

MÚSICA E COSMOVISÃO: DEFESA DE UMA PERSPECTIVA HISTORICISTA E DO CONSTRUTIVISMO REGULADO*

Adriano Kurle**

Resumo: Este artigo visa sustentar duas hipóteses: a primeira, que as práticas e composições musicais de uma cultura incluem sob si a cosmovisão da cultura que a gera. A segunda, de que, diante de outras possíveis cosmovisões, a concepção histórico-construtivista regulada é a que melhor abarca a diversidade cultural de cosmovisões. Apresento primeiro uma breve descrição das tipificações das concepções de cosmovisão musical, que se dividem (por meio de simplificação) em cinco: primeiro, os três tipos miméticos, que são o animismo, o realismo metafísico e o realismo naturalista; segundo, os tipos expressionistas, a saber, o construtivismo contingente e o construtivismo regulado. Depois, entramos na discussão mais específica, em que apresento (2) o problema da relação natureza-percepção, a partir de breve discussão da identidade de oitava e da relação consonância-dissonância; (3) uma análise crítica das cosmovisões realistas e miméticas da música; (4) uma abordagem da cosmovisão do construtivismo historicista; (5) uma defesa do historicismo construtivista regulado. Concluo defendendo a concepção construtivista-historicista como mais aberta à adaptação e à evolução musical.

Palavras chave: Cosmovisão; mimesis; construtivismo-historicista; música.

Abstract: This article aims to support two hypotheses: first, that a culture's musical practices and compositions include the worldview of the culture that generates it. The second is that, among other possible worldviews, the regulated historical-constructivist conception best embraces the cultural diversity of worldviews. I first present a brief description of the typifications of musical worldview conceptions, which are divided (by way of simplification) into five: first, the three mimetic types, which are animism, metaphysical realism, and naturalistic realism; second, the expressionist types, namely contingent constructivism and regulated constructivism. Then we enter the more specific discussion, in which I present (2) the problem of the nature-perception relation, starting with a brief discussion of octave identity and the consonance-dissonance relation; (3) a critical analysis of the realist and mimetic worldviews of music; (4) an approach to the worldview of historicist constructivism; (5) a defense of regulated constructivist historicism. I conclude by defending the constructivist-historicist conception as more open to musical adaptation and evolution.

Keywords: Worldview; mimesis; historicist-constructivism; music.

* Este artigo é produto de um estágio pós-doutoral realizado na *Freie Universität Berlin*. Agradeço à Universidade Federal de Mato Grosso pela licença-qualificação remunerada, à *Freie Universität Berlin* pelo acesso às instalações, e ao Prof. Dr. Georg W. Bertram por me receber em seu grupo de pesquisa, assim como aos colegas de Colóquio com quem muito aprendi durante este estágio. Este artigo é vinculado (embora prévio) ao projeto “Cosmovisão e concepções metafísicas da música: mimetismo moderno, dialética construtivista, e fenomenologia”, financiado pela FAPEMAT e pelo CNPq via edital “Jovens Doutores” 001/2022. Agradeço a Vinicius Sanfelice pela leitura deste texto e pelas observações e sugestões, assim como a um parecerista anônimo por sugestões e auxílio na revisão.

** Professor do Departamento de Filosofia, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor em Filosofia pela PUCRS. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7802838473979757> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9745-1830>.

INTRODUÇÃO

Por que a humanidade se *interessa* por música? A primeira resposta, para nós contemporâneos, seria que é por prazer. Mas o prazer não é suficiente para explicar nem práticas musicais de outras épocas ou lugares (digamos, não integrados no modelo capitalista da indústria cultural, entre outros), nem o envolvimento do interesse teórico (propriamente musicológico). Na musicologia, não apenas a prática da música é um *resultado* a ser estudado, mas também sua própria *produção* é influenciada por interesses e concepções que não lhe seriam, visto de um modo restrito (a partir da concepção moderna de música), imanentes. Desta maneira, interesses ontológicos, científicos, teológicos, antropológicos ou políticos influenciaram o *posicionamento* da música enquanto uma atividade com identidade própria ao longo da história e em diferentes culturas. O problema, portanto, de *por que* produzimos e nos interessamos por música envolve um conjunto de outras questões, como se há a ideia de “música” em toda e qualquer cultura humana, ou se na verdade outras práticas de (chamemos assim) “práticas sonoras” são apenas análogas; se o que hoje concebemos como “música” em culturas distintas (seja em consideração histórica ou geográfica) pode realmente ser subsumido a um e mesmo conceito (a saber, “música”); como as distintas noções e práticas musicais em culturas historicamente conectadas (como a assim chamada “cultura ocidental”) podem (se podem) conduzir a uma unidade em transformação – a saber, a transformação da concepção de música –, e como e se essa suposta unidade operaria (e em que sentido operaria esta transformação de concepções e práticas, a saber, como se pode pensar seu processo evolutivo).

Um aspecto a se considerar ao abordar a música, portanto, é sua relação com teorias físicas, matemáticas, psicológicas, sociais, políticas, etc. A música não funda a si mesma, a partir do nada, mas é uma atividade humana. Sua concepção depende da concepção que possuímos de nós mesmos, da nossa cultura e do mundo¹. Não é óbvio, desde o início, que a música tenha de ser considerada uma arte (no sentido moderno do termo). Na antiguidade grega (e, por influência dessa, também na Alta Idade Média Europeia) a música era (ao menos *também*) parte das ciências físico-matemáticas

¹ Aqui é relevante a crítica à noção de arte autônoma enquanto destacada e segregada de outras práticas humanas em BERTRAM, 2014.

denominadas *Quadrivium*². Da mesma forma, podemos conceber distintas concepções de música em distintas culturas.

Chamo aqui de *cosmovisões* o fundo teórico e cultural sob a qual se inserem as práticas e concepções de música. A abordagem a seguir é amplamente inspirada em Hegel, tomando sua abordagem da arte como *Weltanschauung* (o que traduzo aqui por cosmovisão) e enquanto desenvolvida social e historicamente como sendo características centrais da perspectiva que defendo³. Este artigo visa sustentar duas hipóteses: a primeira, que as práticas e composições musicais de uma cultura incluem sob si a cosmovisão da cultura que a gera (tanto na produção quanto na recepção, o que leva à transformação histórica da própria obra a partir não apenas da produção, mas também da recepção). A segunda, de que, diante de outras possíveis cosmovisões, a concepção histórico-construtivista regulada é a que melhor abarca a diversidade cultural de cosmovisões.

Apresento primeiro uma breve descrição das tipificações das concepções de cosmovisão musical, que se dividem (por meio de simplificação) em cinco⁴: primeiro, os três tipos miméticos, que são o animismo, o realismo metafísico e o realismo naturalista; segundo, os tipos expressionistas, a saber, o construtivismo contingente e o construtivismo regulado. Depois, entramos na discussão mais específica, em que apresento (2) o problema da relação natureza-percepção, a partir de breve discussão da identidade de oitava e da relação consonância-dissonância; (3) uma análise crítica das cosmovisões realistas e miméticas da música; (4) uma abordagem da cosmovisão do

² A ideia de relacionar a música com aritmética, geometria e astronomia derivaria da metafísica pitagórica (cf. JAEGER, 2013, p. 907–908). A organização da educação das chamadas “artes liberais” e sua divisão em um tipo de três (*trivium* – gramática, lógica e retórica) e quatro (*quadrivium* – aritmética, geometria, astronomia e música) teria fruto nos sofistas da Grécia antiga (cf., *ibid.*, p. 368 ss.), embora os nomes em latim derivem das escolas monásticas medievais. Platão situa a música na ordem do *quadrivium* no processo gnóstico, enquanto propedêutica à dialética (PLATÃO, 2000, p. 328–350 [521d–536e]). De um lado, Platão posiciona a música como prática de formação do hábito (*éthos*), ao lado da ginástica; de outro, como vinculada à astronomia enquanto ciência teórica.

³ Cf. HEGEL, 1989; 1990a, 1990b. Tradução para o português: HEGEL, 2000; 2001; 2002; 2004. A nova edição crítica das obras completas de Hegel contém apenas os cursos de filosofia da arte em separado, sendo os cursos de 1820-21, 1823, 1826, 1828-29; HEGEL, 2015; 2018b; 2020.

⁴ Esta tipificação é minha. Não é meu interesse aprofundar aqui a discussão sobre os diversos modos de conceber estas cosmovisões e sua diversidade na história e nas distintas culturas. Esse trabalho está muito além do escopo da minha pesquisa atual e envolveria uma pesquisa imensa, que demandaria articulações entre grupos muito mais amplos. A simplificação é um procedimento para que se possa situar de modo geral a concepção construtivista historicista, que entendo como representante da modernidade ocidental ou de sociedades altamente influenciadas pelo ocidente. Sendo assim, reforço que as concepções de realismo (em especial, de pitagorismo) ou de animismo podem e devem ser aprofundadas em pesquisas outras (de terceiros) ou futuras. Que eu não possa levar sozinho esta pesquisa a seu esgotamento implica um convite à ampliação destas ideias por meio de trabalhos de terceiros que se interessem em dialogar com o quadro geral que aqui me esforço para construir.

construtivismo historicista; (5) uma defesa do historicismo construtivista regulado. Concluo defendendo a concepção construtivista-historicista como mais aberta à adaptação e à evolução musical.

1 OS CINCO TIPOS DE CLASSIFICAÇÃO DAS CONCEPÇÕES METAFÍSICAS DA MÚSICA

No mimetismo animista⁵, a concepção básica (aqui a definição é independente de demais detalhes sobre o animismo e seus diversos tipos) é a de que a imitação é geradora de poder, sendo que o modelo a imitar não é um objeto inanimado, mas um ser espiritualizado (sendo ele humano ou não). Assim, reproduz-se um modo de agir, na expectativa de reproduzir o seu poder (que não está vinculado ao resultado pela noção de causa e efeito, nem necessariamente pela conexão direta dos eventos no tempo, mas pela semelhança entre a ação, o agente e o que ele controla). Já os modelos realistas possuem tendência à reificação: há algo que (oculto ou explícito) é o modelo fundamental da realidade, e dominá-lo significa também poder representá-lo teoricamente. Assim, por meio da teoria, se aprende também o modo de funcionamento das coisas e, com isso, como agir para gerar os efeitos que se espera. É evidente que encontramos variações diversas aqui nessa concepção: algumas podem entender que a função cognitiva é mais de observação e contemplação; outras, que ela é de explicitação analógica de algo que,

⁵ A concepção de animismo abordada aqui é uma simplificação, o que se adapta aos limites do artigo. Apesar disto, deve-se reconhecer que o debate sobre o animismo abarca enorme diversidade de culturas, é amplo e atualmente está em crescimento. Uma breve tentativa de definição de Graham Harvey diz que isto “[...] nos conduz ao cerne da diferença entre os usos antigo e novo de ‘animismo’. O uso antigo entendia animistas como pessoas que não distinguiam ou não eram capazes de distinguir corretamente entre objetos e sujeitos, ou entre coisas e pessoas. O novo animismo nomeia cosmovisões e modos de vida nos quais pessoas buscam saber como eles podem respeitosa e adequadamente interagir com outras pessoas” (HARVEY, 2006, p. xiv, tradução nossa). Para uma classificação das cosmovisões na antropologia, cf. DESCOLA, 2007; Tradução para o português: DESCOLA, 2015. Como exemplo de concepções “antigas” de animismo na filosofia, podemos considerar a concepção de “religião da natureza”, na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel (cf. 1980, p. 369–376; para uma tradução para o português: HEGEL, 2007, p. 465–473. Esta concepção desemboca, no desenvolvimento da filosofia tardia de Hegel, na concepção de “Arte simbólica”, nos cursos de filosofia da arte de Berlim. Cf. HEGEL, 1989, p. 393 ss.; em português: HEGEL, 2000, p. 23–155; também 2015, p. 66–85 e p. 329–368; 2018b, p. 648–711; 2020, p. 999–1032. Ainda, concepção de “magia” em Adorno e Horkheimer parece lembrar aspectos de concepções animistas, incluindo a aparição do termo “magia mimética”. Cf. HORKHEIMER; ADORNO, 2006; edição em português: HORKHEIMER; ADORNO, 1985. Certamente se poderia entrar em discussões mais detalhadas sobre se é adequado conceber o animismo necessariamente como uma forma de mimetismo, além da discussão da própria legitimidade do termo “animista”. Esta discussão, porém, está fora do escopo deste trabalho. Para uma defesa política do animismo, cf. BENSUSAN, 2017.

de outra maneira, permaneceria oculto; ainda outras buscam funções mais próximas do pragmatismo – entender para controlar, controlar para entender.

Os dois tipos básicos aqui são o realismo metafísico, em que o fundamento da realidade é algo distinto e geralmente superior à natureza (seja ele presente na própria natureza percebida, seja ele transcendente ao que se pode perceber), e o realismo naturalista, em que a própria estrutura da natureza e suas leis (ainda que não diretamente observáveis, mas compreendidas por meio da razão) são o fundamento da realidade. No primeiro caso temos como paradigmas tradicionais o pitagorismo, o platonismo, e suas derivações. No segundo caso, as concepções da ciência moderna e do iluminismo, sendo o caso mais tradicional para a música a teoria de Jean-Philippe Rameau⁶.

Já no caso do expressionismo construtivista, o princípio da concepção é a atividade humana. A música é compreendida como arte no sentido moderno do termo, ou seja, ela não cumpre uma função *externa* a si mesma (como representar a natureza, elementos teológicos, a sociedade ideal, a virtude, as proporções matemáticas, etc.). Ela é uma construção humana, e compreendê-la envolve compreender o próprio ser humano e sua esfera de interação. A premissa básica aqui é que a realidade humana não é mero resultado de uma natureza externa e pré-estabelecida (ainda que em movimento), mas, novamente, resultado de atividades, ações, decisões e, acima de tudo, de construções culturais. Podemos assim conceber a questão das seguintes formas: ou (a) o ser humano é pré-determinado pela natureza e tudo que ele expressa é meio de conhecimento de si porque torna perceptível a sua “essência” natural ou a maneira como a natureza se manifesta por meio dele – nesse caso, não seria uma forma de construtivismo, mas apenas uma variante do realismo; ou (b) o ser humano é considerado como fonte de suas atividades (seja porque a razão última das coisas que o determinam de modo completo é desconhecida, seja porque se aceita alguma forma de liberdade humana). Sendo apenas a segunda opção legitimamente construtivista, podemos concebê-la somente mediante a conexão com a história: isto é, se compreender o ser humano é compreender suas atividades, e suas atividades são, em algum sentido, *fonte primeira* (seja pela ignorância das causas, seja pela liberdade), então o conjunto de suas atividades e seus resultados é o material a analisar – e isto é história.

⁶ RAMEAU, 1722. Tradução para o inglês: RAMEAU, 1971. Sobre Rameau: CHRISTENSEN, 1993.

Desta forma, podemos conceber esta história de ao menos três maneiras: (1) de acordo com uma concepção determinista (por exemplo, via providência divina, teleologia metafísica, ou determinismo via causalidade eficiente – como no materialismo mecanicista); (2) de acordo com a concepção do construtivismo contingente – não há regra alguma nem propriamente restrições prévias (muito embora, obviamente, os contextos naturais e sociais possam impor limites em cada caso), e assim não há racionalidade prévia, e mesmo depois que um padrão possa gerar noções mais amplas para explicar um modelo, há sempre a possibilidade de mudança brusca e radical, sem que haja uma explicação possível para tanto. Aqui, o ser humano é livre e criativo sem restrições ou dependências contextuais. Essa concepção também poderia ser chamada *livre* ou *libertária*; (3) de acordo com o construtivismo *regulado*, em que há categorias racionais (porém não deterministas) que limitam as possibilidades, além de uma concepção de processo histórico, em *que nada surge do nada, mas para tudo que muda, há um contexto que restringe as possibilidades*⁷.

As concepções construtivistas permitem conceber que as ações humanas envolvem não apenas determinação ou transformação de objetos, mas também autoconstrução humana, seja por meio de elementos de determinação contextual (servindo como mecanismo de restrição e motivação de ações e, ao longo do tempo, como formador de hábitos), seja por meio da relação voluntária e artística no processo dialético e dialógico instituído por práticas humanas como a arte. Portanto, apenas na concepção construtivista podemos entender a música propriamente como *arte autônoma*, no sentido de que, embora ela não seja completamente independente de elementos externos (como os matemáticos, físicos, fisiológicos e psicológicos), ela é uma prática que *articula* esses elementos externos com uma finalidade que lhe é própria⁸.

A concepção construtivista regulada, em específico, permite considerar a historicidade humana da maneira mais coerente, pois permite conceber que há racionalidade determinante e contextual no processo (portanto ele não é aleatório, como no construtivismo contingente/libertário), ao mesmo tempo em que uma cultura, ao

⁷ Esta última concepção é semelhante ao que Eduardo Luft chamou de “mundo de Leibniz”, cf. LUFT, 2010.

⁸ Neste sentido, considero correta e frutífera a ideia de Georg W. Bertram de que as artes são processos *práticos* de autocompreensão humana, ao mesmo tempo em que a autonomia da arte não deve implicar seu isolamento diante de outras práticas. Cf. BERTRAM, 2014.

manter relação com sua própria história e incluí-la criticamente na sua vivência, constitui um processo de autoconstrução intergeracional. Como exemplo de pensadores do construtivismo historicista regulado temos (guardadas suas diferenças) Hegel, Schönberg e Adorno⁹. De outro lado, uma concepção construtivista determinista (que, no fundo, seria realista) não permite conceber o processo cultural como propriamente autoconstrutivo, pois ao fim a cultura humana nada mais seria do que resultado do desdobramento de princípios externos (sendo assim o humano mero meio de realização dessa exterioridade).

As práticas musicais (composição, execução, audição, rituais, etc.) são diretamente conectadas (embora nem sempre de modo consciente para os indivíduos ou para as instituições) a concepções teóricas sobre o que é a música e qual função ela possui. A noção de historicidade da música, presente em Hegel, Schönberg e Adorno, é capaz de abarcar as concepções de música em transformação (ao menos em uma “cultura historicamente identificada”, como a cultura ocidental hoje chamada “de concerto”, ou “acadêmica”¹⁰) – sem a necessidade de apelar a “metaprincípios”, que incluiriam sob si os diversos princípios do processo histórico que, em si mesmos, pressupõem o próprio processo histórico. Assim, teríamos uma noção *teleológica* da música, porém sem um determinismo completo (em Hegel, a experiência da internalidade subjetiva e sua formação – em última instância, *um aspecto de expressão da Ideia Lógica*; em Schoenberg, o progresso da audição rumo à compreensão cada vez mais ampla da natureza do som).

⁹ HEGEL, 1989; 1990a, 1990b; SCHÖENBERG, 1922. Tradução para o português: SCHÖENBERG, 2001. ADORNO, 1978. Tradução para o português: ADORNO, 1974.

¹⁰ Candé identifica a evolução como característica própria da música ocidental: “[...] a maioria dos sistemas musicais de alta tradição são não evolutivos, por serem baseados em critérios extramusicais pouco ou não variáveis. A singularidade do sistema ocidental é ser, ao contrário, fortemente evolutivo e ter suscitado continuamente novas regras, consagrando as mutações sucessivas: música modal e monódica (até o século X), tonal e polifônica (século X ao século XX) com um retorno à preponderância melódica a partir de 1600, pantonal e polifônica (século XX), metatonal e probabilista (‘novas músicas’ posteriores a cerca de 1960). Longe de se depurar em contato com a realidade social, o sistema ocidental progride por aquisições ou refinamentos, cuja assimilação muitas vezes é mais lenta que o progresso – uma novidade aparece antes de a precedente ser integrada à tradição. Apesar da reticência dos teóricos, que anunciam periodicamente seu declínio, a música erudita ocidental evolui geralmente no sentido de uma complexidade crescente de estrutura, de uma dissolução progressiva da função social, de uma diversificação de estilos e técnicas” (CANDÉ, 2001, p. 175). Penso que é tempo de reavaliar o eurocentrismo presente no pensamento da musicologia ocidental, assim como considerar o aspecto (evidente) da evolução histórica das músicas populares e comerciais. Abordo evolução e sua contraposição à noção de progresso mais adiante neste artigo.

Considerando a hipótese (de uma unificação histórica teleológica), teríamos um choque de relação com obras e culturas musicais que possuem distintas cosmovisões. Como pode uma cultura abarcar outras e abarcar sua própria história em transformação? Aqui podemos perceber a vantagem da perspectiva construtivista-historicista, uma vez que ela entende que a diversidade de perspectivas faz parte do próprio movimento histórico e, assim, que a verdadeira cosmovisão é aquela que busca abranger o maior número possível de perspectivas.

No que segue, busco situar a relação entre as características físicas do som com a percepção humana e as concepções matemáticas e metafísicas que constituem práticas musicais. Assim, abordo brevemente as noções de intervalos, de categorização (definição das notas musicais que participam de um sistema sonoro), de afinação e da relação consonância-dissonância.

2 NATUREZA E PERCEPÇÃO: O PROBLEMA DA DISTINÇÃO CONSONÂNCIA-DISSONÂNCIA E A IDENTIDADE DE OITAVA

O som é produzido pela relação entre a vibração de corpúsculos no ar, o ouvido humano e a percepção humana. Podemos conceber que outros seres, não humanos, possam também escutar. O processo envolve, porém, estes três níveis: físico, fisiológico e psicológico. A percepção do som é o resultado de uma interação. Resta aqui que podemos falar de aspectos objetivos (a vibração) e subjetivos (a percepção) do som.

Sem entrar em detalhes sobre a natureza do som e da audição¹¹, o que vem ao caso é considerar que a *música* não é a simples *constatação* do que identificamos como as qualidades dos sons. Antes, é sobre o que fazemos com eles. Assim, historicamente, distintas culturas conceberam diferentes *categorizações* sonoras para construir seus sistemas musicais. Por categorização, entendo o processo de determinar conceitualmente algo em um conjunto sistemático de relações – neste caso, a identificação dos elementos básicos que participam do sistema sonoro de uma prática musical (as notas musicais, por exemplo) e suas relações (os intervalos), considerando que ambos esses aspectos se

¹¹ O que o leitor pode buscar em manuais de acústica musical ou mesmo de história da música. Uma opção é HENRIQUE, 2002.

codeterminam. A partir disso, temos o processo de formação de escalas, acordes, regras harmônicas, etc¹².

Estas categorizações levarão em conta a natureza física do som, e neste aspecto percebemos que culturas distintas possuem certas semelhanças neste processo de categorização. Isto pode envolver não somente a natureza da vibração, mas também do aparato auditivo e psicológico humano. De toda forma, há uma gama de possibilidades para a categorização musical, e é neste ponto que defendo a hipótese de que as escolhas sobre a determinação dos sistemas musicais dependem da cosmovisão, o que por sua vez envolve tanto um conjunto de práticas sociais (que pode incluir, também, preferências e intenções estéticas) quanto concepções metafísicas. O problema dos sistemas de afinação é um paradigma desta hipótese, e por meio de sua história podemos perceber como os pitagóricos, por exemplo, deram preferência a certos intervalos e a certas medidas de afinação intervalar a partir de uma concepção metafísico-matemática. Neste processo, são importantes as noções de *identidade* (neste caso, de oitava) e da distinção entre *consonância* e *dissonância*¹³.

¹² Aqui cabe também a distinção, entre os gregos antigos e que seguiu influente na Idade Média, entre os músicos (*musikoi*) e teóricos (*kanonikoi*), cf. BARKER, 2014. Alguns *kanonikoi* pitagoristas, pós-Platão, apesar de iniciarem seus estudos pela experiência, a abandonavam em caso de conflito entre *aisthesis* e *lógos*/percepção sensível e razão. Essa separação radical não faria parte do método dos pitagoristas pré-Platão, muito embora esses também dessem preferência à razão diante do conflito com a experiência (por conta da inacuidade dos sentidos), cf. p. 188–190. A diferença entre *musikoi* e *kanonikoi* parece já apontar para a consciência da diferença entre a física acústica (aqui associada à cosmologia e à metafísica) e a música enquanto prática distinta (entre nós, modernos, artística). Apesar disto, segundo Barker (p. 189–190), os pitagoristas pré-platônicos não consideraram esta diferença, que teria surgido após Platão (e, ainda, muito mais em termos de distinção entre a empiria e a inteligência do que entre ciência e arte, tal como na concepção moderna). A ideia de consonância, na metafísica do pitagorismo, está ligada à ideia de concordância, e sobre isto Barker afirma que “Central para o empreendimento metafísico pitagórico é a noção de uma concordância, definida como um fenômeno no qual duas notas diferentes se misturam tão intimamente que nenhuma delas é percebida por si mesma; ouvimos apenas uma mistura indiferenciada das duas, e das duas coisas diferentes vem uma unidade perfeita. Padrões de notas musicalmente coordenados, como uma escala bem formada, também trazem unidade a partir da diversidade ou oposição, e as estruturas musicais foram consideradas como exemplos paradigmáticos da integração ‘harmoniosa’ da diferença e da contrariedade. Eles exemplificam essa integração mais perfeitamente do que qualquer outra coisa facilmente acessível para nós, e os harmônicos tinham descoberto a chave para suas relações matemáticas; daí que esta ciência tornou-se um elemento crucial na pesquisa cosmológica pitagórica” (p. 190, tradução nossa). O avanço da matemática é também importante para os sistemas de afinação. Sobre afinação, matemática e temperamento, cf. RASH, 2002; para apresentações mais resumidas e didáticas: FORTES, 2022, sobre intervalos: p. 21–23; sobre afinação e temperamento: p. 32 ss.; também CANDÉ, 2001, sobre sistemas de afinação p. 102–108; sobre escalas, p. 176–181; sobre temperamento no renascimento, p. 331–340.

¹³ “Por exemplo, tomemos a noção de ‘consonância’. O historiador pode problematizar a consonância argumentando que ela é construída variavelmente através de uma gama de culturas, históricas ou antropológicas; a consonância, como tal, não admite uma definição estável, apenas instâncias de definição

O intervalo musical de *oitava* tomado como *identidade* (entre C1 e C2, por exemplo) serve não apenas como processo de explicação *auditiva*, ou como expressão de relações *naturais*, mas como princípio de *delimitação*, o que – em uma perspectiva dialética – colabora para a determinação de um campo de relações, dentro do campo de capacidades humanas (percepção auditiva). Assim, entendida como relação *natural* por expressar uma *proporção matemática*, a relação de oitava pode ser entendida ou como mera contingência física – o que não permitiria extrair daí princípios, a não ser arbitrários (por conta de sua *funcionalidade* na relação com a audição humana e com a possibilidade de *controle sonoro* matemático, mesmo independente da percepção) – ou como *expressão* de uma *verdade da natureza* – o que implicaria correspondência entre matemática e física. Ainda, o fato de nós, humanos, percebermos esta relação sonora como semelhante, não implica *identidade*, pois se ambos os lados da relação fossem idênticos na percepção, não haveria diferenciação. De outro lado, a afirmação desta identidade, afirmada de modo absoluto, implica a hipótese de uma *identidade* ou, ao menos, *equilíbrio* (ou, harmonia, ou analogia ontológica) entre a percepção auditiva humana, a matemática e o comportamento físico dos corpos na vibração.

Assim, a hipótese da identidade da oitava implica não apenas uma, mas três correspondências (da natureza com a matemática, da matemática com a percepção, e da percepção com a natureza – ainda que ao menos uma dessas relações pudesse ser derivada de outras duas, não é óbvio quais proposições serviriam de premissa e qual de conclusão, uma vez que o realismo matemático daria primazia às proporções quantitativas, o realismo físico à acústica, e o idealismo radical à percepção humana). Ainda, se distinguirmos, nas capacidades humanas, entre sensação/percepção e entendimento (em

(que podem ser empiricamente substanciadas). O psicoaudiólogo, correspondentemente, pode localizar a fronteira entre a consonância como um fenômeno contextual e a consonância como um perceptivo ou cognitivo *a priori*. Para o teórico dos últimos dois séculos, entretanto, a consonância é ao mesmo tempo empiricamente não problematizada, mas produtivamente contingente. Ela pode ser pragmatizada (como na substituição de Fétis da escala do acorde como base da tonalidade), naturalizada (como no recurso à série de tons mais recentes do século XIX), ou idealizada (como na tríade de Hauptmann, ou no ‘acorde da natureza’ de Heinrich Schenker). Embora a idealização da consonância possa ser descartada como uma estratégia retórica, nenhum desses casos confere consonância como uma verdadeira realidade empírica. No entanto, todos os três permitem seu uso como primitivo em algum sistema formal ou quase formal, e no melhor dos teóricos o jogo ou tensão entre a natureza transcendental da teoria e o empirismo da psicofísica ou da historiografia é concebido com grande sofisticação: a amálgama madura de Hugo Riemann da psicofísica com sua teoria harmônica idealista é elaborada com grande sutileza e nuança em sua teoria da imaginação tonal, enquanto a construção de uma ontologia e morfogênese da música por Theodor Adorno em relação com as estruturas históricas se apresenta como um dos monumentos da teoria da música do século XX” (BLASIUS, 2002, p. 42, tradução nossa).

que os primeiros seriam independentes de consciência de elementos conceituais e matemáticos – independente deles serem ativos ou não, o caso aqui é a *consciência* desta vinculação), teríamos ainda outra necessidade de correspondência, a saber, das faculdades humanas entre si¹⁴. O problema, porém, é que a identidade de oitava nunca foi suficiente para a organização sonora. Era necessário estabelecer ainda outras relações. O caso, sem entrar em detalhes, é que era *matematicamente impossível* organizar os sons, na escala ocidental, de maneira a fazer com que todos correspondessem aos intervalos considerados consonantes¹⁵. Isto coloca um problema na própria concepção da *correspondência realista tripla* (exposta acima). Neste caso, ainda que a correspondência pudesse ser verdadeira no caso da oitava, ela não era no caso dos outros intervalos, ou no caso da formação da escala de sete notas.

A formação das escalas e das teorias de contraponto e harmonia segue *sintaxes*, que por sua vez envolvem princípios de relação que não podem ser deduzidos da mera natureza do som ou mesmo da percepção “pura”. Isto leva a uma série de impasses, que só são resolvidos, na música ocidental, com a adoção do *sistema temperado*, o que implica não uma modificação na correspondência entre matemática e natureza, nem entre percepção e matemática, mas uma modificação *na concepção mesma* do que é a música e do como praticá-la¹⁶.

Com a afinação temperada, a possibilidade de transitar entre os diferentes modos e tons de modo *homogêneo* implica na ideia de abandono de “intervalos perfeitos” em prol de relações sintáticas coerentes. É o abandono da suposta reprodução da perfeição das relações individuais em prol do *conjunto harmônico de amplas possibilidades*. Desta feita, não se pode mais creditar à música uma imitação *direta* das proporções supostamente naturais, mas, no máximo, conceber que os sons sirvam como símbolo por

¹⁴ Este é o problema, por exemplo, que aparece em Kant a partir da distinção radical entre intuição sensível e entendimento, que Kant busca resolver com a mediação da imaginação; cf. KANT, 2017a, em especial seção sobre esquematismo (analítica dos princípios). Em português: KANT, 2010, cf. KANT, 2017b. Tradução para o português: KANT, 2016.

¹⁵ Quer dizer, ao usar-se quartas ou quintas puras como referência para a afinação, haveria ao menos um intervalo de quarta ou de quinta não puro, o que implicaria em um intervalo de outro tipo. Isto não era um grande problema quando este intervalo não fazia parte da escala que seria usada. Torna-se um grande problema, porém, quando há amplo uso de tonalidades ou em modulações.

¹⁶ Por exemplo, a ampliação e uso constante de modulações, assim como o uso de instrumentos como o cravo e, depois, o piano, parece conduzir a afinações temperadas.

meio das proporções que as obras expressam *internamente*. Passamos, assim, de uma concepção *referencial* para uma concepção *holística* da música¹⁷.

A prática musical ordenada depende do estabelecimento de regras¹⁸, que por sua vez depende do estabelecimento de elementos primordiais. No caso da música, os elementos primordiais são as notas musicais e seus intervalos (sendo nota e intervalo dois elementos que se codeterminam) e os elementos rítmicos, o que conduz à determinação de escalas e acordes (uso sucessivo ou simultâneo de sons ou silêncio/pausa), regras harmônicas e determinação de medidas de tempo (andamento, fórmula de compasso, divisões de tempo – figuras rítmicas). Este processo, por sua vez, depende de decisões que podem ser embasadas em teorias (matemáticas, metafísicas, físicas, fisiológicas, psicológicas, etc.) assim como na experiência. Para que as decisões sejam determinadas de modo a poderem se *reproduzir*, é necessário que se possa *calcular e medir* as relações determinadas.

Desta forma, antes que fosse formada a primeira definição das notas musicais a fazerem parte de um sistema (o que também influencia a construção dos instrumentos, além do modo de cantar), era necessário definir *matematicamente e fisicamente* a regra para reproduzir a mesma nota musical e os mesmos intervalos¹⁹. Por conta disso, a determinação dos *sistemas de afinação* e de escalas se tornou desafio histórico, e questão debatida durante séculos, além de encontrar resultados diferentes em diferentes culturas e períodos históricos.

Desta feita, as teorias musicais guiam, de um lado, as práticas; de outro, expressam as práticas já articuladas em conexão com a cosmovisão e as concepções metafísicas presentes na cultura em que surgem.

3 COSMOVISÕES REALISTAS E MIMÉTICAS

A prática musical é, como acabamos de ver, justificada teoricamente por regras que extrapolam o âmbito musical e alcançam a ontologia, a psicologia ou o

¹⁷ Sobre esta passagem na teoria da música, conferir COOK, 2002, especialmente p. 91–102. Para uma concepção que relaciona semântica das emoções na música, a partir de Meyer, e pragmatismo, holismo e contextualismo, a partir de Brandom e Hegel, cf. KOLMAN, 2014. A ideia geral traçada neste artigo é semelhante a aspectos que pretendo incorporar na concepção construtivista historicista regulada.

¹⁸ Sobre normatividade, em uma perspectiva inspirada na improvisação nas artes, em especial na música, cf. BERTINETTO; BERTRAM, 2020.

¹⁹ Obviamente a prática musical empírica não aguardou por isso.

transcendentalismo²⁰. Assim, o processo de formação da cultura musical ocidental encontra uma de suas primeiras tentativas de justificação na teoria pitagórica, que busca vincular proporções matemáticas com a natureza sonora e, a partir daí, extrair regras harmônicas que orientam a música²¹. Já na música antiga chinesa, a relação entre os sons e intervalos musicais e elementos naturais, divinos, sociais e, especialmente, emocionais, servia de base para a normatização da prática²². Encontramos com isso a tentativa de normatizar e ordenar a música de acordo com princípios *analógicos*: o som *representa* algo, e as *relações sonoras* representam *relações de coisas*. Podemos tratar assim de abordagens miméticas que são ou realistas e representacionistas, ou animistas.

No primeiro caso (representacionismo realista), as relações sonoras *imitam* relações naturais ou mesmo metafísicas, de modo a contribuir tanto com o conhecimento teórico da natureza, quanto a contribuir com a *intuição* e *vivência* da *harmonia* supostamente presente na realidade – expressando ao ouvinte humano um *conhecimento* por meio da música, de um modo que não seria possível experimentar de outra forma (uma vez que não é diretamente observável na própria natureza, seja porque essas proporções e movimentos naturais não são visíveis, seja porque estes movimentos, apesar de gerarem *vibração* e *som*, não podem ser ouvidos ou percebidos de outra forma pelo

²⁰ Para breves descrições da história da teoria musical, cf. BLASIUS, 2002; COOK, 2002; CHRISTENSEN, 2002. Para uma ampla história da música ocidental, cf. BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014. Para uma edição anterior traduzida para o português, cf. GROUT; PALISCA, 2007.

²¹ Cf. CARTWRIGHT; GONZÁLEZ; PIRO, 2021; PAPODOPOLUS, 2002; BARKER, 2014. Para recepção de Pitágoras no Renascimento, cf. ALLEN, 2014.

²² Cf. CANDÉ, 2001, p. 110–129; uma breve referência sobre a música chinesa antiga aparece em HEADINGTON, 1977, p. 16–17. Para uma concepção mais detalhada, conferir LI, 2010, em especial p. 01–38. Li busca mostrar como a música está na base da construção social das emoções no processo civilizacional chinês, em uma concepção holística que relaciona modos e notas musicais com elementos da natureza, emoções, e tradições ritualísticas. De toda forma, a concepção musical chinesa não seria propriamente uma *mimesis* enquanto não se relaciona com *representação* de elementos terceiros (especialmente se tratar-se de relações *visuais*), embora esteja em *relação imanente* com o conjunto divino, social e natural. Segundo Li, “[é] importante ressaltar a necessidade de extrema cautela na aplicação dos conceitos estéticos ocidentais de ‘representação’ e ‘expressão’ à arte e estética chinesa. Hoje, muitos teóricos praticamente propagam o truísmo de que a arte ocidental enfatiza a ‘representação’ (*mimesis*), enquanto a arte chinesa enfatiza a ‘expressão’. Na verdade, isto é bastante impreciso. Como explicado, o propósito da ‘música’ na China antiga não era expressar as emoções interiores e subjetivas do indivíduo. Pelo contrário, era apresentar as leis universais do mundo externo (do céu e da terra, e *yin* e *yang*, à política e aos eventos humanos), no processo que se inspirava e refletia as emoções. O objetivo da música era um universo ordenado e uma harmonia no mundo humano, ao mesmo tempo em que proporcionava forma, ordem e lógica às emoções humanas. [...] Assim, é possível afirmar que a arte chinesa é ‘representativa’; o que ela representa, no entanto, não são situações, coisas ou fenômenos discretos, mas a lei natural universal, a ordem e a lógica do cosmos. Ao mesmo tempo, podemos afirmar que a arte chinesa é ‘expressiva’, embora o que ela expressa não sejam emoções subjetivas individuais ou personalidade, mas sim emoções universalizadas que devem ser capazes de objetivamente ‘se harmonizar com o céu e a terra’” (p. 28, tradução nossa).

humano, senão por sua reprodução *analogicamente proporcional*). Assim, a música tem a função de *representar*, por *analogia*, relações da realidade, adaptadas à percepção humana²³. Ela serve, no realismo pitagorista, como meio *místico* de elevar a própria *experiência do mundo objetivo*, enquanto algo independente da própria ação humana (que por sua vez nada mais seria que o espelho microcósmico do macrocosmo²⁴). A base do pitagorismo, paradigma deste modelo, é a matemática – que seria o elemento a realizar o ponto de conexão entre a percepção e os julgamentos humanos e a natureza.

A representação aqui, porém, não é representação propriamente dita: ela não é mera duplicação ou “representante” do real; a proporção do real, sendo análoga, pode ser entendida como a própria estrutura da realidade, uma vez que o real é a *reprodução infinita de acordo com a regra da proporção*²⁵. Ou seja, a proporção matemática é uma *expressão* da realidade “mais verdadeira” – seja essa uma referência aos elementos cósmicos superiores (como o movimento dos astros), seja à própria proporção matemática (como algo superior e “mais verdadeiro” do que os próprios elementos naturais – uma espécie de metafísica em que a matemática possui um lugar privilegiado, se tornando referência central e o modelo de verdade).

Desta forma, a música se torna *tradução estética* de um conhecimento que pode ser desvendado de forma racional. Entrar em harmonia com esta verdade racional, porém, pode possuir também um *significado ético*²⁶. Assim, o *significado* da música encontra sustentação na analogia ontológica, que serve de base também para a noção de *bem* que fundamenta a ética. Por outro lado, a música não possui autonomia, uma vez que ela é mera reprodução analógica de elementos externos (matemática, as “formas” platônicas, o movimento dos astros, as estruturas divinas, entre outras possibilidades).

²³ Para uma breve exposição da relação entre harmonia e cosmologia em Pitágoras, do ponto de vista histórico, cf. LLOYD, 2014, p. 37–39.

²⁴ Uma teoria com esta premissa pode ser vista em PLATÃO, 2000. Para encontrar o conceito de justiça, Platão apela para a análise da alma, como representação microcósmica da cidade (que seria a versão macrocósmica). A boa constituição da alma teria estrutura semelhante à boa constituição da cidade – e isto é a justiça. A música cumpre uma função muito importante e peculiar na formação dos hábitos, da disciplina e das paixões.

²⁵ Isto é inferência minha.

²⁶ O exemplo mais conhecido, como já mencionado, é PLATÃO, 2000. Poderíamos pensar aqui a *mimesis* do ideal social – de um lado, a estrutura platônica, que entende a música como formação de hábito e, assim, como vinculada a uma estrutura que justifica o bem (que é metafísica, muito embora não esteja claro que a música, propriamente dita, seja expressão direta deste bem, mas antes é avaliada pelo *resultado* que gera na formação do hábito); de outro, a opção estética pela reprodução de uma ideia política (que pode ter aspectos de historicismo, mas está já pré-determinada de acordo com o resultado extramusical que deve gerar – por exemplo, uma espécie de *mimesis* nominalista, baseada em um ideal construído indutivamente).

Já no animismo, também há a *mimesis*, mas a função é distinta. Em vez de *representar*, a fim de compreensão e reprodução, o animismo mimetiza como forma de *controle*²⁷. Quer dizer, há uma espécie de “*lógica do voodoo*”: *agir como o outro é um meio de controlá-lo*²⁸. Nessa concepção, vemos já uma forma de *pragmatismo*. Por que *tal e tal movimento rítmico e melódico* faz chover? Ou, ainda, um ritual completo, com todo um comportamento e crença? Não se sabe a *origem* da crença, nem a *causa* da suposta influência, mas a própria reprodução da prática se embasa, retrospectivamente, na crença da sua efetividade – uma origem enquanto ato ou poder. De toda forma, o conjunto de práticas animistas determina um conjunto de *cantos e formas de cantar, tocar e praticar a música*.

Diferente da noção representacionista, que implica uma reprodução proporcional em modo de aparecimento distinto e análogo, a noção animista implica uma forma de *mimesis pragmática*: a imitação não é uma maneira de reproduzir propriedades de ideias ou de objetos a serem teoricamente compreendidos ou reproduzidos a partir de um molde original (como na produção econômica industrial ou na teoria das ideias de Platão), mas a imitação animista envolve um “fazer tal qual” para que se obtenham resultados semelhantes ou mesmo mágicos: a imitação é um meio de feitiço ou dominação. Assim, a música envolveria não a mera imitação indiferente de um objeto ou de uma atividade (ou de um modo de agir), mas a aquisição do *poder* realizado por meio de uma prática, de um objeto ou de um agente. Aqui, em vez da analogia se relacionar com propriedades do objeto, se liga com a expectativa dos *resultados* que o objeto imitado (seja ele uma coisa, uma pessoa ou um modo de agir) supostamente é capaz de gerar.

Assim, imitar um grande guerreiro seria um modo de alcançar resultados semelhantes ao seu – que são tidos como resultado de uma causa, entendida como um *poder*, isto é, não uma relação direta entre cada ação com seu resultado, mas o conjunto de capacidades daquele objeto ou pessoa ou modo de agir como algo que *tende* a gerar tais e tais tipos de resultado (fazer chover, vencer guerras, gerar boas colheitas, etc.). Por conta disso, podemos também dizer que o animismo é a *mimesis plástica*, enquanto o

²⁷ Esta concepção, como um dos aspectos da magia e também como processo do mito, e mesmo da ciência, aparece em HORKHEIMER; ADORNO, 2006; 1985.

²⁸ Não pretendo reduzir o animismo a esta concepção. Pode-se pensar, de modo mais amplo, que o animismo envolve não apenas controle por meio de imitação, mas *negociações*.

representacionalismo é a *mimesis analógica*; a primeira opera de modo pragmático-estético, a segunda de modo conceitual-reificado.

A instauração originária da prática ritual animista pode seguir dois caminhos: o da particularidade e o da universalidade. No primeiro caso, não há separação entre a execução da atividade musical e da dança em relação às regras que a determinam: a determinação de como cantar, tocar e dançar são específicas deste caso apenas e, enquanto tal, não são propriamente normas de *produção*, mas apenas normas de *reprodução* do mesmo evento. É assim que se faz *este caso*²⁹. A regra de reprodução não separa entre a possibilidade de produção de outros eventos e sua mera reprodução. Cada evento é *reproduzido* de acordo com *sua própria regra*. Portanto, não há espaço para a consciência da diversificação, para a criação e para a autoria. O processo é este não porque foi *criado*, mas porque ele foi *testado*. Neste caso, a pragmática anímica se aproxima da *magia*, e vemos como a arte e a ciência podem ter raiz comum na *práxis* humana³⁰. Já no caso da instauração da origem por meio da universalidade, alguma forma ancestral ou espiritual dá a regra geral e serve de referência, explícita ou implícita, para todos os casos do mesmo tipo. No primeiro caso, podemos pensar práticas musicais que se envolvem em um ritual específico. No segundo, práticas musicais sistemáticas que valem para qualquer caso, independente do ritual ou da situação – seriam, assim modelos que expressam uma normatividade geral da sociedade e da cultura em questão.

Assim, podemos dizer que a grande diferença é que o animismo é uma tentativa de reprodução direta da natureza, enquanto objetos dos sentidos, enquanto o representacionalismo é a tentativa de reprodução dos elementos teóricos e conceituais que explicariam a natureza – no primeiro caso, a *mimesis* é diretamente relacionada com a observação empírica; no segundo, é mediada por conceitos ou por proporções matemáticas (que visa expressar).

4 O CONSTRUTIVISMO HISTORICISTA

A separação *idealista moderna* entre as percepções e concepções dos sujeitos cognitivos e a própria realidade ou matéria implica também um deslocamento da questão da correspondência: o problema agora é se realmente podemos *perceber* as coisas tal

²⁹ Como exemplo, temos as regras de execução de rituais ou as partituras musicais.

³⁰ Novamente remeto a Horkheimer e Adorno.

como elas são – seja sensivelmente, seja por meio de intelecção. Se, ao menos desde Platão, a possibilidade de conhecermos as coisas mesmas por meio da percepção é questionada, a filosofia é dominada, até Kant, pelas concepções de que ou conhecemos o mundo diretamente pelos sentidos (empiristas), ou pela intelecção (dogmáticos) ou não o conhecemos (céticos).

Com a virada transcendental e com o idealismo, assim como com algumas concepções de empirismo nominalista, temos a possibilidade de desenvolver conscientemente concepções que podemos chamar de *construtivistas*. Conectado com as concepções modernas de autonomia ou autodeterminação, podemos pensar modelos construtivistas como expressões conscientes da liberdade humana. É neste contexto que surge a concepção moderna de arte, que entende o processo artístico como *expressão* humana, muito mais do que reflexo de elementos externos (sejam naturais, divinos ou sociais).

Podemos pensar na teoria histórica, antropológica, e especulativa de Rousseau, em *Ensaio sobre a origem das línguas*³¹. Para o autor, a linguagem e a música possuem origem comum: a expressão e a comunicação humanas. De um lado, há a *expressão das paixões*; (na terminologia de Rousseau, *mimesis* das paixões³²) de outro, a comunicação da *necessidade*. A primazia da segunda teria dado origem à linguagem; da primeira, à música.

Buscando a *origem* histórica, em vez de um *critério* transcendente, Rousseau apresenta uma perspectiva que privilegia os elementos *experimental e evolutivo*. Assim, em vez de buscar compreender os princípios que determinam *como a música deve ser* (que são, sempre, elementos pré- e extramusicais), busca-se apenas compreender como diferentes práticas e culturas chegaram ao ponto em que estão, considerando a possível influência geográfica, social e histórica sobre cada povo.

³¹ ROUSSEAU, 1991.

³² Embora Rousseau use o termo “*mimesis*”, entendo que é mais adequado o termo “expressão”, uma vez que as paixões não são algo a ser copiado ou imitado, como algo externo, por parte do sujeito, mas a motivação e origem do que se manifesta. Estando apenas no sujeito antes da sua manifestação, a paixão pode ser *expressa*, e não *mimetizada*. O que Rousseau parece expressar pelo termo “*mimesis*” das paixões é que há uma relação direta entre as paixões e o canto, ou a produção sonora vocal “apaixonada”. Caberia investigar se esta relação é de causa, de identidade ou semelhança estrutural, ou ainda de outro tipo. Não me aprofundarei nesta questão aqui. Ponto importante é que Rousseau entende o desenvolvimento da linguagem articulada como um processo de decadência da linguagem melódica, empobrecendo a linguagem das paixões.

Como se pode inferir, as concepções pitagoristas e a concepção de Rousseau abordam *aspectos* distintos da música, mas também conduzem a teorias e práticas distintas. Enquanto o primeiro explica as relações físico-matemáticas, o segundo pode explicar as relações histórico-antropológicas. Logicamente, um elemento não exclui o outro. O caso, porém, é que a perspectiva de Pitágoras não se reduzia a prover a teoria musical de bases físicas e matemáticas – ela vai além e inclui uma perspectiva metafísica. Rousseau, por sua vez, não se preocupa em extrair bases naturais ou metafísicas, mas em compreender o processo histórico-antropológico.

Rousseau considera outra perspectiva: a música como produto da *práxis humana*. Isto não deve excluir o uso da matematização e da ciência sonora para a composição da música como *arte culturalmente consciente e determinada*. O ponto de Rousseau, porém, não é mostrar como cada cultura, em cada momento histórico, desenvolveu seu conhecimento físico-matemático para aplicá-lo à música. Em vez disso, esse processo é considerado como visando resolver questões práticas ou como expressão natural-antropológica, em processo de desenvolvimento histórico. Pode-se extrair algumas considerações sobre a hipótese de Rousseau:

- 1) a música deriva de práticas humanas que envolvem o corpo, os sentidos e as necessidades biológicas, em primeiro plano;
- 2) as atividades de expressão de sentimentos, que geram a música, não são inicialmente “música”, nem a variação melódica é, nesse ponto, algo separado da linguagem. Não há, na verdade, propriamente “música” desde o início, nem mesmo linguagem, mas a determinação da música como uma expressão humana é fruto da evolução cultural (a partir de elementos e comportamentos extramusicais);
- 3) há um elemento comum entre música e linguagem, a saber, a expressão humana sonora, e a evolução e racionalização dessas expressões dão origem à distinção entre música e linguagem, que então formam diferentes sistemas de acordo com suas características e suas funções³³;
- 4) o instrumento musical primordial é a voz humana. Não há regra prévia sobre como usá-la musicalmente. Ao contrário, de início são as próprias capacidades e tendências fisiológicas que determinam como a música se definirá;

³³ A neurociência corrobora com esta separação dos sistemas sonoros (linguístico e musical) no cérebro. Cf. PATEL, 2008.

- 5) a voz é um instrumento que não possui alturas pré-definidas: a determinação do que é uma nota “dentro do sistema” e uma nota “desafinada” (ou “fora do sistema”) depende da própria experiência cultural do canto e, assim, apenas após a definição de “hábitos de cantar” ou a determinação externa de critérios para a determinação sonora (como a definição matemática de intervalos e escalas) é que o canto se delimita e se pode distinguir entre o que é, dentro de culturas musicais determinadas, um canto *cultivado* e mera *expressão animal vocal*.

Neste sentido, é interessante trazer a concepção de Hegel sobre a diferença entre a mera expressão sonora de sensações e sentimentos (como o choro, o grito, etc.) e o trabalho *artístico* dos sons. Esta diferença é caracterizada pelo *humor* [*Stimmung*]³⁴ e pela *interjeição cadenciada*³⁵. Hegel distingue com isso a mera expressão animal (que pode ser meramente resultado fisiológico) da manifestação artística (que depende do cultivo e da preparação cultural). A arte é, para Hegel, produto da *liberdade humana*, e enquanto tal, a música é incompatível com a mera *mimesis* do movimento dos astros ou de proporções matemáticas. Aqui, são as sociedades humanas que manipulam o som e determinam modelos sintáticos de sua conexão, de acordo com experiências *significativas*, algo que a visão pitagórica não pode conceber. Para os pitagóricos, a música é mera expressão *da natureza (ainda que divina)*, enquanto tanto em Hegel quanto em Rousseau a música é expressão humana, que evolui cultural e historicamente.

Por meio de Hegel, encontramos a base da concepção que aqui se apresenta e se defende: o construtivismo regulado historicista. Em contraposição aos modelos miméticos, que são ou realistas ou animistas, as concepções construtivistas implicam em expressão e autoconstrução (como já expresse na introdução). Hegel compreende o processo artístico como processo histórico, guiado pela busca de autocompreensão humana e pela expressão espiritual da *Ideia lógica* enquanto expressão racional da realidade – sendo esta, na sua manifestação real, o *Espírito* enquanto atividade pura, reconhecido por meio da autoconsciência humana socialmente constituída. Desta forma,

³⁴ Cf., o adendo do §401 da *Enciclopédia*: HEGEL, 1986. p. 107 ss. Em português: HEGEL, 1995b, p. 100. Faço menção à edição antiga das obras completas porque os adendos não foram incluídos na *Gesammelte Werke*.

³⁵ HEGEL, 1990b, p. 150 ss. Em português: HEGEL, 2002, p. 290 ss. Cf. também STEINKRÜGER, 1927, p. 200 ss.; e ROLLMANN, 2005, p. 111–113.

a arte é sempre um processo social de autocompreensão, e as práticas artísticas apenas possuem significação determinada em culturas determinadas³⁶.

Ainda, o modelo construtivista tende a considerar os diversos elementos em relação, de modo que o humano toma consciência desses elementos e os utiliza como *material*. Desta forma, o material da música se amplia também historicamente, quando se amplia a consciência dos elementos envolvidos (por meio da teoria e da pesquisa científica), ao transformar as próprias expressões musicais realizadas em material histórico e, assim, abrir a possibilidade de usá-las como novo material – de intertextualidade, de crítica, de reconstrução ou de contraste. Assim, as culturas humanas se apropriam das suas próprias obras e a prática artística passa a incluir a consciência filosófica e conceitual, de maneira que toda prática musical implique (explícita ou implicitamente) também uma *filosofia da música*. Esta é uma *cosmovisão moderna*.

O desenvolvimento do dodecafonismo de Schoenberg é paradigmático: ele surge por meio da constatação da saturação do modelo tonal, e da crença na necessidade (histórica) de um novo modelo que ultrapasse os limites já explorados da noção tonal e abarque elementos que até então estavam fora dos limites da sintaxe musical ocidental dominante. O caráter antitético da proposta dodecafônica schoenbergiana é condição de possibilidade não apenas do seu surgimento, mas da sua compreensão. O dodecafonismo da primeira metade do século XX não é, assim, um elemento vanguardista arbitrário, mas possibilidade lógica de um processo histórico.

Muito embora não exista, em termos de lógica formal (e mesmo em termos de história geral), impossibilidade de que a música dodecafônica (tal como pensada e executada por Schoenberg) surgisse antes da (ou mesmo concomitantemente à) música tonal ocidental (tomando como representantes aqui a música europeia dos estilos barroco, clássico e romântico), o processo histórico sociocultural envolve outros elementos além da mera construção lógico-matemático-sintática dos sons. Por isso, a música dodecafônica foi contextualizada por Schoenberg enquanto produto do processo histórico.

A análise da questão sobre o possível *significado* da música (instrumental e “autônoma”, ao menos) tende a uma resposta cética. A partir, porém, da concepção de

³⁶ Sobre a Ideia lógica, cf. HEGEL, 1992, p. 215–232; 1981, p. 173–254. Em português: 1995a, p. 248–372; 2018a, p. 237–334.

que a música inclui em si cosmovisões (o que por sua vez envolve padrões de práticas, e que essa prática musical cumpre uma função de autoconstrução da cultura humana), encontramos um meio de determinar a música como uma prática *significante*, ainda que este *significado* da música não seja de tipo *representacionalista* (ou seja, a obra musical “pura” – sem envolvimento de narrativas ou determinações da linguagem falada ou de performances extramusicais, como os cênicos – seria destituída de referência e significado). O fato de a música não apontar (necessariamente) para objetos ou signos externos não é critério suficiente para julgar sua possível não significabilidade.

Apesar de deixar em aberto aqui a possibilidade da música se “referir” a sentimentos, defendo uma posição pragmatista com relação à *função* da música. Entendendo a música como processo de autoconstrução cultural humana, concebe-se que sua autorreferencialidade não é algo empobrecedor. Ao contrário, a autorreferencialidade da música não é, ao fim, propriamente autorreferencialidade, pois uma vez que ela é prática humana, ainda que seja abstraída de outras práticas (ou seja, encontre seu sentido próprio e autônomo), ela não pode ser abstraída da própria prática humana. Neste sentido, a música é uma prática de autoconstrução humana em um âmbito de instituição que a própria cultura humana constitui para si mesma, e assim *cumpr*e uma *função de acordo com a cosmovisão à qual está vinculada*. No caso da cosmovisão historicista, portanto, a função da música deve ser compreendida por meio da sua própria história e historicidade.

Portanto, significado é entendido aqui de modo pragmático, e assim não depende de “referência” ou “representação”; a historicidade é imanente à função musical e a seu possível “significado”, uma vez que este é determinado por práticas e o conjunto de suas funções. Neste processo histórico, porém, é mais adequado falarmos de *evolução* do que de *progresso*, pois assim consideramos as transformações históricas por meio de seus acúmulos, cisões e aumento ou diminuição de complexidade sem implicar (a) um necessitarismo histórico; (b) teleologia; (c) etnocentrismo.

5 DEFESA DO CONSTRUTIVISMO REGULADO

A cosmovisão construtivista-historicista possui a vantagem de abarcar sob si diversas concepções musicais e compreendê-las em relação (ao menos possível), de modo que também se pode traçar processos de evolução de uma cultura musical. Ao considerar os produtos musicais como produtos históricos, a concepção construtivista-historicista

também permite tomar as obras como material para novas produções, para reflexão filosófica, poética, política, etc. Sendo a autonomia e a racionalidade humana o princípio da cosmovisão moderna, e sendo o construtivismo-historicista seu produto, possui também a vantagem de maior abertura para experimentação, criação e recepção artísticas, uma vez que não se prende a restrições da tradição ou a visões rígidas sobre o funcionamento moral, religioso e da natureza.

Apesar disto, não se pode compreender propriamente a cultura musical de outra cosmovisão, pois se estando fora dela, há obviamente limitação na sua compreensão. Porém, a concepção historicista permite não apenas abarcar outras obras musicais sob si, mas também está aberta a compreender que as próprias cosmovisões são parte deste processo, e devem ser consideradas e compreendidas. Não se pode, porém, resolver este problema plenamente: concepções derivadas do misticismo pitagorista, platonista ou cristão seriam tomadas sempre como apenas uma concepção que cumpriu um papel histórico, mas não como perspectivas a partir do qual o sujeito contemporâneo que se relaciona com as obras dessas cosmovisões (receptor, ouvinte, intérprete, etc.) se encontra.

Por outro lado, a concepção construtivista-historicista regulada não exclui a existência dessas concepções na sociedade, e assim, não exclui de antemão que grupos sociais ou mesmo sujeitos individuais possam se relacionar com estas obras a partir da sua própria cosmovisão. Uma vez, porém, que a cultura desses grupos ou sujeitos individuais se encontra vinculada com a sociedade moderna (que considera a abertura, a crítica, a autonomia, e o historicismo como princípios), não há possibilidade de ignorar que os elementos dessa sociedade moderna estão permanentemente em jogo na formação também dos grupos sociais e sujeitos individuais que dela participam.

Essa ideia é também mais adaptada a concepções decoloniais do que os naturalismos ou transcendentalismos estéticos, pois dá conta da diversidade e ao mesmo tempo do movimento e da transformação.

CONCLUSÃO

Vê-se que uma concepção apegada ao pitagorismo tende a conduzir o processo à *naturalização* de concepções matemático-metafísicas, enquanto a concepção construtivista (representada até aqui por Rousseau, Hegel e Schoenberg) permite pensar

a música como um processo *evolutivo* do ser humano. Essa evolução, porém, não é derivada do darwinismo, como uma mera adaptação da espécie ao ambiente, mas é entendida como própria manifestação da liberdade humana no seu processo de formação de autoconsciência e de autoconstrução. Esta evolução musical, porém, não é fruto de mero arbítrio totalmente contingente, mas envolve *adaptação ao contexto cultural* (ou seja, é uma *evolução da segunda natureza*). Por isto, podemos entender que a música se desenvolve de acordo com um construtivismo *regulado*, havendo inicialmente elementos prévios à sua instauração (e aqui não precisamos definir que elementos são estes, que podem ser tanto físicos quanto antropológicos) e certa lógica no seu desenvolvimento, que se dá não por saltos, mas imanentemente.

É aqui que entendemos a vantagem da perspectiva construtivista-historicista: as cosmovisões são *parte integrante* das concepções musicais. Assim, em vez do pitagorismo e de suas variantes serem tomadas como concepções *falhas* sobre a música, muito embora tragam ferramentas importantes para a definição de suas possíveis sintaxes, pode-se entender que eles são parte integrante do processo histórico de construção da música, nas culturas que influenciam.

Embora a concepção do construtivismo regulado possa também ser apenas mais uma cosmovisão, ela é tal que consegue abarcar a diversidade de concepções culturais e históricas, além de abrir possibilidades de transformações futuras, ao mesmo tempo em que consegue explicar (por conta da inadaptabilidade) o insucesso de eventuais propostas vanguardistas que, embora interessantes, não se vinculam à evolução musical de seu tempo.

As construções musicais não são completamente arbitrárias nem completamente independentes da objetividade não-humana. Há, porém, um forte aspecto de construção cultural. De outro lado, a própria evolução musical dentro de uma cultura segue uma racionalidade histórica, que apesar de não pré-determinar completamente este processo, limita as possibilidades do campo de evolução. A concepção construtivista-historicista regulada permite o diálogo entre culturas, muito embora abarque visões realistas de modo relativista, isto é, são entendidas, via pragmatismo, apenas como modo contextual de resposta do humano a seu ambiente e como elementos de autoconstrução e autorregulação.

Se concebermos que o humano não possui conhecimento total e absoluto sobre a realidade, mas apesar disto encontra padrões de racionalidade para sua comunicação, autorregulação e autoconstrução, podemos encontrar uma cosmovisão em que a arte não é excluída do campo de saber (em privilégio exclusivo das ciências, tal como entendidas a partir da modernidade), mas é justamente um campo de exploração das possibilidades práticas da liberdade humana (que não é irrestrita, como a própria história, inclusive da arte e da música, mostra). Sendo a autoconstrução humana, assim como seu processo de autoexpressão para autointerpretação, parte da própria abertura da realidade (ainda que não pré-determinada), a arte não é uma superficialidade que aparece como adendo meramente contingente do real, excluído da ciência, mas parte do próprio processo de construção do saber.

Com isso, a música entendida a partir da cosmovisão construtivista permite que ela encontre uma função própria e autoconstitutiva, em vez de se limitar à *mimesis* de determinações externas, que a colocam na posição de mera *reprodutora* do já dado, enquanto a concepção construtivista (artística) da música a coloca na posição de *produtora* de realidade, de modo que por meio da música o humano *exerce* sua liberdade, ainda que contextualmente limitada – e é essa delimitação contextual que permite a valorização do seu *sentido histórico*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música**. Trad. Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. **Philosophie der neuen Musik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

ALLEN, M. *Pythagoras in the Early Renaissance*. In: HUFFMAN, Carl A. (Org.). **A History of Pythagoreanism**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 435-453, 2014.

BARKER, A. *Pythagorean Harmonics*. In: HUFFMAN, Carl A. (Org.). **A History of Pythagoreanism**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 185-203, 2014.

BENSUSAN, Hilan. **Linhas de Animismo Futuro**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2017.

BERTINETTO, A.; BERTRAM, G. W. *We Make Up the Rules as We Go Along: Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?*. **Open Philosophy**, vol. 3, nº. 1, p. 202-221, 2020.

BERTRAM, G. W. **Kunst: Eine philosophische Einführung**. Stuttgart: Reclam, 2005.

_____. **Kunst als menschliches Praxis: Eine Ästhetik.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

BLASIUS, L. *Mapping the Terrain.* In: CHRISTENSEN, Thomas (Org.). **The Cambridge History of Western Music Theory. The Cambridge History of Music.** Cambridge: Cambridge University Press, p. 25–45, 2002.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A History of Western Music.** Nova Iorque/Londres: W. W. Norton & Company, 2014.

CANDÉ, R. De. **História Universal da Música. Volume 1.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARTWRIGHT, J.H.E., GONZÁLEZ, D.L.; PIRO, O. *Dynamical Systems, Celestial Mechanics, and Music: Pythagoras Revisited.* In: **Mathematical Intelligencer**, 2001, v. 43, 25–39.

CHRISTENSEN, T. *Introduction.* In: CHRISTENSEN, Thomas (Org.). **The Cambridge History of Western Music Theory. The Cambridge History of Music.** Cambridge: Cambridge University Press, p. 1–24, 2002.

_____. **Rameau and Musical Thought in the Enlightenment.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COOK, N. *Epistemologies of Music Theory.* In: CHRISTENSEN, Thomas (Org.). **The Cambridge History of Western Music Theory. The Cambridge History of Music.** Cambridge: Cambridge University Press, p. 78–106, 2002.

DESCOLA, P. *Beyond Nature and Culture.* **Proceedings of the British Academy**, volume 139, p. 137-155, 2007.

_____. *Além de natureza e cultura.* Trad. Bruno Ribeiro. **Tessituras**, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015.

FORTES, F. P. *O Melhor Dos Temperamentos Possíveis: A Música Speculativa De Leibniz.* **Revista Dissertatio de Filosofia**, 56, p. 19-44, 2022. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/21301>.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental.** Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARVEY, Graham. **Animism: Respecting the living world.** Nova York: Columbia University Press, 2006.

HEADINGTON, Christopher. **A History of Western Music.** Frangmore, St. Albans, Hertzs: Triad/Paladin Books, 1977.

HEGEL, G. W. F. **A Ciência da Lógica. Volume 3: A doutrina do conceito.** Trad. Christian Iber e Federico Orsini. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2018a.

_____. **Cursos de Estética. Volume I.** 2ª ed. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Cursos de Estética. Volume II.** Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Cursos de Estética. Volume III.** Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Cursos de Estética. Volume VI.** Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830: Volume I: A ciência da lógica.** Trad. José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995a.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio: 1830: Volume III: A Filosofia do Espírito.** Trad. José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995b.

_____. **Fenomenologia do Espírito.** 4ª ed. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Editora Vozes/Universidade São Francisco, 2007.

_____. **Gesammelte Werke. Band 9, Phänomenologie des Geistes.** Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1980.

_____. **Gesammelte Werke. Band 12, Wissenschaft der Logik. Band 2, Die subjektive Logik (1816).** Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1981.

_____. **Gesammelte Werke. Band 20, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830).** Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1992.

_____. **Gesammelte Werke. Band 28, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Teilband 1, Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823.** Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015.

_____. **Gesammelte Werke. Band 28, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Teilband 2, Nachschriften zu den Kollegien des Jahres 1826.** Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2018b.

_____. **Gesammelte Werke. Band 28, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Teilband 3, Nachschriften zum Kolleg des Wintersemesters 1828/29.** Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2020.

_____. **Werke 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse: 1830, Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes, mit den mündlichen Zusätzen.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. **Werke 13: Vorlesungen über die Ästhetik I.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

_____. **Werke 14: Vorlesungen über die Ästhetik II.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a.

_____. **Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik III.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b.

HENRIQUE, L. L. **Acústica Musical.** Lisboa: FCG, 2002.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente.** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.

_____. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos.** Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JAEGER, Werner. **Paideia: A formação do homem grego.** Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KANT, I. **Crítica da Faculdade de Julgar.** Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis/Bragança Paulista: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2016.

_____. **Crítica da Razão Pura.** Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. **Kritik der reinen Vernunft.** 2 vols. 9ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017a.

_____. **Kritik der Urteilskraft.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017b.

KOLMAN, V. *Emotions and Understanding in Music: A transcendental and empirical approach*. **Idealistic Studies**, Volume 44, Issue 1, p. 17–34, 2014.

LI, Z. **The Chinese Aesthetic Tradition**. Trad. Maija Bell Samei. Honolulu: University of Hawaii Press, 2010.

LLOYD, G. *Pythagoras*. In: C. Huffman (Org.). **A History of Pythagoreanism**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 24–45, 2014.

LUFT, E. *Ontologia deflacionária e ética objetiva: Em busca dos pressupostos ontológicos da teoria do reconhecimento*. **Veritas**, Porto Alegre, 55(1), 2010.

PAPODOPOLUS, A. *Mathematics and music theory: From Pythagoras to Rameau*. **Mathematical Intelligencer**, v. 24, n. 1, p. 65–73, 2002.

PATEL, A. D. **Music, Language, and the Brain**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

RAMEAU, J. P. **Traité de l'Harmonie: réduite à ses principes naturels**. Paris: J. B. C. Ballard, 1722.

_____. **Treatise on Harmony**. Translated by Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971.

RASH, R. *Tuning and Temperament*. In: CHRISTENSEN, Thomas (Org.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. The Cambridge History of Music. Cambridge: Cambridge University Press, p. 193–222, 2002.

ROLLMANN, V. J. **Das Kunstchöne in Hegels Ästhetik am Beispiel der Musik**. Marburg: Tectum Verlag, 2005.

ROUSSEAU, J. J. *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*. Trad. Lourdes Santos Machado. In: **Os Pensadores, 6: Jean-Jacques Rousseau**. São Paulo: Nova Cultural, p. 147–199, 1991.

SCHOENBERG, A. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. **Harmonielehre**. 3ª ed. Wien: Universal-Edition, 1922.

STEINKRÜGER, A. **Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel. Ein Beitrag zur Musikästhetik der Romantik**. Tese de Doutorado – Curso de Filosofia, Universidade de Bonn, Bonn, 1927.