

O estetismo na música contemporânea

Roseane Yampolschi*

177

Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.177-184, jul. 2006

Introdução

Do ponto de vista histórico, o estetismo na música contemporânea coincide com a infiltração do pensamento positivista na área das ciências humanas. A partir de 1930, esse movimento torna-se alvo de intensa reflexão para os filósofos alemães do Instituto para Pesquisa Social, em Frankfurt, notadamente Max Horkheimer e Theodor Adorno. Ao se oporem ao movimento positivista, esses filósofos fizeram um enorme esforço para “des-mitificar” uma forma racional de pensamento e conduta – posteriormente chamada de razão instrumental – que se colocava exclusivamente a serviço da ciência. Em um estudo de 1944, Horkheimer e Adorno argumentam que a gênese histórica desse pensamento instrumental, científico, levou a um desencantamento do mundo e a uma alienação do homem em relação a sua própria natureza. A razão instrumental, em sua gênese, consiste então em um movimento em direção oposta ao sujeito (ADORNO, 1983, p.220).

Os princípios básicos que norteiam a razão instrumental são: a objetividade na investigação da natureza; a estruturação lógica de categorias universais selecionadas; e o tratamento mecânico de fatos observados empiricamente. O observador científico, então, é aquele que separa, isola e classifica o seu objeto de estudo sem interferências subjetivas, tais como sentimentos, valores abstratos e pré-conceitos. Conforme Horkheimer, o problema dessa pretensa objetividade do método científico é que ele distingue e separa radicalmente aquele observador que pensa e o sujeito que age e intervém diretamente na prática social (1983, p.131). Se, como querem os positivistas, os conceitos fundamentais e os valores abstratos permanecem à margem da esfera do saber verdadeiro – sendo considerados por eles como não-significativos –, então as investigações científicas carecem de autoridade para comprovar a extensão de sua própria universalidade.

Na prática, as decisões metodológicas que determinam o passo a passo da pesquisa ignoram a subjetividade latente que norteia o pensamento científico. Coerentes com sua visão crítica, Horkheimer e Adorno denunciam essa ideologia que prega a neutralidade de valores e reduz os fatos científicos unicamente àqueles que possam ser verificados, confirmados ou testados empiricamente. A postura científicista então resulta de uma “extrapolação do conhecimento científico como o único legítimo, pois que o único capaz de obter verdade fática” (ARAÚJO, 2003, p.67).

* Universidade Federal do Paraná. roseaney@gold.com.br

Em sua visão crítica, esses pensadores consideram que a legitimação do conhecimento científico por uma coletividade mantém e reforça interesses de setores particulares que detêm os meios de produção de mercadorias. Nas palavras de Adorno: “*A humanidade convertida em clientela, sujeito das necessidades, é ainda (...) preformada socialmente não apenas pela situação técnica das forças produtivas, mas igualmente pelas relações econômicas em que estas funcionam*” (ADORNO, 1983, p.218). Com efeito, a ciência não controla apenas os recursos materiais; ela controla também o processo social de trabalho, pois ajuda a normalizar padrões de comportamentos, juízos estéticos e valores morais.

Isso significa que a ideologia científica provoca uma dupla alienação: primeiro, do homem em relação aos recursos materiais que ele utiliza para produzir objetos que consome ou deseja consumir; segundo, do homem em relação a sua própria natureza, considerada do ponto de vista dialético. Ele é um sujeito socializado, parte de um todo; contudo, é também um agente crítico, capaz de transformar a sua vivência nessa sociedade (p.216-217).

Daí se pode argumentar que o credo racionalista de ordem e progresso, ao propagar uma ideologia cientificista, apresenta como correlato histórico a mitificação da racionalidade humana. Ou seja, na medida em que essa inteligência se sobrepõe a uma realidade social, realidade esta que compõe os limites de sua morada, ela se torna escrava dos mesmos princípios que busca conservar, visando a garantir a sua absoluta legitimidade.

Por sua vez, Morin descreve de modo mais sistemático as particularidades do cientismo. Como já compreendia Horkheimer, a razão que expele a subjetividade de seu cerne pertence à “ciência antiga”, representada por Descartes. Mas, ao realizar aquela tarefa, Morin tem por finalidade criar um método a partir do qual ele possa alcançar um conhecimento global da realidade, esta compreendida em seus múltiplos aspectos.

Um dos maiores pensadores do século XX, Edgar Morin, em seu livro *A inteligência da complexidade* (2000), sintetiza algumas de suas principais idéias sobre o entendimento humano. O pensamento da complexidade tem por objetivo ultrapassar o pensamento científico clássico, que serve de modelo ao positivismo. Contudo, o método não visa a solucionar a problemática do conhecimento humano acerca de sua realidade exterior. Sua proposta consiste em edificar um modo de pensar – uma consciência – que concebe o “*complexus* (aquilo que é tecido conjuntamente)” nas entidades singulares e entre os contextos que elas criam em suas relações sistêmicas de interferência mútua (p.135). Essa consciência que reúne os elementos e as informações de maneira global permanece em movimento constante, num processo de conhecimento dos seus próprios modos de conhecimento.

Nesse contexto, ele propõe unir – através de um pensamento dialógico – as antinomias conceituais que foram cristalizadas historicamente pelo confronto entre paradigmas da física clássica e da física quântica. Ao ligar o pensamento lógico-formal, associado àqueles paradigmas da física clássica, a outras formas de pensamento que incluem a incerteza, a ambigüidade e a indeterminação, o autor busca alcançar, gradualmente, formas globais de conhecimento do ser, do cosmos, da

vida. Importante notar que cada etapa do conhecimento constitui um processo inacabado, pois a inteligência que amplia a visão de um particular em universos de investigação mais amplos também é capaz de confrontar os seus próprios limites neste processo de conhecimento.

Para Morin, a ciência clássica se fundamenta sobre quatro pilares: “razão”, “ordem”, “separabilidade” e “redução”. Estes se agrupam em pares complementares, formando dois eixos paradigmáticos. O par razão / ordem está condicionado à crença de que o Universo é regido por leis imperativas. A Razão representa uma lei universal que ordena o mundo consoante os princípios da lógica e da identidade; e estes princípios racionais, por sua vez, garantem igualmente o funcionamento perfeito das Leis da Natureza. Nesse sentido, afirma Morin, qualquer tentativa de compreensão mais abrangente da natureza, que inclua a vida, o homem, o ser – ou seja, uma compreensão da complexidade dessa natureza – é descartada pela postura cientificista (p.200).

Já o par redução / separabilidade se refere ao método cartesiano. O método recomenda a divisão de um objeto composto em elementos mais simples. Ao executar essa tarefa, o pesquisador deverá isolar aquele objeto de seu meio e decompô-lo em partes elementares para ser analisado conforme princípios da lógica e da identidade. Então, a tarefa analítica implica reduzir o conhecimento a um único aspecto da realidade do mundo físico: o aspecto matemático. Apesar de pertinente, este caminho para resolver problemas não funciona quando se quer apreender o objeto enquanto objeto. Em sua crítica ao cientismo, Morin argumenta que o método analítico tornou-se instrumental para a especialização e a compartimentalização das disciplinas. Estas formam “partes não comunicantes”, mas não conjuntos complexos – como a natureza ou o ser humano (p.96).

O esteticismo na música contemporânea

Em seu livro *A Dialética do Esclarecimento* (1985), Adorno compara o papel da ciência e da arte, afirmando que “a ciência, em sua interpretação neopositivista, torna-se esteticismo”; isto é, ela adquire características de um “sistema de signos desligados, destituídos de toda intenção transcendendo o sistema” (p.31). Essa definição de esteticismo logo nos traz à mente a idéia de que a arte, sob esse aspecto, constitui um sistema fechado. Adicionalmente, podemos deduzir que os elementos composicionais desse sistema funcionam unicamente como sinais ou índices de suas próprias estruturas sonoras. Para Adorno, essa auto-referência dos materiais sonoros coincide com uma redução do conteúdo expressivo da composição. Isso significa que ela, a obra, carece de um valor de autenticidade.

Partindo dessas conclusões, podemos então identificar duas formas complementares de esteticismo. A primeira refere-se às obras que foram concebidas objetivamente como um sistema formal e autônomo. Na construção desse sistema, os artifícios inventados *a priori* pelo compositor/a oferecem uma matriz conceitual para dedução lógica de elementos composicionais.

Nas décadas de 50 e 60, muitos compositores europeus e norte-americanos utilizaram sistemas programáticos inteligentes de computação e outros recursos tecnológicos avançados com o intuito de

neutralizar o processo criativo. Por vezes, esses compositores inventavam processos automatizados para produzir jogos de combinações de paradigmas sonoros ou distribuições de elementos baseadas em cálculos de probabilidade. Contudo, os princípios ideológicos que norteavam essa prática podiam variar bastante. O compositor grego Iannis Xenakis, por exemplo, buscava alcançar a universalidade na música através do pensamento científico: “*We shall begin by imagining that we are suffering from a sudden amnesia. We shall thus be able to re-ascend to the fountainhead of the mental operations used in composition and attempt to extricate the general principles that are valid for all sorts of music*”. (VARGA, *apud* KANACH, 1996). Nesse caso, a formalização de processos mentais que fundamentam a composição deveria conduzi-lo, sem a intervenção de julgamentos qualitativos, à verdadeira universalidade na música. Já o norte-americano Milton Babbitt, apesar de sua forte orientação matemática, condicionava parcialmente a sua pesquisa de paradigmas formais na composição à expressão subjetiva de suas idéias musicais (BABBITT, 1997).

Não obstante as posturas científicas desses compositores, muitos obtiveram resultados sonoros impressionantes, como em *Eonta*, de Xenakis, para piano, dois trompetes e três trombones (1963-1964), que revela, a partir de uma mobilidade sonora gerada pelo deslocamento físico dos músicos durante a performance, uma intensa policromia de sons; outros compositores lograram alcançar certas expectativas em relação às dinâmicas de movimentos internos e de intensidades, em um contexto estático de estruturas sonoras, como nas peças seriais *Structures I* (1952), de Boulez, e *Three Compositions for Piano* (1947), de Milton Babbitt.

A segunda forma de estetismo na música coincide com efeitos de sonoridades explícitas. Isto é, o conteúdo expressivo de uma obra esgota-se em um plano superficial de elementos, como timbre e direcionalidade musical. Este estetismo, que mascara uma ausência de intencionalidade subjetiva, insinua-se freqüentemente por meio da técnica de colagem de sons variegados.

Talvez seja possível relacionar essa forma de estetismo à esfera conceitual da fenomenologia de Pierre Schaeffer, que, por sua vez, se apóia no método da *epoché*, de Husserl. Em seus escritos (1988) o compositor propõe uma “volta às fontes”, com o objetivo de “contemplar”, por meio de uma “escuta reduzida”, estruturas de sonoridades fundamentais.

El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que, materialmente, el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa (el interlocutor o su pensamiento), sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico. (p.163).

Conforme Schaeffer, o ato de redução da escuta implica anular temporariamente os valores abstratos e os indícios concretos que contextualizam o acontecimento do objeto percebido. Essa escuta então se tornará acessível a todos os músicos que buscarem investigar quaisquer sonoridades extraídas de seus contextos naturais. “*Não pretendo nada por meio dele*”, diz o compositor, “*não me dirijo a nenhuma outra coisa (o interlocutor ou o seu pensamento), o que me interessa unicamente é o próprio som, aquele que eu identifico*” (p.161-163). A “escuta reduzida”, portanto, propicia a invenção de objetos musicais que, isolados de seus contextos, encerram potenciais sonoros para a criação artística.

Entretanto, a pesquisa de estruturas sonoras *per se*, ou seja, a busca do “som pelo som”, está condicionada a uma postura que reduz a experiência estética a um único foco: a sonoridade concreta dos fatos musicais inventados pela escuta reduzida. Isso significa que, se os materiais sonoros “achados” na invenção formarem um composto, então a obra se tornará uma mera colagem de sons. Boulez, ao se referir à música concreta em um tom sarcástico, evidencia o peso formal e a inanidade de seus efeitos sonoros: “*Quanto às ‘obras’, (...) elas se limitam a montagens pouco engenhosas ou pouco variadas, baseadas sempre sobre os mesmos efeitos, entre os quais a locomotiva e a eletricidade como vedetes*” (1995, p.262).¹ Essa forma de estetismo, entretanto, também caracteriza em parte o repertório de música eletrônica, desde a segunda metade do século XX. No Brasil, aquelas “vedetes” são encontradas amiúde no repertório atual de música eletroacústica.

As duas formas de estetismo aqui apresentadas estão associadas ao pensamento positivista. Elas pressupõem que o compositor que inventa deve se sobrepor ao compositor que materializa a obra, consoante a relação cartesiana sujeito X objeto. Nesta relação, o sujeito que age deve ser anulado em função do sujeito que pensa.

Convém então identificar uma terceira forma de estetismo relacionada à valoração de conceitos, que exprimem ou traduzem determinado estado de coisas ou acontecimentos. A tentativa de se abstrair dos fatos sonoros, considerados em sua natureza material e histórica, teve a sua contraparte subjetiva no esforço de minar a memória e os gostos pessoais do processo de composição. Para isso, compositores adotaram processos aleatórios – que são efetuados por meio de notações geométricas – ou propostas de ação indeterminadas – que são sugeridas através de rabiscos, gráficos, textos etc.

Nas partituras do compositor americano Early Brown, por exemplo, escritas nos anos 50, o conceito exprime uma determinada poética baseada no construtivismo europeu (BRINDLE, 1987, p.89). Já em *Composition* 1960 # 7, de La Monte Young, e em *Accidents* (1967), de Larry Austin, o conceito sintetiza de maneira absoluta o teor de significação da tarefa proposta. A ação indicada em *Composition* # 7 determina que as notas Si e Fa# devam ser sustentadas por um ‘longo tempo’ (COPE, 1993, p.173); *Accidents* contém instruções para o pianista tocar enquanto “evita” sons concretos (p.174).

¹ Originalmente o termo *música concreta* referia-se à composição realizada por meio de sons existentes, e não de sons eletrônicos. Posteriormente, a palavra *concreta* veio a designar uma forma de manipulação do material sonoro. (Boulez, 1995, p. 261-262).

Em suma, a relação cartesiana sujeito X objeto, que fundamenta a postura do artista diante de sua criação, isola a obra de seu contexto histórico, formado por valores abstratos e determinações sociais. Portanto, o rechaço ou esquecimento desse contexto pelo compositor/a redundam em uma política de conservação de conteúdos e de modelos tradicionais que direcionam a reflexão e o fazer artístico.

Nesse sentido, é pertinente indagar sobre o valor de autenticidade na obra de arte. Assim como nas demais profissões, a ritualização dos costumes elimina a necessidade de justificativas, na arte a mitificação de técnicas e procedimentos de trabalho gera ausência de expectativas, de inquietude. Concluímos, então, que, na arte, a consciência e o sentido do valor que a obra guarda imanente dependerá em parte da subjetividade que abarca e norteia a experiência estética. A inquietude, o espanto, incita a curiosidade, a imaginação, e estas ajudam eventualmente a deflagrar processos reflexivos em torno do fazer e da apreciação artística. Daí infere-se que o valor de autenticidade de uma obra – seja ela compreendida do ponto de vista tradicional, seja a partir de uma idéia de arte – depende concretamente da sensibilidade estética, da memória afetiva e de uma consciência histórica capaz de inscrever o sujeito em seu tempo.

Na área da educação musical, a filosofia positivista contribuiu para gerar uma hiper-especialização de disciplinas básicas em detrimento de abordagens globais. Sendo assim, a ênfase na utilização de processos analíticos, por exemplo, em estudos semióticos, no ensino da percepção e na compreensão da história da música exclui contextos de significação valorativos que abrangem a estética, a moral e o conhecimento dos modos de conhecimento científico (GARDNER, 1999).

O que significa dizer que disciplinas musicais relevantes para a formação do aluno se apóiam comumente em dados; isto é, elas acumulam informações e instruções convencionais já codificadas e, portanto, “neutras”, do ponto de vista científico. Nesse sentido, o método estruturalista de escuta, baseado em princípios formais e objetivos, torna-se um correlato perfeito do método científico, pois ambos concebem, em um sentido kantiano, uma estrutura mental universalmente fundamentada e, portanto, neutra e transparente, do ponto de vista ideológico do conhecimento (SUBOTNIK, 1990, p.278).

Procurando intervir nessa cadeia de arranjos consolidados pela tradição musical, pretende-se então unir aqueles parâmetros científicos em um novo paradigma transdisciplinar. Até o momento, foi possível identificar duas formas complementares de abordagem criativa que possibilitam a inserção da música em um contexto de significação mais amplo.

A primeira refere-se a uma poética transdisciplinar que se traduz em imagens simbólicas, do ponto de vista do conhecimento. Isto é, são “metáforas epistemológicas”, tais como a espiral, o labirinto, que ajudam a visualizar ideologias que são representadas analogamente nas artes, nas ciências, na moral etc. (cf. SANT’ANNA, 2000, p.25). Nesse sentido, a leitura de um determinado símbolo que historicamente se afigura em universos de conhecimento distintos ou complementares poderá sugerir idéias que ampliam os modos de pensamento científicistas na composição.

A segunda forma de abordagem diz respeito a uma atitude consciente de buscar no trabalho criativo, por meio de recursos materiais e valores abstratos, elementos que fortaleçam determinados sentidos do homem em ação. Paradoxalmente, esta intencionalidade presente se direciona a um fim que jamais se constituirá em um particular. Importa verdadeiramente dignificar a humanidade do homem que, todavia, pensa e age historicamente.

Concluindo, a convergência dessas duas abordagens poderá sugerir tarefas criativas que associem a música a outros âmbitos de conhecimento. A intenção de atingir uma expressão particular na composição, mas sempre ultrapassando uma representação puramente mimética, incidental ou ilustrativa, poderá inserir a música, por seu efeito moral, em outros contextos de significação. Essa valorização da humanidade do homem poderá resgatar a autenticidade da obra de arte como expressão viva de sua contemporaneidade.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Positivismo na sociologia alemã*. Tradução de W. L. Maar. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Introdução à filosofia da ciência*. 3ª ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.
- BABBITT, Milton. A response. *Perspectives of new music*, v.35, p.129-136, Summer, 1997.
- BARRETO, Francisco de César Sá. A instabilidade como condição para mudanças institucionais qualitativas. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Signos).
- BRINDLE, Reginald Smith. *New music: the avant-garde since 1945*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- COPE, David. *New directions in music*. Madison: Wm. C. Brown Communications, 1993.
- GARDNER, Howard. *O verdadeiro, o belo e o bom*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- HORKHEIMER, Max. *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*. Tradução de Edgard Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido de Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- KANACH, Sharon. The writings of Iannis Xenakis (starting with Formalized Music). *Perspectives of new music*. v.41, p.154-167, Winter 2003.

- MORIN, Edgar. *Introdução à política do homem*: argumentos políticos. Tradução de Celso de Sylos. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- MORIN, Edgar; MOIGNE, Jean-Louis Le. *A inteligência da complexidade*. Tradução de Nurimar Maria Falci. 3ª ed. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco*: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Versão de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- SILVA, Evando Mirra de Paulo e. Os caminhos da transdisciplinaridade. In: DOMINGUES, Ivan. *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing variations*: style and ideology in Western music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- YAMPOLSKI, Roseane. Estudo preliminar do método da complexidade de Edgar Morin aplicado às artes. In: *Anais do Simpósio de pesquisa em música 2004*. Curitiba: Editora Deartes/UFPR, 2004. p.1-8.
- _____. O dialogismo na composição interdisciplinar. *Revista Modus*, Belo Horizonte, n.1, p.52-56, jun. 2000.
- _____. *Standing and conflating*: a dialogic model for interdisciplinarity in composition. Tese (Doutorado em Composição). The University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997.

**R. Guilherme Pugsley, 1383, apt. 43
CEP: 80620-0000 / Curitiba - PR**