

MÚSICA E REPRESENTAÇÃO: UM CAMINHO PARA SE ABORDAR O PROBLEMA DA TENSÃO ENTRE OS DISCURSOS LÓGICO E ESTÉTICO NA ANÁLISE MUSICAL

MUSIC AND REPRESENTATION: A WAY BY
STUDY THE QUESTION OF TENSION BETWEEN
LOGICAL AND AESTHESIS DISCOURSES IN MUSICAL ANALYSES

Ernesto Hartmann

José Eduardo Costa Silva

Palavras-chave: análise, representação, discursos lógicos e estéticos

RESUMO: Este estudo interroga os fundamentos do discurso analítico, segundo a noção de que este engloba eventos que nos fazem transitar entre o lógico e o estético, entre o representado e o não-representado na linguagem. Pode a análise musical ampliar a percepção da obra? Como a obra, a partir do discurso analítico, se converte em um espaço de compreensão da percepção humana? Abordamos essas questões através do instrumental teórico oferecido pela filosofia de Martin Heidegger; particularmente, pelo seu conceito de representação.

Keywords: analysis, representation, logical and aesthetical speeches

ABSTRACT: This paper inquires the bases of analytical speech, in accordance with the notion that this speech embraces events that make us transit between the logical and the aesthetical, between the represented and the non-represented in the language. Is musical analyses capable of ample the perception of the work? How does the work, through the analytical speech, make us understand human perception? We raise these questions through the theoretical approach by Martin Heidegger's philosophy, in particular by his concept of representation.

Introdução

Este estudo tem por objetivo abordar o problema da tensão entre os discursos lógico e estético, que, historicamente, se produz no desenvolvimento da disciplina Análise Musical. Trata-se de um estudo que interroga os fundamentos do discurso analítico, partindo do pressuposto de que na música ocorrem eventos que se oferecem à linguagem cotidiana, os quais denominamos “o representado”, assim como eventos que não se oferecem à linguagem cotidiana, os quais denominamos “o não-representado”. Nesse sentido, invocamos uma questão genérica, porém reveladora de um amplo universo de indagações que repercute na temática da relação entre música e linguagem, a saber: em que medida o discursar sobre a música interfere em nossa relação com o fenômeno musical?

Primeiramente, elaboramos um breve histórico do problema apontado, situando-o no âmbito das reflexões sobre a relação entre música e linguagem. Em seguida, relacionamos a reflexão

precedente à questão do tempo, compreendido como um fator de compreensão do fenômeno musical. Por fim, apontamos um caminho para se abordar o problema da tensão entre os discursos lógico e estético na Análise Musical, qual seja: a representação, compreendida como origem dos discursos analíticos e estéticos. Ressaltamos que se trata de um estudo que reflete o caráter inicial de nossa pesquisa. Por conseguinte, contentamo-nos em descobrir e enunciar questões, respeitando o caráter transitório das conclusões. Recorremos principalmente ao referencial teórico oferecido pela filosofia de Martin Heidegger (1889-1976).

1 Música e linguagem

1.1 Música e linguagem: a questão da especificidade do léxico musical

A emissão de um juízo estético, independente da complexidade dos enunciados desse juízo, pressupõe uma ação analítica por parte do ouvinte de uma obra musical. Concordando com esse pressuposto, Jean Molino sustenta que a análise musical é um prolongamento da experiência estética no âmbito do discurso, que pode, inclusive, alcançar o nível teórico. (MOLINO, 1994)

A propósito, é longa a lista de filósofos que fizeram da música meio e linguagem de suas reflexões, dando continuidade a uma tradição que se iniciou com os pitagóricos. Em contrapartida, não menos extensa é a lista de teóricos da música que recorrem à filosofia em seus trabalhos. O estudo que propomos remete a uma dificuldade que é comum a todos os que procuram estender a experiência musical ao âmbito do discurso, qual seja: articular os enunciados lógicos aos enunciados estéticos.

Genericamente, analisar consiste em decompor um objeto em partes, para a seguir reagrupá-las em uma síntese que, por sua vez, nos erguerá a um novo patamar de conhecimento. Em outros termos, analisar é um procedimento primordial da *razão técnica*, sendo muitas vezes considerada uma ação de caráter inato. Assim, é presumível que grande parte das teorias musicais que, legitimamente, diga-se de passagem, se constituem a partir da análise, depare-se com a dificuldade citada, como é o caso da teoria musical de Descartes.

No *Compendium Musicae*, a música é, talvez pela primeira vez na história, investigada sob o ponto de vista de sua autonomia. Ao estabelecer a premissa de que “a matéria da música é o som”, Descartes delimita um campo específico de observação e análise do fenômeno musical. Além disso, admite que a análise inclui procedimentos judicativos: Descartes não hesita em reconhecer a primazia de alguns intervalos sobre outros, no universo de uma estrutura formal, tais como os intervalos de terça e quinta na música tonal. (DESCARTES, 1987)

Todavia, Descartes pouco avançou na investigação dos procedimentos judicativos no âmbito da análise. Seus esforços se voltaram à tentativa de solucionar os problemas concernentes à teorização do ritmo. Descartes constatou que um projeto de matematização do ritmo, tal o que ocorrera com o parâmetro das alturas, não encontrava respaldo na

experiência. Nesse aspecto, há que se observar que os músicos do período barroco estiveram claramente empenhados em articular música e retórica, como atestam vários tratados da época. (PERSONE, 1995, p. 23-40)

Afora esta questão, Descartes reconheceu que o fenômeno musical não se ajustava de todo à lógica da ciência que ele mesmo ajudou a edificar. A partir dessa constatação, acrescentou à reflexão sobre a música duas noções que ainda hoje vigoram: a de que há um vínculo necessário entre música e linguagem, vínculo que é inerente ao próprio objeto música; e que o fenômeno musical inclui a presença de um receptor. (DESCARTES, 1987)

Nicolas Meeùs retoma a discussão iniciada por Descartes, porém tratando-a sob a ótica da lingüística. Segundo este autor, a *segmentação*, processo análogo ao do método científico, é a atividade primordial do analista. Embora também reconheça o caráter autônomo da música, Meeùs sustenta que a *segmentação* deva ser investigada à luz de um vínculo essencial entre música e linguagem, o qual esteve na origem da análise musical. Porém, ao comparar a análise musical à lingüística, ele problematiza:

a segmentação visa delimitar unidades significativas, não necessariamente porque elas seriam carregadas de um conteúdo semântico, mas mais geralmente porque elas participam da organização de um discurso musical. Em lingüística, o conteúdo semântico das unidades é quase sempre, explícita ou implicitamente, um fator determinante de suas identificações. Em música a situação é muito diferente. Nela, o léxico é consideravelmente mais limitado; no máximo ele define traços estilísticos, identificáveis por uma paradigmática externa ou, mais freqüentemente o que eu chamo aqui, a base extrínseca. (MEEÛS, 2001, p. 3)

A distinção feita por Meeùs situa-nos diante do problema da *especificidade semântica* do léxico musical. Aqui, identificamos dois eixos paradigmáticos que orientam a reflexão sobre esse problema: um primeiro, que conduz diretamente à elaboração de *teses formalistas* centradas no pressuposto de que a música não se refere a nada além de si mesma; um segundo, que culmina na elaboração de *teses expressivistas*, que creditam a existência dos conteúdos semânticos da música à ação de um sujeito. São correntes os limites implicados na adesão irrestrita a qualquer um desses eixos paradigmáticos. Como observa Nartiez (2005), o *formalismo puro* subtrai o fator tempo da análise do fenômeno musical. E, em contrapartida, o *expressivismo puro* desvia o olhar do analista do caráter objetivo das obras, conduzindo ao relativismo das análises históricas.

A nosso ver, o debate entre *formalismo* e *expressivismo* reflete a dificuldade que temos em lidar com o objeto de nossas reflexões. Primeiro, nos propomos amiúde a analisar um objeto que, em sua relação íntima com a linguagem, parece reivindicar os atributos desta linguagem com a qual se relaciona. Nesse caso, falar de música implica um exercício de metalinguagem. Segundo, o objeto música, considerando a especificidade de seu léxico, não se oferece completamente à linguagem pela qual nós o constituímos como objeto. Por isso, não é de causar estranheza que uma reflexão sobre a música suscite uma reflexão sobre a própria origem da linguagem, tal como ocorreu com Rousseau:

Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor e o ódio, a piedade, a cólera, que lhe arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acossa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. (ROUSSEAU, 1999, p. 266)

Que questões sugerem as palavras de Rousseau? Existe realmente um vínculo entre linguagem e afetos? Seria a música ontologicamente anterior à linguagem? É possível nos engajarmos em alguma ação fora do universo da linguagem, como *emitir palavras cantantes, colher frutos* ou *acossar uma presa*? Reconhecemos que essas questões são radicais, pois nos remetem à reflexão sobre o ser. Não obstante, há que se ressaltar que elas habitam o cotidiano de um músico ou de um analista. É provável que o músico e tratadista Rousseau tenha sugerido ao filósofo Rousseau: a ciência não é um caminho de todo eficaz para se refletir sobre a música. Tal suposição se coaduna à postura crítica de Rousseau em relação à razão e à ciência. Presumivelmente, Rousseau, à semelhança de qualquer outro músico de sua época, conheceu as analogias entre música e linguagem. Certamente, também, ele se embarçou ao constatar as diferenças entre os léxicos.

1.2 Música, linguagem e tempo

A filosofia de Kant tem como orientação paradigmática a crítica à *razão* como instrumento para a aquisição do conhecimento. Atendo-nos especificamente ao texto *Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento*, sublinhamos a importância que Kant conferiu às *intuições de tempo e espaço* na elaboração de seu projeto crítico. Essas *intuições*, ao nos dar acesso à forma e à ordenação causal dos fenômenos, promovem a ligação entre a realidade fenomenológica e o conceito, constituindo-se, por isso, em condições de possibilidade do conhecimento. Entretanto, Kant concluiu que *as intuições de tempo e espaço*, na situação de intuições privilegiadas da *sensibilidade*, condicionam a produção dos conceitos no âmbito delas mesmas, obstruindo por isso o conhecimento da *coisa em si*. Destarte, conhecer se converte, no pensamento kantiano, em um processo de elucidação das relações causais, estabelecidas pela função ordenadora do tempo. (KANT, 1999, p. 143-216)

Por outro lado, Kant admitiu a existência de uma ordem de fenômenos que não se estruturam segundo as relações de causalidade, dentre eles o Belo. Na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant definiu o Belo como um sentimento de *eficácia* experimentado pelo homem diante de um objeto. Esse sentimento, por sua vez, produto do acordo entre as faculdades da *imaginação* e do *entendimento*, é desprovido de qualquer *finalidade* ou *conteúdo empírico*; incorpora-se à *forma* que permite tal acordo. Ressalte-se que é nesse ponto que se opera a conexão entre Belo e Obra de Arte. Esta, compreendida como produção consciente da *faculdade do gênio*, gera a impressão de ter sido produzida sem intenção ou causa, prestando-se, por conseguinte, à experiência do Belo. Eis a origem do *Belo desinteressado*, de Kant (2000).

Presumimos que Kant, ao estabelecer a distinção entre os fenômenos ordenados e não ordenados pela causalidade, acentua o divórcio entre os enunciados lógico e estético. É corrente que as formulações de Kant sobre o Belo se converteram em referencial teórico para as estéticas formalistas. Contudo, no campo específico das reflexões sobre a música, acreditamos que o pensamento de Kant repercute, em maior intensidade, na medida em que ele permite pensar o *tempo* como elemento primordial do fenômeno da significação. No conjunto dessas reflexões, identificamos dois recortes analíticos: um primeiro que considera a música como um fenômeno que ocorre no tempo; e um segundo que considera o tempo como um elemento articulador do discurso musical. A filosofia e a lingüística têm sido pródigas em fornecer referenciais teóricos para tais recortes, não obstante a existência de diversas concepções sobre o tempo, este mesmo, objeto de investigação filosófica.

Para o presente estudo, abordamos especificamente a articulação entre tempo e ser, elaborada por Martin Heidegger, articulação que assinala um marco paradigmático para o pensamento contemporâneo. É consenso, entre os comentadores de Heidegger, que sua filosofia se orienta pela busca do sentido do ser. Essa busca tem como ponto de partida o pressuposto de que há um vínculo histórico e originário entre homem e ser. Vattimo comenta:

Heidegger escolhe a palavra Ereignis porque, devido à sua raiz, o vocábulo permite conceber a relação entre o homem e o ser como apropriação recíproca (eigen = próprio): o homem está ligado ao ser e o ser, por sua vez, remetido ao homem... Daí a historicidade do ser no homem. (VATTIMO, 1996, p. 63)

Esse vínculo entre *ser* e *homem* estabelece o traço distintivo da hermenêutica heideggeriana, qual seja, a *circularidade* do pensamento: interpretamos a partir de uma pré-compreensão originária do ser. Eis, por exemplo, as primeiras palavras de Heidegger no texto *A origem da obra de arte*:

Costuma-se dizer que a obra de arte se origina na atividade do artista. Entretanto, o artista é um artista através da obra, pois é por seu intermédio que ele se manifesta como mestre da arte. Na verdade, se o artista é a origem da obra, esta também é a origem do artista. Nenhum existe sem o outro, nem pode responsabilizar-se pelo outro, ou sustentá-lo, pois, individualmente ou em sua relação recíproca, artista e obra só podem ser através de um terceiro elemento – a arte, que é primacial e a quem obra e artista devem seu nome e sua origem. (HEIDEGGER, 1986/1992)

A circularidade do pensamento requer que consideremos a existência de um vínculo essencial entre ser e linguagem. No exemplo acima, é a arte, cujo significado reside no plano de uma pré-compreensão, que nos *permite nomear* o artista e a obra em sua relação recíproca. Ressalte-se que é na ação de um *nomear* que o conteúdo de uma pré-compreensão se revela. Ou seja, de acordo com Heidegger, a linguagem é a condição de possibilidade do ser que nela reside. Este, por sua vez, sustenta nossos juízos interpretativos. Por isso, a hermenêutica de Heidegger caracteriza-se pela análise da palavra, no momento em que ela abre originariamente um universo de significação.

Entretanto, o vínculo essencial entre ser e linguagem impõe refletir sobre o alcance e o caráter

da linguagem em que adentramos. Heidegger elabora essa reflexão à luz de um conceito que seus comentadores denominam *distinção ontológica*, isto é, a distinção que o filósofo adota entre *ente* e *ser*, ou, respectivamente, entre o *ôntico* e o *ontológico* (VATTIMO, 1988). Na terminologia heideggeriana, o ente é da ordem do representado (ôntico), ou seja, o ente é da ordem do que pode ser apreendido e determinado pela linguagem. Em contrapartida, o ser é da ordem do não-representado (ontológico), é a parcela de indeterminação que se mantém como reserva de significação em um determinado fenômeno, garantindo a diversidade da interpretação. Da mesma forma que existe uma solidariedade original entre homem e ser, há uma solidariedade original entre o ente (ôntico) e o ser (ontológico). O ser é justamente o que permite um modo de abertura de sua própria representação na forma de um ente. (HEIDEGGER, 1988, p. 65-81)

Decorre da *distinção ontológica* a distinção entre *linguagem cotidiana* e *linguagem poética*. A *linguagem cotidiana* é a que se estrutura pela articulação dos enunciados lógicos, sendo, por excelência, a linguagem da metafísica e da ciência. Ela se refere diretamente ao *ente* que se faz representar na temporalidade da presença. A *linguagem poética* é a que guarda a parcela de indeterminação do ser. Ela é o espaço da liberdade do homem, que pode transitar pelo que ainda não se fez determinar na forma do ente. A coexistência entre *linguagem cotidiana* e *linguagem poética* expressa, portanto, o co-pertencimento entre *ente* e *ser*. Entretanto, o que possibilita o vínculo essencial entre linguagem e ser? De acordo com Heidegger, é o tempo, tal o que se depreende da leitura da *Análítica do Dasein*.

Em *Ser e tempo*, Heidegger define o Dasein como a existência projetada no mundo, segundo o tempo em suas dimensões ôntica e ontológica. Na dimensão ôntica, o Dasein se relaciona imediatamente com o mundo que se dispõe à sua consciência. Essa disposição se dá imbuída da noção de que as coisas existem e se definem segundo uma finalidade. Assim, Heidegger preserva a noção kantiana de que o tempo exerce uma função ordenadora na formação dos conceitos, que estruturam a linguagem em termos lógicos. Todavia, diferentemente de Kant, Heidegger não concebe o tempo como uma intuição apriorística constituinte do sujeito. Não há, na filosofia heideggeriana, um sujeito anterior e distinto ao objeto. Segundo Heidegger, é na temporalidade que sujeito e objeto se constituem mutuamente: um é condição de possibilidade do outro. Nessa perspectiva, a existência é essencialmente e originariamente interpretativa: o Dasein nasce interpretando aquilo que compreende dos entes que se apresentam à sua consciência. (VATTIMO, 1996, p. 17-32)

Por outro lado, é no âmbito do tempo ontológico que o Dasein descobre e se relaciona com seu caráter projetivo. Na análise desse fenômeno, é estratégico o conceito de *angústia*, isto é, o estranhamento radical que o Dasein experimenta em relação ao existir como presença. Segundo Heidegger, é a angústia que informa ao Dasein que ele é um ser para a morte, abrindo-lhe a perspectiva da existência do não-ser. Diante dessa perspectiva, o sentido da presença como dimensão hegemônica do tempo é desfeito em função da compreensão de que a presença só se fixa no momento em que é uma atualização das dimensões do futuro e do passado. Em outros termos, no tempo ontológico, o ser se revela em um instante ekstático,

que condensa e concilia o ter-sido e o vir-a-ser, retendo o sentido do ser em sua completude. Eis a tese central de *Ser e tempo*. (NUNES, 1999, p. 61-70)

A adoção da concepção heideggeriana de tempo na análise do fenômeno musical permite, em um primeiro momento, aplicando o conceito de tempo ôntico, capturar a função ordenadora que o tempo exerce na constituição da estrutura formal de uma obra. Qualquer obra, independente de seu idioma ou estilo de época, comporta em si uma organização dos eventos na linearidade temporal. Por exemplo, usualmente identificamos se uma obra está em uma forma binária ou ternária. A aparente simplicidade desses procedimentos oculta, em certa medida, a dimensão dos problemas que derivam da presença do analista e/ou do ouvinte no fenômeno musical.

Porém, quando a análise visa inquirir diretamente a produção de significados no discurso musical, a ação judicativa do analista se torna mais evidente. No que concerne à adoção do tempo ôntico, os juízos derivam majoritariamente do exame do jogo que se estabelece entre memória e expectativa, isto é, entre passado e futuro (MEYER, 1961). Mas aqui há os primeiros indícios da insuficiência desta concepção de tempo: as dimensões do passado e do futuro necessitam estar atualizadas no presente, do contrário, elas não são percebidas. Entramos, assim, no âmbito do tempo ontológico. É justamente esse tempo que nos permite procedimentos analíticos que requerem a percepção da totalidade do fenômeno, tais como selecionar níveis hierárquicos de densidade semântica ou identificar eventos estruturais geradores de estruturas secundárias.

Embora não enuncie explicitamente, Koellreutter adota uma concepção de tempo semelhante à de Heidegger. Em sua *estética relativista do impreciso e do paradoxal*, o fenômeno musical se dá segundo a temporalidade linear, que ele identifica com a temporalidade própria do pensamento lógico. Em contrapartida, Koellreutter admite que a música invoque a percepção do tempo qualitativo, conceito análogo ao de tempo ontológico heideggeriano, seja na estruturação interna de seu discurso, seja em sua apreensão estética. (KOELLREUTTER, 1988)

Nos escritos de Koellreutter, encontramos diversos exemplos de como ele articula tempo e música, que confluem para o estabelecimento de uma dupla correlação entre o desenvolvimento histórico dos idiomas musicais e as formas de percepção do tempo que social e historicamente vigoram, como demonstra o seguinte quadro:

Idioma	Percepção tempo/espaco
Modal	circular
Tonal	circular/linear
Atonal	circular/linear/gestáltica
Elemental	circular/linear/gestáltica

(KOELLREUTTER, 1988, p. 32)

A consideração de que há um vínculo necessário entre os idiomas musicais e o tempo, vínculo que alcança o fenômeno musical em sua estrutura extrínseca e intrínseca, revela um detalhe que muitas vezes nos passa despercebido: à medida que um compositor escolhe o idioma pelo qual irá compor, ele transfere para a estrutura do discurso musical, a partir da ordenação de tempo que é inerente a esse idioma, uma percepção de tempo que reside fora da música. De outro modo, a recíproca é verdadeira, a música nos informa sobre uma percepção do tempo, na medida em que exprime sua estrutura. Portanto, em seu sentido mais imediato, a música é uma *representação* do tempo. Empregamos aqui o conceito de representação tal como ele é formulado por Heidegger:

O pensamento, enquanto é perceber, percebe o presente na sua presença. Aqui o pensamento encontra a medida de seu próprio ser, de seu 'perceber'. O pensamento é então esta presença do presente, que nos comunica (zu-stellt) a coisa presente na sua presença e que o coloca assim diante de nós (vor uns stellt), a fim de que nos coloquemos diante dela e que, no interior dela mesma, possamos sustentar essa posição. Enquanto é essa presença, o pensamento traz (zu-stell) a coisa presente integrante na relação que ela tem a nós, ela retorna a nós. A presença é, portanto, 're-presençação'. A palavra representatio é o termo que corresponde a vorstellen e que mais tarde tornou-se corrente. A representação se completa no enunciado, no juízo, a doutrina desse pensamento se chama lógica. A representação tem sua origem histórica na concepção do ser do ente como presença. (HEIDEGGER, 1958, p. 166-167)

Representar significa trazer algo à presença, tornando-o disponível como objeto. No caso da música, ela torna, em sua estatura de obra, o tempo presente. Sendo o tempo origem de sentido na música, é de se inferir que, qualquer que seja a concepção de tempo pela qual a analisemos, essa concepção fundamentará juízos interpretativos que lhes são inerentes. É o que permite, por conseguinte, a diversidade de análises, de acordo com as diversas concepções de tempo. Nesse caso, a própria *representação* fundamenta sua interpretação. Em uma palavra, a música, na condição de ser uma *representação* do tempo, alimenta os juízos interpretativos que dela se fazem. Todavia, tais juízos, em respeito à própria natureza do tempo, se referem ao que se pode determinar, em forma de linguagem, e também ao que não se pode determinar. Portanto, a música nos permite a experiência privilegiada da indeterminação do ser.

2 Música e linguagem: a representação do determinado e do indeterminado

Ao admitirmos que uma obra fornece as interpretações de si mesma, abrimo-nos, por conseguinte, à diversidade dos recursos técnicos, que, dentro da lógica que desenvolvemos neste estudo, são *recursos de representação* do fenômeno musical. Nesse sentido, uma obra permite a utilização de mais de uma técnica analítica. Evidentemente, não existe uma técnica única para todas as situações. Se quisermos, por exemplo, quantificar o número de ocorrências de um determinado evento, podemos utilizar a análise estatística. Se quisermos, por outro lado, interpretar esses dados sob a ótica da teoria da informação, podemos acumular elementos para discutir as características de redundância, e assim por diante. Cada abordagem irá privilegiar um determinado aspecto da obra que, objetivamente, se estabelece

como *presença* determinada. Todavia, há casos em que o que não se estabelece como *presença* sustenta o discurso analítico. O exemplo seguinte demonstra como duas obras podem ser vistas como similares ou totalmente diferentes, dependendo da técnica de análise utilizada. Se comparadas do ponto de vista de uma abordagem que privilegia a *presença*, elas podem ser consideradas extremamente parecidas. Porém, uma análise que busca apreender um aspecto que vai além da estrutura presente, como é o caso da análise Schenkeriana, permite-nos descobrir diferenças radicais entre as duas obras.

Exemplos de técnicas que privilegiam as estruturas presentes: motivo, função harmônica e contorno melódico são 88% idênticos em uma forma de semelhança tendente à identidade. Trata-se, contudo, apesar de serem de autoria do mesmo compositor (J. C. Petzold), presentes no Caderno de Anna Madalena Bach, de 1722, de dois minuetos distintos e sem a proposta (pelo menos nominal) de ser uma variação. Vinte e oito dos trinta e dois compassos dos dois minuetos apresentam motivos rítmicos e contornos melódicos rigorosamente iguais na linha condutora principal:



Por outro lado, a análise Schenkeriana comprova a diferença estrutural entre os dois minuetos:

BWV 115 Urlinie: 5, 4, 3, 2, 1



BWV 115 Urlinie: 3, 2, 1



O exemplo seguinte retrata uma situação inversa. Neste segundo caso, a análise motívica revela uma dissimilaridade que apenas se apresenta na superfície. Entre essas duas obras, há similaridade pela idéia de terças descendentes, algo comum na tradição. Há também semelhança pelo modelo da forma: ambos os exemplos são Sinfonias, 1º movimento e em modo menor. Também a idéia de instrumentação/sonoridade é sugerida pelas violas em *divisi*, realizando arpejos na Sinfonia de Brahms, como uma espécie de citação longínqua da de Mozart, que apresenta a mesma situação. Outra semelhança é a inflexão para o VI nos segundos movimentos de ambas as obras, como uma conseqüência das notas iniciais que sugestionam essa possibilidade de elaboração harmônica. Todavia, o efeito final (a sonoridade resultante) é totalmente distinto. O que é puramente estético contradiz o lógico. Em outros termos, o não-representado (ausente) no discurso analítico é o que se oferece como presença à percepção.

Brahms Sinfonia nº 4 op. 98/ Mozart Sinfonia nº 40 K. 550

Mozart Sinfonia em Sol menor K550



Brahms: Sinfonia em Mi menor op 98



A literatura da disciplina Análise Musical é rica em exemplos que, como os que aqui apresentamos, demonstram a não coincidência entre o que se faz representar na notação e o que se faz representar na percepção. É o que ocorre no *Ricercar a Seis Vozes da Oferenda Musical* de Bach, na “Melodia Imaginária” da *Humoreske* de Schumann, e no trecho o *Klaviertück II* de Stockhausen (SALLES, 2005, p. 82-83). Contudo, pensamos que esses exemplos apenas explicitam radicalmente algo que é inerente à relação entre linguagem cotidiana e o fenômeno musical, a saber: uma representação, seja qual for a sua natureza, não esgota em si a apreensão de um objeto. Por isso, aventamos a hipótese de que o representar seja um traço inerente e necessário à relação que se estabelece entre os fenômenos e a percepção humana. Em outros termos, nossos discursos lógicos estão condicionados pelos discursos estéticos e vice-versa. Isto garante a legitimidade dos modelos analíticos e, sobretudo, aponta o limite desses modelos, qual seja: a desocultação do fenômeno não representado. Nesse sentido, a análise amplia a percepção humana, uma vez que oferece a esta um desejo primordial – o de se lançar no âmbito da indeterminação.

3 Conclusões

Tendo em conta o exposto anteriormente, propomos duas hipóteses que poderiam dar continuidade a este estudo: 1) A música, entendida como uma representação do tempo, oferece um suporte lógico para a percepção e, por conseguinte, para as representações que dela decorrem; 2) As representações decorrentes da atividade analítica são, grosso modo, esquemas de compreensão da percepção humana, e cada uma dessas representações revela eventos que podem ou não estar presentes na escuta.

Entretanto, como vimos nos exemplos, o espaço infinito entre o igual e o similar é um possível articulador das sensações de pertinência, coerência, aderência e coesão no discurso, viabilizando uma escuta não só no plano *vernacular*, mas também em outros estágios cognitivos. As articulações elaboradas no discurso analítico revelam uma conexão necessária entre os enunciados lógicos e estéticos. Nesse sentido, trazer à luz este nexos se torna um critério para averiguar a eficácia de uma análise. Por outro lado, a transposição dessas reflexões para o âmbito da análise musical não somente oferece o dado empírico à filosofia, mas, o que nos parece primordial, confere ao fenômeno musical, em sua completude, a dignidade de se pensar a existência humana em sua esfera.



REFERÊNCIAS

- DESCARTES, René. *Abrégé de Musique – Compendium Musicae*. Paris: PUF, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes – A origem da obra de arte. Trad. de Maria José Rago Campos. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, Departamento de Filosofia da UFMG, n^{os} 76, 79,80 e 86, 1986/1992.
- _____. *Ser e tempo*. Trad. de M. de Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- _____. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2000.
- _____. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os pensadores.
- KOELREUTTER, H. J. *Introdução à estética relativista do impreciso e do paradoxal*. Resumo de aulas. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1987/1988.
- MEEÛS, Nicolas. *De la Forme Musicale et de Sa Segmentation*. In: *Musurgia – 3-4*. Paris: Cop. Auril, 2001.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Londres: The University of Chicago Press, 1961.
- MOLINO, Jean. Analyser. In: *Analyse e Pratique Musicale*. Pratique Musicale, Paris, Presses Universitaires de France Conté, v. 1, n. 1, 1994.
- NATTIEZ, Jean Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu; ensaios de semiologia musical aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- _____. *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- CAMPOS, Maria José (org.). *Hermenêutica e poesia – O pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- PERSONE, Pedro. Sobre a “teoria das paixões da alma” e o discurso musical nos séc. XVII e XVIII – *Cadernos de Estudo de Análise Musical*, Belo Horizonte, Atravez, v. 4, p. 23-40.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. Coleção os pensadores.

SALLES, Paulo de Tarso. *Abertura e impasses – o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As aventuras da diferença*. Lisboa: Ed. 70, 1988.

_____. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZAGONEL, Bernadete; CHIAMULERA, Salete M. (Orgs.). *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1984.

Autores:

Ernesto Hartmann é bacharel em Piano pela UFRJ, licenciado em Música pela Ucam/RJ, mestre em Música (Performance), pela UFRJ e doutorando em Música pela Unirio, sob a orientação da prof^ª Dra. Carole Gubernikoff. Foi professor substituto de Harmonia da UFRJ e da UFMG, e de Piano da UFRJ. Foi coordenador do curso de Licenciatura e Bacharelado do Conservatório de Música de Niterói e professor colaborador UFF. É professor assistente do Departamento de Teoria da Arte e Música da Ufes.

E-mail: ernestoh@acd.ufrj.br

José Eduardo Costa Silva é mestre e doutorando em Música pela Unirio, sob a orientação do prof. Dr. Paulo Pinheiro. Atualmente é professor de Alaúde e Estética na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

E-mail: Zed2004@terra.com.br