

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## SOBRE AS FORMAÇÕES SONORAS DA OBRA MUSICAL EM ROMAN INGARDEN<sup>1</sup>

Glauccio A. Zangheri<sup>2,3</sup>,

**Resumo:** O texto tem como objetivo principal explicar o conceito de formação sonora em Roman Ingarden destacando o seu *status* enquanto objeto puramente intencional e o seu caráter gestáltico. Como objetivos secundários, expõe-se a gênese do conceito de formação sonora em *A obra de arte literária* e os seus desdobramentos a partir das críticas que Ingarden faz ao atomismo e aos teóricos da *Gestalt*. O texto está dividido em duas partes: na primeira, expõe-se um movimento que parte das formações fônico-linguísticas da obra literária e chega nas primeiras definições de formação sonora no contexto da obra musical; na segunda, explicitam-se o status ontológico puramente intencional das formações sonoras, as críticas ao atomismo e à *Gestalt* e as respostas que Ingarden oferece para solucionar o problema da totalidade das formações sonoras. O resultado é uma concepção de formação sonora composta por três características: (1) qualidade harmoniosa, (2) forma pura, (3) sentido. Nas considerações finais são feitos comentários e reflexões acerca do percurso do texto.

**Palavras-chave:** Roman Ingarden; formação sonora; estética fenomenológica; obra musical.

**Abstract:** The main aim of this paper is to explain the concept of tone formation in Roman Ingarden, highlighting its status as a purely intentional object and its gestalt character. As secondary aims, the genesis of the concept of tone formation in *The Literary Work of Art* is exposed and its consequences based on Ingarden's criticisms of Atomism and Gestalt theorists. The paper is divided into two sections: in the first one it is exposed a movement that starts from the sound-word formations of the literary work and arrives at the first definitions of tone formation in the context of the musical work; in the second one it is explained the purely intentional ontological status of tone formations, criticisms of Atomism and Gestalt, and the answers that Ingarden offers to solve the problem of the totality of tone formations. The result is a conception of tone formation composed of three characteristics: (1) harmonious quality, (2) pure form, (3) sense. In the final considerations, some comments and reflections are made about the course of the text.

**Keywords:** Roman Ingarden; Tone Formation; Phenomenological Aesthetics; Musical Work.

---

<sup>1</sup> On the tone formations of the musical work in Roman Ingarden.

<sup>2</sup> Glauccio A. Zangheri é músico arranjador e orquestrador graduado em música pela ECA-USP e em filosofia pela UMESP. Possui mestrado e doutorado pela ECA-USP com pesquisas em música e fenomenologia. Atualmente é professor de disciplinas teóricas nos cursos de música da FAMOSP. E-mail: [glaucciozangheri@gmail.com](mailto:glaucciozangheri@gmail.com).

<sup>3</sup> Esse trabalho foi realizado no âmbito do grupo de pesquisa “Fenomenologia da Música” - CNPQ <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/751397>.

## INTRODUÇÃO

Se fizermos uma leitura da obra *Das Musikwerk*<sup>4</sup> [*A obra musical*] do filósofo polonês Roman Ingarden (1893-1970) em busca do modo como ele trata o que normalmente chamamos de “material musical” ou “material sonoro”, iremos nos deparar com uma série de expressões correlatas entre si como *tonales Gebilde*, *Tongebilde*, *Klanggebilde*, (que podem ser todas traduzidas por ‘formações sonoras’ ou ‘construtos sonoros’) ou ainda, *akustisches Gebilde* [formações acústicas<sup>5</sup>]. Com efeito, ainda que Ingarden se utilize vez ou outra de termos como *Materie* [matéria] e *Material* [material] para se referir a algum tipo de “conteúdo” de natureza sonora ou musical, são essas *formações sonoras* que constituem o fundamento sonoro último das obras musicais no discurso ingardeniano. Mas, sob que perspectivas essas formações sonoras são abordadas?

Em primeiro lugar, sob uma perspectiva ontológica. E isso se dá em virtude de Ingarden estabelecer as considerações de natureza ontológica como o primeiro estágio de seu programa estético.<sup>6</sup> Isso indica que as formações sonoras serão caracterizadas à medida que o Autor argumenta acerca do modo de ser da obra musical. E uma vez que a obra musical é compreendida por Ingarden como um ser *puramente intencional* – opondo-se assim aos seres chamados de *ideais* e *reais* – é no interior dessas considerações que a concepção de formação sonora é desenvolvida. Mas é preciso frisar também que essa perspectiva ontológica se desdobra por meio de uma orientação fenomenológica. E isso ocorre em razão de Ingarden estar intimamente ligado ao movimento fenomenológico (ele foi aluno de Husserl) e em razão de ele vislumbrar na fenomenologia uma oportunidade para criticar e reformular uma série de concepções da *Musikwissenschaft* e da *Tonpsychologie* – particularmente, o modo como elas concebiam a percepção e as estruturas sonoras. E é a partir também dessas críticas e reformulações que a estética musical fenomenológica de Ingarden se concebe. Com efeito, o enfoque de Ingarden, em princípio, não está voltado para os problemas da “nova música”, mas sim para os impasses teóricos da *Musikwissenschaft* que se arrastavam desde meados do século XIX. E se Ingarden critica a “música moderna” isso se dá em razão de ele encontrar nela uma série de concepções insustentáveis herdadas justamente daquela mesma *Ciência da música* que urgiam por reformulações. Nesse sentido, ainda que Ingarden não aborde os meandros propriamente “técnicos” da composição musical, a produção musical moderna acaba por permanecer em seu horizonte pela via das

---

<sup>4</sup> Cf. INGARDEN, Roman. *Das Musikwerk*. In: INGARDEN, Roman. **Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk – Bild – Architektur – Film**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

<sup>5</sup> O termo ‘acústico’ [*akustisch*] é utilizado simplesmente no sentido de algo que é percebido pelo ouvido. Cf. ZANGHERI, Glaucio Adriano. **Para além do som: música e fenomenologia em Roman Ingarden**. Tese de doutorado em música. Departamento de música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018, p. 78-79.

<sup>6</sup> INGARDEN, Roman. **Selected papers in Aesthetics**. Traduções: Adan Czerniawski [et al]. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1985, p. 18-19.

reformulações de base levadas a cabo por ele (algumas designadas como “pré-científicas”<sup>7</sup>). É, portanto, no âmbito dessas reformulações que o conceito de formação sonora é elaborado (ou reelaborado).

Mas, o que podemos dizer de introdutório acerca dessas formações sonoras? Antes de tudo, que elas são objetos sonoros no sentido mais amplo do termo – *i.e.*, elas não são necessariamente o resultado de uma *escuta reduzida*.<sup>8</sup> Em segundo lugar, elas são objetos intencionais, ou seja, elas são objetos para os quais uma consciência se reporta<sup>9</sup>, e por isso mesmo, não devem jamais ser confundidas com os sinais acústicos (as ondas sonoras) medidas e descritas pelo físico. Por fim, elas são extremamente diversificadas e podem incluir desde um único som, sejam eles notas, sons da fala ou “ruidos”, até uma obra musical inteira.

De nossa parte, o principal objetivo aqui é simplesmente explicitar o conceito de formação sonora no âmbito de uma obra musical destacando o seu *status* enquanto objeto puramente intencional e o seu caráter gestáltico (apesar das críticas que o Autor fará à *Gestalt*). Secundariamente, pretendemos demonstrar a gênese desse conceito em *A obra de arte literária*<sup>10</sup>, e os desdobramentos dele no contexto da obra musical a partir das críticas que Ingarden faz das concepções atomistas e gestaltistas que povoavam a *Musikwissenschaft* e a *Tonpsychologie*.

Para realizar tal intento dividimos o artigo em duas partes. Na primeira, analisamos as primeiras caracterizações que Ingarden faz de uma formação sonora – enquanto formação fônico-linguística em *A obra de arte literária* – a fim de demonstrar como as concepções de base acerca do material sonoro da obra literária são transpostas para o tratamento do material sonoro no âmbito da obra musical (as formações sonoras propriamente ditas). Na segunda parte, selecionamos e analisamos as conceituações de formação sonora que Ingarden oferece ao longo de *Das Musikwerk* [*A obra musical*], indicando a sua fundamentação nas críticas que a fenomenologia faz ao atomismo e à *Gestalt*, a fim de evidenciarmos os benefícios que ele oferece. O resultado será uma concepção de formação sonora enquanto *totalidade gestáltica sintética* [*synthetische Ganzheitsgestalt*] possuidora de três características fundamentais.

---

<sup>7</sup> INGARDEN, Roman. The musical Work. In: INGARDEN, Roman. **Ontology of the Work of Art: The Musical Work; The Picture; The Architectural Work; The Film**. Tradução: Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Ohio: Ohio University Press, 1989, p. 3.

<sup>8</sup> Cf. SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux: Essai interdisciplines**. Paris: Seuil, 1977.

<sup>9</sup> As implicações disso para o *status* ontológico das formações sonoras será explicitado mais adiante.

<sup>10</sup> INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

## 1. Das formações fônico-linguísticas da obra literária às formações sonoras da obra musical

Os primeiros esforços realizados por Ingarden para tratar de formações sonoras no contexto de uma obra de arte podem ser verificados em *A obra de arte literária*<sup>11</sup>. As “formações fônico-linguísticas” [*sprachlichen Lautgebilde*<sup>12</sup>] constituem o primeiro estrato<sup>13</sup> da obra literária e formam a base sobre a qual os demais estratos estarão fundamentados. Todavia, diferentemente das formações sonoras que ocorrem numa obra musical, essas formações fônico-linguísticas possuem dois componentes distintos: o *material fônico* e o *sentido* [*Sinn*] que forçosamente estará “ligado” a ele.<sup>14</sup> Tais formações fônico-linguísticas são, portanto, os períodos, as frases e as palavras que entram na composição de uma obra literária – sendo a “palavra isolada” o caso mais simples dessas formações. E é justamente em virtude de as palavras possuírem um “sentido” que, enquanto formações fônico-linguísticas, elas poderão ser definidas nos termos do que o Autor denomina *som de palavra* [*Wortlaut*<sup>15</sup>] – uma vez que “determinado material fônico só é *som de palavra* por ter uma ‘significação’ [*Bedeutung*] mais ou menos determinada”.<sup>16</sup> Outrossim, Ingarden sublinha que a delimitação, bem como a identidade desse material fônico “num *todo tonal* uno e completo” só se realiza em razão de ele exercer “a função de *portador* de uma significação”.<sup>17</sup> Mas, o que fundamenta a identidade desse som de palavra para que ele seja esse “todo tonal uno e completo” e “portador de significação”?

Ingarden responde a essa questão argumentando que o som de palavra possui uma *forma fônica típica* [*typische lautliche Gestalt*]. Quer dizer, ainda que o material fônico concretamente pronunciado num aqui e agora seja sempre novo (pronunciado por diversos falantes ora grave, ora agudo, ora sussurrado etc.), somos capazes de, em virtude daquela forma [*Gestalt*], entender um “mesmo” som de palavra. “É

11 INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

12 Cf. INGARDEN, Roman. **Das Literarische Kunstwerk**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.

13 Sobre a estratificação da obra literária cf. INGARDEN, 1973, p. 45-49; RUTTKOWSKI, Wolfgang. **The main differences between Roman Ingarden's and Nicolai Hartmann's strata-systems**. s.l.: GRIN Verlag GmbH, 1990, *E-book*. Disponível em: <https://www.grin.com/document/81090>. Acesso em: 11 nov. 2021

14 Cf. INGARDEN, 1973, p. 52

15 Diferentemente dos tradutores portugueses que vertem *Wortlaut* por ‘fonema significativo’ ou ‘forma significativa’, optaremos traduzir *Wortlaut* por ‘som de palavra’. Assim, apesar de estarmos utilizando a tradução portuguesa para citar vários trechos de *A obra de arte literária*, nós substituiremos as expressões ‘fonema significativo’ e ‘forma significativa’ por ‘som de palavra’ sempre que no original alemão o termo *Wortlaut* for utilizado. Cumpre observar que Pedro M. S. Alves e Carlos Aurélio Morujão também traduzem *Wortlaut* por ‘som de palavra’ na sua tradução das *Investigações Lógicas*. Cf. HUSSERL, Edmund. **Investigações Lógicas**: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento. Trad.: Pedro M. S. Alves e Carlos Aurélio Morujão. Rio de Janeiro: Forense, 2012, p. 450.

16 INGARDEN, 1973, p. 53, grifos do autor.

17 INGARDEN, 1973, p. 53

precisamente essa forma fônica invariável rigorosamente idêntica na pronúncia repetida da mesma palavra que se chama ‘o mesmo fonema’ de uma palavra”.<sup>18</sup> Isso significa que a forma fônica típica de um som de palavra não deve ser confundida com o material fônico concreto efetivamente pronunciado – ainda que essa forma sempre nos seja doada por meio do material fônico de fato executado ou realizado num determinado tempo e espaço. Entretanto, isso indica também que o som de palavra não é um ser propriamente *real*, pois, por “sua essência, o real não pode aparecer com a mesma identidade em muitos indivíduos ou em acontecimentos reais individuais”.<sup>19</sup> Por outro lado, ele também não parece ser algo *ideal*, como o são, por exemplo, os objetos matemáticos, pois, não conhecemos tais fonemas significativos por meio de uma descoberta – *i.e.* “no sentido de unidades intemporais e imutáveis” que “encontramos já simplesmente existentes, como acontece com as objetividades matemáticas ou essencialidades puras”.<sup>20</sup> Com efeito, o som de palavra “forma-se indubitavelmente no decurso do tempo sob a influência de várias condições reais e culturais e está sujeito com o mudar do tempo a múltiplas alterações e modificações”.<sup>21</sup> E Ingarden poderá concluir que o som de palavra, embora não seja real, está apoiado na realidade e, enquanto tal, sofrerá as consequências da mutabilidade dela. Mais do que isso, os fonemas significativos, que constituem todo o estrato das formações fônico-linguísticas de uma obra literária, serão concebidos enquanto seres *puramente intencionais* – na medida em que eles estão fundados nos atos de consciência (que são acontecimentos reais e individuais) e dependem desses atos de consciência para que eles sejam compreendidos enquanto tal (*i.e.*, como um material fônico portador de significação).<sup>22</sup>

Todavia, conforme buscamos destacar, ao falar de uma “forma fônica típica” Ingarden utiliza o termo *Gestalt* e não *Form*. Desse modo, resta-nos saber ainda o que exatamente o Autor compreende por *Gestalt* e o que isso esclarece.

Conforme já foi observado por Schütze<sup>23</sup> e por Zangheri<sup>24</sup>, o termo *Gestalt* não é utilizado por Ingarden para aproximar-se da *Gestaltpsychologie* de Wertheimer ou da *Gestalttheorie* de Ehrenfels (pelo menos, não das explicações oferecidas por essas teorias), mas sim para correlacionar as concepções de Husserl com as de Bergson.

---

<sup>18</sup> INGARDEN, 1973, pp. 54-55.

<sup>19</sup> INGARDEN, 1973, p. 55.

<sup>20</sup> INGARDEN, 1973, p. 55.

<sup>21</sup> INGARDEN, 1973, p. 55.

<sup>22</sup> Na verdade, os objetos puramente intencionais não são dependentes apenas dos atos da consciência, eles podem depender também de certos seres reais, ideais e até mesmo de outros seres puramente intencionais. Cf. THOMASSON, Amie L. Ingarden and the Ontology of Cultural Objects. In: CHRUDZIMSKI, Arkadiusz (ed.) **Existence, Culture, and Persons: The Ontology of Roman Ingarden**. Frankfurt: Ontos, 2005, pp. 119-124. Disponível em:

[https://www.academia.edu/5676990/Ingarden\\_and\\_the\\_Ontology\\_of\\_Cultural\\_Objects](https://www.academia.edu/5676990/Ingarden_and_the_Ontology_of_Cultural_Objects)

. Acesso em: 11 nov. 2021

<sup>23</sup> Cf. SCHÜTZE, Ingo. **Percezione musicale e riflessione filosofica: la fenomenologia della musica di Roman Ingarden**. Pisa: Edizioni ETS, 2007, p. 80.

<sup>24</sup> Cf. ZANGHERI, 2018, p. 77 e ss.

Se Husserl fornece a Ingarden uma “doutrina dos todos e das partes”<sup>25</sup> e uma “fenomenologia da consciência interna do tempo”<sup>26</sup> que lhe permite objetificar as estruturas de extensão temporal (como, por exemplo, uma melodia) enquanto totalidades constituídas por partes, Bergson, por sua vez, lhe fornece as bases de uma teoria que permitirá considerar essas totalidades de um ponto de vista *qualitativo*.<sup>27</sup> E essa junção não se dá por mero capricho do Autor, mas sim em razão de as concepções de Husserl e de Bergson encontrarem certas limitações quando são aplicadas isoladamente ao terreno das Artes e da Estética. Ao aliar Bergson a Husserl, Ingarden elabora uma concepção de *Gestalt* enquanto totalidade qualitativa que possui, por um lado, uma *forma* [*Form*] que a objetifica e a determina com uma identidade que permite a ela ser reconhecida como “a mesma”, e por outro, uma qualidade constitutiva na qual as partes se inter-relacionam e se modificam mutuamente. E isso nos permite compreender melhor não apenas a identidade do som de palavra, mas também os diferentes aspectos qualitativos (colorações e timbres) que ele adquire no âmbito das formações fônico-linguísticas.<sup>28</sup>

Mas, uma vez que as formações fônico-linguísticas são concebidas desse modo, o que podemos esperar das formações sonoras ou acústicas que compõem uma obra musical? De que forma todas essas concepções desenvolvidas, em princípio, para explicar a estrutura e o modo de ser da obra literária podem ser transpostas para a elucidação da estrutura e o modo de ser da obra musical?

Em primeiro lugar, a obra musical (contanto que se trate de música pura) não possuirá aquela estrutura multiestratificada que encontrávamos na obra literária. Na verdade, o único estrato presente na obra musical é, precisamente, o estrato das formações sonoras. E isso se dá justamente porque as formações sonoras da obra musical não possuem propriamente “significações” ligadas a elas – pelo menos, não no sentido das significações da linguagem.<sup>29</sup>

Em segundo lugar, as formações sonoras musicais também serão concebidas como seres puramente intencionais, e enquanto tal, elas serão dependentes não apenas dos atos de consciência, mas também dos sons efetivamente produzidos durante a execução ou performance.<sup>30</sup> Por isso Ingarden não se cansará de frisar que a obra musical, a despeito disso, não deve ser confundida com as suas execuções e nem com os atos de consciência vivenciados em nossa relação com elas. Ademais, ela

---

<sup>25</sup> Referimo-nos à *Terceira investigação lógica*. Cf. HUSSERL, 2012.

<sup>26</sup> HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Tradução: Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da moeda, 1994.

<sup>27</sup> Cf. BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução: João Paulo Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

<sup>28</sup> Com efeito, essas diferenças qualitativas terão o potencial de engendrar mudanças no sentido do som de palavra, o que permitirá relacionar o estrato das formações fônico-linguísticas com o estrato das unidades de significação. Evidentemente os debates acerca dessa relação são relevantes para as considerações que Ingarden faz acerca da estrutura da obra literária, mas colocá-los em questão aqui extrapolariam os objetivos pretendidos por nós.

<sup>29</sup> Cf. ZANGHERI, 2018, p. 116.

<sup>30</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 47.

também não poderá ser confundida com a sua partitura<sup>31</sup> e nem com os “sons” que ocorrem no “mundo *real*”, como, por exemplo, os sons naturais, os sinais acústicos, os sons da fala, etc. A obra não se identifica com a partitura porque esta é apenas um registro daquela feito por um “sistema de símbolos imperativos”<sup>32</sup> (além disso, o autor lembra que não se pode negligenciar os casos de obras musicais não registradas ou escritas). Mas a obra musical também não se identifica com os chamados ‘sons naturais’, ‘sinais acústicos’, etc., não em virtude de alguma interdição arbitrária que proíba o seu uso, mas sim porque esses sons que ocorrem no mundo real estão situados no tempo e no espaço objetivos – ou seja, considerados a partir dessa perspectiva, eles são seres reais e individuais. E uma vez que não faria nenhum sentido afirmar que uma obra musical está situada num determinado aqui e agora (pois ela pode ser executada em vários aqúis e vários agoras), ela será considerada, num sentido bem específico, *supraindividual* e *supratemporal*.<sup>33</sup> Ora, disso decorre que, para Ingarden, todo e qualquer material sonoro poderá ser utilizado na elaboração de uma obra musical. Para tal, basta que esse material sonoro adquira o status ontológico de objeto puramente intencional – tornando-se assim formação ou construto sonoro ou acústico.

Finalmente, em terceiro lugar, se as formações fônico-linguísticas manifestavam aquela forma [*Gestalt*] fônica típica nos sons de palavra, as formações sonoras de uma obra musical manifestarão uma *totalidade gestáltica sintética*<sup>34</sup> que apresentarão tanto aquele aspecto “formal” quanto aquele aspecto qualitativo da *Gestalt* proposta por Ingarden. Mas, uma vez que não temos aqui uma significação, o que exatamente delimita a identidade dessas formações sonoras “num todo uno e completo”? Ou, em outras palavras, de que forma aquela *totalidade gestáltica sintética* se manifesta nas formações sonoras da obra musical distinguindo-se umas das outras?

## 2. A formação sonora no âmbito da obra musical

De que maneira percebemos as formações sonoras? As formações sonoras estão fundadas nos atos de consciência que se direcionam para os sons objetivamente produzidos no mundo, mas não se confundem com esses atos. Mas o que ocorre exatamente quando a consciência se direciona para os sons executados, por exemplo, numa performance? Fiel à tradição fenomenológica à qual estava filiado, Ingarden indicará que os atos de consciência estarão direcionados para os “objetos da percepção auditiva” (melodias, acordes, etc.) e não para os dados sensoriais.<sup>35</sup> Evidentemente, os dados sensoriais acústicos são experienciados enquanto a percepção ocorre, mas para nos tornarmos conscientes da existência deles será

<sup>31</sup> Cf. INGARDEN, 1989, pp. 23-26.

<sup>32</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 25.

<sup>33</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 37 e ss.; ZANGHERI, 2018, p. 128 e ss.

<sup>34</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 47.

<sup>35</sup> INGARDEN, 1989, p. 20.

preciso “uma técnica cognitiva especial, uma reflexão peculiar”.<sup>36</sup> Ora, é justamente porque precisamos desse ato especial de reflexão para podermos apreender esses dados acústicos que nos tornamos conscientes da diferença entre as formações sonoras e da multiplicidade dos dados sensoriais acústicos. Para demonstrar isso, Ingarden toma como exemplo a percepção de uma nota longa.<sup>37</sup> Enquanto os dados acústicos se renovam a cada instante, a nota longa, apesar disso, é percebida como autoidêntica, um único objeto sonoro que se estende no tempo. Segundo Ingarden, isso indica que transcendemos os dados experienciados que estão em constante mudança, para percebermos a nota longa (uma formação sonora). E enquanto os dados acústicos e os atos de consciência pelos quais temos experiência das formações sonoras são coisas reais que efetivamente acontecem no mundo natural, a nota longa, enquanto objeto constituído, só existe para uma consciência que se reporta a ela – ela é um objeto puramente intencional. Em outras palavras, essa formação sonora nos é doada à consciência por meio de uma série de *aspectos* [*Ansichten*] ou *adumbramentos* [*Abschattungen*].<sup>38</sup> No caso em questão, tais aspectos ou adumbramentos nada mais são do que os dados acústicos sensíveis que são sempre variáveis, parciais e inumeráveis. Eles formam o conteúdo intencional intuitivo do ato de percepção.<sup>39</sup> A nota longa, por seu turno, enquanto formação sonora autoidêntica, é uma síntese desses aspectos, e a sua doação à consciência corresponde ao “conteúdo não-intuitivo do ato”<sup>40</sup> de percepção. Ela é a *identidade* que se manifesta na *multiplicidade* dos aspectos sonoros.<sup>41</sup> E na medida em que a consciência se reporta para essa identidade, e não para os dados, Ingarden pode nos falar de uma “intenção especial”<sup>42</sup> que é direcionada para ouvir a formação sonora. Mas como exatamente essa “intenção especial”, correspondente ao “conteúdo não-intuitivo” do ato de percepção, opera no âmbito de uma obra musical? É justamente na resposta a essa pergunta que a *Gestalt* ingardeniana se desenvolve com mais detalhes.

O primeiro problema com o qual o Autor se depara diz respeito justamente às delimitações das formações sonoras no interior de uma obra musical. E ainda que Ingarden afirme que elas são “delimitadas mais ou menos claramente umas das outras” de modo que alguém possa “apreendê-las numa percepção simples” e não tenha “grande dificuldade em dizer onde uma formação sonora termina e outra começa”<sup>43</sup>, há todo um esforço em explicar de que maneira essas formações se distinguem umas das outras. Em princípio, apenas as grandes partes de uma obra (*e.g.*, os movimentos de uma sonata) que se desenrolam sem interrupções formam totalidades no sentido de um *continuum* temporal claramente delimitado. Elas se distinguem justamente porque há um pequeno intervalo na continuidade do fluxo sonoro. Mas o que dizer das formações sonoras que aparecem dentro dessas grandes partes? Pode-se dizer que uma parcela delas se distingue precisamente

<sup>36</sup> INGARDEN, 1989, p. 20.

<sup>37</sup> INGARDEN, 1989, p. 20.

<sup>38</sup> Cf. ZANGHERI, 2018, p. 34.

<sup>39</sup> Cf. ZANGHERI, 2018, p. 103

<sup>40</sup> INGARDEN, 1989, p. 21.

<sup>41</sup> Cf. ZANGHERI, 2018, p. 34.

<sup>42</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 21.

<sup>43</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 49.



mediante as pausas escritas por meio da notação musical. Diferentemente das interrupções entre os movimentos, as pausas integram o *continuum* temporal em que estão inseridas, e nesse sentido, elas constituem um elemento estrutural na articulação das formações sonoras entre si – podendo exercer também uma função expressiva.<sup>44</sup> Todavia, isso ainda é muito insuficiente e em alguns casos pode até mesmo ser falso, uma vez que nem sempre há pausas “separando” as formações sonoras musicais.

Reiniciando a argumentação, Ingarden admite que, por um lado, os “sons individuais” formam a “base elementar” das diferentes formações sonoras, e por outro, que determinadas formações sonoras (por exemplo, uma melodia) formam um “todo tão unificado” que alguns sequer considerariam que ela é composta por sons individuais.<sup>45</sup> Mas, o que poderia ser pensado de relevante a partir de tais obviedades? Conforme veremos a seguir, o autor apresentará alternativas ao modo como a *Musikwissenschaft* e principalmente a *Tonpsychologie* concebiam as formações sonoras. Pois, em razão de essas disciplinas partilharem dos prejuízos naturalistas oriundos das ciências naturais, o modo como elas concebiam estruturas, como, por exemplo, uma melodia, se mostrava problemático quando se tentava explicar o que garantia a sua unidade ou a sua totalidade.

Em primeiro lugar, Ingarden formula uma crítica à concepção atomista das formações sonoras da obra musical. Segundo ele<sup>46</sup>, essa concepção pode ser constatada quando os musicólogos argumentam que as formações de nível intermediário e superior (incluindo aí o todo concreto da obra musical) se manifestariam apenas depois de uma série de operações de “estruturação” e “associação” dos sons individuais em partes cada vez mais complexas. Quer dizer, num primeiro momento, nós não apreenderíamos, por exemplo, uma melodia de forma imediata como uma unidade sintética, mas sim as notas isoladas que, por meio daquelas operações, seriam combinadas de modo estruturar uma melodia. As formações sonoras de nível intermediário e superior seriam então construídas à maneira de um mosaico e a partir de uma série de mediações. O autor reconhece que tal situação, de fato, poderia ocorrer – especialmente se estivermos diante de obras complexas do ponto de vista formal. Em tais casos, é mesmo possível que tenhamos de recorrer à análise dos sons individuais para depois reuni-los a fim de que possamos apreender e compreender as totalidades resultantes. Todavia, Ingarden adverte que essa operação não garante que poderíamos ouvir o todo que supostamente resultaria depois de tal análise. É provável que mesmo após todos esses esforços continuássemos no nível elementar da apreensão dos sons individuais e a obra ainda permanecesse ininteligível enquanto totalidade “à maneira dos *disiecta membra* de um cadáver”.<sup>47</sup> Na verdade, o que ocorre normalmente é justamente o oposto segundo o autor. Primeiro apreendemos o todo de uma

---

<sup>44</sup> INGARDEN, 1989, p. 50.

<sup>45</sup> INGARDEN, 1989, p. 50.

<sup>46</sup> Cf. INGARDEN, 1989, p. 50-51.

<sup>47</sup> INGARDEN, 1989, p. 51.

“unidade sintética peculiar”<sup>48</sup> e depois buscamos discriminar os sons e as partes mais elementares que a compõem.

Em segundo lugar, a base husserliana permite a Ingarden criticar a *Gestalttheorie* e a *Gestaltpsychologie*. Diferentemente do atomismo descrito acima, os gestaltistas argumentarão que um todo é estruturado, e nesse todo sempre se poderão distinguir, por meio da análise, as partes ou os elementos que o compõem. Não há, portanto, elementos atômicos isolados, eles sempre estão inseridos em alguma situação determinada. Quando escutamos uma melodia, percebemos, precisamente, a melodia enquanto totalidade, e não as notas. Estas últimas só poderão ser reveladas por meio de uma operação de análise que as evidenciem enquanto partes daquela estrutura. Um todo não é, *eo ipso*, a “mera soma” dos seus elementos individuais, mas uma estrutura em que, de alguma forma, “algo mais” conecta os seus elementos. E é precisamente aqui que os problemas começam. O que seria esse “algo mais” contido no todo que o distingue de “uma ‘simples soma’ de elementos?”<sup>49</sup> Ingarden, apoiando-se novamente não apenas em Husserl, mas também em Bergson, responde a essa pergunta afirmando que, no caso das formações sonoras, esse “algo mais” é constituído por dois fatores: uma “qualidade ‘harmoniosa’” [„*harmonische*“ *Qualität*], e uma “*forma pura*” [*reine Form*].<sup>50</sup>

A *qualidade harmoniosa* diz respeito ao modo como as partes se inter-relacionam e se modificam reciprocamente de modo a conferir ao todo um aspecto qualitativo que lhe é intrínseco. Trata-se aqui daquilo que nos permite, por exemplo, identificar uma terça maior, uma quarta justa, um trítone, um acorde, os graus de uma escala, uma função harmônica, uma tonalidade (maior ou menor), ou um modo independentemente da(s) nota(s) que objetivamente esteja(m) no conjunto. A qualidade harmoniosa corresponde, portanto, a uma “coloração” que se espraia por toda a formação sonora tornando-a peculiar.

A *forma pura*, por sua vez, refere-se àquilo que determina a formação sonora enquanto objeto – ela confere uma identidade e uma unidade à formação sonora fazendo com que esta se distinga de outras formações. Mais do que isso, é a forma pura que torna possível às formações sonoras possuírem as qualidades harmoniosas citadas acima, e enquanto tal, ela é o *determinador* das formações sonoras enquanto “sujeito de qualidades”.<sup>51</sup> Mas, ao mesmo tempo que ela determina uma totalidade e uma unidade específica, a forma pura também expressa certa “articulação” [*Gliederung*] da formação sonora. E é em virtude dessa articulabilidade [*Gegliedertheit*] que complexos constituídos por “formações de formações”<sup>52</sup> passam a se erigir à medida que estas se desdobram no tempo. Configura-se assim uma hierarquia de formações sonoras dentro de uma mesma formação sonora de nível superior. Essa

---

<sup>48</sup> INGARDEN, 1989, p. 51.

<sup>49</sup> INGARDEN, 1989, p. 51.

<sup>50</sup> INGARDEN, 1989, p. 52.

<sup>51</sup> INGARDEN, 1989, p. 53.

<sup>52</sup> INGARDEN, 1989, p. 53.

hierarquia, além de constituir ela própria uma forma pura, revela também os diferentes papéis que as diversas partes, com as suas respectivas qualidades, exercem na estrutura do todo.

Por fim, Ingarden ainda critica os psicólogos da *Gestalt* quando estes, numa tentativa malsucedida para contornar o atomismo, negam a presença de “elementos” numa formação sonora afirmando que eles seriam “produtos da análise” – “como se eles não estivessem presentes ‘de fato’ e não fossem diretamente apreensíveis sem um procedimento analítico”.<sup>53</sup> Com efeito, embora apreendamos as formações sonoras enquanto totalidades, isso não nos impede de distinguir as qualidades e as partes dessas totalidades de maneira direta (*i.e.*, sem grandes esforços “analíticos”). Isso seria equivalente a alguém dizer que, por exemplo, há um procedimento analítico quando distinguimos a cor vermelha de uma camisa. Segundo o Autor, o único inconveniente aqui é designarmos tais partes e qualidades por “elemento”. E isso se dá tão somente em razão de esse termo nos induzir pensar tais “elementos” enquanto aspectos onticamente independentes do todo ao qual pertencem. Pois, conforme se pode depreender do que foi argumentado, as partes de uma formação sonora são solidárias umas às outras. Com efeito, o termo mais apropriado aqui talvez seja *aspecto* (no sentido indicado acima) ou *momento* (em sentido husserliano)<sup>54</sup>. Assim, quando consideramos uma formação sonora, podemos falar de momentos melódicos, harmônicos, rítmicos, agógicos, dinâmicos etc.

Mas, o que exatamente se problematiza e o que exatamente se pretende com essa severa crítica ao atomismo e à *Gestalt*? Fiel aos ensinamentos de Husserl, Ingarden endossa a constatação de que tanto os atomistas quanto os gestaltistas concebem os seus objetos enquanto *realidades* psíquicas, partilhando assim do mesmo prejuízo comum, qual seja, o *naturalismo*.<sup>55</sup> Isso significa que embora os entes psíquicos se oponham aos entes físicos, ambos são realidades do mundo natural. Quer dizer, “esse psíquico é visto apenas como uma variável dependente do físico”.<sup>56</sup> Consequentemente, a psicologia resultante disso

[...] será antes do tudo uma psicologia psicofísica, isto é, uma psicologia que manterá como princípio constante a eliminação de toda análise direta da consciência em benefício de uma análise apenas indireta dos fatos psíquicos. E daqui, precisamente, vai originar-se para Husserl o “flerte” da psicologia com o método das ciências físicas, no início da psicologia experimental moderna.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> INGARDEN, 1989, p. 51.

<sup>54</sup> Cf. HUSSERL, 2012, p. 227 e ss.; ZANGHERI, 2018, pp. 42-44 e 147.

<sup>55</sup> MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Racionalidade e crise: estudos de história da filosofia moderna e contemporânea**. São Paulo: Discuso Editorial e Editora da UFPR, 2001, p. 174.

<sup>56</sup> MOURA, 2001, p. 174.

<sup>57</sup> MOURA, 2001, p. 174.

Ainda conforme Moura, uma das coisas problemáticas (entre muitas) desse “flerte” da psicologia com o método das ciências físicas, é o fato desse método – um “método objetivo” – decompor um todo em partes para depois tentar recuperar um *sentido* de maneira artificial. Diferentemente disso, a “análise intencional dos fenômenos vai verificar como algo dado remete a outra coisa”.<sup>58</sup> Pois, “o que caracteriza o fenômeno enquanto intencional é facultar esse jogo de remissões em que cada parte remete a outra parte, em que cada parte remete ao todo”.<sup>59</sup> E é justamente ao nos debruçarmos sobre esse jogo de remissões das partes no âmbito de um todo que se revela um *sentido* – entendido aqui como “a referência interior de algo a algo”.<sup>60</sup> Ademais, é preciso frisar que Ingarden partilhará também da concepção de *natureza* apresentada por Husserl. A natureza, para este último, é “o domínio da pura exterioridade, [...], o reino das coisas que nunca se referem a outras coisas”<sup>61</sup>, e nesse sentido, um conjunto de *partes extra partes*. E ainda que possamos associar os acontecimentos que ocorrem na natureza, tal associação deverá compreendida enquanto *índice*. Ou seja, mesmo que um estado-de-coisas *A* indique um estado-de-coisas *B*, a relação entre eles permanece no campo da exterioridade e sem mostrar nenhuma “conexão objetivamente necessária”.<sup>62</sup>

E isso tudo nos leva a concluir que a formação sonora, enquanto objeto puramente intencional constituinte de uma obra musical, manifesta uma *totalidade gestaltica sintética* na medida em que possui três características fundamentais:

1. a *qualidade harmoniosa*;
2. a *forma pura*;
3. o *sentido* (decorrente do jogo de remissões das partes entre si).

Conforme se observa, resgata-se aqui o sentido – um fator que aparentemente havia se perdido na transposição das formações fônico-linguísticas para as formações sonoras da obra musical. Evidentemente, não se trata aqui daquela *significação* de tipo conceitual que encontrávamos no *som de palavra*, mas sim de um sentido que se manifesta do interior das próprias formações sonoras e que permite desvendar as conexões e relações inerentes à sua própria estrutura sonora. E mesmo que tal *sentido* seja ainda bastante vago, ele pode ser um ponto de partida para investigarmos o que surge a partir dessas relações intrínsecas – *i.e.*, sentidos que remetam para o mundo da cultura e da vida humana como um todo.

---

<sup>58</sup> MOURA, 2001, p. 179.

<sup>59</sup> MOURA, 2001, p. 179.

<sup>60</sup> MOURA, 2001, p. 179.

<sup>61</sup> MOURA, 2001, p. 180.

<sup>62</sup> HUSSERL, 2012, p. 24.

Por fim, todo esse tratamento fenomenológico das formações sonoras não nos deve levar a pensar que Ingarden esteja interditando a psicofísica e a psicoacústica à maneira de um hodierno negacionista da ciência. Na verdade, o que o autor pretende é justamente afirmar a necessidade de irmos além dos métodos empíricos e experimentais utilizados por aquelas ciências. Pois, se permanecermos apenas neles correremos o risco de nos perdermos na consideração de dados associativos subjetivos e assim negligenciarmos alguns problemas fundamentais que são de natureza puramente teórica.<sup>63</sup> Nunca é demais frisar que, para Ingarden, os objetos puramente intencionais não são dependentes apenas da consciência, mas também dos acontecimentos do “mundo real”.

## Considerações finais.

A partir das considerações acerca do material sonoro constituinte das formações fônico-linguísticas Ingarden pode estabelecer as bases que fundamentariam as formações sonoras da obra musical. Enquanto *som de palavra* as formações fônico-linguísticas tinham não apenas um material fônico, mas também uma significação. Todavia, tanto esse material fônico quanto a sua significação eram insuficientes para determinar a identidade do som de palavra, e é justamente por isso que Ingarden constata que o som de palavra possui também uma *Gestalt fônica típica* que a caracteriza como idêntica apesar da pronúncia sempre variável dos inúmeros falantes. Com efeito, essa *Gestalt* já apresentava desde o princípio tanto um elemento determinador como um elemento qualitativo que se aliavam na configuração do som de palavra como uma totalidade articulada.

Mas a transposição dessas concepções para as formações sonoras da obra musical não poderia ser feita de modo tão direto, uma vez que estas não possuíam uma *significação* de tipo conceitual associada a elas, e eram, em princípio, constituídas por partes atômicas que se uniam umas às outras para formar todos apenas *a posteriori*. Para contornar essas dificuldades Ingarden, em primeiro lugar, evidencia o *status* ontológico da obra musical, bem como de suas partes, enquanto *objetos puramente intencionais*, e em segundo lugar, recusa as concepções atomistas e gestaltistas que impregnavam os juízos acerca das estruturas sonoras da obra musical em sua época.

Enquanto objetos puramente intencionais, Ingarden destaca que as formações sonoras constituintes da obra musical não poderiam ser objetos *reais*, pois diferentemente das constantes modificações dos sons executados aqui e agora, as formações sonoras são apreendidas como sendo sempre “as mesmas”. Na verdade, a consciência realiza uma síntese da multiplicidade dos dados sensíveis constituindo um único objeto (uma identidade) que poderá ser o sujeito de uma série de qualificações e propriedades. Como se sabe, essa identidade na multiplicidade é uma das principais características dos objetos intencionais no âmbito de uma orientação fenomenológica, e uma vez que as formações sonoras de uma obra musical não

---

<sup>63</sup> Cf. MAZZONI, 2004, p. 80-82.

existem senão intencionalmente, Ingarden pode concluir que elas possuem um modo de ser puramente intencional. No entanto, isso não nos deve levar a acreditar que os objetos puramente intencionais sejam dependentes apenas dos atos da consciência, pois, conforme vimos, eles dependem também de acontecimentos no mundo real – no caso de uma obra musical, ela depende de sua execução.

Mas evidenciar o *status* ontológico das formações sonoras na obra musical não fora ainda suficiente para que Ingarden explicasse formação sonora enquanto totalidade. Era preciso explicar ainda por que motivos uma formação sonora não se desintegraria em uma coleção de sons desconexos sem nenhuma relação entre si. É a partir dessa questão que Ingarden retoma os princípios que haviam norteado a elaboração daquela *Gestalt fônica concreta* para propor, desta vez, uma formação sonora que se apresentasse como *totalidade gestáltica sintética*.

O primeiro passo dessa nova proposta (numa crítica explícita ao atomismo) foi justamente retornar à experiência (como todo bom fenomenólogo) para destacar que uma formação sonora é apreendida de forma imediata enquanto totalidade, e não como uma coleção de sons discretos que são conectados *a posteriori* para formar, por exemplo, uma melodia. Ora, mas se se tratasse apenas disso, poderíamos ficar bem satisfeitos com as teorias da *Gestaltpsychologie* e da *Gestalttheorie* – uma vez que estas afirmam, precisamente, que não há partes sem um todo e que, por isso mesmo, o todo é sempre estruturado. Mas o que conectaria essas partes segundo os teóricos da *Gestalt*? Segundo Ingarden, eles afirmavam que haveria “algo mais” conectando as partes, e é justamente por não se conseguir explicar o que exatamente seria esse “algo mais” que a *Gestalt* falhava em explicar as totalidades apresentadas pelas formações sonoras. Conforme pudemos observar, Ingarden explica que esse “algo mais” seria constituído por dois fatores: uma *qualidade harmoniosa* e uma *forma pura*. A qualidade harmoniosa garantiria um aspecto qualitativo que contagiaria toda a formação sonora com uma determinada coloração independentemente dos sons objetivamente presentes nela – o conjunto teria a sua qualidade expressa no todo e não em seus sons individuais. Já a forma pura, garantiria a determinação dela como unidade e o potencial (a “articulabilidade”) que ela tem para conectar-se com outras formações – de modo a constituir “formações de formações”.

Mas, de nossa parte, era preciso mostrar também que a formação sonora revela um *sentido* em virtude do jogo de remissões internas que ocorre nela. Em vista disso, encontramos nas explicações de Moura a explicitação de como um sentido pode se revelar quando partimos de uma perspectiva fenomenológica. O resultado disso foi uma concepção de formação sonora que, enquanto totalidade gestáltica sintética, possui não apenas aquelas duas características francamente apontadas por Ingarden (a qualidade harmoniosa e a forma pura), mas também um sentido, justamente em virtude de estarmos lidando com um objeto puramente intencional.

Com efeito, é provável que Ingarden não tenha destacado explicitamente o *sentido* em razão deste, de alguma forma, estar subentendido numa abordagem fenomenológica da estrutura todos e partes. Sendo assim, nossa tarefa aqui foi apenas frisar que isso também está presente ali e, por isso mesmo, colaborar para o entendimento do texto ingardeniano. Um texto que, acreditamos, ainda pode contribuir, e muito, para as discussões acerca do conceito de obra musical.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução: João Paulo Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas**: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento. Tradução: Pedro M. S. Alves e Carlos Alberto Morujão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- HUSSERL, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Tradução: Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da moeda, 1994.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- INGARDEN, Roman. **Das Literarische Kunstwerk**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.
- INGARDEN, Roman. **Ontology of the Work of Art**: The musical work. The Picture. The architectural work. The film. Tradução: Raymond Meyer e John T. Goldthwait. Ohio: Ohio University Press, 1989.
- INGARDEN, Roman. **Selected Papers in Aesthetics**. Traduções: Adan Czerniawski [et al]. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1985.
- INGARDEN, Roman. **Untersuchungen zur Ontologie der Kunst**: Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.
- MAZZONI, Augusto. **La musica nell'estetica fenomenologica**. Milano: Mimesis, 2004.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Racionalidade e crise**: estudos de história da filosofia moderna e contemporânea. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.
- RUTTKOWSKI, Wolfgang. **The main Differences between Roman Ingarden's and Nicolai Hartmann's strata-systems**. s.l.: GRIN Verlag GmbH, 1990, E-book. Disponível em: <https://www.grin.com/document/81090>. Acesso em: 11 nov. 2021
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**: Essai interdisciplines. Paris: Seuil, 1977.
- SCHÜTZE, Ingo. **Percezione musicale e riflessione filosofica**: La fenomenologia della musica di Roman Ingarden. Pisa: Edizioni ETS, 2007.
- THOMASSON, Amie L. Ingarden and the Ontology of Cultural Objects. In: CHRUDZIMSKI, Arkadiusz (ed.) **Existence, Culture, and Persons**: The Ontology of Roman Ingarden. Frankfurt: Ontos, 2005, pp. 119-124. Disponível em:

[https://www.academia.edu/5676990/Ingarden\\_and\\_the\\_Ontology\\_of\\_Cultural\\_Objects](https://www.academia.edu/5676990/Ingarden_and_the_Ontology_of_Cultural_Objects). Acesso em: 11 nov. 2021

ZANGHERI, Glaucio Adriano. **Para além do som**: música e fenomenologia em Roman Ingarden. Tese de doutorado em música. Departamento de música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Recebido em 22/11/2021

Aceito em 13/04/2022