá cativar qualquer pessoa, independentemente da sua cultura.

3.5. O valor informativo das teses negativas

Em segundo lugar, não é verdade que Clive Bell tenha resumido a sua explicação do conceito de forma significativa apelando em exclusivo ao conceito de emoção estética e vice-versa. Nem é verdade que Hanslick tenha resumido a sua explicação da beleza musical aludindo exclusivamente à estrutura dos eventos sonoros. Tanto Bell como Hanslick apresentam uma tese *negativa* em relação à arte e à beleza que, em meu entender, se afigura significativamente informativa. Penso até que as teses negativas do formalismo são mais informativas do que as próprias teses positivas.

Existe uma discussão em metafísica acerca da natureza das propriedades negativas. Irei abordar este assunto não através de uma abordagem do estatuto ontológico de tais propriedades¹⁴¹, mas direi algo sobre a pertinência e valor informativo das descrições que procuram caracterizar os objetos pelas propriedades que estes não possuem. Penso que esta via será suficiente para sustentar o meu argumento de que as teses negativas do formalismo são relevantemente valiosas e que a circularidade não é um problema tão grave quanto a crítica referida sugere. Com efeito, uma descrição negativa de um objeto ou evento pode, em circunstâncias específicas, ser importantemente informativa quando nessa descrição aparece negada uma qualidade ou característica que esse objeto tipicamente ostenta ou exhibe. Isto é, dizer que “A não é X”, apesar de nos informar apenas acerca do que A *não* tem, se A caracteristicamente contém X, então tal afirmação constitui um ganho cognitivo não negligenciável. Segundo a teoria matemática de comunicação de Shannon & Weaver (1949), quanto menor a probabilidade de ocorrência de uma mensagem, mais informação essa mensagem contém. Para os nossos propósitos, podemos reformular esta tese da seguinte maneira: uma descrição é tanto mais informativa quanto menos expectável for o seu conteúdo. Assim, a descrição “A não é X” é tanto mais informativa quanto mais expectável for que A seja X. É perfeitamente irrelevante que o nosso vizinho nos diga “O meu cão não voa”, porque é perfeitamente expectável que tal seja o caso. Mas se o nosso vizinho nos diz “O meu cão não morde”, tal observação é de enorme importância e especialmente tranquilizadora se o cão se estiver a aproximar de nós a rosnar com ar ameaçador. Outros exemplos simples e intuitivos: a psiquiatra que sossega o seu paciente assegurando que “Esse

¹⁴¹ E.g. (Zangwill, *Negative Properties*, 2011)

comprimido não tem efeitos secundários”; a “mulher-sem-cabeça” que aparece no conto de Gonçalo M. Tavares (2017); a mensagem existencialista dos três últimos versos do famoso poema de José Régio, *Cântico Negro*, que resumem a força que uma descrição negativa pode alcançar:

Não sei por onde vou,

Não sei para onde vou

- Sei que não vou por aí!

Acrescente-se que é de supor que tanto Bell quanto Hanslick acreditam que a adequada apreciação da forma suscita um tipo singular de emoção, sensação ou de prazer. Esquemmatizando, podemos formular a tese deste modo:

A não tem X, mas A surte um tipo singular de prazer.

Darei um exemplo para mostrar o quão vívida poderá ser uma descrição deste tipo. Imaginemos que um amigo nos convida para jantar em sua casa. O nosso amigo decide então propor-nos um pequeno jogo. Temos duas opções e seremos nós a decidir o que ele irá cozinhar com base na seguinte informação. O prato número 1 é um soufflé, prato por nós bem conhecido e que o nosso amigo sabe que garantidamente iremos gostar. No prato número 2 está o problema. O nosso amigo diz-nos que a única coisa que pode adiantar é que esse prato tem um sabor singular, diferente de tudo o que já provamos. Está seguro de que iremos gostar, mas, por muito que tente, não consegue avançar com nenhum detalhe. O que escolhemos? Neste dilema estão em jogo dois objetos, um descrito positivamente, outro descrito negativamente. Contudo, a descrição negativa é suficientemente informativa para que o dilema se torne não só perfeitamente inteligível, como também difícil de resolver. Dito isto, creio que as descrições formalistas da beleza e do valor estético da arte são informativas no mesmo sentido em que todos estes exemplos - os efeitos secundários do antidepressivo, a mulher-sem-cabeça de Tavares, o poema de Régio, a alternativa ao soufflé - o são: partem de qualidades que parecem caracterizar de modo fundamental e incontornável um domínio de objetos (a capacidade de representar, de expressar, de significar) e negam essas mesmas qualidades. Tomando a metáfora de Régio, indicam-nos que, apesar do caminho não ser claro, certo é que o caminho não será esse¹⁴². Afirmar que o valor artístico do quadro *Ressurreição* de Piero della Francesca depende em grande parte do facto de Cristo aparecer representado é um lugar comum. Afirmar, como fez Bell, que o valor propriamente artístico desse quadro *não depende dessa*

¹⁴² Não é o caminho que se segue que se torna claro. O que é claro é que não são os outros caminhos que devem ser seguidos.

representação é uma tese sobremaneira ousada. Declarar que o belo musical está relacionado com o poder da música provocar sentimentos é uma opinião vulgar. Asseverar que o belo musical *não* está relacionado com esse poder constitui uma ideia altamente disruptiva, ainda mais se tivermos em conta o contexto histórico em que tal ideia foi defendida.

3.6. Relações com a teoria kantiana do desinteresse

Em terceiro lugar, será pertinente notar que as teses negativas dos formalistas descendem dos vários desenvolvimentos em torno do conceito de *desinteresse* introduzido pelo terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713). Se Shaftesbury introduziu esta noção nas suas investigações sobre estética, esta noção viria a ser decisiva para o desenvolvimento do conceito de gosto por parte de pensadores como Hutcheson, Burke, Alison ou Kant (cf. Dickie, 1997, p. 13). De facto, a ideia de desinteresse é central na *Crítica da Faculdade de Julgar* deste último filósofo.

Para Kant, o juízo de gosto (i.e. sobre o belo) também é predominantemente caracterizado em termos negativos. O juízo de gosto não tem como finalidade o conhecimento, a correção moral ou a expressão de uma sensação agradável meramente individual. O juízo é desinteressado ao ponto de ser independente da própria existência do objeto, ou melhor dizendo, do *desejo* de que o objeto contemplado sequer exista. Para Kant, uma miragem, um sonho ou uma alucinação do objeto apreciado seriam igualmente adequados para a produção do juízo de gosto, porquanto este juízo se baseia no prazer resultante da pura contemplação da forma percetiva do objeto - tal como ela se representa mentalmente a nível sensorial, sem vista a qualquer interesse cognitivo, moral, afetivo ou utilitário. Para tornar estas ideias mais claras, julgo que será útil apresentar as ideias de Kant de forma mais precisa e aprofundar a questão do fenómeno musical dentro da teoria de Kant.

3.6.1. A importância da forma

Apesar de Kant não dedicar à música um lugar de relevo dentro do sistema que apresenta na *Crítica da Faculdade de Julgar*, poderemos nela encontrar, ainda assim, algumas considerações em relação à natureza da música dignas de nota. Considerações essas que antecipam e preparam muito do que será desenvolvimento dentro da filosofia da música recente. Um dos aspetos mais interessantes

da abordagem de Kant às artes e à música em particular será – justamente - o papel que Kant atribui à *forma*. De facto, Kant acredita que, em primeira instância, a beleza de uma obra de arte deverá estar na sua forma perceptível. Sendo assim, averiguar em que medida a música é uma “bela arte” (*schöne Kunst*) (e não apenas uma “arte do agradável”) será, em primeiro lugar, averiguar em que medida a música é detentora de uma forma bela. O relevo que Kant confere à forma foi responsável pelo surgimento da ideia de que este filósofo foi o iniciador do pensamento formalista dentro da Estética. Esta ideia é parcialmente verdadeira porque, de facto, é inegável que a importância que Kant dá à dimensão da forma perceptiva aproxima-o das perspetivas formalistas que tenho vindo a apresentar. Contudo, não poderemos dizer que Kant é, ele próprio, um formalista como o foram Hanslick ou Bell. Veremos que a inclusão de um conteúdo de teor representacional e expressivo na natureza e apreciação da arte e da música – a “ideia estética” – torna a sua teoria incompatível com as teorias formalistas mais estritas. Daí que a forma, apesar de condição necessária, não é, dentro da teoria de Kant, uma condição suficiente para que algo seja genuinamente uma bela arte.

Ora, como procura Kant saber se a música é detentora de forma perceptível ou não? Poderemos perceber melhor a noção de forma em Kant no confronto entre aquilo que constitui a beleza e aquilo que se situa no domínio do meramente agradável. Para isso teremos de clarificar a estrutura do juízo de gosto.

3.6.2. O juízo de gosto entre a subjetividade e a universalidade

A principal questão que Kant coloca na parte da *Crítica da Faculdade de Julgar* designada *Analítica do Belo* é a de saber como podem os juízos de gosto (i.e. sobre a beleza), baseados no sentimento de prazer ou comprazimento, reivindicar consentimento universal. Esta pretensão de universalidade de um juízo que se baseia no prazer subjetivo pode ser formulada da seguinte forma: o prazer que sentimos quando contemplamos um dado objeto em condições apropriadas, e que serve de base ao juízo de gosto, é acompanhado da expectativa de que todas as pessoas que contemplem o mesmo objeto deverão sentir um prazer idêntico àquele que nós próprios sentimos durante essa contemplação. Desta forma, o juízo de gosto parece situar-se algures entre o juízo do agradável e o juízo empírico.

O juízo de gosto assemelha-se ao juízo sobre o agradável na medida em que depende de uma reação sensorial e sentimental do sujeito. No entanto distancia-se dele porque, ao contrário do juízo

sobre o agradável, que é meramente subjetivo, aspira à universalidade. Por outro lado, por aspirar à universalidade o juízo de gosto aproxima-se do juízo empírico que se baseia na aplicação de conceitos com vista à apreensão de qualidades objetivas do objeto. Contudo, afasta-se dele na medida em que o juízo de gosto não visa a apreensão de uma qualidade objetiva nem se baseia na aplicação de conceitos - é, tal como o juízo sobre o agradável, um juízo baseado num sentimento de prazer. Mas como pode o juízo sobre o belo ser ao mesmo tempo subjetivo (semelhantemente ao juízo sobre o agradável) e aspirar à universalidade (semelhantemente ao juízo empírico)? Por outras palavras, como pode essa expectativa de universalidade justificar-se se o juízo é baseado inteiramente no sentimento pessoal de prazer que alguém sente perante o objeto?

A estratégia de resolução deste problema passa por perguntar se este juízo se baseia numa condição mental partilhada por todos nós, condição essa que poderia conferir ao juízo tal universalidade. Kant diz-nos que essa condição existe. Trata-se do mecanismo envolvido na produção de juízos empíricos, que precisamente tornam os juízos empíricos universais. As faculdades cognitivas responsáveis pela nossa capacidade de operar e atribuir conceitos que, por sua vez, nos permite obter conhecimento sobre o mundo, são as capacidades que deverão ser *também* mobilizadas no juízo de gosto. Estas faculdades são o entendimento e a imaginação. Todavia, uma vez que, ao contrário dos juízos empíricos, os juízos de gosto não visam a obtenção de conhecimento, tais faculdades deverão operar de uma forma distinta - isto é, de acordo com Kant, o juízo de gosto resulta de uma interação *peculiar* entre estas duas faculdades mentais. Nos juízos de gosto, diz-nos Kant, a imaginação e o entendimento entram naquilo que vem designado por um “jogo livre harmonioso”. A principal diferença entre este modo de funcionamento e o modo de funcionamento inerente aos juízos empíricos é a seguinte: enquanto neste último a imaginação se subordina ao entendimento porque o objetivo é a aplicação de um conceito determinado com vista à obtenção de conhecimento, no juízo de gosto a interação entre a imaginação e o entendimento é, por assim dizer, equilibrada hierarquicamente. Nenhuma das faculdades se deverá subordinar à outra. A diferença principal está, portanto, numa espécie de emancipação da imaginação. Enquanto no juízo empírico ou lógico a imaginação organiza-se segundo as restrições impostas pelo entendimento, no juízo sobre o belo a imaginação é livre e pelo menos tão soberana quanto o entendimento. O entendimento contribui para o esforço de ordenação dos elementos imaginativos sem que de tal contribuição resulte num conceito determinado. Por outras palavras, durante o livre jogo, a imaginação mantém-se em concordância com as condições gerais de aplicação de conceitos a objetos que são apresentados aos nossos sentidos – isto é, preserva uma concordância com os princípios gerais do entendimento – mas nenhum conceito particular é aplicado.

Isto equivale a dizer que a imaginação funciona de modo genericamente governado a nível conceptual, mas sem se deixar governar por, ou submeter a, um conceito ou regra particular. Este carácter ambivalente (ao mesmo tempo regulado e livre) do jogo harmonioso das faculdades aparece em Kant formulado algo paradoxalmente como “finalidade sem fim” ou “legalidade sem lei” (cf. Ginsborg 2013). Kant defende que este peculiar modo de funcionamento das faculdades surte prazer naquelas cujas faculdades cognitivas se encontram numa tal atividade. Este prazer – por se basear em faculdades cognitivas comuns a todo o ser humano – será um prazer sentido universalmente ou de modo potencialmente universal. Isto se, saliente-se, esse prazer resultar apenas e só da atividade conjunta e livre destas duas faculdades cognitivas e não de um qualquer outro estímulo corporal ou sensorial, ou da satisfação de um desejo de qualquer ordem.

Pelo seu carácter universal, este jogo livre harmonioso entre a imaginação e o entendimento pode ser considerado um “sensus communis”, um sentido comum a todos nós a partir do qual produzimos os juízos sobre a beleza. Todavia, não é uma faculdade sensorial ou perceptiva especial, separada das restantes. Não se trata, em rigor, de um outro “sentido” a acrescentar aos que já possuímos. É antes – como tenho vindo a dizer - um modo diferente de operação das nossas faculdades cognitivas comuns.

3.6.3. Forma e desinteresse

Ora, como garantir que só essas faculdades entram em jogo nesse juízo? Que tipo de percepção está aqui em jogo e sobre que aspetos do objeto deverei orientar essa percepção? De facto, poderei recolher vários tipos de prazer quando perceciono um dado objeto, dependendo do modo como ele me afeta ou me deixa por ele afetar. De entre os múltiplos tipos de prazer que poderei sentir, importa destacar aquele que se baseia unicamente neste livre jogo das faculdades. Que tipo de percepção poderá ativar este jogo? A chave da resposta está nas duas noções pelas quais dei início a esta parte: o *desinteresse* e a *forma*. Kant diz-nos que quando reduzimos a nossa percepção do objeto à forma pura da sua aparência perceptiva – aquilo que podemos designar simplesmente por “forma” - desprendida de qualquer interesse prático ou conceptual, então semelhante percepção não está já associada a nada de pessoal ou idiossincrático. Nenhuma diferença na nossa biografia, na nossa constituição física ou experiência pessoal será relevante no momento de contemplação da beleza quando a percepção do objeto se dirige unicamente à sua forma. Quando atingimos um tal estado de des-personalização, será

então razoável esperar que qualquer outra pessoa que se encontre nesse estado poderá sentir o mesmo que nós sentimos, porque, tal como em nós, nada de pessoal ou idiossincrático interfere na sua percepção e apreciação – apenas o que há de comum entre nós e a restante humanidade, as faculdades cognitivas, entra em atividade. Se formos capazes de sentir prazer, então será esse prazer que será sentido por todo aquele que contempla o objeto nestas mesmas condições. Desta forma, o gosto será a capacidade de apreciarmos um objeto através do prazer *desinteressado* que surge aquando da sua contemplação, isto é, um prazer que não resulta de um qualquer interesse que eu nutra pelo objeto ou da satisfação de nenhum desejo pessoal que o objeto seria capaz de satisfazer. O prazer desinteressado constitui, então, a base do juízo do belo. Kant define este desinteresse de uma forma bastante radical: no juízo de gosto puro deveremos, segundo Kant, manter uma total indiferença em relação à própria *existência* do objeto.

Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de comprazimento, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação (Kant, 2017 / 1790, pp. 106, §2).

Quer isto dizer que não é de todo relevante que o objeto contemplado exista para que o possa apreciar na sua beleza. Se um objeto me causa prazer devido a alguma utilidade que nele reconheço, então, obviamente, estarei interessado em que o objeto, primeiro que tudo, de facto *exista*. Inversamente, se o prazer que retiro do objeto resulta unicamente da percepção da forma da sua apresentação perceptiva, então não fará diferença se descobrir que esta percepção é uma alucinação ou um sonho ou uma miragem. Não fará nenhuma diferença se descobrir que o objeto não existe (cf. Kivy, 2009, 54).

Poder-se-á perguntar: se o importante é a forma perceptiva da aparência do objeto, significa isso que os aspetos meramente *sensoriais* – a cor, o sabor, o timbre - não integram esta forma? Kant diz-nos que não. Estes aspetos sensoriais funcionam como vias perceptivas de acesso à forma¹⁴³, sem que dela façam realmente parte. Devemos manter em mente que a forma é a dimensão do objeto que poderá integrar o jogo livre das faculdades *cognitivas* – daí que os aspetos formais do objeto serão aqueles que são cognitivamente discerníveis. Analisemos melhor este ponto, começando por relacionar as sensações com a noção de desinteresse.

¹⁴³ Ou que nos podem “atrair” para a forma, daí que Kant os designe como “atrativos”.

3.6.4. Desinteresse e sensação

Segundo a leitura da teoria kantiana de Douglas Burnham (2000, p. 52), as sensações são o critério básico para a presença efetiva de um dado objeto. Tipicamente, recorreremos às sensações para confirmar a existência das coisas ao nosso redor – procuramos tocá-las, cheirá-las, vê-las para nos assegurarmos de que são reais. As sensações servem de interface entre o meu eu interior e o mundo exterior. Ora, Kant diz-nos que o prazer associado às sensações está sempre de alguma forma também ele associado ao desejo, ainda que tácito, da existência real do objeto que se situa fora da minha experiência. A qualidade do objeto que escapa a este apelo de contacto com a realidade exterior será apenas e somente a *estrutura espaço-temporal* da sua aparência perceptiva - o seu “desenho”, a sua “linha de contorno”. Tal desenho constitui, finalmente, a *forma* propriamente dita. Deste modo, todo o conteúdo sensorial que poderá estar contido dentro da forma deve ser descartado no juízo de gosto. É a delicadeza da linha de contorno da tulipa, e não a sua cor, que deve ser apreciado. Na música, deverá ser a linha melódica, ou o arranjo estrutural da sequenciação de notas, e não o timbre de cada uma delas, que conferirá beleza à obra musical.

Saliente-se que Kant nos está a falar da forma da *representação* do objeto – e não do próprio objeto. Isto é, da forma como o objeto é representado na experiência. Ora, poder-se-ia neste momento perguntar se o argumento de Kant de que as sensações não podem integrar a forma acima aduzido com base no desinteresse é inteiramente convincente. Será que o prazer que advém de uma sensação é sempre interessado? Kant defende que as sensações estão sempre ligadas a um desejo de que o objeto sentido ou percebido realmente exista. Contudo, imaginemos que alguém chega a casa de um amigo e sente o delicado aroma de incenso que levemente vai preenchendo a sala de estar. Neste caso, não parece que haja qualquer desejo de que algum objeto exista realmente. Se poderá ser verdade que o prazer que sentimos com o sabor do mel ou o cheiro de uma rosa estabelece uma relação com a existência real do mel ou da rosa, que tipo de relação existe entre o cheiro do incenso e o mundo exterior? O aroma do incenso não parece ser apreciado por relação com o objeto do qual emana tal aroma, nem por relação com as substâncias odorantes capazes de provocar a percepção olfativa. Parece tratar-se de um prazer autocontido na experiência, perfeitamente indiferente à existência desses objetos.

Perante casos como estes, Kant apela diretamente à universalidade para explicar por que motivo as sensações não integram a forma da beleza. De facto, não temos razões para pensar que o

cheiro do incenso é universal. Isto porque, ao contrário da nossa capacidade cognitiva em operar com conceitos que nos permite a produção de juízos empíricos que aspiram a uma concordância universal, não temos razões para atribuir universalidade aos juízos baseados meramente em sensações. As sensações são modos de reação pessoal e não há uma justificação para esperar que a minha sensação de cheiro seja a mesma que a sensação de cheiro de mais alguém. Também a cor dos objetos faz parte do domínio das sensações. Não tenho razões para esperar que o vermelho que vejo quando contemplo uma rosa corresponde à sensação visual de alguém que observa essa rosa. Isto, segundo Kant, porque não posso apreender ou representar a cor *cognitivamente* – como posso apreender a estrutura espacial do desenho de uma rosa. Enquanto recebo a cor como um efeito perceptivo imediato, posso apreender a estrutura espacial do desenho cognitivamente. Por outras palavras, Kant acreditava que é esta estrutura espacial da forma da representação de um dado objeto que de facto deverá ser suscetível de ser discernida e apreendida cognitivamente através das faculdades da imaginação e do entendimento por todo aquele que aprecia esse objeto.

3.6.5. A forma musical kantiana

Podemos agora ver como se pode aplicar o mesmo argumento à música. A forma da música deverá consistir unicamente naquilo que pode ser discernido e apreendido cognitivamente. O timbre de uma nota isolada não é um bom candidato porque é percebido como a cor: através do seu efeito sensorial imediato. A característica da música que será capaz de integrar o jogo livre entre a imaginação e o entendimento é o seu arranjo estrutural no sentido matemático. A estrutura tonal e temporal da melodia poderá aqui ser pensada como o equivalente ao “desenho” das figuras no plano visual. Isto é, o que interessa para a forma musical não são os tons considerados isoladamente, nem a qualidade tímbrica de cada uma das notas – tudo o que importa é a sequência de relações rítmico-tonais que se verificam ao longo do movimento sonoro. Daí que, em princípio, uma melodia poderá ser representada numa fórmula plenamente abstrata, substituindo cada nota e cada elemento rítmico por um número que indicasse a sua posição relativa a uma nota base ou a uma pulsação de referência – sem nenhuma indicação dos instrumentos, da tonalidade ou da pulsação. Desta forma, a beleza da música deverá referir-se exclusivamente a uma espécie de entidade platónica que corresponde a essa estrutura abstrata de relações rítmico-tonais. Esta estrutura abstrata, para ser apreciada, deverá ser instanciada através da escolha de uma instrumentação específica, de uma tonalidade específica e de

uma pulsação específica. Mas esta instanciação serve apenas como meio de acesso à estrutura que contém a beleza – não fazendo dela parte.

Imaginemos o seguinte exemplo. Se um professor de matemática desenhar uma circunferência num quadro de ardósia com um giz cor-de-laranja, os alunos deverão imaginar a circunferência através do que o professor desenhou. Dado que a circunferência (propriamente dita enquanto figura geométrica) não tem qualquer espessura nem possui qualquer cor, os alunos deverão conseguir descartar, nesse processo de interpretação do desenho, a espessura e a cor (neste caso a cor-de-laranja) do traço de giz. A circunferência corresponde a uma linha perfeitamente abstrata, de espessura *nula*, que só intelectivamente pode ser apreendida, abstraindo do desenho a giz tal figura geométrica. Não se pode *observar* – no sentido literal de perceber visualmente - uma linha sem espessura. Ora, quando aplicada ao juízo de gosto, esta ideia poderá parecer bastante estranha. Kant começa por dizer que tudo o que importa para a beleza é a *aparência sensível* do objeto – aquilo que podemos dele perceber com os nossos sentidos: o aspeto visual da flor, os sons da música. Todavia, em rigor, aquilo que o objeto tem de belo não pode ser visto nem ouvido. Apesar de o juízo de gosto estar direcionado para a aparência do objeto, apenas uma faceta dessa aparência será relevante para a apreciação da beleza. A beleza está exclusivamente no *contorno espacial* da aparência da flor e na *estrutura temporal e tonal de relações* dos sons da música. Estas qualidades não são qualidades sensoriais ou perceptivas dos objetos – uma vez mais, são qualidades abstratas cognitivamente discerníveis através do entendimento e da imaginação.

Saliente-se que os juízos de beleza não se baseiam na gratificação sensorial, sendo que apenas o desenho espaço-temporal do objeto poderá constituir o estímulo apropriado da harmonia das faculdades cognitivas capaz de, por sua vez, gerar um sentimento de aprovação em relação ao próprio estado mental envolvido na apreciação do objeto. Este sentimento de aprovação em relação ao funcionamento da nossa cognição – isto é, o sentimento de que a nossa cognição dirigida à configuração do objeto funciona apropriadamente - estabelece a razão pela qual esperamos dos outros um acordo acerca do nosso próprio juízo (cf. Wicks 2007, 50-52). A primazia dada por Kant à configuração espaço-temporal fará com que o nosso filósofo, de modo deveras controverso, argumente que a cor de uma pintura ou o timbre de uma música são secundários ou mesmo irrelevantes para a beleza dessa pintura ou para a beleza dessa peça musical. Vejamos algumas passagens da terceira Crítica que o demonstram.

3.6.6. A irrelevância das sensações sonoras e do timbre

Kant fala-nos do modo como percecionamos a cor numa pintura ou o som de uma nota isolada numa peça musical:

Se se considera a rapidez das vibrações da luz ou, na segunda espécie, das vibrações do ar, que ultrapassa de longe toda a nossa faculdade de ajuizar imediatamente na perceção a proporção da divisão do tempo por elas ..., então dever-se-ia acreditar que somente o *efeito* desses estremecimentos sobre as partes elásticas de nosso corpo é sentido, mas que a *divisão do tempo* pelos mesmos não é notada e trazida a julgamento, por conseguinte que com cores e tons só se liga o agrado e não a beleza da sua composição (Kant, 2017 / 1790, pp. 241, §51).

Diz-nos Kant nesta passagem que quando percecionamos a cor de uma pintura ou o som de uma nota de uma peça de música apenas sentimos o seu efeito sensorial imediato. No caso da nota musical, a velocidade das oscilações das ondas de vibração do ar são de tal modo rápidas que não são discerníveis cognitivamente, logo, apesar de poderem ser agradáveis, não podem ser belas. Noutra secção, Kant (re)afirma:

O *atrativo* das cores ou de tons agradáveis do instrumento pode ser-lhe acrescido, mas o *desenho* na primeira e a *composição* no último constitui o verdadeiro objeto do juízo de gosto puro; e o facto de que a pureza das cores assim como a dos sons, mas também a multiplicidade dos mesmos e o seu contraste, pareçam contribuir para a beleza, não quer significar que é como se produzissem um acréscimo homogéneo ao comprazimento na forma, porque são por si agradáveis, mas somente por que elas tornam esta última mais exata, determinada e completamente intuitiva, e além disso vivificam pelo seu atrativo as representações, enquanto despertam e mantêm a atenção sobre o próprio objeto (Kant, 2017 / 1790, pp. 130, §14) .

Esta é uma das passagens em que o lado formalista da teoria de gosto de Kant se torna mais evidente. Para Kant o papel que a cor e o timbre poderão desempenhar, respetivamente, numa pintura ou numa música será o de *destacar* a forma bela – e não o de *acrescentar* beleza. Isto é, um desenho não ganhará beleza com uma certa cor e uma obra musical não ganhará beleza com a escolha de uma outra instrumentação. Na melhor das hipóteses, a beleza que *já existe*, tornar-se-á mais notória, sobressairá com outro fulgor. O juízo de gosto, contudo, deverá manter-se única e exclusivamente restrito e fiel à forma assim evidenciada pela cor ou pelo timbre, sem se deixar contaminar – sem se deixar seduzir, poder-se-á dizer - pelo “atrativo” ou “charme” dessa cor ou desse timbre.

Vejamos um exemplo célebre da história da música ocidental que ilustra o dilema em que nos poderá colocar a tese de Kant. A obra *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky, escrita originalmente para piano em 1874, foi reescrita por Maurice Ravel em 1922. (Falei deste exemplo no Capítulo 1). O que fez Ravel? Transformou a peça para piano solo de Mussorgsky numa monumental obra orquestral. A obra assim reorquestrada ganhou uma riqueza tímbrica completamente diferente da peça original, tornando-se desde então uma das obras canónicas do repertório sinfónico, talvez tão ou mais tocada quanto a peça que lhe deu origem. Ora, uma vez que a estrutura formal da obra original permaneceu inalterada nesta reorquestração, de acordo com Kant, o juízo de gosto produzido acerca da peça para piano solo de Mussorgsky deverá ser idêntico ao juízo de gosto produzido acerca da obra orquestral de Ravel. Ou seja, toda a magnificência orquestral na obra de Ravel nada significa em termos de um acréscimo de beleza propriamente dita. Tudo o que Ravel afinal conseguiu foi, se seguirmos Kant, tornar a beleza de Mussorgsky mais apelativa e saliente. Quando muito, Ravel tornou a peça de Mussorgsky mais “agradável”.

Será que a perspectiva de Kant resiste a este tipo de casos? Creio que as nossas intuições vacilam. É inegável que o conteúdo musical essencial da obra orquestral de Ravel se encontra na peça para piano. Contudo, não parece ser plausível que o efeito orquestral de Ravel não tenha qualquer influência no modo como avaliamos a beleza da sua reorquestração. Não se trata apenas de destacar a melodia base, tornando-a mais nítida ou evidente. Na música, o próprio ato de acentuação tem significado musical. O embate sonoro dos metais, a suavidade dos sopros, a envolvimento das harpas, a marcialidade da percussão, o próprio peso da massa orquestral, todas estas opções composicionais conferem à obra de Ravel um outro carácter, que seguramente exige uma apreciação substancialmente diferente. Não quero com isto sugerir qualquer tipo de superioridade da reinvenção de Ravel em relação à peça original, mas creio que será razoável reconhecer que Ravel conseguiu oferecer-nos uma obra que, em certa medida, contém uma *outra* beleza.

3.6.7. As ideias estéticas

Apesar destas abordagens de Kant à forma musical o aproximarem das correntes formalistas mais recentes, recordo que comecei por advertir que Kant, ele mesmo, não pode ser considerado um formalista. Com efeito, Kant acreditava que uma das características das “belas artes” é exibirem aquilo

que designou por “ideias estéticas”. Se a música tem algo de belo em virtude da sua forma (a par do seu carácter marcadamente agradável resultante do jogo de sensações que é capaz de propiciar através do “atrativo” do efeito sonoro imediato), teremos agora de averiguar se corresponde a este segundo critério para ser considerada genuinamente uma “bela arte”. O que é uma “ideia estética”? Kant explica o conceito da seguinte forma:

Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela: eles são sem *espírito*, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito. Muita conversação não carece de entretenimento, mas é contudo sem espírito; até de uma mulher se diz: ela é bonita, comunicativa e correta, mas sem espírito. Que é, pois que se entende aqui por espírito? *Espírito*, num sentido estético significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que conformemente a fins, põe em movimento as faculdades do ânimo, isto é, um jogo que se mantém por si próprio e fortalece ainda as faculdades para o mesmo. Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação de *ideias estéticas*; por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível (Kant, 2017 / 1790, pp. 232, §49).

Quando Kant nos diz que há exemplos de arte que “no que concerne ao gosto não se encontre neles nada censurável”, mas que são destituídas de “espírito”, está a introduzir uma diferença entre o que podemos designar como (simplesmente) belo e o que, para além de belo, possui carácter genuinamente artístico, num sentido mais elevado. A *forma* é a portadora da beleza do objeto, mas se esse objeto possui também “espírito” então deverá veicular um tipo especial de *conteúdo*: as “ideias estéticas” que vivificam a mente dando-lhe “muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado [...] possa ser-lhe adequado”.

Peter Kivy (2009, p. 55), na explicação desta perspectiva de Kant sugere a distinção entre “conteúdo manifesto” e “conteúdo ideacional”. O conteúdo manifesto é o conteúdo suscetível de paráfrase - o tipo de conteúdo que as obras de arte podem conter, mas que pode ser igualmente traduzido noutras formas de expressão sem que qualquer informação relevante se perca na tradução. Será o tipo de conteúdo menos interessante porque, pelo menos em relação a essa dimensão, não

torna as obras de arte especialmente valiosas. Todavia, como refere Kivy, temos a intuição de que as obras de arte exibem um outro tipo de conteúdo, um “conteúdo ideacional” que é inefável, intraduzível. O conteúdo que uma obra de arte transmite é insuscetível de expressão através de uma outra obra ou de uma outra qualquer forma de expressão não-artística. Se queremos dizer o que a obra de arte diz, não teremos outra hipótese senão recorrer a essa mesma obra para o dizer. Este conteúdo ideacional inefável corresponderá às ideias estéticas kantianas.

O “conteúdo manifesto”, suscetível de paráfrase, está, salienta-se, ao serviço do “conteúdo ideacional”, isto é, das ideias estéticas. O conteúdo manifesto servirá como catalisador da atividade imaginativa e intelectual, que, por sua vez, colocará em marcha a profusão de ideias, pensamentos e sensações de ordem superior que constituem as ideias estéticas inefáveis. De acordo com Kant, a música instrumental possui um conteúdo manifesto capaz de pôr em ação estas ideias estéticas. Ora, que conteúdo manifesto possui a música?

O seu *atrativo* [da música], que se deixa comunicar tão universalmente, parece repousar sobre o facto de que cada expressão da linguagem possui no conjunto um som que é adequado ao seu sentido; que este som mais ou menos denota um afeto do que fala e reciprocamente também o produz no ouvinte, que então inversamente incita também neste a ideia que é expressa na linguagem com tal som; e que assim como a modulação é por assim dizer uma linguagem universal das sensações compreensível a cada homem, a arte do som exerce por si só esta linguagem no seu inteiro ênfase, a saber como linguagem dos afetos, e assim comunica universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a elas (Kant, 2017 / 1790, pp. 249, §53) .

Em suma, Kant parte da ideia de que a linguagem humana contém formas de entoação universais de expressão emotiva, isto é, formas de entoação presentes em todas as línguas que a música é capaz de imitar. Deste modo, o nosso filósofo acolhe a chamada “doutrina dos afetos” (*Affektenlehre*) proeminente nos séculos XVII e XVIII, que tomava a música como uma espécie de “linguagem das emoções”. (Dediquei o segundo capítulo desta tese precisamente ao problema do conteúdo expressivo da música, por isso remeto para esse capítulo o aprofundamento desse tema.) Na primeira parte desta secção expliquei o lado formalista da teoria de Kant. Apesar de tudo o que disse nessa parte, podemos agora encontrar em Kant uma das primeiras defesas explícitas do anti-formalismo musical. Kant aproxima-se aqui das teorias de expressão emocional por semelhança, que veremos desenvolvidas nas teorias recentes de Stephen Davies ou Malcolm Budd, que por sua vez têm as suas origens ancestrais na antiguidade clássica, em Platão e Aristóteles na noção *de mimesis*. Dentro desta longa tradição

histórica que associa a música às emoções, a perspectiva que Kant preconiza é a de que a música expressa uma dada emoção porque imita as variações tonais e as sensações típicas da voz expressiva dessa mesma emoção. Como assinala Kivy (2009, p. 57), a perspectiva de que a fala tinha um subtexto emotivo subjacente e universal à espécie humana era uma ideia comum no período do Iluminismo. Tendo a música a capacidade de exprimir as formas de entoação que subjazem a todas as línguas, poderá constituir-se como uma linguagem universal.

O mecanismo proposto por Kant na citação anterior em relação ao poder expressivo da música, que ligará o conteúdo manifesto (a expressão de emoções) e as ideias estéticas, funcionará do seguinte modo: se uma música expressa uma emoção, digamos raiva, então deverá imitar as modulações tonais e as sensações típicas da voz expressiva de raiva. A perceção destas modulações e sensações irá evocar ou provocar empateticamente raiva no ouvinte. Por sua vez, este efeito induz no ouvinte o conceito associado à emoção despertada – no caso, o conceito de raiva. Este conceito, por seu turno, dá início a uma corrente de ideias, pensamentos e sensações associados a esse mesmo conceito de raiva. Corrente esta que apesar de se manter associada ao conceito que lhe serve de base instigadora, deverá dele se desprender na forma de uma atividade imaginativa livre – isto é, deverá induzir o livre jogo entre a imaginação e o entendimento. Este jogo cognitivo assim estimulado extravasa já qualquer determinação conceptual.

3.6.8. O funcionamento das ideias estéticas na música

Poderemos dizer, então, que Kant considera que a música possui as duas condições para que possa ser considerada uma genuína arte do belo: possui uma forma bela (estrutura rítmico-tonal) e conteúdo inefável (as ideias estéticas). Contudo, ao contrário do que se poderia pensar a partir das considerações feitas até este instante, Kant não considera que a música possa ser considerada uma arte com verdadeiro valor artístico, remetendo a música para o patamar inferior da sua hierarquia das artes (colocando a poesia em primeiro lugar). Peter Kivy explica esta desvalorização de Kant assinalando que não basta, de acordo com Kant, que uma obra de arte dê início a um conjunto de ideias estéticas – precisamos de saber de que forma estas ideias estéticas *funcionam*. E, de facto, para Kant, as ideias estéticas não funcionam de forma apropriada nas obras musicais.

Vimos na primeira parte desta secção dedicada a Kant que o propósito da forma seria motivar o jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento. Ora, Kant acredita que o conteúdo inefável (as ideias estéticas) de uma obra de arte deverá unir-se à forma na confluência desta atividade cognitiva. Ou seja, também as ideias estéticas – tal como a forma e em conjugação com ela - deverão instigar e entrar no jogo harmonioso destas faculdades. Ora, Kant diz-nos que é justamente isto que falta à música. Enquanto na literatura e nas artes visuais as ideias estéticas associam-se ao jogo das faculdades cognitivas, na música as ideias estéticas resultam apenas numa sensação corporal de bem-estar.

Diz-nos Kant:

Na música este jogo vai da sensação do corpo a ideias estéticas (dos objetos para afetos), e destas então de volta ao corpo, mas com forças conjugadas (Kant, 2017 / 1790, pp. 252, §54).

Isto é, apesar de Kant aceitar que a música excita ideias estéticas no ouvinte, estas não ativam apropriadamente o jogo livre da imaginação e do entendimento. As ideias estéticas cumprem fundamentalmente uma função de reforço do bem-estar corporal, e não de expansão e fortificação da reflexão e da cognição - como acontece com a poesia ou a pintura. Como afirma Mojca Kuplen:

[...] embora a música possa dar origem a uma infinidade de pensamentos [...], ela não deixa para trás quaisquer pensamentos significativos sobre os quais refletir (Kuplen, 2021, p. 14).¹⁴⁴

Kant apresenta-nos, deste modo, uma visão algo ambivalente da natureza da música. Se por um lado a música é capaz de apelar ao nosso sentido de abstração, através das relações estruturais da sua forma, também é verdade que a música nos atrai em grande medida por causa do efeito sensorial imediato que os sons são capazes de surtir. Repara-se que a apreciação musical está de tal maneira assente nas sensações que a própria expressão das emoções, que por sua vez induz as ideias estéticas, é uma espécie de fusão entre as inflexões tonais de ordem formal típicas da entoação e as sensações que normalmente se associam a essa expressão. A expressão de alegria deve tanto ao carácter saltitante do movimento melódico, quanto ao brilho das notas escolhidas. Kuplen defende que é justamente este pendor ostensivamente sensorial da música que impede o voo livre da imaginação. Ou seja, a dimensão sensorial da música impede que a imaginação contribua de modo “produtivo”, e não meramente “reprodutivo” para a apreciação musical. Nas palavras de Kuplen, o vínculo às sensações mantém a apreciação musical “sujeita a condições empíricas” (p. 14) demasiado restritivas.

¹⁴⁴ [...] while music can give rise to a multitude of thoughts [...] it fails to leave behind any meaningful thoughts to reflect upon (Kuplen, 2021, p. 14).
[tradução minha]

Numa secção posterior deste capítulo, intitulado “Um problema na conceção de forma em Kant”, levo esta ideia ainda mais longe, defendendo que forma e sensação na música são dimensões de tal maneira relacionadas que há certas sensações musicais, como a sensação de tensão, que contêm em si um conteúdo cognitivo inextrincável da forma.

3.6.9. Kant *versus* Hanslick

É interessante notar que no que respeita ao carácter sensorial da música Kant aproxima-se do formalismo hanslickiano no sentido *normativo*. Não nos devemos esquecer que a beleza em Kant está conectada com a forma abstrata e não com a gratificação sensorial. Assim, o modo de apreciação que fará justiça à beleza musical, será o modo mais *desinteressado* possível no sentido kantiano – aquele que tem a estrutura abstrata rítmico-tonal como seu principal objeto. Ora, esta prescrição apreciativa aproxima-se da distinção de Hanslick entre apreciação “patológica” e apreciação “estética” que atrás expliquei. Num certo sentido, Kant é um formalista ainda mais radical que Hanslick, porquanto não vemos em Hanslick uma recusa tão definitiva da componente sensorial da música. Aliás, como vimos, Hanslick diz-nos que um dos elementos basilares da composição musical é, justamente, o som *agradável*. Por outro lado, Kant afasta-se do formalismo de Hanslick em virtude da aceitação de Kant da “doutrina dos afetos”. O poder expressivo que Kant reconhece na música cumpre um papel importante na apreciação musical – ainda que esse papel não tenha o teor cognitivo que, segundo o filósofo, confere à arte o seu especial valor. Ora, Hanslick, como vimos, esforça-se por argumentar que a beleza musical nada deve à expressão de emoções.

Em todo o caso, não é fácil conciliar entre si todas as dimensões que Kant pretende atribuir à música. Na seguinte passagem, Kant parece assumir uma posição inequivocamente formalista em relação à música instrumental:

Assim os desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede etc., por si não significam nada, não representam nada, nenhum objeto sob um conceito determinado, e são belezas livres. Também se pode contar como da mesma espécie o que na música se denomina fantasias (sem tema), e até toda a música sem texto (Kant, 2017 / 1790, pp. 135, §16).

Kant parece referir-se aqui à música puramente instrumental, desvinculada de um texto ou de qualquer tipo de tema ou elemento extramusical. Nesta citação, a música é comparada à arte decorativa. Arte que não significa nem representa nada, cuja beleza vive, presumivelmente, do puro jogo de relações

formais – arte apreciável apenas pelo seu *design*. Dentro da teoria de Kant, a “beleza livre” distingue-se da beleza “dependente” justamente porque o primeiro tipo de beleza é inteiramente independente de qualquer conceito. Ora, se a música instrumental, enquanto “beleza livre”, é comparável a esta arte decorativa, então tão-pouco representa ou significa seja o que for. Deverá, portanto, também ela ser apreciada na sua estrutura formal. Eis-nos perante uma posição marcadamente formalista.

No entanto, como podemos conciliar esta posição com a possibilidade de inclusão por parte de Kant do teor emocionalmente expressivo, atrás mencionado, na apreciação musical? Afinal, Kant diz-nos que a música veicula conceitos em virtude, pelo menos em parte, da sua estrutura - a imitação das inflexões tonais da voz expressiva que evoca no ouvinte o conceito da emoção imitada. Uma forma de resolvermos esta aparente contradição seria alegar que quando Kant nos fala da expressão de sentimentos na música se refere à música com um tema extramusical. Mas essa não é uma boa solução por duas razões: em primeiro lugar, não existem indícios textuais que permitam fundamentar esta interpretação; por outro lado, a ideia de Kant só faz realmente sentido se se referir ao movimento tonal próprio da música e às sensações que se assemelham à expressão sentimental da voz humana. Este movimento e estas sensações constituem uma qualidade da estrutura rítmico-tonal da música e da sua textura sonora. Isto é, constituem uma qualidade da aparência perceptiva da própria música - e não uma qualidade meramente associativa ou convencional. Assim, creio que a maneira que nos resta de resolver a tensão entre forma e conteúdo na música dentro da perspetiva kantiana será assumir que Kant aceita a hipótese de que, dentro da classe de obras musicais puramente instrumentais, existem obras com um pendor mais expressivo e outras com um pendor mais abstrato. Os casos mais radicais desta última subclasse deverão ser concebidos como puras “fantasias” (como o próprio Kant as nomeia) desligadas de qualquer conceito. As obras, afinal, que Hanslick terá como paradigmas da beleza musical. Contudo, por mais apelativa que esta hipótese nos pareça, não é compatível com uma leitura literal do que Kant nos diz na passagem citada. Kant afirma, explicitamente, que *toda* a música sem texto se inclui na classe das belezas livres – sem exceção. Sendo assim, devo deixar este problema de interpretação da teoria de Kant em aberto, uma vez que não encontro uma forma plausível de conciliar o formalismo musical de Kant com a sua perspetiva expressionista.

3.7. Duas brechas no formalismo estrito de Hanslick: metafísica e performance

Os autores formalistas mencionados, Hanslick e Bell, parecem ter reconhecido os constrangimentos que uma abordagem puramente estrutural da experiência estética acarreta. São eles próprios que procuram fugir do percurso viciosamente circular de que são acusados e nos apontam as “brechas” (digamos) extra-estruturais dos seus sistemas. São “válvulas de escape semânticas” da narrativa formalista que parecem mostrar a ansiedade que estes filósofos sentiram em mostrar que a arte não se reduz a um sofisticado invólucro estrutural, vazio de qualquer substância ou significado para a aventura humana. Dedicar-me-ei com especial cuidado a dois possíveis pontos de fratura na teoria formalista de Hanslick. (Bell aparecerá de passagem nesta análise). O primeiro aponta para um poder da música em representar importantes realidades metafísicas. O outro refere-se a uma inesperada capacidade expressiva da música associada aos sentimentos do intérprete. Vejamos cada uma delas.

3.8. A música como acesso a uma realidade metafisicamente essencial

Ao longo da história do pensamento acerca da natureza e valor da música sempre houve uma tendência entre os melómanos e teorizadores desta arte para lhe atribuírem um peculiar poder de representar a inefável dinâmica intrínseca do universo. Eduard Hanslick tampouco parece ter resistido a esta propensão milenar, embora, como tenho vindo a dizer, tenha veementemente defendido que a música nada representa e que a sua beleza deve ser concebida exclusivamente em termos da configuração formal dos sons que constituem a obra musical,. Hanslick conclui a primeira versão *Do Belo Musical* com um intrigante parágrafo, onde descreve a música como a “cópia ressoante dos grandes movimentos do universo”. O que de seguida procurarei fazer é examinar os contornos desta aparente contradição final, inconsistente com a conceção formalista central ali defendida. Desenvolvi extensivamente este problema num artigo da minha autoria, já publicado¹⁴⁵. Como veremos, a análise que de seguida apresento deste problemático parágrafo de Hanslick colocará em causa os limites, forças e possíveis fragilidades da sua teoria.

¹⁴⁵ cf. Sousa, Tiago (2017) *Was Hanslick a Closet Schopenhauerian?* The British Journal of Aesthetics, 57 (2), 211–229

3.8.1. A decisão de Hanslick

Como acabo de dizer, o último parágrafo do tratado de Hanslick apresenta alguns aspetos que o tornam particularmente enigmático. O primeiro aspeto intrigante é o seguinte. Este parágrafo aparece na íntegra, tal como irá aqui ser analisado, na primeira edição, quando foi originalmente publicado em 1854. Contudo, na segunda edição, de 1858, o parágrafo é eliminado com exceção de uma frase e, finalmente, na terceira edição, de 1865, Hanslick decide eliminá-lo por inteiro. As edições subsequentes passam a não conter este parágrafo (Bonds, 2014, p. 183). Por alguma razão Hanslick decidiu que esse parágrafo não deveria mais figurar na sua obra.

Outro aspeto que torna este parágrafo problemático diz respeito ao seu conteúdo. Ao que parece, este parágrafo expressa uma visão acerca da natureza da música e da experiência que temos dela inconsistente com o que Hanslick argumenta ao longo de todo o livro.

Acredito que estes dois aspetos estão diretamente relacionados. É razoável pensar que é justamente pelo facto de o parágrafo ostentar essa inconsistência que Hanslick tomou a decisão de o excluir. Neste sentido, encontro três hipóteses mais concretas que explicam essa decisão:

- 1) O parágrafo é de facto inconsistente com o restante da obra de Hanslick. Perante duas visões contraditórias (a expressa no restante da sua obra e a expressa naquele parágrafo) o autor elimina a visão do parágrafo e mantém a visão geral da obra, porque acredita que é falsa a ideia expressa no parágrafo final e verdadeira a visão geral expressa no resto da sua obra.
- 2) O parágrafo não é inconsistente com o resto da obra, apenas *aparenta* sê-lo. Neste caso, o parágrafo expressa uma ideia numa linguagem peculiar, mas ainda assim compatível com a visão geral de Hanslick. Com receio de que a aparente inconsistência tornasse confuso o seu discurso, o autor opta por eliminá-la.
- 3) Como sucede na hipótese 1), o parágrafo é de facto inconsistente. Hanslick, contudo, não está convicto na sua falsidade e acredita que a ideia nele expressa, sendo incompatível com a tese geral da restante obra, poderia fazer perigar gravemente a sua argumentação. O autor decide não enfrentar as possíveis consequências teóricas da ideia veiculada em tal parágrafo e omiti-lo, escapando deste modo à necessidade de reformulação da sua teoria.

Evidentemente, nunca saberemos qual das hipóteses acima enumeradas (ou qualquer outra em lugar destas) explica a decisão de Hanslick em eliminar este parágrafo. Todavia,

independentemente da solução deste enigma, o facto de Hanslick ter concluído desse modo a sua obra confere-lhe um peso especial. O parágrafo chega a atingir uma densidade poética e um teor literário que sugerem, de algum modo, tratar-se de uma espécie de sùmula da perspetiva do autor acerca da arte dos sons. Mark Evan Bonds chega mesmo a considerar que

O final original tem muito a dizer-nos sobre o restante do tratado: não podemos compreender toda a amplitude do argumento de Hanslick sem chegar a um acordo com esta conclusão suprimida (2014, p. 185).¹⁴⁶

Bonds pondera a tese de que o último parágrafo de Hanslick expressa uma ideia que não contradiz o argumento central do autor ao longo do texto, mas que, por um processo hegeliano de cancelamento, preservação e elevação, o absorve num nível superior de entendimento:

Todos os elementos de sublação estão presentes no seu parágrafo final original: a beleza intrínseca da música une-se na psique do ouvinte com "todas as outras grandes e belas ideias", que por sua vez refletem os "grandes movimentos do universo" e dá-nos uma sugestão do infinito. O belo musical autocontido é *aufgehoben*: cancelado, preservado e elevado ao mesmo tempo. (...) Sem ser negado, o seu argumento é absorvido num nível superior de significação (Bonds, 2014, p. 191).¹⁴⁷

Procurarei defender nesta parte que, ao contrário do que defende Bonds, este parágrafo é na verdade inconsistente com a perspetiva formalista que Hanslick adota ao longo da sua obra. Tentarei mostrar que essa inconsistência é factual e não algo que possa ser eliminado interpretativamente.

3.8.2. Desmontando o parágrafo

Vejamos então mais de perto as palavras finais de Hanslick no seu tratado de estética musical.

[O] teor espiritual [da música] conecta também, no ânimo do ouvinte, o belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias. A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como cópia ressoante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento

¹⁴⁶ The original ending has much to tell us about the remainder of the treatise: we cannot grasp the full breadth of Hanslick's argument without coming to terms with this suppressed conclusion (2014, p. 185). [tradução minha]

¹⁴⁷ All the elements of sublation are in place in his original final paragraph: the intrinsic beauty of music unites in the psyche of the listener with "all other great and beautiful ideas," which in turn reflect the "great motions of the universe" and gives us an intimation of the infinite. The self-contained musically beautiful is *aufgehoben*: canceled, preserved, and elevated all at once.(...) Without being negated, his argument is absorbed into a higher level of significance (Bonds, 2014, p. 191). [tradução minha].

humano. Visto que os elementos da música – ressonância, som, ritmo, força, fraqueza, se encontram em todo o universo, o homem encontra assim, por seu turno, todo o universo na música (Hanslick, 2002, p. 105).

Estas palavras são certamente intrigantes para quem acompanhou a linha argumentativa anti-representacionista que atravessa toda a obra. Uma pergunta que imediatamente surge é a de saber se esta associação que Hanslick faz entre as relações entre todas as outras coisas no universo físico e as relações entre sons não se incluirá naquilo a que o próprio autor descreveria como associações livres da nossa imaginação, que nada têm que ver com as conexões necessárias que objetivamente determinam o belo musical.

Para começar esta análise creio que será útil dividir o parágrafo nas suas partes mais simples. Reescrevo assim o parágrafo, apontando e numerando as ideias que me parecem cruciais:

- 1) [O] teor espiritual [da música] conecta, também,
- 2) no ânimo do ouvinte
- 3) o belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias.
- 4) A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como
- 5) cópia¹⁴⁸ ressoante dos grandes movimentos do universo.
- 6) Por meio de profundas e recônditas relações naturais,
- 7) intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e
- 8) permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano.
- 9) Visto que os elementos da música – ressonância, som, ritmo, força, fraqueza,
- 10) se encontram em todo o universo,
- 11) o homem encontra assim, por seu turno,
- 12) todo o universo na música.

Desdobrado deste modo o parágrafo, não é óbvio a que característica Hanslick se refere, nem se ele se refere apenas a uma qualidade ou aspeto específico da música. A ideia 6) parece aludir a propriedades que explicam a estrutura intrínseca da obra musical (“recônditas relações naturais”) e que estão fora do âmbito do que pode ser sentido ou apreendido. As ideias 2) e 8) parecem caracterizar certos tipos de emoção ou sensações que ocorrem no ouvinte quando aprecia a obra (“no ânimo do ouvinte”,

¹⁴⁸ No original em alemão “Abbild” (“Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall (Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, 1990). “Bild” significa imagem, combinado com o prefixo “Ab” significa algo mais próxima do conceito português de “cópia”.

“permite-nos sentir”). Por fim, as ideias 9) e 11) parecem referir-se a propriedades perceptualmente manifestas da música. As qualidades que caracterizam a própria música enquanto objeto intencional (“elementos da música [como o] ritmo” que o “homem [nela] encontra”).

Encontro quatro tipos de qualidades ou aspetos acerca da natureza da música que o texto poderá exprimir, a saber: que a música

- 1) terá por base um conjunto inobservável de “relações recônditas” igualmente presentes na base de todos os fenómenos do universo;
- 2) terá a capacidade de provocar ou evocar um tipo peculiar de emoção ou sentimento no ouvinte, que consiste num sentimento de comunhão ou pertença a algo mais vasto, que reside além da própria música. Um género de união emocional com o “infinito”;
- 3) apresenta um conjunto de características perceptíveis de carácter não representacional – justamente as características que são apreciadas na audição da obra musical - que se assemelham a características gerais do próprio universo ou que são isomórficas com essas características;
- 4) apresenta esse mesmo conjunto de características perceptíveis, mas tomadas como características representacionais. Isto é, não se caracterizam fundamentalmente por se assemelharem a características gerais do universo, mas por *representarem* essas mesmas características.

Essas qualidades pertencem realmente a uma ordem claramente distinta. Na primeira hipótese, temos uma propriedade categórica, intrínseca e inobservável, a segunda invoca uma qualidade disposicional (portanto também relacional), a terceira descreve uma propriedade categórica intrínseca mas observável, e na última temos uma qualidade representacional (portanto, categórica e relacional). Poder-se-á perguntar se estas propriedades são conciliáveis entre si, isto é, se a música pode exibir todas estas propriedades simultaneamente. As terceira e quarta propriedades não podem ser co-instanciadas - apenas em momentos diferentes pode um e o mesmo objeto possuí-los. Uma obra musical pode ser feita de sequências de tons que são representacionais combinadas ou intercaladas com sequências não representacionais, mas não pode essa sequência representar e não representar ao mesmo tempo. (Analogamente, uma pintura ou representa ou não representa, digamos, Napoleão; não pode representá-lo e falhar em representá-lo.) A conjugação da primeira característica com as três restantes não parece envolver problemas. Bastará conceber a primeira como uma causa inobservável das restantes três. A música poderá evocar, manifestar ou representar em virtude, pelo menos em

parte, de uma qualidade intrínseca inobservável: as mencionadas “recônditas relações naturais”¹⁴⁹. Assim, as três propriedades poderiam ser sobrevenientes em relação à primeira (ou seja, a música não poderia diferir com respeito àquelas sem diferir com respeito a esta). A segunda propriedade (a propriedade disposicional para evocar sentimentos) também poderá ser pensada como funcionalmente dependente da terceira ou da quarta. A música pode evocar o mencionado sentimento de união com o infinito que Hanslick diz ocorrer no ânimo do ouvinte, quer em resultado das suas propriedades perçutuais manifestas e não representacionais (hipótese três), quer em resultado das propriedades representacionais (hipótese quatro). A propriedade representacional também é conciliável com a propriedade disposicional: a música poderá representar pelo menos em parte devido ao seu poder evocativo. Ora, optando pela hipótese 3 ou 4 (e deste modo eliminando a inconsistência entre as duas), podemos afirmar que o parágrafo em análise, apesar de nos falar de qualidades e aspetos distintos da obra musical, não apresenta necessariamente inconsistência alguma. Uma hipótese de interpretação consistente desse parágrafo seria a seguinte: a música evoca o sentimento de união com o infinito, em parte porque o representa, e esse poder representacional resulta de um conjunto de princípios universais que subjazem à obra musical.

Analisemos de seguida cada uma destas qualidades em separado.

3.8.3. Primeira qualidade – As “profundas e recônditas relações naturais”

Para percebermos esta ideia, teremos de recuar ao capítulo III de *Do Belo Musical*, onde Hanslick apresenta uma visão da natureza da música que poderíamos designar como “naturalista”. Nesse capítulo, o autor afirma que a música se funda em leis naturais que ditam os modos possíveis de organização sonora suscetíveis de incorporarem sentido musical. Podemos pensar na “série dos harmónicos” como um elemento de base da investigação dessas leis, mas, para o autor, as conexões que determinam a beleza musical, bem como o carácter de certas passagens, acordes ou mesmo estilos de composição permanecem misteriosas. É certo que a prática e análise composicionais nos

¹⁴⁹ Parece uma contradição nos termos dizer que as “relações” naturais são uma propriedade intrínseca (logo não relacional). Assumo nesta parte que uma propriedade intrínseca a um objeto é uma propriedade que resulta dos elementos ou das relações dos elementos desse mesmo objeto (a massa de um objeto é uma propriedade intrínseca que depende do número e tipo de relações que os átomos que o constituem estabelecem entre si) e uma propriedade relacional é uma propriedade que implica a interação entre dois ou mais objetos. Esta última propriedade será talvez mais bem designada alternativamente como “extrínseca”. Como refere Imaguire: “Propriedades extrínsecas também são chamadas de ‘propriedades relacionais’, mas não devem ser confundidas com relações. Explicitando a diferença no nível da linguagem: ‘... é pai’ é um predicado que expressa uma propriedade extrínseca monádica, ao passo que ‘... é pai de ...’ é um predicado que expressa uma relação (propriedade diádica) pura (Imaguire, 2014, p. 12)”. As propriedades relacionais (ou extrínsecas) que serão analisadas nesta secção serão dois tipos de propriedades que dependem da interação do sujeito que percebe a música, a saber, propriedades disposicionais em virtude das quais a música evoca no ouvinte uma emoção e propriedades representacionais em virtude das quais a música representa realidades extramusicais.

proporcionam uma ideia consideravelmente informativa e clara do modo particular como certos acordes, intervalos ou ritmos soam e atuam: uma melodia em graus conjuntos com um ritmo pausado, sobre um acorde maior terá um carácter expectavelmente distinto daquele que terá uma melodia por saltos de sexta, com um ritmo sincopado, sobre um acorde de sétima maior.

Porque é que os frequentes acordes de quinta e sexta, os reduzidos temas diatónicos de Mendelssohn, o cromatismo e a enarmonia de Spohr, os breves ritmos bipartidos de Auber, etc, produzem precisamente esta impressão determinada, inconfundível - - eis aquilo a que decerto nem a psicologia nem a fisiologia consegue responder (Hanslick, 2002, p. 46).

Um compositor experiente consegue facilmente antecipar o modo como estes elementos estruturais irão soar na obra que tem em mãos – isso confere um certo conhecimento (um “conhecimento *prático*”, nas palavras de Hanslick) dos efeitos destes elementos. No entanto, o que faz estas relações estruturais funcionarem da maneira como expectavelmente funcionam é algo que escapa ao conhecimento (o “conhecimento *teórico*”) adquirido por meio de qualquer ciência.

O compositor eficiente tem o conhecimento *prático* do carácter de cada elemento musical, quer seja de um modo mais instintivo quer mais consciente. Mas a explicação científica dos diversos efeitos e impressões musicais exige um conhecimento *teórico* dos mencionados caracteres e da sua riquíssima combinação até ao último elemento discriminável (*ibidem*, p. 47)

Contudo, Hanslick acaba por reconhecer a potencial compreensibilidade dos fundamentos físicos e psíquicos da música, mas considera esta investigação demasiado difícil. A ciência da música nunca alcançará, segundo o autor, o grau de objetividade das ciências empíricas reconhecidas, como a química. Hanslick pronuncia-se de modo algo irónico a respeito desta aspiração.

A “fundamentação filosófica da música” deveria, pois, indagar primeiro que especificações espirituais imprescindíveis estão ligadas a cada elemento musical, e como entre si se conectam. A dupla exigência de um esqueleto estritamente científico e de uma casuística superabundante tornam esta tarefa muito difícil, embora dificilmente insuperável, a não ser que se vise o ideal de uma ciência musical “exata”, segundo o modelo da química ou da fisiologia (*ibidem*, p.48)!

O naturalismo de Hanslick aqui exposto, segundo o qual o ato de composição se poderia descrever como uma espécie de “descoberta” de princípios psicoacústicos naturais que determinam a beleza dos sons, contrasta com certas tendências convencionalistas, segundo as quais a apreciação musical depende, fundamentalmente, da habituação a certas normas composicionais que se tornam predominantes num certo contexto social. Seria esta habituação o fundamento da modelação do gosto,

e não tanto esse conjunto de leis psicoacústicas que a física e a neurociência nos poderão um dia revelar. Seria este o caso, por exemplo, da escola dodecafônica. O princípio de Schoenberg, de construção e desenvolvimento de uma série segundo a regra da não primazia de nenhum das doze notas da escala cromática, parece ser unicamente *aritmético* e independente de quaisquer tipos de ponderações de natureza acústica ou psicológica.

Dito isto, no que concerne ao debate entre uma visão predominante naturalista e outra predominantemente convencionalista, é necessário avançar até ao capítulo VII para entender melhor a relação que Hanslick procura estabelecer entre os fenómenos naturais subjacentes à música e o papel da habituação e da convenção. Como vimos no resumo de *O Belo Musical* apresentado no capítulo 2, Hanslick diz-nos que os elementos basilares da composição musical não são elementos que podemos encontrar diretamente na natureza. São produtos da inventividade humana, criados ao longo de séculos. O exemplo mais claro é a progressiva introdução de intervalos harmónicos na criação musicais. A melodia e a harmonia desenvolveram-se durante séculos num imenso esforço criativo cumulativo até se tornarem tão corriqueiros na prática musical que hoje nos parecem “naturais”. Não o são. O sistema tonal, para nós perfeitamente comum, resulta de um vagaroso empreendimento humano. O camponês que canta livremente e sem qualquer instrução faz algo eminentemente artificial:

O povo de maior cultura artística da Antiguidade e os compositores mais sábios do início da Idade Média não sabiam o que sabem as nossas pastoras na montanha alpina mais remota: cantar em terceiras (*ibidem*, p.88).

No entanto, o naturalismo de Hanslick expressa-se na ênfase que o autor confere ao respeito pelas estruturais naturais na criação da gramática musical. O sistema tonal, apesar de constituir um sistema “artificial”, não se reduz a uma mera convenção arbitrária, porque se baseia em condições acústicas naturais basilares e necessárias (como a série dos harmónicos):

O fenómeno da harmonia natural, que é de todos os modos o único e inmovível fundamento natural em que se apoiam as condições fulcrais da nossa música, deve também reduzir-se ao seu verdadeiro significado. A progressão harmónica produz-se espontaneamente na harpa eólica de cordas iguais, funda-se, pois, numa lei natural, mas nunca se ouve esse fenómeno diretamente na natureza. Logo que num instrumento musical se pulsa um som fundamental determinado e mensurável, não aparecem igualmente sons secundários simpáticos nem a progressão harmónica. O homem deve, portanto, questionar para que a natureza responda (*ibidem*, p.91).

Voltando à análise do último parágrafo de *Do Belo Musical* penso que esta ideia de Hanslick, de que as bases estruturais da música se concebem em termos de “profundas relações recônditas”, sugerindo uma especial (e algo mística) ligação da música com o “substrato” do universo, acaba, todavia, por exprimir uma ideia bastante trivial - a saber, a ideia de que a música se rege segundo leis universais presentes em todo o universo. Ora, isso pode ser dito em relação a qualquer objeto ou fenómeno natural. Uma simples caneta é constituída por átomos que estão sujeitos às forças físicas que regem todos os outros objetos e fenómenos naturais. O que Hanslick diz acerca de uma obra musical pode ser também dito acerca de uma caneta: também a caneta é capaz de verter tinta em virtude de “profundas e recônditas relações naturais”, as leis da física, justamente – cuja natureza última, de facto, permanece um profundo enigma. Vejamos agora a segunda qualidade expressa no parágrafo aqui em análise.

3.8.4. Segunda qualidade – “Sentir o infinito”

Quando Hanslick nos diz que o “teor espiritual” da música depende de outros fatores além da beleza musical – uma suposta ligação com “outras grandes e belas ideias” que nos permitiria “sentir o infinito na obra do talento humano” - poder-se-á pensar que Hanslick nos propõe duas coisas:

- 1) Que a música tem o poder de evocar sentimentos, e que
- 2) Tal sentimento se identifica com o “teor espiritual” da música, que *não se reduz ao belo musical*.

Antes de examinarmos estas afirmações devemos recordar a tese negativa de Hanslick, segundo a qual a música não serve o fim de suscitar ou evocar sentimentos nem é capaz de os representar. Devemos salientar que logo no início do livro é assumida uma posição objetivista. Presumivelmente, o belo não dependerá dos sentimentos que provoca, constituindo-se como uma qualidade suscetível de ser intuída. O belo é, portanto, uma característica do próprio objeto.

O belo tem em si mesmo o seu significado, é certamente belo apenas para o deleite de um sujeito da intuição, mas não *graças a* ele próprio (*ibidem*, p. 15).

O filósofo insiste que a beleza musical é autónoma e “especificamente musical”. Não depende de nada exterior à própria música:

Entendemos por ele uma beleza que, independente e não necessitada de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e sua combinação artística (*ibidem*, p.41).

Lembre-mo-nos que a formulação que se tornou célebre traduz, também ela, esta ideia na perfeição:

O único exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento* (*ibidem*, p.42).

Ora, podemos constatar que a teoria de Hanslick aparentemente conflitua com as afirmações acima mencionadas, na medida em que estas expressam a ideia de que a música evoca um sentimento de união com o universo e que esse sentimento deve ser entendido em referência a realidades extramusicais – “outras grandes e belas ideias”, o “infinito” e os “grandes movimentos universais”. Uma forma de evitar esta inconsistência é conceber a experiência musical como algo que envolve duas dimensões distintas, embora intimamente relacionadas: a dimensão do “belo musical” e a dimensão do “teor espiritual”. O belo musical é concebido em termos puramente musicais e sem referência a nada de extramusical, enquanto o “teor espiritual” depende não só do belo musical, mas das ligações que o espírito humano é capaz de estabelecer entre a beleza e outras dimensões da realidade. Contudo, esta cisão não deixa de ser estranha porque, ao longo do livro, Hanslick parece dar a entender que o objetivo da sua teoria do belo musical se identifica com a descrição do tipo adequado de apreciação e experiência musicais:

O que em qualquer outra arte é descrição, na música, é já metáfora. A música pretende ser apreendida como música, e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se a si mesma (*ibidem*, p.43).

Nesta passagem Hanslick refere-se à própria experiência musical que, tal como o belo, deverá ser entendida em termos exclusivamente musicais. A inclusão de outra dimensão extramusical simplesmente não parece ter lugar. O próprio ato de composição é entendido como um ato de rutura com a ordem natural das coisas:

Não há nenhum belo natural para a música. [...] [O compositor] Tem de esperar a hora propícia em que nele algo começa a cantar e a ressoar; mergulhará então em si e criará a partir de si algo que não tem par na natureza e que por isso, e diferentemente das outras artes, *não é deste mundo* (*ibidem*, p.94, sublinhado meu).

O que Hanslick nos parece sugerir, paradoxalmente, no último parágrafo é que a música “não é deste mundo”, mas que, no entanto, nos faz sentir em comunhão com a sua íntima estrutura. Podemos

ainda conceber que o “mundo” aqui metaforicamente aludido não é ainda o “universo”, ficando então por esclarecer se o primeiro participa ou não nos “grandes movimentos” do segundo.

3.8.5. Terceira e quarta qualidades – Encontrar “todo o universo na música”

Considerarei agora a terceira e quarta qualidades conjuntamente. Vimos já que são mutuamente exclusivas e que, como tal, uma correta interpretação do parágrafo envolve uma decisão entre as duas hipóteses. Caberá aqui investigar qual delas é a mais razoável: a versão não representacionalista ou a representacionalista. Desta vez, ao contrário do que sucede com a primeira qualidade, acerca da qual Hanslick fala em características inobserváveis, o filósofo refere-se aqui às qualidades manifestas da música – os “elementos da música”, como o “ritmo” ou a “ressonância”. Acrescente-se que, quando Hanslick diz que o “homem encontra” nestas qualidades as qualidades dinâmicas gerais do universo, quererá também dizer que esta associação é, também ela, parte da experiência auditiva. De outro modo não se entenderia o uso do verbo “encontrar”.

Bonds salienta que Hanslick não sugere que são os próprios corpos celestes que “ressoam” na música, mas que a música é uma espécie de imagem sonora do *movimento* desses corpos – e não da sua *matéria* ou *extensão*. Ora, a música – que, segundo Hanslick, é também ela essencialmente movimento tonal – seria a arte que, por excelência, refletiria tal elemento unificador do cosmos.

O movimento, na forma de energia, é o que muitos *Naturphilosophen* perceberam como o elemento unificador do cosmos, manifestado em diversas formas como luz, calor, magnetismo, eletricidade, gravidade e som (Bonds, 2014, p. 194)¹⁵⁰

Tendo isto em consideração, surge a seguinte questão: é possível conceber esta relação entre as propriedades musicais e as propriedades gerais (dinâmicas) do universo (“os grandes movimentos do universo”) de uma forma não representacional? Uma interpretação que permitiria a Hanslick manter a sua posição anti-representacionalista é a seguinte. Quando Hanslick afirma que a música funciona como uma “cópia ressonante dos grandes movimentos do universo”, pode Hanslick talvez ter em mente algo semelhante à estrutura dos fractais que podem ser encontrados na natureza, como nos flocos de neve: supostamente, a música exibiria em pequena escala o que ocorre, numa escala maior, em todo o universo. De facto, num fractal cada parte “reflete” o todo, no sentido em que o contorno de

¹⁵⁰ Motion, in the form of energy, is what many Naturphilosophen perceived as the unifying element in the cosmos, manifested in such diverse forms as light, heat, magnetism, electricity, gravity, and sound (Bonds, 2014, p. 194). [tradução minha]

sua estrutura se assemelha ao contorno da estrutura total da qual faz parte. Porém, tal fenômeno constitui algo que ocorre na natureza, sem qualquer indicio de referência ou intencionalidade. A parte do fractal não "refere" ou "exemplifica" o todo: apenas a ele assemelha, replicando a sua estrutura total. Ora, para preservar o seu formalismo, Hanslick poderia avançar a hipótese de que algo semelhante acontece na música: que a música não refere ou representa o universo, mas que, na sua própria escala, simplesmente a ele se assemelha. Como a última frase do parágrafo excluído aqui em estudo sugere, o movimento sonoro da música seria uma parte do movimento geral do universo, e seria semelhante a esse mesmo movimento do qual faz parte. Uma vez mais, esta seria uma tentativa de explicação evitando a necessidade de recorrer à noção de referência ou representação. Mas será convincente?

Desde logo, uma diferença evidente entre o fractal e uma peça musical é a de que o fractal é um objeto natural e a música é um *artefacto humano*. Tomemos de novo o exemplo do fractal e perguntemos de que modo uma parte de um fractal poderia de facto adquirir poder representacional. Imagine-se que corto uma pequena parte de uma samambaia (um fractal natural), em seguida coloco-a numa exposição com o título "O Todo" e verifico que as pessoas que passeiam na exposição e apreciam esta minha obra reconhecem o que pretendo: que a planta, na sua totalidade, se assemelha ao pedaço exposto. Deste modo, o meu pequeno pedaço de samambaia passa a representar a totalidade da planta de onde foi retirada em virtude de 1) ter havido da minha parte a intenção de que o todo da planta fosse reconhecido a partir do pequeno pedaço que cortei e 2) ter havido esse reconhecimento da parte do público ao qual se destinava a minha obra, bem como o reconhecimento de que tal reconhecimento foi intencionado por mim, o autor da obra. Além disso, dado que meu objeto artístico exhibe as propriedades do objeto que representa, torna-se também uma exemplificação desse outro objeto.

No capítulo 2, abordei a perspectiva de Paul Grice, nos seus *Studies in the Way of Words*, que propôs um conjunto idêntico de condições de representação, bem como a noção de exemplificação nas artes como um tipo de referência, desenvolvida por Nelson Goodman. Remeto para esse capítulo um aprofundamento desses conceitos. Devo aqui lembrar, porém, que para Goodman a referência por exemplificação "não vai do símbolo àquilo a que ele se aplica como uma etiqueta, como no caso da denotação, mas toma a direção contrária, do símbolo a certas etiquetas que se lhe aplicam ou a propriedades que ele possui (Goodman, 2009, p. 29)". A obra musical poderia, fazendo uso deste

conceito, simbolizar os movimentos do universo em virtude de os exemplificar: a peça musical exibiria as propriedades dinâmicas às quais se refere simultaneamente.

Voltemos ao conceito de representação. Como acabo de dizer, comecei por abordar este conceito no capítulo 2 através das propostas de Paul Grice e de James O. Young. De facto, trata-se de um conceito notoriamente difícil de definir, e não tentarei defender aqui a ideia de que as duas condições mencionadas são individualmente necessárias; mas apenas que são conjuntamente *suficientes*. Não argumentarei, portanto, que não poderá haver modos de representação que não incluam algumas das condições listadas. Para o meu objetivo bastará estabelecer duas condições cuja ocorrência é suficiente para determinarmos que o caso específico em questão é um caso de representação.

Voltemos ao nosso caso. Tomemos a hipótese de que a obra musical funcionaria como “cópia” dos movimentos do universo de um modo não representacional. Isso implicaria, pelo que foi dito, que nem a condição 1 nem a condição 2 seriam satisfeitas. Se, pelo contrário, ambas o fossem, é falso que não se trata de uma representação.

Começemos pela primeira condição, a saber, que o compositor não tinha a intenção de mostrar que as propriedades dinâmicas da obra por ele criada fossem reconhecidas como semelhantes às propriedades dinâmicas fundamentais do universo. Isto é, começemos por averiguar em que medida a relação que Hanslick diz existir entre a música e o universo esteve presente na mente do compositor no momento da criação. Vimos já que estas propriedades – “ressonância, som, ritmo, força, fraqueza” – são propriedades perceptualmente manifestas e que, segundo Hanslick, a associação entre elas e o universo é “encontrada” por quem escuta a música. Recordemos também que é de supor que tal associação é relevante para a experiência musical.

Ora, pensar que tal associação, a existir, não se incluiu nas intenções do compositor parece querer significar que um aspeto tão relevante para a beleza e experiência da obra não foi tido em conta no ato de criação ou que o compositor não teve (ou não quis ter) controlo sobre ela - o que é altamente implausível. Uma vez que este aspeto é manifesto, sê-lo-á, em primeira mão, para o próprio compositor que cria a obra onde tal aspeto se inclui. Sendo-lhe manifesto, poderá optar, muito simplesmente, por agir sobre ele: mantê-lo, transformá-lo, aprofundá-lo, retirá-lo.

Consequentemente, teremos que admitir que, a existir tal associação entre a música e o universo, esta deverá ter estado presente como intenção do compositor no momento da criação da obra. Ora, isto é dizer que a condição 1 deverá ser satisfeita.

Voltemo-nos agora para a condição 2 – que tal associação deve ser reconhecida pelo público ao qual a obra musical se dirige e que a intenção de que tal reconhecimento ocorra é também reconhecida. Vimos já que a ideia 11 significa justamente esse reconhecimento e se tal reconhecimento ocorrer é de esperar que esse reconhecimento se faça acompanhar com o reconhecimento de que tal reconhecimento tenha sido intencionado. O contrário significaria que o apreciador não reconhecia o óbvio: que o compositor teve a intenção de que essas características fossem apreciadas. Assim, a condição 2 deverá, também, ser satisfeita. Se as condições 1 e 2 são satisfeitas, segue-se que o modo como as qualidades da música se associam ao dinamismo geral do universo é de cariz representacional, uma vez que ambas as condições são conjuntamente suficientes para que o carácter representacional dessa associação seja estabelecido.¹⁵¹

Lembre-mo-nos de que para que algo conte como uma exemplificação de certas propriedades esse algo deve possuí-las além de as referenciar. Uma vez que, no final do parágrafo, Hanslick afirma que a música possui essas propriedades que encontramos 'em todo o universo' (propriedades que constituem os 'elementos da música' que se combinam para gerar uma 'imagem sonora' daqueles 'grandes movimentos do universo'), então não apenas a música representa, mas fá-lo por exemplificação.

3.8.6. A hipótese não cognitivista de Landerer e Zangwill

A análise anterior das qualidades que figuram no parágrafo final original de *O Belo Musical* pretendeu mostrar como os putativos elementos da apreciação musical que Hanslick introduz nesse parágrafo entram em conflito com a forma como tal apreciação é concebida no resto do tratado. Por um lado, mostrei que o parágrafo é bastante inequívoco quanto ao facto de que a música nos

¹⁵¹ Constatar que nem o compositor tem em conta os “grandes movimentos do universo”, nem os apreciadores da obra por ele criada reconhecem tal coisa constitui eventualmente uma *refutação* à ideia de Hanslick de que a música é uma “cópia” desses movimentos. Mas isso é um outro assunto que não coloco nesta parte no artigo em causa. Aquilo que pretendi criticar é a possibilidade de a música funcionar como “cópia ressoante dos grandes movimentos do universo” de um modo não representacional, consistente com a visão formalista de Hanslick. Trata-se de uma questão de consistência interna da própria teoria e não de saber se essa ideia, tomada isoladamente, é ou não plausível.

proporciona uma conexão com "outras grandes e belas ideias" (ou seja, com um domínio mais amplo de nossa vida estética e espiritual). Defendi, ao contrário de Landerer e Zangwill, que a distinção entre o 'musicalmente belo' (totalmente musical) e a 'substância espiritual' (suscetível de evocar ideias extramusicais na mente do ouvinte) não é suficiente para tornar esta última noção compatível com a tese formalista acerca da apropriada apreciação musical que Hanslick defende em todo o *Do Belo Musical*. Por outro lado, apresentei um argumento com base nas condições comunicacionais de Grice aplicadas à noção de representação. Argumentei que a ideia de representação é a melhor forma de tornar inteligível a passagem em que Hanslick fala da música como "uma imagem sonora dos grandes movimentos do universo", independentemente de quaisquer tradições filosóficas que Hanslick possa ter em mente (se realmente teve alguma...).

No entanto, Christoph Landerer e Nick Zangwill são a favor de uma interpretação do parágrafo supostamente consistente com o resto do livro de Hanslick. Para tal, estes autores defendem uma leitura "não cognitivista" do controverso parágrafo, no sentido em que Hanslick dificilmente usaria o seu parágrafo final para expressar a ideia de que a música pode ser "uma fonte de conhecimento significativo":

[...] a relação descrita por Hanslick obviamente não é uma questão de conhecimento ou cognição, pois Hanslick usa *fühlen* ("sentimento") nesta passagem. Contudo, "sentimento" é constantemente desvalorizado como fonte de conhecimento significativo sobre a música em todo o tratado de Hanslick (Landerer & Zangwill, 2017, p. 88)¹⁵²

Os autores ilustram este ponto com uma imagem:

Uma pomba pode simbolizar e fazer-nos pensar em paz; mas não nos dá necessariamente conhecimento acerca da paz. Portanto, devemos ter cuidado ao atribuir "significados superiores" à música nas edições anteriores de *O Belo Musical*.¹⁵³

É importante notar que Landerer e Zangwill não negam que Hanslick, no parágrafo controverso, está de facto a descrever um poder simbólico ou representacional da música; nem estão a negar a sugestão de Hanslick de que a música é capaz de despertar ideias extramusicais em nossas mentes. O ponto de Landerer e Zangwill é o de que, mesmo quando isso é verdade, tal poder na música não constitui uma fonte de conhecimento significativo, mas tão-somente uma fonte de emoção sem significado cognitivo relevante. A questão é, então, se a negação de que o poder representacional da música nos pode

¹⁵² the relation described by Hanslick is obviously not a matter of knowledge or cognition, for he uses *fühlen* ('feeling') in this passage. But 'feeling' is consistently devalued as a source of meaningful knowledge about music throughout Hanslick's treatise. [tradução minha]

¹⁵³ A dove may symbolize and make us think of peace; but it does not necessarily give us knowledge of peace. So we should be careful about attributing 'higher meanings' to music in the earlier editions of OMB. [tradução minha]

fornecer conhecimento é suficiente para reconciliar o último parágrafo de Hanslick com o resto do tratado. Ao contrário de Landerer e Zangwill, não acho que assim seja.

Isso porque decidir acerca do carácter formalista de uma obra não se traduz em decidir se o conteúdo dessa obra é capaz de gerar conhecimento relevante ou não. Em vez disso, o debate em torno do formalismo gira em torno da questão de saber se a nossa percepção e apreciação do conteúdo representacional de uma obra é artisticamente relevante para a experiência apropriada dessa obra: o formalista sustenta que não é relevante. Assim, o que distingue a experiência musical apropriada, segundo o formalista, da experiência de uma obra de arte representacional não é que esta última seja capaz de proporcionar conhecimentos, mas o facto de que o conteúdo representacional desempenha um papel relevante na experiência que temos dela. O formalista defenderá que para as obras de arte não representacionais – como as obras puramente instrumentais – apenas os aspetos formais, relativos à sua estrutura intrínseca, são relevantes para a experiência.

Na verdade, a questão de saber se a arte, mesmo aquela que é mais obviamente representacional, pode transmitir conhecimento significativo é uma questão complexa e controversa. Como disse Matthew Kieran,

[...] os artistas não precisam ter conhecimento sobre o que representam e os apreciadores podem não se preocupar com a verdade ao participar de jogos de faz de conta. O conhecimento requer contato com a realidade, mas os jogos de faz de conta, não. Assim, [surge a hipótese de que] a arte não pode cultivar o conhecimento. (Kieran, 2009, p. 194)¹⁵⁴

Vimos no capítulo 2 que James O. Young faz depender o carácter representacional de uma obra da sua capacidade em fornecer conhecimento acerca do objeto representado. Argumentei nesse capítulo que considero um erro tal perspectiva, e devo reiterá-lo aqui. Tal como podemos inferir da citação de Kieran, o facto de as obras representarem é um pressuposto da questão de saber se tais objetos proporcionam conhecimento por via, pelo menos em parte, dessa mesma representação. A imagem de Landerer e Zangwill ajuda-nos a perceber isso de forma elucidativa: que o desenho de uma pomba possa representar a paz é deveras incontroverso. Que, além disso, tal figura nos dê conhecimento sobre esse conceito, torna-se duvidoso.

Segundo a minha perspectiva, o formalismo apresentado no *Do Belo Musical* é essencialmente caracterizado pela visão negativa de que a apreciação estética adequada da música não está

¹⁵⁴ [...] artists need have no knowledge about what they represent and appreciators may be unconcerned with truth in participating in games of make-believe. Knowledge requires contact with reality but games of make-believe do not. Thus [the hypothesis that] art cannot cultivate knowledge. [tradução minha]

essencialmente ligada a qualquer capacidade que a música possa ter para despertar ou representar emoções, sentimentos e realidades extramusicais em geral; em outras palavras, que tais conexões são totalmente exteriores à natureza, significado e propósito da música. Diante disso, julgo que o formalismo de Hanslick recai em terreno instável quando esta postura negativa é aparentemente revogada no parágrafo final. E, uma vez mais, tal será o caso independentemente de concebermos ou não a conexão com a realidade extramusical como uma fonte de conhecimento. Não é de facto necessário que algo seja uma fonte de conhecimento para que desempenhe um papel importante ou mesmo central na experiência artística. Assim, deveremos enfrentar o facto aparente de Hanslick, no parágrafo em estudo, conceber a música como possuindo alguma forma de poder representacional – um poder que nos conecta, por via dos nossos sentimentos, a ideias extramusicais. Daqui podemos retirar que este parágrafo estabelece que a forma musical pura (e.g. relações tonal entre as notas) *não é o único objeto ou conteúdo* da experiência musical apropriada.

Devemos também ter em mente a maneira como a prosa de Hanslick neste ponto, rica em imagens poéticas, parece especialmente trabalhada para sublinhar a importância da conexão da música ao seu putativo conteúdo extramusical. Na verdade, os termos usados nessas linhas são tão hiperbólicos e a descrição tão poeticamente poderosa que será de supor que Hanslick realmente intencionou salientar a profundidade do que estava a ser descrito nas suas observações finais.

Outro ponto em que a minha posição se distancia da de Landerer e de Zangwill é a seguinte. Julgo que o uso de *fühlen* ('sentir') nesta passagem não pode ser comparado à sua ocorrência em passagens anteriores do tratado, como pretendem Landerer e Zangwill. Se atentarmos ao contexto específico em que os termos ocorrem, verificamos que o seu significado diverge substancialmente. É verdade que nos capítulos IV e V Hanslick diz-nos que o impacto sentimental da música - cuja factualidade o autor não nega e cuja força Hanslick realmente enfatiza - é um impedimento para a pura contemplação estética, que exige clareza, foco adequado e ausência de distrações. No entanto, no parágrafo excluído agora em análise, Hanslick fala-nos de maneira notoriamente *positiva* (e não depreciativa, como acontece capítulos IV e V) de algo tão inspirador quanto um sentimento de união com o cosmos e outras grandes ideias. *Fühlen*, independentemente de seu carácter cognitivo ou não cognitivo, não é lançado no texto por Hanslick como uma emoção distrativa ou fútil. Pelo contrário: trata-se de algo que se associa às mais profundas recompensas que a apreciação da música pode oferecer.

3.8.7. A música como representação da ordem universal

Como se afirmou no início desta secção, esta conclusão parece contradizer a tese anti-representacionalista de Hanslick e evidencia uma curiosa proximidade com teorias de assumido pendor representacional. A conceção da música segundo a qual esta, de alguma forma, espelha uma ordem fundamental do universo parece estar presente desde a antiguidade clássica, quando se começou originalmente a teorizar sobre o fenómeno musical. A escola pitagórica encontrava uma analogia importante entre a harmonia musical, garantida por relações racionais entre as alturas das notas musicais, e a harmonia geral do universo, manifestada pela ordem dos movimentos dos planetas. Esta ordem atribuída ao movimento dos planetas era caracterizada como uma “música celeste” que, apesar de inaudível, poderia ser identificada pelas relações matemáticas que descrevem de forma idêntica as razões numéricas que se verificam na divisão dos intervalos tonais. Encontramos uma visão idêntica, séculos mais tarde, entre os medievais, na noção de “música mundana” ou a “música das esferas”, um som inaudível produzido pelos corpos celestes, cuja natureza só podia ser apreendida pelo intelecto¹⁵⁵. Esta noção da música como imagem (ou metáfora sonora) da ordem universal descrita numérica ou matematicamente exerceu, até ao tempo de Kepler, um largo fascínio na cultura europeia e influenciou os desenvolvimentos especulativos sobre o tema.

Esta analogia ou associação entre a música e a estrutura essencial do universo adquiriu, talvez, a sua expressão filosófica mais vigorosa e influente no pensamento de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Santo Agostinho (354-430), contudo, influenciado pela noção medieval acima mencionada de “música mundana”, mais de um milénio antes, tinha já desenvolvido, com considerável sistematicidade, uma teoria e uma visão da música segundo a qual esta é concebida como uma espécie de ciência da medida das proporções harmoniosas que subjazem à criação divina. Se música é relação, medida, harmonia e unidade, então Deus é a suprema relação, medida, harmonia e unidade. Destaca-se a ideia, enunciada em diversos pontos da obra de Agostinho, de que a música nos comunica um conhecimento acerca da própria natureza de Deus (Harrison, 2011, p. 31). Esta crença do Bispo de Hipona, de que o universo se funda numa harmonia inteligível, enquadra-se numa

¹⁵⁵ O conceito de música vigente na antiguidade clássica e na idade média distinguia-se substancialmente do conceito de música que hoje vigora na nossa sociedade. Hoje em dia a arte musical é vista como uma arte essencialmente prática: compor, praticar, tocar ou interpretar são as atividades que consideramos mais adequadas para a definir. Contudo, durante o período histórico referido, a música era entendida como uma disciplina muito mais vasta e eminentemente especulativa. A música *mundana* é o mesmo que a “música das esferas”, o som que os defensores da tradição pitagórica supunham que os corpos celestes, ou as “esferas” que os suportavam, produziam no seu movimento. A música *humana* referia-se à congruência e harmonia das partes da alma. Por fim, a música *instrumentalis* referia-se ao que hoje designamos com o termo “música”: a música produzida com instrumentos (organa) e com a voz. As três categorias exprimem uma hierarquia em que a música “instrumental” ocupa o lugar inferior (Mathiesen, 2011, p. 268).

cosmovisão de pendor cristão situada nos antípodas do ateísmo de Schopenhauer. Segundo este último, o núcleo fundamental do universo constitui-se por uma “vontade cega” que não pode ser identificada por nenhum tipo de ordem racional¹⁵⁶. No entanto, ainda que a natureza última do universo seja concebida de maneira diametralmente oposta, ambos os pensadores concordam que a música se caracteriza por estabelecer com ela uma ligação representacional fecunda.

O pensamento veiculado no parágrafo excluído de Hanslick aproxima-se de maneira impressionante da concepção um tanto mística da música das tradições pitagóricas e augustinianas. No entanto, no restante da sua tese, Hanslick diverge nitidamente dessas tradições no que diz respeito ao papel que a matemática e a simetria supostamente desempenham na explicação do fenómeno musical. Hanslick não nega que a matemática “fornece uma chave indispensável para a investigação dos aspetos físicos da arte musical” (2002, p. 41), mas não a considera relevante para o ato composicional e criativo.

3.8.8. Hanslick e Schopenhauer – quais as diferenças?

E quanto a Schopenhauer? Mark Bonds acredita que o parágrafo estabelece uma proximidade significativa com a filosofia de Schopenhauer (uma característica que pode muito bem ter contribuído para a decisão de Hanslick de apagá-lo). (cf. Bonds, 2014, p. 208). Landerer e Zangwill, por outro lado, consideram que há uma divergência substancial entre Hanslick e Schopenhauer:

Qualquer associação com Schopenhauer teria soado estranha, já que a teoria do sentimento de Hanslick (a sua oposição a qualquer teoria de sentimentos abstratos sem conteúdo cognitivo definido) era implicitamente dirigida contra Schopenhauer (Landerer & Zangwill, 2017, p. 8).¹⁵⁷

Parece-me que Bonds, assim como Landerer e Zangwill, estão apenas parcialmente corretos. Para o justificar, proponho que olhemos mais de perto para a teoria de Schopenhauer. Schopenhauer incorpora a sua teoria da natureza e valor da música na sua teoria da arte, que por sua vez, se integra na sua teoria metafísica geral. Em relação a esta última, Schopenhauer, pelo menos em parte, segue a doutrina do “Idealismo Transcendental” de Kant. Segundo esta perspetiva, o mundo, ou a nossa

¹⁵⁶ De notar, no entanto, que Schopenhauer atribui às razões numéricas que, desde Pitágoras, explicam a consonância ou dissonância de intervalos tonais, um papel determinante na caracterização da “objetificação da vontade” enquanto fundamento do universo. As dimensões da “satisfação” e “insatisfação” da “vontade”, nos seus múltiplos graus e matizes, manifestam-se através da música pelo jogo de consonâncias e dissonâncias, que, por sua vez, Schopenhauer aceita que podem ser explicadas em termos pitagóricos (Hall, 2012, p. 170). No entanto, parece que para Schopenhauer a “insatisfação” – manifestada pela desordem numérica através da dissonância - da “vontade” é-lhe tão essencial como a “satisfação” – a ordem consonante. Algo que Agostinho certamente não poderia de todo aceitar. Segundo o pensador medieval só a ordem pode explicar e representar adequadamente a essência da criação infinitamente harmoniosa de Deus.

¹⁵⁷ Any such association with Schopenhauer would have sounded odd, as Hanslick’s feeling theory (his opposition to any theory of abstract feelings without definite cognitive content) was implicitly directed against Schopenhauer. [tradução minha]

relação com ele, divide-se em dois níveis ou planos incomensuráveis: o mundo fenoménico e o mundo numérico. O mundo fenoménico é o conjunto de representações determinadas pelas formas de intuição (espaço e tempo) e pelos conceitos puros (ou categorias) do entendimento. Schopenhauer denomina este princípio kantiano regulador do conhecimento como o “princípio da razão suficiente”.

O mundo “numérico”, por sua vez, corresponderia ao mundo tal como existe em si e por si. Kant acreditava que o númeno, justamente por não ser representável em termos racionais, é incognoscível: tudo a que temos acesso é o mundo fenoménico tal como nos é apresentado pelas formas de intuição e pelas categorias. Como refere (Dicker, 2004, p. 34), esta doutrina tem como consequência a ideia de que o mundo natural que conhecemos é mera *aparência*, e que o mundo não empírico, que não conhecemos, é aquilo que é genuinamente *real*.

Schopenhauer toma como genericamente válida esta distinção de Kant, e apresenta-nos uma conceção do mundo sob dois aspetos. O mundo tal como nos aparece (o mundo fenoménico), será denominado “o mundo como representação”, enquanto o mundo tal como é, em si e por si, será o “mundo como vontade”. Schopenhauer procurou defender que, a par da renúncia ascética, a contemplação estética é uma oportunidade que nos é dada de conhecer o mundo numérico vedado ao entendimento guiado pela racionalidade. A arte seria uma janela para o mundo que escapa ao determinismo regulado pelas categorias da “razão suficiente”: causa e efeito, premissa e conclusão, motivo e ação, tempo e espaço. Quando tal acontece, o artista experiencia um momento de iluminação mística que lhe permite atravessar o véu de aparências com as quais formamos a nossa relação habitual com o mundo. Entre as artes, a música, segundo Schopenhauer, apresenta uma natureza especial. Se as outras artes revelam as ideias que se encontram atrás das aparências, a música revela o que se situa atrás dessas ideias: o fundamento último da realidade, isto é, a “vontade”. A “vontade” irrepresentável, é, assim misteriosamente representada pela música. Assim, a característica central, possivelmente paradoxal, da filosofia da música de Schopenhauer é, portanto, a ideia de que a “vontade”, que é fundamentalmente irrepresentável, é aquilo que é misteriosamente representado na música. O próprio Schopenhauer admite o paradoxo em termos explícitos:

Devo reconhecer, todavia, que a verdade desta explicação é, por natureza, impossível de provar. Com efeito, ela pressupõe e estabelece uma ligação estreita entre a música considerada como arte representativa, e, por outro lado, uma coisa que pela sua natureza nunca pode constituir o objeto de uma representação (Schopenhauer, 2008/1819, p. 481 §52).

Saliente-se ainda que para Schopenhauer a música não tinha a capacidade de representar os aspetos do mundo “como representação”, isto é, o mundo fenoménico. Lembrando que o mundo como representação se constitui por todos os objetos, acontecimentos, pessoas, aspetos, sentimentos particulares que nos são inteligíveis através do exercício da razão e do normal funcionamento das nossas capacidades percetivas - enfim, os “fenómenos”, então podemos com segurança afirmar que, ao nível da vivência quotidianamente experienciada, Schopenhauer acaba por defender uma teoria “anti-representacionalista” da música, no sentido em que comumente é entendida uma capacidade representacional da música, ou seja, como representação de fenómenos extramusicais – eventos e objetos - que encontramos no “mundo da aparência”. A música, de facto, não seria capaz de representar nem sentimentos, nem situações, nem pessoas, nem objetos, uma vez que esses sentimentos, situações, pessoas e objetos se incluem no mundo como “representação”.

O impacto emocional da música tão-pouco poderá ser concebido por Schopenhauer em termos de evocação de sentimentos simples como tristeza ou alegria. A emoção estética provocada pela arte dos sons identifica-se com um êxtase resultante de uma fecunda e direta compreensão da essência do universo. A relação que a música estabelece com os sentimentos não é a de representação daquele ou deste sentimento particular, mas de colocar em relevo uma espécie de quintessência comum dos sentimentos que particularmente podem ser vividos.

Chegados a este ponto será fácil estabelecer um paralelismo forte entre a visão apresentada por Hanslick no último parágrafo do seu tratado e a visão da natureza da arte musical de Schopenhauer. Aliás, tendo em conta o “anti-representacionalismo” de Schopenhauer em relação ao “mundo como representação”, poder-se-ia perguntar quais são, afinal, as diferenças relevantes entre as perspetivas dos dois filósofos. Vimos que o último parágrafo de *Do Belo Musical* nos mostra uma visão representacionalista da música: a música como representação da estrutura dinâmica íntima do universo. Ora, não é, afinal, justamente esse poder que Schopenhauer reconhece na música? Por outro lado, em que consiste o formalismo de Hanslick senão na negação de que a música é capaz de representar sentimentos, situações, acontecimentos ou evocar emoções particulares: justamente o conjunto de fenómenos que compõem o “mundo como representação” schopenhaueriano?

E em relação aos sentimentos? Um dos aspetos fundamentais do formalismo de Hanslick é a visão de que a música não é capaz de representar sentimentos, situações, eventos ou evocar emoções específicas: precisamente aqueles fenómenos que compõem o ‘mundo como representação’. Contudo, quanto à possibilidade de a música representar sentimentos, Schopenhauer diz-nos:

[A música] não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição, e todos esses outros sentimentos por assim dizer, abstratamente. Ela dá-nos a essência sem nenhum acessório, e, por consequência também, sem os seus motivos. E contudo, compreendemo-la muito bem embora ela só seja uma subtil quinta-essência (Schopenhauer, 2008/1819, pp. 489, §52).

Schopenhauer e Hanslick concordam, portanto, em um ponto de importância aparentemente crucial para ambos: a saber, que a música é incapaz de representar o conteúdo cognitivo dos sentimentos. No entanto, acredito que Landerer e Zangwill estão certos no seguinte: para Schopenhauer, tal conteúdo cognitivo é "acessório", enquanto para Hanslick é essencial para a determinação do sentimento particular em questão. Esta posição de Schopenhauer é um tanto surpreendente. A Vontade é incognoscível, mas Schopenhauer consegue, de alguma forma, ver nela a "quintessência" de sentimentos particulares do mundo fenomênico, suscetíveis de serem revelados através da música. Este último ponto, no entanto, é um problema epistemológico para a teoria schopenhaueriana e, por mais implausível que seja, constitui ainda uma diferença fundamental em relação à teoria de Hanslick.

Como veremos na próxima seção, ambos os pensadores estão unidos por uma crença no valor supremo da música entre as artes, e ambos lutam para expressar a fonte desse valor em termos inteligíveis enquanto se sentem irresistivelmente atraídos por uma espécie de atitude mística em linha com a corrente de pensamento acima mencionada que remonta à antiguidade clássica. Neste aspeto a análise de Bonds parece-me correta. Tendo em conta que estes dois filósofos são, tradicionalmente, situados nos lados extremos da batalha onde se joga o carácter representacional da música, esta conclusão não deixa de ser algo surpreendente. Richard Wagner, para dar um exemplo paradigmático da história da música, adorava Schopenhauer e odiava Hanslick supostamente porque o primeiro expressava o seu ideal artístico e o segundo advogava a sua perfeita subversão¹⁵⁸.

3.8.9. O valor da música: o salto de fé de Hanslick

Dito isto, por que razão Hanslick escreveu este parágrafo? Não penso que os "lapsos ocasionais" de Hanslick sejam uma explicação plausível, e nem que o parágrafo foi inicialmente introduzido por motivações meramente formais ou estilísticas, como Landerer e Zangwill sugerem (Landerer & Zangwill, 2017, p. 93). Em vez disso, concordo com Bonds quando este autor afirma que:

¹⁵⁸ Deverá, contudo, dizer-se que foi o próprio Schopenhauer que recusou reconhecer a Wagner talento musical (Barboza, 2001, p. 129). A tentativa de aproximação de Wagner a Schopenhauer ter-se-á devido, provavelmente, à interpretação defeituosa que Wagner fez da teoria musical do filósofo. Penso que o equívoco de Wagner poderá exemplificar o equívoco que aqui coloco em relevo e procuro resolver.

[...] o próprio final de um tratado é um ponto improvável para um autor vacilar, especialmente um autor tão cuidadoso e parcimonioso com palavras como Hanslick. A grandiosidade desse final original, com a sua referência aos “grandes movimentos do cosmos”, destaca-se com demasiada proeminência pelo seu conteúdo para ser produto de negligência ou mero pensamento secundário (Bonds, 2014, p. 187).¹⁵⁹

Além disso, o parágrafo anterior ao excluído (que se tornou o parágrafo final da terceira edição em diante) contém uma pista quanto à sua motivação. Pois nesse (penúltimo) parágrafo Hanslick acaba por reconhecer a sua preocupação com a possível “falta de conteúdo” da música (2002, p. 83), e a concomitante acusação de que a música, concebida como “forma pura”, é apenas uma espécie de prazer vazio. Bonds alude esta questão como uma vulnerabilidade potencial de *O Belo Musical*: o problema de explicar em que consiste, afinal, o valor da música dentro do formalismo estrito de Hanslick. Devemos também ter em mente que Hanslick não excluiu o parágrafo com total equanimidade: somente na terceira edição Hanslick resolve removê-lo completamente. Na segunda edição, apesar do conselho de Zimmermann, Hanslick não foi capaz de abandonar a ideia de que a música nos conecta com “todas as outras grandes e belas ideias”. Tal relutância sugere que a decisão de eliminar essa parte do texto envolveu uma luta que Hanslick teve de lutar consigo mesmo. Algo de considerável importância estava em jogo. Tendo definido a beleza musical de uma forma radicalmente isolada, Hanslick torna difícil explicar por que a música pode ser um elemento significativo da experiência humana. Nas palavras de Bonds:

O parágrafo final sugere que Hanslick percebeu a circularidade dessa lógica: se a beleza musical só poderia ser definida em termos de música, tal conduz a uma petição de princípio acerca da sua própria beleza, pois se a música consiste em nada mais nem menos do que *tönend bewegte Formen*, qual seria o seu significado mais amplo? De que forma tais “formas” significam algo mais do que um mero jogo de tons (Bonds, 2014, p. 190)?¹⁶⁰

Perante tal dificuldade em justificar adequadamente o valor da experiência musical, mas ao mesmo tempo sentindo uma urgência em explicar o enorme impacto e importância que a música adquire na vida dos seus apreciadores, Hanslick, resolve projetá-la para lá de tudo o que é concebível. Hanslick reconcilia-se com a propensão milenar de atribuir à música uma espécie de capacidade de

¹⁵⁹ (...) the very end of a treatise is an unlikely point for an author to doze off especially an author as careful and sparing with words as Hanslick. The grandiosity of this original ending, with its reference to “the great motions of the cosmos,” stands out too prominently for its content to be the product of neglect or a mere afterthought (Bonds, 2014, p. 187) . [tradução minha]

¹⁶⁰ The final paragraph suggests that he realized the circularity of this logic: if musical beauty could be defined only in terms of music, this begged the question of beauty itself, for if music consists of nothing more or less than *tönend bewegte Formen*, what is its broader significance? In what way do these “forms” amount to something more than a mere play with tones (Bonds, 2014, p. 190)? [tradução minha]

representação mística, segundo a qual a música nos liga ao funcionamento interno do universo. Não obstante a originalidade irredutível da sua proposta, Hanslick junta-se a uma tradição que, começando nos pitagóricos, atravessa todo o pensamento ocidental e que culminará na teoria algo extravagante de Schopenhauer da música como reflexo direto da “Vontade”.

Com efeito, o valor da música é o ponto vulnerável nas teorias formalistas. Vimos na secção interior que para Kant a música puramente instrumental (a que melhor exemplifica a sua conceção de “beleza livre”) era apenas um jogo de sensações agradáveis comparável à arte decorativa. O seu valor é modesto quando comparado com o valor das restantes artes. Schopenhauer aceita o carácter não representacional da música no nível fenoménico, mas eleva-a acima de todas as artes porque nela reconhece um conteúdo profundo que para Kant está ausente. E quanto a Hanslick, como se situa ele? O parágrafo eliminado de *O Belo Musical* consiste numa tentativa de combinar o melhor dos dois mundos: por um lado, a música é pura forma e exhibe-se a si mesma num maravilhoso caleidoscópico de sensações sonoras, mas, por outro lado, refletiria os movimentos fundamentais do universo. Em suma, Hanslick pretende preservar toda a força de sua tese positiva, evitando as consequências de sua tese negativa.

Vemos uma idêntica atitude contraditória em Clive Bell, o influente formalista acerca da arte visual de que tenho vindo a falar neste capítulo. Na última parte do seu clássico moderno *Art*, de 1914, Bell, rejeitando que o valor da arte tivesse algo que ver com o seu poder representacional, acaba por propor uma “hipótese metafísica”, segundo a qual aquilo que o autor designa como “emoção estética” acontece porque através da “forma significativa” temos acesso aos objetos como fins em si mesmos, à sua realidade essencial, desprovida de finalidades e associações acidentais.

Seria, porventura, excêntrico da minha parte sugerir que a significação da coisa em si é a significação da Realidade (Bell, 2009, p. 47)?”

Um dos maiores representantes atuais do formalismo musical, Peter Kivy, reconhece a parcial incapacidade de uma teoria formalista para dar conta do valor da música. Mas, a par desta incapacidade, Kivy diz sentir uma fortíssima convicção - da intensidade de um autêntico “fervor religioso” - de que a música, de facto, *tem* valor e que a arte dos sons deve ser ensinada. Contudo, esse valor não pode ser demonstrado racionalmente

Portanto, tenho uma convicção muitíssimo forte, que chega quase ao fervor religioso, de que o conhecimento da Terceira Sinfonia de Beethoven e de obras musicais de seu calibre é absolutamente necessário para uma educação abrangente em humanidades. No entanto, até agora, não tenho

nenhuma justificação racional para esta convicção; e um filósofo que não aprendeu que a força de uma convicção não é argumento para a sua verdade, deve ser sumariamente destituído (Kivy, 1991, p. 87).¹⁶¹

Penso que foi esse “fervor religioso” que encorajou Hanslick, ao cabo de uma longa e cuidadosa argumentação, a largar a racionalidade e dar um tal salto de fé. Fica em aberto se o filósofo merece ou não ser “sumariamente destituído”.

3.8.10. Crítica às análises sobre o valor da música

Argumentei no capítulo 2 que a contenda acerca do valor da música entre formalistas e anti-formalistas não precisa de se reduzir a uma discussão sobre o conteúdo semântico, representacional ou expressivo das obras musicais. Como argumentei, esta discussão parte de um falso pressuposto: o pressuposto de que o (eventual) valor da música depende do conhecimento que nos pode fornecer, através do seu (eventual) conteúdo semântico, representacional ou expressivo. Vimos que James O. Young torna explícito este pressuposto quando nos fala acerca da “profundidade” musical, e formalistas como Hanslick, Bell ou Kivy acabam por, de certa forma, aceitá-lo. Hanslick e Bell como vimos, aceitaram-no quando caíram na tentação de atribuir à música um poder epistemológico superlativo (em notória tensão com o essencial das suas teorias). Kivy aceita-o também quando assume publicamente uma espécie de derrota filosófica, pelo reconhecimento de que a música não é capaz de nos dar aquilo que um romance de Dostoievski, uma pintura de Rembrandt ou uma peça de Shakespeare nos dão, a saber, um *insight* sobre a condição humana ou sobre algum aspeto importante da realidade. Ora, como disse, defendi no capítulo anterior que este é um caminho desnecessário. Existem múltiplas maneiras de favorecer o florescimento da vida do ser humano, e só uma ínfima parte delas se relaciona diretamente com a obtenção de conhecimento. A música é fonte de intenso prazer, de estímulo intelectual, de expansão imaginativa, de apuramento da sensibilidade, de fortificação de laços afetivos e comunitários, de afirmação identitária. Todos estes benefícios são compatíveis com o formalismo musical. Independentemente da perspetiva formalista se confirmar ou não como a perspetiva mais apropriada ao estudo da natureza da música não creio que seja necessário apelarmos a nada de particularmente extravagante, a nada de especialmente místico, para concebermos o seu

¹⁶¹ So I have a very, very strong conviction, amounting almost to religious fervor, that an acquaintance with Beethoven's Third Symphony, and musical works of its calibre, is absolutely necessary for a wellrounded education in the humanities. Yet, so far, I have no rational justification for that conviction; and a philosopher who has not learned that the strength of a conviction is no argument for its truth ought to be summarily defrocked (Kivy, 1991, p. 87). [tradução minha]

valor. Não há razões para evocar os “grandes movimentos do universo” quando a ação poderosa da música nos “movimentos” da mente humana está patente e pode ser estudada pelos métodos normais de investigação, como a psicologia, a neurociência, a filosofia.

3.8.11. Considerações finais sobre o parágrafo de Hanslick

O último parágrafo de Hanslick constitui um verdadeiro desafio para quem pretende entender a fundo as suas ideias. Nessa parte do texto, Hanslick conjuga algumas qualidades da música que foi caracterizando ao longo do seu tratado por forma a dar corpo a uma espécie de sùmula do autêntico valor da experiência musical: colocar o ouvinte em comunhão com a dinâmica essencial do universo. No entanto, vimos que esta ideia apresenta sérias fragilidades quer quanto ao seu sentido intrínseco quer quanto à sua adequação à teoria formalista central do autor. Em resumo, a crítica a cada uma das qualidades apontadas por Hanslick nessa parte é a seguinte:

- 1) a ideia de que a estrutura subjacente inobservável da música se constitui por princípios universais é uma ideia trivial que se poderia aplicar a todo e qualquer objeto,
- 2) a ideia de que a experiência do “teor espiritual” se caracteriza por um sentimento de união com o “infinito” e com “as grandes e belas ideias”, que extravasa a experiência do belo musical, parece entrar em contradição com a autonomia da experiência musical entendida ao longo do livro de Hanslick em termos puramente musicais, e finalmente
- 3) a ideia de que a música é uma “cópia dos grandes movimentos do universo” parece contrariar a tese central do formalismo hanslickiano de que o valor da música não passa pelo seu poder representacional.

Penso que tal incoerência se justifica pela vontade de Hanslick em não autorizar que o seu formalismo, eminentemente de carácter negativo, deixasse em aberto o valor de uma arte que para o autor não poderia ver a sua dignidade beliscada. Com efeito, como disse na secção anterior, creio que o formalismo, ao decretar a incapacidade da música para representar de modo relevante seja o que for de extramusical e ao decretar também a sua incapacidade de evocar emoções que não sejam definidas, algo circularmente, como “especificamente musicais”, acaba por ter dificuldades em avançar inteligivelmente algum tipo de vantagem para a aventura humana. Todavia, como disse na secção imediatamente anterior a esta, creio que esta ansiedade teórica não deve despertar nenhum

alarme. A música pode perfeitamente contribuir de maneira significativa para a aventura humana pela sua beleza única e singular, através dos ganhos intelectivos, imaginativos, emocionais e afetivos resultantes do nosso envolvimento com ela.

3.9. O papel dos sentimentos do intérprete em Hanslick

Além do último parágrafo do seu tratado, poderemos encontrar outra possível “brecha” na teoria de Hanslick: a perspectiva de Hanslick acerca do *performer*. Embora a maior parte do livro se foque na análise da natureza da experiência musical naquilo que, segundo Hanslick, lhe é essencial e peculiar, num dos capítulos do livro, o autor dirige o seu foco ao papel e natureza específicos das atividades dos principais participantes do fenómeno musical: o compositor, o *performer* e o ouvinte. Um dos objetivos de Hanslick nesta parte do livro é oferecer uma caracterização destes participantes compatível com a sua conceção formalista da beleza musical.

Em relação ao compositor, Hanslick rejeita que a expressão sentimental deste último desempenhe um papel relevante no ato de criação. Hanslick alega que não são os sentimentos, mas a “fantasia” que guia o compositor na construção de estruturas sonoras dignas de apreciação e fonte de deleite artístico. Todavia, uma vez criada, tal obra emancipa-se do seu criador. A eventual beleza que poderá exibir nada deve às intenções ou aos sentimentos que porventura tiveram lugar na mente do compositor aquando da criação da sua peça musical. Quanto ao ouvinte, como temos vindo a assinalar, Hanslick advoga que é crucial distinguir entre o impacto sentimental da música, que Hanslick denomina como “patológico”, daquilo que constitui o prazer apropriadamente “estético” resultante de uma apreciação adequadamente focada na forma. Este prazer, segundo Hanslick, possui uma tal especificidade que não pode ser confundido com um sentimento ou emoção, tomados na sua aceção comum.

Em suma, Hanslick parece enquadrar satisfatoriamente a sua caracterização do compositor e do ouvinte na sua conceção formalista geral. De facto, no que diz respeito a estes dois participantes, a expressão sentimental, quer tomada enquanto transmissão de sentimentos, quer tomada como despertar de sentimentos, não parece ter qualquer importância.

E em relação ao *performer* ou *intérprete*?¹⁶² Com efeito, é quando Hanslick se debruça sobre a tarefa do performer que a consistência da sua abordagem se torna menos óbvia. Algo surpreendentemente, Hanslick dá ao performer um inesperado poder de expressão emocional. Em contraste com o momento da composição, segundo Hanslick, a performance revela a intimidade do performer. Esta ideia surge-nos de forma particularmente eloquente no seguinte parágrafo:

Ao intérprete é permitido libertar-se imediatamente, por meio do seu instrumento, do sentimento que o domina, transmitindo à sua execução o arrebatamento impetuoso, o ardor anelante ou a força alvoroçada e a alegria do seu íntimo. Já a interioridade corporal que, pelas pontas dos dedos, imprime o estremecimento íntimo à corda ou move o arco ou que até no canto se torna espontaneamente sonoro possibilita em rigor a efusão mais pessoal da disposição anímica na execução musical. Aqui, uma subjetividade torna-se de imediato operativa em sons, e não apenas tacitamente formadora neles (Hanslick, *Do Belo Musical*, 2002, p. 66).

O que nos deverá surpreender nestas palavras é que nelas vemos manifestada uma vigorosa exaltação da expressão *emocional* do performer - quando tal exaltação é-nos dada por um dos autores que na história do pensamento estético mais veementemente se opôs a toda a tentativa de associação da beleza musical à expressão sentimental. À semelhança do que fiz na secção anterior com o último parágrafo do tratado de Hanslick, procuro agora averiguar até que ponto estas palavras são compatíveis com o resto de *Do Belo Musical*. Para tal efeito, apresento de seguida um argumento em várias fases, com conclusões intermédias, até chegar a uma conclusão final. Esta conclusão final mostrará que o elemento emocional do performer se integra na própria beleza musical. Penso que semelhante ideia tornará claro que existe, de facto, uma incoerência no interior da teoria de Hanslick. Isto porque o argumento mostra que é possível derivar uma conclusão incompatível com a tese central da teoria de Hanslick a partir de premissas que tal teoria contempla. Dito de outra forma, partirei de premissas que Hanslick aceita que nos conduzem a uma conclusão que Hanslick não pode aceitar.

3.9.1. O argumento principal

Em primeiro lugar, começarei por denominar como "expressão pessoal" o seguinte conjunto de aspetos ou qualidades expressivas contidas na passagem anteriormente citada:

¹⁶² Usarei os termos performer e intérprete de modo intercambiável. Apesar de não serem rigorosamente sinónimos, para os efeitos da argumentação que se segue, as diferenças entre os dois conceitos não são relevantes.

- “o sentimento que o domina”
- "força alvoroçada e a alegria do seu íntimo"
- "a efusão mais pessoal da disposição anímica"
- "uma subjetividade"

Posto isto, apresento as premissas e os passos lógicos que constituem o argumento:

P1.1) A beleza musical reside no objeto de apreciação da experiência musical

P1.2) O objeto de apreciação é dado na performance

P2) O conjunto de qualidades do objeto de apreciação da experiência musical é o conjunto de qualidades musicais da performance.

Logo,

C1) A beleza musical reside no conjunto de qualidades musicais da performance.

P3) O conjunto de qualidades musicais da performance consiste na conjugação das qualidades inerentes à obra escrita pelo compositor (e.g. sequência de intervalos de tons, instrumentação) e das características performativas introduzidas pelo performer (e.g. dinâmica, agógica, articulação).

P4) As características performativas introduzidas pelo performer possuem um carácter expressivo caracterizado pelo conjunto de qualidades acima designado como “expressão pessoal”

Logo,

C2) O conjunto de qualidades musicais da performance inclui o que se designou como “expressão pessoal”

Logo, por C1) e C2), segue-se que:

C3) A beleza musical reside, em parte, na “expressão pessoal”

P5) A “Expressão pessoal” implica a expressão da intimidade e sentimentos pessoais do performer. Então, de C3) e P5), segue-se que

C4) A beleza musical reside, em parte, na expressão da intimidade e sentimentos pessoais do performer

Como acima anunciei, acredito que esta conclusão apresenta, *prima facie*, uma inconsistência na teoria de Hanslick da autonomia absoluta do belo musical. Como podemos lidar com ela? Estaremos diante de um caso de incoerência lógica entre duas teses de Hanslick, ou trata-se de um problema semântico ou interpretativo acerca do conceito de expressão pessoal no seio desta teoria?

Para lançar luz sobre este assunto, analisarei progressivamente o argumento que apresentei, avaliando o grau de razoabilidade de cada uma de suas premissas. Se estas premissas forem verdadeiras, não vejo que seja possível que a conclusão seja falsa. Daí que considere que este argumento é válido.

3.9.2. Problematização das premissas

As primeiras premissas (P1.1 e P1.2) do argumento baseiam-se no facto de a análise de *Do Belo Musical* se focar na *beleza musical* e, de acordo com Hanslick, tal beleza só pode ser apreciada no momento da performance ou execução¹⁶³. “A obra sonora forma-se, a execução é objeto de vivência (Hanslick, *Do Belo Musical*, 2002, p. 66)”. A acrescentar, como já vimos, Hanslick diz-nos que “[o] elemento originário da música é o *som agradável* [...] (Hanslick, 2002, p. 44, sublinhado meu).” Ora, a agradabilidade é uma reação do sujeito ao som enquanto evento físico percecionável. Assim, a música é aqui entendida como configuração de “sons agradáveis”, isto é, de eventos físicos sonoros. Consequentemente, só essa configuração de eventos físicos percecionáveis pode ser bela¹⁶⁴. Se tais eventos físicos só na performance (ou num qualquer outro tipo de reprodução) podem ter lugar, segue-se que a beleza musical é uma qualidade das performances. A segunda premissa apenas especifica o objeto de apreciação para o caso em jogo.

¹⁶³ Uso os termos “performance” e “execução” de forma intercambiável. Tal como disse em relação à diferença entre “performer” e “intérprete”, estes conceitos não são rigorosamente sinónimos, mas as diferenças não são relevantes para o que que nos ocupa.

¹⁶⁴ Como tentei mostrar na secção anterior, esta perspectiva poderá distanciar Hanslick de Kant. Para este último, o elemento essencial da beleza é a forma cognitivamente discernível e não as qualidades sensoriais agradáveis do próprio som. Por isso para Kant o timbre é irrelevante para a beleza. Contudo, Hanslick não nos está a dizer, de forma taxativa, que a *beleza* se define em termos de configuração de sons agradáveis, mas sim que a *música* é assim definida. Não é de excluir que também para Hanslick a beleza se situe na configuração, mais do que na agradabilidade dos seus componentes ou na agradabilidade resultante nessa configuração. A noção de “fantasia” de Hanslick poderá ter algum paralelo com a noção do “jogo livre entre a imaginação e entendimento” de Kant. Em todo o caso, Hanslick diz-nos que o timbre é um dos elementos da beleza. Por isso, encontramos em Hanslick uma cedência às qualidades sensoriais ausente em Kant.

A premissa P3 diz-nos apenas que a obra escrita pelo compositor não explicita claramente todas as instruções necessárias para a performance. Independentemente de como o fará, cabe ao performer preencher essa "lacuna". (Desenvolvo este assunto mais abaixo). A premissa P4 é uma síntese da ideia geral do parágrafo citado.

Para examinar as duas últimas premissas do argumento (P5 e P6), é necessário investigar com maior cuidado a natureza da atividade do performer e em que medida tal atividade se relaciona com a obra do compositor.

3.9.3. Três tipos de autenticidade na performance

Considerarei agora algumas abordagens que considero relevantes para este debate; enumero três tipos de "autenticidade" que me parecem representar os aspetos mais importantes em jogo na análise da natureza da performance musical:

1) Autenticidade pessoal. Trata-se de uma dimensão criativa ou artística. O valor de uma performance está em importante medida relacionada com contribuição artística que o performer apresenta como elemento único e pessoal. Defendido por Peter Kivy (1995, 2006).

2) Autenticidade ontológica / de identidade. O valor de uma performance está ligado ao grau de adequação às prescrições normativas do compositor, que estabelecem a identidade ontológica da obra musical. Defendido por Stephen Davies (2001).

3) Autenticidade interpretativa. Esta autenticidade é alcançada quando uma performance exhibe uma compreensão da obra executada. O valor de uma performance dependerá do grau de adequação dessa performance ao "conteúdo musical" da obra. Defendida por Julian Dodd (2015, 2020).

Destas dimensões interpretativas, a que parece mais próxima da posição de Hanslick é a *terceira? dimensão - a dimensão criativa / artística - uma vez que as duas primeiras não atribuem um papel relevante à expressão pessoal original do performer. Peter Kivy defendeu e explicou esta noção de autenticidade, designando-a por "autenticidade pessoal". Kivy considera o performer um *artista* e, como tal, a performance será uma *obra de arte* por direito próprio, construída sobre a obra "original" do compositor. Portanto, de acordo com Kivy, o performer pode ser entendido como uma espécie de

"segundo compositor". Sendo assim, deveríamos explicar a natureza de sua atividade em parte recorrendo à atividade caracteristicamente atribuída ao compositor. Kivy salvaguarda que a atividade do performer não pode ser reduzida à atividade do compositor. Tratar-se-á, segundo o autor, de uma espécie de "arranjador". Alguém que compõe algo que complementa uma obra já existente, e que ela deve estar subordinada.

Kivy afirma que é um erro conceber a noção de "autenticidade pessoal" segundo a figura da "sinceridade", procurando explicar que, mesmo que a autenticidade seja "pessoal", ela não implica nenhuma representação ou expressão de "sentimentos pessoais". Isto porque podemos entender esta autenticidade como o resultado do poder criativo individual, único e irrepitível do intérprete. Algo profundamente idiossincrático que se traduz no seu *estilo* e na sua *originalidade*. Trata-se de qualidades que caracterizam *também* o ato de composição e as obras compostas sem que – de acordo com Kivy – seja necessário apelar a nenhuma expressão pessoal de sentimentos. Dito isto, voltemos a Hanslick.

Verificamos que o próprio Hanslick usa a noção de "estilo" para sustentar a ideia de que, embora o caráter pessoal, individual e idiossincrático do compositor esteja indubitavelmente imbuído na obra que ele cria, a sua essência musical permanece "objetiva":

Ainda que a individualidade do compositor encontre decerto uma expressão simbólica nas suas obras, seria um erro pretender deduzir desse momento pessoal conceitos que encontram a sua verdadeira fundamentação somente na objectividade da modelagem artística. Entre eles conta-se o conceito de estilo. [...] O aspecto arquitectónico do belo musical vem claramente para primeiro plano na questão do estilo. Uma legalidade superior, diversa da simples proporção, será danificada pelo estilo de uma peça musical por meio de um único compasso que, embora em si irrepreensível, se não harmoniza com a expressão do todo (Hanslick, 2002, p. 65).

Vemos que existe em Hanslick uma caracterização do estilo mais diretamente relacionada com a estrutura das obras musicais do que com a atividade do compositor, como acontece em Kivy. Contudo, o conceito de estilo surge-nos no contexto da explicação da "expressão simbólica" da individualidade do compositor nas suas obras. Assim, julgo que podemos compreender o estilo como aquilo que se refere a um tipo de organização estrutural das obras de música em relação à sua unidade e coerência que servirá, por sua vez, para diferenciar as características gerais dos compositores. Ora, não há razão para pensar que tal diferenciação dependa de outra coisa senão de modos formais de organização. Assim, de acordo com esta conceção de "expressão pessoal" ligada ao conceito de estilo, a premissa P5 do argumento principal apresentado no início ("expressão pessoal" é

a expressão dos sentimentos pessoais do performer) poderia ser falsa. No entanto, creio que a premissa é, de facto, verdadeira.

Com efeito, ao contrário de Kivy, Hanslick não nos dá qualquer indicação de que pretende identificar a atividade do compositor e o papel do intérprete. Hanslick alerta-nos que a diferença crucial reside no fato de que a composição é um trabalho minuciosamente pensativo, reflexivo e distanciado, enquanto a performance é um ato emocionalmente carregado e envolvente, no qual o performer exterioriza os seus sentimentos. Esta diferença é crucial. Enquanto Kivy nos fala sobre a expressão pessoal do performer como estilo e originalidade, Hanslick deixa claro que tal expressão se refere à intimidade do performer - do seu mundo interior subjetivo. Não se trata apenas de modelar a obra formalmente, de a complementar a nível meramente estrutural. Em vez disso, trata-se de permitir que o performer se expresse sentimentalmente:

O ato em que se pode produzir o transbordar imediato de um sentimento em sons não é tanto a invenção de uma obra musical quanto, pelo contrário, a sua reprodução. [...] Ao intérprete é permitido libertar-se imediatamente, por meio do seu instrumento, do sentimento que o domina [...] (Hanslick, 2002, pp. 65-66).

(Pelo contexto, verificamos que “reprodução” aqui significa performance ou interpretação.) Consequentemente, isto significa que podemos encontrar em Hanslick a aceitação da premissa P5 - “Expressão pessoal” implica a expressão dos sentimentos pessoais do intérprete.

Resta-nos analisar a premissa P6 (A expressão de sentimentos pessoais é definida como a representação dos sentimentos pessoais do performer) para que a nossa investigação do argumento se dê por concluída. Para tal efeito, tal como fiz na secção anterior e no capítulo 2, recorrerei às linhas gerais propostas por Paul Grice nos seus *Studies in the Way of Words* (1989) a respeito das condições de significado, que aqui aplico à noção de representação tal como propõe Robert Hopkins (ver capítulo 2). Adotando esta perspetiva, julgo que podemos afirmar que a representação dos sentimentos do performer ocorre porque 1) é de esperar que existe a intenção da parte do performer de que os seus sentimentos sejam reconhecidos na sua performance, 2) estes sentimentos são de fato reconhecidos por um público qualificado e 3) o público reconhece a intenção de que tais sentimentos fossem reconhecidos.

Recordemos que Hanslick nos diz que “Ao intérprete é permitido libertar-se imediatamente [...] do sentimento que o domina”. A esta asserção temos apenas de acrescentar que tal “libertação” foi

intencionada para aceitarmos a primeira condição acima aduzida. Quando Hanslick afirma que “Aqui, uma subjetividade torna-se de imediato operativa em sons” (na tradução de Payzant: “Here a personal attitude is directly audibly effective in tones.” (1986 , p. 49)), Hanslick assegura a segunda condição. Para que a terceira condição seja satisfeita, basta que o ouvinte reconheça que o que ouve é o resultado de um empreendimento humano consciente e que o reconhecimento dos seus elementos mais relevantes deverá ter sido intencionado durante esse empreendimento - o que parece ser claro. (Young não inclui esta condição na sua conceção de representação. Para uma conceção menos exigente em termos de intenções, esta condição não seria necessária. Remeto esta discussão para o capítulo 2.) Sendo assim, julgo que a premissa P6 está também garantida.

Feito o escrutínio de todas as premissas do argumento, verificamos que todas elas recolhem plausibilidade dentro da teoria de Hanslick. Isto significa que a incoerência inicialmente detetada pode neste momento ser confirmada com a segurança que tal argumento nos fornece. Em suma, *a conceção de Hanslick do performer não é consistente com a sua teoria formalista geral a favor da autonomia da beleza musical*. Olhemos agora mais cuidadosamente para a ontologia de Hanslick da obra musical.

3.9.4. A obra musical e a performance

Sobre a natureza da obra musical, Hanslick afirma o seguinte:

O facto de a obra composta ser, para o conceito filosófico, a obra artística *pronta*, sem considerar a sua interpretação, não deve impedir-nos de atender à divisão da música em composição e reprodução (Hanslick, 2002, p. 66).¹⁶⁵

O que significa isto? Quando Hanslick nos diz que a obra pode ser concebida “sem considerar a sua interpretação” (ou, na tradução de Payzant, “regardless of whether it is performed or not”), sugere uma conceção da obra como entidade platónica abstrata, que surge e vive independentemente das suas instanciações espaço-temporais (as performances); e quando nos diz que tal entidade é “a obra artística pronta” (“the completed artwork”) sugere que nada de artístico ou esteticamente relevante lhe falta. Ora, vimos já que para Hanslick o elemento basilar da música é o “som agradável”. Se podemos

¹⁶⁵ Payzant traduz esta passagem do seguinte modo :

That, philosophically speaking, the composed piece, regardless of whether it is performed or not, is the completed artwork ought not to keep us from giving consideration to the division of music into composition and reproduction (Hanslick, 1986 , p. 48, sublinhado meu).

Transcrevi as duas traduções porque me parece importante salientar a noção de obra de arte “pronta” (na tradução de Mourão) ou “completa” (na tradução de Payzant).

ter uma formulação puramente abstrata da sequência rítmica e intervalar dos tons da estrutura de uma obra, não poderemos aplicar semelhante platonismo à *agradabilidade do som* inerente à sua beleza. A beleza da “obra pronta” – se tal faz sentido – exige a postulação de uma “performance ideal” que, essa sim, exibiria tal beleza de forma “pronta” ou “completada”. Mas, à luz do que dissemos até agora, esta conclusão é desconcertante porque nos conduz à ideia de que ao performer caberá apenas tentar apresentar uma espécie de “performance ideal” que faça justiça à presumível completude da obra criada pelo compositor. Assim sendo, não obstante tudo o que foi dito, a expressão individual e subjetiva do intérprete não passaria de um meio contingente para alcançar um fim determinado: a verdade “completa” da peça musical que se pretende exhibir na performance. Que modelo de performance, afinal, nos propõe Hanslick?

3.9.5. O teor emocional dado pelo performer

Hanslick reitera que o “espírito” do performer se expressa na sua performance. Mas se assim é, cada performance terá um carácter distinto, em função do “espírito” que cada performer lhe dá. A questão que se coloca é, então, como pode uma obra que se dá por “completada” concretizar-se numa tal variedade de performances? Hanslick diz-nos:

A mesma peça molesta ou encanta segundo o modo como se dá vida na realidade sonora. É como se fora o mesmo homem que se compreende, uma vez no seu entusiasmo mais glorioso e, outra, na sua vulgaridade mal-humorada. A caixa de música artificial não pode comover o sentimento do ouvinte, mas consegue-o o mais modesto musicante, quando com toda a alma se dedica à sua canção (Hanslick, 2002, pp. 66-67).¹⁶⁶

Aqui Hanslick diz-nos que as performances são modos da obra encarnar um dado teor sentimental. Infelizmente esta resposta não é satisfatória porque assume que a obra “completada” é maleável ao sentimento que o performer lhe empresta. O lúgubre *Prelúdio em Mi menor (op. 28, n. 4)* de Chopin poderia, no limite, ser tocado com todo o entusiasmo e alegria que nada de especialmente grave sucederia. Esta consequência é claramente inaceitável. Ao outorgar ao performer qualquer poder expressivo que a música pudesse assumir, Hanslick acaba por esvaziar expressivamente a obra musical, ela mesma, a tal ponto que a reduz a uma personagem oca e descaracterizada. Portanto,

¹⁶⁶ Na tradução de Payzant: “The same piece disturbs or delights, according to how it is animated into resounding actuality, just as one and the same person is at one time seen as full of rapture, and at another time, dull and despondent. The most artistically contrived music box cannot move the hearer, yet the simplest street singer will do this if he is heart and soul caught up in his song (Hanslick, 1986, p. 49).”

perante semelhante resultado, devemos reafirmar que não é possível encontrar em Hanslick uma conceção da performance e do performer inteiramente consistente.

3.9.6. Uma suprema ironia

Apesar de o modelo de performance que Hanslick nos propõe não se mostrar consistente no interior da sua própria teoria, julgo que a proposta do nosso crítico musical de que o papel do performer está fundamentalmente ligado à expressão da sua interioridade emocional é uma ideia que vale a pena explorar. Com efeito, esta dimensão sentimental da performance não se encontra nas três abordagens da performance acima elencadas. As dimensões ontológica, interpretativa e criativa, apesar de incluírem um elemento de decisão subjetiva por parte do performer, não dão a importância ao seu lado sentimental que Hanslick lhe dá. Se nos lembrarmos uma vez mais que Hanslick ficou conhecido na história da estética musical pela sua impiedosa luta contra os sentimentos na música, é sumamente irónico que, no que diz respeito ao papel do performer, seja em Hanslick que encontramos a mais veemente exaltação dos sentimentos. A juntar à “autenticidade ontológica” de Davies, à “autenticidade interpretativa” de Dodd e à “autenticidade pessoal” de Kivy, Hanslick, o arauto do mais restritivo formalismo, sugere-nos a “autenticidade sentimental”! Deveremos lembrar, contudo, que Peter Kivy apesar de ter procurado manter os sentimentos afastados do ato performativo, dá-nos uma perspectiva da performance que, numa medida importante, se aproxima da de Hanslick: a ideia de que a sensibilidade individual do performer constitui um elemento valioso da qualidade artística da sua performance. De seguida, exploro este caminho tentando retirar consequências tanto para o nosso entendimento da performance como para o nosso entendimento da obra através dela exibida.

3.9.7. Rumo a uma nova perspectiva a partir de Hanslick e de Peter Kivy

A razão pela qual favoreço a visão de Peter Kivy é a de que, como referi, dentro dos autores citados, Kivy foi o autor que mais desenvolveu a contribuição artística do performer. Começou por fazê-lo no seu trabalho seminal sobre a performance musical, *Authenticities* (1995), para mais tarde reiterar essa contribuição artística em alguns outros livros e artigos (cf. 2002, 2007, 2012). Na secção seguinte pretendo defender e aprofundar a teoria de Kivy partindo da abordagem de Hanslick até aqui

analisada e criticada. Confronto estas perspectivas com as visões da performance já mencionadas, nomeadamente a de Stephen Davies e de Julian Dodd. Além disso, sugiro uma consequência ontológica da contribuição artística do performer que não vemos na teoria de Kivy, a saber, que a própria identidade da obra musical é crucialmente devedora da contribuição expressiva das performances mais prestigiantes e socialmente influentes. A música de Bach será o meu principal objeto de estudo. Findo este caminho, regressarei a Hanslick para algumas considerações complementares.

3.9.8. Compreender para executar, executar para compreender

Como vimos no 1º capítulo, dado o seu carácter essencialmente temporal, a música inclui uma dimensão performativa de importância crucial. A compreensão e a apreciação de uma obra musical e a execução dessa obra estão interligadas num duplo sentido. A apreciação e a compreensão da obra implicam que a obra se apresente a si mesma numa execução, e a preparação e a realização da execução musical implicam uma adequada apreciação e compreensão da obra que assim se deseja apresentar. Ou seja, performance e apreciação ocorrem e aperfeiçoam-se de forma mútua e interativa: apreciamos uma obra musical por meio das performances que se basearam na apreciação da mesma. Consequentemente, julgo que, para percebermos a natureza da performance e da própria obra, teremos de aprofundar a interconexão entre as duas. Uma forma correlata de colocar esta questão será concebê-la em termos da conexão entre o contributo do compositor (enquanto autor da obra) e o contributo do performer (enquanto agente da sua exibição). Para tal, voltemos a Hanslick.

3.9.9. Hanslick: “espírito” do intérprete e “espírito” do compositor

Com efeito, Hanslick oferece-nos uma perspectiva sobre a relação entre o intérprete e o compositor que me parece bastante significativa:

Sem dúvida, o executante só pode proporcionar o que a composição encerra, mas esta obriga a pouco mais do que à precisão das notas. "O executante apenas adivinha e manifesta o espírito do compositor"

- com certeza, mas esta apropriação no momento da recriação é justamente o *seu* espírito, do intérprete (Hanslick, 2002, p. 66).¹⁶⁷

Hanslick faz notar que existem dois elementos em jogo na performance: o “espírito do performer” e o “espírito do compositor” – “espírito do compositor” que, presumivelmente, se identifica com o “espírito da própria obra”. Interpreto esta passagem como uma tentativa de explicar a expressão subjetiva do performer não apenas como uma forma de imbuir a obra com o seu próprio espírito individual, mas também de revelar, *através desse mesmo espírito*, o “espírito da obra” – ou a sua essência musical. Tal interpretação aproxima-se da perspectiva acerca da performance e da obra musical que pretendo defender ao longo desta parte. Darei agora um salto de quase dois séculos para direcionar a minha atenção às abordagens mais recentes da performance musical que já fui referindo.

3.9.10. Para um confronto entre as abordagens recentes acerca da performance

Recordemos as três perspectivas acima elencadas. Peter Kivy defende o que designa por “autenticidade pessoal”, segundo a qual o valor de uma performance depende em grande medida do gosto e da sensibilidade do performer. Por sua vez, Stephen Davies considera que o valor de uma performance se mede pela observância dessa performance às prescrições e normas explícitas e implícitas na partitura. Normas e prescrições que determinam a identidade da obra executada. Por último, Julian Dodd introduz a noção de “autenticidade interpretativa”, associada à compreensão do “significado” musical da obra. A performance deverá exibir uma compreensão da parte do performer do verdadeiro conteúdo musical da obra que executa. Daí que Dodd nos fale em sermos “verdadeiros” para com a obra.

Nas análises de Davies e Dodd, a criatividade do performer só teria lugar de forma legítima na exata medida em que o conhecimento necessário para a reconstrução e interpretação daquela obra fosse insuficiente. Em que diferem entre si? Davies acredita que a reconstrução das prescrições e normas do compositor, quando corretamente interpretadas à luz de uma análise acurada das práticas e convenções vigentes na época em que o compositor escreveu a obra, possuem primazia sobre qualquer outra maneira de aceder ou perceber o conteúdo da obra. Dodd, por seu turno, defende que a obra possui um conteúdo musical que deverá ser interpretado *a partir* dessas prescrições, mas que

¹⁶⁷ Na tradução de Payzant: “Of course the performer can deliver only what is already in the composition; this demands not much more than playing the right notes. Some say that the performer has only to fathom and reveal the spirit of the composer. Fair enough. In the instant of re-creation, however, this very assimilation is the work of his, the performer's, spirit (Hanslick, 1986, p. 48).”

este trabalho de interpretação não se resume a reconstruir nem a seguir com absoluto rigor tais prescrições. Para sustentar o seu ponto, Dodd mostra-nos alguns exemplos em que seguir à risca as prescrições do compositor presumivelmente comprometeria a plena revelação do conteúdo musical da obra.

Todavia, não penso que estas abordagens se distingam substancialmente. Dodd dá-nos apenas exemplos pontuais, de fronteira, nos quais, de facto, pode haver uma certa ambiguidade de interpretação. Creio que teria sido mais vantajoso se Dodd nos mostrasse em que medida a sua proposta nos poderia conduzir a soluções performativas incompatíveis com as soluções resultantes das exigências de Davies. Sem isso, fica em aberto de que modo Dodd pretende que obras nas quais não existem grandes problemas de, digamos, “ambiguidade textual” – uma fuga de Bach, por exemplo – merecem um tipo de tratamento substancialmente diferente daquele que Davies defende.

Em suma, independentemente das possíveis divergências, ambos os autores parecem concordar que 1) existe um conteúdo musical pré-determinado pela partitura, satisfatoriamente inferível por um estudo analítico ou musicológico mais ou menos alargado, e que 2) a única função do performer é mostrar esse conteúdo através da sua performance.

3.9.11. A diferença de Kivy

E em relação a Kivy? A diferença da teoria de Kivy mais substantiva é que as autenticidades de que Davies e Dodd nos falam consistem num tipo de relação entre a performance e a obra, enquanto a “autenticidade pessoal” consiste num tipo de relação entre a performance e o performer. Tal desvio do foco da obra para o performer constitui, para Davies e Dodd, o primeiro alvo das suas críticas à hipótese de Kivy. Segundo Davies e Dodd, uma vez que o valor de uma performance se mede exclusivamente pelo grau de fidelidade à obra apresentada, supostamente não é de todo relevante (como pretende Kivy) saber em que medida tal performance se adequa à personalidade artística do performer. Não é o performer que deve ser apresentado na performance, mas a *obra* do compositor.

Em defesa de Kivy, poderemos dizer que é impossível, na prática, reduzir a avaliação de uma performance ao grau de fidelidade que esta performance mostra em relação à obra. Isto porque a obra apresenta-se fortemente subdeterminada pelos seus meios habituais de representação, tendo o performer, forçosamente, de adicionar algo da sua própria lavra. De facto, existem limitações de

representação da obra e fatores que deverão ser considerados. Aponto em seguida dois tipos de subdeterminação (“Subdeterminação inevitável” e “Subdeterminação intencional”), e dois fatores (“Escolas, estilos performativos e grandes personalidades” e “Revigoração e atualização da música”)

¹⁶⁸. Vejamos cada um deles:

1 – *Subdeterminação inevitável*. A partitura subdetermina as características sonoras que deverão constar numa performance musicalmente apropriada. Existe uma lacuna que nenhuma análise musicológica é capaz de suprir e que obriga à tomada de importantes decisões musicais por parte do performer.

2 – *Subdeterminação intencional*. Existem obras que são propositadamente subdeterminadas pelo compositor, com o explícito objetivo de delegar ao performer a responsabilidade de preencher a lacuna musical deixada pelo compositor. São disso exemplo:

- a) o baixo-contínuo ou cifrado, usado na maioria dos géneros do período Barroco, que oferece a estrutura harmónica geral dos acordes da peça a cada momento, e que deverá ser “realizado” pelo instrumentista responsável por essa parte (um cravista ou um alaudista, por exemplo),
- b) as repetições da primeira parte da Aria da Capo, uma forma também do período barroco, integrante de géneros líricos como a ópera ou a cantata, que deverão ser ornamentadas de modo improvisado, segundo o gosto e as capacidades do cantor. criativa.¹⁶⁹
- c) as *Cadenze* - a parte final de alguns concertos, principalmente pertencentes ao Classicismo, que deverão ser improvisados pelo solista. Temos como exemplos paradigmáticos as *Cadenze* dos concertos para solista e orquestra de Mozart. Nestas secções o performer tem a oportunidade (e, em rigor, é-lhe exigido) de mostrar a sua proficiência criativa.

Além destes dois tipos de subdeterminação, existem dois fatores a ter em conta na avaliação de uma performance:

1 – *Escolas, estilos, personalidades de interpretação*. Este é o aspeto que Kivy salienta de forma mais reiterada e veemente. Os grandes performers são tradicionalmente vistos como músicos altamente competentes, com autonomia criativa suficiente para serem valorizados

¹⁶⁸ Apesar de em parte ter sido baseada nos escritos de Kivy, esta categorização específica, ou esta forma específica de agrupar as subdeterminações, é da minha autoria. Não se encontra expressa deste modo nos textos de Kivy

¹⁶⁹ Temos também o exemplo ainda de algumas óperas do barroco, como as de Haendel, em que a seleção e ordenação dos “números” que compõem a obra ficava a cargo dos intérpretes.

enquanto tal e segundo os méritos dessa mesma criatividade. O lado artístico dos performers pode ganhar tal relevância que se chegaram a formar influentes escolas de interpretação, estilos de interpretação famosos, e mesmo o culto de certas personalidades que elevaram as suas capacidades performativas a um nível de excelência ímpar. O Romantismo, por exemplo, se enalteceu o compositor ao nível de uma espécie de semideus, também assistiu à consagração do ímpeto expressivo do performer. Negar o lado artístico ao performer implicaria um significativo revisionismo no modo como temos encarado o seu papel dentro da tradição ocidental.

2 – *Revigoração e atualização da obra musical*. Esta limitação constitui o cerne da crítica de Kivy a um certo projeto musicológico de reabilitação interpretativa da música antiga geralmente designado como “Interpretação Historicamente Informada”. Kivy lembra-nos que uma performance que tenha como objetivo reproduzir com exatidão musicológica as obras tal como estas eram tocadas na altura em que foram compostas, tem na realidade o efeito de as aprisionar a um modo de apreciação temporalmente delimitado que nos é agora inacessível. Kivy lembra-nos que mesmo que conseguíssemos reproduzir o som físico (as ondas acústicas) de uma obra de Bach, não conseguiríamos ouvir o “som musical” dessa obra. Isto é, as performances que se limitassem a replicar o som físico de Bach nunca nos permitiriam ouvir Bach como os ouvintes contemporâneos de Bach o ouviam. O som por eles ouvido era apreciado no contexto de uma tradição que não é nossa. Por isso, esse som nunca seria sentido por nós com o mesmo impacto estético que na altura de Bach era sentido porque a nossa apreciação está condicionada por toda a experiência e por todo o conhecimento que fomos adquirindo ao longo da vida de obras e estilos surgidos nos três séculos de evolução musical que se seguiram ao período barroco e por toda a envolvente estética, musical, artística e cultural que neste momento configura o nosso aparato cognitivo. Ao performer cabe atualizar e revigorar o conteúdo musical de obras do passado por forma a torná-la adequadamente apreciáveis pelos ouvintes de hoje. Este trabalho de reatualização vivificante da obra é um trabalho incontornavelmente criativo.

Em suma, para Kivy o performer deve ser considerado um artista e não apenas uma espécie de mensageiro ou emissário competente das intenções do compositor. Kivy insiste que devemos conceber a performance como uma obra de arte por direito próprio. Certamente, uma obra de arte ao serviço de, e subalterna a, uma outra obra de arte – mas ainda assim uma obra de arte. Como vimos

anteriormente, o performer deverá ser entendido, em parte e apenas em parte, como uma espécie de “segundo compositor” – mais especificamente, como um arranjador. O performer completará a partitura de acordo com o seu próprio juízo estético pessoal. No entanto, esse juízo pessoal não pode ser apenas pessoal porque deverá ser um juízo sobre um determinado material musical pré-existente representado na partitura. Kivy diz-nos que o intérprete, como “arranjador”,

[...] deve ter uma ideia de como a obra se encaminha ou progride, de modo a fazer uma versão credível da mesma. Ele ou ela, por outras palavras, tem uma interpretação (Kivy, 1995, p. 137).¹⁷⁰

Se Kivy nos diz que o performer deve construir a sua performance a partir da interpretação que faz da obra, então a crítica de Davies e de Dodd em relação ao desvio de foco da obra para o performer que supostamente a teoria de Kivy implicaria perde peso. É plausível assumir (apesar de Kivy não o explicitar) que Kivy não julgasse permissível que uma performance exibisse “autenticidade pessoal” sem exibir, também, autenticidade ontológica e interpretativa.

3.9.12. A relação entre expressão pessoal e fidelidade à obra

Não é de esperar que Kivy aceitasse que um performer pudesse usar uma obra de Bach como simples pretexto para expor a sua criatividade individual, negligenciando qualquer esforço de fidelidade à obra ou chegando mesmo a sacrificar aspetos importantes desta obra a fim de maximizar os seus propósitos exibicionistas (se quisermos conceber um cenário sobremaneira pessimista). Tal performance estaria pejada de estilo e originalidade - presumivelmente, infundida da “autenticidade pessoal” deste performer - mas nunca poderia contar como autêntica nos outros sentidos. Uma performance de uma obra de Bach que descure uma série de qualidades dessa obra, mantendo-a apenas um pouco acima do limiar das suas condições de integralidade, muito dificilmente será uma boa performance dessa obra *qua* performance dessa obra, por mais que o performer lhe empreste originalidade e riqueza estilística. Porventura, poderá ser uma performance esteticamente louvável, segundo os seus próprios méritos – simplesmente não seria uma boa performance *daquela* obra de Bach.

Aquilo que importa estabelecer é, então, a relação entre a autenticidade pessoal e o esforço de fidelidade à obra. Davies procura explicitar esta relação quando desenvolve a sua crítica à noção de

¹⁷⁰ “[...] must have an idea of how the work goes in order to make a credible version of it. He or she must, in other words, have an interpretation. (1995, p. 137).” [tradução minha]

autenticidade pessoal de Kivy. Partindo do problema da subdeterminação da partitura, Davies acaba por conferir uma importância à expressão pessoal do performer que, no contexto de uma defesa tão veemente do primado absoluto do respeito pelas prescrições do compositor, não deixa de ser algo surpreendente. Diz-nos Davies:

[O performer] é livre, dentro dos limites estabelecidos pela partitura e pelas convenções relevantes da prática de performance, para fazer essas escolhas. E o exercício de sua liberdade não é algo incidental ou adicional, mas sim essencial e integral à produção de uma performance que seja fiel à obra que ela toca. Ela poderá satisfazer as instruções do compositor apenas se tomar tais decisões. A sua própria contribuição criativa não é apenas um bônus adicionado depois, e independentemente, de ela seguir essas instruções. Valorizamos a habilidade técnica e interpretativa da intérprete, pois a intérprete contribui de tal forma para a performance que dá vida à obra do compositor. [...] Mas, se ela pretende representar-se a si mesma corretamente como alguém que interpreta as suas obras, ela não poderá tratar as instruções determinativas das mesmas e o estilo de performance da época como irrelevantes (Davies S. , 2001, p. 226).¹⁷¹

Fica assim claro que, para Davies, a relação que existe entre autenticidade pessoal e autenticidade ontológica consiste em que a autenticidade pessoal é um *meio* para a autenticidade ontológica. A performance é autêntica no sentido ontológico porque apresenta adequadamente a obra (“is faithful to the work”) e é, ainda assim, autêntica no sentido pessoal porque implica a “liberdade” do performer. Parece, então, que Davies nos diz que numa performance autêntica temos *dois* grupos de elementos, presumivelmente separáveis: os elementos produzidos na realização fiel das instruções do compositor e outro grupo de elementos resultantes da escolha livre de cada performer. Supostamente, o primeiro é *comum* às interpretações autênticas (como se se tratasse do núcleo essencial e inviolável da obra que estivesse definido pelas prescrições do compositor) e o segundo é *variável*, dependente da criatividade do performer e, aparentemente, com um estatuto estético e ontológico inferior ao primeiro.

A primeira questão que surge é saber onde reside, de facto, a divergência entre Davies e Kivy. Se assumirmos que Kivy não aceitaria como uma performance válida uma performance que não fosse também uma correta interpretação do conteúdo musical da obra, então está salvaguardado, na teoria de Kivy, o compromisso do performer em não “tratar as instruções determinativas das mesmas e o estilo de performance da época como irrelevantes”. O aspeto artístico de Kivy – tal como aspeto

¹⁷¹ [The performer] is free, within limits set by the score and the conventions of the relevant performance practice, to make those choices. And the exercise of her freedom is not something incidental or additional but is, rather, essential and integral to producing a performance that is faithful to the work she plays. She can satisfy the composer's instructions only by making such decisions. Her own creative contribution is not solely a bonus added after, and independently of, her complying with those instructions. We value the performer's technical and interpretative skill, because she contributes so much to the performance that brings the composer's work to life. [...] But if she is to represent herself correctly as playing their works, she cannot treat their determinative instructions and the performance style of the time as irrelevant (Davies S. , 2001, p. 226). [tradução minha]

expressivo de Davies – pode ter lugar na medida em que se conforma com as instruções normativas da obra. Penso que se trata, no fundo, mais de um problema linguístico de ênfase na dimensão criativa e menos de uma divergência substancial.

No que se segue, desafiarei progressivamente a ideia de que podemos conceber a contribuição expressiva do intérprete e da obra separadamente.

3.9.13. A relevância estética da expressividade

Recordemos a noção de expressividade de Jerrold Levinson analisado do capítulo anterior. Levinson formula-a da seguinte forma:

Uma passagem da música P é expressiva de uma emoção E se e somente se P, num contexto apropriado, for prontamente ouvida, por um ouvinte experiente no género de música em questão, como uma expressão de E (Levinson, 2006, p. 194).¹⁷²

Levinson acrescenta que, uma vez que expressar exige que alguém expresse, “isso significa que, ao ouvir a música, o ouvinte está de fato comprometido em ouvir um agente [subjacente indefinido e imaginado] na música”. Simpatizo com a proposta de Levinson, pois confere substância a uma ideia que considero fundamental na expressividade musical, o gesto musical:

Visto que o principal veículo de expressão de estados de espírito [...] é o gesto, amplamente compreendido, e como a música é naturalmente assimilada a esse tipo de expressão, isso significa que ouvimos música expressiva como algum tipo de gesto (p.195).¹⁷³

Considere-se, no entanto, a seguinte distinção de Roger Scruton:

[...] há dois usos para o termo ‘expressão’: um uso transitivo, que convida à pergunta ‘expressão de quê?’, E um uso intransitivo, que proíbe essa pergunta. O termo “Espressivo” numa partitura musical é sempre compreendido de maneira intransitiva. A pergunta: “como posso tocar isso expressivamente se não me dizes o que significa?” normalmente seria descartada como absurda (Scruton, 2009, p. 117).¹⁷⁴

¹⁷² A passage of music P is expressive of an emotion E if and only if P, in context, is readily heard, by a listener experienced in the genre in question, as an expression of E (Levinson, 2006, p. 194). [tradução minha]

¹⁷³ Since the primary vehicle of the expressing of states of mind [...] is gesture, broadly understood, and since music is naturally assimilated to that kind of expressing, that means that we hear expressive music as gesturing of some sort (p.195). [tradução minha]

¹⁷⁴ [...] there are two uses of the term ‘expression’: a transitive use, which invites the question ‘expression of what?’, and an intransitive use, which forbids that question. Espressivo in a musical score is always understood intransitively. The question: ‘how can I play this expressively if you don’t tell me what it means?’ would normally be dismissed as absurd (Scruton, 2009, p. 117). [tradução minha]

Na verdade, certas obras de música puramente instrumental têm uma beleza tão singular que pode soar “absurdo” tentar explicar a expressividade em termos da expressão de uma emoção que poderia ser minimamente concebida independentemente da estrutura sonora que a sustenta. Essa é, aliás, uma das principais motivações do formalismo de Kivy, segundo o qual a beleza musical não pode ser associada à expressão do que Kivy designa de “garden-variety emotions” (2002, 2001) (emoções comuns, como tristeza ou ira). O formalismo de Kivy não o leva a negar que a música possua uma dimensão emocional. Pelo contrário, a comoção e o maravilhamento que certa música é capaz de provocar pode ser imenso. No entanto, de acordo com Kivy, esta emoção é especificamente “musical”, tendo como a sua causa e o seu objeto intencional nada mais que a própria estrutura sonora contemplada. Por isso, não se poderá confundir com nenhuma outra emoção comum experienciada fora do âmbito da experiência musical. Além disso, vimos no capítulo 2 que, mesmo quando é plausível pensarmos que há uma emoção a ser expressa, tal expressão emocional na música não deverá incorrer no que Malcolm Budd chamou de “heresia da experiência separada”. (Ver capítulo 2 para um aprofundamento desta noção.)

Acredito que o "gesto musical" de que Levinson nos fala pode ser entendido por referência ao movimento musical inerente ao desenvolvimento de tal estrutura sonora. Para a minha abordagem da expressividade, todos esses aspetos são importantes: tanto o elo entre a expressividade e a estrutura musical, quanto o elemento humano que se manifesta como gesto. Assim, não sigo totalmente o formalismo de Kivy porque penso que não é fácil estabelecer a categoria ontológica exata à qual pertence a expressividade. Se é verdade que podemos distinguir apropriadamente performances expressivas de performances inexpressivas como se a expressividade fosse uma qualidade perceptiva das performances ligada a nada mais que ao modo particular como o material musical se desenvolve, também é verdade que a expressividade é plausivelmente concebida como uma qualidade diretamente associada ao universal emocional tanto do performer (como expressão do que emocionalmente pretende transmitir através da sua execução), como do ouvinte (relativa à forma como a música age em nós íntima e emocionalmente). Neste sentido, a expressividade adquire o carácter representacional (quando nos referimos ao performer), ou disposicional (quando referida ao ouvinte).

Desta forma, o "gesto musical", poderá ser entendido transitivamente como expressão de uma emoção (se seguirmos Levinson) ou intransitivamente como simples expressão do conteúdo estético da obra (se seguirmos Scruton). O modo transitivo aproxima-nos da proposta de Hanslick, de acordo com a qual o performer imbui a sua performance com o seu próprio "espírito". Por isso, segundo esta visão,

o gesto musical resultará de uma espécie de fusão entre “espírito” do performer e o “espírito” da obra executada. Ou numa linguagem menos metafórica, da conciliação entre o que o performer sente e o que a obra, por si mesma, exige. Por sua vez, o modo intransitivo de Scruton poderá ser uma forma de tornar inteligível o contributo do performer nos termos estritamente formalistas de Kivy. O gesto musical resulta no modo como o gosto e a sensibilidade do performer dão vida à sequência de notas da partitura. Kivy salienta, contudo, que esse gesto não reflete nenhuma emoção ou estado mental do performer. Como vimos, será melhor entendido como um ato de composição complementar ao ato de composição original, cuja função é preencher os "espaços vazios" que o compositor deixou por preencher.

Ora, independentemente de se tratar do modo transitivo ou intransitivo, podemos começar por dizer que a expressividade de uma dada frase melódica – o gesto expressivo – deverá ser conseguido, na prática performativa, através das subtis variações de acentuação, intensidade sonora e ritmo através das quais o performer imprime à melodia o enlevo gestual que a torna verdadeiramente musical. Estas variações são de tal modo subtis que é praticamente impossível representá-las numa notação humanamente decifrável. Contudo, sem esta expressividade, a melodia soaria anémica, mecânica, sem qualquer interesse estético. A importância da expressividade é particularmente notória no repertório romântico. Tocar um Noturno de Chopin, por exemplo, de forma absolutamente metronómica é considerado uma espécie de sacrilégio, justamente porque o encanto de Chopin vive da fluidez sedutora do seu melodismo. O *rubato* – as ligeiras acelerações e desacelerações no tempo de uma melodia – é um elemento fundamental das interpretações de Chopin, Schubert, Scriabin, da maioria dos compositores românticos. Mas esta prática de variar o tempo da melodia em função do gosto e sensibilidade do performer ou do maestro é transversal à maior parte do repertório canónico da música ocidental.

Vimos em cima várias formas de subdeterminação da obra. Existem aspetos subdeterminados de maior e de menor importância, e que podem afetar em maior ou menor grau o valor musical da performance. Geralmente, o único parâmetro definido com rigor é a estrutura melódico-rítmica da obra. Outros parâmetros, como o timbre e a instrumentação, não gozam de um tal grau de especificação. Todavia, normalmente as indicações dadas pelo compositor são suficientes para determinar satisfatoriamente o leque e tipo de opções instrumentais que deverão servir a execução da obra.

Acontece, porém, que a expressividade, ou a busca do gesto expressivo, é o valor estético mais importante para a colmatação da lacuna que existe entre as instruções do compositor e aquilo que

deverá ser exigido a um performer para que a sua performance exiba uma qualidade musical satisfatória. Uma analogia visual pode ajudar a enfatizar o caráter gestual da expressividade. Tomemos um dos típicos passatempos de “ligar os pontos”. Imaginemos um conjunto de pontos inscrito no papel, cuja configuração total sugere o desenho de uma flor. Imaginemos agora que nos propomos desenhar a flor a partir desses pontos com o mínimo de traços possível. Ora, se tivermos algum talento artístico, uma flor com algum interesse estético poderá surgir dessa união dos pontos. A possível beleza do desenho assim criado dependerá da graciosidade e da elegância das linhas que formos capazes de traçar – da expressividade do nosso traço. Esta imagem poderá ajudar-nos a entender um aspecto importante da expressividade musical. A partitura dá-nos um conjunto de “pontos” distribuídos de uma certa maneira – refiro-me, é claro, às notas inscritas na partitura. Ora, as notas inscritas na partitura constituem um conjunto de entidades separadas, de uma maneira que poderá ser pensada por analogia aos pontos do desenho da flor que serviu o nosso exemplo. O performer, no momento da sua execução, deverá tocar essas notas unindo-as entre si - induzindo no ouvinte uma sensação de continuidade na sua ligação. O verdadeiro conteúdo musical, portanto, não está, por si só, nas notas musicais, mas no *movimento de transição* entre elas. Esse movimento é a essência da melodia. A expressividade poderá ser entendida, portanto, como a arte da transição. O “traço” do performer, o seu “gesto”, poderá ser suave ou agressivo, delicado ou áspero, elegante ou rugoso, pontuado ou contínuo. E será esse gesto, uma vez mais, que conferirá interesse musical à partitura que tem entre mãos. Se seguirmos a definição de Levinson, sendo o gesto emocionalmente expressivo, então a emoção assim expressa surgirá como qualidade emergente imediatamente perceptível deste movimento melódico. O “espírito” do intérprete de que nos fala Hanslick, far-se-á sentir através da graciosidade ou aspereza desse gesto. Se seguirmos Scruton, o gesto será um elemento musical complementar para a consolidação e revelação do significado musical da passagem que é executada. Nos termos de Kivy, não será o “espírito” do performer (ou o seu estado emocional interior), mas o seu “juízo, gosto e sensibilidade” que se tornarão assim manifestos.

Assim, a lacuna expressiva da música não é algo que deverá ser colmatado para melhorar ou completar a música: a expressividade é a forma fundamental de a música *ser música*. Não existe uma peça musical “incompleta” antes da expressividade. Antes da expressividade, existe a representação de uma estrutura sonora abstrata que poderá tornar-se genuinamente musical nas mãos do intérprete.

3.9.14. Interpretação e expressividade

Como se disse, as qualidades subdeterminadas podem variar em termos da sua importância. Mas podem variar também em termos do *grau* de subdeterminação. Isto é, apesar de subdeterminadas podem ser, em certa medida, inferidas a partir das instruções do compositor, em conjunto com uma análise musicológica das práticas e convenções da sua época.

A proposta de Julian Dodd mais explicitamente, mas também as propostas de Kivy e Davies de que o performer deve *interpretar* a obra, apoiam-se, justamente, na possibilidade de inferência do conteúdo musical a partir de uma análise da própria estrutura musical da obra: de uma compreensão da sua dinâmica, do jogo de forças que nela atua, do modo como as partes integram o todo e como uma visão do todo influencia cada uma das partes. Isto é, a análise musical, ou a *interpretação* da estrutura musical, são formas de inferir o conteúdo musical essencial da obra – a “ideia” musical, se assim poderemos falar. Julian Dodd diz-nos:

A interpretação, nessa aceção mais rica, tem ela própria o objetivo de lançar luz sobre a obra executada, aprofundando ou tornando mais completo o nosso entendimento sobre ela (Dodd, 2015, p. 489).¹⁷⁵

Presumivelmente, “lançar luz sobre a obra executada” implicará lançar luz sobre um de seus elementos essenciais: a expressividade. Disse que a sutileza da expressividade a torna irrepresentável. No entanto, apesar de ser irrepresentável, não disputo que, numa importante mas limitada medida, a expressividade pode ser, digamos, “enquadrada” através da interpretação. O que de facto contesto na proposta de Dodd é o grau do poder revelador que Dodd confere à interpretação para o “aprofundamento da obra”. Argumento que a interpretação não tem um tal poder de nos revelar o conteúdo musical da obra. Em vez disso, penso que a interpretação estabelece limites esquemáticos gerais para a expressão desse conteúdo. Defendo que o conteúdo musical da obra é dado *apenas* na performance. Dodd poderá objetar que a performance em si é já um modo de interpretação. O problema é que o elemento orgânico que lhe confere o verdadeiro sentido musical é algo irredutivelmente associado à sensibilidade estética particularíssima do performer. Se acompanharmos Hanslick, há uma presença humana incontornável na expressividade que brota da intimidade sentimental de quem se propõe viver e revelar a obra que executa. Se seguirmos a perspetiva kivyana,

¹⁷⁵ Interpretation, on this richer account, itself has the goal of shedding light on the performed work by deepening or rendering more complete our understanding of it (Dodd, 2015, p. 489). [tradução minha]

tal presença traduz a sensibilidade estética pessoal do performer. Daí que a expressividade se apresente como uma qualidade inexoravelmente única e original da performance, uma vez associada à vivência musical interior de cada performer ou ao seu gosto único e pessoal. Assim, a "autenticidade interpretativa" de Dodd enfrenta um dilema: ou a noção de interpretação de Dodd implica performance ou não. Se não implica performance, trata-se de um esquema abstrato, incapaz de revelar o genuíno conteúdo musical da obra. Se implica performance, o conteúdo revelado dependerá da expressividade ou sensibilidade individual do intérprete. Mas se assim for, como podemos conceber o conteúdo da *própria obra*? Podemos pensar o conteúdo da obra (tal como supostamente foi criada pelo compositor) de forma independente da expressividade dada pelo performer? Vimos que em Hanslick, Kivy e Davies, a expressividade aparece umbilicalmente ligada ao conteúdo expressivo da própria obra - como *meio* de revelação desse conteúdo. Mas será que falar em "meio" é um modo apropriado de estabelecer a ligação entre a componente expressiva do performer e a componente expressiva da obra? Não creio.

Desde logo, se fosse apenas um "meio", a contribuição do performer (o seu "espírito", nas palavras de Hanslick; o seu "estilo e originalidade", nas palavras de Kivy) não seria valorizada por si só. Isso não parece ser verdade. Não admiramos Grigory Sokolov, Lang Lang ou Maria João Pires *simplesmente* como fiéis mensageiros de Schumann, Schubert ou Debussy – embora, claro está, admiramos estes intérpretes também por isso. Admiramos estes performers por seu próprio valor artístico, pelo seu extraordinário poder expressivo. Poder expressivo esse que se reflete, como estilo pessoal e único, em *tudo o que tocam*. É por isso que se por acaso Sokolov fizer um recital na nossa cidade, não perdemos a oportunidade de comprar um bilhete, antes mesmo de sabermos que programa Sokolov decide naquele concerto específico tocar. Sabemos com toda a segurança que, sejam quais forem as peças e os compositores, será um momento memorável.

Mas há uma razão mais fundamental para rejeitar a hipótese da performance como um "meio". Atentemos nesta passagem de Hanslick:

[...] em nenhum sentido se podem separar forma e conteúdo. Se a alguém se pretender expor o "conteúdo" de um motivo, há que tocar-lhe o próprio motivo. Portanto, o conteúdo de uma obra musical nunca pode apreender-se objetivamente, mas só de modo musical, a saber, como o que ressoa concretamente em cada peça musical (Hanslick, 2002, p. 111).

Se dissermos que X é um meio para Y, tal significa que é pelo menos concetualmente possível separar X de Y. Supostamente, haveria uma "ideia musical" que poderia ser transmitida ou revelada através de um certo gesto expressivo. Acontece que – segundo argumentarei – na música, forma e conteúdo

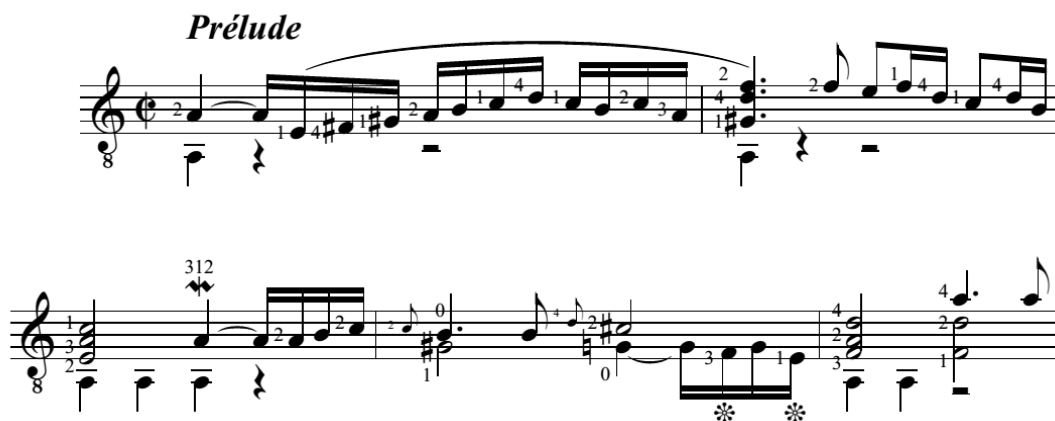
estão de tal modo interligados entre si que deixa de ser possível distinguir algo como uma “ideia musical” da “forma de revelar essa ideia”. Isto porque a “forma de revelação da ideia” – o gesto expressivo, o movimento melódico – faz parte integrante dessa mesma ideia. Quando o conteúdo musical X é transmitido com o movimento expressivo Y, o movimento expressivo Y é uma parte absolutamente essencial de X. Daí que quando numa partitura de um prelúdio de Bach procuro entender e transmitir, através da minha performance, o conteúdo musical de uma passagem, estou já a imbuir essa passagem com um gesto performativo que se imiscui inextricavelmente com essa mesma passagem. Em suma, estou a transmitir música, através da música que transmito.

Quando a obra envolve um conjunto de instrumentos, o desafio será encontrar uma expressividade conjunta capaz de unificar todos os níveis de expressividade envolvidos em um único gesto. Nada há de mais ilustrativo desse gesto expressivo unificador do que os movimentos esvoaçantes da batuta de Karajan.

Darei um exemplo para ilustrar este ponto.

3.9.15. É Bach apenas Bach?

Vejamos a seguinte passagem do Prelúdio BWV 999, para alaúde, de Bach.



The image shows a musical score for the Prelude BWV 999 by J.S. Bach. The title "Prélude" is written above the first staff. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of eighth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of 8. The second staff continues the piece, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It includes a dynamic marking of 8, a measure with a 312 annotation, and several measures with asterisks (*) indicating specific performance instructions or dynamics. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a common time signature.

Figura 4 - Excerto de BWV 995, de J. S. Bach

Como se trata de Bach, tocar esta passagem de forma completamente metronômica e uniforme poderia surtir alguma fruição estética, dada a sua beleza estrutural superlativa. Contudo, jamais algum performer tocará Bach desse modo. Qualquer músico concordará que uma boa execução - uma execução que faça justiça ao valor de Bach - requer muito mais do que apenas tocar as notas certas no ritmo certo. Para entrar na obra, podemos fazer metodologicamente a distinção artificial entre a dimensão interpretativa e a dimensão expressiva. A tarefa interpretativa consiste em perceber o conteúdo musical da própria obra – como ela se encaminha, quais os seus pontos nevrálgicos, qual o seu contorno gestual, qual a sua pulsação própria, etc. Na figura seguinte apresento uma proposta de esquema de análise para os dois primeiros compassos:

The image shows a musical score for the first two measures of the Prelude in G major, BWV 995 by J.S. Bach. The score is annotated with a blue circle around the first measure labeled "Repouso", a red circle around the second measure labeled "Tensão", and a green circle around the first measure of the second line labeled "Apresentação". A red arrow points from the first measure to the second, and a blue arrow points from the second measure back to the first. The score includes fingerings, ornaments, and a repeat sign.

Figura 5 - Excerto de BWV 995, by J. S. Bach (esquema de análise)

A peça começa com a apresentação da tônica de uma forma muito presente, através de uma consonância perfeita na qual a nota é oitavada. Este será o “ponto de partida” para a realização de um movimento projetivo em direção a um acorde marcadamente dissonante. O movimento melódico levou-nos de um ponto estável até um momento de desconforto harmônico tenso. Esta tensão deverá resolver-se. A peça retorna, de forma menos fluida, para o ponto de partida, a tônica, e aí encontra novamente repouso.

Ora, dito isto, onde está o conteúdo musical desta passagem? Se a nossa análise interpretativa for uma análise válida, então, em parte, o conteúdo musical estará na dinâmica de resolução-tensão que esta análise colocou em relevo. Mas tal análise é manifestamente insuficiente. Se por ela nos

detivéssemos, nada sobre o carácter propriamente musical ficaríamos a saber. Porquê? Justamente porque é na *forma* como tal esquema se realiza – na forma como tal esquema se instancia acusticamente - que a música acontece.¹⁷⁶ A forma como o performer “liga os pontos” da melodia e é capaz de criar uma progressão acumulada de expectativas entre a estabilidade e o ponto de tensão, ou é capaz de criar um progressivo desanuviamento entre a tensão e o repouso determinará a efetiva beleza da música que apresenta. A ideia musical é esse próprio movimento, que, por sua vez, configura o gesto expressivo. Gesto expressivo que inevitavelmente será expressão da sensibilidade individual do performer. Daí que encontremos performances de uma mesma obra consideravelmente diferentes umas das outras, dando origem a estilos performativos tão fortemente pessoais.

Compare-se, por exemplo, o modo como Thomas Dunford (2008) e Hopkinson Smith (2008) executam a passagem de Bach aqui em estudo. Dunford permite-se ornamentar extensamente o primeiro acorde, salientando a estabilidade inicial da passagem. O movimento ascendente para o acorde diminuto é sereno e bem explicado. O acorde diminuto é arpejado e o regresso à tónica segue o mesmo enlevo calmo. Por sua vez, Smith opta por salientar o primeiro acorde resolutamente sem ornamentação. A projeção para a dissonância é mais ágil e o acorde diminuto é atacado com maior rispidez. O regresso à tónica apesar de tranquilo, é determinado.¹⁷⁷

Em suma, não podemos pensar, então, a expressividade como uma componente expressiva do performer que se *adiciona* à obra de Bach, como se a obra de Bach não tivesse expressividade, nem podemos pensar que a componente expressiva do performer é um simples meio de revelação de uma ideia que se constituísse independentemente dessa componente. Penso que esta é uma conclusão bastante desconcertante porque teremos de admitir que *quando apreciamos Bach, nunca é somente Bach que apreciamos num dos seus aspetos essenciais – o seu conteúdo expressivo - mas uma conjugação indestrinçável do que Bach compôs com o que o performer nos oferece.*

Não se trata de não ser possível apreciar Bach no sentido trivial de não ser possível apreciar Bach exatamente tal como Bach concebeu a obra, em todas as suas condições e prescrições. Vimos já que existem limitações de representação e de recursos disponíveis que obrigam a tomadas de decisão

¹⁷⁶ Tipicamente, tal forma de apresentação dá-se na performance, mas, em rigor, não é estritamente necessário que assim seja. Beethoven, na fase de maior surdez, poderia “ouvir imaginativamente” as obras que ainda compunha. A performance, contudo, é a forma mais vívida de sentir a música e, salvo raríssimas e prodigiosas exceções, a única forma possível.

¹⁷⁷ Faço uma comparação deste género num artigo publicado da minha autoria (Sousa, The Quest for “Authenticity”. Three performances of a Bach’s fugue compared, 2016). Nesse artigo, pretendi dar um contributo para a questão da autenticidade na performance ao apresentar uma comparação entre três performances consagradas da Fuga de Bach BWV 1000: duas na guitarra clássica (de Andrés Segovia e de Julian Bream) e uma no alaúde (de Hopkinson Smith). Tratou-se de uma abordagem detalhada das diferenças musicais entre as três performances que me permitiu problematizar os fundamentos estéticos e ontológicos tácitos das opções performativas dos dois guitarristas e do alaúdista. Com base nessa problematização, argumento que não há boas razões para acreditar que uma abordagem estritamente “historicista”, por si só, agregará valor estético a uma performance. Argumento também que, apesar das perspetivas historicistas mais rígidas, é adequado usar a guitarra clássica moderna na execução das obras de Bach.

a nível de tipos de instrumento, de ornamentação, de número de executantes, de espaço de atuação, de condições acústicas, etc., que nos afastam inevitavelmente do conjunto de elementos que Bach poderia ter em mente no ato da criação da sua obra. Mas não é a esse tipo de elementos que me refiro aqui. Comparados com a expressividade, tais elementos são secundários. Trata-se, sim, de um aspeto da música de Bach que se liga intrinsecamente à própria *estrutura sonora basilar* da obra e que, por isso, estabelece parte da sua essência musical. Este aspeto é relativamente (mas não inteiramente) independente da ornamentação, da instrumentação ou do número de executantes.

3.9.16. Bach tocando Bach - a performance ideal?

Poder-se-ia dizer, em face destas considerações, que há uma performance que não só seria a performance ideal, mas, em última análise, nos daria o verdadeiro conteúdo de Bach: a performance que o próprio Bach realizou da sua obra, ou a performance por ele orientada e aprovada. Quando Bach toca a sua própria música, a identificação entre as intenções do compositor e a expressividade do intérprete seria total.

Teremos de reconhecer, desde logo, que simplesmente não é possível para nós ter ou reviver essa experiência. Por um lado, não temos um teletransporte temporal que nos levasse ao século XVIII para assistir a um concerto orientado ou executado pelo próprio Bach, nem existem gravações sonoras disponíveis. Por outro lado, como nos diz Kivy (1995, 2012), mesmo que, por algum milagre, nos fosse possível voltar ao século XVIII e ter o incrível privilégio de assistir a um recital de Bach, isso não significaria que podíamos ouvir Bach como Bach pretendia que a sua música fosse ouvida. Isso porque se encontrássemos Bach a tocar a sua própria música no seu próprio tempo, estaríamos a ouvir Bach a tocar para os seus próprios ouvintes, os ouvintes do seu tempo - não para nós. Não ouviríamos a mesma *música*, no sentido fenomenológico relevante. Ouviríamos o mesmo *som* como um evento puramente físico-acústico. Mas enquanto os ouvintes de Bach ouviriam a música de Bach como algo novo, sem precedentes, integrado na mentalidade musical da época, nós, de uma forma completamente diferente, ouviríamos Bach como uma obra criada há séculos, sobre um fundo cultural e musical colossalmente diferente – fundo esse que inclui Wagner, Schoenberg e Nine Inch Nails.

Kivy (2012, 38) também nos lembra que, mesmo que queiramos definir a obra pelas intenções originais do autor, não podemos reduzir essas intenções ao que o compositor “ouviu” na sua mente no

ato criativo, nem mesmo ao que ele eventualmente terá conseguido projetar para as performances das gerações futuras. É natural supor que Bach não pretendia que o seu trabalho se repetisse constantemente da mesma forma, mas que pudesse ser explorado em todo o seu potencial estético de maneiras cada vez mais inovadoras, inteligentes e criativas.

Apesar da relevância dessas considerações de Kivy, podemos encontrar algumas dificuldades na sua linha de pensamento. Façamos uma rápida analogia. Quando Leonardo Da Vinci no século XVI pintou a famosíssima *Mona Lisa*, também a pintou para os apreciadores da sua época, com as técnicas disponíveis na altura, considerando os estilos, mentalidade e valores desse tempo. Quando nós, apreciadores do século XXI, contemplamos hoje esta pintura no Louvre, os nossos “olhos” são também completamente diferentes dos olhos dos apreciadores do século XVI. O nosso olhar é informado por toda a variedade de transformações estéticas e estilísticas que foram ocorrendo no mundo da pintura – de Rembrandt a Picasso - durante os séculos que transcorreram desde que Da Vinci pintou o seu quadro. Ainda assim, é a *Mona Lisa, tal como Da Vinci a criou*, que leva, hoje, milhões de pessoas ao Louvre. Ora, poder-se-á perguntar: se, por pura hipótese, tivéssemos um registo acústico da performance do próprio Bach de uma das suas obras, ou de uma performance dessa obra por ele orientada, que valor atribuiríamos a tal registo? E que implicações a nossa resposta terá para a maneira como concebemos o caráter auto-renovador da obra musical de que Kivy nos fala?

Talvez essa questão nos faça vacilar em relação às objeções de Kivy ao projeto historicista. A favor da ideia de que a (hipotética) performance do próprio Bach da sua obra (ou por ele diretamente orientada) deveria contar como a referência última de qualquer performance que se pretenda autêntica é a ideia de que a exploração e manipulação do material (ou do *médium*) sobre o qual o artista erige a sua obra constitui, tipicamente, parte integrante da natureza da sua atividade. Collingwood, por exemplo, acreditava que a principal função do artista é esclarecer uma emoção que de início se apresenta à nossa consciência pré-artística de forma incipiente ou difusa. Esse processo de clarificação passa tipicamente pelo envolvimento com o meio material que o artista decide usar para melhor expressar essa emoção¹⁷⁸. No caso da música, a manipulação do médium passa essencialmente pela manipulação do *som* e do *tempo*. Ora, esta manipulação implica algum tipo de performance ou de audição. O compositor procura ouvir o que compõe – a imagem mais imediata e familiar será a do compositor sentado ao piano com uma mão no teclado e outra na partitura, onde vai escrevinhando e

¹⁷⁸ Apesar de Collingwood defender também que nem esse envolvimento com a materialidade é estritamente necessário, nem a obra de arte se identifica com o objeto material resultante. Collingwood diz-nos que o essencial da arte reside na experiência imaginativa capaz de esclarecer a emoção em jogo. Contudo, diz-nos que dada a nossas limitações cognitivas, o trabalho sobre a matéria e a apreciação do objeto físico se tornam na prática necessários para que tal experiência imaginativa aconteça apropriadamente.

corrigindo o que toca. Todavia, o desenvolvimento do processo criativo do compositor poderá envolver apenas uma audição mental do que está a ser composto. Ainda assim, tal audição mental é uma espécie de execução particular da sua obra. Ora, este tipo de trabalho de organização temporal do som é deveras semelhante ao trabalho de um pintor que explora várias configurações espaciais de cores, linhas e formas enquanto pinta o seu quadro. O resultado deste último corporiza-se num objeto físico particular – o quadro. Por sua vez, o trabalho do compositor corporiza-se num evento sonoro: o evento sonoro que tem em mente e que o compositor poderá ele próprio executar, se tiver habilidade para isso. Em alternativa, deverá pedir a um músico ou a um conjunto de músicos que executem sob a sua orientação esse evento sonoro. Tal como a *Mona Lisa* se define como o resultado do labor de Da Vinci sobre a tela, é de supor que o Prelúdio BWV 999 em Dó Menor se defina como o resultado do labor de Bach sobre o som e o tempo. Não podemos, contudo, identificar a obra de Bach com um evento sonoro tal como identificamos a obra de Da Vinci com um quadro porque uma obra musical é *repetível*. A repetibilidade da obra musical obriga-nos a pensá-la como entidade abstrata, e não como particular concreto como a Mona Lisa. Ainda assim, se quisermos manter a primazia ontológica do evento sonoro que Bach tinha em mente, podemos definir a obra de Bach tomando o evento sonoro original pretendido por Bach como o *modelo* que todos os eventos musicais que se pretendem como performances dessa obra devem seguir. No tempo atual em que a gravação musical em estúdios profissionais de produção áudio se tornou comum, é precisamente assim que as obras são entendidas. A música *Bohemian Rhapsody* dos Queen é concebida a partir da canção, assim intitulada, incluída no álbum *A Night at the Opera*. A adequação das performances desta canção é medida não em função de qualquer representação textual, mas em função do evento sonoro específico que podemos encontrar no álbum de 1975 da banda britânica – isto é, da canção que podemos diretamente *ouvir*¹⁷⁹. Se Bach tivesse à sua disposição estes dispositivos de gravação, a sua obra não nos seria dada apenas pelas centenas de manuscritos que felizmente sobreviveram às contingências do tempo, mas seria certamente complementada por um conjunto de vinis, cassetes, *compact discs*, ou ficheiros áudio capazes de reproduzir execuções que ele próprio poderia apreciar, ajuizar e aprovar. Acontece que não tinha. E acontece também que, talvez por causa disso, a interação entre obra musical e performance é uma interação muitíssimo mais rica, fecunda e problemática do que a que existe entre performances de uma obra gravada e essa mesma obra gravada. Ao contrário do que sucede com a obra trabalhada em estúdio, a relação entre performance e obra representada na partitura é uma relação de mútua interdependência essencialmente criativa. Deste modo, não creio que definir a obra de Bach em

¹⁷⁹ A relação entre a canção gravada e as performances tão-pouco será uma relação de simples imitação. Espera-se que a banda introduza algo de inovador nas suas atuações ao vivo. Contudo, quero apenas salientar que a canção gravada serve como referência e modelo principal a todas essas execuções.

termos de um modelo hipotético concebível a partir do evento sonoro original que Bach pudesse ter tido em mente seja adequada. Assim, julgo que as razões de Peter Kivy acerca do carácter inovador das performances são realmente fortes. Justamente por não termos registos das obras musicais e justamente por haver toda uma tradição de valorização do papel do performer como intermediário criativo, as obras de música representadas apenas pela partitura, criadas antes do surgimento dos estúdios de gravação, não podem ser equiparadas às obras de arte que se constituem como particulares concretos localizáveis no espaço e no tempo, nem por referência a eventos sonoros fixados num dado momento. Estas obras de música inserem-se numa dinâmica social complexa de apresentação e apreciação completamente diferentes, e devem ser definidas de acordo com a natureza própria dessa dinâmica. Penso que a complexidade e riqueza deste dinamismo é parte constitutiva da sua identidade. (Voltarei à discussão sobre a estatuto ontológico das obras musicais mais abaixo).

Devo acrescentar que, independentemente da importância da fidelidade histórica, a música de Bach só pode adquirir significado musical com a contribuição de um elemento humano irrepresentável. Simplesmente, na situação imaginada favorável a uma posição historicista mais restritiva, este elemento humano deveria ser caucionado por Bach, ele mesmo, de uma maneira mais rígida. No mundo em que nos encontramos, não estando essa possibilidade disponível, teremos de contar com a artisticidade dos performers. Vejamos as implicações ontológicas dessa condição.

3.9.17. Multiplicidade de performances autênticas

David Davies elabora sobre a correspondência entre as características predicadas numa obra e as características predicadas nas suas performances:

As próprias obras possuem propriedades analogicamente relacionadas com as propriedades apreciáveis das suas performances corretas - isto é, propriedades de *exigir* certas propriedades apreciáveis nessas performances. As qualidades apreciáveis predicadas das performances corretas podem então ser referidas analogicamente à obra executada na nossa apreciação desta última (Davies D. , 2011, p. 56).¹⁸⁰

¹⁸⁰ The works themselves possess properties analogically related to appreciable properties of their correct performances – that is to say, properties of requiring certain appreciable properties in those performances. The appreciable qualities predicated of correct performances can then be referred analogically to the performable work in our appreciation of the latter (Davies D. , 2011, p. 56) .[tradução minha]

Assim, de acordo com David Davies, podemos predicar a própria obra, por relação analógica, através dos predicados que usamos para caracterizar as performances “corretas”. Se uma performance constitui uma performance *correta* de uma dada obra, então é de esperar que essa performance nos revele o conteúdo musical principal da obra da qual é uma performance. Tal constitui justamente a função principal da performance. Se é correta, tal função é cumprida. Como temos visto, a artisticidade do intérprete não está envolvida apenas na ornamentação ou complementação do conteúdo prescrito pelo compositor: a artisticidade está envolvida na revelação desse conteúdo principal. Ora, justamente devido ao carácter variável da componente expressiva dada pelo performer, tanto Stephen Davies como Peter Kivy acreditam que não existe apenas uma performance “correta” da obra, mas uma multiplicidade delas. Kivy afirma:

Assim como não faz sentido dizer que há apenas uma pintura perfeita ou ideal de uma dada paisagem, por exemplo, não faz sentido dizer que há apenas uma execução perfeita ou ideal de [Beethoven] Op.2, No.1. (2006, p. 113).¹⁸¹

Davies diz-nos:

Uma gama de performances diferentes poderia ser idealmente autêntica (Ingarden 1986; Davies 1987; Thom 1993). Cada uma partilha com as outras aqueles elementos produzidos na fiel realização das instruções do compositor, mas cada uma difere das outras de acordo com as escolhas livres do intérprete (2001, p. 210).¹⁸²

Na citação anterior, Stephen Davies procura salvaguardar uma distinção entre aquilo que resulta do respeito pelas prescrições do compositor e aquilo que constitui um contributo *adicional* do intérprete. Segundo esta perspetiva, duas performances P1 e P2 seriam ambas “corretas” ou “idealmente autênticas” se ambas partilham o conteúdo musical prescrito pelo compositor. Assim, numa performance “idealmente autêntica” teríamos

- 1) O conteúdo musical prescrito pelo compositor – abrevio como “conteúdo dado pelo compositor”, CC. (Deixo de parte a distinção mais fina entre a perspetiva de Dodd e de Davies, entre o conteúdo da “obra”, como Dodd a entende, e o conteúdo prescrito pelo compositor, como Davies a entende. Para os efeitos da argumentação que se segue, assumo que ambos

¹⁸¹ Just as it does not make sense to say that there is only one perfect or ideal painting of a given landscape, for example, it does not make sense to say that there is only one perfect or ideal performance of [Beethoven] Op.2, No.1. (2006, p. 113).

¹⁸² A range of differing performances could all be ideally authentic (Ingarden 1986; Davies 1987; Thom 1993). Each shares with the others those elements produced in the faithful realization of the composer's instructions, but each differs from the others according to the performer's free choices. (2001, p. 210). [tradução minha]

os autores referem o mesmo conteúdo – o conteúdo da própria obra dado principalmente pelo compositor.)

- 2) O conteúdo musical adicional dado pelo performer – abrevio como “conteúdo dado pelo performer”, CP.

Duas performances “idealmente autênticas” teriam igual CC, mas diferentes CP’s. Como podemos verificar que uma performance contém CC? Presumivelmente, por uma interpretação correta da obra. Voltemos ao dilema referido em cima a propósito da proposta de Dodd: ou a interpretação do conteúdo da obra requer performance ou não. Se não requer, então CC pode ser adquirido intelectiva ou imaginativamente, sem recurso à audição da obra. Isto não parece ser verdade, pelo que tenho vindo a argumentar. Julgo que a análise da peça de alaúde de Bach que apresentei ilustra este ponto. Por outro lado, se a interpretação requer performance, então, também como tentei demonstrar, não será nunca possível distinguir nos sons efetivamente ouvidos nessa performance a fronteira entre CC e CP. Vimos que conteúdo musical e forma de exibição de conteúdo não são separáveis, porque a forma de exibição é ela mesma um conteúdo musical que se constitui a partir do conteúdo musical que se pretende exibir. A expressividade é a qualidade onde mais notoriamente se verifica essa mistura. Ponderemos os seguintes passos:

- 1) O conteúdo musical atribuível à obra é o conteúdo musical principal de uma performance correta.
- 2) O conteúdo musical principal de uma performance correta depende da expressividade dessa performance.
- 3) A expressividade da performance correta depende da sensibilidade individual do performer que a executa.
- 4) Logo, o conteúdo musical principal de uma performance correta depende da sensibilidade individual do performer.
- 5) Logo, o conteúdo musical atribuível à própria obra depende da sensibilidade individual do performer.

Esta conclusão poderá ser difícil de aceitar. Estará, afinal, o conteúdo musical da obra de Bach dependente dos seus performers? A primeira coisa a ressaltar é que a dificuldade posta aqui em relevo é uma dificuldade, *prima facie*, *epistemológica* e não metafísica. Se duas performances P1 e P2 são igualmente corretas, então deverão ter um CC comum que garante a correção de ambas. Daí que, no

ponto de vista metafísico, penso que somos efetivamente impelidos a admitir a presença de CC. O que estou a dizer é que não podemos nunca *saber* em que consiste exatamente CC, porque não o podemos distinguir claramente de CP. Ora, se não podemos nunca saber em que consiste CC será apropriado definir a identidade da obra exclusivamente a partir de CC? Isto é, não terá esta impossibilidade epistemológica consequências metafísicas para a própria identidade da obra? Não creio que seja fácil responder a esta questão. Tudo dependerá do valor que dermos ao caráter *público e social* da obra, isto é, da importância que decidirmos atribuir ao contexto social e da forma como a obra é recebida para a determinação da sua identidade. De seguida apresento uma perspetiva ontológica que nos poderá ajudar a perceber isto.

3.9.18. Um modelo ontológico – as personagens fictícias

Apesar de não ser consensual, a perspetiva ontológica acerca da natureza das obras musicais predominante é a perspetiva platonista *type-token (tipo-instância)*, segundo a qual as obras musicais são concebidas como *types* (tipos) e as suas performances como *tokens* (instâncias). Nesse sentido, uma obra musical concebida como um type é uma entidade abstrata que se caracteriza pelo conjunto de prescrições a que uma performance deverá corresponder para que seja uma correta performance dessa obra. Enrico Terrone (2017) escreveu um artigo onde defende que as personagens fictícias deveriam ser entendidas ontologicamente como types que julgo pertinente para a nossa análise das obras musicais. De facto, esta analogia foi já feita por Leonard Bernstein, numa de suas marcantes palestras públicas, durante um programa intitulado "The Creative Performer", exibido na CBS Television em 1960.

Creio que esta analogia permitirá fornecer um modelo ontológico que suporta três aspetos fundamentais da performance que tive oportunidade de explorar ao longo desta parte: 1) a performance como obra de arte, 2) a importância do contributo expressivo do performer e, finalmente, 3) a possibilidade de certas performances influenciarem a própria conceção social da obra musical. Vejamos cada uma delas.

- 1) *A performance como obra de arte* - Uma personagem fictícia enquanto type, por exemplo o *Joker*, é uma obra de arte por direito próprio. Contudo, as suas instâncias podem adquirir, também elas, uma admirável autonomia artística, preservando ainda assim a sua

referência ao type. Isto é, tal como o type, os tokens são também obras de ficção dignas de apreciação pelas suas qualidades. Poderemos pensar na memorável prestação de Heath Ledger ou na prestação de Joaquin Phoenix, também ela aclamada. Isto mostra que, no domínio artístico, os tokens podem ser largamente valorizados pelos seus méritos distintivos.

Analogamente, no domínio das obras musicais entendidas como types, será possível pensar as performances musicais, os tokens, como obras de arte de direito próprio. Apesar de referidas a uma outra obra de arte (a obra musical entendida como type) as performances podem ser valorizadas pelo seu próprio valor estético, como defendeu Peter Kivy.

- 2) *A importância do contributo expressivo do performer* - Este ponto relaciona-se diretamente com a expressividade. Assim como as obras musicais, as personagens fictícias possuem traços normativos aos quais o performer deve obedecer. A partir dessas normas gerais, um ator deverá perceber como dar vida ao potencial dramático da sua personagem. Da mesma forma, um intérprete musical deverá compreender como dar vida musical à obra que tem entre mãos. Ainda assim, as personagens fictícias diferem das obras musicais em dois aspetos importantes: as prescrições de uma obra de música são muitíssimo mais rígidas que as normas orientadoras da construção de uma personagem. Uma única nota errada numa fuga de Bach é um erro musical grave que pode comprometer a integralidade da performance. Inversamente, os desvios que um performer faz das normas originais de construção da personagem são vistos com maior tolerância. Em segundo lugar, a atriz que dá vida à sua personagem fictícia normalmente finge ou simula os seus sentimentos, enquanto a performer musical normalmente sente realmente o que está a executar. A expressão corporal de Lang Lang pode parecer-nos um tanto excessiva e até um pouco exibicionista. Mas julgo que podemos acreditar que Lang Lang está a sentir profundamente cada uma das notas do concerto para piano de Beethoven que nos está a apresentar através da sua performance. Por outro lado, Heath Ledger pode apenas simular a vontade do Joker de semear o caos. Caso contrário, em vez de representar o papel atribuído, Ledger, subitamente, como um verdadeiro Joker, poderia realmente ter tentado atear fogo ao estúdio de gravação do filme Batman.
- 3) *Relação entre performance e conceção da obra*. Por último, o aspeto mais importante para a questão ontológica em causa: a análise ontológica acerca das personagens fictícias

coloca em relevo o fenómeno de *feedback*, segundo o qual, em certas circunstâncias especiais, determinados tokens modificam o próprio type. A relação recíproca entre o type e os seus tokens tinha sido já abordada por Richard Wollheim na sua obra *Art and its Objects* (1980). Nessa obra Wollheim elaborou acerca da possibilidade de transmissão de características entre token e type. Morrone, baseando na abordagem de Peter Strawson dos types como indivíduos históricos não particulares, diz-nos:

Uma característica dos personagens fictícios como types é o que pode ser chamado de possibilidade de *feedback*. Trata-se da possibilidade de que uma nova instanciação de um type acabe modificando o conteúdo normativo do type instanciado. Se um cartunista publicar uma nova história em banda desenhada de sucesso com o Batman como protagonista, essa instanciação do BATMAN [Batman como type] pode ter um feedback significativo sobre o conteúdo normativo do próprio type. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Miller, cujas histórias de banda desenhada não apenas instanciaram o type BATMAN, mas também introduziram alguns novos recursos relevantes. Os recursos introduzidos pelo trabalho de Miller fazem agora parte do conteúdo normativo do tipo BATMAN na forma disjuntiva "se pretendes instanciar BATMAN, deves cumprir as especificações de Kane ou as especificações de Miller". [...] dizer que as personagens fictícias são types não implica um compromisso com a ideia de que tais personagens são entidades imutáveis [...]. Ainda assim, os types são entidades relativamente estáveis. Mudar um type requer uma negociação desafiante dentro da prática cultural na qual o type foi estabelecido como um princípio de construção de tokens desse type. Por negociação quero dizer uma tentativa de atualizar uma entrada da enciclopédia implícita correspondente aos entendimentos compartilhados dentro de uma dada comunidade (2017, pp. 165-167).¹⁸³

Morrone dá-nos o exemplo de Batman. Preferi o exemplo de Joker porque julgo que as performances dos diferentes Jokers foram mais marcantes e ilustram melhor o impacto social que uma performance pode ter. Esta preferência, claro está, não tem relevância para a argumentação aqui apresentada. De facto, é relativamente fácil encontrar este efeito de feedback nas personagens fictícias. É muito provável que o impacto social das performances

¹⁸³ A trait of fictional characters as types is what may be called the possibility of feedback. This is the possibility that a new instantiation of a type may end up modifying the normative content of the type instantiated. If a cartoonist publishes a successful new comic with Batman as its protagonist, this instantiation of BATMAN can have a significant feedback on the normative content of the type itself. This is what happened, for example, to Miller, whose comics not only instantiated the type BATMAN but also introduced some relevant new features of it. The features introduced by Miller's work are now part of the normative content of the type BATMAN in the disjunctive form 'if you want to instantiate BATMAN, you should comply either with Kane's specifications or with Miller's specifications'. [...] to say that fictional characters are types is not to commit to their being immutable entities [...]. Still, types are relatively stable entities. Changing a type requires a challenging negotiation within the cultural practice in which the type has been established as a principle of construction of like tokens. By negotiation, here, I mean an attempt to update an entry of the implicit encyclopaedia corresponding to the shared understandings of a community (2017, pp. 165-167). [tradução minha]

de Ledger e Phoenix tenha sido tão grande que tais performances tenham mudado substantivamente a nossa maneira de conceber a personagem Joker.

Penso que o mesmo poderá ocorrer no mundo da música. Existe, de facto, uma “negociação desafiante dentro da prática cultural”, para usar as palavras de Morrone, que estabelece quais os momentos e as personalidades musicais que deverão ser consagradas. O conjunto de críticos e apreciadores, as escolas de música, o teste do tempo, dirão quais as performances de Bach que servirão de referência. Daí que dizer que as performances em parte determinam a nossa conceção da obra não implica que a obra de Bach se torne vulnerável aos caprichos e debilidades de qualquer performance pontual. Só as performances superlativamente expressivas poderão revelar a grandeza do conteúdo expressivo da música de Bach. Acontece que, pelo que disse ao longo deste artigo, quando este conteúdo é revelado, vem já imbuído do conteúdo expressivo que o performer lhe emprestou.

3.9.19. A obra de música como artefacto social

A conceção que Morrone nos dá dos types entendidos como “entradas de enciclopédia” que se poderão enriquecer pelo efeito de *feedback* com novos elementos vindos dos tokens de forma disjuntiva, também nos poderá ajudar a entender como performances superlativamente meritórias bastante diferentes entre si se poderão incluir na nossa conceção da obra de Bach sem conflito. Nesta aceção, a conceção de uma peça musical não é propriamente caracterizada por uma dada estrutura abstrata estanque e claramente definida. Julgo que a obra musical poderá ser descrita como um campo de possibilidades performativas. Por mais estranha que pareça esta proposta, creio que é a que fará mais justiça à sua natureza eminentemente social. Na verdade, devemos lembrar-nos que a obra musical tem uma história social, não nos sendo dada como algo que desce, simplesmente, do alto do espaço etéreo das ideias platónicas. Nem vive apenas na mente do criador, como R. G. Collingwood (1963), por exemplo, acreditava. A obra musical é um *artefacto público*, surgindo das mãos de um ser humano para outros seres humanos num determinado espaço e tempo, posto a circular no seio da complexa rede de crenças e afetos onde o sentido comunitário de valorização artística se desenvolve e consolida. Levinson argumenta que o contexto histórico-musical em que uma peça é criada determina parte das suas qualidades estéticas (Levinson, 2011c; 2011d; 2015c). A criatividade do compositor está na sua capacidade em encontrar, num dado contexto histórico, as formas sonoras que, em

referência a esse contexto, nos desafiam e nos proporcionam certas experiências, e não propriamente em criar essas formas¹⁸⁴. O compositor é, apesar disso, um criador em sentido próprio porque cria *formas-sonoras-em-contexto*. Nas palavras de Levinson:

Os compositores criam obras musicais juntando coisas - notas, acordes, progressões, motivos, instrumentos, estilos - num determinado contexto. Eles não criam os padrões sonoros (ou outros objetos abstratos) envolvidos nas suas atividades, mas, no entanto, criam as obras – padrões-em-contextos – investindo assim essas obras com significados não possuídos pelos padrões abstratos *tout court*. Poderá dizer-se que selecionar e arranjar sons e outros padrões para criar significados musicais específicos (formais, expressivos, representacionais, alusivos), usando estruturas e materiais concebidas abstratamente, disponíveis no próprio sistema musical ou na tradição, consiste em criar obras musicais. Mas o arranjo contra um pano de fundo preexistente da história musical produz algo novo, algo que não existia anteriormente (Levinson, 2011d, p. 218).¹⁸⁵

Assim, segundo Levinson, duas obras com a mesma estrutura sonora podem variar imenso em termos de propriedades estéticas em função do contexto da sua criação. Ora, se o contexto histórico-artístico do momento da criação é decisivo, Wollheim (1980, p. 59) salienta que as características esteticamente relevantes de uma obra ou os factos pertinentes para a sua apreciação não podem ser estabelecidos de uma vez por todas. Mudanças nas práticas de apreciação do público, mudanças gerais de mentalidades ou mudanças do ambiente crítico e intelectual podem surtir efeitos significativos na maneira como atribuímos valor e significado às obras. Portanto, é sempre possível transmitir propriedades entre o nível do token e o nível do type.

Claro que não deixa de ser também estranho e algo difícil pensar que o Joker seja, ao mesmo tempo, a personagem que Jack Nicholson, Heath Ledger ou Joaquin Phoenix notavelmente representaram. São três personagens consideravelmente diferentes, cada uma com uma singularidade admirável. Contudo, é por uma conjugação destas personagens que damos e construímos comunitariamente a identidade da *personagem-type* Joker. A *personagem-type* não é propriamente uma personagem, mas um campo de possibilidades de criação de personagens. No mesmo sentido, uma obra musical é um campo de possibilidade de criação de eventos musicais. O *Prelúdio em Dó Menor BWV 847* ganha em Sviatoslav Richter uma impetuosidade que não encontramos em Glenn

¹⁸⁴ Para objeções à teoria de Levinson – a teoria de que as obras musicais são “tipos indicados” - destaco os três artigos que Peter Kivy dedicou à sua refutação: *Platonism in Music: A Kind of Defence*, 1983; *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, 1987; *Orchestrating Platonism*, 1988.

¹⁸⁵ Composers create musical works by putting things together—notes, chords, progressions, motives, instruments, styles—in a particular context. They don't create the sound (or other abstract) patterns involved in their activities, but they do nevertheless create the works— patterns-in-contexts—and so invest those works with meanings not possessed by the abstract patterns tout court. One could say that selecting and assembling sound and other patterns to create specific musical meanings (formal, expressive, representational, allusive), using the structures and materials, abstractly conceived, available in one's musical system or tradition, is creating musical works. But the putting together against a preexistent background of musical history does yield something new, something not previously in the world (Levinson, 2011d, 218). [Tradução minha]

Gould. Mas ganha em Gould um sentido de elucidação contrapontística que não encontramos em Richter. Assim, o prelúdio, enquanto *obra-type*, é um campo de possibilidades que permitirá ao génio de Bach manifestar-se a si mesmo de maneiras vastamente diferentes, quando conjugado com a criatividade do performer. O que talvez pareça mais paradoxal é que a relevação do conteúdo de Bach se manifestará de modo tanto mais profundo quanto mais profundamente o performer for capaz de mergulhar na sua própria intimidade - e, desse mergulho, encontrar a sensibilidade artística necessária para aceder ao génio de Bach.

Em resumo, o aspeto principal desta abordagem é a ideia de que uma obra musical é um artefacto cultural resultante de uma interação dinâmica e complexa de três agentes ou fatores: o compositor, o performer e o contexto (em especial o público que aprecia a obra, mas também todo o universo de críticos, músicos e compositores que configuram os modos de receção e avaliação social da arte). Assim, a obra estabelece-se a partir 1) do que sabemos ou o do que poderemos vir a saber do que foi pretendido pelo compositor (através da partitura, do estudo musicológico das convenções notacionais e estilísticas vigente na época de criação, etc.), sendo que esta dimensão tem primazia sobre todas as restantes, 2) da dimensão expressiva e criativa do performer, que procura revelar a obra através da sua própria criatividade musical, e 3) da receção do público, dos críticos, dos músicos, das instituições, de tudo o que ocorre dentro da dinâmica histórico-musical que se inicia no ato de composição e continua hoje em permanente evolução, e que levará à consagração de performances paradigmáticas da obra.

Se não quisermos aceitar a hipótese de que a identidade de uma obra musical, digamos, de uma sonata para violino solo de Bach, está sujeita às contingências históricas da sua apreciação, poderemos equacionar a diferença entre *identidade* da obra e *conceção social* da obra. A “identidade” de uma obra musical poderá ser definida como o conjunto de propriedades que individualizam uma dada obra e determinam as normas e condições que uma dada performance deve respeitar para contar como uma performance correta dessa mesma obra. A identidade será aquilo que estabelece se duas performances diferentes são ou não da *mesma* obra. A conceção social da obra, por sua vez, constitui a representação lata que uma comunidade tem dessa obra, bem como o significado e o valor que lhe é comunitariamente atribuído. Tal representação incluirá, claro está, a forma como a obra tem sido apresentada a essa comunidade e a forma como essa comunidade valoriza certas formas de apresentação e desvaloriza outras quantas. A conceção social da obra deverá, assim, envolver uma caracterização que envolve uma certa conjugação imaginativa das performances socialmente consagradas – como a conceção do Joker envolve uma certa conjugação imaginativa das suas

performances mais marcantes. É útil usarmos, como fez Torrone, a imagem da entrada de enciclopédia para explicar este processo. Contudo, não creio que o processo de construção social de uma personagem seja algo tão linearmente aditivo como aquilo que nos aparece numa enciclopédia acerca de um dado termo – julgo que se trata de um processo bastante mais amalgamado e confuso de destaque, criação, sobreposição e subtração de características. Ora, regressando às obras musicais, se não pretendermos fazer equivaler a identidade da obra com a sua conceção social, surge-nos ainda assim um dilema: ou a identidade da obra inclui o seu conteúdo musical essencial ou não inclui. Se inclui, então esse conteúdo só pode ser dado nas performances. Acontece que nas performances, como tenho vindo a argumentar, esse conteúdo manifesta-se de tal forma fundido com a expressividade do performer que se torna impossível delimitar a fronteira entre um e outro – por isso, a identidade da obra permanecerá, em parte, incontornavelmente oculta. Se, por outro lado, a identidade não inclui o conteúdo musical, então teremos que aceitar que aquilo que identifica uma obra enquanto tal se resume a uma espécie de esquema abstrato musicalmente inexpressivo. Agora se juntarmos a este dilema a hipótese da equivalência entre identidade e conceção social, temos o seguinte trilema: ou 1) aceitamos que a obra se define como um esquema inexpressivo, ou 2) aceitamos que a sua identidade permanece parcialmente oculta, ou, finalmente, 3) aceitamos que uma obra musical muda ao longo do tempo. Esta terceira hipótese decorre de uma afirmação categórica do carácter público das obras musicais, segundo a qual a obra surge numa dinâmica colaborativa entre compositor, performer e receção social, tal como sucede com as personagens fictícias. Esta perspetiva admite que uma obra musical pode, realmente, evoluir ao longo do tempo – como o Joker evoluiu desde o primeiro número da revista Batman até à prestação recente de Joaquin Phoenix. Como já referi numa parte anterior desta secção, não creio que este assunto tenha uma resolução pacífica, porque nenhuma das faces do trilema mencionado mostra ser ontologicamente convidativa. Aquilo que proponho – entender a obra como um campo de possibilidades performativas - tão-pouco é isento de problemas, uma vez que assume que a identidade de uma partita de Bach (aquilo que torna uma performance uma performance correta da partita) não se define por uma sequência fixa e imutável de eventos sonoros (ainda que referida a um contexto histórico particular, para seguir a teoria de Levinson), mas por uma espécie de “ideia generativa” que não se confunde propriamente com uma estrutura sonora. Contudo, essa mesma “ideia generativa” é fixa e imutável. Assim, a proposta contempla a fixidez e imutabilidade comumente atribuível à identidade de uma obra musical, enquanto explica o seu carácter evolutivo. A avaliação da robustez ou da fragilidade desta hipótese mereceria uma exploração teórica mais

aprofundada no domínio da ontologia musical. Poderá assim constituir uma linha de investigação futura.

3.9.20. Hanslick de novo: considerações finais acerca da performance

Peter Kivy e Eduard Hanslick convergem na importância dada ao performer. Kivy insistiu que o performer é um artista e que a performance é uma obra de arte. De acordo com Kivy, na sua performance, o performer será capaz de nos entregar a música do compositor apenas se nela souber imbuir a sua própria música, dando azo à sua expressividade individual. Se Kivy se esforça por manter a sua abordagem da performance em linha com a sua teoria formalista geral, vimos que existem dificuldades de consistência quando nos debruçamos sobre a proposta do famoso crítico de Viena. Recordemos que a demanda de Hanslick por uma abordagem estritamente formalista da natureza da obra musical e da sua apreciação define-se logo de início como uma demanda contra uma dimensão humana que não poderia ser mais importante: o universo subjetivo dos sentimentos. Esta tarefa afigura-se de uma inaudita exigência se tivermos presente que tal dimensão é uma das dimensões que mais naturalmente tendemos a valorizar na música. Dos quatro principais elementos que animam o jogo da experiência musical – o compositor, a obra, o performer e o ouvinte – Hanslick conseguiu, opondo-se olímpicamente a uma milenar tradição, resguardar de toda a “contaminação” sentimental o compositor, a obra e o ouvinte. Mas esta contenção parece abrir as comportas quando o nosso crítico musical se volta para o performer – subitamente, a interioridade sentimental do performer surge como algo de superlativa importância. No início desta secção, formulei um argumento que procura demonstrar que esta cedência de Hanslick não é consistente com o resto da sua teoria.

Contudo, apesar deste lado desconstrutivo da minha análise, procurei mostrar que Hanslick nos abre caminho para uma nova conceção do performer. Segundo a perspectiva de Hanslick, aliada à responsabilidade de nos mostrar com fidelidade a obra do compositor, é dado ao performer a oportunidade de introduzir nessa obra o ímpeto da sua única e irreduzível sensibilidade. Baseado nestas ideias de Hanslick e na perspectiva de Kivy da “autenticidade pessoal”, avancei com uma proposta para um novo modelo de entendimento da performance e do performer, equiparando a natureza ontológica das obras musicais à natureza ontológica das personagens fictícias – ou seja, aprofundando uma analogia que tinha sido já ensaiada por Leonard Bernstein. Segundo esta proposta, a sensibilidade individual do performer não é apenas um meio de revelar a essência da obra. A

sensibilidade do performer poderá, em parte e em condições excepcionais, contribuir para a definição da nossa conceção social da obra. Tal será possível pelo efeito de *feedback* que ocorre em virtude da dinâmica social e histórica a que são sujeitas as obras de arte, principalmente aquelas que nos são dadas por representações irremediavelmente insuficientes – como o caso das obras musicais criadas antes do advento dos estúdios de gravação. Este aspeto foi posto em relevo por Richard Wollheim.

O célebre verso que Fernando Pessoa escreveu na sua *Mensagem*, “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”, poderá porventura ter algo de inspirador para a reflexão sobre esta matéria. Nesta frase, Pessoa sugere que a vontade divina deverá esperar a colaboração da mão humana para que algo de valor aconteça no mundo terreno. Se tal acontece, a Criação ficará mais rica. Não quero aqui tomar estas palavras como um tributo literal a nenhum tipo de divindade, mas antes como uma metáfora para a criação musical. Substituamos Deus pelo génio do compositor, o sonho do homem pelo modo particular como o performer sente esse génio, e o nascimento da obra pelo surgimento da música do génio na sua forma mais digna e vivificante. No mundo da música o verso de Pessoa poderá ser assim reformulado: o compositor cria, o performer sente e a obra dá-se. Este dar-se tem um duplo sentido: dá-se porque se oferece à audição, e dá-se porque, em certa medida, acontece. O gesto expressivo de Bach é dado pelo gesto musical do performer, e com ele se conjuga num único e indivisível gesto. Além disso, como fenómeno social, a obra de Bach, ela mesma, poder-se-á enriquecer nos gestos reveladores de maior grandeza.

3.10. De regresso ao conceito de forma

Feita esta digressão pelos possíveis pontos de fratura da teoria formalista de Hanslick, importa tornar mais inteligível o próprio conceito de “forma” que se assume como o conceito mais importante destas teorias. Com efeito, este conceito apresenta-se como o conceito que os formalistas defendem que deverá ser tomado como o conceito central para o entendimento e apreciação musicais, em alternativa aos conceitos de expressão emocional ou de conteúdo representacional.

3.10.1. Aprofundando o conceito

Para os formalistas o que deverá ser apreciado na música e aquilo que crucialmente contribui para a sua (eventual) beleza não está no que a música expressa emocionalmente ou representa – estará, sim, na sua *forma*. Sem dúvida que a forma é um conceito importante para a nossa compreensão da música. Vimos, porém, que, ao contrário do que pretendem os formalistas, a forma não pode servir como a única qualidade artisticamente relevante da música e da sua beleza. O principal problema do formalismo musical reside no não reconhecimento da forte ligação de algumas obras musicais aos sentimentos. Com efeito, há peças cujos conteúdo emocional é demasiado marcado e evidente para que sejam concebidas como composições meramente formais, destituídos de qualquer vestígio de teor expressivo ou representacional. Em todo o caso, dada a importância crucial da forma para a apreciação musical, em especial a apreciação de obras cuja característica mais saliente é justamente a sua configuração formal, devemos tentar aprofundar esta noção. O conceito de forma foi sendo abordado de maneira mais ou menos direta ao longo deste capítulo. Analisamos a “forma significativa” de Clive Bell, as “formas sonoras em movimento” em Hanslick que nos aparece na própria definição de música e a forma associada à percepção da aparência do objeto contemplado em Kant. Nesta secção proponho-me aprofundar este conceito com vista a uma clarificação da noção de apreciação musical.

O modo talvez mais imediato de começarmos a pensar a forma será por contraposição ao conceito de conteúdo. De facto, é comum estas duas noções surgirem como uma espécie de binómio conceptual. Assim, a forma seria entendida como o meio pelo qual um certo conteúdo é veiculado, transmitido ou exibido, ou como o modo de apresentação desse conteúdo. Esta conceção levanta vários problemas quando a tentamos aplicar ao fenómeno musical. Se a forma é um meio de veicular um conteúdo, então haverá um conteúdo a veicular. Ora, que conteúdo poderá ser esse? Recordemos que o objeto central desta investigação é a música puramente instrumental, e é nesse tipo de música que tal conteúdo deverá ser procurado. Vimos que as teorias anti-formalistas defendem que a música, de alguma maneira, é expressiva das emoções humanas. Assim, de acordo com esta hipótese, uma obra emocionalmente expressiva teria como conteúdo uma dada emoção ou sentimento. Se quisermos seguir a distinção entre forma e conteúdo acima aduzida, a forma da música cumpriria o propósito de transmitir essa emoção ou esse sentimento. A forma seria o modo de apresentação desse conteúdo emocional previamente estabelecido. Todavia, vimos no 2º capítulo que esta distinção não é viável. Como Malcolm Budd defende, a expressão emocional na música ocorre numa espécie de fusão entre a

emoção da qual a música é expressiva e o próprio material que serve essa expressão. Não se poderá pensar a forma de modo separado do conteúdo emocional, simplesmente como o seu suporte, veículo ou modo de apresentação, porque tal conteúdo é, pelo menos em parte, constituído e estabelecido por essa mesma forma. Ora, se esta dificuldade nos aparece nas obras que podem ser associadas a um conteúdo extramusical (os sentimentos, as emoções ou os estados de espírito), torna-se ainda mais difícil definir o conceito de forma por contraposição ao conceito de conteúdo nas obras em que tal associação não é tão plausível. A maior parte das fugas de Bach vive da sua inventividade estrutural. Falar, para este tipo de música, de expressão de um conteúdo emocional extramusical não parece adequado. Em casos deste tipo, a interdependência entre o eventual sentimento expresso ou evocado e a singularidade estrutural da obra é de tal ordem que se torna ainda mais difícil proceder a uma distinção operativa entre forma e conteúdo. Se optarmos por resolver esta questão alegando que uma fuga de Bach não tem conteúdo, então, se mantivermos que a forma é o modo de apresentação do conteúdo, tal peça de música tão-pouco teria forma porque não haveria nada a apresentar. Ora, isto não parece aceitável. As fugas de Bach são tipicamente consideradas como os exemplos mais notáveis de forma musical. Concluir que afinal se trata de peças sem forma não seria uma posição razoável. Por sua vez, se optarmos por atribuir um conteúdo a estas obras, que conteúdo poderia ser? Uma hipótese será concebê-lo como o material musical principal, ou a sua “ideia” musical central que é desenvolvida no curso da obra. No caso da fuga teríamos o “sujeito”, a melodia que se faz ouvir isoladamente no início da obra e que deverá surgir múltiplas vezes e de variadas formas ao longo da peça. Ora, esta divisão conceptual, uma vez mais, não funciona. Em primeiro lugar, o próprio tema (ou “sujeito”) é ele mesmo definido através do modo como as notas estão estruturadas: do arranjo *formal* dessas notas. Certamente que o arranjo formal das notas contará como uma parte da forma da música. Se assim for, não é possível definir o conteúdo de um tema musical sem recorrer, em alguma medida, ao conceito de forma.

Por outro lado, mesmo que para efeitos argumentativos admitamos que o tema possa ser tomado como o conteúdo musical da obra, tal conduziria à consequência implausível de que duas obras musicais com o mesmo tema, mas com desenvolvimentos temáticos distintos teriam, ambas, o mesmo conteúdo musical. Isto não pode ser verdade. Quando falamos em conteúdo musical de uma obra, tipicamente queremos apontar para o seu carácter musical distintivo, para as qualidades artísticas que lhe são próprias. Certamente que a forma como os temas são nela apresentados, elaborados e transformados é crucial para o estabelecimento desse carácter. O tipo de desenvolvimento formal estabelece o conteúdo musical da obra.

Para vermos como forma e conteúdo não são separáveis mesmo quando restringimos a nossa análise ao tema de uma obra, devemos assinalar que, quando um determinado tema é exibido a dado ponto do desenvolvimento de uma obra, esse tema não é simplesmente exibido sobre um suporte musicalmente inócuo e inconsequente. O carácter musical desse tema será crucialmente afetado pelo contexto harmónico em que surge, pela sua figuração rítmica, pelo seu registo tonal e pela instrumentação escolhida – ou seja, pela *forma* como é exibido. Se num dado momento o tema é apresentado na sua figuração rítmica original sobre um acorde maior e num momento posterior esse mesmo tema surge com um ritmo acelerado sobre um acorde de sétima diminuta, poder-se-á dizer que apesar do tema ser o mesmo, o conteúdo musical das duas passagens é substancialmente diferente. Isto é, não se trata apenas de apresentar o mesmo conteúdo numa forma diferente – o conteúdo será também ele forçosamente diferente em virtude da forma como é exibido.

Vimos no capítulo 2 que esta inseparabilidade entre forma e conteúdo foi já ponderada por Hanslick na parte final da sua obra:

A unidade autónoma, esteticamente indivisível, musical de pensamento é em toda a composição o tema. As determinações primitivas que se atribuem à música como tal devem detetar-se já no tema, o microcosmo musical. Escutemos qualquer tema principal, por exemplo, da Sinfonia em si maior de Beethoven. Qual é o seu conteúdo? Qual a sua forma? Onde começa esta, onde acaba aquele? Esperamos ter demonstrado que um sentimento determinado não é o conteúdo do movimento, e manifestar-se-á apenas sempre mais óbvio neste caso como noutra qualquer. Que é que se pretende, então, denominar como conteúdo? Os próprios sons? Decerto, mas eles já estão formados. Que é a forma? Mais uma vez, os próprios sons – mas eles são já a forma realizada e completa.

Toda a tentativa prática de querer separar, num tema, a forma e o conteúdo leva a uma contradição ou à arbitrariedade (Hanslick, 2002, p. 110).

Defendi na secção anterior que esta inseparabilidade entre forma e conteúdo tem também consequências importantes para a relação ontológica entre obra e performance. Argumentei que não é normalmente possível distinguir uma “ideia musical” da forma através da qual essa ideia musical é apresentada numa performance de uma obra representada na partitura. Isto porque aquilo que constitui o gesto performativo de apresentação de uma ideia musical é já uma ideia musical em si mesma, de tal forma que não é já possível destrinçar com rigor na ideia exibida o contributo musical do gesto performativo. Claro que há casos em que é perfeitamente possível distinguir forma de apresentação de uma ideia musical dessa mesma ideia. Por exemplo, se toco a melodia principal do *Hino da Alegria* na guitarra, estou, de algum modo, a mostrar uma ideia musical que não se confunde com o som da guitarra que serve de suporte à sua exibição. Contudo, o que procurei salientar é que os

gestos performativos mais importantes – relativos principalmente à expressividade - não são simples formas de exibição de um conteúdo previamente (pr)escrito na partitura: são formas de apresentação dotadas de conteúdo musical.

Em resumo, o problema principal em conceber a forma musical das obras puramente instrumentais em função do conteúdo (quer como modo de apresentação, quer como modo de organização) pode traduzir-se no seguinte dilema: ou estas obras possuem conteúdo ou não possuem. Se possuem, então torna-se extremamente difícil, senão mesmo impossível, discernir conceptualmente esse conteúdo da forma. Se não possuem conteúdo, então tão-pouco poderão possuir forma, porque nada haveria para apresentar ou para organizar. A primeira possibilidade não nos ajuda a esclarecer o conceito, a segunda é simplesmente implausível. Em face das dificuldades em pensar a forma musical desta maneira será mais promissor tentar uma conceção de forma diferente, menos dependente da noção de conteúdo ou sem a ele fazer diretamente referência.

Uma maneira comum de falar acerca da forma musical consiste em falar das relações das suas diversas partes. De facto, o termo “forma” é muitas vezes usado nos círculos musicais para designar o plano geral de uma dada obra no que diz respeito à estrutura das suas relações. Existem sequências padronizadas que uma composição poderá instanciar que se destacaram na história da música ocidental, e que foram sendo categorizadas dentro da prática e teoria musicais. Exemplos célebres são a forma-sonata, a forma Da Capo, o tema e variações, a fuga, etc. Trata-se, portanto, de uma espécie de esboço geral de uma dada peça musical ou do modelo genérico que essa obra segue. Uma obra composta segundo uma destas sequências padronizadas exhibe um tipo de estrutura geral relativamente bem definida. Por exemplo, a forma-sonata divide-se em três partes: a exposição, o desenvolvimento e a reexposição, cada uma com características normativas próprias. Uma obra composta segundo este modelo deverá exhibir esta estrutura tripartida geral.

Todavia, quando um teórico musical fala em “forma” no contexto das suas investigações, não se refere simplesmente a este plano geral da obra que tem em mãos. Esse plano fornece-nos uma primeira perspetiva das relações entre as partes da obra que temos em mãos. Mas a forma musical é muito mais rica do que aquilo que nos é dado pelo modelo instanciado. Tão importante como essa primeira abordagem algo panorâmica será o modo *específico* como uma dada obra instancia esse plano (o modo específico como um andamento de um concerto de Mozart instancia a forma-sonata, por exemplo), e como essa obra se *desvia* desse plano (de que modo Mozart decidiu afastar-se dos preceitos comuns desse modelo) (Kania, *Philosophy of Western Music - A Contemporary Introduction*, 2020, p. 116). Para fazer essa análise teremos que ser bem mais minuciosos. Enquanto a “forma”

entendida como plano geral categorizado pode ser instanciada por um sem número de peças, a forma considerada no sentido que aqui mais nos interessa, é uma qualidade exclusiva de cada obra. Com efeito, em sentido mais lato, o termo “forma” em música diz respeito a qualquer tipo de organização do material sonoro. Ao modo como se estrutura uma frase, uma secção, um andamento, uma obra.

Toda a composição musical tem forma, no sentido de ter uma certa organização interna: consta de partes que se relacionam de uma determinada maneira. Vimos no primeiro capítulo que os elementos estruturantes de uma obra musical são a melodia, a harmonia, o ritmo e o timbre. Uma vez que estes são os elementos tipicamente basilares da música, a organização interna de uma peça consiste, antes de tudo, na organização destes elementos. Estes elementos deverão relacionar-se entre si segundo múltiplos princípios organizativos: a tonalidade (ou outro sistema de organização de tons), o compasso, o ritmo, o andamento, os motivos melódicos com que se constituem os temas, etc. Tudo isto é aliado ao contraste das modulações, à oposição dos temas, aos conflitos harmónicos, à contraposição de ritmos, às características divergentes dos atos cadenciais, etc. Isto é, todos estes elementos e princípios organizativos contribuem para a forma musical, no sentido em que contribuem para a riqueza, a complexidade e o equilíbrio das relações entre as suas partes.

Perceber a forma de uma obra – no seu sentido mais essencial - implica atentar a todas as relações que se mostrem artística e esteticamente relevantes. É importante destacar este ponto porque a forma não poderá ser, simplesmente, o conjunto de *todas* as relações entre as partes de uma obra. Podemos encontrar uma infinidade de relações que não tem qualquer relevância para a sua beleza ou valor musical. A esta perspetiva, que engloba toda e qualquer relação entre parte, Noël Carroll chama de “explicação descritivista da forma artística” (Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, pp. 160-162). A esta perspetiva Carroll contrapõe uma outra abordagem, segundo a qual devemos delimitar o âmbito das relações estruturais às relações que servem efetivamente o propósito da obra. Vejamos este ponto com mais cuidado.

No início deste capítulo comparei a forma musical à estrutura de uma ponte e à estrutura de um relógio. Vimos que se torna essencial à compreensão destas últimas estruturas o estabelecimento do seu propósito. A ponte possui a estrutura que possui em ordem a permitir a passagem de pessoas e meios de transporte entre as duas margens. O relógio possui a estrutura que possui de maneira a indicar as horas de forma precisa. Ora, no contexto da música, a forma musical deverá cumprir o propósito da obra musical. Em função desse propósito poderemos selecionar as relações estruturais relevantes e descartar as irrelevantes. Este modo de conceber a forma em função do propósito da obra

é defendida por Carroll, e é por ele denominada por “explicação funcionalista da forma artística”. Carroll explica esta perspetiva nos seguintes termos:

Segundo ela, a forma artística de uma obra de arte é o conjunto de escolhas cuja função é concretizar o propósito da obra. [...] A explicação funcionalista diz que a forma artística de uma obra de arte só compreende os elementos e as relações cuja função é servir de meio para o fim da obra de arte (Carroll, 2010, p. 164).

Carroll pretende que a sua proposta abarque todos os tipos de arte. Averiguar se isto é verdade implicaria toda uma outra investigação. Ainda assim, independentemente da sua abrangência, creio que se trata de uma perspetiva que se aplica especialmente bem ao caso da música.

Estando a forma deste modo conceptualmente dependente de um propósito, tal não significa que esteja também comprometida com algum tipo de conteúdo. Se isso acontecesse recairíamos nos problemas atrás mencionados a respeito da separação impraticável entre forma e conteúdo. Não é o caso porque o propósito aqui em jogo poderá ser de qualquer tipo. A noção de propósito ou de função é muito mais lato que a noção de conteúdo, e inclui este último. O propósito de uma obra pode ser, de facto, exprimir ou comunicar um determinado conteúdo emocional, representacional ou semântico. Mas pode não ser. Pode uma peça de música ter como objetivo proporcionar uma variedade peculiar de prazer, provocar determinadas emoções, induzir deleite ou inquietação, serenidade ou exaltação. Quando assim é, a forma deverá estar ao serviço deste tipo de experiências, e será a partir dessas experiências tomadas como objetivos que deveremos conceber a forma.

Quando dizemos que a forma se define em função do propósito da obra não estamos a dizer, necessariamente, que a obra se define exclusivamente em função da forma. Se assim fosse, a forma seria o único elemento artístico relevante da obra. Veremos que esse será o caso de alguma música instrumental, mas antes de chegarmos aí importa salientar que na maioria dos casos tal não se verifica. A forma, concebida como relação entre partes, não é tipicamente tudo o que há a apreciar na arte. Na arte representacional é apenas um dos elementos a considerar na apreciação do ponto principal que a obra pretende atingir. Carroll dá nos como exemplo um quadro de Manet:

O propósito do quadro *A Guitarrista*, de Édouard Manet, é mostrar a mulher retratada como um ser ativo, e não passivo. [...] Em *A Guitarrista*, Manet subverte a abordagem tradicional ao apresentar o seu modelo de costas para o público, sabotando a sua disponibilidade para ser observada. [...] A orientação da figura – de costas para o espectador – é uma opção formal (Carroll, 2010, p. 163).

Todavia, tão importante como este aspeto formal da obra – o facto de a mulher estar voltada de costas – é o facto de se tratar de uma mulher, e não de um homem. Mas este aspeto não é um aspeto formal da obra. Trata-se de um elemento que é tratado formalmente com vista à realização do propósito da

obra - presumivelmente transmitir a ideia de que as mulheres não devem ser consideradas simplesmente objetos de apreciação masculina. Podemos facilmente imaginar essa mesma mulher de múltiplas outras maneiras, e podemos até imaginar que se trata de uma pessoa real. Quando digo que a mulher está voltada de costas, digo que uma parte do quadro, a mulher, se apresenta disposta de uma certa maneira. Isto está em conformidade com a ideia de que a forma é um tipo de relação entre partes. Partes estas que não são necessariamente elas mesmas relações. Uma mulher não é uma "relação": a mulher do quadro *está* numa relação – neste caso, numa relação com o espetador. Além disso, podemos imaginar que o quadro funcionaria do mesmo modo se em vez de estar representada aquela mulher específica, Manet optasse por um outro vulto feminino. Aliás, este ponto torna-se particularmente curioso nesta pintura, porque se a pintura tem de facto como objetivo “sabotar a disponibilidade [da mulher] para ser observada”, então, virtualmente qualquer figura de mulher poderia cumprir esse propósito, dado que o que realmente importa é a preponderância da atitude ativa que a mulher assume nesta obra. O que acontece com a música?

Na música, a forma adquire uma importância ainda maior porque mesmo quando uma peça possui aspetos não inteiramente formais, como um conteúdo emocional em parte extramusical, não é possível destrinçar esse conteúdo da forma como tal conteúdo é apresentado. Foi justamente isso que nos levou a abandonar a conceção de forma por contraposição à noção de conteúdo. Não é possível pensar o conteúdo emocional como uma “parte” da obra a ser disposta de uma dada maneira, segundo uma certa “relação” com outra “parte” ou outras “partes”. Na música, “parte” e “relação” fundem-se inextricavelmente num todo expressivo formal-emocional, o que implica que a apreciação apropriada do teor emocional de uma peça musical envolve integralmente a apreciação da própria forma musical. Levinson descreve este ponto da seguinte maneira:

Pois é manifesto que não se pode categorizar a emoção numa passagem, ouvir a emoção de alguém transmutada no decorrer de uma secção de desenvolvimento, ou ouvir a glória no poder e na riqueza da expressão da emoção no som sem atender explicitamente ao material musical do que está diante dos nossos ouvidos. A música não é apenas um meio para um fim que pode ser entendido à parte dela mesma, mas está integralmente envolvida nesse fim (Levinson, 2011b, 329).¹⁸⁶

Acrescentando:

Se fizermos uma revisão a experiência total de emoção numa obra musical, normalmente encontramos algo assim: (a) perceção da forma musical individual; (b) apreensão da expressão incorporada; (c) resposta sentimental empática à expressão incorporada; (d) imaginação da emoção real com base em

¹⁸⁶ For it is manifest that one cannot categorize the emotion in a passage, hear one's emotion transmuted in the course of a development section, or glory in the power and richness of one's expression of emotion in sound without attending explicitly to the musical matter of what is before one's ears. The music is not just a means to an end which can be understood apart from it, but integrally involved in that end (Levinson, 2011, 329).

(c); e, por último, (e) consciência de como (b), (c) e (d) estão enraizados em (a). A parte perceptiva dessa experiência é insubstituível; não é apenas causalmente responsável pela parte afetiva, mas a relação entre eles é objeto de consciência por direito próprio. Agora, uma vez que as obras musicais são perceptivamente distintas umas das outras, nenhuma outra obra pode ter associado a ela a mesma experiência abrangente - a mesma fusão de emoção evocada com apreensão da forma e qualidade musical, juntamente com a consciência de sua relação (idem, pp. 330-331).¹⁸⁷

Isto é, Levinson aplica nesta citação o princípio subjacente à “heresia da experiência separada” de Malcolm Budd ao processo de apreciação musical. Apesar de a emoção apreendida ou evocada numa dada peça musical poder ser definida, em parte, por referência a emoções familiares extramusicais (como tristeza ou alegria), a apreensão e a evocação dessa emoção na música está intrinsecamente dependente da apreensão das peculiaridades formais da obra que a expressa ou a suscita.

Se agora nos voltamos para a música puramente instrumental de pendor mais abstrato, para a qual a associação a emoções familiares se torna praticamente inviável, como uma fuga de Bach, a importância da forma é maior ainda. Para este tipo de música, não só a forma se define em função do propósito, como o propósito se define (quase exclusivamente) em função da forma. Isto porque na música puramente instrumental não associada a um conteúdo emocional extramusical identificável tudo o que existe de esteticamente relevante são relações temporais sonoras entre partes, cujas partes são elas mesmas relações temporais sonoras. A melodia que se relaciona com o acorde que lhe dá suporte harmónico é uma relação entre duas partes. Mas a própria melodia, enquanto tal, define-se também em função do seu contexto harmónico. Contexto harmónico originado pelos acordes que subjazem à melodia, que por sua vez será parcialmente configurado por essa própria melodia à qual dá suporte. Acrescente-se que o acorde é definido pela sua *função* nesse contexto harmónico – isto é, pelo papel relacional que nele desempenha. Além disso, tanto a melodia como o acorde são relações entre notas: a melodia é uma sequência temporal ritmicamente organizada, o acorde um agregado simultâneo de notas. Se quisermos aumentar o *zoom* da nossa análise até aos elementos nucleares da composição – as notas individuais e as pausas - veremos que também aí encontramos relações. A nota musical é definida pelo seu *tom*, que por sua vez é definido pelo seu lugar *relativo* na escala adotada na criação da obra. Similarmente, a pausa na música não é definida simplesmente pela duração temporal cronologicamente mensurável do silêncio que a constitui, mas sim pelo impacto relativo que a

¹⁸⁷ If we review the total experience of emotion in a musical work we typically find something like this: (a) perception of individual musical form; (b) apprehension of embodied expression; (c) empathetic feeling response to embodied expression; (d) imagination of real emotion on the basis of (c); and lastly, (e) awareness of how (b), (c), and (d) are rooted in (a). The perceptual part of this experience is irreplaceable; not only is it causally responsible for the affective part, but the relation between them is an object of awareness in its own right. Now, since musical works are perceptually distinct from one another, no other work can have associated with it the same comprehensive experience—the same fusion of evoked emotion with apprehension of musical form and quality, together with awareness of their relation. [tradução minha]

interrupção que introduz entre os sons que a delimitam surte no ouvinte. Uma pausa de um segundo num Allegretto tem um significado musical muitíssimo diferente de uma pausa de um segundo num Adagio. A primeira é ouvida como uma aflitiva demora, a última é sentida como uma simples respiração. Podemos encontrar facilmente o pendor relacional de todas as componentes de uma obra musical se assim o quisermos: nos temas, nas modulações, na tonalidade, no encadeamento cordal, no contraponto, no andamento rítmico. No contexto de uma composição musical, todas estas componentes são intrinsecamente relacionais.

O carácter relacional da música deriva, a nível ainda mais fundamental, do seu carácter eminentemente temporal. Vimos no capítulo 1 que não é possível extrair segmentos da obra sem que o seu significado musical se perca. Consiste nessa qualidade a principal diferença da música em relação a artes temporais visuais, como o cinema. Enquanto congelar um instante num filme dá-nos uma figura, congelar um instante na música é fazer desaparecer esse instante. Uma nota, uma pausa, um acorde é definido a cada momento a partir do modo como se relaciona com os momentos anteriores e seguintes.

Em suma, se a forma é definida como relações entre partes, e se essas partes são todas elas relações, então nada há na música além de relações de relações – isto é, a forma musical é relação pura.

Se neste tipo de obras puramente instrumentais não existe um conteúdo ou uma ideia extra-formal a orientar a forma, será a própria forma a estabelecer, dentro dela mesma, uma hierarquia que funcione como orientação das várias camadas de relações formais. O patamar superior dessa hierarquia é a *unidade* última da forma - isto é, a conjugação de todas as relações numa entidade una que deverá constituir-se a si mesma como o objeto próprio da apreciação estética. Com efeito, por vezes designa-se por “forma musical” de uma obra não o simples conjunto de todas as relações formais relevantes, mas essa mesma unidade identificada como o patamar máximo de coesão estrutural.

De acordo com esta conceção de forma, podemos distinguir entre forma e estrutura. O modo de organização das partes de uma obra está mais relacionado com o conceito de estrutura do que com o conceito de forma entendido desta maneira. Enquanto a estrutura seria a disposição das diversas partes (que neste caso são também relações) com vista à constituição de um todo, a forma é esse todo *enquanto tal*, considerado e experienciado na sua unidade. Unidade que responde à necessidade profunda da obra e que realiza a sua intencionalidade artística essencial. A forma é a concretização estética da unidade na diversidade estrutural da obra.

Não nos devemos esquecer, porém, que a forma não vale por si mesma. Em primeiro lugar, a forma não é uma estrutura objetiva não relacional da obra, mas constitui-se desde início como objeto de apreciação. Por isso, a unidade que se procura na forma é uma unidade essencialmente *fenomenológica*. Em segundo lugar, e complementando este último ponto, a forma, mesmo que fenomenologicamente concebida, está ao serviço da experiência que a obra se propõe provocar. Por exemplo, induzir um dado tipo de prazer. Daí que a forma seja concebida, integralmente, como elemento de experiência: quer como seu objeto intencional, quer como meio de realização dessa mesma experiência.

Poderemos dizer que a forma será uma espécie de propriedade fenomenológica emergente que surge da unificação da multiplicidade dos elementos da obra musical. Contudo, tal não significa que esta unificação exclua a percepção da multiplicação de elementos ou mesmo que exclua a possibilidade de que a forma se apresente, ela mesma, como uma estrutura fragmentada. No primeiro capítulo falo de estruturas temporais deste gênero na tipologia de estruturas temporais que proponho. O que pretendo dizer é que a forma será o modo particular como os elementos da obra surgem conjugados em ordem a que tal conjugação se apresente como possível objeto de apreciação. Seja essa conjugação qual for. A fragmentação contínua, o desequilíbrio irresolvido, ou a assimetria sistemática são modos talvez um pouco mais incomuns, mas perfeitamente possíveis, de conjugação estrutural. São formas de “unidade desunida”, se me é permitido o oxímoro. Como vimos no primeiro capítulo, podemos encontrar estas estruturas em certas correntes vanguardistas¹⁸⁸.

A forma será, então, a unidade da obra entendida como o último patamar da sua coerência estrutural. Se a forma se define como a unidade estrutural da obra, e se essa unidade se constitui como o objeto apropriado de apreciação, então entender a forma musical consiste, no fundo, em saber apreciar o jogo de relações estruturais que conduzem e revelam essa unidade. Por sua vez, essa unidade está ao serviço da experiência da obra, da qual se retirará o seu valor. Consequentemente, a forma será o tipo de organização estrutural que efetivamente contribui para o valor estético de uma obra. Ora, como apreciar este jogo de relações estruturais que na sua demanda pela convergência configuram a forma?

¹⁸⁸ A este respeito, talvez nos ajude evocar uma ideia que Kant introduz na sua teoria do gosto já antes afluída: a noção de “finalidade sem fim” ou de “propositividade sem propósito”. Poder-se-á dizer que a conceção “funcionalista” de Carroll de forma, ligada a um propósito não é, *prima facie*, consentânea com o juízo de gosto de Kant, uma vez que, de acordo com Kant, os juízos sobre a beleza não pressupõem nem envolvem um propósito definido. Contudo, ainda assim, estes juízos incluem a representação de uma “finalidade” ou “propositividade” [Zweckmäßigkeit]. Esta finalidade deverá ser entendida no sentido meramente formal. O reconhecimento de uma finalidade formal equivale ao reconhecimento de que o objeto aparenta ter sido concebido com um propósito - ainda que tal propósito permaneça indeterminado. Ora, o reconhecimento de uma finalidade no sentido meramente formal, sem a presença de um fim determinado, permite-nos pensar a forma algures entre a arbitrariedade da explicação descritivista (segundo a qual todas as relações contam) e a explicação funcionalista (de acordo com a qual só contam as relações que se conformam a um objetivo estabelecido). A perspetiva de Kant preserva a liberdade imaginativa da primeira abordagem e o carácter teleológico da segunda. Creio que o reconhecimento desta finalidade formal se aproxima da procura de uma unidade estrutural nos termos que tenho vindo a descrever tal unidade. De facto, a busca da unidade tão-pouco implica um objetivo definido e fixo, mas tão-somente uma expectativa de coerência interna que confira à obra o seu sentido estético peculiar.

Podemos distinguir duas aceções de compreensão musical focada na forma. Numa aceção, compreender uma obra significará saber apreciar adequadamente a sua forma durante a audição. Numa outra aceção, compreender uma obra associa-se à noção de *análise formal* – que constitui uma das principais disciplinas académicas que tem a música como objeto de estudo. Nesta disciplina procura-se estudar as estruturas da obra relevantes para a sua apreciação de modo distanciado, com o lápis na mão e a partitura pousada sobre a secretária. Os dois tipos de compreensão – a apreciação e a análise - estão intimamente ligados e são mutuamente dependentes. Vejamos cada um deles à vez.

3.11. A compreensão musical como apreciação adequada

Roger Scruton dá-nos uma noção de compreensão musical que nos ajuda a perceber em que consiste a apreciação formal de uma obra durante a audição. Na citação seguinte, Scruton usa a expressão “compreensão musical” como sinónimo de “apreciação adequada”. Ou seja, a “compreensão” (isto é, a apreciação) que ocorre no interior da experiência, e não como estudo analítico distanciado. Diz-nos Scruton:

A compreensão [musical] consiste em apreciar-se os vários movimentos contidos na superfície musical, em ouvir como estes se desenvolvem uns nos outros, como se respondem uns aos outros e como funcionam, tendo em vista uma resolução e conclusão (Scruton, 2009, p. 110).

Esta definição de Scruton é admiravelmente concisa. Scruton diz-nos que devemos atentar à “superfície” da música e nela apreciar os “movimentos” que “se respondem uns aos outros”. Além disso, parece haver uma espécie de “diálogo” entre os sons – os sons “respondem-se uns aos outros”. Talvez mais estranho ainda, estes sons pretendem chegar a um acordo, a um consenso, a uma “resolução e conclusão”. Que se passa aqui? Teremos de ler as palavras de Scruton algo metaforicamente, porque, em rigor, Scruton não usa termos com “superfície” e “resolução” em sentido estritamente literal. Vejamos cada uma das expressões principais da citação de Scruton.

3.11.1. A superfície musical

“Superfície” significa aqui aparência perceptível, o modo como o objeto contemplado se apresenta perceptualmente. Scruton noutros escritos torna mais clara esta ideia indicando que a experiência musical tem como objeto os sons enquanto eventos secundários puros, desvinculados das

suas fontes materiais causais. Tudo o que importa será o modo como os sons se organizam no interior da própria experiência. A isto chama de “experiência acusmática”.

A pessoa que ouve os sons, e os ouve como música, não busca neles informações sobre a sua causa, nem pistas sobre o que está a acontecer. Ao contrário, ele está a ouvir os sons separados do mundo material (Scruton, 1997, p. 221).¹⁸⁹

Os sons devem ser apreciados em si mesmos como entidades fenomenológicas. A este nível fenomenológico, a melodia, o ritmo, a harmonia e o timbre constituem tipicamente os elementos basilares daquilo que se poderia chamar o “objeto intencional” da experiência musical. A acústica diz-nos que a suave nota Lá que ouço soar do clarinete aparece no osciloscópio como uma onda de pressão cuja frequência de vibração é de cerca de 440 ciclos por segundo. Ou seja, num único segundo o meu tímpano oscilou 440 vezes e eu não tive qualquer percepção dessa perturbação orgânica. Tudo o que senti se resume à suavidade e o caráter perfeitamente contínuo do som deste instrumento. A sensação que tenho dessa nota é algo que pertence inteiramente ao interior da minha experiência vivida subjetivamente. Por sua vez, o fenómeno vibratório que descrevi é um dos elementos da estrutura causal impercetível que subjaz à experiência musical, sem dela fazer parte justamente por ser impercetível. Por outro lado, a métrica ternária de uma Giga de Bach é uma das qualidades fenomenológicas mais importantes da experiência da peça. Vimos numa secção anterior que Kant fez já esta distinção: a frequência de oscilação das notas musicais não integra a forma da música (entendida como objeto da contemplação da beleza) justamente porque não é cognitivamente discernível. Com efeito, Scruton é bastante kantiano na maneira como descreve a experiência musical:

[Na música, os sons] são destacados na sua percepção, e entendidos em termos de sua ordem experienciada [...] O que entendemos, ao entender música, não é o mundo material, mas o objeto intencional: a organização que pode ser ouvida na experiência (Scruton, 1997, p. 221).¹⁹⁰

Num outro artigo, Scruton acrescenta:

Ao ouvir música, prestamos atenção a sequências, simultaneidades e complexos. Mas ouvimos distância, movimento, espaço, fechamento. Esses conceitos espaciais não se aplicam literalmente aos sons que ouvimos. Em vez disso, descrevem o que ouvimos nos sons sequenciais, quando os ouvimos

¹⁸⁹ The person who listens to sounds, and hears them as music, is not seeking in them for information about their cause, or for clues as to what is happening. On the contrary, he is hearing the sounds apart from the material world (Scruton, 1997, p. 221). [tradução minha]

¹⁹⁰ [In music, sounds] are detached in his perception, and understood in terms of their experienced order [...] What we understand, in understanding music, is not the material world, but the intentional object: the organization that can be heard in the experience (Scruton, 1997, p. 221). [tradução minha]

como música. Por outras palavras, os conceitos que fornecem a estrutura fundamental para a percepção musical são aplicados metaforicamente, no ato da atenção acusmática (Scruton, 2009, p. 66).¹⁹¹

Esta noção de experiência da música “acusmática” coincide em grande medida com a ideia da experiência estética desinteressada e autocontida que Kant nos apresenta na sua terceira crítica. Em linha com esta perspetiva, Kant deu-nos já uma conceção de forma digna de registo, e faz dela o núcleo da beleza (eventual) do objeto contemplado. (Ver secção anterior sobre o juízo de gosto em Kant deste capítulo para desenvolvimentos.) De maneira geral, a forma dentro da teoria de Kant corresponde à configuração espaciotemporal cognitivamente discernível na aparência do objeto, ou no modo como o objeto é representado perceptualmente. Aplicando esta noção geral à música, a forma musical será a composição estrutural dos tons suscetível de ser intelectiva e imaginativamente discernida. Ficarà de fora algo que pertence também à aparência sonora, o timbre, justamente porque o timbre é recebido apenas como efeito sensorial imediato (não mediado pela cognição). Contudo, poder-se-á alegar que se o timbre, em si mesmo, não é cognitivamente discernível, o mesmo não se poderá dizer a respeito do jogo de relações tímbricas. A mudança de instrumentação que ocorre ao longo de uma peça é uma qualidade formal dessa peça, mesmo considerando o critério de Kant da apreensibilidade cognitiva. Constitui, aliás, uma das qualidades mais fáceis de ouvir na “superfície” musical.

Scruton apresenta-nos várias distinções entre a experiência acústica não acusmática e a experiência musical acusmática. Na primeira ouvimos sons, na segunda ouvimos *tons* – isto é, sons ocupando um dado lugar numa escala de alturas. Na experiência não acusmática os sons são realmente causados pelos instrumentos ou qualquer outro dispositivo material, enquanto na experiência musical os tons seguem-se uns aos outros numa “causalidade *virtual*” – o Si “causa” o Dó, no sentido em que o Dó é ouvido como surgindo logica e naturalmente do Si. Finalmente, na experiência acústica normal os sons que surgem uns a seguir aos outros no quotidiano são ouvidos como simples sequências, enquanto na música tal sequência é ouvida como *movimento*, o que nos conduz ao ponto seguinte.

¹⁹¹ When listening to music we attend to sequences, simultaneities, and complexes. But we hear distance, movement, space, closure. Those spatial concepts do not literally apply to the sounds that we hear. Rather, they describe what we hear in sequential sounds, when we hear them as music. In other words, the concepts that provide the fundamental framework for musical perception are applied metaphorically, in the act of acousmatic attention (Scruton, 2009, p. 66). [tradução minha]

3.11.2. Os movimentos musicais

No primeiro capítulo procurei esclarecer as noções de melodia e de ritmo, assinalando que a sensação de *movimento* ou propulsão é um dos aspetos fundamentais destas duas dimensões basilares da música. Com efeito, falar de “movimentos da superfície musical” é uma metáfora para designar o que de mais essencial encontramos no carácter fenomenológico da música. Scruton explica esta transferência entre o mundo acústico o mundo fenomenológico musical no que diz respeito ao movimento da seguinte forma:

Os próprios sons formam o fundo no qual ouvimos o movimento musical, algo semelhantemente à maneira como as manchas coloridas numa tela formam o fundo sobre o qual vemos um rosto. Essa experiência de movimento é possível, entretanto, apenas porque os sons são ouvidos como que se ocupassem lugares no espectro de altura tonal. Os sons mapeiam distâncias e pontos num continuum unidimensional. [...] Definem os limites do espaço musical, lugares onde as melodias começam e terminam, e assim por diante (Scruton, 2009, p. 67)¹⁹².

Isto é, de acordo com Scruton, tal como o rosto surge como uma qualidade emergente do arranjo de tintas de uma pintura, o movimento musical surge como uma qualidade emergente do arranjo de sons. De facto, em sentido estritamente literal, os sons não se movimentam, nem ocupam diversos “espaços”. Se pensarmos numa melodia, aquilo que literalmente se altera de uma nota para outra é a frequência de cada uma dessas notas, ou seja, é o número de oscilações por minuto que aumenta ou diminui. Trata-se da alteração de um parâmetro físico facilmente quantificável. Acontece que temos a capacidade algo extraordinária de assimilar essas mudanças de frequência oscilatória na forma de uma sensação de movimento, como se projetássemos os eventos sonoros do domínio meramente temporal para um plano espacial unidimensional imaginário: “os sons são ouvidos como que se ocupassem lugares no espectro de altura tonal.” As notas movimentam-se e interagem entre si ao longo desse continuum. James O. Young diz-nos que o que aqui se passa designa-se por “mapeamento entre domínios” – algo comum na nossa experiência quotidiana. O mapeamento entre domínios consiste na transferência de conceitos derivados de uma dada modalidade sensorial para experiências derivadas de outra modalidade sensorial. No caso da música, a experiência da música como movimento acontece

¹⁹² The sounds themselves form the ground in which we hear musical movement, in something like the way that the colored patches on a canvas form the ground in which we see the face. This experience of movement is possible, however, only because sounds are heard to occupy places on the pitch spectrum. [...] They map out distances and points on a one-dimensional continuum. They define the boundaries of musical space, places where melodies begin and end, and so on. [tradução minha]

através da aplicação de conceitos derivados de modalidades visuais e táteis às experiências derivadas da modalidade auditiva (Young, *Critique of Pure Music*, 2014, p. 20).

3.11.3. O diálogo musical

E em que consiste exatamente o “diálogo” entre os movimentos musicais? Uma vez mais, este modo de descrever a música não indica qualquer poder linguístico da mesma em narrar, no sentido comum ou literal, uma discussão encetada entre personagens reais ou fictícias. Com este tipo de descrições pretende-se significar que a obra musical se desenvolve numa espécie de discurso formal “dialógico” (torna-se difícil sair dos termos metafóricos), durante o qual os vários elementos se contrapõem, se harmonizam, se contrastam ou se reforçam. Tudo isto poderá ser entendido a nível puramente formal. As fugas de Bach a duas, três, quatro, cinco ou até seis “vozes” (e.g. o *Ricercare a 6*, da *Oferenda Musical*) serão os exemplos mais notórios deste “diálogo”. Fazendo um paralelo com o domínio visual, e tomando as ilustrações de Hanslick, tal como as figuras geométricas de um arabesco islâmico ou as configurações abstratas concêntricas de uma mandala se harmonizam num complexo jogo de relações espaciais, os eventos sonoros de uma obra musical harmonizam-se num complexo jogo de relações.

3.11.4. A resolução e a conclusão

Voltemo-nos agora para a noção de “resolução” ou de “conclusão”. Estes termos usados por Scruton sugerem que há, digamos, “problemas” na música que precisam de ser “resolvidos”. Que problemas são esses? Bem, esta metáfora tem óbvios limites porque não se trata de qualquer questão, dilema, impasse ou assunto que a música teria supostamente o poder de colocar e resolver. Trata-se, no universo musical, de estados “problemáticos” no sentido de estados de desconforto ou dissonância sonora, estados em que a música se encontra numa espécie de desequilíbrio harmónico. Tal como um desenho de um círculo se encontra formalmente em desequilíbrio se algum dos seus pontos estiver a uma distância do centro maior que o seu raio, uma obra musical pode estar num estado de desequilíbrio (de “tensão”, usando uma designação própria do jargão especializado) se, por exemplo, o acorde que no momento se ouve soar algo estranho, dissonante, acusticamente incómodo, “ruidoso”.

Assim, passar para um acorde familiar, consonante, acusticamente confortável ou agradável, significa “resolver” esta situação “problemática”. Para perceber este “desconforto”, experimente-se cantar uma melodia conhecida suspendendo o canto na penúltima nota. Geralmente, esta última nota “pede” que a última seja cantada – em termos mais técnicos, cria-se uma tensão que solicita distensão.

O conceito musical que melhor representa este processo de resolução é o conceito de *cadência*. Em teoria musical, chama-se cadência ao movimento harmónico, melódico e/ou rítmico associado ao final - ou mais precisamente ao *fecho* - de uma frase, de uma secção, de um andamento ou mesmo de toda uma composição. A palavra “cadência” sugere que a música, de certa forma, “cai” no lugar onde a cadência ocorre. Esta queda não reflete necessariamente nenhum tipo de movimento descendente da melodia, porquanto uma cadência pode realizar-se com um salto melódico ascendente. A alusão a uma queda refere-se mais ao movimento típico de algo ou de alguém que se deixa repousar. Na música modal e tonal este repouso corresponde a uma sensação de chegada à nota ou acorde principal da frase, da secção ou da obra onde a cadência acontece. A cadência caracterizada pela chegada a uma dada nota ou acorde é, com efeito, definidora da música modal ou tonal, na qual existe uma nota principal em torno da qual as restantes notas orbitam e em função da qual se constrói uma hierarquia tonal. Costuma designar-se “finalis” à nota principal das composições modais, e “tónica” à nota principal das peças tonais. Na música pós-tonal, principalmente nas obras em que não existe uma hierarquia tonal estabelecida, a cadência realiza-se de forma diferente. Por exemplo, com a utilização de formas de ênfase sonora.

As cadências podem variar significativamente quanto ao seu carácter harmónico e ao grau de finalização que exibem - daí que existam cadências mais “fortes” e outras mais “fracas”. Na música tonal, uma classificação típica que se faz no contexto da teoria musical divide as cadências em quatro grandes tipos principais, de acordo com a sua progressão harmónica: temos a cadência perfeita, a cadência imperfeita, a cadência plagal e a cadência interrompida. Deverá salientar-se, porém, que as cadências que se encontram nas obras musicais concretas são muitíssimo mais ricas do que aquilo que esta categorização em quatro grandes tipos poderá sugerir. Cada uma destas cadências pode ser ornamentada, estendida e alternada de múltiplas maneiras. Transformações estas que afetam significativamente o seu significado musical nos contextos específicos em que estão localizadas (cf.eg. Nagley e Whittall 2008, 252-253).

Na citação que estamos a analisar, Scruton usa dois termos, “resolução” e “conclusão”, sugerindo que podem acontecer várias “resoluções” antes da “conclusão”. A conclusão de uma obra

musical é muitas vezes concretizada através de uma cadência forte – por exemplo, as peças produzidas durante o período romântico terminam tipicamente com uma “cadência perfeita” nítida e por vezes reiterada. Entretanto, antes dessa conclusão final, no decurso da peça ocorrem várias resoluções temporárias, com níveis diversos de importância e impacto, realizadas por todo o tipo de cadências. Como se disse, as cadências podem ser mais ou menos impactantes e conclusivas. Por exemplo, a cadência plagal é uma cadência suave, na qual a tônica é ouvida no acorde anterior de preparação do fecho efetivo – isto é, antes de ocorrer a finalização propriamente dita a nota finalizadora já se faz sentir. Por seu turno, na cadência interrompida, ao penúltimo acorde, de “dominante”, não é seguido o acorde esperado, o acorde da tônica. (Normalmente surge o acorde da subdominante.) Isto é, ao contrário da sensação de suavidade na transição que a cadência plagal proporciona, a cadência interrompida introduz algo de abrupto e inesperado, caracterizando-se por uma certa sensação de frustração. Ora, este jogo entre satisfação e frustração, explicada em grande medida em termos de tensão e distensão, corresponde, de acordo com Leonard Meyer (1956), ao elemento essencial da apreciação de uma composição musical.

Segundo Meyer, a apreciação musical está ligada ao conjunto de respostas afetivas que ocorrem aquando da audição da obra, que, por sua vez, estão associadas às expectativas que vamos criando ao longo dessa audição. Expectativas essas que podem ser cumpridas ou frustradas, dando origem às sensações correspondentes de satisfação ou de frustração. Desta forma, de acordo com Meyer, emoções como surpresa, perplexidade, ansiedade, alívio são induzidas dentro desta dinâmica de expectativas criadas durante a apreciação musical. Estas emoções, segundo Meyer, permitem-nos apreciar apropriadamente a obra musical, isto é, “compreender” a música no primeiro sentido aqui avançado, porque são emoções que têm como objeto a própria estrutura da música.

A descrição das cadências que em cima apresentei poderá explicar parte desta dinâmica de criação de expectativas. No entanto, a criação de expectativas pode ocorrer de uma forma muito mais vasta e variada. Uma das maneiras mais comuns de o fazer será através dos *padrões* na música. Um padrão é um poderoso criador de expectativas porque, pela sua própria natureza, induz uma forte sensação de previsibilidade. Recordemo-nos que a música é em grande medida construída sobre padrões – desde padrões de larga escala, como a forma ternária ABA, até padrões de pequena escala, como uma célula rítmica que se repete ao longo de uma melodia.¹⁹³ Ora, o compositor poderá laborar sobre todos estes padrões em conjugação com toda uma variedade de cadências para gerir as

¹⁹³ Para um aprofundamento deste assunto, remeto para a análise da estrutura temporal que designei de “repetibilidade ou circularidade” no capítulo 1 desta tese.

expetativas que pretende que o ouvinte crie ao longo da peça. Se as cadências cumprem um papel eminentemente harmónico na construção de expetativas, os padrões tendem a explorar previsibilidades melódicas e rítmicas. Claro que as expetativas efetivas deverão surgir de uma conjugação complexa entre expetativas de vária ordem. Cadências e padrões interagem intimamente. A própria noção de cadência não poderá ser entendida meramente em termos harmónicos. O retardar rítmico, por exemplo, contribuirá decisivamente para a sensação de chegada de uma dada frase. Por sua vez, a previsibilidade introduzida num momento por um dado padrão melódico-rítmico será também afetada pelo carácter cadencial harmónico que nesse momento se faz sentir.

Em suma, o que Meyer nos diz é que uma obra musical é uma estrutura de eventos sonoros que ocorrem num grau de previsibilidade variável. A arte do compositor passa por balancear as várias fontes de previsibilidade de uma obra. À partida tendemos a pensar que uma obra musical não poderá ser demasiado previsível nem demasiado imprevisível. Uma obra musicalmente apelativa ou meritória estará, presumivelmente, a meio caminho entre a total previsibilidade e a total imprevisibilidade. Se uma peça musical é completamente previsível, torna-se aborrecida. Se uma peça é muito imprevisível, pode tornar-se ininteligível, desconexa ou caótica. Claro que estamos a falar dos casos típicos, não nos devendo esquecer que um papel também ele típico da arte é, justamente, frustrar as nossas expetativas. Isto é, pode a arte frustrar as nossas expectativas em relação a essa mesma frustração de expetativas – ou, de forma mais rigorosa, à maneira que, entretanto, se tornou comum de frustrar as expectativas. Ou seja, a noção de frustração de expectativas deverá ser encarada de um ponto de vista muito mais vasto do que aquele que se restringe à análise do desenvolvimento estrutural de uma obra específica - ponto de vista esse que abrange toda uma cultura e uma tradição artística. Pode o compositor intencionar criar uma obra plenamente uniforme, sem padrões nem cadências, ou, inversamente, uma obra caótica cuja imprevisibilidade não é remediável. Tais opções criativas não significam, pelo menos de modo imediato, um demérito artístico. Podem até ganhar o seu valor em virtude dessas mesmas qualidades. A esse respeito remeto uma vez mais para a tipologia de estruturas temporais que apresentei no capítulo 1, no qual analiso estruturas que exemplificam atitudes artísticas deste género.

3.11.5. O problema das “expectativas”

Algo que se pode colocar em questão em relação à proposta de Meyer é o seguinte. Será que pensar em termos de *expectativas* é a maneira mais adequada de entender a apreciação da evolução musical? Afinal, por mais imprevisível que, digamos, uma determinada cadência possa ser numa primeira audição, depois de ouvida cinco, dez, cinquenta vezes tal cadência torna-se familiar e a imprevisibilidade perde-se, ou pelo menos atenua-se significativamente. Se a imprevisibilidade fosse um critério para a fruição da obra, então o comprazimento dela retirado quando a obra se torna familiar seria muitíssimo menor, senão mesmo nula. Contudo, há obras que nos são familiares e que continuam a proporcionar-nos momentos de enorme prazer. Aliás, há obras que pela sua complexidade se tornam ainda *mais* gratificantes com o aumento da familiaridade.

Jenefer Robinson tentou responder a este problema assinalando que as nossas respostas emocionais a este tipo de passagens – por exemplo, passagens imprevisíveis que causam surpresa por frustrarem as nossas expectativas - começam com uma avaliação *afetiva* e não cognitiva. Não sendo cognitiva, tal resposta emocional não seria alterável com o nosso conhecimento da peça. Nas palavras de Robinson:

A solução para esse enigma é que a avaliação de que as expectativas de alguém foram violadas é uma avaliação afetiva não cognitiva. Tal ocorre subconscientemente. [...] As emoções discutidas por Meyer dependem do conhecimento de certas normas, mas uma vez que essas normas foram interiorizadas, as emoções relevantes são evocadas automaticamente ou não cognitivamente. Por mais que o sistema cognitivo preveja a dissonância severa nas trompas ou a mudança repentina de tonalidade, o sistema afetivo será sempre apanhado de surpresa quando isso acontece (Robinson, 2005, p. 365)¹⁹⁴.

Na explicação desta ideia, Kania (2020, p. 88) dá-nos o exemplo de uma cena de um filme de terror durante a qual o reflexo do assassino surge subitamente no espelho para onde a (iminente) vítima está a olhar. Supostamente, por mais que estejamos familiarizados com o filme, esta cena irá sempre assustar-nos. De forma idêntica, uma cadência interrompida, uma dissonância impreparada ou uma súbita mudança de tonalidade seriam sempre ouvidas como algo que nos surpreende por mais que a obra onde esses eventos ocorrem nos seja familiar.

¹⁹⁴ The solution to this puzzle is that the appraisal that one's expectations have been violated is a non-cognitive affective appraisal. It occurs subconsciously. [...] The emotions discussed by Meyer rely on knowledge of certain norms, but once these norms are internalized, the relevant emotions are evoked automatically or non-cognitively. However clearly your cognitive system anticipates the harsh dissonance on the horns or the sudden key change, your affective system is always taken by surprise when it happens. [tradução minha]

Penso que a solução de Robinson não é satisfatória. Para começar, parece-me que a comparação com o filme de terror (dada por Kania e não pela própria Robinson, ressalve-se) funciona num sentido explicativo inverso ao desejado. As cenas marcantes e assustadoras de um filme de terror são criadas para terem o seu impacto mais forte na primeira visualização do filme. E de facto não é habitual vermos o mesmo filme de terror repetidas vezes, ou pelo menos próximas umas das outras. Claro que o podemos fazer, se se tratar de um filme particularmente interessante. Ainda assim não é uma prática comum vermos um filme de terror repetidas vezes – pelo menos próximas umas das outras - porque se é verdade que nos continuamos (em certo grau) a assustar com a figura súbita do assassino no espelho, também é verdade que o susto se torna cada vez mais ténue com visualizações sucessivas. Se o filme se basear nesse tipo de reações viscerais e não contiver ingredientes adicionais artisticamente apelativos, acabará por perder o seu interesse com a crescente familiaridade.

Ora, na música, acontece praticamente o inverso. Uma obra musical é normalmente criada para ser ouvida repetidas vezes. Espera-se geralmente que o seu interesse aumente – ou pelo menos não diminua - a cada vez que a ouvimos. As partes mais marcantes são concebidas não só para nos impactar na primeira audição (embora isso possa também constar como objetivo), mas sobretudo para instigar em nós a vontade de explorar uma passagem que de repente nos intrigou. O interesse da passagem inesperada não diminui - como acontece com o filme de terror - mas aumenta porque nos incita a ouvir a obra de formas progressivamente mais detalhadas. (Claro que ao fim de umas quantas audições uma dada obra poderá tornar-se realmente aborrecida).

Robinson procura justificar ainda a importância das expectativas, partindo da ideia de que as nossas respostas emocionais ocorrem como respostas a coisas que afetam os nossos interesses.

As emoções são reações a um estímulo avaliado como bom ou mau, como satisfatórios ou não satisfatórios na realização dos meus objetivos ou interesses, como uma ofensa, uma perda ou uma ameaça. Fico com raiva quando sinto que eu ou alguém próximo a mim foi ofendido, fico com medo quando eu ou alguém próximo a mim está sob ameaça, feliz quando coisas boas me acontecem a mim e aos meus, triste quando coisas más acontecem. Mas, ao ouvir música, as emoções que sinto muitas vezes não parecem ser em resposta a nada de bom ou mau que está a acontecer comigo ou com os

meus. E se a tónica não retornar, qual o problema? A minha vida continuará praticamente a mesma, sem ser afetada por esse evento (Robinson, 2005, pp. 381-382).¹⁹⁵

Com efeito, a maneira como a música progride rítmica, harmónica ou melodicamente não é algo que afete os meus interesses. A resposta de Robinson a este problema baseia-se em estudos empíricos que atestam que podemos responder a coisas que não nos afetam realmente, mas que julgamos que nos *podem* afetar.

Como vimos no cap. 3, Damásio explica de que modo nascemos respondendo emocionalmente a eventos de certos tipos, tais como o romance e o estranho. Em seguida, aprendemos a responder emocionalmente a novos eventos em novos domínios (como a música). Embora possa não ser particularmente útil ser hábil a responder com surpresa, perplexidade, e assim por diante em momentos apropriados de um Intermezzo de Brahms, é em geral importante para nós responder emocionalmente ao romance, ao assustadoramente complexo, ao surpreendente, etc. Em muitas situações da vida é importante que respondamos emocionalmente ao estranho e inesperado, e a nossa resposta ao estranho e inesperado na música – tais como modulações inesperadas ou sequências melódicas – é um subproduto desta característica geral de nossa constituição (Robinson, 2005, p. 286).¹⁹⁶

É fácil aceitar que estamos evolutivamente programados para responder àquilo que nos parece estranho ou desconhecido por uma questão de prudência instintiva: em caso de dúvida, o melhor será que o nosso corpo ative as reações apropriadas a uma eventual ameaça. Ora, se este mecanismo poderá explicar muitas das reações emocionais que experimentamos no nosso quotidiano, torna-se muito menos convincente quando a tentamos aplicar à apreciação musical. Tomemos, uma vez mais, a suposta emoção de surpresa. Como diz Kania,

[...] se houver uma rocha específica que se assemelha a um leão da montanha numa esquina de uma trilha de caminhada, podemos assustar-nos quando fizermos a trilha pela primeira vez. Mas se fizermos a mesma trilha todos os fins de semana, certamente passaremos a esperar a rocha, e deixaremos de nos assustar com ela. O mesmo não deveria ser verdade em relação às nossas respostas emocionais a

¹⁹⁵ Emotions are reactions to a stimulus appraised as good or bad, as satisfying or failing to satisfy my goals or interests, as an offence, a loss, or a threat. I am angry when I sense that I or those close to me have been offended, afraid when I or those close to me are under threat, happy when good things happen to me and mine, sad when bad things happen. But in listening to music, the emotions that I feel often do not seem to be in response to anything bad or good that's happening to me or mine. If the tonic fails to return, so what? My life will go on pretty much the same, unaffected by this event (Robinson, 2005, pp. 381-382). [tradução minha]

¹⁹⁶ As we saw in Ch. 3, Damasio explains how we are born responding emotionally to events of certain kinds, such as the novel and the weird. We then learn to respond emotionally to novel events in new domains (such as music). Although it may not be particularly useful to be skilled at responding with surprise, bewilderment, and so on at appropriate moments in a Brahms Intermezzo, it is in general important for us to respond emotionally to the novel, the bewilderingly complex, the surprising, and so on. In many life situations it is important that we respond emotionally to the weird and unexpected, and our response to the weird and unexpected in music—such as unexpected modulations or melodic sequences—is a by-product of this general feature of our constitution (Robinson, 2005, p. 286). [tradução minha]

eventos musicais surpreendentes (etc.) em peças com as quais estamos familiarizados? (Kania, 2020, p. 89).¹⁹⁷

Com efeito, não é plausível que um acorde dissonante ou uma cadência inusitada criem, a todas as audições, o mesmo grau de surpresa que criaram na primeira audição. Quando estamos familiarizados com uma dada obra, o acorde dissonante, a mudança súbita de tonalidade ou a cadência interrompida não são ouvidos, creio, como eventos realmente inesperados ou surpreendentes. Se na primeira audição podemos ter sido apanhados de surpresa pelo carácter inabitual de uma dada passagem, esta surpresa corresponde mais a uma sensação genérica e algo indistinta de espanto em relação a algo que escapa ao nosso entendimento. Não se trata de um efeito emocional resultante de uma apreciação compreensiva do arranjo formal que configura a estranha passagem. As sensações de surpresa, de ansiedade, de frustração, ou de alívio são modos provavelmente importantes, mas bastante grosseiros de responder à música quando comparadas com as respostas focadas nas minúcias da progressão musical. Ora, quando estamos familiarizados com uma dada obra e nos podemos dedicar à apreciação dessas minúcias, os efeitos difusos de surpresa, frustração ou de alívio perdem importância. Numa audição atenta e familiarizada, não ouvimos apenas uma dissonância como algo simplesmente inesperado, mas apreciamos o modo como essa inusitada dissonância surge e se resolve no acorde seguinte; não ouvimos apenas uma cadência interrompida como um momento vagamente estranho, mas tentamos perceber a lógica específica do invulgar encadeamento harmónico que o compositor escolheu para a realizar; não ouvimos apenas uma mudança súbita de tonalidade, mas apreciamos o engenho envolvido na concretização de uma modulação tão inusual. Isto é, a nossa audição passa de uma apreciação meramente visceral, responsiva ou afetiva, para uma apreciação mais consciente e comprometida a nível cognitivo.

Todavia, e voltando à questão colocada em cima, se for verdade que o efeito e relevância emocional resultante da frustração ou satisfação de expectativas diminui à medida que a nossa apreciação se torna mais acurada, será apropriado mantermos que a apreciação musical se deverá caracterizar em termos de expectativas? Julgo que tal será possível apenas se concebermos a noção de “expectativa” num sentido muito atenuado. Tomemos como exemplo um intervalo dissonante, o tritono. Num dado contexto estilístico, este intervalo é ouvido como dissonante porque é sentido como harmonicamente instável. Essa instabilidade harmónica cria uma expectativa de resolução num sentido tão ténue quanto a expectativa que o desenho de um rosto com o nariz ligeiramente descentrado

¹⁹⁷ [...] if there is a particular rock that resembles a mountain lion around a corner of a hiking trail, we may be startled when we first hike the trail. But if we hike the same trail every weekend, we surely come to expect the rock and cease to be startled by it. Shouldn't the same be true of our emotional responses to surprising (etc.) musical events in pieces we are familiar with? [tradução minha]

anatomicamente (quero dizer, fora do seu lugar comum) cria de que algo ou alguém recentre o nariz desse rosto. Isto é, a figura imaginada do rosto anatomicamente “equilibrado” (com o nariz no seu sítio habitual) sobrepõe-se irresistivelmente à percepção do desenho real do rosto “desequilibrado”. Contudo, a percepção do desequilíbrio anatómico não resultará em nenhum sentimento significativo de “frustração”, nem o recentramento do nariz criará uma emoção significativa de “alívio”. Voltando ao domínio da música, um trítono causa uma certa sensação de desequilíbrio acústico, um certo ruído ou desconforto. Este desconforto corresponde a uma tensão acústica que evoca irresistivelmente a antecipação do som distendido que resolveria esta tensão. Ora, estas sensações de desconforto, conforto, tensão e distensão, serão sempre sentidas independentemente da familiaridade com a obra, porque pertencem à sua própria estrutura formal considerada como estrutura *fenomenológica*. Um dos exemplos mais célebres do que acabo de dizer é o momento da parte inicial da Toccata e Fuga em Ré menor BWV 565 durante o qual se ouve um longo espraçamento do acorde de dó menor diminuto. Este acorde é composto por uma sucessão de trítonos. A sobreposição progressiva das notas deste acorde forma um bloco sonoro denso que resulta numa enorme tensão. Esta imensa dissonância é resolvida de forma viva no acorde seguinte de ré maior. Ou seja, estas sensações são qualidades da forma musical.

Isto torna-se claro quando pensamos nas cadências. Uma cadência é um elemento formal que se define fenomenologicamente como uma sucessão de sensações. De forma muito geral podemos conceber uma cadência perfeita como uma sensação de tensão à qual se segue uma sensação de distensão; uma cadência plagal como uma sequência pouco tensionada; a cadência imperfeita como uma tensão à qual se segue uma distensão menos marcada; uma cadência interrompida como uma tensão que não se distende. Estas sucessões que envolvem tensão e distensão não são definidoras apenas das cadências. São um elemento essencial da ligação entre as notas e integrais ao movimento sonoro descrito anteriormente. Se uma peça apresenta uma passagem em que ocorre algo como um momento de tensão e a seguir a esse momento surgir uma tensão ainda mais severa – isto é, quando a seguir à tensão ocorre algo *diferente* do que é normalmente expectável - semelhante transição irá surtir na primeira audição uma sensação de surpresa e perplexidade. Contudo, nas audições seguintes tal passagem continuará a ser reconhecida como uma transição inusitada entre um momento de tensão e outro de tensão estranhamente maior. O que mudará é que esse reconhecimento do carácter inabitual e disruptivo da transição não é já acompanhado por uma resposta emocional de surpresa. O carácter inusitado, inabitual disruptivo, mantém-se.

Posto isto, devo ressaltar que a comparação com o desenho de um rosto com um nariz fora do lugar deixa de fora algo importante. Enquanto no caso deste desenho o desequilíbrio é percebido a nível inteiramente cognitivo, no caso no trítone a dissonância é apreendida num processo mais complexo que conjuga o efeito sensorial de desconforto do trítone com o entendimento cognitivo do seu papel estrutural. Por isso, Robinson tem parcialmente razão quando assinala que uma dimensão afetiva deve estar envolvida. O mecanismo que Robinson propõe consiste num processo em duas fases: num primeiro momento, a apreciação de uma passagem musical começa com uma reação não cognitiva, por exemplo uma reação de surpresa perante algo inesperado. Num segundo momento, essa reação não cognitiva impele-nos a dirigir o nosso foco no aspeto da música que causou essa surpresa (o mesmo se poderá dizer *mutatis mutandis* para os outros sentimentos, como alívio, frustração ou perplexidade). Esse foco dará lugar a uma apreciação cognitiva dos aspetos salientes da música responsáveis por essa surpresa:

Suponhamos, por exemplo, que eu respondo com surpresa satisfeita à modulação de Si bemol menor para Ré bemol maior na introdução do segundo tema no Intermezzo de Brahms [op. 117, n° 2]. A minha atenção é atraída para algo estranho, mas agradável nesse ambiente musical. Considero esse estímulo novo, inesperado e agradável. A avaliação ou avaliações afetivas não cognitivas causam mudanças fisiológicas, gestos expressivos, atividade motora, tendências de ação e assim por diante, que cimentam o meu foco de atenção no estímulo. Se monitorizar cognitivamente o que está acontecendo, posso perceber que é a mudança de Si bemol menor para Ré bemol maior que está a causar a minha resposta. E também posso descrever a minha experiência: "Fiquei surpreendido quando a tonalidade mudou, mas fiquei encantado com a beleza da transição", ou algo desse tipo (Robinson, 2005, p. 386).¹⁹⁸

Em suma, num primeiro momento dá-se uma reação não cognitiva a um dado evento musical, num segundo momento esse evento musical será objeto de uma apreciação cognitiva. No exemplo dado por Robinson, a reação surgida no primeiro momento é de surpresa, enquanto no segundo momento a reação é de deleite. Ora, pelas razões que já fui avançado não creio que esta seja uma boa explicação para o processo em jogo. Encontro dois problemas nesta explicação, o primeiro diz respeito à estrutura temporal deste processo e o segundo prende-se com a inclusão de emoções dependentes da expectativa, como a emoção de surpresa.

¹⁹⁸ Suppose, for example, that I respond with pleased surprise to the modulation from B flat minor to D flat major at the introduction of the second theme in Brahms' Intermezzo [op. 117, n° 2]. My attention is drawn to something strange but pleasant in the musical environment. I appraise this stimulus as novel, unexpected, and pleasing. The non-cognitive affective appraisal or appraisals cause physiological changes, expressive gestures, motor activity, action tendencies, and so on, that cement my focus of attention on the stimulus. If I then monitor cognitively what is going on, I might realize that it is the shift from B flat minor to D flat major that is causing my response. And I might also describe my experience: 'I was surprised when the key changed but delighted by the beauty of the transition', or something of this sort (Robinson, 2005, p. 386).

O problema que encontro em relação à estrutura temporal deste processo pode formular-se com a seguinte pergunta: quão rápido terá que ser este processo para que tudo possa acontecer durante a apreciação? Pela própria proposta de Robinson, as nossas reações emocionais são *anteriores* à nossa monitorização cognitiva. Aliás, é justamente porque a reação de surpresa é anterior e independente da monitorização cognitiva que ela ocorre enquanto emoção de surpresa. De facto, a separação entre surpresa e indagação posterior do que causa surpresa faz sentido: sou apanhado de surpresa quando alguém me dá um presente, e só depois tento perceber que circunstância ou motivo terá levado alguém a dar-me esse presente. Num policial, o detetive anuncia, contra tudo o que era esperado, que o culpado do homicídio afinal é o marido da vítima. Esta surpresa redobra a minha curiosidade em ouvir a explicação do detetive. Em linha com o esquema de Robinson, se a denúncia do detetive me causou surpresa, acompanhar a sua astuta explicação poderá causar-me prazer. Uma vez mais, há o momento de surpresa e há a fase posterior de compreensão. Ora, se isto é possível em obras deste tipo, não parece plausível aplicar esta lógica à apreciação musical. A música desenrola-se num continuum inexorável de eventos que devem ser apreciados ao ritmo da sua apresentação. Não posso sentir um dado trecho musical de uma certa forma e reservar uma fase posterior para a sua apreciação retrospectiva, como acontece num romance ou num filme. Como se conjugariam a surpresa e o deleite no caso da música? Robinson sugere a seguinte sequência temporal para o exemplo do *Intermezzo* de Brahms: 1) momento de modulação na própria música que resulta no sentimento de surpresa em reação a essa modulação, 2) posterior apreciação cognitiva da modulação que resulta na emoção de deleite. O problema é que se a apreciação dos elementos da modulação ocorre depois da modulação, a apreciação não estaria sincronizada com a própria música. Haveria uma reação não cognitiva em sincronia com o ritmo imposto pela obra (a surpresa), e uma reação cognitiva em permanente atraso temporal (o deleite). Mas é de esperar que o deleite resultante da modulação ocorra *durante* a modulação (ou imediatamente após) e não numa fase posterior à mesma ter ocorrido, como um segundo ato de apreciação. É de esperar, em suma, que a própria audição atenta e consciente da modulação surta prazer. A apreciação cognitiva deverá, claro está, reforçar ou dar continuidade a esse prazer – mas não se inicia numa fase posterior aos eventos.

Em relação ao segundo problema, respeitante à inclusão de emoções dependentes de expectativas, saliento o que disse atrás: que não é simplesmente plausível que uma obra desperte genuína surpresa num ouvinte familiarizado com a mesma. Robinson tem razão quando salienta que existe algo de afetivo e de não inteiramente consciente na apreciação. Mas, pelas razões que indiquei, esta componente afetiva (que constitui o primeiro momento do esquema de Robinson) não pode ser,

ao fim de múltiplas audições, uma emoção de surpresa, de alívio, de frustração ou de perplexidade. Proponho um esquema explicativo alternativo que pode ser descrito como se segue.

Voltemos ao exemplo de uma passagem onde surge uma dissonância, um trítone, que solicita resolução. (Podemos pensar de novo no denso acorde de Dó menor da Toccata de Bach constituído por uma sucessão de 3 trítonos). A dissonância traduz-se numa certa sensação de desconforto harmónico que o intervalo suscita no ouvinte. Certamente que esse desconforto não é inteiramente cognitivo, como não é inteiramente cognitivo o efeito sensorial dos inúmeros outros eventos sonoros que acontecem por todo o lado e a toda a hora, dentro da música e fora dela - desde o ruído lancinante de uma pedra a riscar um espelho, ao agradável som de um riacho, desde uma nota mal tocada no oboé até ao som longínquo de uma melodia tocada numa trompa. Ora, a sensação de desconforto que o trítone provoca é mais uma sensação dentro da panóplia praticamente infinita de sensações que a música nos pode proporcionar. Acontece que esta sensação tem já, no contexto da apreciação musical, um conteúdo cognitivo. O trítone provoca uma sensação de desconforto e, *através dessa mesma sensação*, induz também a antecipação do evento que apaziguaria esse desconforto. Ora, esta antecipação constitui-se como um elemento cognitivo que se imiscui na apreciação cognitiva em curso no preciso momento em que a dissonância é sentida. Sendo assim, não há uma sensação (não cognitiva) e uma atenção cognitiva posterior impelida por essa sensação: o teor sensorial da dissonância cumpre um papel cognitivo crucial na apreciação da evolução da estrutura musical. Desta forma, a minha divergência com Robinson poderá resumir-se da seguinte maneira. Enquanto para Robinson existe uma dada reação emocional não cognitiva que conduz a uma ulterior apreciação cognitiva, eu defendo que não é possível separar a apreciação musical em dois momentos, um não cognitivo ao qual se segue um cognitivo. Em vez disso, julgo que a apreciação se dá numa só fase durante a qual uma sensação que resulta da apreciação cognitiva se conjuga interactivamente com essa mesma apreciação cognitiva. Para voltar ao trítone, a sensação de desconforto induzida pelo intervalo dissonante serve essencialmente para ajudar a criar a imagem antecipada da resolução dessa dissonância. Esta antecipação é constitutiva do próprio perfil fenomenológico do trítone, e por isso deverá ocorrer em *todas* as audições, por mais familiarizados que estejamos com a obra. Acresce que, ao fim de múltiplas audições, sabemos já qual será o desfecho dessa dissonância – melhor dizendo, já interiorizamos esse desfecho. Voltando ao exemplo de Bach, todos nós já interiorizamos que a seguir ao bloco sonoro em Dó menor virá o acorde plenamente consonante de Ré maior. Quando o acorde de Ré surge, surge sem qualquer surpresa ou genuíno alívio, mas o apaziguamento e a sensação de resolução é real.

Imaginemos agora o caso em que a dissonância não se resolve, ou seja, quando o momento que se lhe segue é ainda mais tenso. No instante em que ouvimos a dissonância e sentimos a tensão, opera-se uma espécie de choque de antecipações (ou “expectativas” no sentido ténue) entre aquilo que a sensação induz, isto é, a antecipação do som distendido, e aquilo que a nossa assimilação anterior da condução estrutural da obra nos dá, isto é, a antecipação do aumento de tensão. Por outras palavras, o instante presente vive da conjugação entre a antecipação da distensão induzida sensorialmente e a antecipação da tensão assimilada cognitivamente. Quando o momento seguinte surge, tal momento não será sentido com surpresa, mas como uma etapa seguinte de um processo de acumulação de tensão em plena concordância com o momento anterior.

Seguindo este tipo de esquema, a minha interpretação do trecho de Brahms acima referido é muito diferente daquela que Robinson nos oferece. Com efeito, não me parece plausível que numa audição familiarizada do *Intermezzo* ocorra realmente uma “surpresa” quando o segundo tema é introduzido através da modulação de Si bemol menor para Ré bemol maior, à qual se seguiria uma “monitorização cognitiva” ulterior que incidiria no processo musical subjacente a essa surpresa. Concordo com Robinson em que o deleite estético resultará dessa monitorização cognitiva. Mas, como argumentei, defendo que a monitorização cognitiva e a reação afetiva estão *sempre* presentes em mútua interação em *todos* os momentos dessa transição tonal. O momento anterior à transição traz consigo a excitação da aparente inconciliabilidade entre aquilo que a tonalidade evoca como campo de possibilidades prováveis e aquilo que sabemos que de facto irá acontecer; o momento posterior à transição, quando o segundo tema se inicia, dissipa essa inconciliabilidade, confirmando sensorialmente a adequação plena da ligação ao momento anterior. Em suma, a apreciação cognitiva da passagem não é algo que se segue, simplesmente, a uma primeira reação não cognitiva: a sensação contribui diretamente para a apreciação cognitiva e a apreciação cognitiva integra essa sensação como seu elemento.

Para acentuar a interdependência entre sensação e cognição na apreciação de uma passagem, dever-se-á acrescentar que o grau em que uma dissonância é sentida *como dissonância* não depende apenas do desconforto acústico do intervalo em questão, mas dependerá também do contexto harmónico, melódico e rítmico da passagem em que esta dissonância ocorre, bem como do estilo da obra dessa passagem. Para dar um exemplo da relevância do contexto estrutural, uma dissonância soará mais severa se for ouvida num tempo forte em vez de num tempo fraco. Para exemplificar a importância do estilo, poderemos pensar que o intervalo de trítone em princípio introduzirá maior

tensão numa sonata de Mozart que numa sinfonia de Mahler. Claro que nem sempre será assim. Pode o tritono em Mahler soar bem mais agreste e perturbador, justamente porque o peso de uma dissonância depende de múltiplos fatores estilísticos e formais complexamente conjugados.

Desta forma, torna-se claro que quando falo de sensações na música, semelhantes sensações se distinguem das meras perceções sensoriais sonoras, ou de outras sensações resultantes da simples receção do som da música. Um cão ouve os sons da música e tem também sensações. Mas essas sensações não são as sensações características da fenomenologia musical. Quando um cão ouve um tritono tem também, claro está, uma perceção sonora e poderá ter uma sensação de desconforto devido ao carácter acusticamente ruidoso desse intervalo - mas o cão não ouve esse desconforto *como dissonância*. Ouvir o tritono como dissonância implica sentir o desequilíbrio que ele instaura na frase musical e implica solicitar imaginativamente o reequilíbrio pela antecipação do som que apaziguará esse desconforto. Isto é, a sensação característica do tritono é uma sensação cognitivamente carregada. O que acontece com o tritono acontece com todos os eventos sonoros que constituem uma peça musical: todas esses eventos são caracterizados por sensações cognitivamente carregadas que se conjugam de múltiplas formas. Mas o facto de ser uma sensação cognitivamente carregada não anula o facto de ser, de facto, uma sensação – enquanto o nariz descentrado do rosto do exemplo que dei anteriormente é *pensado* (é verificável intelectivamente que não está no seu lugar habitual), a tensão do tritono é *sentida*. Claro que o nariz descentrado pode causar desconforto pela sua desarmonia geométrica, mas essa é uma sensação *ulterior* à constatação intelectual de que o nariz está descentrado, enquanto a sensação de tensão do tritono é-lhe fenomenologicamente constitutiva - salientando que esta sensação de tensão primariamente desconfortável do tritono pode ser sentida como confortável num nível superior de apreciação do contexto musical em que se enquadra. Por isso, quando o nosso cão ouve o terceiro andamento, *Presto*, do concerto *Verão* de Vivaldi não tem a sensação de agitação e inquietude que caracteriza esse trecho musical. Ouvirá apenas um conjunto indistinto de sons sem qualquer significado estrutural. Mas nós podemos sentir essa agitação e inquietude, justamente porque sensação e cognição se entrelaçam na apreciação musical.

3.11.6. Um problema na conceção de forma em Kant

À luz do que acabo de dizer, podemos ver que a distinção de Kant entre arte do agradável e arte do belo se torna problemática para o caso da música. Vimos numa secção anterior deste capítulo

que para Kant o objeto da beleza musical se deveria reduzir à forma enquanto relação tonal e temporal cognitivamente discernível. O aspeto qualitativo do som referente ao seu carácter sensorial não poderia integrar a forma, porquanto não contribui para esse jogo cognitivo de relações tonais e temporais. A favor desta perspetiva, podemos referir que a mesma estrutura relacional pode ser apreendida em seqüências sonoras que divergem entre si na sua qualidade sensorial - uma melodia pode ser tocada por diversos instrumentos e ser apreendida como a *mesma melodia* porque exhibe a mesma estrutura rítmico-tonal. Essa estrutura abstrata corresponderia ao conteúdo cognitivo da apreciação dessa melodia. Vimos também, na parte final dessa secção dedicada a Kant, que esta perspetiva apresenta o problema de excluir o timbre como elemento apropriado da contemplação estética – o que está longe de ser uma proposta pacífica, dado o valor que tipicamente conferimos às opções instrumentais e orquestrais de uma composição. Ora, se o que argumentei nesta secção é plausível, temos um problema acrescido na visão de Kant mais profundo ainda. Com efeito, se for verdade que parte do conteúdo cognitivo está contido no teor fenomenológico das sensações musicais - por exemplo, a tensão de uma dissonância que antecipa a sua resolução - então, ao contrário do que pretende Kant, não será possível expurgar da forma musical todo o teor sensorial dos sons. Dever-se-á acrescentar que este conteúdo cognitivo é um elemento essencial de toda a harmonia musical. Como vimos no capítulo 1 e como veremos numa secção abaixo dedicada à análise formal, os acordes não são meras sensações auditivas mais ou menos agradáveis: são sensações que pela sua textura própria e pelo seu grau de consonância ou dissonância num dado contexto, cumprem um papel crucial na compreensão estrutural da obra.

3.12. A estranheza musical como categoria estética

Regresso ao tema da dissonância e do desequilíbrio estrutural para o tratar agora de uma forma mais vasta – como uma categoria estética de crucial importância para o entendimento das obras musicais. Como vimos, Meyer e Robinson falam-nos de reações de surpresa ou de perplexidade quando num dado momento as nossas expectativas são frustradas – quando a obra subitamente exhibe algo que não conseguimos assimilar ou encaixar na sua progressão. Todavia, em concordância com tudo o que tenho vindo a argumentar, prefiro abandonar a caracterização da apreciação musical destes momentos desequilibrados ou incomuns em função de um sentimento de frustração de expectativas, porque tal caracterização está demasiadamente associada ao modo como as primeiras audições nos

afetam subjetiva e individualmente. A qualidade da obra que suscitou essa reação nas primeiras audições, se é uma qualidade formalmente relevante, deveria ser descrita de maneira mais objetiva por referência a convenções composicionais e estilísticas mais vastas e que preservam a sua relevância nas audições subsequentes. O nosso estudo deverá focar-se nas múltiplas e complexas formas de a música se desequilibrar estruturalmente, de exibir momentos de ruptura, de escapar à norma. Desta forma, aquilo que a música nos poderá proporcionar quando alcança o seu equilíbrio não será tanto um sentimento vago de alívio ou satisfação, mas corresponderá, principalmente, a um comprazimento estético que resulta da apreciação (cognitivo-sensorial) do modo específico através do qual a passagem desequilibrada procede ao seu reequilíbrio. A criatividade artística reside na audácia dessa resolução. Poderá haver uma certa sensação de satisfação associada ao restabelecimento de equilíbrio, porque, de uma maneira geral, tendemos a preferir o que nos parece ordenado. Mas o genuíno prazer estético não estará aí, mas, uma vez mais, no acompanhamento das minúcias do processo.

Daí que, em lugar de caracterizar uma dada passagem em termos de frustração, surpresa ou perplexidade, diremos que semelhante passagem exibe uma certa *estranheza* porque desafia uma determinada norma, ou porque parece não encaixar numa prática estilística, ou ainda porque é difícil conciliá-la com um padrão conhecido. Sendo assim, a “estranheza”¹⁹⁹ será talvez um termo mais esclarecedor para o que temos vindo a falar. A noção de estranheza deverá entender-se aqui num sentido muito amplo e algo metafórico, como uma categoria estética que pretende abranger todos os modos esteticamente relevantes de desequilíbrio ou atipicidade de uma obra. Avanço de seguida com uma análise da estranheza no contexto do universo artístico musical, propondo três tipos de estranho, ou mais precisamente, dois tipos, sendo que o segundo tipo se divide em dois subtipos.

O primeiro tipo de estranho é o estranho acerca do qual temos vindo a falar e refere-se ao que se passa *na música* – isto é, ao desequilíbrio ou à dissonância formal. É o estranho que se constitui como elemento da forma. Poderemos chamar a esta estranheza, a “estranheza formal” ou “estranheza musical”. O segundo tipo de estranho diz respeito ao que se passa *connosco e na sociedade* – isto é, aos modos de apreciação, receção e assimilação musicais. Este segundo tipo divide-se, por sua vez, em dois subtipos: o modo de apreciação *pessoal* e o modo de apreciação *cultural*. Poderei designar esta estranheza como a “estranheza apreciativa”. Em síntese, temos o estranho formal, o estranho pessoal e o estranho social. Vejamos cada um destes tipos em maior detalhe.

¹⁹⁹ Talvez a noção de “dépaysement”, no português traduzido por “despajamento”, possa ser indiretamente aplicada ao que pretendo explicar.

- 1) *O estranho formal.* O primeiro tipo de estranho, a estranho formal ou musical, corresponde ao estranho que, na evolução musical da peça, de certa forma solicita o não estranho. Como disse, trata-se do tipo de estranho de que nos temos ocupado até este momento, relativo à dissonância imprevista, à cadência incomum, à modulação entre tonalidades distantes, à batida que foge ao padrão rítmico, ao acorde fora do contexto harmônico. É o estranho integrado no desenvolvimento temporal da música, que surge, por exemplo, da criação e resolução de tensões, ou da manipulação de parâmetros do tempo que fazem com que os eventos ocorram mais cedo ou mais tarde do que o esperado. Este tipo de estranho tende a integrar-se na obra de duas formas: de maneira sequencial ou de maneira holística. O estranho integra-se sequencialmente quando tende a resolver-se a si mesmo no curso do desenvolvimento musical. O desequilíbrio por ele instaurado num dado momento tende, no momento seguinte, para o equilíbrio, apaziguamento ou consonância. Por sua vez, o estranho integra-se de forma holística quando é possível perceber o seu contributo na demanda de unidade formal da obra. Claro que estes dois tipos de integração interagem: a resolução sequencial deverá subordinar-se à integração holística, e a integração holística fornece elementos para a coerência da resolução sequencial.
- 2) *O estranho apreciativo: pessoal e social.* O segundo tipo de estranho que pretendo assinalar relaciona-se com o tipo de estranho agora descrito e poderá dele resultar. Contudo, enquanto a estranheza anterior contribui para o desenvolvimento estrutural da música, a estranheza agora em jogo contribui quer para a expansão do gosto pessoal quer para a transformação dos padrões culturais do gosto. Caracteriza-se por ser um estranho *transformador* - que transforma os nossos modos de apreciação. Este tipo de estranho poderá ser em parte pensado em termos de expectativas (mas não no sentido das expectativas de que nos falam Meyer e Robinson relativas à estrutura musical) porque desafia o que é esperado. Contudo, esta estranheza não tende a acomodar-se aos nossos modos habituais de apreciação. Com efeito, não é a estranheza que se conformará ao habitual, mas será a nossa habitualidade que, à luz do estranho, se coloca em causa. Este estranho intromete-se, persiste e insinua-se ambiguamente no nosso modo comum de pensar e sentir. É o estranho que exige que assumamos um duelo conosco próprios, que catalisa um momento de conflito cognitivo donde resultará uma mudança e uma expansão das faculdades apreciativas. Esta transformação do gosto tem como intuito tornar o estranho não estranho, isto é, como algo integrado no novo modo de apreciação.

Este “estranho apreciativo” poderá ser visto por referência a uma mudança de gosto de cariz mais *individual* ou a uma mudança de gosto mais vasta, como uma transformação *cultural*. Em termos individuais, trata-se da evolução do gosto que qualquer pessoa sofre ao longo da vida. Algumas obras de György Ligeti ou de Béla Bartok que nas primeiras audições nos parecem algo indigestas ou mesmo ruidosas, poderão vir a incluir-se no leque das nossas peças musicais favoritas. Por exemplo, a obra *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, de Bartók, apesar de ser a obra mais famosa do compositor húngaro, não é, nas primeiras audições, fácil de assimilar. Contudo, alguém que persista nos esforços de a compreender, poderá vir a considerá-la uma das suas obras musicais de eleição.

A nível social, o estranho “transformador” deverá ser enquadrado na progressão histórica das grandes mudanças estilísticas, ao longo da qual poderemos verificar mudanças gerais nos padrões artísticos e estéticos. Dêmos alguns exemplos: o movimento de quintas e oitavas paralelas que é desaprovado no contraponto dos séculos XVI e XVII, mas que se foi banalizando até ao ponto de se ter tornado nos dias de hoje um artifício comum na música popular; todas as fases da chamada “emancipação da dissonância”, segundo a qual existe uma progressiva aceitação histórica de níveis cada vez maiores de dissonância (e.g. os intervalos de terceira e sexta que durante a Idade Média e o Renascimento eram tidos como dissonâncias e passam a considerar-se consonâncias normais desde o período barroco); o famoso “acorde de Tristão” da ópera de Wagner que comumente se assinala dentro da musicologia como um dos momentos mais relevantes da expansão da linguagem tonal, levada mais tarde ao extremo com algumas propostas modernistas de dissolução da tonalidade; a *Sagração da Primavera* que provocou escândalo na sua estreia e que mais tarde viria a servir de fundo musical a uma animação da Disney. A lista prolongar-se-ia pelos inúmeros marcos da história da música que fizeram abalar os alicerces da tradição.

3.12.1. Relações entre estranhezas

Vejamos agora como estes estranhos se relacionam entre si. Começemos por assinalar que a estranheza do primeiro tipo, a estranheza formal, não se dissolve apenas porque há transformações nos padrões estilísticos, uma vez que esta estranheza é caracterizada, fundamentalmente, em função das relações estruturais internas à própria obra que se determinam, por sua vez, em função das convenções vigentes na época em que a obra foi composta. Por exemplo, o “sujeito” (i.e. o tema principal) da *Fuga n.º 24, em Si menor, BWV 869*, ganhou fama (pelo menos dentro dos círculos

musicais) porque usa todas as 12 notas da escala cromática. Ora, esta escolha assumida por Bach no século XVIII deverá ser considerada, em todos os tempos, uma escolha magnificamente inusitada. Trata-se de uma verdadeira ousadia composicional para o estilo em que foi criada, e, tendo em conta que esta obra deve ser apreciada a partir do enquadramento desse mesmo estilo, esta obra exigirá ao ouvinte de todas as épocas um nível superior de compreensão - aquele que permite perceber em que medida a inventividade harmónica e melódica de Bach se concilia com as convenções estilistas sobre as quais essa inventividade operou.

Todavia, é também muito provável que a reiteração de certas práticas desviantes da norma poderão ganhar tal preponderância que acabam por fazer perigar a vigência das convenções tradicionais, dando lugar a novos padrões estéticos. Estes novos padrões estéticos configurarão as novas convenções composicionais sobre as quais se concebem as estranhezas formais do primeiro tipo. O carácter estranho de uma dada cadência ou modulação avaliar-se-á enquanto desvio dessas convenções. Assim sendo, a fronteira entre os dois tipos de estranheza não é nítida, e a mesma obra musical poderá ser vista à luz de ambos os tipos. É o caso da fuga de Bach que aqui trouxe como exemplo.

Por um lado, a estranheza associada à inusual diversidade cromática do sujeito desta fuga pertence ao primeiro tipo de estranheza, a “estranheza formal”, se se considerar o seu contributo para o balanceamento formal da peça. É uma estranheza que se refere diretamente à própria estrutura musical e ao seu próprio estilo. Por outro lado, podemos também olhar esta fuga a partir do segundo tipo de estranheza descrito, a “estranheza apreciativa”. A nível da apreciação pessoal, trata-se de uma fuga que certamente desafia um ouvinte não familiarizado com um tratamento cromático tão exuberante. É provável que o ouvinte que mergulhe no entendimento desta fuga sofra, ele mesmo, uma certa expansão das suas capacidades de apreciação. Por outro lado ainda, a nível social a fuga em apreço pode também ser perspectivada a partir deste segundo tipo de estranheza se a influência do arrojado harmónico desta peça de Bach para a transformação do gosto foi socialmente relevante. Se isso acontecer, então ocorrerá um efeito de *feedback* a incidir sobre o modo como devemos conceber o papel formal do tema da fuga e, conseqüentemente, o modo como é concebida a sua estranheza formal. Isto porque as transformações estilísticas que a fuga ajudou a promover enquanto exemplo de “estranheza apreciativa” deverão de alguma forma influenciar o estilo composicional que define o teor formal do sujeito da fuga e, conseqüentemente, a sua “estranheza formal”. Uma conclusão algo desconcertante é que se a estranheza do primeiro tipo é uma qualidade da música, e se esta qualidade

é uma qualidade fenomenológica dependente do enquadramento estilístico dentro do qual a obra deve ser apreciada, e, por último, se esse enquadramento estilístico muda em virtude da força social que essa estranheza exerce na configuração do estilo, então, supostamente, a própria forma musical (uma vez mais entendida como qualidade fenomenológica) mudaria. Se acrescentarmos que a forma é uma característica definidora da identidade da obra, então estaremos a admitir que é a própria identidade que poderá mudar²⁰⁰. Um modo de resolver esta situação é assumir que a genuína forma da música depende do enquadramento estilístico para a formação do qual ela mesma contribuiu. O enquadramento estilístico anterior a essa influência não é o enquadramento mais apropriado. Se assim for, a forma musical não muda necessariamente: o que terá que mudar é o nosso modo de a apreciar de maneira a fazer-lhe justiça.

O efeito da estranheza apreciativa pessoal está, como indiquei, relacionado tão-somente com a nossa maneira pessoal de apreciar a obra, isto é, com a nossa maior abertura, disponibilidade e capacidade para descobrir e assimilar as suas qualidades salientes e para entender o seu valor. Se quisermos evitar uma espécie de relativismo subjetivista, esta mudança isoladamente considerada não terá, parece-me claro, influência na identidade da obra. Não é a obra que se molda ao meu gosto, mas o meu gosto que deve evoluir no sentido da sua compreensão. Apenas quando esta mudança se generaliza a tal ponto que se torna uma mudança com relevo social poderá o tipo de negociação que descrevi com o novo padrão de gosto emergente ter lugar. Vemos assim que os três tipos de estranheza – a formal, a pessoal e a social - interagem entre si num circuito amplo, de forma extremamente complexa e dependente de um sem número de fatores sociais.

3.12.2. A perenidade da estranheza

Devo acrescentar ainda o seguinte. Quando caracterizei os vários estranhos disse que estes estranhos tendem a resolver-se ou a integrar-se no não estranho. O estranho formal tende a resolver-se dentro da obra e o estranho apreciativo tende a integrar-se nos novos padrões apreciativos. Ora, devo agora salientar que se trata aqui de uma *tendência*, e não de algo que efetivamente se realize completamente. Vejamos em primeiro lugar este último tipo de estranho.

²⁰⁰ Elaborei acerca das complexidades ontológicas para a definição da identidade de uma obra musical associadas à possibilidade de *feedback* do nível token para o nível type numa secção anterior deste capítulo, na discussão acerca do papel do performer para a revelação da expressividade da obra musical.

Se é verdade que este estranho nos impele a uma mudança do gosto social ou dos modos de assimilação pessoal, é também certo que uma das características mais importantes das obras musicais de maior valor consiste numa espécie de insubordinação irredutível a uma compreensão cabal das mesmas. Se se trata de uma obra de grande relevo, a sua estranheza não se neutraliza e nela permanecerá uma aura de mistério que a torna inesgotavelmente desafiante. Isto é, estas obras terão sempre algo de estranho. Este aspeto apreciativo liga-se à estranheza formal. Como disse, se uma dada obra apresenta uma certa estranheza, esta estranheza deverá encontrar a sua resolução ou o seu reequilíbrio no contributo para a unidade formal da obra. Este contributo traduz-se na coerência da estranheza com a estrutura global da peça. Tal coerência deverá ser sentida enquanto tal pelo ouvinte atento e familiarizado. No entanto, essa própria coerência será fonte inesgotável e empolgada exploração apreciativa. Para aquele que conhece bem uma peça, o instante presente é vivido como uma excitante antecipação do que se sabe que irá acontecer de seguida. Quando o momento esperado finalmente surge, surge também o prazer associado à confirmação da sua admirável adequação estrutural. Isto é, quando se conhece uma obra com profundidade, o trecho que numa primeira escuta pode parecer fora do encadeamento, é ouvido como algo perfeitamente alinhado num nível de coerência superior - o nível da forma, justamente. Tal não significa que essa transição não permaneça intrigante. Permanece. Mas o que nos intriga reside precisamente no facto de uma transição tão inesperada exibir tal coerência. É a *coerência* que permanece enigmática. Os casos mais desconcertantes são os casos das obras que exibem uma estrutura notoriamente fragmentada ou estruturalmente irresolvida – tensões que nunca se distendem, trechos descontínuos, dispersão melódica, finalizações truncadas, etc – mas que exibem, de forma aparentemente paradoxal, uma irrepreensível coerência holística. A unidade formal destas obras é, desde início, especialmente difícil de entender.

3.13. Sensações, emoções e *moods*

Julgo importante acrescentar algumas considerações finais acerca das sensações musicais, que complementam o que disse na secção anterior. Quando distingo estas sensações musicais das reações emocionais que resultariam do jogo de expectativas de Meyer e de Robinson, não quero dizer, de modo algum, que estas sensações – ou, melhor dizendo, as conjugações que assumem na obra musical - não possam ser extremamente intensas. A sucessão de sensações pode ser tão rica e variada

que talvez seja apropriado falar-se em termos de reações emocionais genuínas. A rapidez vertiginosa dos violinos num concerto de Vivaldi pode ser sentida como inquietante; o acumular de tensão da massa orquestral numa sinfonia de Beethoven pode tornar-se angustiante e o seu desfecho finalizador pode causar apaziguamento ou mesmo alívio; o arpejar suave de uma progressão harmónica modal da *Catedral Submersa* de Debussy induz serenidade; o tumulto virtuosístico de certos trechos dos *Estudos Transcendentais* de Liszt causa ansiedade. Enfim, tudo isso são formas emocionalmente fortes de responder à música. Se é verdade que um evento musical isolado, como uma dissonância ou uma cadência, não seja realmente uma emoção no sentido próprio, mas uma sensação, também é verdade que há períodos da obra musical em que a intensidade, a profusão e a profundidade das sensações suscitadas é tal que não parece desadequado falar-se em genuínas reações *emocionais*. Não pretendi, por isso, negar que a apreciação da forma musical provoque emoções, mas apenas defender que a resposta de Meyer e Robinson a este fenómeno, baseada nas expectativas, não é inteiramente convincente.

Devo dizer, porém, que não discordo de todos os aspetos da teoria de Robinson. De facto, Robinson reconhece que algumas emoções ou algumas facetas das respostas emocionais à forma musical são distinguíveis quer através do seu conteúdo cognitivo, quer através de reações afetivas que não dependem significativamente de expectativas. Robinson defende que há emoções despertadas que estão ligadas às propriedades expressivas da música, de tal forma que estas últimas são também definidas em termos das primeiras. Assim, uma música serena (expressiva de serenidade) desperta serenidade e é definida como serena também em virtude da sua capacidade de despertar serenidade (cf. Robinson, 1994). Neste ponto, a discussão intersecta-se com a discussão levada a cabo no capítulo anterior acerca da possibilidade de a música despertar emoções. Em todo o caso, não deixa de ser difícil identificar com precisão o tipo de resposta em jogo na apreensão sonora da forma musical. Nick Zangwill, um dos formalistas contemporâneos mais radicais, resiste a categorizar estas reações como genuinamente emocionais, respondendo a Robinson da seguinte forma:

[Robinson] considera que a música pode ser calma ou perturbadora num sentido literal. Assim, pode haver uma relação direta entre as propriedades "expressivas" da música e o despertar desse tipo de emoção nos ouvintes. Esta é uma sugestão interessante. Mas, a meu ver, não funciona como uma teoria geral da descrição emocional da música, pois os sentimentos que Robinson aduz, como calma, são o tipo de sentimentos que eu chamaria de estados de espírito ["moods"], e não emoções, ou se se devem classificar como emoções, são emoções *sem conteúdo* de uma forma que não se ajusta ao tipo de descrições emocionais que muitas vezes fazemos da música e da nossa experiência dela. Estas

descrições atribuem emoções intencionais que têm condições de racionalidade interessantes. Robinson tem o direito de chamar a nossa atenção para reações como a reação de sobressalto. Mas tais estados não têm a sofisticação cognitiva e racional do tipo de descrições emocionais que geralmente estão em causa na filosofia da música (Zangwill, 2004, p. 36).²⁰¹

As reservas de Zangwill em relação à expressão e evocação musical de emoções “que tem condições de racionalidade interessantes”, como o medo ou a esperança, são justificadas pelo facto de ser difícil explicar em que medida a música dá conta da componente referente às condições de racionalidade das emoções que tipicamente têm como objeto intencional algo extramusical ou não facilmente concebível em termos musicais (acreditar que algo nos ameaça, no caso do medo, acreditar que as coisas melhorarão amanhã, no caso da esperança). Esse problema deu origem às teorias da expressão musical analisadas no capítulo anterior, como a teoria da semelhança ou a teoria da *persona*. Contudo, as emoções agora em jogo – inquietação, tranquilidade, etc. – se não têm como objeto intencional algo extramusical, tão-pouco se reduzem a meras reações de sobressalto ou surpresa. Em relação a estas últimas, estou de acordo com Zangwill – defendi nas linhas anteriores que considero que estas respostas afetivas são secundárias dentro da experiência musical. Mas as reações emocionais agora em apreço não são desse tipo. São reações que dependem da apreensão cognitivamente ativa das qualidades musicais da obra. Trata-se de reações emocionais que resultam de um *acúmulo de sensações* diretamente explicáveis pelas qualidades patentes da música: tensão, rapidez, equilíbrio, densidade. Mais ainda: sensações que se constituem como os elementos da fenomenologia musical. Uma peça provoca inquietação porque o movimento melódico é rápido e frenético, outra peça induz serenidade porque se constitui como uma série lenta de acordes consonantes. São reações que possuem a sofisticação inerente à apreciação das complexidades da obra.

Talvez possamos reservar o termo "emoção" para os estados mentais que envolvem um objeto extramusical, como medo ou tristeza, e "reação emocional" para um género mais vasto de resposta. Zangwill prefere falar de “*moods*”, de estados de espírito, em vez de emoções, porque as *moods* não têm um objeto intencional definido. O problema é que as reações à música de que falo *têm* um objeto intencional: a própria música. A esse respeito, Zangwill afirma:

²⁰¹ So she [Robinson,] thinks that music can be calming or unsettling in a quite literal sense. Thus there can be a straightforward relation between the 'expressive' properties of music and the arousal of this kind of emotion in listeners. This is an interesting suggestion. But in my view, it will not do as a quite general theory of emotional description of music, for the feelings she adduces, such as calm, are all what I would call moods not emotions, or if they are to be classified as emotions, they are contentless emotions in a way that cannot fit with the sort of emotional descriptions that we very often give of music and of our experience of it. These descriptions ascribe intentional emotions that have interesting rationality conditions. Robinson is within her rights to draw our attention to reactions such as the startle reaction. But such states do not have the cognitive and rational sophistication of the sort of emotional descriptions that are usually in question in the philosophy of music (Zangwill, 2004, p. 36).

Os estados de espírito [*moods*] causados pela música estão causalmente a jusante de nossa experiência musical imediata da música. A música provoca uma experiência musical, que tem a música como objeto intencional, e essa experiência musical provoca um estado de espírito [*mood*] que não tem objeto intencional (Zangwill, 2004, p. 37).²⁰²

É difícil perceber exatamente em que medida este argumento de Zangwill constitui uma objeção à ideia de que uma dada peça pode ser expressiva de, digamos, tranquilidade ou inquietação, em virtude de induzir o estado de espírito de tranquilidade ou inquietação. Se essa indução tem como condição *necessária* a apreciação dirigida à forma musical, e se, além disso, tem como resultado padrão dessa apreciação semelhante estado emocional, então o que faltará para que esse estado emocional conte como uma resposta apropriada e definidora dessa peça musical? Não se trata já de uma reação visceral ao impacto sonoro, nem de uma resposta difusa à satisfação ou frustração de expectativas. Tenho vindo a defender que essas respostas são de menor importância. Mas o que se trata agora é de uma experiência emocional cognitiva e conscientemente dirigida à forma. Por exemplo, a inquietação ou a agitação emocional que sentimos no início do primeiro andamento do Verão de Vivaldi deriva de uma atenção à agitação dos violinos, e parece ser uma resposta não só adequada a essa agitação como essencial ao entendimento apropriado da progressão musical. Talvez Zangwill quando afirma que esta resposta está “causalmente a jusante de nossa experiência musical imediata da música” pretenda enfatizar que esta inquietação funciona mais como uma atmosfera geral que envolve a progressão musical, progressão esta que deverá conter as qualidades responsáveis pelo que de mais interessante há a apreciar – as minúcias estruturais de que tenho vindo a falar. Zangwill poderá ter razão na ênfase que dá a apreciação focada no detalhe, mas isso não impede que a intensa inquietação sentida em certos momentos musicais (para continuar com o exemplo de Vivaldi) não seja uma das qualidades essenciais da obra.

Voltemo-nos agora para a análise formal da música.

3.14. A compreensão musical como análise formal

Como acima assinaléi, a expressão “compreensão musical” pode ser entendida, pelo menos, segundo duas aceções. A primeira tem o significado de apreciação apropriada, e a segunda concebe-se

²⁰² The moods that are caused by the music are causally downstream from our immediate musical experience of the music. The music causes a musical experience, which has the music as its intentional object, and that musical experience causes a mood, which has no intentional object (Zangwill, 2004, p. 37). [tradução minha]

como análise distanciada. A definição de compreensão musical de Scruton até aqui estudada é uma definição que nos descreve a apreciação adequada. Contudo, nela também encontramos uma ponte para a abordagem da compreensão enquanto análise. Quando Scruton nos diz que a compreensão envolve “ouvir como [os movimentos sonoros] se desenvolvem uns nos outros, como se respondem uns aos outros e como *funcionam*, tendo em vista uma resolução e conclusão” [itálico meu] poder-se-á perguntar se existe algum tipo de análise académica que nos possa ajudar a entender como, de facto, os movimentos musicais “funcionam” da maneira como funcionam. Com efeito, essa análise existe e é extremamente influente no meio musicológico. Pelo menos em relação à música produzida entre os séculos XVII e finais de XIX, encontramos todo um corpo teórico apostado em tornar mais claro e compreensível a “engrenagem” envolvida na composição e apreciação musicais. Ora, devemos desde já enfatizar que este segundo modo de compreensão – a compreensão analítica – está crucialmente dependente da compreensão apreciativa. Isto porque o critério último deverá ser aquilo que se *ouve* ou que se *pode ouvir* na música. Como afirmei ao longo do primeiro capítulo, a música define-se essencialmente em função da experiência que induz. Daí que uma análise distanciada da forma musical só poderá recolher a sua relevância se, de alguma forma, se relacionar com a apreciação experiencial da música. Ora, se é verdade que a análise está condicionada por aquilo que é efetivamente apreciável na música, será que a análise distanciada da forma musical é uma condição para a adequada apreciação? Isto é, se a análise depende da apreciação, dependerá a apreciação da análise? Esta será uma questão que ocupará a secção que se segue a esta. Para já abordo aquilo que constitui a principal base da análise musical das obras produzidas, principalmente, entre o barroco e o final do romantismo: o surgimento e o estudo da gramática tonal.

3.14.1. A sintaxe musical e a teoria tonal

De acordo com Scruton, o jogo entre os movimentos musicais é descrito como uma espécie de “diálogo” que tem como objetivo uma “resolução”. Ora, embora Scruton use estas expressões de maneira metafórica, estes paralelismos com o universo das práticas linguísticas teve uma enorme influência. De facto, a analogia tem a sua razão de ser. Apesar de os eventos sonoros - no seu diálogo, na sua dinâmica de pergunta e resposta, na sua tentativa de resolução - não possuírem um *significado*, no sentido linguisticamente relevante, possuem um claro sentido, uma lógica definida. Acontece que este sentido deverá ser concebido como algo imanente ao próprio encadeamento das ideias musicais –

deverá ser, afinal, o sentido que confere unidade às relações formais. A teoria musical produzida que fez do esclarecimento desse sentido o seu objetivo não abandonou a referência à linguagem na formulação dos seus próprios princípios. Considerando as duas dimensões principais da linguagem, a semântica e a sintática, os teóricos resolveram descartar a primeira e manter uma associação à segunda. De facto, a música puramente instrumental concebida exclusivamente em termos de jogo formal não parece contemplar a dimensão semântica própria das línguas genuínas. Optou-se assim por manter a referência à dimensão sintática como forma mais ou menos metafórica de caracterizar e sistematizar o conjunto de relações estruturalmente relevantes para a evolução formal das obras musicais.

O uso do termo “gramática” é de facto usado de forma mais ou menos metafórica, mas julgo que o carácter metafórico deverá ser assumido de uma forma mais clara. Com efeito, numa gramática genuína as regras de ligação entre palavras dependem, pelo menos em certa medida, do significado das palavras que se pretendem ligar - se se trata de um nome, de um verbo, de um adjetivo, etc. Não tendo uma língua uma semântica, não poderá ter uma sintaxe. Por isso, as regras de ligação na música não podem constituir uma gramática em sentido rigoroso. O termo "gramática" justifica-se no caso da música porque tal como numa língua, a música apresenta um conjunto de elementos repetível que podem ser organizados de múltiplas maneiras, segundo um conjunto de regras identificável. Isto é, um conjunto de "palavras musicais" que podem formar "frases musicais" de acordo com uma "gramática musical" - salientando o carácter metafórico dos termos “palavras”, “frases” e “gramática”, porque não é disso que literalmente se trata.

Com efeito, ao longo dos tempos, os teóricos da música procuraram descrever os princípios, as regras e os padrões que subjazem ao dinamismo estrutural da sucessão de eventos sonoros através da formulação de uma “gramática” ou de uma “sintaxe” musical no sentido metafórico agora descrito. Sintaxe musical refere, portanto, o conjunto de princípios psicoacústicos que garantem a coesão e unidade das sequências de ideias musicais. A história da música ocidental assistiu ao desenvolvimento teórico de um tipo específico de sintaxe, que procurou dar conta dos principais padrões composicionais que predominaram durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a que se chamou “tonalismo”. O *Traité de L'Harmonie de Rameau* (1984), escrito em 1722, foi um dos marcos da consolidação desta teoria. Estes princípios foram subsumidos na noção geral de “funcionalidade”. Grosso modo, esta teoria diz-nos que para cada peça musical existe uma nota central (a “tónica”), em torno da qual todos os eventos sonoros gravitam, e em relação à qual é avaliado o peso de cada nota e

de cada acorde. Ao peso relativo de cada acorde dentro de uma hierarquia definida pelas regras deste sistema chama-se “função”. Digamos que a “função” de um acorde se define pelo grau de importância desse acorde na estruturação total da obra musical. A partir destes pressupostos basilares, surgiu toda uma nomenclatura especializada relativa ao conjunto de conceitos, regras e princípios que procuram tornar este sistema coerentemente interligado. A partir desta teoria abrangente, surgiram diversas subteorias, que fazendo uso do arsenal conceptual básico do grande sistema original, desenvolveram regras e princípios próprios. O caso mais consagrado é a chamada análise schenkeriana, inaugurada por quem lhe deu o nome, Heinrich Schenker. Apesar de existirem subteorias de certo modo concorrentes dentro da teoria tonal, está hoje relativamente estabelecido a nível académico que a esmagadora maioria das obras musicais escritas nos três séculos referidos poderá ser analisada dentro deste sistema tonal e que é ao conjunto de conceitos que o formam que os musicólogos e analistas musicais recorrem para descrever a articulação e a coesão de ideias musicais dessas obras. Acontece que o nível de tecnicidade e o tipo de jargão usado por um teórico da música para descrever uma obra musical nos termos desta teoria harmónica do tonalismo é de tal ordem que tal descrição se torna absolutamente indecifrável para a pessoa não instruída. Daí que para o ouvinte comum tais análises se revelem perfeitamente irrelevantes. Ora, é neste ponto que poderá ocorrer uma certa tensão entre uma perspectiva da apreciação musical que confere importância à análise musical distanciada e uma perspectiva da apreciação musical que confere maior importância ao modo como o ouvinte comum não instruído recebe e apreende a música. Esta tensão será o objeto principal do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4 – Apreciação e juízo: um modelo autorreferencial a partir de Kant e Levinson

4.1. Dois tipos de apreciação: analítica e contemplativa

Neste capítulo darei continuidade ao tema da apreciação musical com o qual terminei o capítulo anterior. A apreciação será agora estudada segundo a sua estrutura mais geral. Abordarei em especial o tipo de atitude que o apreciador deverá manter em relação à música, quais as características gerais da experiência musical e como se poderá produzir um juízo sobre essa mesma experiência. Todos estes aspetos estão intimamente ligados entre si: o juízo deverá expressar uma experiência que resulta de uma atitude apropriada que faça justiça às características estéticas mais relevantes do objeto musical.

Na última secção do capítulo anterior, analisei os elementos da apreciação musical constitutivos e caracterizadores da experiência musical (a sensação de movimento e de resolução, por exemplo) bem como os elementos da apreciação que normalmente constam numa análise distanciada da forma musical, normalmente olhando para a partitura ou ouvindo a música com um lápis da mão. Chamarei ao primeiro tipo de apreciação, “apreciação contemplativa”, e ao segundo “apreciação analítica”. Neste último tipo de apreciação, relativa à análise, procura-se identificar com precisão que acorde específico se ouve num dado instante, que modulação específica ocorreu, como se categoriza aquela cadência, que intervalo melódico surgiu neste compasso, como se poderá entender uma determinada progressão harmónica à luz dos princípios do tonalismo, etc. Como salientei nessa secção, estes dois tipos de apreciação (a contemplativa dentro da experiência e a analítica fora da experiência) relacionam-se de forma muito direta: a análise distanciada deverá orientar-se pelo que é relevante para a experiência, e a experiência poderá ter algo a ganhar com a análise distanciada. (Como veremos mais abaixo, esta última asserção é, porém, bastante mais problemática.) Todavia, apesar de relacionados, são tipos de apreciação diferentes. Talvez o modo mais claro de ver esta diferença seja associar o primeiro tipo de apreciação à apreciação que tipicamente alguém que frui simplesmente a música leva a cabo durante essa fruição, e associar o segundo tipo de apreciação à análise que um crítico musical realiza na avaliação ou na produção de um juízo distanciada acerca de uma obra. Exploro de seguida, na secção seguinte, esta diferença entre a audição do crítico e a do ouvinte. Deve dizer-se que alguém pode analisar distanciadamente uma peça musical sem o propósito

de a avaliar – pode pretender, simplesmente, aprofundar a compreensão da mesma. Contudo, uma vez que a avaliação de uma peça passa tipicamente por uma análise distanciada, podemos usar a figura do crítico que avalia esteticamente uma peça musical como um caso claro do segundo tipo de apreciação aduzido. Além disso, acompanho Noël Carroll (2009) na defesa de que o objetivo principal da apreciação (analítica) no contexto da crítica de arte é a avaliação ou a averiguação do mérito artístico dos objetos apreciados. Abordarei com maior cuidado a noção de Carroll de avaliação crítica numa secção posterior deste capítulo.

4.2. Crítica e fruição

Imaginemos o seguinte cenário. Um crítico musical de uma revista de música recebe um álbum com as novas obras de um compositor desconhecido na cena musical. Acerca desse álbum, o nosso cronista deverá escrever uma crítica para a revista para a qual trabalha. Suponhamos além disso que o crítico decide partilhar o momento da sua primeira audição com um dos seus amigos, num serão de convívio. O principal objetivo do amigo é apreciar e usufruir a experiência auditiva, sem pretensões de, no fim, a avaliar. O objetivo do cronista é outro: no fim do serão, deverá avaliar distanciadamente tal experiência e escrever a crónica crítica mencionada, uma *review* da obra. Pergunta-se: quantos *juízos estéticos* ocorreram durante o serão. Provavelmente cada pessoa terá produzido o seu próprio juízo e poder-se-ia responder que foram produzidos pelo menos tantos juízos quantas as pessoas presentes. O que nos interessa, porém, é perceber em que medida os podemos agrupar em *tipos* substancialmente distintos.

Seguindo a linha de pensamento de Theodore Gracyk (2011, pp. 165-173), defenderei que nesta situação ocorreram dois tipos de juízo estético: um juízo distanciado, posterior à experiência, e um juízo integrado e concomitante à experiência. O crítico musical levou a cabo juízos de ambos os tipos. O amigo do crítico, cuja preocupação se centrou primordialmente na fruição da música, produziram um juízo do segundo tipo. Neste artigo pretendo desenvolver tal distinção.

Antes de prosseguirmos com a clarificação desta distinção, veremos mais abaixo que o juízo do crítico durante a experiência também se diferencia do juízo do amigo (também ele durante a experiência) num outro aspeto relevante. O objetivo da experiência do crítico não é o mesmo que o objetivo da experiência do amigo. Poder-se-á dizer que o crítico ouviu a música de forma “interessada”,

enquanto o ouvinte ouviu a música de forma “desinteressada” – um conceito a ser desenvolvido e problematizado mais abaixo.

4.3. Dois tipos de juízo: avaliação distanciada e juízo integrado

Como disse nas linhas anteriores, Gracyk, no tratamento do tema do juízo estético e na sua relação com a avaliação estética, distingue dois modos de avaliação: 1) a avaliação prescritiva característica da atividade crítica, que tem como principal finalidade avaliar as qualidades do objeto estético *fora* da experiência (antes e após), e 2) o juízo que ocorre no *interior* da experiência, levado a cabo *enquanto* a experiência ocorre:

O processo de classificar a música e, em seguida, usar a classificação para localizar a música de maior qualidade pode ser mais bem compreendido como duas atividades secundárias, ramificações de uma atividade avaliativa mais básica. Essa atividade é a operação do gosto musical, em que avaliar é um elemento essencial da escuta, sem a qual haverá apenas uma recompensa ou um prazer mínimo. Portanto, é errado considerar a avaliação como algo externo (consultada antes, ou formulada após) à audição. Se avaliar é algo interno à audição, então todos os que apreciam música a avaliam regularmente (Gracyk, 2011, p. 166).²⁰³

Gracyk acrescenta que este segundo modo avaliativo é enfatizado pelas “teorias do gosto”:

As “teorias do gosto”, por exemplo, enfatizam que a atividade avaliativa é interna à escuta apreciativa. Os teóricos do gosto argumentam que as recompensas musicais derivam principalmente da exploração ativa da individualidade de uma obra musical, que inclui avaliá-la continuamente enquanto se ouve essa obra (Gracyk, 2011, p. 167).²⁰⁴

Com a designação “teorias de gosto” Gracyk pretende abarcar as principais teorias estéticas oitocentistas. Irei analisar aqui as duas teorias historicamente mais influentes: a teoria do padrão de gosto de Hume e a teoria do juízo de gosto de Kant. De facto, em linha com o que diz Gracyk, estas teorias salientam a importância crucial do que se *sente* durante a experiência estética para a

²⁰³ The process of ranking music and then using the ranking to locate better music might be better understood as secondary activities, offshoots from a more basic evaluative activity. That activity is the operation of musical taste, in which evaluating is an essential element of listening, without which there is minimal reward or pleasure. So it is wrong to regard evaluation as external to – consulted before, or formulated after – listening. If evaluating is internal to listening, then everyone who appreciates music regularly evaluates it (Gracyk, 2011, p. 166). [tradução minha]

²⁰⁴ “Taste theories,” for example, emphasize that evaluative activity is internal to appreciative listening. Taste theorists argue that musical rewards derive primarily from the active exploration of a musical work’s individuality, which includes evaluating it continuously while listening (Gracyk, 2011, p. 167). [tradução minha]

elaboração do juízo sobre a beleza. No entanto, como tentarei mostrar, não é fácil destrinçar dentro de tais teorias em que medida podemos entender o juízo como atividade “interna” à experiência estética ou como atividade crítica “externa”, posterior à experiência. Como procurarei mostrar, julgo que este é um dos aspectos que distingue as teorias de Hume e Kant. A teoria de Hume, pela defesa de um “padrão de gosto”, poderá fornecer as bases para uma teoria da avaliação artística afim ao modelo crítico distanciado mencionado por Gracyk. Por sua vez, será em Kant que vemos desenvolvida uma teoria do gosto principalmente centrada na própria natureza da experiência estética. Contudo, a distinção entre aquilo que é interior à experiência e aquilo que lhe é exterior não é fácil de fazer e continua a ser objeto de debate.

Em todo o caso, quero enfatizar a distinção conceptual entre estes dois tipos de juízos, designando o primeiro tipo de juízo (fora da experiência) de “avaliação crítica distanciada” e o segundo tipo de juízo (interior à experiência) de “juízo estético integrado”. Vejamos o primeiro tipo, a avaliação crítica distanciada.

4.4. Primeiro tipo de juízo: a avaliação crítica distanciada

Este juízo será o tipo de juízo que o crítico musical da situação acima mencionada deverá produzir na redação da sua crónica, *depois* de ter ouvido e apreciado (contemplativamente) a peça musical. Sentado à sua secretaria, no silêncio do seu quarto, o nosso crítico musical deverá agora refletir calmamente sobre as qualidades da obra escutada. Poderá voltar a ouvir a peça uma e outra vez, ou determinadas partes dela, para confirmar ou ponderar melhor o que vai escrevendo. Cabe ao crítico sustentar o seu veredito de modo tão argumentado quanto possível. Fará o esforço de passar para o papel os aspectos que lhe parecem mais meritórios, salientando também as possíveis fragilidades. Deverá relevar as relações formais mais interessantes, avaliar a pertinência de certos efeitos, equacionar a coerência estilística da obra, ponderar a conjugação da sua força expressiva com a sua estrutura geral, entre múltiplas outras coisas. Trata-se, portanto, de produzir um juízo distanciada, globalizante e sinótico, segundo critérios e princípios gerais ou modelos de excelência que lhe permitirá discorrer sobre as eventuais qualidades, méritos e deméritos da obra.

Este tipo de apreciação analítica poderá conduzir o crítico a tentar posicionar a obra em avaliação num certo degrau ou patamar numa determinada hierarquia. Um dos modos de conceber

esta operação consiste em adotar um conjunto de obras paradigmáticas em relação às quais a peça será comparada. Se pensarmos na crítica musical, podemos imaginar uma hierarquia de obras musicais de referência, no topo da qual encontraríamos obras como a *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, a *Nona Sinfonia* de Beethoven ou o *Requiem* de Mozart, para dar apenas alguns dos exemplos mais imediatos. Embora estas obras-primas da história da música possam estar implicitamente presentes como referências maiores de excelência artística, normalmente não é assim que se graduam as obras em apreciação. O que é habitual encontrar-se é a atribuição de uma dada pontuação, normalmente usando uma escala de "estrelas", que vai desde (algo como) "a evitar" até (algo como) "obra-prima".

Para este processo poderá contribuir a adoção de um conjunto de regras ou princípios artísticos gerais que servirão de critério de aferição das qualidades particulares que uma dada obra exhibe. Podemos encontrar uma defesa deste tipo de crítica em Monroe Beardsley (1915 – 1985), por exemplo. Beardsley (Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 1981 / 1958) defende que um juízo crítico apropriado deverá basear-se em “razões objetivas”, isto é, em qualidades que o próprio objeto exhibe, dividindo-as em três grandes tipos: a unidade, a complexidade e a intensidade (Beardsley, 1981 / 1958, 455-7). Outra forma ainda de entender este exercício crítico consiste numa certa mistura dos dois critérios anteriores. Consiste esta terceira via na determinação de uma grelha concetual orientadora ou de um conjunto de padrões estéticos que não se resumem a um conjunto de obras determinadas nem a um conjunto de princípios abstratos. Trata-se em vez disso da construção de certas noções ou esquemas gerais e abstratos do que constitui o valor artístico que, apesar do seu carácter geral e abstrato, não poderão ser inteiramente entendidos sem referência às obras paradigmáticas concretas que os exemplificam. Por exemplo, podemos admitir que a complexidade (para tomarmos umas das qualidades de Beardsley) é, de uma forma geral, uma virtude estética - mas só apontando instâncias de excelência como uma fuga de Bach a quatro vozes nas quais tal complexidade serve, notavelmente, como condição essencial da sua densidade expressiva, tornamos inteligível a verdadeira pertinência deste critério. Isto porque podemos facilmente encontrar obras que exibem um elevado grau de complexidade, mas de valor musical muitíssimo menor. Isto é, nem sempre a complexidade se traduz numa vantagem artística. Bach mostra-nos de que forma a complexidade *pode* ser um mérito estético. Mas só nesta permanente dialética entre a consideração das regras e a apreciação das obras que as instanciam podemos ganhar compreensão sobre o modo como aplicar essas mesmas regras e a reconsiderar a sua validade normativa – e, em última análise, a abandoná-las quando se verifica a sua inutilidade.

David Hume oferece-nos uma teoria do gosto que, em certa medida, se poderá enquadrar num modelo crítico deste género, porquanto nos fala de um “padrão de gosto” que serviria como referência para as nossas avaliações no domínio estético e artístico. Existem, contudo, complicações nesta interpretação que devem ser analisadas.

4.4.1 A teoria do padrão de gosto de Hume

Apesar das considerações de David Hume acerca de estética e de arte se encontrarem espalhadas em várias partes da sua obra, com especial incidência no seio da sua teoria moral, dedico esta secção à perspectiva que Hume nos dá do juízo de gosto tal como é caracterizado no seu ensaio “Sobre o padrão de gosto”, de 1757 (cf. Hume, *Of the Standard of Taste*, 1998).

O principal dilema de Hume em relação ao juízo estético é de alguma forma paralelo à tensão teórica que Kant enfrenta na sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, já mencionada no capítulo 3 desta tese, entre o carácter subjetivo do juízo e a sua pretensão de universalidade. Em Hume, esta tensão traduz-se na procura de conciliação de dois factos aparentemente conflituantes. Por um lado, temos o facto (consensualmente aceite pelo senso-comum e que Hume não rejeita) de que a apreciação do valor artístico de uma dada obra se baseia no *sentimento* de prazer. Isto é, o valor artístico da obra ou a sua beleza, não é uma qualidade objetiva e independente dessa obra, mas diz essencialmente respeito ao modo como a ela sentimentalmente reagimos. Por outro lado, apesar de a beleza não ser uma qualidade objetiva da obra, temos o facto, também consensual, de que o nosso juízo sobre a beleza pode ser mais ou menos ajustado – como se a beleza fosse, efetivamente, uma qualidade do objeto suscetível de ser mais bem ou mais mal apreendida. Hume coloca o problema nestes termos:

Buscar a verdadeira beleza, ou a verdadeira deformidade, é uma investigação tão infrutífera quanto pretender determinar o verdadeiro doce ou o verdadeiro amargo. De acordo com a disposição dos órgãos, o mesmo objeto pode ser doce e amargo; e o provérbio, com justiça, determinou que é infrutífero contestar os gostos. [...]

Mas embora este axioma, passado a provérbio, pareça ter alcançado o assentimento do senso comum, há certamente uma espécie de senso comum, que se opõe a este axioma, pelo menos serve para modificá-lo e restringi-lo. Quem quer que afirmasse uma igualdade de génio e elegância entre Ogilby e Milton, ou Bunyan e Addison, seria considerado não menos

extravagante do que se tivesse defendido que um morro é tão alto quanto Tenerife, ou que um lago é tão extenso como o oceano (Hume, 1998 / 1760, p. 137).²⁰⁵

Apesar da ideia comum de que “os gostos não se discutem”, a evidência da nossa prática comum mostra-nos que despendemos imenso tempo e energia em discutir acerca dos nossos gostos e preferências estéticos, como se tais gostos pudessem estar certos ou errados e como se tais gostos fossem suscetíveis de discussão racional. Na citação anterior, Hume dá-nos um exemplo em que os nossos gostos podem estar “extravagantemente” enganados. Isto é, o juízo de gosto é concebido como algo ao mesmo tempo subjetivo (na medida em que se baseia no prazer subjetivamente sentido por cada apreciador) e suscetível de (uma certa) disputa argumentativa.

Hume propõe-se resolver este dilema alegando que, apesar dos juízos estéticos se basearem no sentimento, existe uma considerável uniformidade no modo como os homens sentem e percecionam os objetos. As divergências de juízos estéticos e artísticos poderão resultar de certas obstruções ou enviesamentos à apreciação, mas, atenuadas tais obstruções, é de esperar que os homens convirjam para reações sentimentais idênticas quando apreciam as mesmas obras. O crítico de arte ideal será o apreciador menos afetado por tais obstruções e enviesamentos. Hume dá-nos uma caracterização desse “crítico ideal”. Tal crítico deverá possuir cinco qualidades que Hume elenca e descreve como essenciais ao exercício do seu juízo artístico. Hume acredita que o crítico deverá 1) ter delicadeza de espírito, 2) manter uma extensa prática na apreciação artística, 3) ser capaz de fazer comparações perspicazes e certeiras, 4) ter ausência de preconceitos e, por fim, 5) cultivar o bom senso. Nas palavras de Hume:

Quando o crítico não tem delicadeza, julga sem distinção e é afetado apenas pelas qualidades mais grosseiras e palpáveis do objeto: os aspetos mais finos passam despercebidos e desconsiderados. Onde não é auxiliado pela prática, o seu veredicto é acompanhado de confusão e hesitação. Onde nenhuma comparação foi empregue, as belezas mais frívolas, que mereceriam o nome de defeitos, são objeto da sua admiração. Onde o crítico se encontra sob a influência de preconceitos, todos os seus sentimentos naturais são pervertidos. Onde falta bom senso, ele não está qualificado para discernir as belezas do design e do raciocínio, que são as mais elevadas e excelentes (Hume, 1998, p. 147).²⁰⁶

²⁰⁵ To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an inquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter. According to the disposition of the organs, the same object may be both sweet and bitter; and the proverb has justly determined it to be fruitless to dispute concerning tastes. [...] But though this axiom, by passing into a proverb, seems to have attained the sanction of common sense; there is certainly a species of common sense, which opposes it, at least serves to modify and restrain it. Whoever would assert an equality of genius and elegance between Ogilby and Milton, or Bunyan and Addison, would be thought to defend no less an extravagance, than if he had maintained a mole-hill to be as high as Teneriffe, or a pond as extensive as the ocean (Hume, 1998, p. 137).

²⁰⁶ When the critic has no delicacy, he judges without any distinction, and is only affected by the grosser and more palpable qualities of the object: the finer touches pass unnoticed and disregarded. Where he is not aided by practice, his verdict is attended with confusion and hesitation. Where no comparison has

Hume defende, assim, que existe um “padrão de gosto” que inclui as obras de referência e certas regras de composição artística estabelecida, principalmente, por dois fatores interligados: pelas obras que resistiram à passagem do tempo e pelo conjunto consensualizado de vereditos artísticos que os críticos de arte mais sensíveis e informados – dotados das cinco características mencionadas - aprovaram. A resistência à passagem do tempo é também associada às obstruções que impedem a apreciação apropriada: as obras que resistem ao tempo são obras que resistem à moda, ao preconceito e à autoridade circunstancial. O tempo funciona também ele, afinal, como uma espécie de “crítico”.

A autoridade ou o preconceito podem dar uma fama temporária a um mau poeta ou orador; mas a sua reputação nunca será durável ou geral. Quando as suas composições são examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, o encantamento dissipa-se e os seus defeitos aparecem nas suas verdadeiras cores. Inversamente, o verdadeiro génio, quanto mais duram as suas obras e quanto mais difundidas elas forem, mais sincera é a admiração que encontra (Hume, 1998, p. 139).²⁰⁷

Dado que a apreciação artística se baseia numa reação sentimental e não na análise de características objetivas do objeto artístico, Hume acreditava que as obras de arte ou regras de composição artística que integram o padrão de gosto poderiam ser determinadas apenas *a posteriori*, como generalizações empíricas do que até então foi aprovado pelos críticos ou que resistiu ao teste do tempo. Uma vez que se trata de regras e obras estabelecidas de maneira puramente empírica, não existe nenhuma necessidade lógica para que o padrão seja o que é num dado momento. Pelo que é suscetível de constante revisão. Visto desta perspectiva, uma vez que Hume nos fala de uma avaliação artística segundo regras e obras que configuram um determinado padrão de gosto, o juízo de gosto de Hume poder-se-á incluir neste tipo de *juízo distanciado*, a “avaliação crítica distanciativa” baseada no modelo crítico - exterior à experiência estética - que tenho vindo a descrever. Contudo, as coisas complicam-se quando consideramos com maior detalhe as consequências desta teoria.

Como referi atrás, podemos pensar a avaliação de uma obra particular partindo de um conjunto de modelos consagrados, de princípios artísticos gerais ou de conceitos de excelência estética. A obra seria tanto melhor quanto melhor se ajustasse a estes critérios de maior generalidade. Desta forma, o valor particular da obra poderia ser derivado de um conjunto de critérios que a

been employed, the most frivolous beauties, such as rather merit the name of defects, are the object of his admiration. Where he lies under the influence of prejudice, all his natural sentiments are perverted. Where good sense is wanting, he is not qualified to discern the beauties of design and reasoning, which are the highest and most excellent (Hume, 1998, p. 147).

²⁰⁷ Authority or prejudice may give a temporary vogue to a bad poet or orator; but his reputation will never be durable or general. When his compositions are examined by posterity or by foreigners, the enchantment is dissipated, and his faults appear in their true colours. On the contrary, a real genius, the longer his works endure, and the more wide they are spread, the more sincere is the admiration which he meets with (Hume, 1998, p. 139). [tradução minha]

antecedem. Apesar de Hume nos falar de um “padrão de gosto”, que poderia ser uma forma de substanciar este modo de avaliação a partir “de cima”, isto é, a partir de um conjunto de elementos anterior à obra segundo o qual a obra seria avaliada, a teoria de Hume foca-se principalmente nas *condições* de apreciação e não tanto nos elementos (critérios, regras ou obras) de apreciação. Quando Hume nos fala dos perigos de certas obstruções, da passagem do tempo e das qualidades do crítico dá-nos afinal uma espécie de *teste* para a artisticidade ou beleza e não um conjunto de características da beleza ou da arte.

Podemos, contudo, conjugar as duas perspetivas, uma vez mais, numa interação dialética: as condições de apreciação de Hume ajudam-nos a identificar as obras de maior valor. Ora, tais obras poderão servir de referência a posteriores juízos estéticos. E esses juízos estéticos poderão ser eles mesmos avaliados nas suas condições de apreciação em referência a essas obras de maior valor. Isto é, podemos saber se estamos mais ou menos enviesados ou “mentalmente obstruídos” em virtude do modo como reagimos a obras de reconhecido valor. Hume destaca, aliás, o papel crucial que a comparação desempenha para a apreciação adequada das obras. Não existe aqui uma circularidade viciosa porque as obras de arte não são avaliadas meramente em virtude das condições que serão objeto de avaliação por via dessas obras. Basta pensarmos, por exemplo, na passagem do tempo como “fator exterior” a este circuito: uma obra pode adquirir o seu estatuto não apenas pelo aval consensual dos críticos, mas também pelo facto de ter sobrevivido à passagem do tempo. Parte do trabalho dos críticos será entender as razões do valor de semelhante obra, e, em face das qualidades que nessa obra são reconhecidas, reponderar os próprios modos, critérios e condições de apreciação. Esse reconhecimento à partida deverá levar ao reconhecimento do valor da obra. Se tal não acontecer, será de ponderar se as condições de apreciação estarão devidamente reunidas. Por sua vez, se os critérios de avaliação se mostrarem suficientemente sólidos na apreciação de outras obras, poder-se-á reponderar o lugar privilegiado que o tempo conferiu às obras em causa. Como se vê, há inúmeros fatores a considerar, sendo que os casos mais recalcitrantes nunca serão fáceis de ajuizar. Este jogo complexo entre os modos como se ajuíza uma obra e a referência ao padrão de gosto criam um certo entrelaçamento teórico entre juízo e padrão de gosto na teoria de Hume. Afinal, o padrão de gosto estabelece-se a partir do juízo de gosto, mas o juízo de gosto estabelece-se em parte a partir do padrão de gosto.

Antes de abordar diretamente este entrelaçado, voltemos ao modo como Hume explica a beleza. Como referi, Hume diz-nos que a beleza não é uma qualidade objetiva do objeto.

A beleza não é uma qualidade nas coisas em si mesmas: ela existe apenas na mente que as contempla (Hume, 1998 / 1760, p. 136).²⁰⁸

Desta forma, a beleza é reconhecida em virtude de um sentimento de agradabilidade que surge na contemplação do objeto. Ora, a beleza tão-pouco é uma qualidade do sentimento. O que é, então, a beleza segundo Hume? Se não está no objeto nem no sentimento, onde se encontra? James Grant (2016) propõe que a beleza deverá ser entendida em Hume de modo análogo ao modo como Hume entende a categoria da causalidade: como uma *projeção* da mente sobre o objeto. Com efeito, tornou-se famosa a maneira como Hume desconstrói a ideia de que podemos observar ou inferir a causalidade como um poder objetivo de certos objetos ou como a força objetiva que liga certos eventos. Hume diz-nos que não podemos afirmar que esse poder realmente existe porque tudo o que podemos observar é que a um dado evento se segue constantemente um outro evento, de maneira uniformemente contígua e temporalmente sequencial. O hábito de observar esta sequência temporal entre os eventos cria em nós uma expectativa que configura mentalmente a ligação entre os eventos: sempre que observamos o primeiro, tendemos a esperar a ocorrência do segundo. Hume alega que não podemos afirmar nada mais acerca destas observações para lá daquilo que realmente observamos: isto é, que até ao momento presente, um evento seguiu-se de um outro evento. Nada garante que no futuro continue a ocorrer tal coisa. Sendo assim, a causalidade não pode ser verificada como um atributo objetivo dos eventos observados. Por outro lado, a causalidade também não é uma característica da expectativa criada. A melhor forma de entender a causalidade será, então, como uma projeção da expectativa criada no evento que se observa.

Grant propõe que a beleza deverá ser assim também concebida dentro da teoria de Hume. Não sendo uma qualidade do objeto nem uma qualidade do sentimento, a beleza será, então, uma projeção do sentimento no objeto. Penso que esta interpretação de Grant é interessante. Contudo, a analogia com a categoria da causalidade tem uma limitação importante que Grant não pondera. Quando Hume nos diz que a causalidade não pode ser verificada como uma força objetiva dos eventos observados, está a propor uma tese essencialmente epistemológica acerca da causalidade, e não uma tese metafísica. Hume *não* nega que um poder causal efetivo exista nos objetos, nem que tal poder, a existir, poderá ser responsável pela ligação entre os eventos observados. O que exatamente nos diz é que essa força não pode ser observada na experiência nem inferida a partir da experiência. Fica em aberto se, na ausência de pessoas que observem tais eventos, a causalidade terá qualquer realidade concreta.

²⁰⁸ Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them (Hume, 1998, p. 136). [tradução minha]

Ora, em relação à beleza, Hume é perentório na negação de que a beleza seja um atributo objetivo do objeto. Para Hume, não se trata apenas de projetar no objeto uma qualidade que, na ausência de pessoas que o contemplem, não seria impossível que lá estivesse. Hume acredita que sem pessoas a beleza simplesmente não poderia existir – porque a beleza radica crucialmente no sentimento resultante da contemplação do objeto. Uma forma alternativa de entender a beleza em Hume seria concebê-la como uma qualidade disposicional do objeto, ou seja, a beleza seria a capacidade de produzir um certo efeito no apreciador sob condições apropriadas. Podemos encontrar uma passagem que poderia favorecer esta interpretação:

Embora seja certo que a beleza e a deformidade, mais do que o doce e o amargo, não são qualidades nos objetos, mas pertencem inteiramente ao sentimento, interno ou externo, deverá admitir-se que existem certas qualidades nos objetos que são adaptadas, por natureza, a produzir esses sentimentos particulares (Hume, 1998, p. 141).²⁰⁹

Esta solução tem também problemas. Desde logo, se a beleza é entendida como algo subjetivo, então, em rigor, não poderá ser uma capacidade, um poder ou uma propensão do objeto para surtir um dado efeito, uma vez que a capacidade é uma qualidade objetiva. Além disso, se quisermos ser consequentes com a teoria epistemológica geral de Hume, esta solução herdaria as dificuldades que acima referi em relação à causalidade. Isto porque, uma vez mais, uma capacidade define-se pelo seu poder causal em surtir um dado efeito. Se a causalidade é uma projeção, então a capacidade enquanto poder causal será também uma projeção – o que nos conduz novamente à interpretação de Grant.

Penso que independentemente da identificação exata da categoria ontológica onde caberia a beleza, algo que não poderá suscitar dúvidas é o facto de que em Hume o juízo acerca da beleza se baseia e se produz por via do sentimento. Vimos também que Hume acrescenta que tal juízo será tanto mais apurado quanto melhores forem as condições de apreciação – isto é, quanto menor for o grau das obstruções mentais que interfiram nessa apreciação. Mas se o juízo de gosto ocorre nesse momento de contemplação do objeto, em virtude do prazer ou desprazer que sinto nesse mesmo momento, que lugar tem no juízo sobre a beleza o padrão de gosto?

Como vimos, Hume afirma que apesar de o juízo se basear no sentimento, faz sentido abrir a possibilidade de que tal juízo esteja, num certo sentido, desajustado porque existe um padrão em

²⁰⁹ Though it be certain that beauty and deformity, more than sweet and bitter, are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external, it must be allowed, that there are certain qualities in objects which are fitted by nature to produce those particular feelings (Hume, 1998, p. 141). [tradução minha]

referência ao qual tal juízo poderá ser avaliado ou discutido. O crítico pode e deve rever o seu juízo através de um exame mais cuidadoso:

Há uma vibração ou pressa de pensamento que acompanha a primeira leitura de qualquer peça e que confunde o genuíno sentimento de beleza. A relação das partes não é discernida: os verdadeiros indicadores do estilo são pouco distintos. As diversas perfeições e defeitos parecem envoltos numa espécie de confusão e apresentam-se indistintamente à imaginação. Sem falar que existe uma espécie de beleza que, por ser florida e superficial, agrada logo de início; mas, sendo considerada incompatível com uma expressão justa da razão ou da paixão, logo perde o seu apelo ao gosto e é então rejeitada com desdém, ou pelo menos avaliada com um valor muito inferior (Hume, 1998, p. 144).²¹⁰

Com efeito, se posso duvidar da adequação do meu sentimento de beleza, então deverei tentar aprimorá-lo através de uma revisão do modo como aprecio o objeto. Ora, este exame constitui um juízo sobre o sentimento que se joga *fora* da experiência contemplativa. Isto é, trata-se de um tipo de juízo que não se baseia somente no sentimento pessoal, mas em ulteriores reflexões e comparações.

Imaginemos que Lucas decide ouvir pela primeira vez o primeiro concerto brandeburguês de Bach, BWV 1046. Suponhamos além disso que essa primeira audição surte em Lucas um efeito emocional ténue. A complexidade da música causa-lhe alguma confusão, e, apesar de algumas partes lhe soarem relativamente bem, na globalidade a obra deixa-o pouco mais que indiferente. A tibiez do seu sentimento leva-o a pensar que o concerto de Bach não é uma obra de grande valor e que os concertos de Telemann são, em comparação, consideravelmente superiores - dado que com Telemann, Lucas sente algo verdadeiramente impactante. Ora, Lucas decide então inteirar-se do que alguns musicólogos reconhecidos dizem a respeito destes dois compositores. Constata, para sua surpresa, que existe um claro consenso de que Bach é muitíssimo superior a Telemann – que dizer o oposto seria assertar a extravagância de que uma “lagoa é tão extensa quanto o oceano”, para tomarmos a imagem de Hume. Pode ler nesses tratados uma série de explicações acerca das virtudes da música de Bach – estudos sobre a sua complexidade contrapontística, ou sobre o arrojo das suas harmonias. Depois de se ter debruçado nessas análises musicológicas, Lucas fica convencido de que o seu juízo acerca do concerto de Bach estava, afinal, francamente errado. Como se deve entender esta situação à luz da teoria de Hume? Penso que Hume diria que a lição que Lucas deverá retirar de tais leituras é a de que não apreciou Bach nas condições apropriadas. Algum tipo de preconceito ou enviesamento o

²¹⁰ There is a flutter or hurry of thought which attends the first perusal of any piece, and which confounds the genuine sentiment of beauty. The relation of the parts is not discerned: the true characters of style are little distinguished. The several perfections and defects seem wrapped up in a species of confusion, and present themselves indistinctly to the imagination. Not to mention, that there is a species of beauty, which, as it is florid and superficial, pleases at first; but being found incompatible with a just expression either of reason or passion, soon palls upon the taste, and is then rejected with disdain, at least rated at a much lower value (Hume, 1998, p. 144). [tradução minha]

terá levado a ter mais prazer na audição de Telemann do que aquela que seria esperado. Se fizer um esforço para, digamos, limpar a sua mente de todo o tipo de obstruções e se conseguir alcançar um estado mental que lhe permita destrinçar todas as subtilezas melódicas e harmónicas, certamente irá *sentir ele próprio* que Bach é superior a Telemann. Se assim suceder, o juízo que resultar desse novo sentimento de prazer, será o juízo correto²¹¹.

Se considerarmos que o juízo de gosto é o juízo que se baseia no sentimento, então neste episódio o juízo apropriadamente designado de gosto será o juízo inicial que Lucas fez a partir do sentimento pessoal surgido aquando das audições do concerto de Bach – baseados no que efetivamente *sentiu*. Mas a análise teórica, baseada no padrão de gosto estabelecido pelos críticos especializados, que o levou a concluir que esse primeiro juízo não era adequado exemplifica o tipo de avaliação estética e artística que o crítico musical, ou alguém interessado em perceber ou aprimorar o seu gosto, tipicamente faz. Além disso, esta avaliação serviu como critério de aferição da adequação do seu juízo de gosto. Ou seja, temos dois tipos de juízos em jogo: o juízo baseado direta e exclusivamente no sentimento, e o juízo resultante de uma análise do padrão de gosto associado à obra de Bach, baseado no sentimento, mas não a ele restrito.

Imaginemos que na segunda audição, Lucas é capaz de sentir, digamos, a “comoção apropriada” ao concerto de Bach. Como poderá agora formular o seu juízo? E em que bases o deverá produzir? Um juízo independente do sentimento e baseado inteiramente no padrão de gosto, não poderá ser o que Hume tem em mente quando fala em juízo de gosto. Hume está em linha com a maioria das teorias estéticas – as do seu tempo e as atuais. A ideia de que os juízos estéticos não podem ser simplesmente inferidos teoricamente, argumentados racionalmente, ou aquiescidos por testemunho, mas que contêm algo de irredutivelmente sensorial, perceptivo ou sentimental, é uma ideia largamente aceite. Deste modo, o juízo de gosto não se faz a partir do padrão de gosto, mas o inverso: o padrão de gosto, sim, forma-se a partir dos juízos de gosto dos críticos mais avalizados. Por outro lado, não parece que Hume pretenda na sua teoria reduzir o juízo de gosto a um juízo que se produz unicamente com base no sentimento experienciado no momento de apreciação. Se tudo se estabelece pelo sentimento, o padrão de gosto parece ser normativamente irrelevante na formação do juízo e não se entende qual o seu papel. Com efeito, o juízo de gosto não poderá ser inteiramente centrado na própria experiência. Podemos ver isso claramente quando nos lembramos que, segundo Hume, uma das qualidades do crítico ideal é a sua capacidade em *comparar* a obra apreciada com outras obras.

²¹¹ Para um discussão acerca dos usos do testemunho no juízo, como a parecer de críticos musicais, sobre a beleza ou de outras qualidades estéticas, ver Nguyen, 2017.

(Veremos que em Kant a possibilidade de comparação no juízo de gosto está ausente.) Ora, fazer comparações exige a introdução de elementos *exteriores* à experiência fruitiva. Implica que haja um primeiro sentimento de prazer que, num momento posterior, é comparado com os sentimentos que outras obras provocam. Essas obras presumivelmente integram o padrão de gosto. Assim, o padrão de gosto introduz-se na apreciação do objeto através desta qualidade do critico associada à comparação. Hume descreve desta maneira a função da comparação:

É impossível prosseguir a prática de contemplar a beleza, qualquer que seja a sua ordem, sem que sejamos frequentemente obrigados a fazer comparações entre as várias espécies e graus de excelência, e estimar entre si as suas proporções. Um homem que não teve oportunidade de comparar os diferentes tipos de beleza é, de facto, totalmente desqualificado para pronunciar uma opinião a respeito de qualquer objeto que lhe seja apresentado. Apenas por comparação, fixamos os epítetos de elogio ou censura e aprendemos como atribuir o devido grau de cada um.

[...]

Aquele que está acostumado a ver, examinar e pesar as várias performances, admiradas em diferentes épocas e nações, pode por si só avaliar os méritos de uma obra que se exhibe à sua frente e atribuir uma classificação adequada entre as produções de génio (Hume, 1998, pp. . 144-145).²¹²

Ora, o exercício de comparação assinala que o juízo de gosto de Hume se poderá aproximar do modelo de avaliação crítica distanciada que nesta parte começamos por descrever. Por isso, em Hume deveremos ter dois momentos de julgamento: o sentimento de prazer aquando da experiência apreciativa que constitui o elemento central sobre o qual o juízo se produz, e uma averiguação das condições de apreciação que inclui uma avaliação comparativa, que em certa medida se realiza fora dessa experiência. A análise das condições de apreciação e o apelo ao padrão de gosto tornam a fronteira entre os dois tipos de juízos algo nebulosa. Comparemos, por exemplo, a delicadeza de espírito e a capacidade, agora referida, em fazer comparações argutas. Enquanto a delicadeza de espírito opera na e durante experiência, a comparação é, como vimos, um exercício que ocorre fora da experiência. A delicadeza é uma faculdade que permite discernir os eventos esteticamente relevantes durante a contemplação. A comparação envolve uma análise baseada na experiência da obra, mas posterior a essa experiência, porquanto coloca a obra e a experiência em perspetiva.

²¹² It is impossible to continue in the practice of contemplating any order of beauty, without being frequently obliged to form comparisons between the several species and degrees of excellence, and estimating their proportion to each other. A man who has had no opportunity of comparing the different kinds of beauty, is indeed totally unqualified to pronounce an opinion with regard to any object presented to him. By comparison alone we fix the epithets of praise or blame, and learn how to assign the due degree of each.

[...]

One accustomed to see, and examine, and weigh the several performances, admired in different ages and nations, can alone rate the merits of a work exhibited to his view, and assign its proper rank among the productions of genius (Hume, 1998, pp. 144-145). [tradução minha]

Em todo o caso, se Hume nos deu alguns elementos para entender a avaliação crítica distanciada (em termos de condições e exigências de apreciação), o juízo integrado, que surge na e por meio da experiência será mais bem desenvolvido na teoria de gosto de Kant. A interpretação que autores como Hannah Ginsborg fazem da teoria de Kant será de grande importância para a análise que se segue respeitante a esse segundo tipo de juízo. Analisemos, então, o juízo integrado e a teoria de Kant.

4.5. O juízo estético integrado a partir de Kant

Para desenvolver esta inter-relação entre juízo e experiência dentro da qual se poderá conceber o que chamo de “juízo estético integrado”, convoco agora a teoria de Kant acerca do juízo de gosto, tal como Kant a apresenta na sua Crítica da Faculdade do Juízo.

4.5.1. De regresso ao juízo de gosto em Kant

Dediquei uma secção do terceiro capítulo desta tese à perspectiva de Kant acerca da forma musical dentro da sua teoria de gosto. Devo agora a ela regressar porque é no debate em torno de uma parte dessa teoria que a ideia de juízo integrado ganha substância.

Uma clarificação terminológica preliminar: Kant usa a expressão “Juízo de Gosto” para referir os juízos estéticos especificamente sobre a *beleza*, e “Juízo Estético” para os juízos baseados na sensibilidade – no qual se inclui, para além do juízo de gosto, o juízo sobre o agradável. Deste modo, para Kant, o juízo de gosto é estético, mas o juízo estético pode não ser de gosto. Contemporaneamente, contudo, “Juízo Estético” tipicamente significa um juízo sobre a experiência estética ou sobre as propriedades estéticas de um objeto, propriedades que não se resumem à beleza. Por exemplo, Clive Bell usa o termo “estético” quando nos fala da “emoção estética” para referir o que há de peculiarmente interessante ou artisticamente valioso no arranjo formal de uma obra de arte.

Em Kant, vemos que o “juízo de gosto” (como disse, o juízo estético sobre o belo) se diferencia da avaliação crítica da obra nos moldes acima definidos, desde logo porque o juízo de gosto é um “juízo reflexivo” que, ao contrário dos juízos que Kant chama de “determinativos”, não parte de

nenhum conceito previamente existente ao qual se adequasse a representação do objeto contemplado. Não existe assim nenhum conceito de “perfeição”, nenhum “modelo de excelência” ou “padrão de gosto”, ao qual recorrer para enquadrar a avaliação estética do objeto. Contudo, ao contrário dos juízos reflexivos comuns, o juízo de gosto é um juízo reflexivo do qual não resulta nenhum novo conceito cognitivamente operativo em futuros juízos da mesma natureza. Por outras palavras, tal como nos juízos reflexivos comuns, no juízo de gosto não estou na posse de quaisquer leis ou regras predeterminadas às quais recorrer para produzir esse juízo. Contudo, diferentemente do juízo reflexivo comum, o juízo de gosto não visa a obtenção de conhecimento. Isto é, não devemos esperar que os mecanismos cognitivos envolvidos no processo de apreciação nos devolvam um conceito substantivo acerca de uma qualquer propriedade do objeto ou um qualquer princípio de beleza a partir do qual deduzir o valor estético de outros objetos. O juízo de gosto é conceptualmente “livre” em todo o processo: não parte de nenhum conceito determinado (como nos juízos determinativos) e não chega a nenhum conceito determinado (como nos juízos reflexivos comuns).²¹³

Todavia, não é este aspeto relativo à indeterminação epistémica dos juízos de gosto que será o ponto principal da distinção entre o juízo tomado como avaliação crítica distanciada e o juízo tomado como juízo estético integrado. Com efeito, podemos simplesmente aplicar esta mesma indeterminação epistémica às avaliações críticas distanciadas. Bastará defender a ideia, deveras plausível, de que, de facto, não existem princípios ou critérios definidos, fixos, gerais e independentes às quais o crítico de arte possa apelar para justificar cabalmente as suas análises. A diferença essencial está patente no que já foi dito: a avaliação crítica distanciada é um exercício distanciada da experiência e o juízo estético integrado é um juízo integrado na experiência. É neste ponto que as distinções conceptuais kantianas nos são particularmente úteis.

²¹³ A noção que Kant introduz na secção §16 de “beleza dependente” ou (“beleza aderente” – *abhängige Schönheit* (pulchritudo adhaerens)), que se contrapõe à noção de “beleza livre” (*freie Schönheit* (pulchritudo vaga)), poderá colocar algumas dificuldades a esta ideia, uma vez que a beleza dependente é definida por Kant como uma beleza que “adere” à presença de conceitos ou pressupõe um conceito do que o objeto apreciado deve ser, isto é, da sua função (utilitária ou moral). Como se trata de juízos sobre como o objeto deverá ser a partir da sua função específica, Kant designa estes juízos como juízos acerca da “perfeição”. Estabelecer em que medida, exatamente, a beleza de um objeto deverá depender do conceito da sua função utilitária ou moral tem sido objeto de debate, e surgiram várias interpretações para a resolução deste problema. Entre elas destaco 1) a interpretação da beleza limitada (e.g. Grant, 2016); 2) interpretação do juízo misturado (e.g. Grant, 2016), 3) a interpretação do juízo limitado (Guyer, 2002), 4) a interpretação do ajuste entre forma e função (Wicks, 2007), 5) a interpretação da expressão da função (e.g. Guyer, 2002) e 6) a interpretação do juízo integrado (Burnham, 2000). Devo, contudo, sublinhar que a noção de “beleza dependente” não se aplica, dentro da teoria de Kant, à forma de arte que mais nos interessa aqui investigar - a música puramente instrumental. Vimos no capítulo anterior que Kant afirma que “toda a música sem texto”, as “fantasias”, se incluem dentro da categoria de “beleza livre”. Todavia, mais abaixo deverei destacar teorias que conferem à análise conceptual da obra musical um papel apreciativo relevante. Ainda assim, os conceitos (de orientação apreciativa) em jogo neste tipo de análise formal não são conceitos associados à função utilitária ou moral do objeto belo – daí que não se aplicará, em nenhum caso, a noção de beleza dependente tal como Kant a definiu.

4.5.2. A relação entre juízo e prazer

Irei salientar uma secção da *Crítica da Faculdade de Julgar* que me parece particularmente interessante para o que aqui nos preocupa. Encontramos na terceira Crítica uma relação problemática entre o julgamento da obra e a própria fruição estética, quando, na secção §9 (“Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o julgamento do objeto, ou se este julgamento precede o prazer”) Kant afirma:

Este julgamento simplesmente subjetivo (estético) do objeto ou da representação, pela qual ele é dado, precede pois o prazer no mesmo objeto e é o fundamento deste prazer na harmonia das faculdades de conhecimento (Kant, 2017 / 1790, pp. 121, §9);

Não é fácil interpretar esta passagem. Trata-se de uma passagem que foi e continua a ser objeto de aceso debate entre os comentadores de Kant. A questão fundamental aqui é saber qual a relação entre o prazer sentido na apreciação do objeto belo e o juízo de que o objeto é belo.

4.5.3. A interpretação de Paul Guyer

Uma interpretação influente do parágrafo da secção §9 acima citado, é a de que o juízo de gosto resulta de dois atos distintos de julgamento reflexivo: o primeiro é identificado com o livre jogo das faculdades que ocorre durante a contemplação desinteressada, resultando numa sensação de prazer; o segundo corresponde a um ato de reflexão sobre o carácter desinteressado desse mesmo prazer. Reflexão essa que resultará na reivindicação ou expectativa de universalidade e na asserção proposicional de que o objeto é belo. Paul Guyer (2017) é um dos principais proponentes desta interpretação “em dois atos” e considera que a predicação consciente do objeto como belo numa proposição é o juízo de gosto propriamente dito. Isto é, para Guyer, o prazer e o juízo são eventos mentais claramente distintos e separados temporalmente entre si. A interpretação de Guyer poderá ser representada no seguinte esquema:

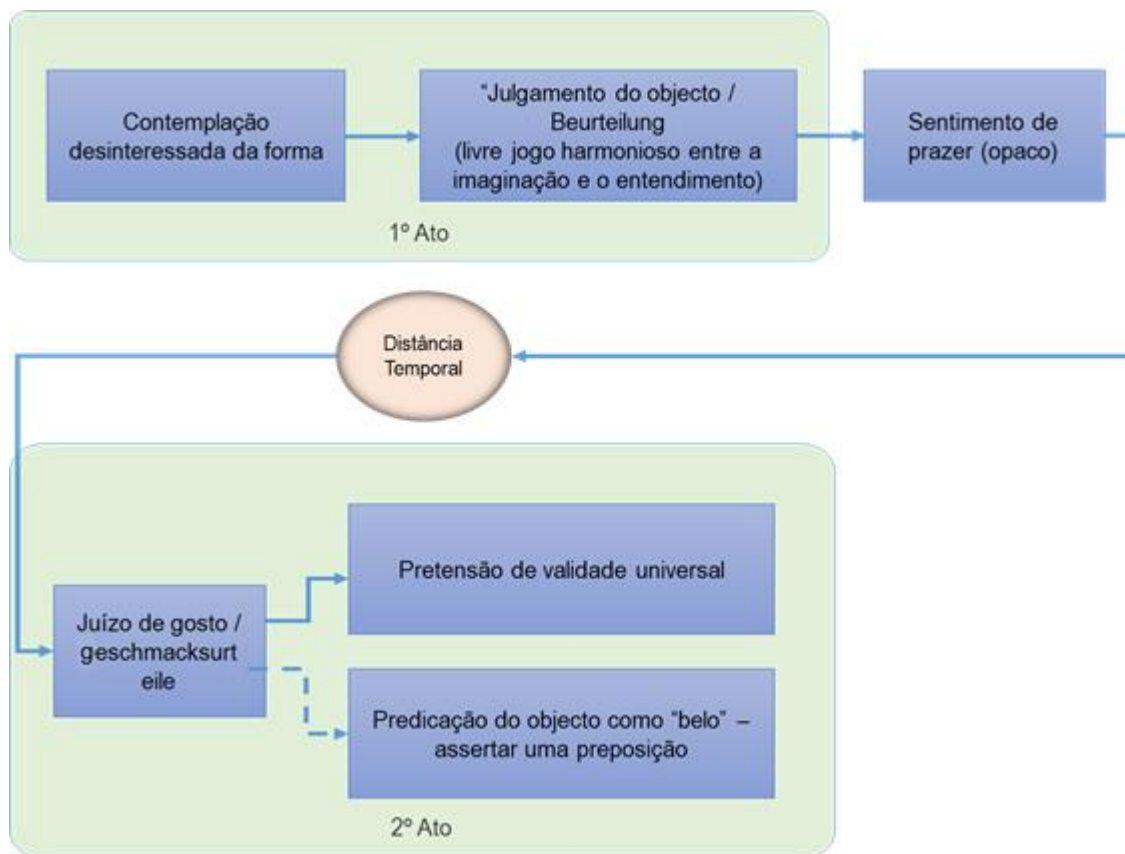


Figura 6- Interpretação de Guyer da secção §9 segundo dois atos de julgamento

Por outras palavras, Guyer diz-nos que existe um primeiro momento cognitivo (o julgamento - “The Judging of the Object”) que *precede*, fundamenta ou causa o prazer subjetivo sentido por cada um de nós (o prazer como consequência desse julgamento), e há um momento avaliativo ulterior (o juízo – “The Judgement Of Taste”) que se refere a esse prazer, isto é, que tem o prazer como objeto. Durante este segundo ato, o sujeito reflete sobre o seu sentimento de prazer com vista a determinar a sua origem. Se vier a reconhecer que o seu prazer é desinteressado e, por isso, se deve exclusivamente ao jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento, então o apreciador estará em posição de reivindicar ou de esperar que todas as outras pessoas deverão compartilhar o prazer por ele sentido, produzindo assim um julgamento acerca da beleza. Salienta-se que para Guyer o juízo de gosto propriamente dito deverá ser “a asserção de uma proposição ou a proposição assertada (2017, p. 408)²¹⁴” e não um sentimento.

Guyer procura sustentar esta posição alegando que é a que mais se adequa ao texto de Kant e argumentando que é a posição filosoficamente mais coerente. Guyer salienta que Kant descreve o julgamento da beleza como reivindicando a "validade universal" ou a "comunicabilidade universal" do

²¹⁴ [...]the assertion of a proposition or the proposition asserted (2017, 408). [tradução minha]

sentimento de prazer de alguém. Ora, tal sugere que o prazer deverá *preceder* o julgamento da beleza. Ou seja, segundo Guyer, alguém reivindica universalidade em relação a um prazer que sente *independentemente* dessa mesma reivindicação. Daí que essa reivindicação ou pretensão de universalidade deverá ocorrer sobre esse prazer, depois de ter sido sentido. Isto é, segundo Guyer, o prazer tem que existir antes do juízo - tem que, digamos, “estar lá” para ser julgado.

4.5.4. A interpretação de Hannah Ginsborg

Contudo, outras interpretações foram avançadas, entre elas destaco a interpretação de Hannah Ginsborg (2017). Ao contrário de Guyer, Ginsborg rejeita a hipótese dos dois atos, argumentando que o juízo de gosto se processa num ato *único* que se identifica com o sentimento de prazer do belo e que reivindica a sua própria validade universal. Julgar um objeto como belo, defende Ginsborg, consiste em estar num estado mental que faz uma reivindicação não conceptual da sua própria adequação em relação ao objeto julgado. Uma vez que tal estado mental constitui um sentimento de prazer desinteressado, o juízo reivindica a sua validade universal e, ao fazê-lo, reivindica a validade universal do prazer com o qual pode ser identificado. Isto explica como é possível que o juízo de gosto poderá "preceder" o prazer - no sentido em que o constitui – e, ao mesmo tempo, reivindique a sua comunicabilidade universal.

Segundo esta interpretação, o jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento não se resume a um episódio distinto e anterior ao juízo acerca da beleza do objeto. Ginsborg defende que esse jogo constitui o próprio ato de julgar característico do juízo de gosto. Assim, julgar a beleza de um objeto não é averiguar a fonte do prazer sentido, mas sim entrar nesse mesmo jogo cognitivo. Uma vez que para Ginsborg o juízo ocorre num ato único, o reconhecimento da intersubjetividade do prazer ou da sua comunicabilidade universal fará parte do próprio prazer.

Ginsborg acrescenta que esta perspetiva estará mais próxima da nossa maneira de pensar a crítica estética e o desacordo acerca do gosto do que a perspetiva de Guyer, porque localiza o alvo da crítica e do desacordo na nossa capacidade de ter sentimentos apropriados em circunstâncias apropriadas, em vez de na nossa capacidade de identificar as fontes dos nossos sentimentos. Com efeito, quando criticamos ou discutimos a beleza ou o valor estético de um dado objeto, geralmente a nossa preocupação não está em saber se alguém soube identificar a fonte do seu prazer corretamente. Em rigor, tal consistiria num juízo *empírico* sobre as causas do seu prazer, em tudo semelhante ao juízo que alguém faz acerca das origens da sua dor, por exemplo. A estrutura justificativa do juízo de

gosto é diferente. Não justifico o juízo de gosto com base numa averiguação empírica entre prazer e fonte desse prazer, mas diretamente com base nesse prazer. Ginsborg assinala que se fosse verdade que o juízo de gosto se baseasse numa averiguação causal entre prazer e fonte do prazer, então quem não sentisse prazer perante um objeto, não poderia produzir um juízo de gosto acerca desse objeto porque não haveria nenhuma averiguação a fazer. Se perante o mesmo objeto, o Lucas sente um intenso prazer e a Valentina não sente nada de especialmente marcante, então, segundo a interpretação de Guyer, a Valentina estaria impossibilitada de produzir um juízo de gosto sobre esse objeto, e não haveria nada acerca do qual o Lucas poderia discordar da Valentina. Ora, como afirma Ginsborg, quando discordamos nos nossos gostos, o que primariamente nos interessa é saber em que medida o prazer que efetivamente sentimos é ou não partilhado pela pessoa da qual discordamos, conjunta e correlativamente, claro está com uma averiguação das condições de apreciação e os aspetos do objeto que consideramos relevantes para esse prazer.

4.5.5. O carácter autorreferencial do juízo de gosto

O principal elemento da interpretação de Ginsborg, e aquele que me parece mais interessante, é, porém, a defesa da filósofa do carácter autorreferencial do juízo de gosto. A principal crítica de Guyer em relação à proposta de Ginsborg é a de que para Guyer não é simplesmente possível que um sentimento de prazer reivindique a sua própria comunicabilidade universal ou a sua validade universal a respeito do objeto contemplado. Ginsborg responde que essa ideia não é óbvia. A autora recorda que é possível encontrar dentro da psicologia e da filosofia das emoções perspectivas que defendem que pelo menos alguns tipos de sentimentos incluem avaliações acerca da sua própria correção. Dá-nos o exemplo do medo: o medo inclui um juízo implícito acerca da adequação da resposta que ele própria provoca perante uma dada situação. Ora, Ginsborg defende que algo idêntico se verifica no sentimento de prazer constitutivo do juízo de gosto. A resposta afetiva perante um objeto belo, defende Ginsborg, inclui o juízo implícito de que a adequação do sentimento à situação é tal que a reivindicação de que outros naquela situação deveriam ter o mesmo sentimento fará parte desse mesmo sentimento (Ginsborg, In Defence of the One-Act View: Reply to Guyer, 2017, p. 429).

Esta pretensão de validade universal inscrita autorreferencialmente no juízo não é algo particular ao juízo de gosto, mas é um elemento normativo dos juízos empíricos. Numa passagem da Introdução da terceira Crítica, Kant dá-nos o exemplo do juízo acerca da experiência de observar uma gota de água que desliza na superfície de um cristal. Este juízo percetivo acerca do movimento da gota

inclui em si a exigência normativa implícita de que outros, na mesma situação, produzam o mesmo juízo perceptivo – isto é, observem aquilo que eu observo. O carácter constitutivo desta reivindicação torna-se claro na resistência natural em assumirmos um juízo deste tipo como algo meramente pessoal. Não dizemos “a gota de água move-se segundo a *minha* perspectiva”, mas afirmamos simplesmente “a gota de água move-se”. Se alguém nos disser que a gota afinal *não* se move, a nossa surpresa tornará imediatamente manifesta à nossa consciência essa reivindicação normativa implícita. Isto é, não se dá num primeiro momento a observação do movimento da água e, num segundo momento reflexivo mais ou menos facultativo, o juízo posterior de que tal observação deverá ser universalmente verificada. Este segundo momento está inscrito fenomenologicamente no primeiro, como avaliação do juízo perceptivo acerca da adequação de si próprio.

Ora, vemos o mesmo tipo de autorreferencialidade na caracterização da pretensão de validade universal feita por um juízo acerca da beleza. Na perspectiva de Ginsborg de um ato único do juízo, tal aplica-se diretamente ao prazer sentido porque, de acordo com esta abordagem, sentir prazer desinteressado perante um objeto belo é apenas julgá-lo belo. Desta forma, fará sentido afirmar que “isto é agradável para mim”, mas afirmar “isto é belo para mim” não faz.

Guyer insistirá que a experiência de prazer não pode ser o juízo de beleza propriamente dito, uma vez que um sentimento pessoal não pode fazer uma reivindicação de acordo universal. Afirmações acerca da universalidade do prazer seriam afirmações públicas sobre a beleza de algo – não sentimentos individuais. Todavia, Ginsborg recorda que o exemplo do juízo perceptivo experienciado diretamente na primeira pessoa acerca do movimento da gota na superfície de cristal mostrou-nos já que a reivindicação de universalidade não precisa de ser uma afirmação posterior à experiência perceptiva expressa diretamente no juízo. Ginsborg argumenta que o mesmo acontece no juízo de gosto: a reivindicação de universalidade pertence à experiência subjacente da beleza expressa no juízo. Daí a nossa relutância em recuar de “Isto é belo” para “Isso é belo *para mim*”, como poderíamos fazer no caso do juízo sobre o meramente agradável. Ginsborg defende que esta relutância advém do facto de a experiência do belo incluir a experiência de que o objeto contemplado é adequado a essa mesma experiência e, deste modo, requerendo implicitamente que tal experiência seja vivida por todos os que o contemplam. Nas palavras de Ginsborg:

Constitui parte da fenomenologia do prazer no belo que eu não o experimente como algo que se possa desprender livremente do objeto - como simplesmente causado pelo objeto, da maneira como a música alta pode causar uma dor de cabeça ou a visão de sangue pode causar uma sensação de náusea - mas sim como algo que é requerido ou exigido pelo objeto, tal como o modo como um objeto visivelmente verde ou quadrado exige a percepção do objeto como verde ou quadrado. E essa reivindicação é, por

defeito, universal, uma vez que não a experimento como dependente de fatores que me são peculiares (Ginsborg, 2017, p. 435)²¹⁵.

Poderei ilustrar a perspectiva de Ginsborg no seguinte diagrama.

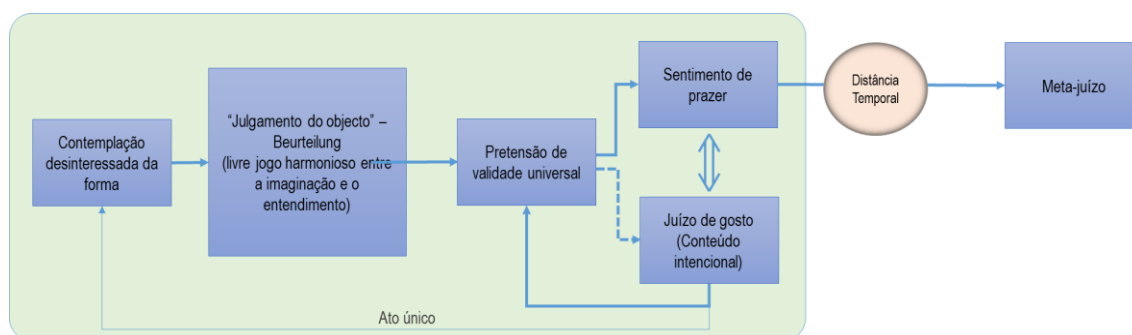


Figura 7- Interpretação de Ginsborg, segundo um ato único

As setas no diagrama não devem ser interpretadas como ligações causais que associam eventos temporalmente distintos entre si, mas como as várias condições que tenho vindo a explicar. O prazer é identificado com o juízo de gosto, cujo conteúdo intencional é o próprio juízo - que por sua vez, na afirmação da sua adequação, resulta na pretensão de validade universal. A autorreferencialidade é explicitada no conjunto de setas que configura o circuito fechado entre o juízo de gosto e a pretensão de universalidade. A seta entre juízo e prazer pretende significar uma relação de identificação.

Guyer resiste à identificação entre juízo e prazer porque, como vimos em cima, de acordo com Guyer, o juízo de gosto só pode ser a “asserção de uma proposição ou a proposição assertada”. Ginsborg rejeita esta visão estritamente proposicional dos juízos, começando por recordar que Kant enfatiza que os juízos sobre o belo não são objetivos nem têm conteúdo conceptual. Além disso, Kant permite a existência de “juízos de percepção” nos *Prolegómenos* e “julgamentos do agradável” na terceira Crítica agora em análise (Ginsborg, In Defence of the One-Act View: Reply to Guyer, 2017, p. 431). Parece claro que em Kant encontramos uma conceção de juízo que abrange mais do que afirmações com conteúdo proposicional. Para ilustrar o carácter não proposicional do juízo de gosto, Ginsborg descreve a seguinte situação:

²¹⁵ It is part of the phenomenology of pleasure in the beautiful that I do not experience it as floating free of the object—as simply caused by the object in the way that loud music can cause a headache or the view of blood a feeling of nausea—but rather as something which is called for or demanded by the object, in something like the way that a visibly green or square object calls for the perception of the object as green or square. And that demand is by default universal, since I do not experience it as depending on factors peculiar to me (Ginsborg, In Defence of the One-Act View: Reply to Guyer, 2017, p. 435). [tradução minha]

Considere alguém que se depara com uma árvore em flor ou uma pintura e tem o tipo de experiência que expressaria naturalmente exclamando 'Isso é belo!'. Não é irracional, quer ela diga ou não essas palavras, descrevê-la como tendo 'feito um juízo sobre a beleza', tal como podemos certamente afirmar que essa pessoa considerou tal objeto belo, tomou-o como belo, ou o experimentou como algo belo. Nada mais parece ser necessário para que a sua experiência seja qualificada como um juízo sobre a beleza do objeto. No entanto, também não é irracional descrever essa mesma experiência como uma sensação de prazer no objeto (Ginsborg, In Defence of the One-Act View: Reply to Guyer, 2017, p. 432).²¹⁶

Em suma, se o prazer que experiencio é o tipo de prazer que poderia naturalmente expressar como "Isto é belo!", então sentir tal prazer é já avaliar, no sentido mais direto de valorar ou atribuir valor, o objeto como belo. Assertar uma proposição é apenas reafirmar o juízo que foi produzido. Se num momento posterior pretender apurar se o que senti corresponde ao sentimento de prazer característico da beleza, não estou a fazer uma primeira tentativa de avaliação, mas sim a tentar confirmar a validade ou solidez de um juízo que já produzi. Trata-se de uma espécie de meta-juízo sobre o juízo de gosto fundamentalmente baseado no prazer e identificado com esse mesmo prazer.

Apesar de Ginsborg rejeitar que este juízo distanciado constitua o juízo de gosto proposto por Kant, é também inegável que o juízo de que nos fala Guyer – uma reflexão posterior sobre as origens e condições do prazer sentido e a sua relação com o objeto contemplado – corresponde à prática de justificar o juízo estético característica da crítica estética e artística. Assim, poder-se-á dizer que este meta-juízo corresponde, ou pelo menos será parte, do que temos vindo a descrever como a "avaliação crítica distanciado", do qual o juízo de gosto de Hume, na sua relação com o padrão de gosto, analisada na secção anterior, constitui uma das propostas historicamente mais influentes.

Chegados a este ponto, gostaria de dizer que não tomarei posição em relação à disputa entre Guyer e Ginsborg em relação à adequação *textual* de cada uma das interpretações propostas. Trata-se de um problema essencialmente hermenêutico da obra de Kant que ultrapassa o âmbito desta investigação. Interessa-me discutir este tema naquilo que o seu aprofundamento nos traz de filosoficamente frutuoso, independentemente do que será a interpretação que melhor reflete o pensamento de Kant. Assim, com a exposição das ideias postas em jogo nesta disputa pretendi recolher os elementos filosoficamente relevantes para a construção de uma noção mais compreensiva

²¹⁶ Consider someone who comes upon a flowering tree or a painting and has the kind of experience that she would naturally express by exclaiming 'That's beautiful!' It is not unreasonable, whether or not she says those words, to describe her as having 'made a judgement of beauty' just as we might say that she has found the object beautiful, taken it to be beautiful, or experienced it as beautiful. Nothing more seems to be needed for her experience to qualify as a judging of the object to be beautiful, or a judgement of beauty. Yet it is also not unreasonable to describe that same experience as a feeling of pleasure in the object (Ginsborg, In Defence of the One-Act View: Reply to Guyer, 2017, p. 432).

da experiência estética, que em Kant se exprime através do juízo de gosto. Considero que a interpretação de Ginsborg é filosoficamente mais interessante – uma vez mais, independentemente de ser a que melhor se ajusta ao que Kant tinha em mente – por nos fornecer um dos elementos fundamentais de ligação entre experiência e juízo: a autorreferencialidade.

4.6. O carácter autorreferencial do juízo e da experiência estética

Disse na secção anterior que Kant usa a expressão “juízo estético” de um modo diferente daquele que é contemporaneamente usado. Com efeito, a expressão “juízo estético” pode hoje referir-se à beleza, mas pode também referir-se a outras qualidades esteticamente salientes do objeto ou ainda à experiência por ele provocada. Doravante, por “juízo estético” pretendo significar o que hoje se entende por tal designação, e não o que Kant estipulou para esta noção na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Clive Bell, um autor que já mencionei no capítulo 3, usa esta expressão no sentido que agora pretendo usar. Vimos no capítulo 3 que para Bell, uma dada obra de arte tem valor estético em virtude de possuir aquilo que Bell chamava de “forma significativa”. Acontece, por sua vez, que, de acordo com Bell, tal obra possui forma significativa se for capaz de suscitar uma certa “emoção estética”. Mas se aceitarmos que esta emoção estética não se reduz a uma mera reação sensorial automática, e requer uma atitude cognitiva apropriada às suas características relevantes, pergunta-se: que tipo de atitude será essa? Penso que esta atitude consiste, fundamentalmente, numa apreciação cuidada dos elementos relevantes e consequente avaliação da obra contemplada. Em Bell estes elementos são um certo arranjo de linhas, cores e formas; em Hanslick o importante é a estrutura melódica, rítmica e harmónica; em Kant será a estrutura espaço-temporal cognitivamente discernível na forma perceptiva. Ora, se seguirmos a interpretação de Ginsborg da teoria do juízo de gosto de Kant, a apreciação inclui tanto um juízo ou ato avaliativo destas qualidades sensíveis ou fenomenológicas da obra, como da própria experiência vivida assim ajuizada. Desta forma, se o juízo da obra se baseia no comprazimento que sinto, também será verdade que o comprazimento que sinto resultará do juízo que faço acerca desse mesmo comprazimento. Isto é, não poderei valorizar a obra *apenas* porque ela me apraz – tal aproximar-se-ia de um juízo sobre o meramente agradável. Para fazer esta distinção e dar conta da riqueza do carácter cognitivo da experiência estética, temos que incluir um elemento autorreferencial: valorizo a obra com base no comprazimento que, por sua vez, se baseia no juízo que me leva a valorizá-la. Doutra modo ainda, valorizo a obra porque ela me apraz, e a obra apraz-me porque sou capaz de a valorizar. Ora, o processo inerente a esta valoração é o processo que caracteristicamente

define o juízo estético. Se assim for, estamos a dizer que a experiência estética contém em si o próprio juízo que a procura avaliar. Isto é, uma das peculiaridades da experiência estética é que semelhante experiência implica um juízo ou avaliação estética sobre a própria experiência. O prazer resultante da fruição de uma obra é *concomitante* à avaliação da obra – eu retiro um prazer peculiar da obra porque a avalio positivamente, e avalio positivamente a obra porque o prazer que dela retiro resulta da avaliação positiva que sobre ela faço. Trata-se de um circuito sinérgico entre a fruição e a avaliação, mediada pela adequada apreciação. A experiência estética é, neste sentido, *autorreferencial*, porque contém uma atitude cujo objeto é a própria experiência. Analogamente, o juízo estético também é autorreferencial porque se refere a uma experiência que o contém.

Considero que esta formulação do juízo estético não é viciosamente circular (como presumivelmente acontece no modo como Bell define “emoção estética” e “forma significativa” em função um do outro), porque nos fornece uma clarificação sobre a sua natureza e mecanismo peculiares. Assemelha-se antes a um sistema realimentado, no qual a entrada do sistema depende, em parte, da saída. Se faço exercício físico, terei mais saúde. Se tenho mais saúde, farei mais exercício físico. A minha saúde depende em parte do exercício que faço que depende, por sua vez, da saúde que tenho. Apesar de circular, é perfeitamente inteligível e informativo. Situações e dispositivos baseados em mecanismos de realimentação são comuns no nosso quotidiano. Um termostato será talvez o exemplo mais imediato: a temperatura do ar expelido na saída deste aparelho depende da temperatura detetada pelo sensor, que por sua vez varia em função do ar que é expelido. Ou seja, o nível de temperatura de saída depende do nível de temperatura ambiente detetada (de entrada), que depende da temperatura de saída. Analogamente: o prazer estético que retiro de uma obra depende do juízo estético que faço sobre ela que depende, por sua vez, do prazer estético que dela retiro.

Todavia, vimos que Ginsborg pretende ir mais longe ainda, alegando que o juízo se *identifica* com o prazer. Julgo que devemos entender esta ideia como uma forma de enfatizar o carácter complexo do juízo estético relativo à beleza que contém em si uma peculiar relação entre a sua componente cognitiva e a sua componente sensorial. A autorreferência ocorre entre estes dois componentes. A primeira componente do juízo compreende o processo intelectual e imaginativo que ocorre durante a apreciação do objeto e que tem como parte do seu objeto intencional a sua própria coloração fenomenológica, isto é, o prazer enquanto qualidade sensível. Por seu turno, a segunda componente corresponde a este mesmo prazer, o carácter sensorial do sentimento inerente e resultante do processo cognitivo. Daí que não devemos entender o juízo estético e a fruição como dois

pontos distintos de um processo autorreferencial (como a entrada e a saída do termostato, ou a saúde e o exercício físico do exemplo anterior), mas sim como dois aspetos de um mesmo fenómeno mental que se definem um em função do outro.²¹⁷

Distingamos mais claramente fruição de apreciação contemplativa. Com apreciação contemplativa pretendo aqui significar a atenção às qualidades relevantes para a fruição de objeto, que, por sua vez, deverá constituir a base do juízo. Nesse sentido, a apreciação é o *meio*, enquanto a fruição é o *fim* da experiência estética. Se a apreciação for plenamente apropriada, a fruição alcançada nessas condições é, digamos, a experiência estética “consumada” - isto é, a experiência que faz justiça às potencialidades do objeto apreciado.

Voltemos ao exemplo do crítico musical e dos seus amigos. Em linha com o que afirma Gracyk na passagem acima citada e tendo agora em conta o que tenho vindo a dizer acerca da autorreferencialidade do juízo integrado, vemos mais claramente de que forma os seus amigos (que estão primordialmente preocupados em ter uma experiência musical gratificante) estão também envolvidos num complexo processo de avaliação estética. Este processo avaliativo constitui o cerne do juízo estético integrado. Juízo que se constitui a partir do esforço apreciativo de quem está essencialmente preocupado em fruir o melhor possível a eventual beleza (ou, de forma mais geral, a eventual qualidade estética) das obras ouvidas. Vemos que tal juízo, ao contrário do que sucede com a avaliação do crítico musical, pode ser descrito mais adequadamente como um processo imanente e constitutivo da própria *experiência estética*. Trata-se de avaliar a obra segundo o grau de gratificação que nos dá *enquanto* a apreciamos e fruimos – e trata-se de a fruir com base na avaliação dessa mesma fruição e do grau de gratificação que nos oferece.

4.7. Relação entre juízo integrado e avaliação crítica

Como se relacionam o juízo integrado na experiência e a avaliação crítica distanciada? Vimos já que a avaliação crítica se liga ao juízo integrado numa relação direta e de estreita dependência. A

²¹⁷ Penso que uma forma de tornar inteligível a tese de Ginsborg de que juízo estético e fruição estética são idênticos será apelando à distinção entre sentido e referência de Gottlob Frege. Frege (1892 / 1993) defendeu que os nomes e as descrições possuem, para além de uma referência, um sentido. O sentido de uma expressão fornece a sua significância cognitiva, isto é, a forma particular através da qual a referência é estabelecida. A descrição “a estrela da manhã” e “a estrela da tarde” referem o mesmo planeta, Vénus, mas são diferentes modos de conceber esse planeta, no primeiro caso o brilho que se esvanece quando o Sol surge, no segundo, o brilho que se vislumbra ao anoitecer. Para o caso em mãos, o sentido de juízo é distinto do sentido de fruição, mas ambos referem o mesmo fenómeno mental. Quando falamos em juízo estamos a salientar a componente intencional-cognitiva, enquanto quando falamos em fruição queremos destacar a componente sensorial. Referem, contudo, o mesmo evento: o juízo contém a componente sensorial, e a fruição contém a componente intencional-cognitiva. Juízo e fruição são, portanto, formas distintas de entender um processo que se relaciona consigo mesmo.

avaliação crítica tem como objeto central aquilo que é relevante para a experiência estética, sendo a sua função dar conta do que se experimenta ou pode experimentar. Ora, se o juízo estético integrado, tal como foi definido, constitui-se como a principal expressão e condição dessa experiência, então a avaliação crítica deve relevar e revelar os aspetos mais importantes do juízo integrado.

Para averiguar o sentido oposto desta relação, isto é, a dependência do juízo integrado em relação à avaliação crítica, dever-se-á perguntar em que medida avaliar criticamente uma obra pode influenciar relevantemente o processo de apreciação e fruição da mesma. De facto, não é difícil aceitar que o estudo da obra que pretendo apreciar me pode ajudar a, digamos, "entrar" nos seus meandros. Antes de pensarmos na música instrumental, podemos constatar que na arte representacional este aspeto é deveras evidente. Se se trata de uma pintura que retrata um acontecimento histórico, por exemplo, o exercício de avaliar em que medida a obra é capaz de expressar um ponto de vista acerca desse acontecimento deverá ter repercussões no modo como experiencio essa obra. De forma menos imediata, o mesmo se poderá dizer em relação aos restantes aspetos das obras de arte, como os aspetos expressivos ou formais. A crítica cumpre, assim, um papel importante na nossa compreensão das obras:

Os críticos permitem que apreciemos as obras de arte, ao dar-nos uma perspetiva única do modo como elas funcionam. Explicam a presença de certas características numa obra - como a montagem disjuntiva num filme - mostrando como elas contribuem para alcançar o propósito da obra (tal como projetar uma aura de nervosismo e incerteza). Seguindo o seu exemplo, podemos voltar ao filme em questão, ou a outros filmes, equipados com uma compreensão dos motivos por que se utiliza aquela montagem. Os críticos dão-nos a ver como partes das obras servem desígnios maiores. Muitas vezes, isso exige que o crítico ofereça interpretações ou explicações dos objetivos maiores da obra, mas estas perspetivas abrangentes são frequentemente apresentadas, em grande medida, para explicar por que razão são as obras compostas daquelas partes - não só para que compreendamos e apreciemos a obra em causa, mas também para que possamos compreender e apreciar outras obras com configurações semelhantes (Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 171).

Desta forma, tendemos a reconhecer à crítica artística um certo valor pedagógico na medida em que nos ajuda a experienciar as obras de arte de uma forma mais completa. Carroll reitera esta ideia numa obra posterior dedicada inteiramente à filosofia da crítica de arte:

Contamos com os críticos para que nos recomendem e orientem na nossa seleção do que deveremos atender, e para que nos ajudem a compreender e a apreciar a vasta quantidade de obras com as quais somos confrontados (2009, p. 11)²¹⁸.

Ou seja, se é verdade que o esforço de interpretação, apreciação e avaliação distanciada se baseia na experiência e tem a experiência como objeto, é de esperar que tal exercício crítico tenha efeitos sobre essa mesma experiência. Daí que também a avaliação crítica exiba um carácter autorreferencial que tem como elemento intermédio desse circuito a experiência estética.

Antes de avançar, quero precisar um pouco mais a diferença conceitual entre a “apreciação contemplativa” e a “apreciação analítica”. Como disse atrás, a “apreciação contemplativa” refere-se à apreciação que ocorre no interior da experiência estética, como sua condição primeira. Nesta aceção, a apreciação contemplativa define-se pela atitude em relação ao conjunto de qualidades que potencialmente maximizam a fruição desse objeto. Saber apreciar contemplativamente um objeto é saber manter com as qualidades esteticamente relevantes uma relação sensorial, emotiva e cognitiva apropriada, de modo a retirar do objeto a experiência mais recompensadora que ele poderá oferecer. Assim, apreciar dentro da experiência é saber dirigir a atenção e manter o foco no que é importante.

Por sua vez, com “apreciação analítica” pretendo referir-me a um tipo de análise e compreensão do objeto que levamos a cabo *fora* da experiência. Apreciar, neste caso, consiste em fazer da obra de arte objeto de compreensão e estudo distanciada. Desta forma, enquanto apreciação no primeiro sentido corresponde à *contemplação* do objeto, neste segundo sentido, apreciação corresponde à *análise* do objeto. Encontramos esta última aceção de apreciação fora do domínio artístico quando dizemos, por exemplo, que o relatório de contas deverá ser apreciado o mais brevemente possível, quando um general pede aos seus homens que apreciem uma batalha que ocorreu, ou quando nos pedem para apreciar as estratégias de um jogo de xadrez que levaram ao xeque-mate (Carroll, 2010, p. 169). No contexto da arte, apreciar (analiticamente) significa distinguir, relevar e explicar as qualidades e os objetivos de uma obra. Assim, nessa aceção, apreciar constitui a base da avaliação crítica distanciada de que temos vindo a falar. Quero destacar esta aproximação porque embora se possa falar de apreciação num sentido não valorativo (isto é, como simples análise e interpretação), Carroll defende que a tarefa do crítico é essencialmente *avaliativa* e não meramente interpretativa, explicativa ou descritiva. Desta forma, de acordo com Carroll, ainda que conceptualmente se possa manter a distinção entre apreciação e avaliação, o propósito principal da

²¹⁸ We look to critics to recommend and guide our selection of what we shall attend to, and to assist us in comprehending and appreciating the vast amount of work that confronts us (Carroll, 2009, p. 11). [tradução minha]

apreciação no contexto da crítica artística é a avaliação (cf. Carroll, 2009, pp. 11-47). A apreciação que importa na crítica será aquela que se apresenta como condição da avaliação e se integra no ato avaliativo, ou seja, que contribui para essa mesma avaliação. O que primariamente nos preocupa é saber em que medida o objeto de arte é meritório e digno da nossa atenção. Daí que, como já referi numa secção anterior, seja muito comum encontramos a atribuição de uma pontuação concreta a um determinado livro, filme ou peça de música (em termos de "estrelas", por exemplo) nas *reviews* das revistas dedicadas à crítica de arte. Saber apreciar analiticamente é saber identificar as qualidades possivelmente e potencialmente proporcionadoras de experiências gratificantes. Claro que tal não é de todo garantido. É o que sucede quando uma obra tem pouco ou nenhum valor: a avaliação que resulta de uma boa apreciação é negativa. E da sua apreciação resultará um nível de gratificação concordante com o seu valor, isto é, uma gratificação menor.

4.8. Representação esquemática da experiência estética

Dito isto, podemos esquematizar a ligação entre juízo integrado e avaliação crítica na sua relação com a experiência estética da seguinte forma:



Figura 8- Relação entre juízo integrado e avaliação crítica

Este esquema pretende mostrar que as dimensões da experiência estética mais relevantes se relacionam entre si de maneira autorreferencial. Como se trata de um circuito fechado, o ponto onde este se inicia é relativamente arbitrário. Contudo, é comum pensarmos que a experiência estética tem início na apreciação contemplativa do objeto, sendo que a contemplação do objeto deverá focar-se nas suas qualidades esteticamente mais relevantes. A componente cognitiva do juízo opera sobre as qualidades do objeto assim apreendidas. Esta atividade cognitiva resulta e é acompanhada da sensação de prazer que constitui a sua componente sensorial. Esta componente ramifica-se: por um lado regressa à componente cognitiva do juízo, por outro servirá como elemento da apreciação analítica.

Quando regressa à componente cognitiva acontece o seguinte. Esta componente cognitiva averigua em que medida a sensação (que dele mesmo resulta e a ele regressa) constitui uma resposta adequada àquilo que é apreendido através na contemplação do objeto. Por exemplo, acerca do carácter desinteressado do prazer sentido. O juízo inclui assim uma avaliação da sua própria adequação, que, se quisermos seguir a proposta de Kant, deverá surtir a expectativa de que os outros nos acompanhem no que sentimos. Neste ponto fecha-se o ciclo autorreferencial do juízo estético integrado, identificado com a fruição estética.

Como disse, a partir da segunda saída da ramificação, a componente sensorial deverá constituir-se como elemento da apreciação analítica, que por sua vez será a base da avaliação crítica distanciada. De facto, a análise e a avaliação da obra deverá fundamentar-se, em última instância, no modo como a obra me afeta ou me poderá afetar na sua máxima expressão. A análise da obra implica um aprofundamento da sua compreensão, através de um esclarecimento dos seus propósitos e das suas características. A avaliação envolve uma tomada de posição crítica de segunda ordem em relação aos elementos fornecidos por essa análise, através da qual se estabelece com maior clareza as qualidades dignas de apreciação contemplativa. Desta forma, a avaliação crítica prepara a apreciação contemplativa, ajudando-nos a manter o foco nas qualidades que melhor potenciam a fruição estética. Neste ponto o ciclo autorreferencial da avaliação crítica distanciada fecha-se. Como acima referi, a avaliação crítica da obra poderá desta maneira aumentar ou diminuir o nível de gratificação associado à sua fruição. A fruição intensifica-se ou atenua-se em função da riqueza ou frivolidade das qualidades contempladas e discernidas. Sendo a fruição o núcleo da experiência estética, será a experiência que concomitantemente se torna mais rica e intensa, ou mais frívola ou superficial.

Estas considerações acerca do juízo e da experiência estéticos constituem considerações acerca dos seus aspetos mais gerais. Importa agora encaminhar este estudo para o caso da experiência musical. A pergunta que se coloca agora é a de saber como poderemos entrar no processo apreciativo inerente à experiência musical, dentro da qual podemos contemplar, fruir e ajuizar a obra musical, e em relação à qual a podemos analisar e avaliar?

4.9. Aproximação à experiência musical

Terminei o capítulo 3 assinalando dois modos de apreciação musical. Vemos agora que estes dois modos correspondem ao que neste capítulo designo por “apreciação contemplativa” e “apreciação analítica”. O primeiro, referente à apreciação que ocorre durante a experiência musical, foi analisado com maior detalhe a partir de uma definição de Roger Scruton de “compreensão musical”, que nesse caso significa saber apreciar adequadamente uma obra musical. Através da definição de Scruton pudemos clarificar o que está, ou o que deve estar, em jogo na experiência da música. Isto é, o que melhor caracteriza essa experiência. Nessa última secção do capítulo anterior, começamos também a estudar em que consiste o segundo tipo de apreciação, a apreciação analítica. Trata-se de um tipo de investigação acerca da estrutura da obra musical que é feita fora da experiência, enquanto tentativa de sistematização e conceptualização dos elementos relevantes para o primeiro modo de apreciação, a apreciação contemplativa. Num sentido muito lato, tudo o que escrevi até este ponto nesta tese - no primeiro, no segundo e no terceiro capítulo - constitui uma apreciação desde segundo tipo, porque, afinal, o que procurei fazer ao longo dessas páginas foi tentar clarificar conceptualmente e discutir criticamente os elementos mais relevantes da experiência musical - o som, o tempo, a expressão e a forma. Todavia, quando um músico ou um musicólogo fala em “análise musical” tem normalmente em mente uma análise dirigida a uma obra particular, e não tanto um estudo alargado dos aspetos mais gerais da música. Claro que os dois tipos de abordagens estão relacionados: é expectável que o músico aplique na análise da obra particular que tem em mãos ideias gerais que aceitou numa teoria musical mais vasta.

Musicólogos como Joseph Dubiel (2011) advertem que o critério último da validade destas análises teóricas deverá ser sempre a experiência musical. Dubiel afirma que se não conseguirmos relacionar um dado padrão encontrado na análise formal com uma maneira efetiva de ouvir a música, então devemos duvidar de que esse padrão é relevante para a nossa compreensão da estrutura

musical (Dubiel, 2011, p. 526). É difícil contestar esta ideia de Dubiel. Se uma peça musical é concebida para que seja experienciada auditivamente, então não parece que faça sentido aceitar como um aspeto relevante da estrutura da obra algo que não contribua relevantemente para essa experiência auditiva. A dúvida que se coloca é saber de que maneiras pode um dado aspeto analisado ser relevante (ou irrelevante) para a experiência da música. Na secção anterior, coloquei a experiência estética como o centro da dinâmica apreciativa, em torno do qual o juízo e a avaliação se concebem. A apreciação contemplativa e o juízo estético integram-se na experiência, enquanto a apreciação analítica e a avaliação crítica tomam essa mesma experiência como o seu objeto e objetivo. Será segundo este esquema geral que penso que deveremos pensar aquilo que é pertinente para a experiência musical e, conseqüentemente, para a estrutura de uma obra musical. A divisão que fiz entre, por um lado, apreciação contemplativa e juízo integrado e, por outro, apreciação analítica e avaliação crítica, encontra um paralelo entre os dois tipos de entendimento musical identificados por Erkki Huovinen: o “entendimento perceptivo” e o “entendimento epistémico” (Huovinen, 2011, p. 124). O entendimento perceptivo refere-se à nossa capacidade de ouvir música nos sons, ou ouvir os sons como música. Algo que é alheio a uma pessoa que sofre de “amusia”, para quem uma melodia no piano tem a mesma musicalidade do som de um martelo a bater num prego. Os sons tornam-se música quando são representados de uma certa forma, que Scruton descreve como “a criação ativa de um mundo intencional, no qual sons inertes são transfigurados em movimento, harmonia a ritmo (Scruton, 1983, p. 100).” Ouvir os sons como música constitui o patamar basilar de entendimento musical, sobre o qual graus sucessivamente mais elaborados de entendimento poderão ocorrer. No essencial, o entendimento perceptivo corresponde ao juízo estético integrado de que tenho vindo a falar, isto é, ao exercício de julgar e dar sentido aos elementos da experiência durante essa mesma experiência. Este entendimento mede-se, sobretudo, pela nossa capacidade em fruir e acompanhar o desenvolvimento estrutural de uma obra enquanto a ouvimos. Por exemplo, se formos capazes de discernir durante a audição da obra o desvio na progressão harmónica introduzido por uma cadência interrompida, então o discernimento desse desvio harmónico incluir-se-á no entendimento perceptivo dessa obra.

O entendimento epistémico, por sua vez, consiste na análise conceptual das estruturas e princípios que subjazem a experiência e as qualidades experiencialmente relevantes da música. Este tipo de entendimento poderá colocar em relevo aspetos da música que não estão diretamente patentes na experiência, mas que ainda assim cumprem um papel explicativo importante na nossa compreensão da obra em apreço. O sistema proposto por Heinrich Schenker que mencionei no capítulo anterior constitui um dos sistemas academicamente mais influentes de análise deste tipo de

estrutura “oculta”. Segundo este sistema, o valor de uma obra poderá ser explicado por uma estrutura harmónica profunda na forma de uma grande arcada que parte da tónica, passa pela dominante e regressa à tónica, e uma estrutura melódica que desce do terceiro, quinto ou oitavo grau da escala, até ao primeiro, a tónica, uma vez mais. Tal como vimos na última secção do capítulo anterior, podemos incluir neste entendimento epistémico da música todas as considerações derivadas da teoria tonal, a partir da qual se pensam as funções dos acordes, os tipos de modulações, as várias cadências, as diversas escalas, etc. Estas análises procuram conceptualizar aquilo que é importante para a experiência estética da música, mas essa mesma conceptualização (presumivelmente) não integra, de forma patente, essa experiência. Por exemplo, podemos ficar a saber através de uma análise formal que um dado acorde é um acorde de nona diminuta na primeira inversão. Trata-se de um tipo de conhecimento epistémico que não é dado na experiência de forma direta – não é um conhecimento diretamente percebido. Quem possui uma capacidade musical muito desenvolvida poderá identificar a estrutura do acorde e etiquetá-lo de forma correta apenas ouvindo esse acorde. Todavia, em primeiro lugar, semelhante reconhecimento não é de modo algum comum entre os apreciadores de música. Em segundo lugar, mesmo neste tipo de casos algo prodigiosos de reconhecimento auditivo, não se trata de um conhecimento dado diretamente na experiência, mas sim de uma inferência bastante elaborada a partir de conhecimentos teóricos prévios.

Tal como o relojoeiro que nos explica as engrenagens que causam o funcionamento de um relógio, o musicólogo que se dedica ao entendimento epistémico assume-se como uma espécie de “relojoeiro” das obras musicais, examinando as “engrenagens” causais que subjazem à sua estrutura fenomenológica. A validade da análise da engrenagem do relógio mede-se em função da precisão com que o relógio dá as horas. De forma equivalente, a validade da análise do musicólogo medir-se-á em função da sua relevância na explicação do que é valioso para a experiência musical. Contudo, existe uma diferença crucial entre o caso do relógio e o caso da música: o musicólogo faz também o papel de explicador dos ponteiros dos segundos e das horas, para continuar com a metáfora. Isto porque o musicólogo procura ajudar-nos a compreender a obra musical apontando *também* para o que está patente na experiência musical, referindo-se diretamente a certos aspetos da sua aparência fenomenológica. Por exemplo, um teórico da música poderá chamar-nos a atenção para os diversos modos como o sujeito de uma fuga de Bach vai surgindo ao longo da peça. Esses modos de apresentação da fuga são eventos que se podem ouvir diretamente na música, e por isso fazem parte da estrutura fenomenológica. É justamente este sentido de compreensão musical que adquirimos quando atentamos nos aspetos da experiência musical abordados extensivamente no capítulo anterior

a partir da definição de Scruton: os movimentos, os diálogos e as resoluções que se ouvem diretamente na “superfície” da música. Para este tipo de compreensão, o papel do musicólogo consiste sobretudo em apontar, salientar e relacionar aspetos da música que estão já disponíveis na experiência, mas que esperam uma melhor orientação. Para estes casos, o entendimento epistémico poderá resumir-se, num primeiro momento, à simples categorização e nomeação dos aspetos experienciados referidos, como assinalar que aquele trecho melódico que agora damos conta que se repete por outras vozes ao longo da peça se chama tecnicamente de “sujeito” e que se constitui como o tema central dessa obra. Todavia, a partir dessa simples chamada de atenção e dessa nomeação, poder-se-á iniciar toda uma reflexão acerca do conceito de sujeito. Esta reflexão deverá expandir o nosso entendimento epistémico. Daí que outra diferença fundamental entre o caso do funcionamento de um relógio e o caso da música, é que se acredita que a relação entre entendimento epistémico e entendimento perceptivo na música é bem mais complexa que a relação entre entendimento epistémico das engrenagens do relógio e o entendimento da interface visível dos seus ponteiros. Num relógio, aquilo que pertence ao estudo das engrenagens e aquilo que pertence ao entendimento do ponteiro das horas e dos segundos está perfeitamente separado. Uma criança que tenha aprendido a ler as horas num relógio não precisa de ter qualquer conhecimento dos princípios de funcionamento de um relógio, nem tal conhecimento iria contribuir para a sua capacidade em interpretar os segundos e as horas deste instrumento. Isto acontece, aliás, com praticamente todos os objetos que usamos quotidianamente. Não precisamos de saber de construção de cadeiras ou de facas para as utilizar, tal como não precisamos de ter quaisquer conhecimentos de teoria de eletromagnetismo para saber usar uma lâmpada, um micro-ondas, um rádio ou um computador. Ora, quando nos voltamos para o domínio da música (e para o domínio das artes em geral), esta separação torna-se muito mais problemática. De facto, acredita-se que o conhecimento “epistémico” ou teórico que adquirimos acerca de uma dada peça (como a estrutura do acorde de nona diminuta ou o conceito de sujeito de uma fuga) terá alguma influência no modo como entendemos perceptivamente essa peça – isto é, como experienciamos a sua estrutura fenomenológica. Neste sentido, saber que se trata de um acorde de nona diminuta na primeira inversão ou saber em que consiste o sujeito terá, presumivelmente, uma influência relevante no modo como ouço esse acorde ou como aprecio uma fuga. Teóricos como Dubiel defendem que a nossa experiência pode mudar em função da análise conceptual que fazemos de uma obra. Quando assim acontece, a diferença entre entendimento perceptivo (ou fenomenológico) e entendimento epistémico esbate-se: o entendimento epistémico adquire um papel fenomenológico, e o entendimento fenomenológico muda porque integra os elementos das estruturas que ganharam esse

papel fenomenológico. Dubiel designa este processo de modulação das nossas percepções através da assimilação de conceitos de “conceptualização do que é ouvido” (2011, 527-8), e acredita que esta integração de conceitos na experiência musical enriquece a experiência, e, por isso, constitui um dos principais benefícios da análise formal.

Ora, será que assim é? De facto, como salienta Erkki Houvinen, existe uma tendência da cultura musical ocidental para valorizar o conhecimento teórico abstrato acerca da música (Huovinen, 2011, p. 124). Este conhecimento teórico pode ser valorizado em si mesmo, como um campo de estudos relativamente autónomo que tem por objetivo desvendar os princípios e a natureza do fenómeno musical, independentemente de qualquer uso prático. Contudo, em consonância com o que afirma Dubiel, também é verdade que o conhecimento teórico envolvido nas análises musicais de obras particulares costuma ser valorizado também pelo seu suposto contributo para o enriquecimento da experiência musical das obras sujeitas a essa análise. A questão que se coloca agora é saber em que medida esta crença é verdadeira. Esta questão reveste-se de uma enorme importância se a colocarmos em termos educacionais, ou seja, em termos do que esta convicção pode implicar para a educação musical de uma sociedade. Se for verdade que a educação musical teórica (como o ensino de harmonia funcional, identificação de acordes, escalas ou modulações) é importante para a apreciação e fruição das obras musicais, então será também importante promover este tipo de ensino se quisermos uma sociedade musicalmente mais capaz e crítica. Contudo, a crença de que a análise teórica de uma obra é realmente importante para a sua fruição não é consensual. Um dos principais oponentes dessa ideia é Jerrold Levinson. Através da elaboração de uma teoria a que deu o nome de “concatenacionismo”, Levinson procurou sustentar uma perspetiva acerca da apreciação musical diferente. Antes de abordar diretamente a teoria de Levinson, vejamos o lugar peculiar que a música ocupa em relação às outras artes no que diz respeito ao tópico do conhecimento teórico em apreço.

4.10. A peculiar posição da música no conjunto das artes

É curioso notar que, no que diz respeito ao modo como nos relacionamos com o mundo da música, surge uma significativa tensão entre duas perspetivas aparentemente válidas de apreciar e avaliar criticamente uma obra musical: a perspetiva do ouvinte comum e a perspetiva do especialista ou teórico musical. Sendo a música um fenómeno social de enorme importância e praticamente omnipresente na vida das pessoas, é a arte sobre a qual mais fácil e descomplexadamente se

produzem juízos valorativos. É rara a pessoa que não afirme uma opinião convicta sobre os seus gostos musicais. Contudo, aquele que nutre pela arte dos sons uma grande paixão, mas que não estudou música a nível profissional ou académico, sentir-se-á desconcertadamente perdido se se deparar, em algum momento da sua vida, com o modo como nesses meios o assunto é tratado. Falei no capítulo anterior de coisas como “modulação” e “função tonal”. Tudo isto faz parte de um sistema de análise musical estudado, em maior ou menor detalhe, por músicos e especialistas e que configura o essencial do que designei de “avaliação crítica distanciada”.

Todavia, o ouvinte não instruído não encontrará nenhuma ligação relevante entre esse enigmático aparato conceptual e a comoção que a música desperta tão naturalmente no momento em que se deixa levar por uma obra do seu agrado. Poder-se-ia ressaltar: mas não é isso que se passa em todas as artes – na pintura, na poesia, no cinema, na escultura? Não existe também uma diferença substantiva entre o modo como as pessoas reagem naturalmente à arte, digamos, a uma pintura, e a forma como academicamente essa mesma pintura é teorizada? Creio que não. Existe, sem dúvida, para qualquer domínio artístico, uma diferença importante entre o tratamento teórico dos críticos de arte e o modo como a arte é recebida pelo grande público. Contudo, defendo que, de modo geral e dentro de certos, mas importantes, limites, as dimensões postas em relevo na avaliação de uma pintura, de uma escultura, de um romance, embora possam adquirir níveis de complexidade elevados, são suficientemente inteligíveis para o cidadão comum interessado e empenhado - sem necessidade de recurso a um jargão tecnicista ou a um complexo sistema conceptual especializado. Ora, na música tal jargão e tal sistema conceptual complexo parecem ser requisitos fundamentais de inteligibilidade.

4.11. A sintaxe da teoria musical e a sua (in)inteligibilidade

Vimos no final do capítulo 3 que os teóricos da música procuraram descrever os padrões que subjazem ao dinamismo estrutural da sucessão de eventos sonoros através da formulação daquilo que poderíamos chamar de uma “gramática” ou de uma “sintaxe” musical que sustenta e configura uma teoria designada por “tonalismo”. Referi o *Traité de L’Harmonie* de Jean-Philippe Rameau, escrito em 1722, como um dos marcos da consolidação desta teoria. Ora, a partir destes pressupostos basilares, surgiu toda uma nomenclatura especializada relativa ao conjunto de conceitos, regras e princípios que procuram tornar este sistema coerentemente interligado. Acontece que o nível de tecnicidade e o tipo de jargão usado por um teórico da música para descrever uma obra musical nos termos desta teoria

torna-se absolutamente indecifrável para a pessoa não instruída ou sem formação musical académica. Isto não nos deverá espantar demasiado se tivermos em consideração que foi necessário criar de raiz todo um novo sistema simbólico para nomear os conceitos e princípios do tonalismo, uma vez que esses conceitos e princípios fazem parte de um domínio que não tem paralelo óbvio com a realidade comum. Refiro-me sobretudo à dimensão formal da música que suporta todas as outras possíveis dimensões, como a expressiva, tal como ela é posta em relevo pelos formalistas. Dar expressão teórica à singularidade da música implicou criar uma linguagem ela própria singular.

É um facto que a teoria tonal serve de base fundamental às análises levadas a cabo na academia no estudo da maior parte das obras canónicas do repertório ocidental, criadas sensivelmente entre os séculos XVII e finais do século XIX, bem como de grande parte da música produzida no século XX e XXI, em especial a música de cariz mais popular. Ora, se reconhecermos que é na academia que poderemos encontrar as formas mais elevadas de entendimento de uma qualquer área do saber, poder-se-á ponderar, então, que tal análise nos fornece os dados de apreciação relevantes para a fruição musical. Todavia, se for verdade que só através desta análise poderemos fruir adequadamente uma obra musical do cânone tonal, teríamos que tirar a desconcertante consequência de que, afinal, a maioria das ouvintes e apreciadores de música não é capaz de fruir satisfatoriamente a música que ouve. Este contraste entre fruição auditiva e estudo académico ecoa nos contrastes que tenho apresentado neste capítulo, entre “apreciação contemplativa” e “apreciação analítica”, entre “juízo estético integrado” e “avaliação crítica distanciada”, entre “entendimento percetivo” e “entendimento epistémico”. Como resolver esta tensão entre fruição e análise? Como nos devemos situar entre o valor que atribuímos ao estudo musicológico académico e o modo como o ouvinte comum avalia a música pelo simples comprazimento que ela lhe oferece?

4.12. O concatenacionismo de Jerrold Levinson

Jerrold Levinson toma o partido dos últimos protagonistas desta questão. Em defesa do ouvinte comum, Levinson considera que existe algo de fundamentalmente errado em fazer depender a apreciação musical da apropriação de conceitos ou de uma qualquer análise harmónica detalhada. Baseando-se na obra do filósofo da música do século XIX, Edmund Gurney, intitulado *The Power of Sound* (1880), Levinson desenvolve a sua teoria concatenacionista (2006, 1997) argumentando que as formas de análise musical academicamente consagradas que dão peso ao plano arquitetural – como

será o caso da análise shenkeriana – são artificialmente intelectualistas. Com o concatenacionismo pretende-se recuperar quer o carácter eminentemente temporal da música, quer o seu carácter sensorial e expressivo. Segundo Levinson, a música é uma arte eminentemente temporal e qualquer análise que não tenha em devida conta esta dimensão deve ser olhada com suspeição. Consistindo a música essencialmente num fluxo contínuo de eventos em permanente mutação, não pode ser entendida segundo esquemas que servem para entender fenómenos artísticos estáticos e fixados espacialmente, como a pintura ou a escultura. Além disso, de acordo com Levinson, a fruição musical é fundamentalmente um envolvimento sensorial, expressivo e emocional com a música, e não tanto uma atividade analítica, intelectual ou conceptual.

O princípio central desta teoria é o que Levinson denomina de “quase-audição” (*quasi-hearing*). Levinson diz-nos que não é fácil perceber o que seja ouvir literalmente o “instante presente” da música. Deve reconhecer-se que existe uma incontornável dificuldade teórica em perceber em que consiste, realmente, um instante sem extensão que se situa entre o que já aconteceu e o que vai acontecer. Tornou-se famosa a reflexão de Santo Agostinho, nas suas Confissões, acerca da natureza do tempo. Agostinho mostra-nos a sua perplexidade ao reconhecer que nenhuma das três “partes” do tempo realmente existe: o passado já não existe, o futuro ainda não existe, e o presente não tem duração. O tempo existe para nós como a memória presente do passado, a atenção presente ao presente, e a nossa expectativa presente do futuro (cf. Tornau, 2020). Dar sentido ao presente enquanto eixo sem duração que separa duas inexistências constitui um dos desafios clássicos da histórica da filosofia.

Contudo, Levinson não se detém demasiado neste puzzle filosófico e avança que podemos, ainda assim, “quase-ouvir”, ou apreender vividamente, a cada momento, um trecho de material musical com uma certa duração. A experiência da quase-audição pode ser pensada como tendo três componentes ou aspetos de certa forma análogos aos três modos de vivenciar o tempo de que nos fala Agostinho. O primeiro será a audição atual do mencionado “instante presente” musical (ou um intervalo de tempo suficientemente curto para ser perceptualmente identificado como um instante); o segundo será a memória vívida de um trecho musical ouvido imediatamente antes; o terceiro será a expectativa vívida de um trecho por chegar. Um ponto importante a destacar, diz-nos Levinson, é que o intervalo (ou a janela) temporal da quase-audição é geralmente pequeno. Podemos quase-ouvir poucos compassos antes do instante presente e quase-ouvir poucos compassos depois desse instante.

Durante o processo da quase-audição opera-se a síntese dos eventos que se encontram nessa pequena janela num fluído coerente. Levinson acrescenta que a coerência dessa síntese reside e se mede na “cogência” sensorialmente manifesta das ligações momentâneas. Levinson considera que aquilo que designa de “entendimento musical básico” requer apenas esta capacidade de quase-audição. Alguém ouve música com “entendimento básico” quando é capaz de atender às mudanças que ocorrem na música momento a momento. Ou seja, quando é capaz de sintetizar auditivamente os eventos que circundam o instante presente, integrando-os num *continuum* temporal de eventos coerentemente conectados entre si. A experiência deste fluxo sonoro é, segundo Levinson, o que nos permite ouvir e apreciar a melodia, o ritmo, os inícios e as finalizações do discurso musical.

Dando como exemplo uma das estruturas formais da música instrumental do repertório clássico que se tornou extremamente influente a partir da segunda metade do século XVIII, a forma-sonata, Levinson distingue duas formas de ouvir uma obra musical que apresenta uma estrutura formal longa e complexa deste género:

- 1) A forma *intelectual*, que envolve manter certos conceitos em mente enquanto se aprecia a obra, e relacioná-los com o que correntemente se está a ouvir, ou em articular o que estamos a ouvir de acordo com certas categorias prévias;
- 2) A forma *perceptiva*, que não envolve conceitos nem categorias, mas uma disposição para registar e responder à progressão musical, momento a momento, nos moldes indicados pela quase-audição (cf. Levinson, 1997, 71).

Não devemos confundir esta divisão de Levinson entre “forma intelectual” e “forma perceptiva” de entendimento com a divisão entre “entendimento epistémico” e “entendimento perceptivo” de que nos fala Houvinen, porquanto a divisão de Levinson se refere a duas formas de “entendimento perceptivo” – isto é, duas formas de apreciar a música durante a experiência auditiva. O importante a destacar é que, ao contrário do que defendem teóricos como Dubiel (atrás mencionado) para quem a audição conceptualmente orientada deve ser valorizada, Levinson defende que só a forma de percepção perceptiva é verdadeiramente musical. A forma intelectual diz apenas respeito à engenhosidade da composição, não contribuindo de maneira significativa para um autêntico envolvimento estético. Daí que, segundo esta visão, as descrições relativas à unidade e complexidade estruturais (nos moldes da teoria tonal aplicados à forma-sonata, por exemplo) são, afinal, muito menos importantes do que seria de esperar para a fruição musical. A apreciação apropriada não envolve pensar articuladamente acerca da música à medida que esta progride, não implica contemplar o seu aspeto arquitetural, nem inclui

nenhuma aplicação consciente de conceitos sobre a forma da peça contemplada. Trata-se sobretudo de reagir e interagir com a corrente musical, de modo somático e perceptivo, num nível não analítico (Levinson, 2015b, p. 39).

Apesar destes aspetos se referirem à experiência, encontramos na parte final do livro em que Levinson primeiramente apresenta a sua teoria, *Music in the moment*, uma conceção de avaliação crítica distanciada. Em linha com as teorias de avaliação que expus, também em Levinson a avaliação crítica da obra é função direta do juízo estético relativo à experiência estética. Segundo a teoria concatenacionista, uma das qualidades basilares a valorizar na obra musical será a sua capacidade em provocar experiências intensamente expressivas que, pela cogência das suas conexões momentâneas, exibam um forte sentido de progresso e continuidade. Levinson acrescenta que “a verdade é que citar relações formais de larga escala de uma obra musical é amplamente irrelevante para a *avaliação* da obra [...] (Levinson, 1997 , p. 162)²¹⁹.” Por outras palavras, se o que conta para a avaliação é o que é relevante para a experiência, e se as relações de larga escala são pouco relevantes para a experiência, então estas relações são pouco relevantes para a avaliação.

4.12.1. Intuições a favor do concatenacionismo

Levinson avança três “intuições” acerca da experiência musical, que considera suficientemente fortes para sustentar a sua teoria. São elas:

- 1) *A absorção no presente.* Levinson diz-nos que temos uma forte intuição de que entender ou assimilar uma peça musical consiste, precisamente, na capacidade em *seguir* o fluxo da obra, deixando-nos envolver com o momento presente e como este momento evolui. Acrescenta que a capacidade de quase-ouvir - isto é, de sintetizar os elementos do trecho musical que circunda esse momento presente - constitui a principal base deste envolvimento com a música. Inversamente, alguém que afirma que “não entende” uma dada obra está simplesmente a reconhecer que não a consegue seguir, ou seja, que não é capaz de acompanhar o modo como a obra se desenvolve momento a momento. A incompreensão nunca ocorrerá, de acordo com Levinson, devido à incapacidade de captar o plano geral dessa obra (idem, 25).

²¹⁹ The truth is that citing of large-scale formal relationships in a musical work is largely irrelevant to evaluation of the work [...] (Levinson, 1997, 162) [tradução minha]

- 2) *A capacidade de reprodução, continuação e reconhecimento.* Levinson afirma que uma das mais claras indicações de que alguém entende uma obra musical, no nível “básico”, é a sua habilidade em reproduzir, dar continuidade ou reconhecer uma obra ao nível do seu fluxo momentâneo. A capacidade em reproduzir, dar continuidade e reconhecer pode manifestar-se quando alguém é capaz de executar partes de uma obra de alguma maneira – tocando, cantando, assobiando, etc. Ora, Levinson acredita que essa capacidade reflete a capacidade mais basilar de registrar e projetar o movimento musical a cada instante (idem, 26).
- 3) *As propriedades expressivas.* Em terceiro lugar, Levinson acredita que as qualidades expressivas (ou emotivas) da música são qualidades locais, e não globais. O filósofo afirma que o conteúdo emotivo de uma peça de música não é comunicado através de relações formais de larga escala, mas sim por um arranjo de eventos sonoros de curta duração, capaz de ocupar a janela de quase-audição (idem, 27).

Estas três intuições constituem os pilares da teoria de Levinson. Daí que uma forma de analisar e criticar esta teoria poderá passar por averiguar a plausibilidade de cada um deles. A principal implicação da teoria de Levinson, saliente-se, é a quase irrelevância quer da apreensão da estrutura global da obra, quer da aquisição de um conhecimento conceptual sobre essa mesma estrutura. Levinson acredita que a audição localizada num breve trecho musical, centrada no instante presente, é uma condição praticamente *suficiente* para a apropriada apreciação, fruição e juízo musicais.

4.12.2. Críticas ao concatenacionismo

A teoria de Levinson despertou uma série de críticas entre filósofos e musicólogos (e.g. London, et al., 1999). A mais contundente terá sido talvez a de Peter Kivy (2011). Kivy começa o seu ensaio de resposta a Levinson confessando que se sentiu muito “perturbado” (Kivy, 2001, p. 183) com a tese de Levinson, em especial a ideia de que a apreensão das estruturas formais não desempenha um papel relevante na apreciação musical. Kivy atribui imenso valor ao estudo conceptual das estruturas das obras musicais, e reconhece que se a tese concatenacionista estiver certa será toda a sua experiência musical que é colocada em causa. Assim, o principal ponto de Kivy será resgatar a importância da análise musical para a apreciação musical. Num artigo posterior, Levinson (2015) procura responder às objeções de Peter Kivy. No que se segue exponho o essencial das críticas de Kivy em conjunto com as réplicas de Levinson, acrescentando durante essa exposição considerações

críticas minhas em relação às ideias de ambos os autores. Começemos pelas críticas às intuições de Levinson.

Crítica à primeira intuição

Em relação à primeira intuição, recordemos que Levinson afirma que tendemos a acreditar que o que comumente conta como “entender” um dado trecho de música consiste em ser capaz de o *seguir* momento a momento. Kivy não aceita esta intuição porque nos diz que apesar de a capacidade em seguir a música momento a momento poder ser uma boa demonstração de entendimento de certos tipos de música, não será uma boa demonstração de entendimento de obras de longa duração, com várias partes contrastantes e uma evolução complexa, como seria o caso, por exemplo, do quarto andamento da *Nona Sinfonia* de Mahler. Kivy acredita que quando alguém afirma “não entender” uma obra deste teor não quererá certamente dizer que é incapaz de seguir a música de momento para momento. Kivy diz-nos que a sinfonia é escrita numa linguagem harmónica familiar e que segui-la momento a momento não requer maior habilidade que a habilidade necessária para seguir uma singela melodia popular. O que verdadeiramente acontece quando alguém não entende uma sinfonia de Mahler, de acordo com Kivy, é que essa pessoa se sente “perdida” no seu longo e complicado desenvolvimento: não percebe como as partes se relacionam entre si e não é capaz de captar a lógica do todo da obra. Isto porque, supõe Kivy, essa pessoa não possui um “mapa mental” do grande plano dessa obra (Kivy, 2001, p. 200).

Em resposta, Levinson argumenta que Kivy confunde duas coisas: a) a capacidade de ter entendimento musical básico dentro de um dado sistema musical e b) o entendimento musical básico de uma peça particular dentro desse sistema musical. Levinson afirma que Kivy faz coincidir (a) com (b). Do facto de alguém ser capaz de acompanhar com entendimento uma peça escrita no sistema tonal maior/menor não se segue que consiga entender *todas as* peças escritas nesse sistema. Isso seria extremamente estranho. Uma criança é capaz de acompanhar *O Balão do João*, com isso demonstrando uma certa capacidade em entender música composta no sistema tonal. Seria muito estranho que tal significasse, automaticamente, que fosse capaz de entender uma sinfonia de Mahler.

Julgo que Levinson tem razão quando salienta que a complexidade momentânea que uma peça pode exibir não é sempre a mesma. A dificuldade em seguir uma sinfonia de Mahler pode muito bem residir na dificuldade em encontrar o sentido das suas intrincadas e complexas ligações momentâneas – isto é, em segui-la momento a momento. Todavia, há duas coisas que quero assinalar.

Em primeiro lugar, se é verdade que alguém se poderá sentir desconcertado com a estranheza de algumas ligações momentâneas da sinfonia, também não é implausível que alguém se sinta algo perdido a meio de um percurso musical de longa duração. A intuição de Kivy de que o acompanhamento de uma obra com várias partes que se vão associando entre si ao longo de horas de desenvolvimento musical requer um certo plano mental geral desse desenvolvimento não é algo se possa descartar com facilidade. Afinal, a obra consiste *também* nesse desenvolvimento de longa duração, e seria estranho que um entendimento cabal da obra fosse alheio a essa característica.

Em segundo lugar, a forma como Levinson apresenta esta primeira definição parece ser algo circular, ou pelo menos muito pouco informativa. Levinson diz-nos que tendemos a acreditar que entender uma peça é uma questão de conseguir seguir a sua lógica momentânea através da “quase-audição”. Quase-audição que constitui o modo apreciativo característico do concatenacionismo. Ora, isso assemelha-se perigosamente a afirmar que um bom indicio de que o concatenacionismo é correto é o de que tendemos a acreditar que o concatenacionismo (isto é, acompanhar o momento segundo a quase-audição) é correto. Espera-se que uma intuição a favor de uma dada teoria não coincida de modo praticamente total com a crença nessa mesma teoria, sob pena de estarmos simplesmente a reafirmar a nossa crença sem razões adicionais e independentes.

Crítica à segunda intuição

Levinson afirma que uma outra intuição é a de que a habilidade em reproduzir, dar continuidade e reconhecer um pedaço de música constitui uma marca forte de entendimento musical. Em relação a esta intuição, Kivy alega que alguém pode entender música por via meramente apreciativa – não é necessário que seja capaz de a reproduzir, continuar ou reconhecer. Kivy rejeita a ideia de Levinson de que conseguir reproduzir uma música (tocando-a num instrumento, assobiando-a ou cantando-a) é um bom indicador de entendimento musical. De facto, julgo que a fiabilidade deste indicador deverá depender em grande medida das obras em apreço. Conseguir cantar ou tocar uma canção popular simples será, de facto, um sinal seguro de que essa pessoa entende a música assim reproduzida. Mas a dificuldade em acolher este indicador aumenta se falarmos de obras de maior complexidade. O que significa “reproduzir” uma sinfonia de Mahler (para voltarmos ao nosso exemplo), com múltiplos instrumentos, várias melodias simultâneas, harmonias invulgares e ritmos desafiantes? Trata-se de uma tarefa praticamente impossível de levar a cabo. Certamente que um organista que seja capaz de executar uma redução para órgão de uma sinfonia de Mahler demonstrará um profundo

entendimento dessa sinfonia - uma hipótese absolutamente excepcional dentro do universo de ouvintes de Mahler. O melômano habitual procura apreciar a sinfonia de Mahler simplesmente ouvindo-a com a máxima compenetração, tentando acompanhar contemplativamente o seu desenvolvimento.

Levinson adverte, porém, que a sua segunda intuição deverá ser entendida de uma forma mais ampla. Recordemos que Levinson não nos fala apenas da habilidade reprodutiva, mas também da habilidade continuativa e da habilidade recognitiva. É pacífico aceitar que, se alguém é capaz de reproduzir, dar continuidade ou reconhecer um dado trecho de música, então essa pessoa possui um certo “entendimento perceptivo” da música em causa. O problema com esta ideia é que deixa em aberto a importância da apreensão das relações de longa duração para o aprofundamento desse entendimento. Ou seja, estas habilidades evidenciam a tese positiva do concatenacionismo (a relevância do papel da compreensão musical focada no instante), mas não descartam a tese negativa (a pouca relevância da apreensão global).

Crítica à terceira intuição

A terceira intuição, como vimos em cima, é relativa ao carácter expressivo da música. Consiste na crença de que as qualidades expressivas são locais, e não características de larga escala. Levinson acrescenta que experienciar estas qualidades, ou seja, experienciar o carácter emocional da música, é uma marca forte de entendimento musical. Esta terceira intuição coloca em relevo a diferença entre Kivy e Levinson a respeito da questão do papel e importância das emoções na música: Kivy é um defensor do formalismo musical, enquanto Levinson assume uma tendência marcadamente expressionista. Vimos no capítulo 2 que o formalismo de Kivy é um formalismo algo singular. Apesar do seu formalismo, Kivy aceita que as obras musicais possam conter propriedades emocionalmente expressivas. Contudo, tais propriedades cumprem uma função “sintática” na estruturação formal da obra. Ou seja, mesmo as qualidades emocionais são, de acordo com Kivy, qualidades formais. Por sua vez, recordemos que Levinson propôs uma teoria da expressividade musical da sua autoria, segundo a qual a música se apresenta como gesto exteriorizador de uma emoção sentida por uma persona imaginária. No capítulo 2 expus e problematizei esta proposta de Levinson.

Apesar das diferenças em relação ao modo como estes autores concebem a natureza das propriedades expressivas, tanto Kivy como Levinson concordam que as propriedades expressivas são primariamente propriedades locais, e não globais. Todavia, em concordância com a sua crença

formalista, Kivy coloca estas propriedades num nível inferior de compreensão musical. Kivy alega que as propriedades formais de larga escala, essas sim, deverão ser consideradas qualidades estéticas de ordem superior - sendo que as propriedades emocionalmente expressivas valem pela sua contribuição para a configuração destas últimas propriedades formais.

Ora, como seria de esperar, Levinson discorda deste tipo de secundarização de Kivy em relação às qualidades expressivas. A sensibilidade às qualidades expressivas constitui para Levinson um dos fatores centrais da apreciação musical. Levinson considera que a visão “arquiteturalista” de Kivy, de pendor formalista, é uma visão que não dá conta da importância da música para a vida humana:

A música compreendida apenas como jogo sonoro, padrão temporal ou forma arquitetónica é efetivamente música perdida. Se a música não fosse, entre outras coisas, um veículo para articular e exteriorizar a vida interior dos sentimentos, não teria para nós a imensa importância que manifestamente tem (Levinson, 2015b, p. 44).²²⁰

Ora, se for verdade que a expressão emocional tem a importância que Levinson lhe atribui, e se for também verdade que a expressão emocional ocorre a nível local e não a nível arquitetural, então o concatenacionismo é a perspetiva que melhor dá conta da importância da expressividade musical. No capítulo 3 argumentei que um dos fatores decisivos para a expressividade é a maneira como as transições entre as notas ocorrem. Defendi também que uma das funções fulcrais do performer é, justamente, saber como ligar as notas que lhe são apresentadas na partitura de forma a imbuí-las de verdadeiro sentido musical. Ora, quando falo em transições falo certamente no modo como a obra evolui localmente, de instante a instante – isto é, na forma como as notas e os acordes se ligam ou se “concatenam”. Deste modo, a importância que dei à transição como elemento fundamental da expressividade está em consonância com a valorização que a teoria concatenacionista atribui ao modo como o instante presente evolui a cada momento.

4.13. As qualidades expressivas globais segundo Robinson

Se é verdade que o que ocorre localmente desempenha um papel de enorme importância para o carácter expressivo da música, será que o carácter expressivo ou emocional de uma obra deve ser

²²⁰ Music grasped solely as sonorous play or temporal pattern or architectural shape is effectively music missed. If music were not, among other things, a vehicle for articulating and externalizing the inner life of feeling it would not have the immense importance for us that it manifestly does have (Levinson, 2015, p. 44). [tradução minha]

concebido *exclusivamente* em termos locais? Vimos que, para Levinson e para Kivy, a resposta é afirmativa. De acordo com estes autores, se as qualidades são emocionalmente expressivas, então são locais; se são globais, então são meramente formais. Contudo, Jenefer Robinson diz-nos algo diferente. Sem colocar em causa a existência de qualidades emocionais locais, e sem colocar em causa a importância da apreciação local para a adequada apreciação destas qualidades, Robinson pretende que há *outras* características emocionais da obra que resultam do seu desenvolvimento *global*.

O sentimento que temos de relaxamento no final de Tristão e Isolda, por exemplo, é resultado da muito esperada resolução, depois de mais de quatro horas de constante modulação sem resolução. O sentimento é resultado de uma percepção, mas podemos nem sequer estar cientes da razão por que nos sentimos como sentimos: o efeito do padrão harmónico inconstante afeta-nos “diretamente” sem mediação cognitiva consciente (Robinson, *Expressão e Evocação de Emoções na Música*, 2012, p. 158).

Robinson acrescenta que o modo como somos “diretamente” afetados pelas estruturas de longa duração contribuem para a “expressão imaginativa de emoções mais complexas (idem, p. 159)”:

Quando ouvimos uma peça musical num estilo relativamente familiar, suscita-se em nós uma sucessão de sentimentos: num padrão típico da forma da sonata clássica [i.e., a forma-sonata], pode suceder que a início sejamos levados a sentir relaxamento, sendo então empurrados subitamente para a incerteza e passando depois por um período prolongado de inquietação até termos experiência de alívio e libertação final da tensão. Ora, algo que os teorizadores filosóficos da expressão musical maioritariamente ignoraram ou a que não deram a devida importância é o facto de que a expressão musical de emoções complexas não é uma função de alguns compassos isolados aqui e ali, como nos exemplos de Kivy em *The Corded Shell*, ao invés é muito frequentemente uma função das *estruturas formais em grande escala da peça na sua totalidade*. Não podemos compreender a expressão de emoções complexas na música separadamente do desenvolvimento contínuo da própria música (Robinson, 2012, pp. 159-160, sublinhado meu).

Uma vez que Robinson nos fala de “estruturas formais em grande escala”, será esta uma perspetiva arquitetonista (ou anti-concatenacionista) da expressão musical? Julgo que não. O concatenacionismo é, primariamente, uma tese acerca da *apreciação* musical, e não acerca dos efeitos da estrutura musical entendida no seu sentido mais lato. O que nos diz o concatenacionismo é que a nossa atenção deverá ser local, e não que a estrutura global da obra não influencie de modo algum a nossa percepção ou experiência. Além disso, o concatenacionismo afirma que compreender a música consiste em reagir sensorial e emocionalmente ao fluxo musical, momento a momento. Ora, estas ideias são

perfeitamente consentâneas com a proposta explicativa de Robinson agora mencionada acerca do modo como a música pode despertar certas emoções. O que Robinson defende é que o desenvolvimento ou a estrutura global da música surte um efeito significativo na nossa experiência, mas não nos diz que a nossa apreciação contemplativa da música deva, de algum modo, incluir qualquer guia conceptual dessa estrutura. Prova disso é que Robinson salienta que esse efeito surge sem “mediação cognitiva”. A sensação de “alívio”²²¹ sentida no acorde final de *Tristão e Isolda* resulta de um progressivo acumular de tensão que dura quatro horas, e não de uma qualquer apreensão conceptual da estrutura global da obra de Wagner. Tudo o que é preciso fazer para sentir esse “alívio final” será seguir o desenvolvimento da obra com atenção ao momento presente do fluxo sonoro. A tensão acumula-se a um nível não consciente em virtude do registo dos acontecimentos locais que se vão conscientemente apreendendo. O grau de relaxamento ou de alívio sentido no momento em que o acorde final apaziguador surge será função do grau de tensão acumulada a nível não consciente.

4.14. Estudos em psicologia acerca da relevância causal da estrutura formal

De facto, Levinson explicita que o concatenacionismo deixa aberta a possibilidade de as relações de larga escala, registadas a um nível subconsciente e sem uma atenção explícita a elas dirigida, podem ter um papel significativo para a experiência musical, distinguindo entre “relevância causal” e “relevância apreciativa”. Esta distinção de Levinson entre o que ouvimos de forma consciente (o que tem “relevância apreciativa”) e o que tem efeito em nós durante a experiência (o que tem “relevância causal”) é semelhante à distinção entre “estrutura intencional” e “estrutura causal”, já avançada por teóricos como DeBellis (1991). As estruturas que podem ter relevância causal na apreciação podem ser objeto do “entendimento epistémico” de que nos fala Huovinen, que tive oportunidade de esclarecer numa secção anterior deste capítulo. “Entendimento epistémico” que, recorde-se, se contrapõe ao “entendimento perceptivo” que tem como objeto as qualidades perceptivas patentes na apreciação. Recordo também que podemos expressar esta distinção, recorrendo aos conceitos de apreciação analítica e apreciação contemplativa, que serão úteis para, numa parte posterior, procedermos a um esquema geral da experiência musical tendo por base o esquema geral da experiência estética que apresentei numa secção anterior.

²²¹ No capítulo anterior problematizo a aplicação da noção de “alívio” na caracterização do tipo de sensação envolvido no entendimento e fruição musicais. Apesar do que disse nesse capítulo, não me parece, neste caso específico, que o uso do termo “alívio” seja desadequado, uma vez que não estamos a falar de “expectativas”, mas tão simplesmente de um acumular considerável de tensão. É natural falar-se em alívio quando uma tensão é dissipada, independentemente das expectativas que se criem.

Levinson salienta que, do ponto de vista puramente lógico, o ceticismo que se poderá levantar em relação à relevância apreciativa das relações de larga escala não é suficiente para sustentar, por si só, o ceticismo em relação à relevância causal destas relações. Todavia, Levinson aponta estudos de psicologia experimental que procuram mostrar que a estrutura formal de grande escala tem reduzida relevância causal. Estes estudos sugerem que o arranjo formal das estruturas de longa distância pouco contribui para o significado musical que os ouvintes atribuem à obra ouvida em termos de expressividade, coerência ou outras propriedades estéticas valorizáveis. Vejamos cada uma das experiências referidas por Levinson.

- a) Numa dessas experiências, peças de curta duração (entre três a seis minutos) foram manipuladas de forma a que terminassem numa tonalidade diferente daquela que começaram. Deste modo, o “fechamento tonal” – ou a conclusão do arco tonal de que nos fala, por exemplo, Schenker – não era realizado. Este estudo, conduzido por Nicholas Cook (1987), indica que a falta deste fechamento tonal não era detetada pelos ouvintes do estudo, e não tinha um efeito relevante para o sentido de coerência, completude, expressividade ou prazer por eles experimentado.
- b) Outra experiência (West-Marvin & Brinkman, 1999) envolveu peças musicais ainda mais curtas, divididas em quatro segmentos que foram então reorganizados, eliminando também o fechamento tonal. Tal como no estudo anterior, os ouvintes não mostraram capacidade para detetar a ausência do encerramento.
- c) Num outro estudo, modificou-se a ordem das variações das Variações Goldberg, de Bach (Gottlieb & Konečni, 1985). Não foram identificadas diferenças nas apreciações dos ouvintes entre a sequência original de variações e as sequências modificadas.
- d) Numa experiência levada a cabo por Karno & Konečni (1992) dividiu-se o conhecido primeiro andamento da *Sinfonia em Sol Menor* de Mozart K. 550, em nove segmentos. Quatro versões da obra de Mozart foram criadas a partir da alteração da ordem desses nove segmentos. A obra original e estas quatro versões foram apresentadas a um grupo de ouvintes, concluindo-se que a obra original não foi capaz de surtir maior preferência que as quatro versões alteradas.
- e) Numa outra experiência (Tillmann & Bigand, Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?, 1996), peças de três minutos de Bach, Mozart e Schoenberg foram segmentadas em pequenos pedaços de música de cerca de seis segundos cada um. Estes pedaços foram encadeados na ordem retrógrada. Segundo este estudo, os ouvintes avaliaram as obras alteradas com o mesmo nível de coerência e expressividade que as obras originais.

Penso que nenhum destes estudos é suficientemente convincente para colocar em causa a relevância causal da estrutura de larga escala, pelo menos na forma como Jenefer Robinson nos sugeriu olhar a

importância desta estrutura para o despertar de emoções na música. Analisemos cada um destes estudos.

O estudo (1) poderá abalar a tese do arco harmónico de Schenker, segundo o qual uma peça harmonicamente bem estruturada começa e termina na mesma tonalidade. Mas a explicação de Robinson não está minimamente comprometida com esta ideia. Robinson não nos fala de “fechamento tonal”, mas apenas de um sentimento de alívio que ocorre ao fim de uma tensão acumulada. É indiferente se a obra de Wagner termina ou não na tonalidade em que começou, desde que o encadeamento harmónico seja efetivo na sensação de resolução e apaziguamento que surge. É também indiferente se o ouvinte é capaz de reconhecer que a tonalidade final é a mesma que a tonalidade inicial, desde que seja capaz de sentir aquilo que é relevante para a apreciação desse encadeamento final.

Por tratar de igual assunto, o mesmo se poderá dizer em relação ao estudo (b). A reorganização dos segmentos neste último estudo introduz um outro problema relativo às transições que será abordado em maior detalhe de seguida, quando nos voltarmos para os estudos (d) e (e).

O problema com o estudo (c) é que aborda a estrutura de uma obra de grandes dimensões composta por várias (sub-)obras ou peças que podem ser apreciadas de forma independente. Na verdade, cada uma das variações de Bach constitui uma obra musical por direito próprio, suscetível de ser apresentada como obra autónoma e autossuficiente. Por esta razão Robert Batt (1987) considerou que este estudo não é adequado para avaliar a importância da estrutura.

A experiência (d) torna-se mais interessante porque não é vulnerável a esta crítica. Neste caso, temos modificações estruturais feitas no interior de um único andamento de uma sinfonia de Mozart. Ainda assim, penso que este estudo levanta os seguintes problemas. Em primeiro lugar, se uma obra é rearranjada na sua estrutura global também o é, forçosamente, na sua estrutura local. Se mudo a ordem dos segmentos, terei que modificar as *transições* entre eles. Ora, se Levinson nos diz que “a nossa atenção musical deve focar-se, principalmente, na especificidade concreta de uma obra tal como ela se desenvolve no tempo (Levinson, 2015b, p. 47)²²²”, e se as transições entre segmentos se incluem, notoriamente, no tipo de evento que contribui para a especificidade da sua evolução, então modificar as transições é mudar algo que, à luz do próprio concatenacionismo, é essencial. Neste sentido, não é fácil perceber o que se pode retirar de um estudo desta natureza. Se o estudo coloca em

²²² And there should be nothing objectionable in the suggestion that musical attention should focus, first and foremost, on the concrete specificity of a piece as it unfolds in time [...]

causa a relevância do ordenamento global, coloca também em causa, em certa medida, a tese concatenacionista da relevância do encadeamento local. Porque se uma obra de Mozart pode ser desdobrada e reordenada de uma forma tão substancial, quer a nível global quer a nível local, e não surtir efeitos significativos nas preferências dos ouvintes, então algo de estranho se passa. Se a obra de Mozart se mostra tão maleável a múltiplas reordenações de si mesma, alguém poderá plausivelmente acusar Mozart de falta de direccionalidade. Se a avaliação de preferência se refletir no valor estético atribuível à obra, torna-se um pouco difícil acreditar que uma obra de Mozart na sua versão original possa ter tanto valor estético, tanto a nível local como global, como nas suas variações reestruturadas. Daí que seria importante perceber em que medida a obra de Mozart, na sua versão original, foi devidamente entendida nas suas complexidades específicas pelos ouvintes.

O segundo problema do estudo (d) é que, se tivermos em especial atenção o caso de Wagner, o estudo não compromete a explicação de Robinson porque a natureza (supostamente) segmentável da obra de Mozart usada na experiência é substancialmente diferente da natureza estrutural contínua da obra de Wagner. Aquilo que é mais fundamental para a explicação de Robinson no caso desta última obra é o seu carácter continuamente evolutivo. Se é, pelo menos numa primeira análise, minimamente plausível dividir o andamento de Mozart em partes menores, o mesmo não sucede com a obra de Wagner que progride num continuum ininterrupto. É justamente esse carácter contínuo que configura a qualidade estrutural de grande escala responsável pelo progressivo acumular de tensão de que nos fala Robinson. E esta qualidade não é analisada neste estudo.

A experiência (e) suscita também vários problemas. Em primeiro lugar, uma vez mais, tal como acontece com os estudos (b) e (d), interpretar este estudo constitui um desafio também para o concatenacionismo. Vejamos como vem descrito este processo no artigo de Tillmann & Bigand:

Três peças para piano, duas tonais e uma atonal, foram segmentadas em pequenos pedaços musicais com uma duração média de seis segundos. Segundo Fraisse (1957, 1992), esta duração corresponde ao intervalo de tempo durante o qual eventos sonoros sucessivos podem ser mantidos simultaneamente na atenção consciente. Os pedaços perceptivos raramente excedem os seis segundos de duração, o que exerce uma forte restrição na percepção de eventos sonoros sucessivos (McAdams, 1989; Bigand, 1993). Numa situação experimental, estes pedaços foram ligados numa ordem direta (versão Original). Na outra situação experimental, foram ligados numa ordem inversa (versão Invertida). Esta variação sistemática destruiu totalmente a estrutura das peças como um todo unitário, sem alterar as estruturas

locais *dentro dos pedaços* e as características superficiais (Tillmann & Bigand, 1996, p. 6, sublinhado meu).²²³

Sublinhei “dentro dos pedaços” porque não é dito que *entre* os pedaços não houve alterações. Nem seria possível que houvesse: se a ordem do encadeamento inverte é necessário refazer as transições entre os pedaços para entre eles manter um certo sentido musical. Vimos, em relação à experiência anterior, que uma modificação das transições constitui um problema sério para o concatenacionismo. Neste caso este problema é muitíssimo mais problemático que no caso da peça de Mozart anteriormente mencionada porque se trata da reordenação de “pedaços” ou trechos musicais de curta duração. A duração de seis segundos (a duração de cada um dos pedaços) é caracterizada como “o intervalo de tempo durante o qual eventos sonoros sucessivos podem ser simultaneamente mantidos na atenção consciente”. Ora, esta definição parece corresponder a uma paráfrase da definição da janela temporal da “quase audição” de Levinson. Mas se assim for, então a versão retrógrada (“Inversa”) das obras (aquela que é comparada com a versão original) é inteiramente modificada também a nível da sua estrutura local. Isto porque aquilo que se incluirá na janela da quase audição da versão retrógrada será continuamente diferente daquilo que se inclui na janela de quase audição da versão original. Esta diferença torna-se clara se atentarmos aos segmentos da partitura apresentados no próprio artigo. Tomemos como exemplo a sequência dos três primeiros pedaços, A, B e C, da peça de Mozart usada no estudo, em especial o modo como pedaço B é apreciado:

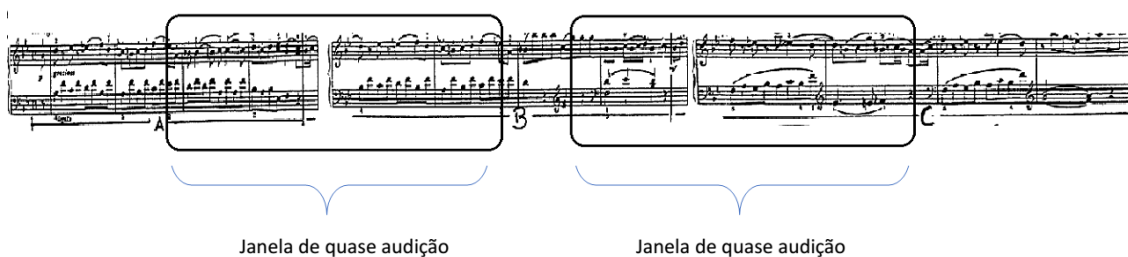


Figura 9- Janelas de quase audição para a versão Original, na apreciação do pedaço B

Compare-se com a versão Inversa:

²²³ Three piano pieces, two tonal and an atonal one, were segmented into short musical chunks of an average of six seconds. According to Fraisse (1957, 1992), this duration corresponds to the time interval during which successive auditory events may be simultaneously kept in conscious awareness. Perceptual chunks rarely exceed six seconds in length, which exerts a strong constraint on the perception of successive auditory events (McAdams, 1989; Bigand, 1993). In one experimental situation, these chunks were linked in a forward order (Original version). In the other experimental situation, they were linked in a backward order (Inverted version). This systematic variation totally destroyed the structure of the pieces as a unitary whole, without altering the local structures inside chunks and the superficial features (Tillmann & Bigand, Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?, 1996, p. 6). [tradução minha]

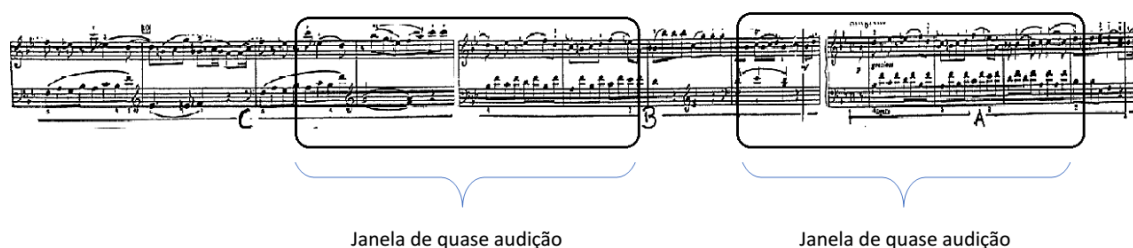


Figura 10- Janelas de quase audição da versão Inversa, na apreciação do pedaço B

Repare-se que no caso apresentado, na versão Original, o que se “quase-ouve” no início de B vai desde a apreensão do que ocorreu no fim de A até à antecipação do que irá ocorrer a meio de B; e o que se “quase-ouve” no final de B vai desde a parte do meio de B até ao início de C.

Por sua vez, na versão Inversa, o que se “quase-ouve” no início de B vai desde a parte final de C até à parte intermédia de B; e o que se “quase-ouve” no final de B vai desde a parte intermédia de B até à parte inicial de A. Como se vê, as janelas de quase-audição das duas versões são substancialmente diferentes: o que se “quase-ouve” retrospectivamente, e o que se “quase-ouve” antecipadamente é sempre distinto com exceção dos sete instantes temporais que se situam no centro de cada um dos sete pedaços sonoros segmentados. Em rigor, as duas versões constituem duas obras bem distintas. Se o estudo conclui que a expressividade e a coerência das obras não é alterada, semelhante facto surge como um verdadeiro enigma para o concatenacionismo de Levinson tanto quanto para o arquetonicismo de Kivy. Uma vez mais, creio que seria necessário averiguar até que ponto as obras foram apreciadas com a devida atenção às suas especificidades, tanto locais como globais.

Voltemos ao caso de *Tristão* proposto por Robinson. Pelo que acabo de dizer, este estudo é incapaz de dar conta do sentido *contínuo* de progressão de que nos fala Robinson a respeito da obra de Wagner. Uma evolução musical deste género é tanto uma característica local (se se refere à continuidade) como global (se se refere à evolução). A evolução pautada pelo acumular de tensão não poderia acontecer se se invertesse a ordem dos eventos, porque é justamente essa mesma sequenciação, nessa mesma ordem, que torna possível a sensação de acumular de tensão. Ou seja, um estudo deste género não poderia ser aplicado a obras com um sentido progressivo sem que esse mesmo sentido fosse desvirtuado.

Em resumo, creio que nenhum destes estudos é capaz de averiguar satisfatoriamente a relevância causal das estruturas de longa duração. De seguida, falo sobre a importância de estruturas

de “média duração” - o contexto harmónico ou tonal das passagens musicais. Depois disso, abordo mais diretamente a proposta alternativa de Kivy à tese de Levinson – o arquetonicismo – e a relevância apreciativa, por ele defendida, do estudo conceptual das estruturas de longa duração. Vejamos agora a importância causal do contexto harmónico.

4.15. A importância do contexto harmónico

Antes de avançarmos para a questão da relevância apreciativa da apreensão conceptual das estruturas, quero apontar um aspeto da música em que se torna claro que elementos estruturais que se situam fora da curta janela temporal da quase audição – isto é, elementos que se situam fora daquilo que pode ser retido conscientemente no instante da audição – exerce uma influência decisiva no que se ouve no interior dessa janela. Falo da “tonalidade”, do “contexto harmónico” ou do “contexto tonal” onde se situam as passagens de uma peça. O que direi de seguida consiste numa aplicação mais direta à fenomenologia da experiência musical do que disse atrás acerca do conceito de “função tonal”.

Para tornar claro este ponto, considere-se a seguinte situação. Imaginemos uma peça composta apenas com uma melodia simples sem acompanhamento (por exemplo, uma obra para flauta ou violino solo). A dado momento ocorre uma transição da nota Si para a nota Dó. Se nesse instante a peça estiver na tonalidade de Dó maior, a nota Si será ouvida como uma nota “tensa” (ou como uma nota instável) e a nota Dó será ouvida como uma nota “distendida” (ou como nota estável) - o Dó será ouvido como uma "resolução" da nota anterior, o Si. Ora, suponhamos que a peça numa fase posterior modula para a tonalidade de Sol Maior. Imaginemos além disso que nessa parte, em que a obra se encontra em Sol Maior, surge uma transição acusticamente idêntica, da nota Si para a nota Dó. Desta vez a nota Si não será ouvida como tensão, e a nota Dó não será ouvida como distensão. Passa-se quase o inverso do que sucedeu na situação anterior: a nota Si é ouvida como uma nota relativamente estável, e a nota Dó como uma nota relativamente instável²²⁴. Ou seja, dependendo do contexto harmónico, as notas são localmente ouvidas de formas muito diferentes. Estudos empíricos mostram a relevância do contexto harmónico que quero aqui destacar (cf. e.g. Bigand & Pineau, 1996; Bigand, 1997). Para dar um exemplo, no estudo de Bigand & Pineau (1996), verificou-se que mudar

²²⁴ Disse que era quase o inverso, porque de facto a situação não é rigorosamente inversa. A nota Dó tem maior estabilidade na tonalidade de Dó Maior que a nota Si na tonalidade de Sol Maior; e a nota Si é mais instável em Dó Maior do que a nota Dó em Sol Maior.

apenas as cinco primeiras notas de uma longa melodia (estabelecendo assim as bases da sua tonalidade) resulta numa mudança substantiva da percepção das restantes notas dessa mesma melodia. Isto acontece porque os ouvintes atribuem “funções tonais” diferentes às notas de cada melodia, apesar de serem acusticamente as mesmas. Tomando o exemplo que dei, a nota Dó é ouvida com a função de “tónica” na tonalidade de Dó Maior e como “subdominante” em Sol Maior; a nota Si é ouvida como “sensível” na tonalidade de Dó Maior e como “mediante” na tonalidade de Sol Maior. No estudo que estou a referir, uma das melodias é percebida por referência à tonalidade de Lá Menor, enquanto a outra melodia é percebida em referência a Sol Maior. Assim, a nota Lá funciona como “tónica” (ouvida como uma nota muito estável) na primeira melodia, mas como “sobretónica” (ouvida como relativamente instável) na segunda melodia. A nota Si assume a função de “mediante” (como relativamente estável) na segunda melodia, mas funciona como “sensível” (como uma nota bastante instável) na primeira melodia. O mesmo se poderá dizer em relação aos acordes. Aliás, quando falamos em “funções tonais” referimo-nos, geralmente, aos acordes que as instanciam e não a notas individuais. Desse modo, o acorde de Dó Maior será ouvido como um acorde estável na tonalidade de Dó Maior (funcionando como acorde da “tónica”), mas será ouvido como um acorde relativamente instável na tonalidade de Sol Maior (funcionando como acorde da “dominante”). Tillmann e Bigand (2004) dizem-nos que o sistema tonal do ocidente pode ser descrito segundo três níveis hierárquicos: o nível das notas individuais (ou tons), o nível dos acordes, e o nível da tonalidade. Em relação ao primeiro nível, este sistema é baseado no conjunto das conhecidas 12 notas, de Dó a Si. Estas notas podem ser organizadas em grupos de três ou mais, formando acordes do mais variado tipo. Temos assim definido o segundo nível deste sistema. Finalmente, num terceiro nível, podemos encontrar formas de organizar e hierarquizar certas notas e acordes. Estas formas de organização e hierarquização definem as tonalidades. As tonalidades configuram o contexto harmónico agora em consideração. A modulação de uma tonalidade para outra (isto é, a mudança de contexto harmónico) é um poderoso recurso composicional. Quando o contexto harmónico muda, as notas e os acordes adquirem funções distintas, o que, por sua vez, pode ser usado para surtir efeitos expressivos poderosos.

Ora, o contexto harmónico não é uma característica que se ouça na janela da quase-audição, porque inclui toda uma sequência de eventos musicais, notas e acordes, que claramente a ultrapassa. É, contudo, verdade que tão-pouco se trata de uma característica global ou de longa duração. Isso torna-se claro se pensarmos que uma obra pode modular múltiplas vezes ao longo do seu desenvolvimento. O contexto harmónico ou a tonalidade é uma característica que se situa algures entre

as qualidades locais e globais de uma peça – poder-se-á dizer que se trata de uma característica de “média duração”. O que pretendo salientar é que perceber o efeito da tonalidade ou do contexto harmónico obriga-nos a aceitar que estruturas fora da janela temporal de quase audição surtem um efeito decisivo no modo como apreendemos os eventos dentro dessa janela. Isto é, a tonalidade tem claramente relevância *causal*, apesar de não se enquadrar naquilo que é conscientemente apreciado enquanto tal. Isto porque o contexto harmónico, capaz de mudar o teor fenomenológico de cada uma das notas, dos acordes e dos trechos de curta duração, não é algo que requeira uma mediação conceptual consciente. A sensação de tonalidade - isto é, do papel e peso harmónico de cada uma das notas e acordes - é algo que surge como efeito direto da configuração particular de relações entre as notas durante uma dada fase da música. O facto de não ser mediado conceptualmente não implica que não seja mediado cognitivamente, se entendermos a “mediação cognitiva” num sentido mais lato. A sensação de tonalidade não é uma questão de simplesmente receber e registar os sons perceptivamente, mas de os representar de uma certa forma. Ouvir um som como uma nota musical constitui um salto qualitativo na perceção da onda sonora que nos chega ao ouvido, e corresponde ao primeiro nível do sistema tonal atrás assinalado. Ouvir um acorde num agregado de notas ou um intervalo numa sequência de notas implica um nível de apreensão musical superior. Finalmente, ouvir uma dada nota musical ou um dado acorde com uma dada função harmónica constitui um salto qualitativo ainda maior. É a esse nível fenomenológico que a tonalidade ou o contexto harmónico se expressa. De facto, não há uma diferença perceptiva basilar entre ouvir a nota Dó como uma nota estável (como “tónica”) e ouvir a nota Dó como uma nota relativamente instável (como “subdominante”). A sensação auditiva base é a mesma – o ouvido é estimulado com um som oscilando a 523 Hz que nos dá a sensação auditiva da nota “Dó” suscetível de ser identificada por si mesma, sem a associar a nenhuma função harmónica específica. É aliás o que fazemos quando tocamos uma tecla isolada do piano e reconhecemos auditivamente que o som ouvido corresponde à nota Dó. Contudo, há uma diferença fenomenológica crucial entre ouvir a nota Dó como “tónica” (estável) e ouvir a nota como “subdominante” (relativamente instável). Este salto suplementar implica um nível de representação cognitiva mais sofisticado que os psicólogos têm tentado explicar. Representar a nota Dó como “tónica” ou “subdominante” implica integrar essa nota dentro de uma hierarquia de graus de estabilidade e tensão. Ora, esta hierarquia não nos chega, simplesmente, com a receção do som, nem com o processamento mental desse som como uma nota particular - mas é algo que a mente deve acrescentar à experiência auditiva. A mente integra a nota ouvida num esquema de relações tonais hierarquizadas de alguma forma interiorizado por nós através de processos de

enculturação. Este esquema corresponde a um conhecimento implícito do sistema tonal do Ocidente – o tonalismo - de que falei atrás. Assim, psicólogos como Krumhansl e Shepard propõem que a apreensão da função tonal é algo que envolve um trabalho cognitivo subpessoal suplementar à simples percepção, através do qual o ouvinte é capaz de interpretar o som de uma forma musical (cf. e.g. Krumhansl & Shepard, 1979; Krumhansl, 1990). A relevância do contexto harmónico continua a ser “causal” no sentido que temos vindo a usar este termo, porque este trabalho cognitivo da mente não é consciente, não pertencendo por isso ao objeto intencional da apreciação musical. Este facto é corroborado por uma série de estudos em psicologia (cf. Tillmann & Bigand, 2004, p. 213) que indicam que ouvintes sem conhecimento musical explícito são sensíveis à tonalidade correntemente ativa (isto é, ao contexto tonal), a mudanças de tonalidade e às conseqüentes modificações funcionais das notas e dos acordes. Voltemo-nos agora para a proposta arquitetónica de Kivy e a relevância apreciativa da análise musical.

4.16. O papel dos esquemas conceptuais na apreciação

Vimos atrás que a explicação de Robinson relativa ao processo de apreciação e reação às estruturas de grande escala não corresponde à tese arquitetónica de Peter Kivy. Robinson fala-nos de uma reação emocional não conceptualmente mediada, enquanto Kivy elabora acerca da importância de manter em mente de forma consciente durante a apreciação do fluxo sonoro conceitos relativos à estrutura global da obra.

Tomando como exemplo a forma-sonata, referi atrás que Levinson elabora uma distinção entre “entendimento intelectual” e “entendimento perceptivo”, defendendo que o “entendimento intelectual” – isto é, a percepção consciente da forma sonata e dos conceitos associadas à sua estrutura – não é necessário para apreender as qualidades estéticas mais relevantes de uma obra estruturada segundo este princípio esquemático. Deve notar-se, porém, que Levinson concede que a apreensão de esquemas e conceitos associados ao plano geral da obra pode contribuir para a compreensão e fruição dessa peça, desde que tal apreensão seja reconhecida como a) de importância secundária e b) em última análise dispensável para a compreensão musical básica (cf. Levinson , 2015, p. 45).

Kivy argumenta, inversamente, que alguém que tiver analisado com cuidado a estrutura da forma-sonata poderá ter uma vivência mais enriquecedora e profunda de uma peça concebida segundo

essa estrutura, justamente através do “entendimento intelectual” que Levinson secundariza. O reconhecimento das relações distantes, defende Kivy, contribui positivamente para a densificação do instante presente. Kivy acredita que isto não põe em causa o carácter eminentemente temporal da música, porque não se trata, de acordo com Kivy, de alargar a janela da quase audição, nem de “ouvir mentalmente” a arquitetura total da obra de uma maneira atemporal. Ouvir a totalidade da música como se contempla a totalidade de uma pintura seria simplesmente impossível (e algo absurdo). Trata-se, em vez disso, de perceber o momento presente “através das lentes da memória consciente do que já transcorreu e da expectativa do que irá acontecer [...] mantendo o plano na nossa cabeça (Kivy, 2001, p. 206)”. A síntese mental operada a cada momento de apreciação não se resume, por isso, à integração dos elementos antecedentes e consequentes imediatamente adjacentes ao instante presentemente apreciado, mas inclui elementos rememorados e projetados que ultrapassam largamente a janela temporal da quase audição. A estrutura global não é algo que se ouve efetivamente, mas que se apresenta apenas como esquema orientador dos conteúdos estruturalmente mais relevantes que a memória é capaz de reter e a imaginação é capaz de projetar. Desta forma, Kivy considera que Levinson negligencia o papel que o conhecimento prévio acerca das estruturas das obras musicais de maior fôlego pode ter na própria apreciação, fruição e avaliação dessas obras, justamente porque esse conhecimento ajudar-nos-á a consolidar os esquemas conceptuais orientadores da nossa experiência. Kivy dá assim um peso à informação conceptual da apreciação musical bem mais elevado que Levinson, uma vez que a integração sintética da apreensão do momento, apesar de se manifestar sensorialmente, requer tanto a apropriação de conceitos, como a mobilização de capacidades analíticas, cognitivas e mnésicas complexas.

4.16.1. Estudos empíricos e relevância apreciativa

Tillmann e Bigand (2004) elencam uma série de estudos em psicologia que pretendem averiguar quer a relevância causal, quer a relevância apreciativa das estruturas de grande escala. Os estudos referidos por Levinson no seu artigo de resposta a Kivy são uma parte dos estudos referidos por Tillmann e Bigand. Podem estes estudos fragilizar a proposta de Kivy de que a análise musical de estruturas de longa distância podem ter relevância apreciativa? Penso que não.

Procurei argumentar numa secção anterior que esses estudos não são suficientemente convincentes a mostrar a não relevância causal das estruturas de larga escala. Ora, devo agora

acrescentar que, segundo penso, tão-pouco servem para avaliar a relevância apreciativa dessas estruturas. A razão reside no facto de estes estudos simplesmente não tratarem esse assunto. O que está agora em questão não é se as estruturas de larga escala surtem algum efeito relevante na experiência de uma forma subpessoal ou não consciente. A hipótese de Kivy é outra: Kivy argumenta que manter em mente, de forma consciente, um esquema de relações de larga distância influencia significativamente a apreciação e fruição da obra. E isso simplesmente não é avaliado por esses estudos.

Contudo, é importante assinalar que os estudos apresentados mostram que pessoas sem formação musical formal são capazes de apreciar música apropriadamente. Como atrás mencionei, Tillmann e Bigand salientam que ouvintes sem treino musical possuem conhecimento implícito do sistema tonal ocidental. Estes autores afirmam que, apesar da complexidade do sistema tonal, os estudos experimentais têm mostrado que a sensibilidade à estrutura musical não requer aprendizagem musical. Ouvintes não músicos entendem as complexas relações entre notas, acordes e tonalidades características deste sistema. Trata-se, de acordo com Tillmann e Bigand, de um caso de aprendizagem implícita através do contato com os inúmeros materiais musicais que configuram o “ecossistema musical” que nos acompanha desde a infância. De certa forma, esta capacidade musical pode ser comparada com a capacidade que uma criança exibe em relação à sua língua materna. A criança é capaz de usar e perceber a língua, conhecendo implicitamente as estruturas subjacentes e sendo capaz de detetar erros, mas não é capaz de explicitar de que estruturas se trata e que regra foi quebrada num erro detetado (Tillmann & Bigand, 2004, p. 212).

Os estudos listados por Tillman e Bigand mostram que esta capacidade musical comum, assim adquirida, permite que o ouvinte não instruído reaja a certas situações criadas experimentalmente de forma idêntica à forma como um ouvinte instruído reage. Por exemplo, perante um dado encadeamento de acordes as expectativas criadas a dado momento pela introdução de um dado acorde no fim desse encadeamento por um ouvinte instruído e por um ouvinte não instruído são muito parecidas. O que mostra que um ouvinte não instruído tem o conhecimento implícito necessário à formação das expectativas adequadas à compreensão musical dos eventos musicais e da atribuição da sua função tonal na hierarquia do sistema tonal (Tillmann & Bigand, 2004, p. 215). Contudo, nenhuma das experiências apresentadas avalia o que está em jogo na proposta de Kivy.

O que se pretende saber é em que medida uma análise conceptual da estrutura formal de uma dada peça *aprofunda* a minha apreciação e como, através desse aprofundamento, retiramos um maior

grau de comprazimento estético. Nenhum desses estudos averigua esta hipótese. Para tal efeito, seria interessante proceder a uma experiência que comparasse um grupo de ouvintes que estudou a obra com um grupo de ouvintes que não estudou a obra. Uma experiência desse gênero não foi apresentada. Deve reconhecer-se, porém, que seria extremamente difícil, se não praticamente impossível, avaliar semelhante hipótese. Como se poderia saber de forma segura se um dado ouvinte estaria devidamente preparado ou se tinha realmente interiorizado o esquema conceptual da obra? Se os resultados não fossem os esperados poderia sempre alegar-se que o ouvinte afinal *não* compreendeu a obra da forma como deveria supostamente ter compreendido para a poder apreciar com justiça. E, como não há nenhuma forma de demonstrar que essa compreensão ocorreu sem recorrer ao próprio estudo que pressupõe essa compreensão, a tese tornar-se-ia irremediavelmente circular ou inconclusiva. O ouvinte poderia tentar mostrar que compreendeu a estrutura formal da obra, descrevendo verbalmente o esquema que deveria orientar a sua apreciação. Mas como poderia mostrar que incorporou esse esquema na sua apreciação ou que foi capaz de manter esse esquema como princípio orientador?

4.16.2. A importância da familiaridade

Outro problema diretamente relacionado com este é o problema da familiaridade já discutido no capítulo anterior a propósito da noção da “estranheza” na música. Os estudos em psicologia apresentados baseiam-se fortemente no paradigma explicativo de Leonard Meyer, em especial na importância que Meyer atribui à satisfação e frustração de expectativas no despertar de emoções relevantes para a fruição da obra. Jogo de expectativas este que, por sua vez, depende da familiaridade com a obra. Ora, a familiaridade com a obra é um fator decisivo no modo como a experienciamos. Não é plausível que não haja diferenças no modo como apreciamos uma obra - quer quanto ao que podemos reter na memória, quer quanto ao que podemos antecipar a cada instante - quando com ela criamos uma maior familiaridade.

A nível local, se conheço bem uma dada peça, o que "quase-ouço" a cada momento tem uma natureza e uma presença diferentes. As notas que acabei de ouvir são-me familiares e por isso podem perdurar na minha memória de curta duração com mais intensidade. Por sua vez, o acorde que antecipo, por mais inusitado que seja, não é já uma surpresa: espero-o com a expectativa de quem sabe o que irá acontecer.

Além disso, a nível de relações arquitetônicas de maior duração, se conheço bem a obra, a extensão do que consigo reter e a extensão do que consigo antecipar deverá também aumentar. Afinal, tudo o que acabo de ouvir e tudo o que irei ouvir constitui uma confirmação ou reiteração do que já ouvi antes. A música está, em certa medida, na minha cabeça ao longo de toda a audição. Neste caso não se trata de manter explicitamente um esquema conceptual que estudei numa aula de análise musical. Trata-se tão-somente de que aquilo que ouço no momento se mistura inevitavelmente – de formas mais ou menos complexas ou lineares - com a memória que tenho da própria música. Este é um dos aspetos que distingue a música de outras artes eminentemente temporais, como o romance ou o cinema. Certos casos são mais flagrantes que outros. Num romance policial repetições sucessivas da leitura podem matar o empolgamento, justamente porque já nada é surpresa. Na música, porém, a repetição de uma obra complexa como uma fuga de Bach tipicamente não esgota tão facilmente o interesse por ela. A repetição que cria uma maior familiaridade com a sua estrutura pode, inversamente, contribuir para o aprofundamento da vivência da obra – tão-simplesmente porque aquilo que constitui as complexidades da obra pode ser experienciado de forma mais clara e distinta. (O mesmo se poderá aplicar a romances e filmes de maior complexidade.)

Apesar da importância deste fator, os estudos empíricos apresentados não o tiveram em mínima consideração. Seria interessante fazer uma experiência comparativa entre um grupo de ouvintes familiarizado com uma obra e um grupo não familiarizado. Contudo, uma vez mais, seria praticamente impossível garantir uma quantificação rigorosa desta variável, a familiaridade. Como se averigua se um ouvinte está devidamente familiarizado com uma dada obra? Pelo número de vezes que a ouviu? Pelo que ele próprio nos diz sobre o grau de envolvimento com a obra? Não parece haver uma resposta satisfatória a esta pergunta, o que torna estudos deste tipo muito provavelmente inconclusivos.

4.16.3. Análise e familiaridade

Claro que o esquema conceptual (dado pela análise) e a memória da obra (resultante da familiaridade) se reforçam mutuamente e pode até, em certos momentos, não haver uma diferença prática entre elas. O esquema é uma forma de organizar o que tenho na memória, e a memória vivifica o sentido musical desse esquema abstrato. O estudo analítico da forma estrutural e a familiaridade com a obra são, assim, duas dimensões que se relacionam entre si e constituem os dois elementos

principais que podem fazer reponderar os limites da tese concatenacionista. Como disse, nenhum destes fatores foi avaliado nas experiências de psicologia elencados, mas não parece plausível que o seu efeito seja negligenciável. Seria extraordinário que uma arte que pode atingir o grau de complexidade de uma sinfonia de Mahler fosse alheia à importância do estudo e da familiaridade. Trata-se apenas de reforçar a ideia tradicionalmente aceita dentro da musicologia, e reforçada aqui por teóricos como Dubiel, DeBellis, Houvinen e agora Kivy, de que estudar música é relevante para a apreciação musical.

4.16.4. Concatenacionismo qualificado

É certo que, em grande medida, a tese concatenacionista de Levinson constitui uma tentativa de atenuar esta crença comumente partilhada acerca do valor da análise formal ou da apreciação conceptualmente informada. É também certo, contudo, que o próprio Levinson *não* nega que uma escuta orientada conceptual ou arquitetonicamente nos moldes defendidos por Kivy pode surtir uma satisfação complementar não negligenciável. Desta forma, torna-se claro que, afinal, a diferença entre as posições de Levinson e de Kivy não são tanto de natureza, mas de *grau*. O que sucede é que Kivy dá maior importância à apreensão mental de esquemas conceptuais orientadores, enquanto Levinson dá maior importância ao envolvimento sensorial e emocionalmente reativo focado no desenvolvimento local da música. Assim, nem Kivy nega a relevância da apreensão perceptiva local, nem Levinson rejeita o valor da escuta orientada por esquemas gerais. Levinson explicita este ponto em vários momentos, quando nos diz, por exemplo que

[n]ão nego que alguns tipos de satisfação exigem ouvir nesse modo, afirmo apenas que arquitetonicistas como Kivy exageram a importância e a centralidade de tais satisfações na apreciação musical (Levinson, 2015b, p. 46).²²⁵

Noutra parte acrescenta:

[...] a satisfação arquitetónica na música é menos importante do que a satisfação concatenacionista porque a primeira é parasitária desta última e, pelo menos segundo a minha perspetiva, menos *intensa* e menos *absorvente* (Levinson, 2015, p. 47).²²⁶

²²⁵ I don't deny that some sorts of satisfaction require listening in that mode, I only claim that architectonicists like Kivy exaggerate the importance and centrality of such satisfactions in musical appreciation (Levinson, 2015, p. 46). [tradução minha]

²²⁶ [...] architectonic satisfaction in music [is] less important than concatenationist satisfaction because it was both parasitic on the latter and, at least in my observation, less intense and less absorbing than the latter (Levinson, 2015, p. 47).

A aproximação de Levinson a Kivy fica clara quando Levinson elenca os modos em que o seu concatenacionismo deverá ser qualificado:

Cinco possíveis motivos de qualificação são reconhecidos: (a) aumento da consciência arquitetônica da impressividade percebida de trechos individuais; (b) aprimoramento da consciência arquitetônica da cogência percebida nas transições entre trechos; (c) facilitação da quase-audição através da consciência arquitetônica; (d) o papel da consciência arquitetônica na percepção de propriedades estéticas de ordem superior; e (e) o papel da consciência arquitetônica como uma fonte de satisfações musicais distintas.

Estes fundamentos de qualificação, portanto, dividem-se aproximadamente em dois tipos, aqueles associados à possível contribuição da consciência arquitetônica para a compreensão musical básica - (a), (b) e (c) - e aqueles associados ao papel da consciência arquitetônica na compreensão musical que ultrapassa a compreensão básica— (d) e (e) (idem, 48).²²⁷

Se nesta última citação é o próprio Levinson que nos fornece as bases teóricas para a valorização do estudo arquitetonicista, na seguinte passagem a aproximação de Levinson aos demais teóricos fica ainda mais notória. Levinson reconhece explicitamente que há vários níveis de entendimento e que o “entendimento musical básico” resultante da audição concatenacionista, apesar de importante, não corresponde ao mais alto nível de entendimento.

Afinal, o objetivo de rotular a compreensão musical *básica* de “básica” é introduzir um contraste implícito com a compreensão musical *avançada* e, portanto, também com a compreensão musical completa, onde tal noção é entendida como a conjunção da compreensão musical básica e avançada. Portanto, embora de facto conceda à compreensão musical básica um peso consideravelmente maior do que a maioria dos outros teóricos da experiência musical, não sustento que ela constitua “mais ou menos” a totalidade da compreensão e do prazer musicais (idem, 49).²²⁸

Vemos assim que Levinson nos diz, afinal, que o concatenacionismo explica a compreensão musical básica, mas não explica a compreensão “avançada” que, por sua vez, nos dará a compreensão “completa”. Dado que a importância crucial que a atenção ao instante presente e ao modo como ele

²²⁷ Five possible grounds of qualification are acknowledged: (a) architectonic awareness's enhancement of the perceived impressiveness of individual bits; (b) architectonic awareness's enhancement of the perceived cogency of transitions between bits; (c) architectonic awareness's facilitation of quasi-hearing; (d) architectonic awareness's role in the perception of higher-order aesthetic properties; and (e) architectonic awareness's role as a source of distinct musical satisfactions.

These grounds of qualification thus divide roughly into two sorts, those concerned with architectonic awareness's possible contribution to basic musical understanding—(a), (b), and (c)—and those concerned with architectonic awareness's role in musical understanding of a more-than-basic sort—(d) and (e). [tradução minha]

²²⁸ The point, after all, of labeling basic musical understanding “basic” is an implied contrast with advanced musical understanding, and so also with complete musical understanding, where that is understood as the conjunction of basic and advanced musical understanding. So though I indeed accord basic musical understanding a considerably greater weight than most other theorists of musical experience, I do not hold that it constitutes “more or less” the whole of musical understanding and enjoyment.

evolui não é verdadeiramente contestada por nenhum teórico da música – Kivy aceita que a quase-audição é uma condição necessária para a compreensão musical – importará esclarecer como se pode obter a compreensão “avançada”. Para isso, podemos recuperar sinoticamente o papel que Dubiel, Kivy e Huovinen conferem à análise musical. Acrescentarei algumas considerações de Theodore Gracyk.

4.16.5. Os vários papéis da análise musical

Podemos perceber melhor a importância da análise musical para a apreciação e fruição das obras atendendo aos diversos papéis que a ela lhe são atribuídos pelos teóricos e filósofos da música. Tendo por base os autores estudados sobre o assunto, encontro, fundamentalmente, cinco tipos de função que a análise pode desempenhar na apreciação: a orientação, a ampliação, a exploração, a correção e o enquadramento. Vejamos cada um deles discriminadamente.

4.16.6. Orientação

Como vimos, para Kivy, a análise ajuda-nos a manter a atenção no que é estruturalmente relevante e que melhor manifesta a obra nas suas múltiplas camadas ou níveis de audição. Dá-nos um “mapa” da forma musical. A relevância desta função orientadora torna-se, de acordo com Kivy, mais relevante nas relações de longa distância em obras de maior complexidade, como a organização temática da obra. Theodor Gracyk (2013) dá como exemplo a maneira como podemos ouvir uma dada melodia na lógica tripartida de uma peça escrita na forma-sonata:

[...] existe uma grande diferença entre estar ciente de que a música está a retornar a uma melodia familiar e estar ciente de que a música chegou à recapitulação numa forma de sonata do primeiro andamento. A última consciência envolve um tipo de expectativas e de compreensão que falta à primeira (Gracyk, 2013, p. 53).²²⁹

²²⁹ [...] there is a huge difference between being aware that music is returning to a familiar melody and being aware that the music has arrived at the recapitulation in a first-movement sonata form. The latter awareness involves expectations and understanding that the former lacks (Gracyk, 2013, p. 53). [tradução minha]

4.16.7. Ampliação

Kivy afirma que a análise musical tem o poder de enriquecer a nossa experiência através da ampliação do seu objeto intencional. Kivy explica o seu ponto da seguinte forma:

A música, quando ouvida seriamente, é o que os filósofos chamariam de "objeto intencional": isto é, um objeto percebido sob certas descrições. Por exemplo, o leitor e eu podemos estar a olhar para um mesmo homem. Eu acredito que o homem é um ator conhecido. O leitor não o conhece: ele é apenas, para si, um homem alto e bonito. O "objeto intencional" do meu olhar é "um homem alto e bonito que é um ator conhecido, e famoso pelo seu Hamlet". O "objeto intencional" do leitor é apenas "um homem alto e bonito". Os dois, eu o leitor, vemos o 'mesmo homem'; mas, dependendo do que sabemos ou acreditamos sobre esse homem, vemos 'homens diferentes'; vemos diferentes "objetos intencionais". Eu vejo um ator famoso pelo seu Hamlet; o leitor acabou de ver um homem.

A música, quando ouvida com seriedade [...] é um objeto intencional da atenção do ouvinte. O objeto intencional dependerá das crenças que o ouvinte tem sobre a música. Em particular, dependerá em grande parte do conhecimento musical e da experiência auditiva que o ouvinte traz para a música. Quanto mais conhecimento e experiência alguém traz, "maior" será o objeto intencional: mais haverá para a sua constituição; pois quanto mais sabemos sobre a música, mais elaborada será a nossa descrição dela, e quanto mais elaborada a nossa descrição, mais qualidades, literalmente, o objeto intencional, a música, possuirá para serem apreciadas.

Começa a parecer, então - e acolho a conclusão - que o aumento do conhecimento musical tenderá a aumentar a apreciação ou prazer musical. A razão para isso é que, uma vez que o aumento do conhecimento musical amplia o objeto intencional da apreciação musical, ele, simplesmente, dá-nos mais para apreciar ou desfrutar (Kivy, 2002, pp. 80-81).²³⁰

É partir desta ideia que Kivy pretende defender o papel da análise musical teórica na apreciação musical.

Possuímos já o argumento que nos permite sugerir que o conhecimento técnico da sintaxe e estrutura musical tenderá a aumentar o nosso prazer musical. Pois o que esse conhecimento nos dá é uma capacidade aumentada de descrever o objeto intencional de apreciação musical; e o que isso nos dá é

²³⁰ The music, when seriously listened to, is what philosophers would call an 'intentional object': that is to say, an object perceived under certain descriptions. For example, you and I might both be looking at a man. I believe the man to be a well-known actor. You don't know him at all: he is just a tall, good-looking man to you. The 'intentional object' of my gaze is 'a tall, good-looking man who is a well-known actor, famous for his Hamlet.' Your 'intentional object' is merely 'a tall, good-looking man.' We both see the 'same man'; but, depending upon what we know, or believe about the man, we see 'different men'; we see different 'intentional objects.' I see an actor famous for his Hamlet; you just see a man. Music, when listened to seriously [...] is an intentional object of the listener's attention. And what intentional object it is will depend upon what beliefs the listener has about the music. In particular, it will depend to a large degree on what musical knowledge, and what listening experience, the listener brings to the music. The more knowledge and experience one brings, the 'larger' the intentional object will be: the more there will be to it; for the more we know about the music, the more elaborate our description of it will be, and the more elaborate our description, the more features, literally, the intentional object, the music, will possess for us to appreciate. It begins to look, then—and I welcome the conclusion—that increase in musical knowledge will tend towards increase in musical appreciation or enjoyment. The reason for this is that, since increase in musical knowledge enlarges the intentional object of musical appreciation, it, quite simply, gives us more to appreciate or enjoy (Kivy, 2002, pp. 80-81). [tradução minha]

um objeto intencional ampliado de apreciação musical. A capacidade de descrever a música em termos teóricos fornece-nos ferramentas para distinguir, no objeto musical, eventos que não estão disponíveis ao ouvinte que não possui tais ferramentas.

Novamente, isso não quer dizer que uma apreciação rica da música não possa ser alcançada por aqueles que carecem de conhecimento de teoria musical. Todavia, tampouco nos devemos esquivar, por algum tipo de escrúpulo "democrático", de reconhecer que nem toda a música é igualmente acessível para ingênuos e eruditos. Grandes partes do repertório clássico são grandemente aprimoradas pelo conhecimento da teoria musical, mesmo quando acessível, em algum grau, a todos (Kivy, 2002, pp. 81-82).²³¹

Em suma, de acordo com Kivy, a análise musical dá ao ouvinte mais coisas para ouvir na música, as quais passariam despercebidas (ou menos percebidas) sem tal análise. Claro que o ouvinte não passará a ouvir mais coisas no sentido literal de passar a receber mais estímulos auditivos, mas passará a conseguir discernir mais coisas - um maior número de detalhes e relações - dentro do universo de estímulos sonoros recebidos. Por exemplo, a linha do baixo é geralmente ouvida, algo difusamente, como um mero suporte harmônico para a linha melódica. Contudo, em certas obras com um carácter contrapontístico mais marcado, o baixo poderá ser ouvido de uma maneira completamente diferente assim que se reconhecem as nuances da sua configuração melódica - por exemplo, quando se verifica que esta linha do baixo responde contrapontisticamente, numa dinâmica "pergunta-resposta", à linha melódica. A análise formal da partitura poderá em muito ajudar este reconhecimento.

4.16.8. Exploração

Neste caso, não se trata tanto de ouvir mais coisas, mas de ouvir as mesmas coisas de maneiras diversas. Vimos já que esta potencialidade da análise formal é salientada por Dubiel (2011). Segundo este autor, através da análise posso descobrir formas novas de ouvir a obra, descortinando caminhos até então desconhecidos nos interstícios do material musical. A exploração pode decorrer da ampliação acima referida, porque, a partir do momento em que reconheço mais elementos na música, abrem-se novos caminhos de audição através desses novos elementos descobertos. Tomemos uma vez

²³¹ We already have in our possession the argument to suggest that technical knowledge of musical syntax and structure will tend to increase our musical enjoyment. For what it gives us is an increased capacity for describing the intentional object of musical appreciation; and what that gives us is an enlarged intentional object of musical appreciation. The ability to describe music in music-theoretical terms provides us with tools for distinguishing, in the musical object, events that are closed to the listener without such tools.

Again, this is not to say that a rich appreciation of music cannot be achieved by those lacking knowledge of music theory. But nor should we shy away, out of some kind of 'democratic' scruples, from acknowledging that not all music is equally accessible to the naïve and the learned. Large portions of the classical repertory are greatly enhanced by music-theoretic knowledge, even while accessible, to some degree, to all (Kivy, 2002, pp. 81-82). [tradução minha]

mais o exemplo da linha do baixo numa obra contrapontística. Se depois do estudo da obra reconheço que o baixo surge como uma melodia com a sua própria autonomia e beleza musicais, abre-se a possibilidade de ouvir a peça soerguendo o baixo para primeiro plano da escuta. Os papéis musicais invertem-se: as linhas superiores são apreciadas como suporte do baixo, e não o baixo como suporte das melodias superiores.

4.16.9. Correção

De uma forma geral, o papel do estudo das obras artísticas liga-se àquela que talvez seja uma das principais lições da teoria de David Hume sobre o juízo de gosto. Refiro-me às cinco condições do “crítico ideal”, discutido na parte inicial deste capítulo. O nosso juízo estético e, conseqüentemente, a maneira como sentimos a obra aquando da sua apreciação sobre a qual o juízo se baseia, pode não ser a mais apropriada. Importa perceber se somos vítimas de certos enviesamentos ou se há algo que nos escapa na compreensão da obra que nos está a impedir de a perceber e fruir apropriadamente.

Quanto à música, o papel corretivo da análise musical no nosso entendimento percetivo ou na apreciação contemplativa da música foi salientado por Houvinen (2011). Recorde-se que o entendimento percetivo ou a apreciação contemplativa corresponde, no essencial, ao modo como dirigimos a nossa atenção, assimilamos as qualidades esteticamente relevantes durante a experiência e representamos os sons de uma forma musicalmente significativa. Trata-se de um entendimento vivido subjetivamente que se funde com a própria fruição estética da obra de que é, além disso, a sua condição. Contudo, Houvinen lembra-nos que apesar de ser subjetivamente vivido, nada impede que possa estar errado ou, pelo menos, que seja inadequado. Isto é, a nossa atenção, o nosso modo de percepção e as nossas representações podem simplesmente não estar em conformidade com aquilo que a obra requer para a sua apropriada apreciação.

Com efeito, entender música percetivamente consiste, primariamente, em ser capaz de representar subjetivamente os sons ouvidos como música. Ora, a música que ouço nos sons pode não corresponder à música que deveria ouvir. Por exemplo, a maneira como organizo os sons que ouço segundo um dado ritmo, pulsação ou métrica pode não corresponder à maneira como esses sons deveriam ser organizados. Eis como Houvinen nos expõe este problema:

[...] estruturas musicais apresentam ambiguidades percetivas de tantas maneiras que poderá ser impossível traçar uma linha clara entre entendimentos percetivos “corretos” e “incorretos”. Mesmo assim, pode haver razões para rever os nossos entendimentos percetivos em favor de outros mais apropriados. Considere, por exemplo, a questão de como os ouvintes ocidentais entendem a métrica na

música africana: onde eles localizam o “tempo forte” e o que eles consideram como a pulsação principal. Sem aprofundar muito, bastará dizer que tais decisões perceptivas, muitas vezes inconscientes, fazem uma diferença na sensação qualitativa dos ritmos percebidos. Ora, imaginamos que uma ouvinte ocidental tenha tendido a compreender perceptivamente o “padrão standard” do ritmo africano (frequentemente expresso como uma sucessão de valores de tempo 2212221) contando de três em três. Em seguida, a ouvinte encontra um especialista que argumenta que uma compreensão perceptiva culturalmente apropriada dos ritmos africanos básicos depende de uma estrutura métrica que só se manifesta na forma como os dançarinos movem os seus pés e, dada essa evidência, uma compreensão mais apropriada do padrão standard seria percebê-lo contando de quatro em quatro (cf. Agawu 2006). Se o ouvinte valoriza os entendimentos culturalmente sancionados ou confia na visão de um especialista mais do que no seu próprio entendimento perceptivo, ela pode, portanto, chegar a considerar seu entendimento perceptivo como defeituoso e a precisar de revisão (Huovinen, 2011, p. 129).²³²

Um caso muito simples, dentro da nossa cultura ocidental, de entendimento perceptivo errado é o da pessoa que ouve as quatro primeiras notas da *Quinta Sinfonia* de Beethoven como se a primeira nota tocada fosse o verdadeiro início da obra. Este ouvinte não “ouve” (ou sente) a pausa que antecede a primeira nota tocada pela orquestra, essencial ao carácter anacrúsico deste motivo. Quando o ouvinte souber deste facto, passará a ouvir este motivo de uma forma substancialmente diferente - ao conseguir sentir o silêncio impulsionador antes da entrada da orquestra, o seu entendimento perceptivo terá sido corrigido.

Importa ressaltar ainda que a diferença entre ouvir erroneamente uma obra e explorar as suas possibilidades pode não ser fácil de estabelecer, uma vez que uma das características de uma obra musical é a sua abertura a múltiplas possibilidades de audição. Daí que Huovinen, na citação anterior, tenha referido as múltiplas “ambiguidades perceptivas” que a música poderá conter. A hipótese que atrás propus de elevar o baixo a melodia principal pode ser considerada uma forma menos adequada de ouvir a obra, se tivermos boas razões para pensar que a melodia principal está no soprano. Contudo, dado tratar-se de uma possibilidade com o seu próprio interesse estético, seria talvez uma exigência demasiadamente severa rejeitá-la como se fosse um simples erro.

²³² [...] musical structures present perceptual ambiguity in so many ways that it may be impossible to draw a strict line between “correct” and “incorrect” perceptual understandings. Even so, there may appear reasons for revising our perceptual understandings in favor of more appropriate ones. Consider, for instance, the question of how Western listeners understand meter in African music: where they locate the “downbeat” and what they consider as the main pulse. Without delving too deeply, suffice it to say that such perceptual, and often largely unconscious decisions do make a difference to the qualitative feel of the perceived rhythms. Now, let us imagine that a Western listener has tended to perceptually make sense of the “standard pattern” of African rhythm (often expressed as a succession of time values 2212221) by counting in three. Then, she meets an expert arguing that a culturally appropriate perceptual understanding of basic African rhythms relies on a metrical framework that only manifests itself in how the dancers move their feet, and, given such evidence, a more appropriate understanding of the standard pattern would be to perceive it by counting in four (cf. Agawu 2006). If the listener values culturally sanctioned understandings or trusts an expert’s view more than her own perceptual understanding, she may thus come to see her perceptual understanding as defective and in need of revision (Huovinen, 2011, p. 129).

Poderá tentar colocar-se questões acerca do critério de correção. Que critério escolher? As intenções do compositor? As convenções estilísticas? Aquilo que torna a obra musicalmente mais coerente e unificada? O que maximiza o seu valor estético? As obras musicais são entidades de tal forma densas e ricas nas suas potencialidades de apreciação que penso não haver uma solução unívoca a esta questão. Talvez todos estes fatores devam ser ponderados numa análise que se pretenda maximamente compreensiva. Em todo o caso, um dos papéis desta análise continuará a ser a discussão do que constitui uma abordagem adequada da obra, com vista à melhoria da nossa experiência. Neste sentido, a correção aproxima-se da orientação acima referida. Um dos objetivos da construção de um mapa mental orientador é justamente permitir uma audição mais apropriada à natureza da obra contemplada.

4.16.10. Enquadramento extramusical

A importância de um estudo acerca de elementos estilísticos e históricos relativos à obra que se pretende ouvir, mas que não são, eles mesmos, diretamente audíveis na obra é realçada por Theodore Gracyk (2013). Gracyk começa por fazer uma distinção entre propriedades estéticas e propriedades históricas:

As propriedades históricas estão essencialmente ligadas ao tempo e local da origem de um objeto. [...] Em contraste, as propriedades estéticas são elementos da experiência e, portanto, afetam diretamente a qualidade de uma experiência (Gracyk, 2013, p. 61).²³³

Gracyk argumenta que os dois tipos de propriedades podem interagir, principalmente porque as propriedades históricas, como a autoria da obra, têm relevância estética:

Generalizando, muitas propriedades estéticas são percebidas apenas pelos ouvintes que conhecem a história de uma obra musical. Conseguir apreender uma propriedade estética de forma correta é frequentemente uma questão de estar ciente da história real da música. Pode ser uma questão de saber quem o escreveu, quando e que recursos musicais estavam disponíveis naquele tempo e lugar (Gracyk, 2013, p. 61).²³⁴

O autor começa por dar o caso da inserção, por parte de Dmitri Shostakovich, de certos motivos melódicos com conteúdo representacional. Por exemplo, verifica-se que o compositor usa em algumas obras a progressão melódica Ré, Mi bemol, Dó e Si, que na notação alemão vem escrito como D, Es, C

²³³ Historical properties are essentially bound up with the time and place of an object's origination. [...] In contrast, aesthetic properties are elements of the experience and so they directly affect the quality of an experience (Gracyk, 2013, p. 61). [tradução minha]

²³⁴ Generalizando, muitas propriedades estéticas são percebidas apenas por ouvintes que conhecem a história de uma obra musical. Conseguir uma propriedade estética certa é frequentemente uma questão de estar ciente da história real da música. Pode ser uma questão de saber quem o escreveu, quando e quais recursos musicais estavam disponíveis naquele tempo e lugar (Gracyk, 2013, p. 61).[tradução minha]

e H, designando indiretamente a abreviatura “D. Sch”, que, por sua vez, constitui uma referência direta ao compositor. Gracyk alega que:

Os surgimentos do motivo na décima sinfonia de Shostakovich e no primeiro concerto para violoncelo convidam os ouvintes experientes a interpretar essas passagens como passagens que denotam o próprio compositor e como uma evidência de que o compositor está a dizer algo sobre a sua vida. O motivo dá à sua música uma expressividade estética que, de outra forma, faltaria. Assim, a localização histórica molda significados, que por sua vez geram propriedades estéticas, como propriedades expressivas que de outra forma não surgiriam (Gracyk, 2013, p. 62).²³⁵

Recordo que discuti a importância das intenções do autor para o valor estético da obra e o concomitante potencial representacional da música no capítulo 2, em especial na longa crítica que faço à teoria representacionista de James O. Young. De facto, na sequência do que assinalo nesse capítulo, é um pouco problemático assertar que o significado possível de um motivo melódico que faz referência ao autor tenha um efeito estético tão marcado. Será verdade que alguém não ciente desta referência está a perder algo de esteticamente significativo? De facto, não parece que a grandeza musical da nona sinfonia de Shostakovich ficasse relevantemente comprometida se essa referência, afinal, não existisse de todo – isto é, se a sequência de notas que compõe o motivo melódico agora em apreço tivesse sido escolhido por Shostakovich tão-somente pela sua intrínseca beleza estrutural, à semelhança de todos os outros aspetos musicais não referenciais da sinfonia. Por outro lado, se essa referência realmente existe, é de ponderar que tenha alguma importância na nossa experiência da obra. Um formalista insistirá que, perante a riqueza da música de Shostakovich, a importância desse complemento representacional é residual, nulo ou, no pior dos casos, ouvir a música tendo em atenção esse aspeto consiste numa distração do essencial. Talvez alguém mais sensível ao facto de a música constituir um ato de expressão humano encontre nesta referência à vida do compositor uma oportunidade de aprofundamento expressivo. Será, presumo, o caso do próprio Gracyk. Se pensarmos na proposta de Levinson de que a expressividade musical implica uma referência implícita a uma persona imaginária, então uma referência explícita tão direta ao compositor poderá funcionar como uma espécie de reforço representacional desta persona, que nos moldes normais se apresenta como uma espécie de personagem postulada minimalmente caracterizada.

Gracyk avança com outro exemplo da importância do conhecimento contextual. Diz-nos que se aceitarmos que a originalidade musical é uma virtude estética, teremos de considerar também que o

²³⁵ Appearances of the motif in Shostakovich's tenth symphony and first cello concerto invite knowledgeable listeners to interpret these passages as denoting the composer and as evidence that he is saying something about his own life. The motif gives his music an aesthetic expressiveness it would otherwise lack. Thus, historical location shapes meanings, which in turn generate aesthetic properties, such as expressive properties that would otherwise not arise (Gracyk, 2013, p. 62).[tradução minha]

percurso histórico da criação das obras é um elemento crucial para a apreciação desta virtude. Gracyk recorda que a ignorância histórica acerca da origem de uma obra pode criar falsas impressões de novidade, o que por sua vez, pode causar falsas impressões de incoerência ou estranheza (idem, 62). Desta vez, Gracyk fala-nos de Mikhail Glinka:

Quanta novidade existe na *Abertura Espanhola* No. 1 de Glinka? Se o leitor nunca ouviu música espanhola, a entrada das castanholas deverá parecer extremamente nova. Da mesma forma, a ignorância das origens melódicas do tema principal da música também a fará parecer nova. No entanto, trata-se da *jota aragonesa*, uma melodia espanhola que Glinka transpôs das cordas da guitarra para as cordas dedilhadas da orquestra. Estes elementos da composição de Glinka são apropriações que a colocam na categoria do exótico. É verdade que há um elemento de novidade na sua decisão de orquestrar a música folclórica espanhola e, assim, trazê-la para o repertório mainstream da música ocidental (Gracyk, 2013, p. 62).²³⁶

Creio que Gracyk tem razão ao assinalar a importância da sensação de novidade para a experiência da obra. De facto, a experiência da *Abertura* de Glinka de alguém familiarizado com a *jota aragonesa* será muito diferente da de alguém que, por falta de conhecimento, ouve a entrada das castanholas como se fosse uma opção pessoal do autor entre todas as restantes. O que para o primeiro é tão-somente uma reelaboração estilizada de algo perfeitamente localizado no mundo da música, para o segundo será uma espécie de extravagância estilística difícil de assimilar.

Em suma, esta última potencialidade da análise musical, o enquadramento extramusical, não é uma questão de alguém ser capaz de ouvir mais coisas na música (ou de discernir mais coisas na música ouvida), de ouvir a mesma música de maneiras diferentes, nem propriamente de corrigir o modo como percebemos os sons como música. Trata-se, em vez disso, de ouvir a mesma música sobre um outro pano de fundo conceptual. Apesar de este último papel não coincidir com os papéis antecedentes, com eles se aproxima de forma importante. Com efeito, também o conhecimento histórico e estilístico amplia o nosso objeto intencional. Contudo, não amplia necessariamente a quantidade de relações e elementos intra-estruturais a discernir durante a audição. Por sua vez, este conhecimento extramusical permite-me ouvir a música de outra forma: é diferente ouvir uma passagem de castanholas como uma alusão a um género pré-existente e ouvir essa mesma passagem como uma ousadia composicional. Contudo, uma vez mais, não se trata de representar subjetivamente a estrutura

²³⁶ How much novelty is there in Glinka's Spanish Overture No. 1? If you've never heard Spanish music, the entrance of castanets must seem extremely novel. Similarly, ignorance of the melodic origins of the music's main theme will make it seem novel, too. However, it is the jota aragonesa, a Spanish tune that Glinka transposed from guitar strings to plucked orchestral strings. These elements of Glinka's composition are appropriations that place it in the category of the exotic. Granted, there is an element of novelty in his decision to orchestrate Spanish folk music and thus bring it into the mainstream of Western music (Gracyk, 2013, p. 62).[tradução minha]

sonora de modos musicalmente diferentes – dando destaque à linha do baixo, por exemplo – mas de ouvir a mesma estrutura musical à luz de novos conceitos extramusicais. Por último, o enquadramento histórico e estilístico cumpre também um certo papel corretivo. Tomando de novo o caso de Glinka, é mais adequado ouvir as castanholas como por referência à *jota aragonesa* do que como uma passagem totalmente original de Glinka. Todavia, tal não implica uma diferença de entendimento perceptivo. Tanto o ouvinte que procede à alusão, como o ouvinte que ouve tal passagem como algo original poderão representar os sons (a métrica, a pulsação, etc.) de forma apropriada. Daí que a esse nível nada haveria a corrigir.

4.17. Perigos da análise para a apreciação

Apresentei cinco formas intimamente relacionadas entre si de aprofundar a apreciação contemplativa da obra por via da apreciação analítica. Estão intimamente relacionadas na medida em que constituem maneiras de abordar as obras que se complementam e completam. Tomemos como exemplo a relação entre o papel orientador da análise, a possibilidade de ampliação do objeto intencional e o seu potencial exploratório: quando exploro novas possibilidades, aprofundo o meu entendimento da obra, ampliando, por sua vez, o âmbito do que poderei discernir. Discernimento que melhor poderá orientar a minha apreciação; por seu turno, quando aprofundo o meu entendimento em busca de orientação acabo sempre por descobrir aspetos inesperados na sua estrutura. Um raciocínio análogo poderá aplicar-se à relação entre quaisquer das cinco potencialidades analíticas acima expostas. No entanto, deverá ressaltar-se que a apreciação analítica distanciada nem sempre favorece a apreciação contemplativa e a qualidade da experiência.

Em primeiro lugar, apesar de parecer um ponto óbvio, importa lembrar que a análise só ajudará a apreciação contemplativa se – claro está - for uma análise correta ou adequada. Se da nossa análise retirarmos conclusões inadequadas acerca do carácter musical da obra apreciada, a experiência informada por essa análise sairá também ela prejudicada. Para retomar o exemplo de Houvinen, se quisermos melhorar o nosso entendimento perceptivo dos ritmos africanos até então largamente desconhecidos, devemos certificar-nos, tanto quanto possível, que os estudos musicológicos que baseiam o nosso aprofundamento analítico são robustos. De forma mais geral, uma análise inadequada pode induzir-nos em erros de entendimento perceptivo, a construir mapas mentais erróneos ou a incorrer em equívocos históricos e estilísticos. A inadequação poderá também levar-nos a focar a nossa atenção no que é irrelevante e a descurar o relevante.

Em segundo lugar, um outro problema poderá ser o que poderei designar como “sobrecarga fenomenológica”. Trata-se da sobreintelectualização da experiência estética salientada por Levinson. Apesar das qualificações e cedências de Levinson às pretensões de Kivy de validação da relevância experiencial da teoria musical, é verdade que a teoria concatenacionista tem a virtude de nos alertar para o perigo de tornar a experiência musical demasiadamente pesada pela ânsia (natural) de a compreendermos analiticamente o melhor possível. Um dos principais objetivos de Levinson é justamente aliviar a experiência musical de um certo peso intelectualista desnecessário à fruição daquilo que a obra tem de emocionalmente impactante e expressivamente significativo. A teoria não pode “sufocar” a experiência. Não devemos perder de vista que a análise musical é, antes de tudo, uma forma de descrever os eventos musicais através de uma linguagem técnica. Se essa descrição poderá ter, em certa medida, um papel orientador, ampliativo e exploratório na audição de peças complexas, não deveremos esquecer que o essencial da experiência musical não pode ser descrito conceptualmente - mas apenas vivido sensorial e emocionalmente durante essa experiência. Isto decorre diretamente do que temos vindo a estudar sobre a natureza dos juízos estéticos a partir de Hume e Kant. Num sentido mais geral, a ideia de que os juízos estéticos (relativos não só à beleza, mas a outros atributos como a graciosidade, a elegância, ou a vivacidade) são idênticos ou formados com base num tipo de estado sensorial (como uma emoção ou percepção, ou no caso de Hume e Kant, num sentimento de prazer) foi evidenciado de forma muito influente em meados do século XX por Frank Sibley:

Em termos gerais, a estética trata de um tipo de percepção. As pessoas têm que ver a graça ou unidade de uma obra, ouvir a melancolia ou o frenesim na música, perceber o brilho de um esquema de cores, sentir o poder de um romance, o seu humor ou a sua incerteza no tom. Tais pessoas podem ser atingidas por essas qualidades imediatamente, ou podem vir a percebê-las apenas depois de repetidas exposições, audições ou leituras, e com a ajuda de críticos. Mas, a menos que os percebam por si mesmos, o prazer estético, a apreciação e o julgamento estão além deles. Simplesmente aprender com os outros, com base em boas autoridades, que a música é serena, a peça é comovente ou a imagem desequilibrada tem pouco valor estético; o crucial é ver, ouvir ou sentir. Supor de fato que se pode fazer julgamentos estéticos sem percepção estética, digamos, seguindo regras de algum tipo, é interpretar mal o juízo estético (Sibley, 1965, p. 137).²³⁷

Com efeito, o apelo estético da música tem algo de irredutivelmente inefável. Sendo assim, a análise conceptual, por muito estimulante e desafiadora que seja para o teórico curioso, não deverá

²³⁷ Broadly speaking, aesthetics deals with a kind of perception. People have to see the grace or unity of a work, hear the plaintiveness or frenzy in the music, notice the gaudiness of a color scheme, feel the power of a novel, its mood, or its uncertainty of tone. They may be struck by these qualities at once, or they may come to perceive them only after repeated viewings, hearings, or readings, and with the help of critics. But unless they do perceive them for themselves, aesthetic enjoyment, appreciation, and judgment are beyond them. [tradução minha]

transformar a audição musical numa espécie de puzzle cognitivo. Semelhante abordagem não seria já ouvir música com entendimento, mas em fazer da música um pretexto para um jogo intelectual de reconhecimento de relações complexas.

Em último lugar, devo referir um problema musical assinalado por Nick Zangwill (2013): o perigo da desilusão ou do desencantamento. Zangwill diz-nos que perceber o funcionamento estrutural de uma obra musical que admiramos (o “truque” que explica uma passagem que nos cativa, por exemplo) poderá levar a um decréscimo dessa admiração, o que por sua vez conduz a um menor comprazimento na sua apreciação:

Existe o fenómeno da compreensão artística que destrói a apreciação da beleza, como quando se aprende como um dado efeito foi produzido. Por exemplo, posso lembrar-me de ouvir uma certa frase musical que me intrigou. Esta frase parece ter um efeito mágico distinto. O que foi isso? Como foi feito? Sentei-me e resolvi o problema. Depois disso, aquela música nunca mais soou mágica para mim da mesma forma. A partir de então, a música perdeu o seu encantamento. Fiquei a saber como o truque foi feito (Zangwill, 2013, p. 79).²³⁸

Algumas considerações sobre esta passagem de Zangwill parecem-me importantes. Colocada a questão como Zangwill a colocou, poder-se-á dizer que a busca de uma explicação trouxe maior verdade ou adequação à apreciação da obra. E uma apreciação mais adequada dificilmente significa uma apreciação menos valiosa. Compreender melhor uma dada obra ou uma dada passagem pode, de facto, ter como consequência que essa obra ou essa passagem deixem de ter um efeito tão forte sobre nós. É natural que o prazer que retiramos de obras musicais em relação às quais deixamos de reconhecer (tanto) valor diminuía significativamente. Contudo, tal não significa uma desvantagem da análise, mas, ao invés, uma vantagem: permite-nos evoluir nos nossos gostos e preferências. Simplesmente, trata-se de uma vantagem que tem o seu preço. Depois de anos de formação musical, não será para mim possível voltar a sentir a comoção que sentia na adolescência ao ouvir *Pearl Jam* ou *Nine Inch Nails*. Com tudo o que, entretanto, aprendi e descobri ganhei uma perspetiva crítica em relação a esses grupos musicais que teve uma influência indelével na maneira como agora os ouço.

Todavia, apesar de ser verdade que uma maior compreensão das obras pode levar a um menor comprazimento, é necessário esclarecer de que tipo de compreensão estamos realmente a falar. Com efeito, creio que Zangwill e Kivy não estão, em rigor, a falar do mesmo. Zangwill fala-nos de uma *explicação* do efeito no sentido próprio, enquanto Kivy assume que a dimensão da teoria musical

²³⁸ There is the phenomenon of artistic understanding destroying the appreciation of beauty, as when one learns how an effect was produced. For example, I can remember hearing a certain musical phrase that intrigued me. It seemed to have a distinctive magical effect. What was it? How was it done? I sat down and worked it out. Thereafter, that music never sounded magical to me in the same way. The music was thereafter disenchanting for me. I knew how the trick was done (Zangwill, 2013, p. 79). [tradução minha]

que serve a experiência é essencialmente *descritiva*. Aquilo que informa a experiência, para Kivy, não é exatamente aquilo que a explica. Como se disse, para Kivy trata-se sobretudo da formação de um "mapa" mental orientador, ampliativo e explorador.

A diferença entre os dois tipos de entendimento poderá explicar-se em termos da diferença entre o “entendimento epistêmico” e o “entendimento perceptivo” que acima discuti. Todavia, a favor de Zangwill recordo que neste capítulo tentei argumentar que a fronteira entre estes dois tipos de entendimento nem sempre é clara: a explicação (epistêmica) poderá fazer parte do mapa (perceptivo), e o mapa pode ter algo de explicativo. Zangwill está a destacar a influência, ou neste caso, a *intromissão*, da explicação para esse mapa. O que é perfeitamente razoável, sendo isso que em parte explica a evolução do gosto.

Contudo, apesar desta ressalva, podemos perguntar se Zangwill não estará a dar demasiado relevo ao carácter explicativo da análise musical. Não estará Zangwill a aproximar a influência da análise musical à situação do cientista que não consegue deixar de olhar para o arco-íris com os olhos do investigador intrigado com o surgimento de semelhante fenómeno? O olhar do cientista, neste caso, não é um olhar contemplativo e o seu prazer não é “desinteressado” no sentido kantiano: o prazer que retira resulta da satisfação cognitiva de quem compreende (ou deseja compreender) as causas e as condições de um estranho evento natural - e não de quem aprecia a pura forma perceptiva desse fenómeno, o diáfano arranjo cromático do arco-íris. Talvez o mesmo se aplique ao caso de Zangwill. Zangwill ficou desiludido porque a sua atenção distribuiu-se entre o efeito "mágico" em si mesmo e a suposta invulgaridade desse efeito. O efeito não foi suficiente forte para resistir ao desencanto da sua explicação. Vejamos melhor este ponto.

Jerome Stolnitz aplicou o conceito de desinteresse (que em Kant aparece como um atributo do sentimento de prazer) àquilo que designa de “atitude estética”. A atitude estética é, de acordo com Stolnitz, o estado mental apropriado à apreciação das qualidades estéticas potenciais de um objeto e envolve atender a esse objeto de uma maneira desinteressada e simpatética. Stolnitz distingue a atitude estética da atitude prática, defendendo que esta última, ao contrário da atitude estética, consiste em dirigir a nossa atenção para os objetos tendo em vista certos fins que estão para lá da experiência de os percecionarmos, encarando-os, portanto, como simples meios. Encontramos em Stolnitz um exemplo parecido ao caso do cientista que observa o arco-íris que acabo de referir, o do meteorologista:

A um meteorologista não interessa a aparência visual de uma impressionante formação nebulosa, mas as causas que a geraram (Stolnitz, 2007, p. 49).

A teoria de Stolnitz foi criticada de forma célebre por George Dickie. Referi já a crítica de Dickie no capítulo 1 desta tese. Dickie escreve o artigo *O Mito da Atitude Estética* (1964), argumentando que não é necessário postular qualquer tipo de estado mental especial envolvido na apreciação estética. Segundo Dickie, trata-se tão-somente de uma questão de estar ou não atento às qualidades esteticamente relevantes do objeto. O debate entre as perspectivas de Stolnitz e Dickie não está concluído²³⁹, mas creio que não será necessário entrar nele em profundidade para o que temos agora em mãos, porque quer se trate de um estado mental especial, como nos diz Stolnitz, quer se trate de uma atenção direcionada às qualidades do objeto, como nos diz Dickie, não parece, em todo o caso, que Zangwill esteja a falar de uma apreciação estética adequada quando dá a relevância que dá ao esclarecimento do “truque” que explicaria o efeito de uma dada passagem musical. Surge a suspeita de que Zangwill está a direcionar a sua atenção para algo *fora* da experiência musical – no caso, a obtenção de conhecimento sobre essa mesma experiência. A apreciação de Zangwill não seria “desinteressada” no sentido esteticamente relevante.

Ora, não creio que os papéis que Kivy, Dubiel, Houvinen ou Gracyk atribuem à análise e que aqui destaquei comprometam o carácter desinteressado (na aceção descrita) da atenção à música, uma vez que se trata primariamente de potenciar os modos de viver, explorar e aprofundar a própria experiência, e não de fazer dela um meio para algo ulterior a ela própria, como a obtenção de conhecimento ou a melhoria moral. O próprio Stolnitz esclarece a importância da orientação analítica para a apreciação musical, num momento de defesa de uma perspectiva do entendimento perceptivo muito próxima, aliás, da abordagem arquitetonista de Peter Kivy:

À medida que desenvolvemos a nossa atenção discriminatória, a obra torna-se viva para nós. Se conseguirmos fixar mentalmente os temas principais do movimento²⁴⁰ de uma sinfonia, perceber como são desenvolvidos e modificados no decurso do movimento, e apreciar a forma como são contrastados, muito ganha a nossa experiência. A experiência adquire uma riqueza e uma unidade superiores. Sem essa discriminação, é superficial, porque o ouvinte apenas reage a passagens dispersas ou a um tocante excerto de cor orquestral, e é desorganizada, porque ele não tem consciência da estrutura que unifica a obra. Pode dizer-se que a sua experiência é estética de maneira intermitente e em grau limitado, mas que não é tão gratificante como poderia ser (Stolnitz, 2007, p. 54).

É difícil encontrar um defesa do valor da preparação analítica de pendor arquitetonista tão enfática como a que acabamos de ler. O tipo de escuta assim descrito, orientada por certos conceitos estruturantes como os temas de um andamento de uma sinfonia, não deve ser confundido com a

²³⁹ Para uma crítica à crítica de Dickie, ver (Kemp, 1999).

²⁴⁰ Apesar da tradução mais direta ser “movimento”, Stolnitz refere-se aqui mais propriamente ao que se designa por “andamento”.

escuta do ouvinte preocupado em criticar ou avaliar uma dada obra. Stolnitz deixa claro que a atitude de um crítico de arte (enquanto crítico) é *oposta* à atitude estética, porquanto, uma vez mais, o crítico tem um objetivo exterior à experiência: produzir uma avaliação crítica sobre a obra que ouve. Recordo que alertei para esta situação no início deste capítulo, quando esclareci a diferença entre a audição do crítico musical preocupado em escrever uma *review* acerca da obra que aprecia e a audição do amigo do crítico cujo único objetivo é a fruição dessa mesma obra. Não devemos esquecer, contudo, como esta distinção se reflete em termos do que ocorre na experiência: uma coisa é 1) experienciar a obra com vista à avaliação crítica distanciada, outra bem diferente é 2) experienciar a obra sob a influência dessa avaliação crítica. A avaliação crítica distanciada aparece no primeiro tipo de experiência como um entrave à atitude estética, enquanto no segundo surge como um facilitador dessa atitude, uma vez que é a partir do processo de avaliação crítica que se consolidam os conceitos orientadores.

4.18. Uma proposta de modelo autorreferencial para o juízo musical

A teoria concatenacionista de Levinson é importante porque lança luz sobre aspetos em grande medida negligenciados pela musicologia tradicional de pendor arquitetonicista ou demasiadamente intelectualista. No entanto, na sua versão mais restrita não é suficiente para explicar níveis superiores de apreciação, especialmente quando entram em consideração obras de maior densidade. Para esse tipo de obras dever-se-á incluir dimensões da apreciação que permitam fazer justiça a essa mesma densidade, como o papel fenomenológico que a apropriação de certos conceitos desempenha na orientação, expansão e exploração dos múltiplos aspetos da obra. Levinson tenta dar resposta a esta preocupação, qualificando consideravelmente a sua teoria, através do reconhecimento quer da relevância causal (relativa) das estruturas de longa duração, quer da relevância apreciativa (relativa) da análise musical – ressaltando, contudo, que estas qualificações não comprometem a importância crucial da atenção ao momento presente que Levinson insiste em colocar em primeiro plano.

Posto isto, considerando as qualificações de Levinson e tudo o que disse acerca da interligação entre a apreciação analítica, avaliação crítica, apreciação contemplativa e juízo integrado, proponho avançar com uma proposta para um modelo de juízo musical baseado no esquema mais geral que acima apresentei acerca da experiência estética (Figura 3). Trata-se, assim, de uma abordagem autorreferencial, que tem como núcleo o juízo estético musical integrado na experiência. Pode este modelo ser representado pelo esquema seguinte:



Figura 11- Juízo estético musical - modelo autorreferencial

Como se pode ver, as principais elementos e ligações presentes neste esquema são idênticos aos elementos e ligações presentes no esquema da Figura 3, referente à experiência estética no sentido mais geral. A avaliação crítica, a apreciação analítica, a apreciação contemplativa e o juízo estético integrado ocupam o mesmo lugar relativo. Foram agora acrescentados elementos que procuram espelhar o que de específico se disse neste capítulo em relação à experiência musical. Dado tratar-se de um ciclo autorreferencial, o início é relativamente arbitrário. Além disso, recorde que as setas não indicam, necessariamente, uma ordem temporal, mas antes uma ordem lógica de dependência de eventos em termos de condições – o facto de A se ligar a B poderá significar que B se baseia em A e não necessariamente que B se segue a A. Apresento de seguida uma explicação dos diversos estágios que formam o percurso deste esquema.

- 1) Começo pela apreciação contemplativa. Uma vez que a apreciação contemplativa consiste na atenção ao objeto estético durante a experiência e que serve de condição basilar dessa experiência, creio que a podemos fazer corresponder à quase-audição de Levinson. De facto, julgo que Levinson tem razão quando salienta que o processamento perceptivo que serve de base à experiência musical consiste numa atenção focada na evolução temporal do trecho de som de curta duração centrado no instante presente. Podemos complementar esta noção de apreciação contemplativa com a noção de “atitude estética” acima discutida. Apesar das críticas de Dickie, penso que a noção stolnitziana de atitude estética nos ajuda a reforçar a

ideia de que a nossa atenção deverá retirar do seu campo, tanto quanto possível, intromissões do mundo exterior ou de quaisquer interesses adventícios à fruição da própria experiência da música. O foco deverá manter-se na progressão musical e nas suas qualidades sensorialmente salientes. Dois séculos antes, na sua teoria do padrão de gosto discutida neste capítulo, Hume defendeu algo semelhante à atitude estética desinteressada:

Uma perfeita serenidade de espírito, um pensamento concentrado, uma devida atenção ao objeto; se faltar alguma dessas circunstâncias, a nossa experiência será falaciosa, e não poderemos julgar a beleza católica e universal (Hume, 1998, p. 139).²⁴¹

- 2) A componente cognitiva do juízo estético envolve essencialmente a síntese dos eventos localizados na janela de quase-audição. Esta componente corresponde no essencial à noção que Roger Scruton nos deu de compreensão musical como apreciação dos “vários movimentos contidos na superfície musical (Scruton, 2009, p.110)”, extensamente discutida do capítulo anterior. Num nível básico de apreciação, a componente cognitiva considera quase em exclusivo a cogência das ligações momentâneas (isto é, somente aquelas que se incluem na janela da quase-audição), que resulta num dado nível de fruição estética. Este tipo de apreciação está ao alcance do ouvinte comum, e poderá (para alguns tipos de música) ser suficientemente recompensador. Por exemplo, é ao nível da síntese de eventos transitórios da janela da quase-audição que as qualidades emocionalmente expressivas tratadas nos capítulos 2 e 3 se podem apreciar. Todavia, num nível de apreciação superior, é neste estágio que o contributo da contemplação analítica se pode fazer sentir através da mobilização de conceitos estruturantes que orientam, expandem, exploram, corrigem ou enquadram aquilo que se experiencia. Uma das formas principais de expansão apreciativa é a consciência arquitetónica, defendida por Kivy. Devemos salientar que as qualificações e cedências de Levinson ao arquitetonicismo de Kivy decorrem, principalmente, de um reconhecimento do papel do estudo conceptual da obra para a quase-audição. De facto, a arquitetura da peça não é objeto de contemplação enquanto tal (como se de uma pintura se tratasse), mas faz-se sentir a nível no momento presente. A consciência arquitetónica ou globalizante da obra funciona como intensificação e densificação da apreciação do fluxo momentâneo.
- 3) Vejamos o juízo estético integrado no teu todo, isto é, na relação entre a componente cognitiva e a fruição estética. O juízo estético integrado é autorreferencial no sentido já exposto: a elaboração cognitiva é a base da fruição estética, e a fruição estética inclui-se como um dos

²⁴¹ A perfect serenity of mind, a recollection of thought, a due attention to the object; if any of these circumstances be wanting, our experiment will be fallacious, and we shall be unable to judge of the catholic and universal beauty (Hume, 1998, p. 139). [tradução minha]

objetos da elaboração cognitiva (a par dos conceitos responsáveis pela expansão da apreciação). Esta elaboração cognitiva tem um pendor normativo porque inclui um elemento valorativo: a música compraz-me porque a avalio positivamente, e avalio-a positivamente (em parte, mas não exclusivamente) porque me compraz. Assim, uma vez que o comprazimento sentido durante a experiência é fruto e base de uma avaliação que ocorre no interior dessa experiência, a apreciação musical é ativa, continua e constitutivamente avaliativa. Devemos recordar, além disso, a ideia kantiana de que a experiência do belo envolve um juízo acerca da sua própria adequação. As setas que ligam a componente sensorial à componente cognitiva, e que ligam esta última de volta à componente sensorial pretendem significar esse aspeto: a componente cognitiva avalia de que forma a componente sensorial é uma resposta adequada a essa mesma componente cognitiva. Mais abaixo, desenvolvo a forma como o carácter autorreferencial do juízo assim descrito se liga à tese concatenacionista.

- 4) Propus uma ligação direta entre as estruturas de larga escala e a componente sensorial porque me quero referir à ideia de Jenefer Robinson de que há qualidades de larga escala que surtem o seu efeito de uma forma cognitivamente não mediada. Claro que num sentido mais lato de cognição este efeito terá necessariamente o contributo de alguma elaboração cognitiva. Afinal, os processos de registo e memorização dos elementos estruturais que afetarão a experiência são processos cognitivos. O que Robinson pretende destacar, porém, é o carácter subconsciente desta atividade.
- 5) O juízo estético integrado, onde se inclui o que sinto e o que mobilizo cognitivamente, servirá de base à apreciação analítica. Esta apreciação ocorre fora da experiência e constitui um exercício distanciado de reflexão sobre os principais aspetos da obra e da experiência musicais. A apreciação analítica tem duas funções: 1) a construção de um “mapa mental” orientador através da formação dos conceitos a mobilizar na experiência (dai a ligação entre os modos de aprofundamento da experiência (orientação, ampliação, exploração, correção e enquadramento), e a componente cognitivo-intencional do juízo estético integrado); 2) servir de base à avaliação crítica distanciadada.
- 6) Enquanto a apreciação analítica se pode manter relativamente neutra em relação ao valor da obra²⁴², a avaliação crítica não. Consiste esta avaliação numa tomada de posição normativa em relação aos méritos e deméritos da obra, e à determinação daquilo que de mais importante a

²⁴² É apenas relativamente independente porque uma análise envolve sempre um certo nível de avaliação do que se analisa, a começar pelo que se escolhe analisar. Decide-se analisar X e não Y porque, à partida, se considera que X é, de alguma forma, mais importante (ou pelo menos merecedor de atenção) que Y.

obra nos pode oferecer. Por sua vez, no sentido inverso, a avaliação serve de complemento à apreciação analítica na consolidação dos elementos relevantes para a experiência. Na prática não é fácil estabelecer a exata fronteira entre análise e avaliação. A avaliação envolve tipicamente fatores de pendor normativo mais claro, pelo que poderei agora sublinhar as teorias que abordei a esse respeito, a saber, 1) o apelo ao padrão de gosto, de Hume, principalmente a dimensão da comparação, 2) as “razões objetivas” para a justificação do juízo estético de Monroe Beardsley e 3) a referência aos propósitos principais da obra, de Noël Carroll.

- 7) De regresso à apreciação contemplativa, desta vez com um maior entendimento da obra. O objeto intencional expande-se, havendo mais coisas a discernir e mais coisas a relacionar entre si. A familiaridade com a obra aumenta, o que facilita a interiorização do seu desenvolvimento específico. Tal implica uma relação com a obra diferente, quer a nível das expectativas criadas a cada instante, quer a nível da capacidade em manter presente elementos com relevância apreciativa. A fruição poderá intensificar-se a cada interação deste ciclo, se a obra apreciada for suficientemente rica e densa.

Devo ainda assinalar que o modelo, no seu todo, é cíclico refletindo o carácter potencialmente inesgotável que caracteriza as obras de grande valor estético e artístico. Tendo descrito este modelo, pretendo ainda explicitar o tipo de conjugação que encontro entre a teoria (qualificada) de Levinson do concatenacionismo e a interpretação de Ginsborg do juízo de gosto de Kant, em especial o seu carácter autorreferencial.

4.19. Relação entre concatenacionismo e autorreferencialidade

A autorreferencialidade no juízo estético aplica-se especialmente bem à experiência estética das artes temporais performativas, como a música. Com efeito, a apreciação destas artes deve acompanhar cada instante em que a performance se desenrola no tempo. Ou seja, a apreciação desenvolve-se de forma praticamente simultânea ao desenvolvimento temporal da performance ou apresentação da obra (ver capítulo 1 para uma abordagem mais completa da temporalidade na música). Se a fruição ocorre aquando (ou num continuum paralelo) do desenrolar da obra, se essa fruição depende em parte da avaliação da obra, e se, além disso, a avaliação depende por sua vez da fruição, então não é plausível que haja um hiato temporal entre a avaliação e a fruição, como se a

fruição estivesse continuamente atrasada em relação à avaliação ou como se a avaliação estivesse continuamente atrasada em relação à fruição. A fruição que sentimos quando uma cadência se resolve é praticamente simultânea a essa mesma cadência e sinaliza uma espécie de aprovação em relação à forma como a cadência aconteceu, ou pelo menos expressa o nosso reconhecimento do mérito musical dessa cadência. Podemos sentir um indescritível maravilhamento quando, a dado ponto de uma sinfonia, a progressão melódica culmina num sumptuoso acorde. Esse maravilhamento constitui, ou pelo menos envolve, um reconhecimento do valor musical desse acorde. Provavelmente será impossível explicar a razão dessa aprovação ou torná-la conceptual ou verbalmente inteligível, dado o carácter inefável da experiência musical - mas é certo que o maravilhamento acontece porque algum valor é reconhecido.

Outro modo de entender este aspeto será regressar à discussão atrás aduzida entre Ginsborg e Guyer acerca da secção §9 da terceira crítica de Kant. Ginsborg diz-nos que o juízo sobre a beleza de uma árvore em flor ou de uma pintura ocorre quando sinto o prazer característico da experiência dessa beleza. Ao contrário da leitura de Guyer da secção §9, para Ginsborg não há um "segundo ato" do juízo posterior à experiência, mas apenas um ato único em que juízo e sentimento se identificam. Se Ginsborg estiver certa em relação à árvore e à pintura, mais certo ainda, creio, será afirmar a teoria do ato único quando pensamos na música. No capítulo 1, mostrei em que medida o carácter sequencial da música a distingue de artes eminentemente espaciais, como a pintura. De facto, no caso da experiência da pintura poder-se-á ainda conceber um certo vai-e-vem entre observação e reflexão. Posso decidir observar a parte de baixo da pintura, refletir sobre essa parte, demorar-me num detalhe da parte de cima, criar alguma distância para tentar perceber o todo e a forma como tudo se articula entre si, aproximar-me e regressar a um outro pormenor, etc. Poder-se-ia alegar que, em certa medida, a apreciação de uma pintura se desdobra em vários atos misturados e separados de observação e reflexão. Ora, na música nada disso acontece. Se quero apreciar uma obra musical, tenho que a apreciar respeitando a ordem temporal da apresentação dos eventos que a constituem. Não posso decidir que partes ouço agora e que partes ouço depois. Além disso, durante a experiência musical, não há simplesmente tempo para pensar no que ouço a não ser pensando *enquanto ouço o que penso*. Ou seja, na experiência da música torna-se ainda mais claro que não há oportunidade de ocorrência de um "segundo ato" distanciado, porque a natureza temporal da música obriga-nos a apreciá-la num ato único contínuo. O juízo sobre um momento musical ocorre na experiência desse momento, em ligação com o momento anterior e o momento seguinte - mas não ocorre como reflexão posterior no momento seguinte. No momento seguinte estarei já a apreciar um outro trecho de música,

com as suas próprias características. Assim, o comprazimento que momentânea e continuamente sinto é baseado no juízo que vou produzindo momentânea e continuamente no decorrer da minha experiência musical - juízo que por sua vez se baseia nesse comprazimento. Ora, o que acabo de dizer corresponde quase diretamente à ideia central da teoria concatenacionista de que a experiência musical, com todos os seus elementos essenciais, se centra na apreciação da progressão do instante presente. Daí que a tese principal do concatenacionismo e o caráter autorreferencial do juízo estético musical se ajustem tão bem. O facto de a música dever ser apreciada fundamentalmente instante a instante, trecho a trecho, em coincidência com o desenrolar da própria obra, reforça a ideia de confluência temporal entre fruição e juízo. Confluência que, tomando a interpretação de Ginsborg, se explica em termos de autorreferencialidade da experiência estética.

4.10. Percurso lógico e enquadramento do modelo proposto

Para finalizar, apresento um resumo explicativo do percurso lógico que me conduziu à formulação do modelo para o juízo musical apresentado. Através da situação imaginada com que iniciei este capítulo, onde se encontram o crítico musical que ouve uma peça para escrever uma crónica e o seu amigo que ouve a mesma peça apenas para a fruir, procurei desenvolver uma distinção entre dois tipos de juízo estético avançada por Theodore Gracyk. O primeiro tipo de juízo, que designei por “avaliação crítica distanciada”, refere-se ao ato de avaliar a experiência estética *após* a experiência, de maneira externa e distanciada. O segundo tipo de juízo, que chamei de “juízo estético integrado”, consiste no juízo produzido *dentro* da experiência, nela integrado e a ela concomitante. Trata-se do ato autorreferencial de avaliar a experiência sobre a qual se baseia.

Hume e Kant foram os autores a que recorri para proceder às reflexões acerca destas duas formas de relação com a experiência estética. O padrão de gosto de Hume relaciona-se mais diretamente com a avaliação crítica distanciada (embora de forma algo problemática), enquanto o juízo de gosto de Kant nos ajuda a perceber o juízo estético integrado. Segundo a interpretação de Hannah Ginsborg da secção §9 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, a autorreferencialidade constitui um dos aspetos centrais do juízo sobre a beleza. Independentemente da justeza da interpretação de Ginsborg, argumentei que a dimensão da autorreferencialidade é de crucial importância para entender este último tipo de juízo.

Desta forma, o juízo estético integrado deverá ser entendido não apenas como uma expressão avaliativa da experiência estética, mas como uma das suas principais componentes. A interpretação de Ginsborg de Kant ajudou-me a sustentar que esta ligação se opera segundo uma dinâmica particular de autorreferencialidade: o juízo baseia-se no sentimento que é, ele próprio, procedente do juízo. Destas reflexões surge um esquema geral da experiência estética que relaciona o juízo estético integrado na experiência com a avaliação crítica distanciada, apresentado na Figura 3.

Num segundo momento deste capítulo, procurando direcionar estas reflexões para o domínio da música, decidi analisar criticamente uma das teorias da apreciação musical mais impactantes dentro da filosofia da música contemporânea: o concatenacionismo de Jerrold Levinson. Foram apresentadas outras teorias da apreciação musical e alguns estudos empíricos relacionados com este assunto. Conferi um destaque especial às objeções de Kivy à teoria de Levinson, uma vez que Kivy foi o autor que mais detalhada e veementemente se opôs à proposta concatenacionista. Do esforço de conciliação de todas estas perspetivas teóricas nasce um modelo para o juízo musical que apresento na Figura 11. Este modelo tem as características gerais do modelo da experiência estética apresentado anteriormente porque é, antes de mais, uma aplicação à experiência musical deste último modelo. Procurei, por fim, mostrar que a ideia de que o juízo estético é autorreferencial se ajusta particularmente bem à tese central do concatenacionismo de que a apreciação musical se foca na progressão do instante presente. De facto, se a apreciação musical se desenrola com o desenrolar da obra, então fruição e juízo deverão confluir intrincadamente numa dinâmica de autorreferencialidade.

Espero que este modelo possa constituir um contributo para a clarificação do complexo fenómeno da fruição, apreciação e avaliação musicais – em suma, dos elementos centrais da experiência estética da música.

CONCLUSÃO

O principal objetivo desta investigação consistiu na caracterização da experiência musical através de uma análise eminentemente conceptual dos seus principais aspetos e dimensões: o som, o tempo, a expressão, a forma, a apreciação e o juízo. Todas estas dimensões se relacionam de forma íntima, e é impossível abordar qualquer uma delas sem referência direta ou indireta às restantes. Isto implica que o estudo de cada dimensão nos obriga a mobilizar e a integrar a cada momento elementos diretamente relacionados com as dimensões já afloradas numa parte anterior da tese e com as dimensões a aflorar em partes posteriores. Por exemplo, perceber a dimensão temporal da música constituiu um dos temas centrais do capítulo 1. Este tema requer uma abordagem acerca da estrutura formal da música. Assim, o tema da forma musical foi também abordado neste capítulo em estreita relação com o tema da temporalidade. Todavia, a estrutura formal foi o tema principal de um capítulo posterior, o capítulo 3. Por sua vez, o capítulo 3 teve que recuperar, em parte, o tema da temporalidade musical justamente porque a forma musical é desde logo definida como organização temporal – não sendo por isso possível pensar a forma sem pensar o tempo. Assim, o capítulo 1 antecipou aspetos importantes do capítulo 3, e o capítulo 3 lançou uma nova luz sobre aspetos do capítulo 1. Esta dinâmica dialética e entrecruzada entre temas e capítulos aconteceu ao longo de toda a investigação.

Resumo da ideia central

Apesar do percurso investigativo ter ocorrido em certa medida segundo esta espiral ascendente (ao longo da qual cada tema tratado regressa ciclicamente em patamares crescentes de densificação conceptual), a investigação progrediu globalmente numa direção definida, de assunto para assunto, até um tópico final aglutinador. Tal como se lê no título desta tese, a investigação parte do estudo do conceito de música, onde analiso os aspetos basilares do fenómeno musical - o som e o tempo - e culmina, no final do último capítulo, numa proposta de modelo autorreferencial da experiência estética musical. A caracterização da experiência estética, propósito central da tese, consistiu essencialmente em explicar ao longo e através deste percurso em que medida as suas dimensões principais – como se disse, o som, o tempo, a forma, a expressão, a apreciação e o juízo - se inserem e se articulam entre si

dentro dessa experiência. Poderei apresentar um traçado geral e sinótico desse esforço de articulação da seguinte forma:

O *som* é ouvido na experiência musical como tom, harmonia e timbre. O *tempo* é ouvido como pulsação, ritmo e contraste. O som temporalmente organizado será então ouvido como movimento melódico, progressão harmônica, variação tímbrica ou orquestral. Do sentido e coerência de todos estes elementos surge-nos a *forma* enquanto patamar último da unidade estrutural da peça. A *expressão* emocional da música está de tal maneira ligada à forma que com ela se funde num singularíssimo compósito expressivo-formal. O ato de *apreciação* da forma e da expressão musical implica primariamente um envolvimento atento e focado na maneira como o instante presente se desenrola ao longo do tempo: como cada momento nasce do anterior e evolui para o seguinte. Não sendo necessário para toda a música, apreciar música com maior profundidade poderá requerer uma certa orientação conceptual ou a interiorização de uma estrutura de maior escala. Esta atenção apreciativa integra o *juízo* do que justamente se aprecia, juízo este responsável pelo eventual comprazimento que a obra nos propicia – comprazimento que se constitui, afinal, como a base e o propósito último da experiência estética. A vivência contemplativa da música compreende, assim, o juízo e a fruição numa intrincada relação autorreferencial que ocorre inexoravelmente a cada instante e ao ritmo característico da obra. Esta vivência pode ser objeto de apreciação analítica e de avaliação distanciada. Questões acerca da forma e da expressão são agora colocadas de um ponto de vista exterior, conceptual, teorizante. A diferença entre o que ocorre no interior da experiência e o que ocorre fora da experiência encontrou ao longo desta investigação várias formas de se traduzir conceptualmente: conhecimento perceptivo versus conhecimento epistémico, apreciação contemplativa versus apreciação analítica, juízo estético integrado versus avaliação crítica distanciada. Seja qual for a formulação exata para esta dicotomia, espera-se que o estudo exterior à experiência adquira relevância apreciativa no interior da experiência – ou seja, que a experiência se aprofunde e enriqueça. A partir do entendimento epistémico, da apreciação analítica ou da avaliação crítica, o ciclo recomeça dentro da experiência quando decidirmos voltar a contemplar atentamente a obra musical.

Eis, portanto, o essencial da minha proposta de caracterização da estrutura geral da experiência estética da música. Quero destacar, como contributo central desta investigação, o modelo autorreferencial da experiência estética musical que surge esquematizado na Figura 11 do último capítulo. Penso tratar-se de uma representação teórica da experiência musical que nos ajuda a explicar a intrincada relação dos vários elementos que foram sendo discutidos durante esta dissertação.

Outros contributos para a compreensão da experiência musical

Além desta proposta, gostaria de destacar outros contributos da minha reflexão para o aprofundamento da compreensão da experiência musical que fui apresentando ao longo destas páginas. São eles:

- 1) Uma extensa discussão da definição de música de Jerrold Levinson, através de uma análise crítica de cada uma das suas condições. A definição de Levinson é fecunda porque numa única proposição se conjugam elementos centrais da experiência musical, em especial a experiência do som e a experiência do tempo na música.
- 2) Uma proposta de uma tipologia das estruturas temporais baseada na tipologia de Joseph Kramer, no artigo de Levinson e Alperson acerca da temporalidade artística, em reflexões mais genéricas da minha própria autoria acerca do fenómeno musical e, finalmente, em outra bibliografia relacionada com o tópico, como o ensaio de Joseph N. Straus sobre os vários modos de destruturação da forma musical. Recordo que a minha proposta contempla as seguintes estruturas temporais: 1) unidireccionalidade inexorável, 2) circularidade ou repetibilidade, 3) temporalidade dispersiva, 4) temporalidade fraturada 5) direccionalidade instável, 6) multidireccionalidade, 7) temporalidade aberta, 8) temporalidade aleatória, e, por fim, 9) temporalidade suspensa ou estagnada. Concluo essa secção com uma reflexão sobre os limites destas categorias e sobre a forma como se relacionam, recorrendo ao exemplo da Chaconne, da Partita n.º2, BWV 1004, de J.S. Bach;
- 3) Uma problematização dos elementos basilares da experiência musical, a melodia, o ritmo, a harmonia e o timbre. Procurei argumentar que nenhum destes elementos, com exceção do timbre, constitui uma propriedade essencial da música²⁴³. Outra conclusão relevante é a ideia de que a harmonia, apesar de poder ser concebida como um subproduto das simultaneidades melódicas, tem, afinal, primazia lógica sobre a melodia.
- 4) Uma análise do conhecido prelúdio em Dó Maior, BWV 846, de Bach. Esta análise revela que a peça de Bach não apresenta uma melodia no sentido próprio, apesar da progressão harmónica por arpejos sucessivos sugerir um certo fluxo melódico. Serviu esta análise para mostrar que a melodia não é um elemento essencial da música, mesmo dentro do repertório clássico mais familiar.

²⁴³ De ressaltar que o timbre apesar de surgir como elemento essencial da música enquanto fenómeno sonoro, constitui, como tentei mostrar, um elemento secundário da *forma* musical em autores como Kant e Scruton.

- 5) Uma detalhada discussão da teoria sobre a beleza musical de Eduard Hanslick. Procurei criticar, um a um, os argumentos desta teoria, tentando mostrar que nenhum desses argumentos é sólido. Pretendi, apesar disso, mostrar que a teoria de Hanslick é relevante na evidenciação dos aspetos singulares da beleza musical não redutíveis à expressão emocional. Além das falhas nos argumentos de Hanslick, assinalei, no capítulo 3, duas importantes incoerências do tratado do nosso crítico vienense, a saber: 1) a sua perspectiva do intérprete (ou performer) e 2) a sua visão da música como reflexo de algo tão metafisicamente essencial quanto “os grandes movimentos do universo”.
- 6) Uma perspectiva da natureza da performance musical baseada, em parte, na primeira incoerência agora mencionada - a visão de Hanslick do performer. A abordagem à performance que proponho desafia uma ontologia da obra musical baseada quase em exclusivo no ato de composição. Avanço com uma análise teórica que, como disse, se baseia parcialmente na perspectiva (surpreendentemente) expressionista de Hanslick, bem como na ideia de “autenticidade pessoal” de Peter Kivy. Não pretendi na minha proposta colocar em causa a primazia que Stephen Davies dá às prescrições do compositor, nem a importância fundamental que Julian Dodd atribuiu recentemente à performance como meio de manifestação de um entendimento profundo do conteúdo da obra. O que coloco em causa é se é sequer possível destrinçar o que faz parte do conteúdo da obra do que faz parte do conteúdo expressivo introduzido pelo performer na apresentação da obra através da sua performance. Defendi que não é. Isto torna-se claro quando analisamos a natureza de uma dimensão crucial da obra musical, a sua expressividade. Segundo o que argumentei, o conteúdo expressivo da obra revela-se através de um ato musicalmente criativo do performer. Esta fusão entre expressividade da obra e expressividade da performance conduziu-me a uma série de encruzilhadas metafísicas e epistemológicas em relação à identidade da obra musical. Procurei assinalar que a chave para a resolução destas encruzilhadas estará numa aproximação mais cuidadosa ao carácter público e social de uma obra musical, já de certa forma enfatizada pela proposta de Levinson de que as obras musicais são “tipos indicados”, isto é, padrões-sonoros-em-contexto. Penso que a analogia que apresentei entre as obras musicais e as personagens fictícias nos poderá ajudar a desenvolver esta linha de investigação. Trata-se de um tema cujas complexidades merecem aprofundamento dentro do campo mais vasto da ontologia musical.
- 7) Uma análise da segunda incoerência de Hanslick referida, a que surge no último parágrafo de *Do Belo Musical*. Esta incoerência refere-se não ao poder emocionalmente expressivo da

música, mas a um suposto conteúdo representacional que Hanslick decide atribuir à música bem no final do seu livro. Argumentei que não existe uma forma viável de conciliar conceptualmente este último parágrafo com o resto do tratado. A razão principal é a de que a autonomia da beleza musical que Hanslick pretende para a música e que a coloca num “mundo outro” alheio a quaisquer referências extramusicais colapsa assim que se admite uma referência a algo extramusical tão importante quanto os “movimentos do universo”. É verdade que esta associação da música a realidades metafísicas fundamentais tem uma longa história. Pitágoras, Agostinho e Schopenhauer apresentaram variações mais ou menos poetizadas deste tema. Mas não era de esperar que o arauto do formalismo musical alinhasse nesta forma algo apologética de pensar a arte dos sons.

- 8) Uma discussão crítica das várias formas de entender o conceito de expressão na música que têm vindo a ser avançadas nas investigações estéticas recentes. Defendi que a proposta de Levinson de que uma dada passagem é considerada expressiva de uma emoção quando é ouvida literalmente como expressão dessa emoção, por uma *persona* imaginada e minimalmente caracterizada, é uma proposta convincente. Argumentei que as objeções de Peter Kivy e de Stephen Davies a esta teoria não fragilizam significativamente o essencial da sua ideia.

As propostas de Kivy e de Davies prescindem da “persona” postulada por Levinson porque se baseiam na ideia de que a música expressiva tem características que se assemelham ao carácter dinâmico da manifestação de certas emoções ou que a música é capaz de suscitar a experiência da aparência das emoções que expressa. Ora, a resposta de Levinson a estas perspetivas reside em pedir um critério exato do processo pelo qual as semelhanças com certas características das emoções são ouvidas como expressivas dessas emoções. Afinal, ter a experiência de que A é parecido com B não é ter a experiência de A *como* B. Levinson argumenta que a nossa experiência da música como expressiva de uma emoção não é meramente associativa ou comparativa: ouvimos a expressividade diretamente na música, como uma qualidade intrínseca do fluxo musical, e não como algo que se justapõe a uma emoção que é concebida de forma paralela.

- 9) Uma extensa crítica à teoria de James O. Young da representação musical. Defendi que os argumentos de Young não funcionam. Por um lado, a noção de representação que Young usa nos seus argumentos, a “representação ilustrativa”, não é apropriada porque o teor comunicacional que qualquer conceção de representação deve conter não é suficientemente

contemplada. Recorri à ideia mais abrangente de Paul Grice de significado para o sustentar. Argumentei ainda que mesmo admitindo, por hipótese, o poder representacional que Young pretende dar à música, Young falha em demonstrar que o conteúdo representado pela música é realmente informativo e não trivial.

- 10) A apresentação da perspectiva de Kant em relação à música. A música ocupa um lugar bastante secundário dentro da teoria do juízo de gosto de Kant. Apesar disso, Kant dá-nos elementos que me parecem muitíssimo relevantes para pensarmos as bases do formalismo musical: a maneira como desenvolve a noção oitocentista de “desinteresse”, a noção de jogo livre harmonioso entre as faculdades cognitivas e a própria ideia de forma da representação perceptiva do objeto. Ressalve-se que Kant, ele mesmo, não é um formalista musical “puro”, uma vez que a sua teoria contempla, de maneira algo contraditória, um conteúdo representacional associado à expressão de emoções.
- 11) Uma proposta de uma definição lata de “forma musical” baseada na perspectiva funcionalista de forma artística de Noël Carroll. A forma musical, de acordo com o que defendi seguindo de perto Carroll, não é apenas o conjunto de relações entre as suas partes – tal seria a sua estrutura – mas será o modo como esse conjunto de relações se coordena segundo o propósito constitutivo da obra, que por sua vez se define em função do efeito estético pretendido. A forma concebe-se, assim, como o patamar último da unidade fenomenológica da diversidade dos elementos capaz de surtir a experiência estética característica da obra. Ora, o que se destaca no caso da música é que quando falamos em relações entre partes, essas partes são, elas mesmas, *relações*. Assim, a forma musical será a articulação coerente de relações de relações.
- 12) Uma explicação destas “relações de relações” a partir da definição que Roger Scruton nos oferece de compreensão musical. Procurei explicar cada uma das expressões de tal definição: a “superfície da música”, o “diálogo”, o “movimento”, a “resolução” e a “conclusão”. A explicação do conceito de “tonalismo” – princípio composicional vigente, sensivelmente, entre os séculos XVII e XX – surgiu no seio da discussão desta definição de Scruton.
- 13) Uma proposta de uma tipologia da “estranheza musical”. Propus introduzir a categoria do “estranho” como alternativa conceptual à noção de frustração de expectativas de que nos fala Leonard Meyer, e que Janifer Robinson usa no desenvolvimento da sua teoria sobre as emoções na música. Esta tipologia inclui três tipos de estranho: 1) o estranho formal, 2) o estranho apreciativo pessoal e 3) o estranho apreciativo social. Quero sublinhar que não nego

que o jogo de expectativas que se forma durante a experiência musical, explicado por Meyer e Robinson, não desempenhe um papel relevante nas emoções suscitadas. O que pretendo salientar é que não é plausível que a familiaridade que adquirimos com a estrutura formal de uma peça da nossa predileção não atenuar significativamente o grau com que essa peça nos consegue surpreender e provocar uma verdadeira “frustração” nas nossas expectativas. Acredito que a categoria do estranho, tal como a expliquei no capítulo 3, resiste aos efeitos de familiaridade, ajudando-nos a perceber melhor certas características formais mais inusitadas e a melhor entender a evolução histórica de um dado estilo composicional.

- 14) O aprofundamento de uma distinção que me parece crucial para o entendimento da experiência estética musical: a apreciação e o juízo que ocorrem *dentro* e durante a experiência estética e a apreciação e o juízo que ocorrem *fora* e sobre essa mesma experiência. Os temas da avaliação crítica e do juízo estético surgem no âmbito do desenvolvimento desta divisão. A teoria do padrão de gosto de David Hume e, uma vez mais, a teoria do juízo de gosto de Kant foram as duas teorias mais extensamente analisadas.
- 15) Um estudo crítico da teoria concatenacionista de Jerrold Levinson. Dei um especial destaque à resposta de Peter Kivy a esta teoria por ter sido a crítica mais extensa e acutilante que Levinson recebeu.
- 16) Uma tipologia dos papéis da análise musical na apreciação musical, baseada nas ideias de Peter Kivy, Theodor Gracyk, Joseph Dubiel e Erkki Huovinen. Esta tipologia contempla cinco tipos de influência da análise na apreciação: 1) a orientação, 2) a ampliação, 3) a exploração, 4) a correção e 5) o enquadramento. Pretendi com esta tipologia qualificar a teoria concatenacionista de Levinson. De facto, as perspetivas da apreciação musical subjacentes a cada um destes papéis conferem uma maior importância à mobilização de conceitos para a apreciação musical que aquela que podemos encontrar explicitada na proposta concatenacionista. Apesar das possibilidades de aprofundamento da experiência musical que a análise oferece, não deixei de alertar para certos perigos desta análise para a apreciação. Em especial destaco o perigo da sobreintelectualização que nos pode impedir de fruir a obra musical naquilo que ela tem de mais sensorialmente impactante ou emocionalmente envolvente.
- 17) Por fim permitam-me repetir a ideia central já mencionada no início desta conclusão: a apresentação de um modelo autorreferencial da experiência estética musical que integra e articula os vários modos de relação apreciativa e avaliativa abordados. Na elaboração deste

modelo foi decisiva a conjugação da interpretação de Hannah Ginsborg da secção §9 da terceira Crítica de Kant, na defesa da autorreferencialidade do juízo integrado, com o núcleo da teoria concatenacionista, na valorização da apreciação focada no desenrolar do fluxo musical.

Linhas de investigação futura

Futuras investigações poderão passar, claro está, pelo aprofundamento dos assuntos tratados nesta dissertação e, em especial, pela introdução de novos tópicos relevantes para a compreensão da experiência musical e de alguns tópicos abordados apenas de passagem. A título de exemplo, três temas que seria interessante estudar com mais cuidado são 1) a explicação da fruição de emoções negativas na música, 2) a música como expressão do sagrado, e 3) a relação entre música e moralidade. Vejamos, em resumo, cada um deles.

- 1) Recordo que o tópico das emoções negativas foi aflorado de passagem no capítulo 2. Este problema pode ser descrito do seguinte modo. Não raras vezes, peças musicais expressivas de emoções comumente indesejáveis, com um carácter marcadamente soturno e melancólico, por exemplo, são capazes de surtir em nós uma intensa comoção, constituindo fonte de profundo deleite estético. Ora, este fascínio pela tonalidade sombria e pesarosa de certas obras parece conter algo de paradoxal, na medida em que normalmente pretendemos proteger a nossa realidade quotidiana de sentimentos ou sensações com esse tipo de valência negativa. A questão que se coloca é, portanto, a seguinte: por que razão procuramos ouvir música que contém um teor expressivo associado a emoções que normalmente pretendemos evitar? Esta questão poderá ser vista como um caso particular do tema mais geral acerca das emoções negativas na arte, que nos aparece já nos inícios da teorização sobre o teatro na obra de Aristóteles, conhecido como o “paradoxo da tragédia”. Ora, curiosamente, a dificuldade que o problema das emoções negativas coloca poderá constituir-se, dependendo do modo como é tratado, como um argumento tanto a favor do formalismo musical, como um argumento contra o formalismo musical. Formalistas na linha de Hanslick, como Nick Zangwill ou Peter Kivy, dirão que o próprio facto de a procura de emoções negativas constituir uma atitude humanamente contraditória mostra que as obras musicais em causa não evocam tais emoções. Pensadores “emotivistas” na linha de Jerrold Levinson, Jenefer Robinson, Stephen Davies, ou Sandra Garrido salientam que é justamente nas músicas de pendor negativo que o

carácter emocional da música se torna mais evidente e que perante tais exemplos rejeitar o lado emocionalmente evocativo da música significa perder uma parte essencial do seu carácter expressivo. Escritos de referência que podem servir de base a esta reflexão são os artigos *Music and Negative Emotion* (2011b), de Jerrold Levinson, *Why Listen to Sad Music if it Makes One Feel Sad?* (1997), de Stephen Davies e o recente trabalho de Sandra Garrido, *Why Are We Attracted to Sad Music?* (2017).

- 2) A música como expressão do sagrado relaciona-se com a ideia de que música é a uma arte capaz de nos transmitir algo de muito profundo acerca da realidade ou de nos elevar a estados superiores de consciência espiritual. De certa forma, abordei já este assunto no capítulo 3 quando discuti o último parágrafo de *Do Belo Musical* no qual Hanslick nos fala de uma misteriosa capacidade da música em espelhar o dinamismo essencial do universo. Disse nessa secção que esta visão algo mística da música tem uma longa história, com início cinco séculos antes de Cristo, na escola pitagórica, atravessando os séculos até adquirir uma expressão filosófica influente no século XIX na metafísica de Schopenhauer. Esta relação da música com o sagrado poderá ter a sua tradução mais palpável no contexto do nosso repertório clássico ocidental na relação da música com a fé religiosa. A *Paixão Segundo São Mateus* de Bach, o *Requiem* de Mozart ou a *Missa Solemnis* de Beethoven, são três exemplos maiores do património musical ocidental, consagrados pelo seu valor artístico superlativo. Todavia, além deste valor artístico, tais obras caracterizam-se pela preocupação em expressar ou revelar um determinado conteúdo religioso ou espiritual. Trata-se não apenas de proporcionar uma experiência estética gratificante, mas também – e talvez sobretudo – conduzir o ouvinte a um estado de enlevo e devoção espiritual. Uma linha de investigação que julgo que poderia ser interessante seguir seria averiguar até que ponto a vivência desta presumível dimensão espiritual constitui uma condição da fruição das obras em causa, e em que medida o valor artístico deste tipo de obras depende da verdade ou da razoabilidade das crenças religiosas ou das mensagens espirituais nelas expressas. Dois artigos que podem servir de base a esta reflexão são *Is Nothing Sacred?* (2012), de Peter Kivy, e *Religious Music for Godless Ears* (2010), de Alex Neil e Aaron Ridley.
- 3) A relação entre experiência musical e moralidade passará, por exemplo, por perceber em que medida considerações morais acerca da música afetam a sua experiência estética. Num outro sentido, será interessante perceber o tipo de valor moral da música ou em que medida a experiência musical contribui para o desenvolvimento moral do indivíduo. Estará o valor moral

da música num conjunto de mensagens ou de ensinamentos que a música poderia transmitir? Ou deveremos explorar as potencialidades de expressão individual e cultural que a música oferece? Estas questões tornam-se particularmente desafiantes se nos focarmos na música puramente instrumental, o tipo de música que serviu como principal objeto desta tese. Um artigo que me parece bastante interessante para início de pesquisa é o *Musical Morality* (2009), de Peter Kivy.

Por fim, uma outra forma, de ordem mais genérica e metodológica, de prosseguir a investigação desta tese será aprofundar a interdisciplinaridade numa abordagem primariamente filosófica dos temas tratados. Penso que vale a pena estabelecer pontes entre a filosofia e as várias ciências que abordam o fenómeno musical – como a musicologia, a acústica, a história da música e as ciências cognitivas²⁴⁴. O acompanhamento atento ao que se vai investigando acerca da apreciação e da experiência musical nestes diversos domínios do saber parece-me de crucial importância. Temas como a apreciação, a percepção musical e a expressão de emoções têm vindo a ganhar relevância nas investigações empíricas em psicologia. Quanto à apreciação, apresentei uma crítica a alguns estudos em psicologia empírica que presumivelmente dariam algum apoio à teoria concatenacionista. Procurei mostrar que os estudos em causa não são capazes de o fazer. Em relação à percepção, referi no capítulo 3 alguns autores que têm tratado, dentro do campo da psicologia, fenómenos como a percepção de um som como um "tom" ou de uma sequência de sons como uma "escala". Por fim, a respeito do tópico da expressão de emoções, autores como James O. Young e Jenefer Robinson procuram também apoiar algumas das suas teses acerca das emoções na música em estudos empíricos. Nesta mesma linha, presentemente investigadores como Sandra Garrido, acima mencionada, da Western Sydney University, ou Hauke Egermann, diretor da York Music Psychology Group, da Universidade de York, têm procurado testar empiricamente algumas hipóteses acerca da forma como a música nos afeta emocionalmente. É um campo em crescimento e, como disse, julgo que valeria a pena explorar e problematizar filosoficamente as implicações dessas investigações.

²⁴⁴ No ANEXO 2 apresento uma reflexão sobre o papel que a filosofia poderá assumir na análise conceptual dos contributos das várias áreas científicas para a compreensão da experiência musical, através de uma problematização do caso concreto da proibição, durante o renascimento e barroco, das quintas e oitavas paralelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augustine. (1953). *Earlier Writings*. (J. H. Burleigh, Ed.) New York: WJK Publishing.
- Bach, J. S. (2008). Prelude 995 [T. Dunford gravado]. Em *Bach*. Alpha.
- Bach, J. S. (2008). *Bach: L'oeuvre de luth*. Naive Sa.
- Bantinaki, K. (2009). Depiction. Em S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Edits.), *A Companion to Aesthetics* (2ª ed., pp. 238-240). Oxford: Blackwell.
- Barboza, J. (2001). *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas - Universidade de São Paulo .
- Batt, R. (1987). Comments on "The effects of instrumentation, playing style, and structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. *Music Perception*, 5(2), 207- 213.
- Beardsley, M. (1981 / 1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2º ed.). Indianápolis: Hackett.
- Beardsley, M., & Wimsatt, W. K. (1987). The Intentional Fallacy. Em J. Margolis (Ed.), *Philosophy Looks at the Arts* (3rd ed., pp. 367-380). Philadelphia: Temple University Press.
- Bell, C. (1914). *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Bell, C. (2009). *Arte*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Bermúdez , J. L. (2003). *Thinking Without Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bertinetto, A. (2012). Paganini Does Not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology. *Teorema: International Journal of Philosophy*, 31(3), 105-126.
- Blackburn, S. (1996). Extension/Intension. Em S. Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy* (pp. 165-166). Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, P., & Weisberg , D. S. (2007). Childhood Origins of Adult Resistance to Science. *Science*, 316(5827), 996-997.
- Boghossian, P. (2010). The Perception of Music: Comments on Peacocke. *British Journal of Aesthetics*, 50, 71-6.
- Bonds, M. E. (2014). *Absolute Music - The History of an Ideia*. Oxford: Oxford University Press.
- Borges, J. L. (2013). O Imortal. Em *O Aleph* (pp. 7-21). Lisboa: Quetzal.
- Boucourechliev, A. (2003). *A Linguagem Musical*. Lisboa: Edições 70.
- Branquinho, J. (2005). Extensão/Intensão. Em B. Branquinho, D. Murcho, & N. G. Gomes (Edits.), *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos* (pp. 305-309). São Paulo: Martins Fontes.
- Brook, A., & Wuerth, J. (2020). Kant's View of the Mind and Consciousness of Self. (E. N. Zalta, Ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. doi:<https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/kant-mind/>
- Brown, L. B. (2011). Improvisation. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 59-69). New York: Routledge.

- Budd, M. (1985). *Malcolm Budd, Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London: Routledge and Kegan Paul .
- Burnham, D. (2000). *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*. Edinburgh: Edinburgh University Press .
- Calado, C. M. (2011). *Concepção Estrutural das Pontes de Tirantes*. Lisboa: Instituto Superior Técnico - Universidade Técnica de Lisboa .
- Carroll, N. (2009). *On criticism*. New York: Routledge.
- Carroll, N. (2010). *Filosofia da Arte*. Lisboa: Texto Grafia.
- Clynes, C., & Nettheim, N. (1982). The Living Quality of Music: Neurobiologic Basis of Communicating Feeling. Em M. Clynes (Ed.), *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music* (pp. 47-82). New York and London: Plenum Press.
- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. Londres: Oxford University Press.
- Cook, N. (1987). The Perception of Large-Scale Tonal Closure. *Music Perception*, 5, 197–206.
- Danto, A. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University.
- Davidson, D. (1975). Thought and Talk. Em *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, D. (2011). *Philosophy of the Performing Arts*. Oxford: Blackwell Publishing .
- Davies, S. (1980). The Expression of Emotion in Music. *Mind*, 353, 67–86.
- Davies, S. (1994). Chapter Six - The Response to Music's Expressiveness. Em *Musical Meaning and Expression* (pp. 279-320). London: Cornell University Press.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Davies, S. (1997). Why listen to sad music if it makes one feel sad? Em J. Robinson (Ed.), *Music & Meaning* (pp. 242 - 254). New York: Cornell University Press.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (2006). Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. Em M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 179–91). Oxford: Blackwell.
- Davies, S. (2011). Music and Metaphor. Em *Musical Understandings & Other Essays on the Philosophy of Music* (pp. 21–33). Oxford: Oxford University Press.
- DeBellis, M. (1991). Conceptions of Musical Structure. *Midwest Studies in Philosophy*, 16(1), 378–93.
- Descartes, R. (1992 / 1641). *Meditações sobre a Filosofia Primeira*. Lisboa: Almedina.
- Dicker, G. (2004). *Kant's Theory of Knowledge: Na Analytical introduction*. New York: Oxford University Press .
- Dickie, G. (1964). The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly*, (1), 56-65.
- Dickie, G. (1988). *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dickie, G. (1997). *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. New York : Oxford University Press.
- Dickie, G. (2008). Crítica Intencionalista. Em *Introdução à Estética* (pp. 151-163). Lisboa: Bizâncio.

- Dodd, J. (2014). The Possibility of Profound Music. *The British Journal of Aesthetics*, 54(3), 299–322. doi:<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayu031>
- Dodd, J. (2015). Performing Musical Works Authentically. *European Journal of Philosophy*, 23(3), 485-508.
- Dubiel, J. (2011). Analysis. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 525-534). New York: Routledge.
- Frege, G. (1993 / 1892). On Sense and Reference. Em A. W. Moore (Ed.), *Meaning and Reference* (M. Black, Trad., pp. 23 - 42). New York: Oxford University Press.
- Garrido, S. (2017). *Why Are We Attracted to Sad Music?* Cham: Palgrave Macmillan.
- Gasset, O. Y. (2016). *O que é a filosofia*. Lisboa: Cotovia.
- Gettier, E. L. (1963). Is Justified True Belief Knowledge? *Analysis*, 23(6), 121-123.
- Ginsborg, H. (2011). Kant. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 329-338). Nova York: Routledge.
- Ginsborg, H. (2017). In Defence of the One-Act View: Reply to Guyer. *The British Journal of Aesthetics*, 57(4), 421–435.
- Goldin, C., & Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians. *The American Economic Review*, 90(4), 715-741.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- Goodman, N. (2009). Como os edifícios representam. Em V. Moura, *Arte Em Teoria* (pp. 25-38). V. N. Famalicão: Húmus.
- Gordon, E. E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gottlieb, H., & Konečni, V. J. (1985). The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. *Music Perception*, (3), 207–13.
- Gracyk, T. (2011). Evaluating Music. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge companion to philosophy and music* (pp. 165-174). New York: Routledge.
- Gracyk, T. (2013). *On Music*. New York: Routledge.
- Grant, J. (2016). *Aesthetics and Philosophy of Art lectures - Hume and the Standard of Taste*. Obtido em 22 de 01 de 2020, de University of Oxford: <https://podcasts.ox.ac.uk/3-hume-and-standard-taste>
- Grice, P. (1989). Meaning. Em *Studies in the Way of Words* (pp. 213 - 223). London: Harvard University Press.
- Grice, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2005). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Gupta, A. (2019). *Definitions*. (E. N. Zalta, Ed.) Obtido de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/definitions/>
- Gurney, E. (1880). *The Power of Sound*. London: Smith, Elder.
- Guyer, P. (2002). Free and Adherent Beauty: A Modest Proposal. *The British Journal of Aesthetics*, 42(4), 357–366. doi:<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.4.357>

- Guyer, P. (2017). One Act or Two? Hannah Ginsborg on Aesthetic Judgement. *The British Journal of Aesthetics*, 57(4), 407–419.
- Hall, R. W. (2012). Schopenhauer's Philosophy of Music. Em B. Vandenabeele (Ed.), *A Companion to Schopenhauer* (pp. 165-178). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hamilton, A. (2000). The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection. *The British Journal of Aesthetics*, 40(1), 168–185. doi:<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/40.1.168>
- Hamilton, A. (2008). *Aesthetics and Music*. Nova Yorque: Continuum.
- Hanna, R. (2018). *Kant's Theory of Judgment*. (E. N. Zalta, Ed.) Obtido em 20 de Junho de 2021, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/kant-judgment/>
- Hanslick, E. (1986). *Eduard Hanslick, On The Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. (G. Payzant, Trad.) Indianapolis, IB: Hackett Publishing.
- Hanslick, E. (1990). *Vom Musikalisch-Schönen*. Mainz: Schott.
- Hanslick, E. (2002). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.
- Harrison, C. (2011). Augustine and the Art of Music. Em J. S. Begbie, & S. R. Guthrie (Edits.), *Resonant Witness: Conversations between Music and Theology* (pp. 27-45). Cambridge.
- Hesse, H. (2003). *Música*. Lisboa: Difel.
- Hesse, H. (2003). *O Jogo das Contas de Vidro*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hodeir, A. (2002). *As Formas da Música*. Lisboa: Edições 70.
- Hopkins, R. (1998). *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hopkins, R. (2009). Representation. Em S. Davies, M. H. Kathleen , R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Edits.), *A Companion to Aesthetics* (pp. 504-507). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Hume, D. (1998 / 1760). Of the Standard of Taste. Em S. Copley, & A. Edgar (Edits.), *David Hume Selected Essays* (p. 153). New York: Oxford University Press.
- Huovinen, E. (2011). Understanding Music. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 123-133). New York: Routledge.
- Hyman, J., & Bantinaki, K. (Summer de 2017). Depiction. (J. a. Hyman, Ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Obtido em 12 de dezembro de 2020, de <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/depiction/>
- Imaguire, G. (2014). Propriedades. (J. Branquinho, & R. Santos, Edits.) *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*.
- Kahneman, D. (2012). *Pensar Depressa e Devagar*. Lisboa: Temas e Debates.
- Kania, A. (2011). Definition. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 3 - 13). New York: Routledge.
- Kania, A. (2020). *Philosophy of Western Music - A Contemporary Introduction*. New York and London: Routledge.
- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kant, I. (2017 / 1790). *Crítica da Faculdade do Juízo* (3ª ed.). (A. Marques, & V. Rohden, Trans.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Kemp, G. (1999). The Aesthetic Attitude. *British Journal of Aesthetics*, 39(4), 392-399.
- Kieran, M. (2009). Cognitive Value of Art. Em S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, & D. E. Cooper (Edits.), *A Companion to Aesthetics* (2ª ed., pp. 194-196). Oxford: Blackwell.
- Kingsbury, J., & McKeown-Green, J. (7 de Fevereiro de 2010). *Definições: disjunção significa disfunção?*, originalmente publicado em *The Journal of Philosophy*, CVI, 10 (Outubro de 2009), pp. 568-585. (D. Murcho, Editor) Obtido em 26 de março de 2020, de Crítica na Rede : <https://criticanarede.com/definicoes.html>
- Kivy, P. (1980). *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press.
- Kivy, P. (1983). Platonism in Music: A Kind of Defence. *Grazer Philosophische Studien*, 19, 109-29.
- Kivy, P. (1987). Platonism in Music: Another Kind of Defense. *American Philosophical Quarterly*, 24, 245-52.
- Kivy, P. (1988). Orchestrating Platonism. Em T. Anderberg, T. Nilstun, & I. Persson (Edits.), *Aesthetic Distinction* (pp. 42–55). Lund: Lund University Press.
- Kivy, P. (1991). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. New York: Cornell University Press.
- Kivy, P. (1991). Music and the Liberal Education. *Journal of Aesthetic Education*, 25(3), 79-93.
- Kivy, P. (1991). *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kivy, P. (1993). What was Hanslick denying? Em P. Kivy, *The Fine Art of Repetition* (pp. 276-295). New York: Cambridge University Press.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kivy, P. (2001). Music in Memory and Music in the Moment. Em *New Essays on Musical Understanding* (pp. 183–217). Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P. (Abril de 2006). Ars Perfecta: Toward Perfection in Musical Performance. *The British Journal of Aesthetics*, 46(2), 111-132.
- Kivy, P. (2006). Critical Study: Deeper than Reason. *British Journal of Aesthetics*, 46(3), 300 - 301.
- Kivy, P. (2009). Designs A La Grecque. Em *Antithetical Arts - On the Ancient Quarrel between Literature and Music* (pp. 29-52). Nova York: Oxford University Press.
- Kivy, P. (2009). Musical Morality. Em *Antithetical Arts - On the Ancient Quarrel between Literature and Music* (pp. 215-234). Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P. (2012). Is Nothing Sacred? Em *Sounding Off* (pp. 131-146). Oxford: Oxford University Press.
- Kramer, J. D. (1988). *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.
- Kuplen, M. (2021). Reflective and Non-reflective Aesthetic Ideas in Kant's Theory of Art. *The British Journal of Aesthetics*, 61(1), 1–16. doi:<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayaa035>

- Landerer, C., & Zangwill, N. (2017). Hanslick's Deleted Ending. *The British Journal of Aesthetics*, 57(1), 85-95. doi:<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayw056>
- Levinson, J., & Alpers, P. (2015). What is a Temporal Art. Em J. Levinson, *Musical Concerns - Essays in Philosophy of Music* (pp. 173 - 188). Oxford: Oxford University Press.
- Levinson, J. (1997). *Music in the moment*. Ithaca, NY: Cornell U.P.
- Levinson, J. (2006). Musical Expressiveness as Hearability-as-expression. Em M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 192-206). Oxford: Blackwell.
- Levinson, J. (2010). Defending Hypothetical Intentionalism. *The British Journal of Aesthetics*, 50(2), 139–150. doi:<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp072>
- Levinson, J. (2011a). Artworks and the Future. Em *Music, Art, and Metaphysics - Essays in Philosophical Aesthetics* (pp. 179-214). New-York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2011b). Music and Negative Emotion. Em *Music, Art, and Metaphysics* (pp. 306-335). New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2011c). What a Musical Work Is. Em *Music, Art, and Metaphysics - Essays in Philosophical Aesthetics* (pp. 63-88). New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2011d). What a Musical Work Is, Again. Em *Music, Art, and Metaphysics - Essays in Philosophical Aesthetics* (pp. 215-265). New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2011e). The Concept of Music. Em *Music, Art, and Metaphysics - Essays in Philosophical Aesthetics* (pp. 267-278). New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2015a). Philosophy and Music. Em *Musical Concerns - Essays in Philosophy of Music* (pp. 18 - 28). Oxford: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2015b). Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music. Em *Musical Concerns* (pp. 32–44). New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2015c). Indication, Abstraction, and Individuation. Em *Musical Concerns - Essays in Philosophy of Music* (pp. 52-64). Oxford: Oxford University Press.
- Levinson, J. (2015d). Values of Music. Em *Musical Concerns - Essays in Philosophy of Music* (pp. 74-95). Oxford: Oxford University Press .
- Llovich, J. S. (2013). *Quintas y octavas prohibidas en el periodo modal-tonal* [Tese de doutoramento]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona - Facultat de Filosofia i Lletres.
- Lopes, D. M. (2005). The Domain of Depiction. Em M. Kieran (Ed.), *In Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 160–74). Oxford: Blackwell.
- Margolis, E., & Laurence, S. (2019). *Concepts*. (E. N. Zalta, Ed.) Obtido em 14 de março de 2019, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/concepts/>
- Mathiesen, T. J. (2011). Antiquity And The Middle Ages. Em T. Gracyk, & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy of Music* (pp. 257-272). Londres: Routledge.
- Matthias, S., & Ram Neta. (2020). *Epistemology*. (E. N. Zalta, Ed.) Obtido em 20 de junho de 2021, de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/epistemology/>

- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moura, V. (2004). Velocidade e acordo: o carácter metafórico das ideias estéticas. *Revista Philosophica*(14).
- Murcho, D. (2010). Fé, Epistemologia e Virtude. Em *A Ética da Crença* (pp. 17-96). Lisboa: Bizâncio.
- Neil, A., & Ridley, A. (2010). Religious Music for Godless Ears. *Mind*, 119(476), 999–1023.
- Nguyen, C. T. (2017). The Uses of Aesthetic Testimony. *The British Journal of Aesthetics*, 57(1), 18-36.
- Nietzsche, F. (2001 / 1886). *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. (R.-P. Horstmann, J. Norman, Edits., & J. Norman, Trad.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Peacocke, C. (1987). Depiction. *Philosophical Review*, 96(3), 383–410. doi:10.2307/2185226
- Peacocke, C. (1992). *A Study of Concepts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Peacocke, C. (2009). The Perception of Music: Sources of Significance. *British Journal of Aesthetics*, 49(3), 257–275. doi:https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp016
- Platão. (1999). *A República* (10º ed.). (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Popper, K. (1992). *Inended Quest - An Intellectual Autobiography*. London and New York: Routledge.
- Robinson, J. (1994). The expression and arousal of emotion in music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 13-22.
- Robinson, J. (2005). *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, J. (2012). Expressão e Evocação de Emoções na Música. Em *Filosofia da Música - Um Antologia* (V. Guerreiro, Trad., pp. 143 - 166). Lisboa: Dinalivro.
- Schopenhauer, A. (2008 / 1819). *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés-Editora.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2009). *Beauty*. New York: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2009). Sounds as Secondary Objects and Pure Events. Em M. Nudds, & C. O'Callaghan (Edits.), *Sounds & Perception - New Philosophical Essays* (pp. 50-68). Nova York: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2011). Rhythm, melody, and harmony. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge companion to philosophy and music* (pp. 24-37). New York: Routledge.
- Searle, J. R. (1983). *Intentionality - An essay In the philosophy of mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (2020). *Da Realidade Física à Realidade Humana*. (D. M. Soares, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Shannon, C., & Weaver, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sibley, F. (1965). Aesthetic and Nonaesthetic. *Philosophical Review*, 74(2), 135-159.
- Soares, F. P. (2019). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sousa, T. (2014). Desenvolvimento da gramática tonal na aula de guitarra clássica através da improvisação - Tese de Mestrado . Braga : Universidade do Minho.

- Sousa, T. (2016). The Quest for “Authenticity”. Three performances of a Bach’s fugue compared. *Aisthesis: Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell’Estetico*, 9(2), 177-196. doi:10.13128/Aisthesis-19424
- Sousa, T. (2017). Was Hanslick a Closet Schopenhauerian? *The British Journal of Aesthetics*, 57(2), 211–229. doi:<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayx008>
- Stolnitz, J. (2007). A Atitude Estética . Em C. D'Orey (Ed.), *O que é a arte - A perspectiva analítica* (V. Silva, Trad., pp. 45-60). Lisboa: Dinalivro.
- Straus, J. N. (2018). *Broken Beauty: Musical Modernism and the Representation of Disability*. Nova Yorque: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra I*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music Vol. 2 - The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2009). *Oxford History of Western Music: Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010). *Oxford History of Western Music 1, Earliest notations to the sixteenth century*. New York: Oxford University Press.
- Tavares, G. M. (2017). *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-Do-Mau-Olhado*. Lisboa: Bertrand.
- Terrone, E. (April de 2017). On Fictional Characters as Types. *British Journal of Aesthetics*, 57(2), 161–176.
- Tillmann, B., & Bigand, E. (1996). Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness? *Psychology of Music*, 24, 3–17.
- Tillmann, B., & Bigand, E. (2004). The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), 211-222.
- Tolstói, L. (2013 / 1898). *O que é a Arte?* (E. Kucheruk, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Wagner, R. (2003 / 1849). *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Antígona.
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *Aesthetics and Art Criticism*, 15, 27–35.
- West-Marvin, E., & Brinkman, A. (1999). The Effect of Modulation and Formal Manipulation on Perception of Tonal Closure. *Music Perception*, 16, 389–408.
- Wicks, R. (2007). *Routledge Philosophy GuideBook to Kant on Judgment*. New York: Routledge.
- Williams, G. (2018). *Kant's Account of Reason*. (E. N. Zalta, Ed.) Obtido de The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/kant-reason/>
- Williamson, T. (2007). *The Philosophy of Philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Williamson, T. (2018). *Doing Philosophy: From Common Curiosity to Logical Reasoning*. Oxford: Oxford University Press.
- Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. C. (1986). The Intentional Fallacy. Em J. Margolis (Ed.), *reimpresso em Philosophy Looks At the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics* (3ª ed., pp. 367–8.). Philadelphia: Temple University Press.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. (G. Anscombe, Trad.) Oxford: Basil Blackwell.

- Wittgenstein, L. (1967). Lectures on Aesthetics. Em L. Wittgenstein, & C. Barrett (Ed.), *Lectures & Conversation on Aesthetics, Psychology and Religious Belief - Compiled from Notes taken by Yorick Smythies, Rush Rhees and James Taylor* (pp. 1-41). Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Wollheim, R. (1980). *Art and its Objects*. New York: Cambridge University Press.
- Wollheim, R. (1987). *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Young, J. O. (2014). *Critique of Pure Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Young, J. O. (2014). *Critique of Pure Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Zangwill, N. (1998). The Concept of the aesthetics. *European Journal of Philosophy*, 6(1), 78-93.
- Zangwill, N. (2004). Against Emotion: Hanslick Was Right About Music. *The British Journal of Aesthetics*, 44(1), 29-43. doi:<https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/44.1.29>
- Zangwill, N. (2011). Negative Properties. *Noûs*, 45, 528-566.
- Zangwill, N. (2013). Nietzsche on Kant on Beauty and Disinterestedness. *History of Philosophy Quarterly*, 30(1), 75-91.
- Zangwill, N. (2014). Empirical approaches to music and emotion: a survey and methodological reflection. *O que nos faz pensar*, 23(35), 99-108.

ANEXO 1 – Considerações complementares sobre a clarificação conceptual

No primeiro capítulo problematizei o conceito de música partindo da proposta de definição de Jerrold Levinson, nos capítulos 2 e 3 analisei os conceitos de expressão e forma, e, finalmente, no capítulo 4, procurei caracterizar a experiência musical através de um esclarecimento dos conceitos a ela diretamente associados, como os de apreciação e juízo. Ora, de facto, não é surpreendente que a elaboração racional sobre conceitos tenha surgido como um dos principais objetivos desta dissertação, uma vez que a clarificação conceptual ocupa um lugar especial na filosofia. Um dos aspetos que poderá distinguir a filosofia das ciências empíricas prende-se com o facto de o contributo que a filosofia geralmente oferece para a investigação de um dado assunto ocorre ao nível da clarificação dos conceitos que estão ou na própria base da investigação empírica ou naquilo que poderá ser conceptualmente colocado como hipótese quando os limites da experimentação se fazem sentir.

Como assinala Timothy Williamson (2007, 2018) a filosofia não é, porém, a única disciplina que se esforça por clarificar conceitos - a física procura definir “massa”, a sociologia procura definir “classe”, a biologia “vida” - nem a clarificação de conceitos esgota o âmbito da filosofia. Os conceitos não são o exclusivo objeto da filosofia, nem a sua clarificação o seu único objetivo. Não se procura apenas definir valor intrínseco, mas perguntar também se o ser humano tem, de facto, valor intrínseco. Não se pergunta apenas o que é uma ação moralmente correta, mas também por que razão devemos agir corretamente. No domínio da música, não se pergunta, por exemplo, apenas o que é a forma musical, mas se a apreciação da forma deverá ser o único objetivo da apreciação musical.

Contudo, apesar de não ser nem indispensável nem exclusiva, penso que a análise e a clarificação conceptual é algo realmente importante no empreendimento filosófico. Podemos constatar que a clarificação conceptual ocupa um lugar crucial na *história* da filosofia – facto esse que acaba por influenciar em grande medida o modo como concebemos a própria investigação filosófica. Isto porque o que os filósofos ao longo da história fizeram não é irrelevante para a caracterização da atividade filosófica enquanto tal. Platão apresenta-nos, em cada um dos seus famosos diálogos, o personagem Sócrates (representando o próprio filósofo Sócrates, o principal protagonista dos diálogos) obstinado em tornar tão exata quanto possível a definição da ideia que num dado diálogo lhe parece central para a compreensão do homem, da cidade, do mundo ou do universo. Apesar da importância que Platão dá à busca de uma definição, devemos recordar que geralmente não precisamos de ter uma definição de algo para identificar, usar ou pensar sobre esse algo. Não precisamos também – grande parte das

vezes - de definir o conceito expresso por um termo para saber dar bom uso a esse termo. Ninguém precisa de saber definir “cadeira” para saber usar uma cadeira nem para saber empregar corretamente o termo “cadeira” na linguagem corrente. Porém, saber empregar o termo “cadeira” ou saber usar uma cadeira não é o mesmo que saber o que é uma cadeira – isto é, ter uma definição satisfatória de cadeira.

Em todo o caso, os conceitos que estão em jogo nos diálogos socráticos (e, de forma geral, na discussão filosófica) não são conceitos deste tipo. Tipicamente trata-se de conceitos com uma forte importância filosófica ou moral, como os conceitos de justiça (e.g. República), de conhecimento (e.g. Teeteto) ou de amor (e.g. Banquete). Os diálogos socráticos são um testemunho da centralidade que a busca por uma definição pode ganhar no contexto do inquérito filosófico. A importância das perguntas do tipo “O que é X?” teve um papel fundacional na atividade filosófica ocidental e continua a vigorar crucialmente na investigação atual. “O que é o conhecimento?” continua a ser uma questão central da epistemologia. “O que é a justiça”, “o que é o bem”, “o que é a arte?” continuam a ser questões centrais da ética, da filosofia política e da estética, respetivamente. Sem surpresa, “o que é a experiência musical?”, “o que é a música?” ou “o que é o juízo musical?” são perguntas centrais da filosofia da música.

Ainda assim, aquilo que foi dito sobre coisas tão prosaicas como cadeiras poderá ser dito, em grande medida, sobre estes conceitos de interesse filosófico intrínseco. Com efeito, não é necessário termos uma definição de justiça para saber que as exigências “contratuais” que a máfia impõe aos comerciantes da zona por ela controlada são injustas. Não preciso da definição de conhecimento para reconhecer a diferença entre saber qual é a capital da República Democrática do Congo e não o saber. Mas ainda, um cientista não precisa de ter uma definição articulada de conhecimento para produzir conhecimento proficientemente na prossecução do seu trabalho investigativo. Tão-pouco precisamos de uma definição de amor para que não duvidemos que amamos os nossos filhos. Finalmente, não precisamos de uma definição de música para saber que uma sinfonia de Beethoven é música, e não precisamos de uma definição de apreciação para apreciarmos uma obra musical.

Reiteremos, então, que ser capaz de reconhecer, de usar ou de pensar acerca de algo não implica ter uma definição desse algo. Contudo, a clarificação dos conceitos centrais do fenómeno musical constitui, de facto, uma forma bastante direta de aprofundamento da nossa compreensão da experiência musical (e.g. de música, apreciação e juízo musicais). No capítulo 1 debruicei-me sobre a

definição do conceito de música de Levinson, que serviu como base primeira de toda a investigação que levei a cabo nesta tese.

Para tornar este ponto mais claro, julgo que devemos fazer uma distinção que costuma surgir no contexto da investigação conceptual filosófica, entre *conceito* e *conceção*.

Conceito versus conceção

Uma conceção poderá ser definida como a minha representação ou o meu modo de pensar acerca de algo determinado pelo conjunto de crenças, valores e experiências que associo regularmente a esse algo. Por exemplo, a minha conceção de *violino* mudou quando pela primeira vez ouvi um violino elétrico a assumir o papel de instrumento solista numa banda rock. A conceção de violino de alguém que não saiba que um violino pode ser tocado dessa maneira é diferente da minha. Daí que as conceções variem imenso de pessoa para pessoa, porque são construídas em função das múltiplas experiências e crenças de cada um. Se tivermos uma conceção de violino, poderemos não ter dificuldade em identificar os instrumentos que são violinos, nem dificuldade em distingui-los dos instrumentos que lhe são assemelhados, como as violas d'arco. No entanto, tal distinção poderá não ser feita em virtude de um reconhecimento das qualidades mais relevantes do violino. Uma pessoa surda poderá reconhecer um violino apenas pelo seu aspeto visual – isto é, tem uma conceção suficientemente operativa de violino, mas não tem uma conceção apropriada na medida em que o som do violino é um dos seus elementos essenciais. E em relação aos conceitos?

Quando falamos em definir um conceito, no contexto da análise filosófica, pretendemos tipicamente (mas nem sempre, como veremos) referir uma espécie de “conceção adequada” do objeto. Aquela conceção que permite pensar e representar o objeto segundo as suas qualidades objetivamente mais relevantes e caracterizadoras. A conceção que tenho de violino poderá ser suficiente para que o não confunda com uma viola d'arco (como no exemplo que dei), mas ainda assim poderá ser manifestamente insuficiente enquanto conceção adequada da sua natureza. Daí que quando pretendemos definir o conceito de um objeto procuramos as qualidades caracterizadores do objeto e não apenas caracterizar as qualidades representadas por uma qualquer conceção de um objeto.

Todavia, existe aqui algum nível de estipulação quando opto por identificar “conceito” com “conceção adequada” da natureza do objeto. Isto porque conceito pode ser definido de uma forma muito mais lata como uma capacidade de representar, agrupar ou lidar com um dado aspeto da realidade.

No debate em torno da questão de saber se os animais não humanos possuem conceitos ou não, o termo “conceito” tipicamente significa uma capacidade de discriminação e categorização de objetos, associado a um sistema interno de representação que alguns animais poderão eventualmente possuir, por mais rudimentar que tal capacidade – isto é, “conceito” assim entendido – seja. Dentro desse debate, pondera-se se seres não dotados de linguagem serão capazes de possuir, ainda assim, conceitos. Donald Davidson (1975) argumentou que, uma vez que os animais não possuem o conceito de crença, não podem ter quaisquer outros conceitos. Todavia, a tese de que os animais possuem conceitos, enquanto componentes de um sistema interno de representação, tem vindo a ser sustentada como a melhor explicação para uma série de tarefas e comportamentos deliberativos altamente complexos que têm vindo a ser verificados em certas espécies - o que indica, por sua vez, que a habilidade linguística não é uma condição essencial para a posse de conceitos. Nesta linha de investigação, José Luís Bermúdez (2003) apresenta-nos uma teoria sobre a natureza do pensamento não-linguístico, na qual defende que crianças pequenas e animais não-humanos deverão ser considerados dotados de genuína capacidade conceptual.

Ainda que seja defensável que a posse de conceitos não necessite de linguagem, também é verdade que os conceitos se relacionam com a linguagem de uma forma importante. Com efeito, no contexto da filosofia da linguagem, o conceito aparece-nos associado, ou mesmo identificado, com o significado de certas palavras ou expressões. Segundo esta teoria, um termo singular ou um termo geral (ou predicado) terá duas dimensões semânticas: a extensão (o conjunto de elementos aos quais o termo se aplica) e a intensão (a maneira como são agrupados esses elementos através do termo ou as condições que o objeto deve satisfazer para ser adequadamente descrito através desse termo) (cf. Branquinho, 2005; Blackburn, 1996). O conceito que o termo expressa é assim identificado com a sua intensão. Será também deste modo que representamos os elementos da extensão – atribuindo-lhes as propriedades especificadas pela intensão. Deste modo, dois termos poderão ter a mesma extensão, mas expressarem conceitos diferentes, dado que possuem intensões diferentes. E, uma vez mais, conceito e conceção não são aqui relevantemente distinguíveis, porquanto conceito nos aparece como simples representação dos objetos da sua extensão, de uma forma qualitativamente neutra – isto é, sem nenhuma relação necessária a um qualquer grau de adequação com o modo como um conceito

representa tais objetos. (Se a intensão determina inteiramente a extensão e se tal determinação deverá ser entendida inteiramente em termos de estados psicológicos prende-se com questões ontológicas acerca da natureza dos conceitos de enorme complexidade que ultrapassam largamente o âmbito e pertinência desta investigação. Em específico, o famoso cenário das Terras Gêmeas de Hilary Putman, teve uma grande influência na discussão entre internalistas e externalistas. Serviu esta experiência mental como um meio de defender o externalismo semântico, segundo a qual a extensão não é inteiramente determinado pelos estados psicológicos do locutor. Isto porque, supostamente, dois locutores, através de estados psicológicos idênticos poderiam referir duas extensões distintas.)

De facto, é comum falarmos de conceitos quando queremos referir a representação habitual que temos dos objetos que nos rodeiam para caracterizar, por exemplo, o nosso conhecimento perceptivo ou prático, bem como para referir o significado de palavras que usamos habitualmente. Vejo uma cadeira *como* uma cadeira e sou capaz de a usar, porque possuo o conceito de cadeira – “conceito” entendido como uma representação básica da sua aparência típica e função principal. Além disso, sou capaz de usar apropriadamente o termo “cadeira” no meu discurso corrente, porque entendo o conteúdo intensional desse termo, o que, por sua vez, me permite descrever os objetos pertencentes ao conjunto extensional do termo como cadeiras.

Neste sentido mais genérico de conceito, uma qualquer conceção deficiente do objeto seria também um conceito na medida em que uma conceção é também uma forma de o representar e de o categorizar. Como disse acima, porém, quando os filósofos se propõem *definir um conceito* não é a definição de uma qualquer conceção que está em jogo. Tipicamente os filósofos procuram definir a conceção do objeto que, em alguma medida, *deveríamos* ter do objeto ou aquela que melhor representa a natureza do objeto – tal como propunha Platão quando tornava imperativo definir *justiça* como a justiça de facto é, contra as conceções sofisticadas que poderiam prevalecer e contaminar o discernimento do senso comum. Daí que se costuma falar, neste tipo de inquérito, em definir apropriadamente um conceito e não em definir um conceito apropriado. Fica subentendido que uma definição apropriada deverá dar-nos a conceção apropriada do objeto. E que uma definição apropriada de uma conceção inapropriada será sempre uma tarefa subsidiária da busca da conceção apropriada. Poderá fazer sentido aprimorar a nossa definição de uma conceção inapropriada se a queremos rebater com total justiça. O objetivo de semelhante escrutínio será atenuar as possíveis confusões com a conceção que realmente nos interessa, a conceção apropriada.

Tipos de definição

A esse respeito, uma distinção que por vezes é feita, e que teve origem nos escritos de John Locke, é a distinção entre “definição nominal” e “definição real”, que poderá ser explicada da seguinte forma:

[...] para descobrir a definição real do termo X, precisamos de investigar a coisa ou o conjunto de coisas denotado por X; para descobrir a definição nominal, precisamos de investigar o significado ou o uso de X. Saber se a procura de uma resposta para a pergunta socrática “O que é a virtude?” é uma procura por uma definição real ou por uma definição nominal depende da concepção que podemos ter desta atividade filosófica particular. Quando perseguimos a pergunta de Sócrates, estamos a tentar ganhar uma visão mais clara do uso da palavra “virtude”, ou estamos a tentar fornecer uma perspetiva acerca de um ideal que é em certa medida independente dos nossos usos? Segundo a primeira concepção, temos como objetivo uma definição nominal; segundo o último, uma definição real (Gupta, 2019).²⁴⁵

Os diálogos de Platão mostram-nos que a preocupação de Sócrates era principalmente a definição real. Assim, procurar definir um conceito, seguindo os passos de Sócrates, não é um empreendimento meramente *descritivo* acerca das concepções que temos das coisas. O conceito de música é um conceito central nesta investigação, e definir música não se resume a descrever as nossas concepções de música, ou a descrever as concepções de música mais prevalentes numa dada sociedade (tal seria o trabalho do sociólogo), mas contém um elemento *normativo*, porque procura argumentar a favor da correção de uma dada concepção de música perante outras concepções rivais.

O artigo de Jerrold Levinson que foi analisado no capítulo 1 intitula-se “O conceito de música”, sendo que nesse artigo “conceito” não significa uma qualquer concepção de música. Trata-se, antes, da concepção de música que Levinson acredita ser a mais adequada e completa. Seguindo esta noção de conceito, o mesmo será dizer que Levinson procura uma definição adequada do conceito.

Mas como podemos averiguar o grau de adequação das nossas definições? Tal dependerá do tipo de definição e do tipo de estrutura do conceito a definir. Existem múltiplas formas de definir. Vimos já a distinção entre definição nominal (acerca do uso) e definição real (acerca da coisa em si). Existem também as definições de dicionário, que tipicamente nos fornecem a informação suficiente para o uso prático de um termo – que por isso se aproximam das definições nominais. Temos as definições

²⁴⁵ [...]to discover the real definition of a term X one needs to investigate the thing or things denoted by X; to discover the nominal definition, one needs to investigate the meaning and use of X. Whether the search for an answer to the Socratic question “What is virtue?” is a search for real definition or one for nominal definition depends upon one’s conception of this particular philosophical activity. When we pursue the Socratic question, are we trying to gain a clearer view of our uses of the word ‘virtue’, or are we trying to give an account of an ideal that is to some extent independent of these uses? Under the former conception, we are aiming at a nominal definition; under the latter, at a real definition. [tradução minha]

estipulativas, nas quais é atribuído um significado a um termo já existente ou é criado um novo termo ao qual se decide atribuir um significado. São definições que não acrescentam, por si mesmas, nada de informativo e que servem, essencialmente, propósitos de clarificação linguística. (Abordarei esta questão com maior detalhe mais abaixo). Assim, apesar da sua potencial utilidade, nem as definições de dicionário nem as definições estipulativas são as que mais nos interessam. Na análise filosófica interessa-nos sobretudo uma definição que nos ajude a aprofundar o nosso conhecimento do fenómeno a definir e que, por isso, seja adequada num sentido muito mais robusto. Para esse propósito, temos as *definições descritivas*.

Critérios de adequação de uma definição

As definições descritivas podem apresentar vários graus de adequação – adequação extensional, adequação intensional e adequação analítica. A definição é extensionalmente adequada se e só se não há contraexemplos factualmente existentes a essa definição. É intensionalmente adequada se e só se não existem contraexemplos possíveis. Finalmente, será analiticamente adequada se e só se atribui ao termo definido o significado correto (Gupta, 2019). Uma definição extensionalmente adequada e não intensionalmente adequada (e, por isso, não analiticamente adequada) será “José Saramago é o escritor português que ganhou o prémio Nobel da literatura.” (É factualmente verdade que Saramago ganhou o prémio Nobel, mas poderia não ter ganhado). A definição “água é H₂O” para além de extensionalmente adequada (todos os exemplos de água existentes são H₂O), é intensionalmente adequada (não é possível a água não ser H₂O). Não é, no entanto, analiticamente adequada, porque o significado de “água” não contém nem se identifica com o significado “H₂O”. A definição “O triângulo é uma figura geométrica plana com três lados” será um exemplo de uma definição analiticamente adequada.

Para complementar e substanciar estes critérios, vejamos a proposta de Justine Kingsbury e Jonathan McKeown-Green. Estes autores oferecem a seguinte lista de quatro características que permitem averiguar a adequação de uma definição:

- 1) Adequação extensional: Cita uma condição particular em que se encontram todas as coisas da categoria definida, e só elas. [...]
- 2) Adequação criterial: Esta condição é aquela em virtude da qual essas coisas contam como coisas dessa categoria.

- 3) Conjuntividade: Se esta condição for razoavelmente interpretável como uma construção lógica a partir de outras condições mais simples, então cada uma dessas condições mais simples é necessária para que algo conte como a categoria de coisa definida e essas condições são também conjuntamente suficientes para que algo conte como uma coisa dessa categoria. [...]
- 4) Adequação motivacional: Há uma teoria ou descrição de fundo de uma prática bem estabelecida que explica por que é razoável alguém estar interessado em saber se algo obedece à condição proposta ou por que há uma categoria reconhecida de coisas que satisfazem essa condição. [...] Uma definição será ou não motivacionalmente adequada consoante o papel que desempenha na nossa categorização ou teorização. [...] (Kingsbury & McKeown-Green, 2010)

Contudo, os autores salvuardam:

Não afirmamos que a listagem destas quatro características é uma maneira especialmente iluminante ou até adequada de descrever a aparência que uma definição deve ter. Mas afirmamos que estas características determinam condições necessárias e suficientes para a adequação de uma definição. Suspeitamos, contudo, que se a uma definição falta uma ou mais destas características, há um aspeto correspondente quanto ao qual consideramos que a definição em causa é problemática (Kingsbury & McKeown-Green, 2010).

Os critérios da adequação extensional, da adequação criterial e da adequação motivacional são tidos como critérios, eles próprios adequados. O problema surge com o critério da conjuntividade. E, com efeito, o objetivo principal de Kingsbury e McKeown-Green é perceber a força desse critério. Isto é, deveremos preferir definições que se apresentam na forma conjuntiva (nas quais temos um conjunto de condições necessárias conjuntamente suficientes) às definições que se apresentam na forma disjuntiva (como um agregado de condições suficientes)? A resposta dos autores é a seguinte:

[...] não há problema se estamos a definir algo que faz parte de uma classificação popular quotidiana das coisas, mas há um problema se estamos a definir um postulado teórico. Neste último caso, há frequentemente boas razões para pensar que qualquer definição disjuntiva será motivacionalmente inadequada (Kingsbury & McKeown-Green, 2010).

Penso que podemos transpor esta tese nos termos acima referidos entre definição nominal e definição real e entre conceção e conceito. Se o que nos interessa é elencar as práticas identificadoras que configuram o uso de um certo termo (definição nominal), então uma definição disjuntiva poderá fazer plena justiça a esse objetivo. Os autores dão-nos o exemplo - que para o nosso objetivo é particularmente interessante - do termo “jazz”. O uso deste termo variará imenso de contexto para

contexto, de época para época, de músico para músico, de apreciador para apreciador. Tentar encontrar uma linha de intersecção entre a miríade sobremaneira fluída e mutável dos modos pelos quais o termo é usado num conjunto de condições necessárias é uma tarefa não só irrealista como provavelmente inadequada. O termo é usado de múltiplas formas e pode simplesmente não haver um conjunto de aspetos comuns a todas essas formas. Uma descrição adequada do uso deverá dar conta dessa multiplicidade.

Por outro lado, quando queremos investigar os próprios objetos referidos por toda essa miríade de formas de identificação, interessa-nos (também) perceber se existe algo pelo qual tais objetos são agrupados sob a mesma designação que não seja apenas a prática linguística corrente de os designar desse modo. No caso do jazz podemos perguntar se existem, com efeito, características comuns (comportamentais, musicais ou estilísticas) que se encontrem distribuídos por todos os eventos musicais que identificamos como exemplos de jazz, ainda que, grande parte das vezes, não os identifiquemos inteiramente em virtude dessas características. Caso não haja, a definição disjuntiva será adequada, e o único elemento unificador é a prática social relativa ao uso do termo.

Quando nos dispomos a investigar algo de uma forma mais cuidada sem referências às nossas práticas identificadoras comuns torna-se importante perceber o que dá sentido a essa maneira específica de agrupar. Neste tipo de investigação, considerações acerca do uso corrente de um termo são muitíssimo menos significativas, dado que o que interessa é ganhar compreensão do objeto definido e não do seu uso:

Na medida em que uma definição de K-idade pretenda captar as nossas práticas identificadoras já existentes, essa definição poderá ser perfeitamente adequada ainda que seja disjuntiva; mas na medida em que uma definição de K-idade pretenda captar factos sobre a realidade sem dever obrigações às nossas práticas identificadoras preexistentes, uma definição conjuntiva é preferível (Kingsbury & McKeown-Green, 2010).

Uma definição conjuntiva dá-nos as propriedades, as relações e os papéis que os elementos de uma dada categoria realmente partilham entre si e só eles possuem. Tal constitui um salto qualitativo na nossa compreensão da realidade. Ora, as definições disjuntivas, como se baseiam em condições suficientes, são menos suscetíveis de nos darem a informação acerca do que torna algo relevantemente semelhante a outro algo por forma a que ambos se devam agrupar na mesma categoria. Dentro das definições disjuntivas, as definições agregativas, constituídas por múltiplos conjuntos alternativos de condições necessárias que em grande medida se intersejam entre si, podem

dar-nos uma ideia mais ou menos clara de como os elementos, no geral, se relacionam. Mas não têm, ainda assim, a força unificadora que um *único* conjunto de condições necessárias pode dar.

Apesar destas considerações acerca do valor informativo relativo das definições conjuntivas em relação às disjuntivas, também é verdade que o modelo tradicional de procurar uma definição através do estabelecimento de condições necessárias e suficientes tem sofrido muitas críticas. Costuma assinalar-se que depois de séculos de pensamento filosófico não foi ainda encontrado um único exemplo de uma definição robusta de um conceito filosoficamente importante que possa ser formulado segundo esta estrutura. Uma outra crítica é a de que o modelo não tem como lidar com conceitos vagos nem admite graus de adequação.

Apesar destas críticas, o modelo tradicional desempenha ainda um papel valioso na análise característica da filosofia. Não tanto pelos seus resultados positivos – de facto, há hoje pouca esperança de que alguma vez possamos definir satisfatoriamente um conceito filosoficamente relevante, como *justiça* ou *verdade*, em termos de condições necessárias e suficientes – mas sobretudo pelos seus resultados negativos, ou pelo seu poder desconstrutivo. A prática de imaginar contraexemplos que sirvam de teste às definições propostas tem-se mostrado muitíssimo eficaz na refutação dessas propostas. Os contraexemplos têm como função mostrar que tal definição ou é demasiado ampla (caso em que a sua condição suficiente permite incluir o que deveria excluir da sua extensão) ou demasiado restritiva (caso em que sua condição necessária exclui o que deveria incluir). Os contraexemplos de Gettier para a definição de conhecimento como crença verdadeira justificada são paradigmáticos.

Penso que o próprio desenvolvimento da investigação ditará os critérios e os tipos de pesquisa conceptual que em cada momento se mostrem pertinentes. Podemos em alguns momentos recorrer à proposta de Kingsbury e McKeown-Green para averiguar a pertinência de certas condições ou características que poderão surgir nas definições em exame. Mas podem surgir problemas importantes em relação à adequação dos critérios avançados.

Kingsbury e McKeown-Green elencam, eles mesmos, uma série de propostas para a definição de arte não conjuntivas. A definição disjuntiva complexa de Vladislav Tatarkiewicz, a definição agregativa de Berys Gaut e a definição recursiva de Jerrold Levinson. Todas estas definições carecem da força unificadora e/ou do carácter informativo desejável numa definição adequada, mas talvez não seja possível definir arte de outro modo.

A teoria prototype

O critério extensional também pode ser questionado. Se o tipo de conceito que se mostrar mais adequado for um “conceito aberto”, na linha da teoria *prototype*, então a adequação extensional não poderá incluir-se como uma característica plenamente averiguável da nossa definição ou da nossa tentativa de caracterização do fenômeno em jogo porque não será possível estabelecer um conjunto fixo de condições ou características que delimitem a extensão do conceito. Com isto não quero dizer que o critério extensional se torne irrelevante. Longe disso. Uma definição ou uma caracterização robusta de uma dada categoria de coisas não poderá deixar de fora objetos paradigmáticos dessa categoria, nem incluir objetos flagrantemente alheias a essa categoria. E perceber as razões dessa inclusão ou exclusão é crucial para percebermos as características do objeto que pretendemos definir ou caracterizar. Digo apenas que, para certos conceitos, a vagueza ou a própria estrutura do conceito poderá não permitir estabelecer os limites da extensão ou pode mesmo desaconselhar tal delimitação. Foi justamente isso que o filósofo Morris Weitz (1916-87)²⁴⁶ sugeriu quando defendeu que o conceito de *arte* é um conceito aberto, seguindo a famosa crítica de Wittgenstein às tentativas de definição do conceito de *jogo*. Esta consequência, claro está, implica também a não adequação da conjuntividade. Um conceito prototype não tem uma estrutura suscetível de ser analisada em termos de condições necessárias e não será também uma lista de condições suficientes previamente estabelecidas. Segundo a *prototype theory*, o conceito é entendido como uma rede de semelhanças entre os objetos que instanciam o conceito, que se estende a partir de certos casos típicos e que assumem o papel central dessa rede (Margolis & Laurence, 2019). Por exemplo, no conceito de *fruta*, o conceito de *maça* detém maior centralidade que o conceito de *romã*. Neste caso, uma aproximação analítica ao conceito não deverá consistir propriamente numa definição, mas sim numa *caracterização* do conceito através de uma procura de casos típicos centrais e da descrição das características que tipicamente (mas não necessária nem suficientemente) uma instância desse conceito deverá possuir, em consonância com as relações de semelhança que tais instâncias deverão manter entre si (*idem*). Os conceitos concebidos segundo a *theory theory*, que abordarei no fim desta parte, levantam também problemas para estes parâmetros de adequação.

²⁴⁶ Cf. Weitz, 1956

Saliente-se que quando procuramos uma definição “adequada” ou “correta” de um conceito, tais classificações nada contêm de necessariamente valorativo. Refiro-me tão-somente às propriedades que melhor caracterizam a natureza própria do objeto em causa. No artigo analisado no capítulo 1, Levinson faz uma distinção entre “conceito de música” e “concepção de música”, referindo que considerações valorativas individuais e subjetivas deverão incluir-se no âmbito da concepção e não da do conceito:

Diferentes indivíduos consideram diferentes géneros ou tipos de música como mais centrais que outros para a sua ideia de música, para aquilo que a música pode ou deve fazer, para o que a música é melhor como música. Esta ideia normativa – a qual estou a chamar de *concepção* – é por vezes expressa como um juízo do que é “realmente” música e o que não é (e.g. “Isto é o que eu chamo música!”). As nossas diferentes concepções de música expressam os nossos valores divergentes em relação à música, o nosso sentido do que é mais valioso e/ou representativo no campo da música [...] Mas presumivelmente cada indivíduo poderá reconhecer, num momento mais sóbrio, a existência de géneros que são incontrovertidamente música, mas que não ocupam um lugar central, ou mesmo lugar algum, nos seus panteões pessoais. Mesmo quando se diz algo como “Isto não está muito de acordo com a minha noção de música” está-se implicitamente a reconhecer uma concepção classificatória alargada de música em relação à qual uma concepção normativa pessoal está a ser contrastada (Levinson, 2011e, pp. 277-278, sublinhado meu).²⁴⁷

Isto é, para Levinson a nossa concepção de música traz consigo determinações valorativas que poderão ser pensadas em contraste com uma perspetiva neutra e meramente classificativa de música. Tal perspetiva neutra não exclui a inclusão de eventuais elementos valorativos que o conceito de música poderá conter, claro está - uma definição meramente classificativa de um dado fármaco deverá incluir as suas propriedades curativas essenciais. Além disso, há, conceitos inerentemente valorativos, como os conceitos de justiça ou de beleza. Quando dizemos que algo é injusto não estamos apenas a descrever algo, mas a produzir um juízo de valor. Se afirmo que uma ação é injusta, estabeleço um juízo (no caso, negativo) sobre tal ação. Se alguém disser que tal ação é injusta, mas ainda assim é

²⁴⁷ Different individuals regard different genres or types of music as more central than others to their idea of music, of what music is best as music. This normative idea—what I am calling a conception—is sometimes expressed as a judgment of what is “really” music and what is not (e.g., “Now that’s what I call music!”). Our varying conceptions of music express our divergent values in regard to music, our sense of what is most worthy and/or representative in the field of music. [...] But presumably all such individuals would acknowledge, in a sober moment, the existence of genres as incontrovertibly music which do not occupy a very central place, or even any at all, in their own personal pantheons. Even to say something like “That stuff doesn’t loom very large in my notion of music” is implicitly to acknowledge a broad classificatory concept of music against which a personally tailored normative conception is operating in contrast. (Levinson, 2011, pp. 277-278) [tradução minha]

uma ação *boa*, terá de apresentar esclarecimentos suplementares. Numa primeira análise, a expressão “boa injustiça” tem algo de antitético.

Ora, será a expressão “má música” totalmente não problemática a nível conceptual? O que significará exatamente tal expressão? Uma linha de investigação a percorrer futuramente a partir destas considerações será averiguar até que ponto música é um conceito inerentemente valorativo. Em todo o caso, a abordagem *classificativa* do fenómeno e experiências musicais será aquela que primeira e primariamente deverá ser explorada para a definição do conceito de música, e partir da qual ulteriores revisões deverão ser feitas.

Unidade *versus* pluralidade

Um problema que se poderá colocar é se haverá *o* (ou um único) conceito de música. Acreditamos que existe o conceito de água definido adequadamente pela sua estrutura atómica H₂O. Com a música sucede o mesmo? Se o conceito for identificado com a conceção adequada, em que medida se poderá justificar que existe uma única conceção adequada de música e não várias conceções igualmente adequadas do fenómeno musical? Casos como o conceito de música são especialmente interessantes e problemáticos porque uma vez que a música é um fenómeno socialmente construído, aquilo que a música é depende de como as pessoas a concebem socialmente. Por isso, o trabalho do filósofo, uma vez mais, deverá incluir crucialmente *também* – além do seu trabalho de organização teórica essencialmente conceptual - alguma pesquisa histórica, social e antropológica acerca dessas mesmas conceções. Vimos em cima que o objetivo que o filósofo tipicamente persegue é a definição real e não apenas a definição nominal. Isto é, importa saber o que a coisa é na realidade e não apenas como as pessoas usam o termo que a refere. Acontece que no caso da música, aquilo que a música é, é também estabelecido pelo que as pessoas decidem designar como música, que, por sua vez, depende do modo como a música é concebida - ao contrário, por exemplo, da definição de água como H₂O, que possui esta estrutura atómica independentemente do que pensamos sobre ela. Daí que num fenómeno eminentemente social como a música, a fronteira entre a definição real (acerca da sua natureza) e a definição nominal (acerca do seu uso) torna-se problemática, surgindo a questão de saber se é teoricamente defensável estabelecer uma única definição real subjacente à possibilidade de uma variedade das múltiplas definições nominais. Tal acontece com grande parte dos conceitos associados a fenómenos sociais complexos.

Timothy Williamson dá-nos o exemplo das tentativas de definir o conceito *mulher* (2018, p. 50). Não parece haver uma forma de resolver o conjunto de critérios orientadores da definição de um conceito socialmente tão carregado. Desde definições que reduzem o conceito de mulher a um conjunto de características biológicas típicas, até às que privilegiam o papel social, passando por aqueles que colocam o ónus na autoafirmação da pessoa que se identifica com tal género, o assunto está longe de estar resolvido e a perspetiva de que existe uma única conceção adequada de mulher não é promissora. Repare-se que o problema não poderá ser resolvido pela construção de uma definição em termos disjuntivos, na qual, por exemplo, cada uma das três dimensões acima avançadas (estrutura biológica, papel social ou autoafirmação) figurassem como condições individualmente suficientes. Tal não funciona porque estas dimensões podem conflitar entre si. Tomemos por exemplo as características biológicas B e o papel social P. Alguém deverá ser considerado mulher se tiver as características B1 ou P1, e alguém deverá ser considerado homem se tiver as características B2 ou P2. Se alguém tiver as características B1 e P2 como deverá ser considerado? Tudo dependerá do valor relativo que se atribui a cada uma das características – devemos dar primazia à biologia sobre o papel social, ou vice-versa? Em certos contextos tais disputas são cruciais. Por exemplo, na análise médica, na determinação da legislação de um país, nas lutas feministas emancipatórias ou nas reivindicações da comunidade LGBT.

Talvez algo de semelhante se passe com o conceito de música. De facto, poderá haver várias aceções de música igualmente aceitáveis ou podemos estar, sem que nos apercebamos, a referir coisas diferentes com o mesmo termo, e, com isso, a disputar definições de conceitos diferentes. Quando se torna indecidível a escolha de uma aceção de um termo, torna-se necessário introduzir algum grau de estipulação, e quando se torna ambíguo o objeto de análise, torna-se necessário fazer uma pausa para o especificar com clareza. A clarificação linguística é, portanto, algo importante. Será sobre ela que me debruço agora.

Clarificação linguística

A clarificação conceptual desempenha um papel importante na clarificação *linguística* dos termos principais da investigação filosófica. Saindo por momentos do âmbito da música, tomo outro exemplo de Williamson (2018, pp. 35-50) acerca deste assunto - a discussão em torno do *livre-arbitrio*. Quando se procura interpelar um filósofo acerca da existência ou não existência de livre-arbitrio, a primeira

coisa que o filósofo interpelado fará é retorquir: “o que entende por livre-arbitrio?”. Só em função de uma clarificação suficientemente rigorosa do termo se sentirá encorajado a responder à questão colocada. Contudo, assim que a pergunta acerca da definição do livre-arbitrio é colocada, tal questão adquire, nesse momento, um carácter completamente diferente daquele que costuma ter nas conversas comuns. A pergunta “o que é o livre-arbitrio” neste contexto ganha uma densidade problematizadora que surge de um tipo de exigência completamente distinto – o nosso filósofo não se contentará com uma definição simples ou corrente (algo do género “livre arbitrio é a capacidade de agir segundo a minha vontade”) porque sabe que a própria definição que o interpelante decidir avançar trará consigo elementos de tal modo decisivos para a resposta, que a resolução do problema inicialmente colocado poderá seguir-se quase automaticamente da definição avançada – ou poderá colocar em relevo a fragilidade dessa mesma definição. Isto é, esta exigência poderá acabar por constituir-se como o essencial da resposta à pergunta original sobre a possibilidade e existência do livre-arbitrio.

Dou agora um exemplo diretamente ligado à investigação desta tese, que constituiu o tema principal do capítulo 2. Uma das questões centrais acerca da natureza da música é a questão da *expressão* musical. Em relação a este assunto, a pergunta fundamental será saber se a música é capaz (ou mesmo se se caracteriza por) expressar emoções. Se alguém pretender responder afirmativamente a esta questão, assertando a tese de que a música é capaz de expressar emoções, a primeira coisa a fazer é perguntar a essa pessoa o que quer exatamente dizer com “expressão”. Imaginemos que nos é respondido que com “expressão” se pretende dizer que a música representa os sentimentos do compositor. Deste modo, a noção de expressão, que de início nos poderia parecer sobremaneira vaga, tornou-se bastante mais clara. Teremos ainda de perceber exatamente o que se pretende dizer com “representação” e com os “sentimentos do compositor”. No entanto, é possível agora ensaiar algumas verificações e imaginar objeções. Imaginemos que o nosso interlocutor nos dá um exemplo de uma peça musical que considera especialmente “triste”. Uma peça que, pelo seu teor emocional, exemplifica notavelmente o poder que o nosso interlocutor acredita que a música tem de representar as emoções do compositor. Ora, podemos perguntar por que razão tal peça musical não poderia ter sido composta num momento de felicidade do compositor. O nosso interlocutor, se pretender manter a sua posição, deverá refinar o modo como inicialmente definiu expressão de modo a acomodar os problemas que esta objeção coloca a tal posição. Vimos no capítulo 2 que a discussão acerca da expressão musical passou, justamente, por elencar os vários modos como ela tem vindo a ser concebida.

Em suma, a delimitação ou especificação dos termos relevantes é dos aspetos mais importantes da clarificação conceptual filosófica. A filosofia progride, em grande medida, através de sucessivas clarificações dos conceitos mais relevantes da discussão. No capítulo 1 procurei problematizar o conceito de música a partir da definição de Levinson, constituindo tal problematização um primeiro esforço clarificador dos elementos que entraram em jogo na pesquisa.

Uma perspetiva holística

Existe uma teoria da estrutura dos conceitos denominada “teoria da teoria” (*theory theory*) que poderá fazer maior justiça ao tipo de aproximação ao conceito de música e experiência musical que levei a cabo ao longo da dissertação e que poderá traduzir o propósito geral da articulação dos elementos da experiência musical que serviu de tema central desta tese - que culminou no modelo autorreferencial da experiência estética apresentado no capítulo 4. Em linha com a teoria coerentista do conhecimento, a *theory theory* diz-nos que os conceitos se relacionam entre si dentro de uma teoria mais ampla, à semelhança do que acontece nas teorias científicas (Margolis & Laurence, 2019). Esta teoria dos conceitos foi proposta com o objetivo de fornecer uma perspetiva quer sobre a natureza estrutural dos conceitos enquanto representações mentais sobre o mundo, quer sobre o modo como os conceitos (neste caso, as representações) evoluem ao longo do crescimento de uma pessoa, permitindo uma relação com o mundo cada vez mais complexificada, densa e apurada (idem). Existe aqui desde logo o perigo de recairmos na confusão atrás mencionada entre conceito e conceção. De facto, a noção de conceito assim explicada segundo a *theory theory* aproxima-se da noção de conceção enquanto representação mental estabelecida por todas as crenças relevantemente associadas aos objetos pertencentes a uma dada categoria, podendo, desta forma, mudar significativamente de pessoa para pessoa. Contudo, podemos transferir estas ideias acerca da estrutura dos conceitos dada pela *theory theory* para a forma como um conceito poderá ser abordado no inquérito filosófico salientando a analogia com as teorias científicas. Os termos de uma teoria científica são definidos uns em relação aos outros, no seio de uma vasta rede que constitui a própria teoria que, por seu turno, informa a definição de cada um dos termos. Analogamente, de acordo com a *theory theory* um dado conceito é determinado em função do seu papel numa dada teoria ou perspetiva analítica mais vasta, sendo que essa teoria, por sua vez, é determinada pelo conjunto hierarquizado e articulado de papéis que cada conceito nela assume. Desta forma, um conceito pode ser entendido holisticamente e não apenas em

função de um certo número de constituintes que lhe são próprios. Não deverá, assim, definir-se um conceito isoladamente nem em termos de condições necessárias e suficientes, nem em termos de uma aproximação por semelhança a casos típicos.

Regressando ao fenómeno musical, se seguirmos esta teoria, vemos que os conceitos centrais envolvidos na caracterização da experiência musical deverão ser definidos de forma interdependente, no curso do desenvolvimento de uma perspectiva teórica mais vasta acerca da própria experiência musical que se pretende caracterizar. Os conceitos de música, expressão, forma, apreciação e juízo contribuem para a substanciação desta perspectiva, assim como esta perspectiva, na sua procura de unidade e coerência, substancia cada um destes conceitos.

ANEXO 2 – O caso da proibição de quintas e oitavas paralelas – um exemplo de aplicação da investigação filosófica a um aspeto estilístico-composicional

Com este ANEXO pretendo apresentar uma aplicação do inquérito filosófico a um aspeto concreto do desenvolvimento estilístico e composicional de grande relevo na história da música ocidental – o caso das quintas e oitavas paralelas. Serve este exemplo para tornar mais tangível o tipo de contributo que a filosofia poderá dar para o esclarecimento de dimensões do mundo da música que poderão preocupar os que mais diretamente participam neste mundo, desde os apreciadores aos intérpretes, desde os compositores aos musicólogos.

Devo salientar, porém, que não pretendo apresentar neste ANEXO uma abordagem teórica ao problema das quintas e oitavas paralelas. Em vez disso, tento indicar caminhos de investigação e justificar que uma abordagem cogente ao tema das quintas e oitavas paralelas deverá incluir questões de teor incontornavelmente filosófico. Percorrer esses caminhos poderá ser algo a fazer futuramente.

Antes de incidir diretamente no assunto das quintas e oitavas paralelas, começo com algumas considerações gerais sobre a própria natureza da investigação filosófica e do seu papel na compreensão da experiência musical.

As várias abordagens à experiência musical

A compreensão da experiência musical é um objetivo perseguido por múltiplas áreas do saber, num imenso território de investigação. Áreas que necessariamente se intersectam, complementam e integram entre si na expectativa de que um fenómeno de uma tal complexidade e vastidão possa revelar-se ao nosso entendimento de forma cada vez mais clara e profunda. Uma vez que múltiplas áreas do saber se debruçam sobre o fenómeno da compreensão da experiência musical – a musicologia, a psicologia da música, a história da música, a acústica, etc – que tipo de abordagem pode oferecer a filosofia que seja ao mesmo tempo distintiva e relevante para o aprofundamento da discussão? Começemos por assinalar que pela simples razão de todas estas abordagens concorrerem para um mesmo objetivo geral é de esperar que em aspetos cruciais tais abordagens – incluindo a filosófica - se misturem e que a fronteira entre elas se esbata ou deixe simplesmente de fazer sentido.

Distinguir o contributo dos vários tipos de investigação e delimitar com exatidão as fronteiras entre eles (quaisquer que sejam) não parece possível porque o grau de dependência mútua é significativo.

Darei de seguida um exemplo que penso que tornará clara, por um lado, esta exigência de interdisciplinaridade e, por outro, a relevância específica da filosofia para o aprofundamento dos assuntos relacionados com o fenómeno musical.

O exemplo em apreço – a regra das oitavas e quintas paralelas

O exemplo que pretendo abordar prende-se com uma regra composicional vigente no período renascentista e barroco da história da música ocidental relativa a uma das mais importantes formas composicionais dessas duas épocas: a polifonia contrapontística. Refiro-me à proibição da ocorrência de oitavas e quintas paralelas dentro desta forma musical. Diz esta regra que, numa composição de textura contrapontística, duas vozes não podem deslocar-se simultaneamente no mesmo sentido se nessa variação mantiverem entre si a distância tonal de uma oitava ou de uma quinta. Será conveniente incluir um breve enquadramento histórico sobre a sua génese e existência.

Vimos nos capítulos 3 e 4 que durante cerca de quatro séculos, desde o renascimento (ou início do barroco) até ao romantismo tardio, a música ocidental foi concebida e criada segundo um sistema de composição, que poderemos denominar “modal-tonal”²⁴⁸, baseado em alguns princípios básicos de estruturação de notas e acordes. Segundo este sistema a sequência de acordes deveria ser harmonicamente tão rica quanto possível e as diversas melodias que constituíssem uma obra deveriam conjugar-se entre si de um modo, também ele, tão rico quanto possível. Como refere Llovich (2013, pp. 20-21), em nome desta riqueza harmónica, nos inícios da vigência deste sistema (durante o renascimento e o barroco) havia uma preocupação acrescida, espelhada em tratados teóricos sobre a matéria, em garantir que os acordes incluíssem um certo nível de dissonância e as melodias se mantivessem relativamente independentes entre si. Havia, assim, o cuidado em matizar com dissonâncias a presença de consonâncias perfeitas, consideradas, em si e por si mesmas, harmonicamente pobres ou “vazias”.

Llovich diz-nos, inclusive, que estes princípios gerais e o gosto que se formou a partir dessa prática “condenou a um certo ostracismo a consonância perfeita” (idem, p. 21). “Consonância perfeita” que,

²⁴⁸ Nos capítulos 3 e 4 foquei-me no sistema tonal, e não no modal. Para a argumentação que se segue esta distinção não é relevante.

dentro de tal sistema se instancia nos intervalos de quinta e oitava, que poderão ser articulados isoladamente ou em sequência (ditos “em paralelo”). Privilegiava-se o uso das dissonâncias (devidamente tratadas segundo as regras do sistema) e a condução de melodias em intervalos contrários ou oblíquos (também eles devidamente tratados). Com efeito, assinala Llovich:

Desde o século XIV, todos os tratados musicais de contraponto e composição, com alguma exceção pontual, assim como os de harmonia desde Rameau, tratam o tema das sucessões de quintas e oitavas consecutivas, proibindo-as (Llovich, 2013, p. 21).²⁴⁹

Saliente-se que a introdução progressiva de dissonâncias e de notas estranhas é uma das principais marcas da evolução da música ocidental e o principal fator de expansão da sua linguagem – talvez o principal fator de desenvolvimento composicional nos quatro séculos de história musical do período em apreço, desde o renascimento ao romantismo tardio.

A importância da interdisciplinaridade

Esta regra composicional de grande influência histórica exemplifica, nos seus aspetos mais gerais, a importância da interseccionalidade entre os vários saberes quando se pretende aprofundar a compreensão da experiência musical, em especial nas dimensões da apreciação e do juízo.

Ora, em primeiro lugar, para entendermos esta regra será necessário ter algumas noções de harmonia e progressão melódica, que são objeto de estudo da *análise* musical. Todavia, estas noções de harmonia estudadas dentro da análise musical incluem uma dimensão estilística sem a qual não são apropriadamente percebidas. Dimensão estilística que é tipicamente tratada no contexto da *história* da música. Além disso, assinalemos que um dos propósitos desta regra - o mais importante - é evitar a sensação auditiva de confluência musical das duas vozes numa única voz. Isto, a regra pretende deste modo preservar a relativa independência musical de cada linha melódica. Este fenómeno deverá ser estudado, no seu aspeto especificamente físico no âmbito da *acústica* – no caso, de que modo uma onda sonora periódica com uma dada frequência fundamental se conjuga com outra onda com o dobro dessa frequência (no caso do intervalo de oitava) ou com outra onda com $3/2$ dessa frequência (no caso da quinta perfeita)? Já no que concerne ao modo como este fenómeno acústico é percebido auditivamente, poderemos esperar contributos da *psicologia* experimental ou da *neurologia*. Outra

²⁴⁹ Desde el siglo XIV, todos los tratados musicales de contrapunto y composición, con alguna excepción puntual, así como los de armonía desde Rameau, tratan el tema de las sucesiones de quintas y octavas consecutivas, prohibiéndolas. [tradução minha]

questão interessante será saber o grau de vigência e importância da regra na prática composicional da época ou a influência efetiva que tal regra teve na música produzida para que possamos apropriadamente, no contexto da análise histórica (que em cima mencionei), falar de “estilo” – pergunta à qual a *sociologia* poderá ajudar a responder.

Em suma, compreender uma noção de progressão melódica no contexto da *análise* musical implica perceber certos aspetos estilísticos tipicamente estudados pela *história* da música, aspetos físicos caracteristicamente estudados pela *acústica* musical, aspetos perceptivos estudados na *psicologia* ou *neurociência*, aspetos de importância social estudados pela *sociologia*.

O contributo da filosofia

Suponhamos agora, por simples exercício hipotético, que o avanço científico era de tal ordem que todas estas disciplinas alcançavam uma resposta satisfatória às perguntas a que se propuseram responder. Em que ponto estaríamos? Mais diretamente: depois da análise musical, da história, da acústica, da psicologia, da neurologia e da sociologia se terem pronunciado sobre este assunto de modo (hipotética e idealmente) conclusivo, haveria ainda algo a dizer ou algo de importante a perguntar?

Penso que sim. Efetivamente, aspetos fundamentais do fenómeno ficariam ainda por responder - e é aqui que a pertinência do pensamento filosófico se faz sentir. (Refira-se que a própria pergunta acerca do que *falta* saber depois de tudo ter sido aparente ou supostamente respondido é já uma pergunta eminentemente filosófica.) Que aspetos são esses? Que perguntas devemos ainda fazer?

Nove perguntas de carácter filosófico

Com efeito, julgo que subsistem dimensões relevantes que merecem análise, cuja compreensão não se esgota nas investigações empíricas mencionadas. Sendo essa análise de teor fundamentalmente conceptual, enquadra-se no tipo de inquérito característico da filosofia. Para tornar mais concreto o que tenho em mente, apresento de seguida nove perguntas que me parecem eminentemente filosóficas, ou

nove propostas de questionamento filosófico, acerca da prática composicional das quintas e oitavas paralelas:

- 1) Em que medida uma regra composicional conflitua com a liberdade criativa tipicamente associada ao ato de composição musical? De outro modo, o conceito de criatividade exclui a possibilidade de estabelecimento de normas, princípios e limites?
- 2) Poderemos adequadamente falar de uma “regra composicional” quando verificamos que uma prática composicional se tornou regular e comum numa dada época? Isto é, qual a diferença conceptual entre “regra composicional” – com a carga *normativa ou prescritiva* a ela associada - e “prática comum” – aspeto meramente *descritivo* de uma atividade socialmente generalizada? Um exemplo simples: o uso das calças de ganga nos dias de hoje constitui uma prática generalizada, mas dificilmente se dirá que se trata de uma “regra” social, no sentido robusto do termo.²⁵⁰
- 3) Esta prática das quintas e oitavas paralelas era complementada por uma defesa teórica em tratados musicais influentes. Assim, esta terceira pergunta é em certa medida um aprofundamento da segunda pergunta: os tratados estabelecem uma regra que se torna uma prática ou, em vez disso, refletem e *racionalizam* uma prática vigente formulando-a em termos de uma suposta regra? Na primeira pergunta é questionada a compatibilidade entre regra e liberdade criativa. Nesta é questionada o papel normativo da justificação teórica nessa mesma liberdade.
- 4) Qual o valor propriamente *estético* desta regra dentro do estilo em que tal regra vigora? O contraponto é a textura musical característica do renascimento e do barroco. Como disse, o objetivo deste tipo de regras composicionais é favorecer a riqueza musical das peças com esta textura. Nas aulas de composição e análise musical, lecionadas nas escolas e universidades que integram cursos de música, estas regras são apresentadas quer como formas de garantir a validade estilística dos exercícios de composição que o aluno deverá realizar, quer como critério de análise de obras em estudo nessas aulas. Contudo, sabemos que mesmo os mais eminentes mestres do contraponto – que cumprem nestes contextos pedagógicos o papel de paradigmas de composição contrapontística – abriram algumas exceções, presumivelmente justificadas pelo sentido musical de uma certa peça

²⁵⁰ Claro que poderá ser argumentado que tais escolhas estilistas são ideologicamente influenciadas, determinadas ou mesmo impostas, ainda que subliminarmente. Tal seria já uma tese sociológica e filosófica que careceria de justificação racional e de suporte empírico. O ponto aqui é tão-somente tornar claro o carácter problemático em assimilar uma prática como um tipo de regra. A possibilidade deste discurso de possível denúncia ideológica confirma as complicações que podem surgir e a importância da procura de um esclarecimento conceptual.

ou de uma certa passagem. A fuga de J.S. Bach No. 10, do primeiro caderno do Cravo Bem Temperado, em mi menor, BWV 855, contém estes dois compassos:



Figura 12- Excerto de BWV 855, de J. S. Bach

A sucessão de oitavas é aqui claramente assumida como um recurso poderosamente propulsor da melodia. Bach não só inclui oitavas paralelas, como as mostra exuberantemente. Repara-se que este trecho não serve de contraexemplo à ideia de que oitavas paralelas atenuam a “independência das vozes”. Pelo contrário: é justamente o paralelismo das oitavas que nos permite ouvir a confluência das vozes num gesto musical uno. Bach confirmou a justificação da regra, mas *quis quebrá-la*. Trata-se de um “erro” de composição de Bach? Se a nossa resposta for um inequívoco “não”, o modo como objetamos a esta espécie de heresia ao génio de Bach fará parte de um discurso conceptual acerca do valor estético da regra aqui em jogo. De outro modo, por que razão a independência das vozes deverá ser estabelecida de uma maneira tão forte? Por que razão a confluência ou a “dependência” não é um recurso estético musical entre outros tantos, que, conjugado com a “independência”, contribuiria para a almejada a riqueza musical e harmónica?

A este respeito, no início do capítulo 4 abordei o problema do juízo musical e da avaliação crítica a partir da teoria do padrão de gosto de David Hume e da teoria do juízo de gosto de Kant. Vimos que Kant, por exemplo, rejeita a ideia de que o juízo de gosto, i.e., sobre o belo, possa depender da observância de quaisquer regras preestabelecidas.

- 5) Afinal, será que falar em termos de “independência” ou “dependência” é uma forma adequada de referir estes tipos de conjugação de vozes? Deverá ser escrutinado até que ponto se trata de uma metáfora (e se de uma metáfora se trata) bem aplicada ou esclarecedora. Nos compassos que acima expus da fuga de Bach, as vozes confluem num paralelismo de oitavas. Mas esta confluência compromete a sua independência relativa? Qual a diferença entre confluência e dependência e de que modo podem ser experienciados fenomenologicamente no contexto de cada peça que é apreciada? Esta é

uma pergunta que deverá informar as análises que poderemos fazer a partir dos resultados da acústica, da psicologia e da neurologia. Assumir como adequada a metáfora da independência poderá conduzir a interpretações desajustadas do significado estético real do movimento melódico que cada peça exemplifica.

- 6) As duas perguntas anteriores restringem o estudo do valor estético da regra ao âmbito em que era normalmente seguida. Mas, consideremos o tempo de vigência histórica desta regra. Llovich assinala que

Desde finais do século IX até à segunda metade do romantismo, podemos fazer a seguinte leitura resumida da história da polifonia, no que respeita ao uso de intervalos e movimentos harmónicos: desde as origens documentadas da polifonia ao começo do renascimento, passou-se do extremo de utilizar quase exclusivamente o movimento paralelo e os intervalos considerados como consonâncias perfeitas (oitava, unísono, quinta perfeita e quarta perfeita) mediante sucessões paralelas, ao extremo de considerar como unicamente válidos para a independência das vozes os movimentos contrários e oblíquos, e proibir precisamente os paralelismos efetuados mediante as consonâncias perfeitas, incorporando (de uma ou outra maneira) todos os demais intervalos à prática compositiva. Por outro lado, desde o renascimento até finais do século XIX, passou-se de uma prática comum onde se proibiam e evitavam as quintas e oitavas consecutivas, a um cenário onde todo o tipo de sucessão intervalar era válido enquanto satisfizesse o próprio compositor. Na última fase do século XIX, com o subjetivismo romântico, os nacionalismos e o afã de modernização, chegou-se precisamente à busca e utilização daqueles recursos compositivos do passado medieval (Llovich, 2013, p. 21).

Ora, daqui podemos retirar o carácter notavelmente *contingente* desta regra. A sua força variou consideravelmente ao longo da história, o paralelismo das quintas e oitavas passou de norma a proibição, e de proibição a uma simples possibilidade entre outras dentro de certas correntes estéticas. A pergunta que surge é: qual o valor estético desta regra de um ponto de vista musical *gera*? A pergunta acerca da própria possibilidade de generalidade de regras e princípios é, também ela, uma pergunta importante.

No final do capítulo 3 abordei, de uma maneira muito geral, o problema da evolução e da transformação estilística ao longo do tempo quando propus uma discussão acerca da relação complexa entre os vários tipos de “estranheza” na música – isto é, entre os vários tipos de desvios composicionais a uma certa norma, ou formas de a música incluir elementos inusitados ou difíceis de integrar estilisticamente.

- 7) Uma vez que se trata de uma regra que se aplica a transições momentâneas – isto é, a trechos relativamente curtos de música – e não ao *todo* da obra, em que medida poderá ser razoável conceber o carácter estético dessa transição sem considerar a estrutura global na qual a transição se insere?

Esta é uma questão diretamente relacionada com a teoria concatenacionista de Jerrold Levinson, discutida no capítulo 4.

- 8) Uma outra questão fenomenológica relacionada com a anterior seria até que ponto *conhecer* ou ter estudado esta regra contribui (ou prejudica) a fruição de obras criadas segundo o sistema que a estabelece. Isto é, até que ponto a fenomenologia da experiência musical depende do conhecimento teórico de aspetos estruturais deste tipo?

Em relação a este assunto, no contexto da problematização da teoria de Levinson, no capítulo 4, propus uma tipologia dos papéis da análise e conhecimento musicais na apreciação.

- 9) Num campo distinto, questões que poderão ganhar contornos um pouco mais extravagantes são questões relativas ao possível *significado* de uma regra deste tipo. Poder-se-á elucubrar acerca do possível carácter ideológico da preocupação em manter as linhas melódicas independentes numa peça que se pretende, ainda assim, una. A preservação da individualidade na coletividade poderá ganhar uma ressonância política em certos espíritos ideologicamente mais suscetíveis. Não considero esta linha de investigação suficientemente plausível. Contudo, devo referir que argumentos acerca do suposto carácter ideológico de obras musicais foram já tentados (e.g. McClary, 1991).

Esta hipótese talvez seja demasiado caricatural, mas existem abordagens cuidadas e argumentos fortes a favor do poder representacional da música instrumental, tipicamente associadas à expressão de emoções, que vale a pena escrutinar. Analisei extensivamente uma dessas propostas no capítulo 2, quando apresentei e critiquei a teoria de James O. Young da representação ilustrativa (2014).

Entre o empírico e o conceptual

Com este elenco de nove questões procurei mostrar que o problema é bastante mais amplo do que aquilo que se poderia à partida esperar se restringíssemos o âmbito do nosso estudo ao conjunto de

disciplinas que mencionei. Creio que este conjunto de questões poderia abrir um vasto programa de investigação para quem decidisse aprofundar o tema das quintas e oitavas paralelas. Neste sentido, entendo que o papel da filosofia passa por encontrar perguntas que ajudem a determinar o enquadramento conceptual mais vantajoso para o aprofundamento do assunto em mãos. São questões filosóficas porque, por um lado, alargam as fronteiras e os horizontes investigativos daquilo que as outras áreas podem oferecer e, por outro, se revestem de um pendore conceptual que não poderá ser completamente eliminado pela investigação empírica. A filosofia é, deste modo, também (mas não só) a arte de colocar questões pertinentes. Contudo, tal não significa que a filosofia se mostre suficiente, para, por si mesma, responder adequadamente às perguntas que coloca. O contributo que a filosofia poderá dar para este assunto deverá, certamente, também ele depender do contributo de todas as áreas referidas. Penso, por isso, que nenhuma das perguntas que coloquei poderá ser completamente respondida “sem sair da poltrona” (para usar uma típica imagem que pretende ilustrar o trabalho exclusivamente especulativo do filósofo). Enfatizo, porém, que se estas perguntas requerem contribuição empírica, não se resolvem apenas com base nessa contribuição.

Entre o particular e o geral

As perguntas que sugeri são perguntas que partiram de uma prática composicional circunscrita num tempo e num espaço particulares. Todavia, a tarefa da filosofia é tentar sair do particular e, a partir dele, dar um salto qualitativo para um patamar de questionamento de maior generalidade. Deste modo, as nove questões que coloquei não são já apenas sobre a regra das oitavas e quintas paralelas, mas são questões que abarcam aspetos muitíssimo mais gerais da experiência musical. A primeira indaga sobre a natureza do ato criativo. A segunda procura uma distinção conceptual entre prática vigente e regra estipulada. A terceira, à semelhança da primeira, estuda a natureza do ato criativo e a força normativa que a teoria poderá exercer sobre ele. O assunto da quarta é o juízo e o valor. A quinta examina a possível confusão conceptual e fenomenológica entre dependência e confluência. A sexta é uma outra pergunta acerca do juízo e do valor. Desta vez o valor estético trans-estilístico, poderemos dizer. A sétima e a oitava incidem diretamente na dimensão fenomenológica da experiência musical. Por fim, a nona trata do significado, da representação e da expressão em música.

Trata-se, como disse, de questões gerais acerca da natureza, experiência, valor, juízo e significado da música que partiram de um fenómeno particular. Deste modo, se por um lado o conjunto de perguntas

que apresentei poderá basear ou constituir um programa de investigação de carácter filosófico (porque eminentemente conceptual) acerca do fenómeno das quintas e oitavas paralelas, por outro lado o estudo deste caso concreto poderá ajudar-nos a melhor entender dimensões gerais da música, como as dimensões da expressão e da forma. Existe assim, uma dinâmica bidirecional e realimentada entre o estudo do caso particular em causa e a compreensão de aspetos mais gerais e abstratos relativos à experiência musical.

Deverei acrescentar que as perguntas que nortearam a minha investigação foram perguntas que não partiram de nenhum caso particular. Durante as páginas da dissertação apresentada, os conceitos de música e experiência musical foram considerados de um modo mais direto nos seus aspetos, elementos e condições gerais. Recordo a esse respeito que comecei por discutir, diretamente, a definição de música proposta por Jerrold Levinson. Isto não significa, de modo algum, que exemplos como o que acabo de descrever não sejam úteis para o esclarecimento de certos aspetos da experiência da música tal como esta foi teorizada ao longo da minha dissertação. Pelo contrário, como referi em cima, são fundamentais. Por exemplo, as questões 7 e 8 poderão servir para ilustrar ou exemplificar certos pontos da teoria concatenacionista de Jerrold Levinson, que, por sua vez, foi apresentada no capítulo 4 como uma das principais propostas de explicação da compreensão e apreciação musical. As perguntas 1, 2 e 3 problematizam a existência de regras no contexto da criação artística. Em especial, se tais regras têm poder normativo (ou apenas descritivo) e se são racionalmente justificadas ou justificáveis. Este é um tema que se liga diretamente com a questão do juízo musical tratado no capítulo 4. As questões 4, 5 e 6 também estão ligadas ao juízo musical, porquanto abordam diretamente o valor estético que um dado elemento pode adquirir no contexto de uma composição. Mas são perguntas que se ligam também aos elementos a considerar numa adequada apreciação musical. Compreensão e apreciação musical que, como referi, são os objetos principal das perguntas 7 e 8.

Em suma, apesar destas perguntas não serem as questões que abordei diretamente na tese, estão com elas relacionadas de forma muito importante. Como partem de um fenómeno concreto, facilmente compreensível e historicamente relevante, tornam claro o tipo de questionamento que filosoficamente se poderá fazer sobre a arte musical. A aplicação das reflexões que expus na minha tese a casos concretos como o que aqui foi apresentado poderá perfeitamente formar uma linha de investigação a percorrer futuramente. O elenco de perguntas que propus poderia funcionar como uma base inicial de trabalho.