

A Unidade da obra musical a partir da Metafísica de

Aristóteles

Paul Wegmann, Indionei Rodrigues

Universidade Federal do Paraná | Brasil

Resumo: No presente artigo busca-se introduzir uma discussão sobre a unidade da obra musical a partir dos sentidos primordiais propostos pelo filósofo na Metafísica. O problema é: Em que sentido a obra musical pode ser una, considerando os significados primordiais de uno discutidos por Aristóteles? A discussão se inicia em torno da noção de obra musical. A seguir, são introduzidos alguns aspectos do pensamento musical aristotélico para abordar, mais tarde, a continuidade como sentido primordial de unidade e posteriormente desdobrar a contemplação do problema da unidade musical em apontamentos distintos concentrados na noção de variedade e no problema do belo. Por fim, sobre essas bases, também são introduzidas algumas questões relativas ao problema da unidade enquanto valor representado. Espera-se que este trabalho estimule reflexões filosóficas sobre problemas composicionais e contribua na discussão sobre a unidade da obra musical.

Palavras-chave: Unidade em música, Aristóteles, Filosofia da música, Estética Musical.

Abstract: In this article we seek to introduce a discussion about the unity of the musical work from the primordial meanings proposed by Aristotle in his *Metaphysics*. The problem is: In what sense can the musical work be one, considering the primordial meanings of one discussed by Aristotle? The discussion starts around the notion of musical work. Hereafter, are introduced some aspects of Aristotelian musical thought, especially with regard to the issue of continuity as a primordial meaning of unity and later to unfold the contemplation of the problem of musical unity in different appointments concentrated in the notion of variety and in the problem of beauty. Finally, on this basis, some questions related to the problem of unity as a represented value are also introduced. It is hoped that this work will stimulate philosophical reflections on compositional problems and contribute to the discussion about the unity of the musical work.

Keywords: Unity in music, Aristotle, Philosophy of Music, Musical Aesthetics.

Começando pela isorritmia medieval como “meio para conferir unidade a longas composições para as quais não havia outro processo eficaz de organização formal” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 40) até as técnicas eletrônicas de composição tímbrica que se utilizam de “sons senoidais puros a serem sobrepostos uns sobre os outros em condições propícias à formação de um só complexo sonoro” (BOULEZ, 1966), passando pela unidade do afeto no barroco, a unidade dramática do classicismo vienense e a unidade orgânica do romantismo (BARBOSA, 2008), temos que a unidade é uma ideia presente em várias épocas do que se conhece como história da música ocidental, suscitando problemas no campo específico da composição musical. Esta perspectiva, inicialmente historiográfica, nos oferece a possibilidade de olhar para os primórdios da discussão.

Na *Metafísica* de Aristóteles, cujos escritos datam do século IV a.C., há indagações sobre o problema da *unidade*¹ que são aplicáveis ao problema da unidade da obra musical. Tais indagações integram uma cosmovisão mais abrangente que se desdobra a partir de críticas a teorias de alguns dos seus predecessores, especialmente à *Teoria das Formas* de Platão² e outros pressupostos de origem pitagórica³.

Vale a pena mencionar que a *Metafísica* não é um tratado fechado como o tratado *Sobre a Alma*, ou a *Política*, mas uma coletânea de textos e anotações de aula que foram preservadas após a morte de Aristóteles e organizada mais tarde por Andrônico de Rodes no primeiro século antes de Cristo (REALE, 2003, p. 10). A obra recebeu o nome *Metafísica* por conter, aos olhos do organizador, assuntos distintos dos abordados no livro da *Física*, daí o nome *Metafísica*⁴, ou *além da física*. O termo metafísica de modo algum deve ser entendido num sentido esotérico ou místico, pois o ponto de partida para a reflexão aristotélica é a própria realidade sensível, a natureza, os entes e os processos orgânicos. Isto acabou levando as suas indagações na direção do *ser necessário*: um ente anterior a todos que não poderia senão existir e transmitir movimento a todas as coisas sem ser

¹ No presente trabalho, os termos unidade, um e uno devem ser entendidos como correlatos.

² Platão compreendia o mundo inteligível ou mundo das *formas* (em grego *eidos*, raiz da palavra ideia) eternas e imutáveis como origem da realidade sensível. No presente trabalho, utilizaremos *forma* em itálico para nos referirmos ao *eidos* platônico. Dessa maneira, se distingue a forma no sentido de *morphé*, isto é, como silhueta ou forma realizada na matéria.

³ Presentes na *Metafísica* como um todo, especialmente no Livro I.

⁴ Do grego *ta metà ta physikà*.

movido por nenhuma outra, conhecido também como primeiro motor imóvel, a “substância motriz do universo” (ARISTÓTELES, 2012, p. 10).

Observando o texto, notamos que as reflexões aristotélicas sobre o problema da unidade se conectam com noções fundamentais do seu pensamento, tais como a substância, o movimento, a natureza e o primeiro motor. É pertinente salientar que Aristóteles não chegou a utilizar o termo *metafísica* nos seus escritos, referindo-se a este campo de estudo como *filosofia primeira*, a qual, de acordo com Susana de Castro (2008), ocupa-se de três tópicos principais: (1) as primeiras causas e primeiros princípios, (2) o ser imaterial imóvel, ou teologia e (3) o ser enquanto existe, ou ontologia, isto é, o estudo dos entes. Assim, o problema da unidade no contexto da presente investigação, por estar relacionado com a obra musical enquanto existe, se relaciona com o campo da ontologia, ou ciência do ser.

Tendo como base uma revisão crítica de caráter eminentemente ontológico das concepções pitagóricas e platônicas sobre a unidade, Aristóteles passa a pensá-la como um predicado do ser, refutando as teorias anteriores que a tratavam como primeiro princípio ou como substância independente, isto é, como o *uno em si*. O filósofo aponta que os pitagóricos acreditavam que as coisas existem por imitação dos números, e que as coisas reais são compostas de números, sendo a unidade o princípio primeiro. Mais tarde, Platão viria a conceber que as coisas existem por participação nas *formas*. Porém, para Aristóteles, nem os pitagóricos nem Platão chegam a definir do que se trata essa imitação ou participação, deixando a questão em aberto (ARISTÓTELES, 2012, p.58). Embora não negue a existência de entes ideais, ou *formas*, Aristóteles se recusa a reconhecê-las como substâncias⁵ ou como primeiras causas. Essa insatisfação teórica levaria Aristóteles a dedicar largas reflexões sobre os primeiros princípios, um dos principais objetos da *Metafísica*, e consequentemente a questionar a existência independente dos objetos matemáticos e a ideia de unidade como primeiro princípio ou substância, pois “O um (1) é predicado de todas as coisas da mesma maneira: das qualidades como uma qualidade e das quantidades como uma quantidade [...]. Isso mostra que o um (1) não é qualquer substância independente.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 353)

⁵ Ou seja, com uma existência independente. O mesmo se aplica às considerações de Aristóteles sobre os objetos matemáticos.

A exemplo disso, se dizemos que algo tem uma certa unidade, esse algo é um sujeito do qual a unidade é predicado. Nesse sentido, a unidade é sempre a unidade *de algo* e não uma coisa em si mesma e independente de outras, como pensavam os pitagóricos. Por este motivo, Aristóteles considera que, embora seja o ser predicado de todas as coisas, a unidade não é predicado de todas, mas apenas algumas coisas. (ARISTÓTELES, 2012, p. 273). Dito de outra maneira: todo ente é no sentido em que existe, mas nem tudo que existe é uno. De tal maneira, “não é possível que este⁶ [...] seja um primeiro princípio se for um atributo de alguma coisa mais” (idem, p. 351). Descartando, então, a ideia de unidade como primeiro princípio, no contexto da filosofia primeira serão problematizadas outras teorias platônicas que, por considerar a unidade como primeiro princípio, identificavam consequentemente o *um em si* com o *bem em si*, concebendo que “a substância do bem era primordialmente o Um⁷” (idem, p. 362).

Esta última constatação feita por Aristóteles traz um dado relevante para a presente investigação, uma vez que a unidade não seria uma característica da obra musical a ser consciente ou inconscientemente “perseguida” no ato composicional se não fosse considerada uma coisa boa, ressaltando-se por sua vez a origem platônica deste pressuposto, sobre o qual o senso comum ainda hoje funda suas bases.

A refutação de Aristóteles, ao recolocar a questão da unidade, permite que hoje possamos cogitar uma hipótese bastante razoável de por que a unidade pode ser identificada como um dos princípios composicionais fundamentais na cultura musical ocidental, manifestando-se de diversas maneiras ao longo da história⁸. Isto implica questões de caráter sociológico, uma vez que o tipo de julgamento que se faz sobre uma obra musical baseia-se em valores e ideais de bem que adquirem na obra de arte uma forma representada. Buscamos, na última seção deste trabalho, levantar alguns

⁶ O uno.

⁷ A utilização do termo no presente trabalho atende, em linhas gerais, à abordagem filosófica, porém de maneira indiferenciada da utilização prosaica, referenciando o termo uno indistintamente, e sempre em minúsculas.

⁸ Vale lembrar que os escritos de Aristóteles contidos na *Metafísica* foram organizados e publicados somente a partir do primeiro século antes de Cristo por Andrônico de Rodas. Isto é, praticamente três séculos depois da sua escritura, período no qual permaneceram ocultos para o público em geral. Além disso, até que a obra começou a ser estudada além dos muros do Liceu e ser incorporada no mundo intelectual ocidental, levou-se algum tempo. Isto ajuda a compreender a hegemonia da cosmovisão platônica, influenciando o pensamento ocidental como um todo. Assim, é comum deparar-se com textos sobre música cujas bases filosóficas possuem vínculos com o platonismo, como é o caso da unidade identificada como primeiro princípio e, consequentemente, associada ao bem em si, ideia refutada por Aristóteles.

problemas a partir de leituras de Roman Ingarden e Theodor Adorno, em contraposição à reflexão ontológica sobre os textos aristotélicos.

Feita esta breve contextualização inicial, temos agora uma base suficiente para entender o lugar que o problema da unidade ocupa na *Metafísica* e por que, para o autor, não pode ser uma substância independente nem um primeiro princípio, uma vez que ela não se aplica universalmente a todos os entes. A isto se acrescenta que a ideia de unidade associada ao *bem em si* também passa a ser problematizada.

Similarmente a como ocorre com as diversas ideias de unidade encontradas em bibliografia da área da música, os sentidos sobre a obra musical também variam. Sendo a unidade tratada como uma propriedade atribuída ao que se define por obra musical, nos encontramos perante um binómio indissociável que, em cada lugar, época e contexto, assume diversos significados e graus de relevância. Trata-se de um termo bastante familiar na área da música, porém uma investigação sobre a unidade da obra musical tomando esta última como algo dado, universal ou subentendido, pode causar alguns problemas basilares. Em outras palavras, qualquer consideração a ser feita a respeito da unidade da obra musical exige, primeiramente, uma discussão prévia sobre os diversos sentidos de obra, pois esta é justamente o ‘objeto’ ao qual a unidade é atribuída.

Encontramos no livro *The work of music and the problem of its identity* de Roman Ingarden (1986) uma discussão ontológica sobre a obra musical, na qual o autor procura aproximar-se da ‘essência’ da obra musical desde uma perspectiva fenomenológica, chegando a compreender a obra musical como objeto intencional, não como objeto real. Para chegar nessa tese, analisa inicialmente duas questões. A primeira é se a obra seria ou não idêntica às experiências conscientes de quem compõe ou de quem ouve. A segunda é se a obra seria ou não idêntica à sua partitura. “Somente quando formos capazes de descartar essas duas possibilidades, a questão da essência de uma obra musical se revelará a nós em sua forma adequada” (INGARDEN, 1986, p. 23). Uma análise detalhada do percurso reflexivo de Ingarden se afastaria do escopo do presente trabalho, mas as linhas gerais aqui elencadas servem para indicar que uma discussão sobre a unidade da obra musical deve primeiro definir o que se entende por obra musical. O problema de trabalhar com a concepção de obra proposta por Ingarden, apesar da sua extrema profundidade, é a potencial extensão da pesquisa, pois ao considerarmos a obra como objeto intencional, o problema da sua unidade ganha uma

complexidade considerável que não teria espaço no presente artigo, motivo pelo qual deveremos deixar a questão para outro momento.

Entretanto, uma discussão interessante, por contemplar aspectos culturais de diversas tradições, é introduzida no verbete do termo *Peça*⁹, do dicionário Grove. Nela, Foster argumenta que

Uma composição ou obra deve ser passível de repetição; no entanto, uma improvisação habilidosa pode ser percebida como uma ‘peça’ de música, no sentido de um produto acabado da imaginação artística. Além disso, se uma improvisação é gravada, seria então uma composição? Se considerarmos o jazz, o pop, a música folclórica e a música não-ocidental, a resposta ao que constitui uma “peça” torna-se ainda mais elusiva. (FOSTER, 2001, p. 2)

No texto de Foster, um sentido inicial é bifurcado em duas perspectivas: a de quem compõe ou organiza e combina sons e a de quem ouve, o qual poderia inclusive vir a conceber uma improvisação gravada como uma obra musical. Similarmente, o problema da unidade também admite ser abordado tanto pela via da imanência, na qual a unidade estaria na obra, quanto da transcendência, na qual a unidade enquanto propriedade da obra seria atribuída a ela por quem ouve.

Dada a complexidade inerente à procura por uma definição de obra musical e por motivos práticos para uma pesquisa de pequeno porte, abordaremos a noção de obra musical desde o ponto de vista prático de quem compõe¹⁰, isto é, consideraremos a obra musical como uma organização de sons determinada por um ser humano com finalidade de fruição estética¹¹ e fixada num suporte material (partitura, mídias digitais, discos de vinil, etc.), de modo a permitir que esta organização sonora possa ser ouvida mais de uma vez. Considera-se aqui, portanto, a replicabilidade como uma propriedade fundamental da obra, tal como ressalta o texto de Foster. Não importa a tecnologia empregada, mas a possibilidade da sua reparação, pois, o que nunca mais aparece simplesmente se extingue e não existe mais.

Portanto, a noção de obra utilizada no presente trabalho é contextualmente delimitada pelo ato composicional no qual se escolhem elementos e se determinam ordens e processos nos quais a

⁹ Neste trabalho trataremos ‘peça’ e ‘obra musical’ como sinônimos.

¹⁰ Delimitaremos a presente discussão à música ocidental instrumental e eletroacústica, sem a presença da língua falada ou cantada, pois isto suscitaria problemas de outra natureza.

¹¹ Tomamos, assim, como ponto de partida, a vibração que pode ser experienciada como som, de tal maneira, não será preciso um aprofundamento nos problemas em torno do ato enquanto causa do sonoro. Tal discussão deverá ser abordada num outro momento.

unidade opera como um princípio composicional, de maneira mais ou menos consciente¹², determinando possibilidades e impossibilidades morfológicas para quem compõe, como plausibilidade ou como algo que pode ser compreendido como uma ideia de bem. Por exemplo, ao se compor uma obra musical, espera-se que esta seja una e distinta de outras, mesmo estando composta de partes diversas, como a forma rondó no choro, a forma elaborativa do *rock* progressivo, as danças que compõem uma suíte barroca, a forma ternária da sonata etc.

A partir desta delimitação pode-se levantar o seguinte problema: em que sentido a obra musical pode ser *una*, considerando os significados de *uno* expostos na *Metafísica* de Aristóteles? Mais do que tentar buscar uma resposta definitiva a esta questão em termos propriamente aristotélicos, pretende-se considerar a proposição do problema da unidade da obra musical como uma diretriz reflexiva auxiliar na formulação de questões mais específicas, de natureza composicional. Além disso, como veremos mais adiante, a discussão aponta para além da esfera metafísica/ontológica, encontrando notórias ressonâncias no campo da sociologia da música. O movimento crítico e reflexivo aqui proposto pretende, portanto, elaborar uma reflexão a partir da constatação de problemas subjacentes à questão da unidade, interceptando questões relativas a decisões composicionais e ao valor atribuído à obra por meio do julgamento.

Uma ideia de unidade vaga ou irrefletida pode dirigir silenciosamente a quem compõe, principalmente por ser culturalmente assimilada. Desta forma, aparece no imaginário coletivo associada a características morfológicas específicas como variação gradativa, uniformidade, unidirecionalidade, e estas, por sua vez, associadas à ordem, a qual consiste numa ideia de bem.

Neste exame busca-se, portanto, construir uma reflexão atenta que possibilite um maior detalhamento sobre os problemas que circundam a unidade a partir dos quatro sentidos primordiais discutidos por Aristóteles, ressaltando a pertinência do seu estudo e aprofundamento na área da música, a modo de complemento de outros problemas mais amplamente estudados, como o problema do belo. Dessa maneira, buscamos inicialmente uma aproximação ao pensamento musical de Aristóteles adentrando posteriormente na questão da continuidade como um dos sentidos

¹²Assim como as nossas memórias inativas operam em atos de consciência sem serem, necessariamente, conscientemente elaboradas. Por isso o "operar de maneira mais ou menos consciente". Pode-se simplesmente não pensar naquilo, ou pode-se pensar "como fazer para que para que a peça tenha unidade", e dependendo da ideia de unidade que se tenha, elaborar composicionalmente de uma maneira ou de outra.

primordiais em que algo pode ser uno¹³. Assim, a investigação sobre a unidade desdobra-se em apontamentos sobre a noção de variedade e o problema do belo para finalmente considerar o problema da unidade enquanto valor representado, examinando algumas implicações sociológicas relacionadas com o julgamento da obra. Considera-se, assim, a pertinência de apresentar não apenas um dos quatro sentidos primordiais de uno discutidos por Aristóteles, mas demonstrar que a unidade é um problema que se manifesta em diversas camadas do pensamento musical.

A Música para Aristóteles

Entre os escritos de Aristóteles sobre música, encontra-se o Livro VIII da *Política*, no qual discorre sobre o papel dela na educação. Para ele, a música é uma atividade que tem um fim em si mesma — em oposição às atividades que servem diretamente à manutenção da vida, ou são em função de outra coisa que não ela própria — possibilitando a realização de um *éthos* em tempos de ócio: valores herdados da cultura da qual o autor fazia parte e que dizem respeito a “ocupar nobremente o prazer” (DIAS, 2014, p. 2).

Muito embora o livro VIII da *Política* seja relevante na compreensão geral do pensamento aristotélico sobre música, utilizaremos como ponto de partida o livro de *Problemas Musicais*, no qual Aristóteles levanta problemas de vários tipos, como por exemplo o problema 14, diretamente relacionado ao problema da unidade. Neste problema, Aristóteles questiona

Por que o intervalo de oitava passa despercebido e parece ser uníssono como na lira fénícia e na voz humana? Contudo, os sons que estão nos agudos não são uníssonos, mas oitavas que estão em proporção entre si. Será que o som parece ser quase o mesmo por causa da relação de igualdade nos sons? E a igualdade é própria da unidade. [...] (ARISTÓTELES, 2001, p.39)

Em busca de encontrar uma explicação para o fenômeno em que ambas notas parecem fundir-se uniformemente numa espécie de aparência sonora a ponto de aparentarem ser uma coisa só, é possível traçar um caminho que se tece por meio dos termos *despercebido*, *parece ser*, *uníssono*, *proporção*, *o mesmo*, *igualdade*, e, por fim, *unidade*. O autor parte de um conhecimento prévio de

¹³ No livro X da *Metafísica*, Aristóteles distingue quatro sentidos primordiais de uno. Escolhemos trabalhar com “o que é uno devido à sua continuidade” para não ultrapassar a extensão prevista para o presente artigo.

que há duas notas sendo tocadas, entre as quais uma delas parece não estar. Este fenômeno de mascaramento acústico no qual a nota mais aguda parece ter-se fundido com a nota mais grave é comparado pelo filósofo com o uníssono. Isto se deve à dificuldade em perceber as duas alturas como distintas, ou à facilidade em senti-las como similares.

É interessante notar que em busca de explicar a causa do fenômeno, Aristóteles revela um conhecimento científico/harmônico de origem pitagórico, salientando que a relação de dois para um ($2/1$, razão da oitava justa) seria mais igual que a de três para dois ($3/2$, razão da quinta justa), e menos igual que a relação de um para um ($1/1$, ou uníssono), que é a própria igualdade, a qual seria, para o autor, “própria da unidade” (ARISTÓTELES, 2001, p. 39). Nesse sentido, poderia-se argumentar que o uno musical corresponderia a um único som, tocado por uma só voz¹⁴, sendo portanto anterior a um uníssono entre vozes distintas, isto é, com mais de uma fonte sonora produzindo uma altura próxima o suficiente para ser percebida como similar. É também interessante notar que essa constatação antecipa o lugar da igualdade como condição para um sentido possível de unidade, projetando-se no campo da composição musical por meio da escolha de materiais iguais ou similares, processos de variação nos quais as diferenças aparecem gradativamente, unidirecionalidade de mudanças paramétricas, entre outros aspectos. Ao mesmo tempo, percebemos que o olhar cientificista de Aristóteles para o problema apresentado revela a maneira em que ele compreende a filosofia, a saber, como a investigação da verdade¹⁵, a qual consiste necessariamente no conhecimento das causas, pois “não podemos conhecer a verdade independentemente da causa” (ARISTÓTELES, 2012, p.76).

Embora encontremos entre os escritos de Aristóteles diversas reflexões sobre música, algumas de ordem educacional e ética como no livro VIII da *Política*, e outras de caráter científico/argumentativo como no livro de *Problemas Musicais*, na *Metafísica* encontramos discussões aprofundadas sobre o problema da unidade num contexto mais amplo do seu pensamento. Nesse ponto, devemos lembrar o lugar que a unidade ocupa no pensamento aristotélico enquanto categoria ontológica: “o ser é predicado de todas as coisas e a unidade de algumas coisas”

¹⁴ Num sentido genérico, podendo referir-se também a instrumentos ou qualquer outro corpo vibratório utilizado com fins musicais.

¹⁵ Verdade em português tem a raiz latina *veritas*, enquanto em grego clássico a palavra *ἀλήθεια*, transliterada como *alétheia*, a que carrega o sentido de des-esquecimento, ou desvelamento.

(ARISTÓTELES, 2012, p. 273); ou seja, todas as coisas *são* no sentido em que existem, mas não todas são *unas*. Tal apontamento é relevante desde um ponto de vista ontológico, uma vez que a unidade, ao ser destituída de um status de causa ou condição existencial, a sua identificação com o *bem em si* passa a ser questionada, derivando-se disso a ideia de que certas coisas podem existir sem serem perfeitamente *unas*, e a unidade não precisa ser, necessariamente, tão intimamente associada ao bem. Não ao menos sem estabelecer certos limites categoriais, margens de sentido que possam conduzir a uma maior resolução da discussão em oposição a reduções tipicamente universalistas.

Como foi exposto anteriormente, os significados de unidade investigados por Aristóteles se constroem a partir de um distanciamento das teorias que a tratavam como primeiro princípio ou como o *bem em si*, passando a compreendê-la como predicado do ser. Com base nessa distinção ontológica primária, o filósofo propõe uma bifurcação conceitual entre duas categorias, a saber: “O termo *um* aplica-se ao que é uno por acidente e ao que é uno por sua própria natureza” (ARISTÓTELES, 2012, p. 138). A fim de buscarmos compreender esta passagem em termos propriamente aristotélicos, examinaremos brevemente o que o autor entende por acidente e por natureza, sem perder de vista o problema da unidade da obra musical, indagando mais tarde sobre a possibilidade de uma obra musical ser *una* por acidente ou por natureza, e em que sentido.

Acidente

Um acidente se refere a uma substância de maneira análoga a como um adjetivo refere-se a um sujeito. Traz o sentido de *modo de ser*, admitindo vários modos possíveis. Desta maneira, o accidental se opõe a necessário como algo que não pode ser de outra forma. Por exemplo, se diz que o ser humano precisa de ar para manter-se vivo; logo, o ar é necessário para a vida humana, não podendo ser de outra forma. Já o accidental admite variações. É accidental, por exemplo, o fato de uma garrafa conter água, ou estar vazia. Em ambos os casos, a garrafa enquanto substância permanece sendo o que ela é¹⁶, a despeito de conter ou não dentro dela o líquido vital. No caso específico do uno por acidente, Aristóteles se refere de maneira bastante pragmática a uma unidade material que se consegue

¹⁶ O *Hypokeímenon*, (ὑποκείμενον) ou substrato material que resiste às mudanças ou acidentes.

por meio de artifícios como amarrar, colar ou pregar. Nesse sentido, o fato de que dois pedaços de madeira estejam pregados em nada altera o fato de serem dois pedaços de madeira, e não uma peça só.

No caso da unidade da obra musical, o problema adquire outras nuances, uma vez que, neste caso, depende de uma definição basilar. A definição de obra aqui utilizada é exercitada de maneira assumidamente arbitrária e construída em função de uma necessária delimitação temática: dissemos que partiríamos do som e não do ato que precede o sonoro, sem deixar de reconhecer a importância ontológica desta categoria e a pertinência da sua investigação, uma vez que o som não pode existir separadamente da sua causa¹⁷. Entretanto, há de se reconhecer que a ideia de artifício utilizada por Aristóteles encontra paralelo no ato humano que causa o sonoro e, nessa perspectiva, a obra pensada como algo composto de uma pluralidade de sons, cujas causas são atos humanos diversos (artifícios), põe em relevo a possibilidade de a obra musical possuir uma unidade accidental, não necessária. Mesmo considerando os sons de uma peça musical causados por atos temporalmente próximos, como costuma ser, esta artificialidade outorgaria à unidade da obra musical um caráter accidental.

Natureza

Com relação à noção de natureza, no livro V da *Metafísica*, Aristóteles apresenta quatro definições:

Natureza significa [a] **gênese** das coisas que crescem [...]; [b] a **coisa imanente** a partir da qual a coisa que cresce principia a crescer; [c] a fonte da qual o **movimento primordial**, em todo objeto natural, é induzido neste objeto como tal. [...] [d] a **matéria primária — sem forma** e imutável a partir de sua própria potência — de que consiste qualquer objeto natural ou a partir da qual é este produzido, do que é exemplo o bronze ser chamado de natureza de uma estátua e de artigos de bronze, e a madeira a natureza de artigos de madeira. (ARISTÓTELES, 2012, p.136, grifos nossos)

Aristóteles formula a noção de movimento para explicar os processos biológicos, uma vez que é observável que todo ser vivo, efetivamente, é passível de ser movido e se move, encerrando em si mesmo um princípio de movimento. Além destes, o vento, as marés e os astros¹⁸ também respondem

¹⁷ Deixamos de lado também a definição de obra como objeto intencional elaborada por Ingarden (1986), problema que abordaremos num outro momento.

¹⁸ Aristóteles acreditava que os astros eram feitos de éter, uma substância material porém mais sutil que as coisas da terra.

inerentemente ao mesmo princípio. O movimento é transmitido de um ente a outro, possibilitando os mecanismos de geração e corrupção. Ao considerarmos, no entanto, que todo movimento é sempre transmitido de um ente a outro, configurando uma cadeia infinita de causas e efeitos, encontramos um impasse similar ao sugerido pelo popularmente conhecido problema do ovo e da galinha. A solução dada por Aristóteles a esta cadeia infinita de causas e efeitos consiste no conceito de *primeiro motor imóvel*, um princípio lógico/ontológico¹⁹ que consiste num ente primordial que move sem ser movido. Somente desta maneira se anula a possibilidade de haver algo anterior a ele que o mova e, com base nisso, o filósofo passa a compreender o movimento como uma força primordial que move os astros e rege todos os demais processos naturais como os ventos, as marés, as chuvas e a própria vida.

A partir da definição [c], a saber “a fonte da qual o movimento primordial, em todo objeto natural, é induzido neste objeto como tal”, se deriva a ideia de que o ser humano pode ser considerado uma fonte que induz movimento nos corpos vibratórios, e conseqüentemente a ideia de que a natureza da música é humana. Na definição [d] o autor faz referência à teoria da substância, uma vez que a matéria compõe a substância e pode ser observada separadamente²⁰. Enquanto tal, não significa que não possa ser modificada, mas a sua modificação ou destruição acarretaria a destruição do todo. Por esta razão a matéria é imutável a partir da sua própria potência, uma vez que, se se altera a fórmula do bronze, o mesmo deixaria de ser o que é e passaria a ser outra coisa.

Entretanto, a existência da estátua não se deve unicamente ao seu substrato material. Se assim fosse, qualquer objeto de bronze poderia ser chamado de estátua. Esta é a base do raciocínio da chamada teoria *hilemorfista*²¹, a qual postula que matéria e forma são “mais verdadeiramente substância do que a matéria” (ARISTÓTELES, 2012, p. 184). Assim, o bronze vem a existir por conta da ação humana, não possuindo movimento *em ato*. Enquanto matéria composta, depende diretamente da ação humana para constituir-se enquanto tal, isto é, o bronze possui movimento *em potência*, sendo incapaz de mover-se a si próprio ou de transmitir movimento a outros entes.

¹⁹ Se se parte da premissa de que algo que se move foi movido por algo, existe esse algo que é anterior. Desta maneira, é necessário que haja algo que não seja movido por nenhuma outra coisa, pois só assim pode ser considerado verdadeiramente anterior. Isto é uma dedução lógica. Contudo, apesar de que esta discussão se origina no campo da teologia, pois o seu objeto é o próprio *theós*, trata-se também de um princípio ontológico na medida em que ocupa o primeiro lugar na estrutura existencial do universo.

²⁰ O que não quer dizer que ela possa existir separadamente.

²¹ Em grego, *Hyle* significa matéria, e *Morphé*, forma.

Como é comum ao longo da *Metafísica*, Aristóteles admite vários sentidos para uma mesma palavra, procurando, entre eles, determinar um sentido primordial ou anterior. Entre os sentidos contemplados pelo filósofo, o que considera ser natureza num sentido primordial e estrito, é

[...] a substância das coisas que encerram **em si mesmas como tais**, um princípio de movimento. [...] e os processos de geração e crescimento são chamados de natureza porque são movimentos **originados da natureza**. E a natureza neste sentido é a **fonte de movimento** nos objetos naturais, o qual é, de algum modo, a eles inerente, ou em potência ou em ato. (ARISTÓTELES, 2012, p. 137, grifos nossos)

A partir disso, surge a seguinte pergunta: uma obra musical encerra em *si mesma e como tal* um princípio de movimento? Sabemos que o movimento que é transmitido ao ser humano por meio dos seus progenitores e que se perpetua em condições específicas lhe permite, enquanto ente, transmitir movimento a outros entes que são, por sua vez, passíveis de serem movidos — isto é, nos quais o movimento é potência²², a exemplo do bronze. Nesse sentido, pode-se dizer que o fenômeno vibratório que dá origem ao som musical e que passa a fazer parte de uma obra, se origina, por sua vez, na atualização intencional da potência de um objeto — passível de ser movido — por meio da transmissão de movimento, o qual, por sua vez, é transmitido pelo ar, fazendo vibrar entes de distintas maneiras, de acordo com o ente que recebe a vibração.

Obra Musical: Uma por acidente ou por natureza?

A despeito das constantes tentativas dos estudiosos em chegar a uma definição geral de obra musical e das dificuldades teóricas que derivam deste processo²³, poder-se-ia afirmar que não se trata de um ente vivo a não ser como metáfora²⁴. A obra musical pode ser considerada um ente natural, se considerarmos, tal como o faz Goethe quando pensa a arte como obra da natureza²⁵, que o ser

²² No sentido de ser passível de ser movido, mas não por si próprio. A noção de potência surge devido a um vácuo teórico constatado por Aristóteles nas teorias de Parmênides, o qual admitia o ser e o não-ser como únicas possibilidades. Nesse sentido, Aristóteles argumenta que faltou admitir que algo pode ser, ou ser *em potência*, tal como uma criança é um adulto em potência, mas não em ato.

²³ No livro *Esthetics of Music* de Carl Dahlhaus (1982) também há uma abordagem aprofundada que pode complementar a leitura do presente artigo.

²⁴ Durante o período conhecido como romantismo alemão, circulava a ideia de obra como algo vivo, do qual se deriva a ideia de unidade orgânica. Isto passou a ser chamado mais tarde de naturalismo estético.

²⁵ GOETHE *apud* WEBERN, 2009, p. 20.

humano, enquanto ente natural, produz música devido ao movimento que lhe é inerente enquanto organismo vivo, o qual é, por sua vez, transduzido²⁶ em vibração e transduzido nele reciprocamente como experiência sonora. Porém, o problema em considerar-se a obra de arte como obra da natureza, ideia que pode parecer sedutora num primeiro momento por seu caráter universal²⁷, reside justamente na dificuldade, nesse viés, de estabelecer-se um recorte categorial adequado para nossa investigação, considerando o alto nível de complexidade que envolveria refletir e condensar, num único texto, questões tão diversas e complexas como a da liberdade criativa ou da unidade da obra musical, tomando como ponto de partida a natureza e o vivo²⁸.

Como examinamos anteriormente, natureza e movimento são duas noções interligadas. Os processos de transdução podem ser pensados como momentos do movimento primordial que se origina, na cosmovisão aristotélica, no primeiro motor imóvel e se manifesta na natureza, de tal maneira que o movimento pode ser compreendido como algo composto, uma sequência de causas e efeitos que se sucedem de forma análoga. Isto acontece, por exemplo, quando um microfone converte vibrações sonoras em ondas elétricas, as quais mantêm uma relação de similaridade morfológica — neste caso, as micro-velocidades que compõem uma onda sonora alteram um campo magnético que produz uma onda elétrica com “cópias” em outra forma de energia. Quanto maior a sensibilidade do microfone em relação às frequências que compõem o espectro audível, maior a resolução dessa onda análoga em relação à forma da onda sonora que a originou. O caráter fragmentado desta força motriz primordial mediada por mecanismos de transdução fundamenta a distinção entre o natural e o artificial na medida em que este último pressupõe o movimento da natureza transduzido por artifício, isto é, por ação de um ser humano como entidade transdutora. Não há dúvidas, nesse sentido, de que há um antes e um depois deste princípio de movimento e cuja linha de corte, no caso da obra musical, é o próprio ser humano. Este, por sua vez, consegue produzir inúmeros movimentos e, conseqüentemente, inúmeros sons. Dito de outra maneira: os movimentos que dão origem à obra musical são múltiplos, pois é óbvio que são vários e não apenas um, originando-se todos eles por meio de transdução, portanto, por meio da fragmentação ou

²⁶ Transdução é o processo por meio do qual uma grandeza física se transforma numa outra distinta, análoga à primeira.

²⁷ E de fato informou o ideário de todo um movimento estético na sua época, conhecido como romantismo alemão.

²⁸ Apesar de não referir-se diretamente a questões musicais, recomenda-se a leitura do livro *A Evolução Criadora*, de Henri Bergson.

estilhaçamento do movimento primordial, o que faz deste último algo composto que tende à multiplicidade.

Com base nestas considerações, a pluralidade de movimentos compreendidos como artifícios necessários para o surgimento de uma obra musical se configura como algo posterior na concepção aristotélica de *uno por natureza*, pois “as [coisas] que são naturalmente contínuas são *unas* num sentido mais verdadeiro do que as que são artificialmente contínuas” (ARISTÓTELES, 2012, p. 139). Assim, estes inúmeros movimentos (artifícios) que produzem sons diversos dão origem a entes/fenômenos²⁹ que não respiram, não se alimentam, não sentem, não sofrem, não possuem vontade própria e não se auto-reproduzem³⁰. De toda maneira, poder-se-ia afirmar, mesmo que provisoriamente, que a noção de obra musical à qual estamos nos referindo não possui *em si mesma* a razão da sua continuidade, assim como a sua existência não é possível — como o exemplo do bronze — separada da ação humana, já que o movimento dos corpos vibratórios em repouso existe apenas como potência e não em ato como nos entes vivos, sendo produto de um estilhaçamento do movimento natural em múltiplos movimentos transduzidos por artifício.

Portanto, a obra musical — em nossa interpretação dos textos aristotélicos citados — não pode ser considerada *una por natureza* e, por sua vez, a multiplicidade de movimentos e sons que compõem o que definimos previamente como obra musical sugere o problema da variedade, o qual pode vir a ser discutido à luz da noção aristotélica de continuidade, suscitando novos problemas que apontam para além do metafísico/ontológico, como veremos mais adiante.

Quatro classes primordiais de Uno

No livro X (cap. 1) Aristóteles classifica o que considera ser *uno* primária e essencialmente³¹ em quatro sentidos primordiais, os quais podem ser agrupados, na nossa interpretação, em duas perspectivas: (1) a perspectiva da imanência, sob a qual a unidade é tratada como propriedade

²⁹ Ente no sentido de algo existente, não implicando necessariamente em analogia com entes que apresentam outros modos de existência. Contudo, entrar em detalhes sobre os modos de existência da obra musical escaparia do objetivo deste trabalho. Para adentrar nessa discussão, recomenda-se *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger.

³⁰ Não num sentido biológico, evidentemente.

³¹ Na nossa compreensão do sentido aristotélico de essência, trata-se da fórmula ou descrição verbal do ente, referindo-se diretamente à substância.

imane, inerente à coisa e (2) a perspectiva da transcendência, ou seja, de uma unidade ideal, conceitual ou universal que se projeta sobre um objeto que pode ser uma totalidade composta de múltiplos. A primeira perspectiva abriga duas possibilidades: segundo Aristóteles, algo pode ser uno (a) em função da sua continuidade e (b) se for indivisível por número, ou seja, se se trata de uma individualidade. A segunda abriga também duas possibilidades: (a) se é indivisível por forma, ou seja, algo cujo conceito é uno, e (b) se se trata de uma totalidade, ou um todo de alguma espécie.

TABELA 1 – Classificação dos sentidos primordiais de uno propostos por Aristóteles.

Imanência	Transcendência
Continuidade	Conceito ou Fórmula
Individualidade	Totalidade

Dentre estes quatro sentidos primordiais, abordaremos o problema do uno por continuidade associado à obra musical, em função do espaço disponível para a discussão no presente trabalho.

O uno por continuidade

A continuidade à qual Aristóteles se refere, enquanto sentido primordial de uno, encontra-se ligada às noções de movimento e natureza, como examinamos anteriormente. Isto é, seria uno estrita e primordialmente algo naturalmente contínuo. Ou seja, “[...] [1] aquilo que é contínuo devido ao desenvolvimento natural e não devido ao contato ou à ligação; entre estas coisas são unas e com anterioridade aquelas cujo movimento é mais simples e indivisível.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 249)

Como mencionamos antes, o movimento primordial que se origina no primeiro motor imóvel se transduz, se estilhaça e se multiplica. Um exemplo por analogia do que seria um movimento simples e indivisível, para Aristóteles, seria o caso da linha reta, a qual é *mais una* do que uma linha que se dobra num determinado ponto, uma vez que esta última seria passível de ser dividida, já que está constituída por mais de uma direção. Desta maneira, artifícios como contato e ligação, isto é, justaposição ou sobreposição, outorgam à coisa um caráter artificial ou posterior.

Transpondo a questão para a obra musical, caberia pensar se por acaso esta possuiria um desenvolvimento natural sem a participação do contato ou da ligação? Como expusemos anteriormente, a noção de obra musical delineada inicialmente não corresponde à noção de um ente natural no sentido que o ser humano ou um pássaro o são. A obra é, antes, de natureza humana, no sentido de que existe como produto de uma ação humana chamada de composição, denotada no sentido de ‘pôr juntos’. Este ‘pôr juntos’ os sons se dá por meio de ações que visam o contato físico com corpos vibratórios e cuja proximidade no tempo pode ser compreendida como ligação de eventos sonoros. Esta ligação, pelo fato de que o som não é um objeto sólido, se dá por proximidade temporal: justaposição, de maneira diacrônica, ou por superposição, de maneira sincrônica, incluindo infinitas possibilidades intermediárias — compreendendo também as possibilidades transformativas internas dos próprios sons em termos de distribuição temporal de conteúdo espectral, além da modificação de estruturas compostas de sons distintos por meio de alterações dos seus componentes, implicando giros direcionais em diversos parâmetros.

Por outro lado, destacada entre os elementos musicais mais conhecidos, a onda senoidal³² poderia ser considerada o elemento *mais uno* justamente em razão de sua continuidade e da simplicidade de seu movimento. De fato, a senoide representa o movimento vibratório mais simples e indivisível. Também chamada de *onda pura*, a senoide é o único elemento musical que não possui harmônicos, diferentemente dos sons produzidos por meio de corpos vibratórios, cujos componentes espectrais variam de acordo com a forma emergente dos seus modos de vibração.

Contudo, mesmo nas peças musicais populares e cantigas infantis mais simples, haverá sempre e em toda circunstância, algum grau de variedade, de tal maneira que poder-se-ia dizer que a variedade é um princípio estético fundamental de nossa música. Por mínima que seja, ela está sempre presente na música: um simples deslocamento de uma nota para outra, como ocorre numa simples melodia, causa necessariamente uma quebra de continuidade. Assim, o variado se opõe ao contínuo, ao que pode ser considerado estritamente uno.

³² “Sinais determinísticos são aqueles que podem ser descritos sem nenhuma incerteza. Este tipo de sinal pode ser reproduzido de maneira exata e repetida. Um sinal senoidal puro é um exemplo de um sinal determinístico [...]” (TOKIO; KITANO, 2003, p. 3). “O processo de montagem de uma forma de onda ‘complexa’ a partir de componentes senoidais mais simples é conhecido como Síntese de Fourier” (GARRET, 2020, p. 15).

Variedade, Beleza e Unidade

O princípio de variedade aparece em diversos manuais de composição, como no canônico livro de contraponto *Gradus ad Parnassum*, de Johann Joseph Fux, que tem exercido grande influência sobre importantes compositores e didatas da composição musical ao longo do tempo e tem sido estudado em conservatórios e cursos superiores de música desde sua publicação em 1725 até hoje. Foi certamente lido por Bach, estudado por Mozart e mais tarde também por Haydn e Beethoven (MANN, 1965), e continuou sendo recomendado a jovens compositores do século XX, como fez Paul Hindemith, que inicia o seu já canônico livro de composição voltado à juventude, *The Craft of Musical Composition*, citando o *Gradus et Parnassum*, ao qual se refere como “o livro de contraponto cujos princípios básicos até hoje orientam o aluno no aprendizado do seu ofício” (HINDEMITH, 1945, p. 1, trad. nossa).

No livro de Fux, o princípio de variedade é tratado como causa do prazer auditivo, quando declara que “o propósito da harmonia é dar prazer [e o] prazer é despertado pela variedade de sons” (MANN, 1965, p. 21, trad. nossa). Esta passagem, projetada como modelo de beleza para várias gerações futuras de compositores, também representa a perpetuação de uma ideia muito anterior à época de Fux, diretamente relacionada com o problema do belo.

Entre os textos mais antigos que chegaram até nós do mundo grego, temos o *Hípias Maior*, de Platão. Neste diálogo aporético³³, o personagem Sócrates interroga Hípias, um conhecido sofista da época, sobre o que seria o *belo em si*. Sem trazer uma resposta definitiva para o problema, o desenvolvimento do texto aponta para alguns sentidos possíveis de beleza, lembrando que, para Platão, as coisas do mundo sensível existem por participação nas *formas*.

De acordo com o pensamento platônico, a beleza presentificada no mundo sensível existe por participar da ideia de beleza, ou do *belo em si*, mas sempre como cópia imperfeita, uma vez que o belo que *é sempre e em toda circunstância*, corresponde, para Platão, a uma ideia ou *forma*, eterna, imutável e separada do mundo sensível. Sua existência no mundo físico não seria possível, pois nele

³³ Derivado do termo *aporia*, abriga o sentido de problema sem saída. Os diálogos aporéticos não apresentam soluções definitivas aos problemas em questão, deixando-os sempre em aberto e instigando o leitor a desenvolver o seu próprio pensamento.

tudo está em permanente mutação. Por este motivo, Platão compreende as *formas* que habitam no mundo inteligível como elementos das coisas reais³⁴ — ideia refutada mais tarde por Aristóteles³⁵.

O prazer mencionado por Fux tem uma relação direta com um dos sentidos de belo discutidos no diálogo *Hípias Maior*. Nele, Sócrates pergunta a Hípias: “Vê, pois, se dissermos que é belo aquilo que nos agrada — não por todos os prazeres, mas o que nos agrada à audição e à visão — como poderíamos discordar?” (PLATÃO, 2019, p. 36). Evidentemente, Hípias concordou. Percebe-se que a variedade de sons pensada como uma condição para o prazer — e por sua vez, o prazer como um sentido possível na busca platônica pelo *belo em si* — constitui-se como uma oposição à noção aristotélica de continuidade num sentido primordial e estrito. Há de ser lembrado que o que é contínuo num sentido estrito não apresenta interrupções nem desvios. Já o tipo de continuidade que exibe algum ponto de articulação ou divisão — como um braço ou uma perna — é considerado menos uno por Aristóteles. Por outro lado, a variedade de sons presentes numa simples melodia é possível graças à mudança de um som para outro. A mudança se dá, nesse caso, pela interrupção ou modificação de um som inicial em relação a outro subsequente, causando necessariamente a destruição da sua continuidade e a sua conseqüente desaparecimento³⁶.

Mesmo considerando o exemplo da música minimalista ou de músicas de função ritualística, seria difícil encontrar um exemplo musical que engendrassse de forma radical o princípio de continuidade como sentido primordial de unidade³⁷. Por outro lado, tal como sugere Arnold Schoenberg, a monotonia provocada por meio de repetição exaustiva levaria ao tédio e ao desprazer, num sentido oposto àquele reconhecido por Fux³⁸, da variedade como o causa do prazer, e, conseqüentemente, como fundamento do belo³⁹.

No livro *Fundamentos da Composição Musical*, Schoenberg sugere que “um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*,

³⁴ Nesse sentido, para Platão, o que não muda é anterior ao que muda.

³⁵ Para um maior detalhamento, Aristóteles (2012, p. 58).

³⁶ Desaparecimento do mundo fenomênico, desconsiderando o envolvimento da memória, o qual exigiria uma discussão à parte.

³⁷ Passando por alto que a continuidade primordial para Aristóteles é natural, e não artificial, como o caso da senoide. Aliás, poderia esta, em estado puro, ser considerada uma obra de arte? Talvez alguém como Marcel Duchamp poderia ter dado uma resposta a esta provocação.

³⁸ Também diversos outros autores, entre eles o célebre Descartes, no seu *Compendium Musicae*: “Finalmente há de se notar que a variedade é muito agradável em todas as coisas” (DESCARTES apud DE CASTRO, 2015, p. 21).

³⁹ Ideia platônica até hoje muito presente no nosso senso comum.

e esta só pode ser evitada pela *variação*” (SCHOENBERG, 1996, p. 35). Por evidente que possa parecer, vale lembrar que a repetição é sempre de algo que já aconteceu e que precisa terminar de acontecer para poder acontecer novamente. Isto indica que a estrutura morfológica-temporal do motivo possui em si mesma elementos distintos que, ao suceder-se numa ordem particular, nos permitem reconhecer a forma da memória de um devir percebido.

Tome-se como exemplo o motivo principal (ou sujeito) da *Invenção 1* de J.S. Bach exposto na figura 1. Trata-se de um motivo composto por quatro notas distintas e que apresenta uma mudança de direção a partir da nota Fá. Dessa maneira, temos um primeiro segmento ascendente por graus conjuntos (linear) e, a partir da nota Fá, um segmento descendente composto por dois intervalos de terça (angular) em distância de segunda menor, Fá-Ré (subdominante) e Mi-Dó (tônica), configurando uma cadência plagal. O término do motivo acontece por meio da interrupção do fluxo de semicolcheias, com o salto de quinta a partir do qual foi elaborado o contrasujeito⁴⁰. O fluxo de semicolcheias apresentado na voz superior que é interrompido pela primeira nota do contrasujeito (Sol), é reapresentado pela voz inferior uma oitava abaixo. Nesse sentido, o que continua — paradoxalmente — é a descontinuidade implícita numa sequência de sons distintos em intervalos temporais similares.

O sujeito reapresentado na voz grave têm durações equivalentes e as mesmas relações intervalares entre as suas notas e pode ser apreendido como uma repetição, uma vez que o sujeito inicialmente apresentado teve um fim: seu fluxo duracional foi interrompido e o contrasujeito que lhe segue apresenta notas mais agudas — no tetracorde superior da escala — com o dobro da duração anterior (colcheias) e uma configuração intervalar que expressa, funcionalmente, uma interação entre a dominante e a tônica: Sol (dominante), Dó (tônica), Si (dominante) e Dó (tônica), reforçadas pelas relações intervalares produzidas com o sujeito reapresentado na voz inferior, o qual, na ausência de contraponto, apresentava uma cadência plagal, progredindo em direção à tônica a partir de uma subdominante.

⁴⁰ O contraponto para o sujeito que é reapresentado pela voz inferior.

FIGURA 1 – Primeiro compasso da *Invenção 1* BWV 772, de J.S. Bach.



Estas vibrações sonoras distintas que ocorrem numa ordem particular imprimem-se na memória, a partir da qual podemos relembrar alguns aspectos do devir do motivo. Isto é, reconhecemos um antes e um depois, enformados e conseqüentemente identificados como memórias de vibrações distintas. A imagem de um antes e um depois enformados é comparável à imagem da poeira que, flutuando no ar, se percebe atravessada pelo raio laser que, por sua vez, a torna visível: se percebemos ali a atuação do raio não pelo próprio raio que *per se* se faz aparecer, mas sim devido à poeira que, ao ser tocada pelo raio, indica a sua presença. Da mesma maneira, o devir do som se faz perceptível quando o ar (ou outro meio) se vê alterado por sua própria vibração: seu tempo jazia “invisível” antes de sua manifestação vibratória, tornando-se manifesto naquele exato momento que não é mais e nunca mais será, mas que no entanto, nos deixa impressa a lembrança do seu movimento. Em outras palavras, é devido à interrupção de continuidades que, em efeito, somos levados a conhecer que algo foi, deixou de ser e não é mais.

Em termos musicais, o motivo pode ser descrito como um ritmo particular de uma única nota, ou um ritmo particular envolvendo mais de uma nota e cujos aspectos mais imediatos tendem a ser repetidos de forma mais ou menos variada, encarnando uma unidade pensada como similaridade, algo que acontece inclusive na música atonal, a qual “muitas vezes alcançava um certo grau de unidade através do uso recorrente de um novo tipo de motivo” (KOTSKA, 2016, p. 167). Em ambos os casos, tanto na repetição ritmada de um único som quanto na alternância entre sons distintos é possível constatar descontinuidades, sendo o segundo caso mais descontínuo que o primeiro por envolver não apenas durações distintas — já que a manutenção de durações iguais implica a mera

pulsação, e não necessariamente um ritmo – mas também vibrações que podem diferir em velocidade, timbre e invólucro⁴¹.

Considerar que a simples repetição de um mesmo som provoca descontinuidades implica também considerar o ato composicional como uma organização de descontinuidades mais do que como uma projeção escultural de entidades perfeitamente unidas e contínuas, como objetos sólidos compostos de uma só matéria. Podemos indagar se porventura existiriam fatores culturais que contribuem para o reforço deste imaginário. O sistema de notação musical tradicional, por exemplo, utiliza formas visuais para representar sons e ritmos organizados da esquerda para a direita numa configuração linear e unidimensional do fluxo temporal. Nesse caso, uma vez que o indivíduo é aculturado musicalmente e apreende tal sistema, ele pode passar a ser utilizado como um dos principais meios de acesso a determinados repertórios, modulando a experiência e reflexão a respeito de seus fluxos temporais, da forma musical, sua escuta e lembrança. Nessa mesma linha, autores como Christopher Hasty apontam para alguns aspectos inerentes à teoria musical tradicional com os quais tendemos a concordar. Para o autor,

A teoria musical em suas diversas formas pode funcionar de forma mais ou menos criativa ou destrutiva. Esta pode levar a um crescimento de habilidade e sensibilidade, ou pode levar a uma alienação ou distanciamento da experiência estética. Em ambos os casos, os conceitos e categorias da teoria musical uma vez aprendidas afetam profundamente nossos envolvimento com a música. Assim, teoria e a prática são, para bem ou para mal, indissolúveis. (HASTY, 2010, p. 4, trad. nossa)

De toda maneira, a ideia de que ambas esferas, a do pensamento sobre música e a dos sistemas de notação historicamente estabelecidos não tenham alguma conexão, parece um tanto contraintuitiva. Devido à nossa condição de seres imersos na cultura em que vivemos, acreditamos na pertinência deste apontamento.

⁴¹ Nesse sentido, é importante lembrar que os modos de percepção são mais um aspecto do ser humano que não consegue escapar da influência da cultura nem dos mecanismos pelos quais somos aculturados musicalmente (WELCH e OCKELFORD, 2016, p. 509). Assim, cantigas infantis, cantos religiosos e canções populares veiculadas por transmissão oral ou meios de comunicação massiva no ocidente exigem modos de escuta nos quais as micro-relações rítmicas são menos relevantes para a compreensão do discurso musical do que outros elementos, como por exemplo a letra da música e o sentido direcional das frases musicais. A isto pode ser acrescentado que muitas vezes a música ocupa um lugar de fundo, enquanto certos tipos de música que idealizam a atenção completa do ouvinte se reduzem a um pequeno número de ouvintes (SLOBODA et al., p. 719).

De acordo com o que foi exposto, considera-se que um dos quatro sentidos de *uno* definidos por Aristóteles, a saber, o que é *naturalmente contínuo*⁴², não parece ser predicável da obra musical por duas razões: (1) porque a obra não é um ente natural que encerra em si mesma um princípio de movimento como no caso dos entes vivos, considerando a fragmentação e estilhaçamento do movimento primordial, posto em relevo pelos mecanismos de transdução envolvidos na transmissão de movimentos múltiplos e artificiais; e porque (2), mesmo as estruturas sonoras tradicionais mais simples, como os motivos, são compostas de descontinuidades as quais, junto às suas proporções internas, imprimem sensações que categorizamos temporalmente, baseando-nos em categorias relativas a um determinado constructo temporal. Aqui reside a possibilidade de reconhecimento de uma estrutura melódica quando rerepresentada, mesmo quando ela exibe algum tipo de variação: a similaridade morfológica se constitui como um gatilho da memória ecoica ou de curto prazo, produzindo-se o reconhecimento (SNYDER, 2016, p. 168).

Como vimos, o princípio de variedade, tradicionalmente ligado ao prazer auditivo e, conseqüentemente, à beleza musical⁴³, subverte a continuidade: a interrompe, a extingue, como conceber a obra como “uma obra”, ou como uma unidade — bem como partes menores como frases e motivos — a despeito das inúmeras descontinuidades que compõem o seu próprio substrato. Este fato nos conduz a considerar a obra musical, em termos aristotélicos, *una* no conceito, mas não no número, por ser múltipla e, conseqüentemente, divisível.

Unidade como valor representado

A quantidade de variedade que se admite na elaboração de uma obra musical depende de vários fatores, entre eles, do lugar, da época⁴⁴ e da função que esta possui num determinado contexto sociocultural. Depende, também, dos valores ou ideias de bem que são cultivadas por determinado grupo social e que incidem diretamente no julgamento da obra. Daí a importância de se considerar o

⁴² E não por mero contato ou ligação, sendo a continuidade por nós identificada como pertencente a uma perspectiva imanente, ou seja, que trata a unidade como própria da coisa.

⁴³ De acordo com os autores citados e que se constituem como base do senso comum. Uma discussão aprofundada sobre o problema do belo escaparia do objetivo geral deste trabalho.

⁴⁴ Num sentido epistêmico, ideológico e tecnológico, mas não se limitando apenas a estes.

lugar da unidade na cosmovisão aristotélica⁴⁵ desde um ponto de vista ontológico — ideia que parece não ter tido tanto êxito ao longo da história quanto a identificação platônica do uno como o *bem em si*, ou quanto as ideias pitagóricas que concebiam a unidade como primeiro princípio — ao apontarmos essa diferença resta implícita a pertinência da realização de um estudo comparativo da recepção das concepções aristotélicas e platônicas em nossas práticas musicais mas que, muito embora necessário, obviamente foge muitíssimo ao alcance e escopo do presente artigo.

A hipótese que se deriva desta constatação é que a unidade, pensada como um primeiro princípio e conseqüentemente identificada com o *bem em si*, se manifesta em diversas dimensões da cultura ocidental. No fazer artístico, assim como na ideia de beleza a unidade se manifesta como princípio composicional projetando-se musicalmente de maneiras distintas, a depender do lugar, época e tradição⁴⁶.

Ao considerar a discussão de Aristóteles sobre a unidade, a qual contempla vários sentidos, é possível relativizar a unidade da obra musical como algo necessariamente bom. Dessa maneira, uma obra não seria necessariamente melhor ou pior por ser mais ou menos una, já que a unidade não é nem um bem em si mesma nem uma condição primordial para a existência da obra. Como constata Stamp (1975), a unidade é comumente tratada como virtude, como algo que produz um certo ‘melhoramento estético’, não somente na música, mas também em outras artes, como na literatura, na dramaturgia e na pintura. Para ilustrar que esta ideia pode ser um tanto questionável, Stamp traz o exemplo da

[...] ópera de Mozart *Die Entführung aus dem Serail*. Os solos de Osmin nos Atos Um e Três são, de uma perspectiva do século XVIII, epítome do caos musical. Modulações distantes, mudanças repentinas de andamento e frases de coloratura desajeitadas para a voz do baixo caracterizam ambas as peças. No entanto, eles são os ingredientes musicais essenciais da personalidade de Osmin. Mozart descreveu a situação em uma carta a seu pai: ‘Pois assim como um homem (Osmin) em uma raiva tão alta ultrapassa todos os limites da ordem, moderação e propriedade e se esquece completamente de si mesmo, a música também deve esquecer próprio.’¹⁹ Mozart conhecia seus personagens. Ele percebeu que uma *aria da capo* unificada seria totalmente inapropriada para um homem que ‘ultrapassa todos os limites da ordem’. (STAMP, 1975, p. 195)

⁴⁵ Isto é, como predicado do ser e não como primeiro princípio.

⁴⁶ Alguns aspectos em comum são a uniformidade do material musical e os processos gradativos de transformação, isto é, a concomitância de parâmetros estáveis com parâmetros que sofrem alguma alteração no fluxo temporal.

O comentário de Stamp revela que, em sua visão, quando a música tem uma finalidade essencialmente figurativa, ou seja, quando ela almeja instituir uma forma narrativa capaz de representar algo que não é uno — neste caso, a personalidade de Osmin —, a unidade deixa de ser algo esteticamente desejável, justamente porque a forma musical deixa de apresentar elementos figurativos e falha em seu intuito de representar algo que é essencialmente caótico, como a raiva do personagem. De toda maneira, a preocupação (e, na prática, a ocupação) de gestarem-se elementos unificadores da obra está sempre de algum modo presente, mesmo em obras musicais que apresentam um certo grau de descontinuidade formal, definidas por razões dramáticas. Dessa maneira, no classicismo mozartiano determinados elementos de contraste poderiam, e até deveriam, ser incluídos na obra, embora devessem “ser cuidadosamente tratados ou a unidade da peça (representada ainda pelo ‘estímulo central’) poderia ser destruída”. (BARBOSA, 2008, p. 70, grifos nossos)

Apesar dos contundentes questionamentos de Kenneth Stamp e das reflexões históricas de Lucas de Paula Barbosa sobre o assunto, de modo geral a bibliografia brasileira sobre o problema da unidade musical ainda segue escassa. O termo tem sido pouco problematizado e até, por vezes, relegado aprioristicamente ao senso comum, simplesmente como força ou virtude inevitável ou inerentemente desejável pela maioria — dos ouvintes, intérpretes e criadores —, inclusive em textos sobre música instrumental não-figurativa. No caso específico da composição, não seria por demais arriscado falar em unidade como ‘um irrefletido’, uma ‘ideia fantasma’ associada aprioristicamente a um bem e que, por ocasião de sua ausência, a obra perderia sua consistência e valor artístico.

Assim, a obra musical em sua dimensão simbólica se configura como um bem cultural que representa valores e ideais de um grupo de indivíduos, tornando a morfologia musical objeto de avaliação num sentido moral. Ou seja, antes de se avaliarem qualidades imanentes da obra, avalia-se o quanto nesta obra se representam, de fato, determinados valores e aspirações de um dado grupo social.

A unidade, quando manifestada na obra musical como um valor representado, atende à tendência de se valorizar a obra que melhor represente os valores e ideais do grupo social ao qual ela pertence: como a alternativa de uma sociedade uma parece ser melhor do que a de uma sociedade fragmentada, a unidade da obra é também valorizada; como a alternativa de um país uno parece ser melhor do que a de um país desunido, a unidade da obra é também valorizada; como a alternativa de

uma família coesa parece ser melhor do que a de uma família desmembrada, a unidade da obra é também valorizada, etc.⁴⁷.

Trata-se de um uso irrefletido da ideia de unidade, que se reduz à noção de que a mera igualdade entre os elementos que compõem um todo resulta necessariamente em algo bom. Aqui Repousa aqui a pertinência e importância dos textos de Aristóteles a respeito da unidade, uma vez que em Aristóteles a unidade assume, explicitamente, sentidos diversos e que se realizam imanente e transcendentemente em domínios criativos e expressivos que ultrapassam a mera noção de uniformidade ou invariabilidade — e assim concordamos com Stamp, quando sugere que o papel da unidade como ‘melhorador estético’ não pode ser aplicado de forma indistinta a todo e qualquer tipo de obra musical.

De todo modo, de acordo com a maneira de pensar que é marcada por um certo reducionismo, de senso comum, uma obra musical *mais una* teria mais valor do que uma obra que se percebesse morfológicamente fragmentada, apresentando, na avaliação de determinados agentes, elementos desconexos, processos descontínuos ou interrompidos, ou materiais que se transformassem ‘mais do que deveriam’, ou e que não representassem compromisso com tal linearidade discursiva ou eixo dramático. Não nos é estranha a ideia, culturalmente assimilada, de que bons compositores aproveitam bem os seus materiais ao fazerem muito com pouco, além da menção muito presente, e por vezes contundente, aos processos composicionais de Ludwig Van Beethoven a esse respeito.

Encontram-se, em meio à literatura musical universal, muitos casos de franca oposição à descontinuidade ou ‘falta de unidade’, contextualmente identificadas como antitéticas à ‘boa música’. Um deles é o supracitado livro de Roman Ingarden que, apesar de sua interessantíssima discussão sobre os modos de existência da obra de arte, nos surpreende ao tratar o problema da unidade da obra questionando

[...] como uma obra composta por muitos produtos musicais e muitas partes constitui uma única obra que não se desfaz em muitos produtos musicais não relacionados, que forma um todo unificado e significativo? Certamente, nem toda obra musical é verdadeiramente unificada. Nem toda obra constitui um todo artisticamente significativo. Há, no entanto,

⁴⁷ Por oposição, existe a arte que serve como uma confirmação centrípeta de valores e visões de mundo e aquela que serve como uma contradição, ou como uma questão em aberto (centrífuga). O centrífugo nesse caso é transversal no sentido que atravessa a cultura e o indivíduo, ligando pontos habitualmente desconectados no tempo, na geografia, na psicologia, nos mitos, etc.

obras que são música "ruim", e são ruins em parte porque se desintegram em produtos acústicos não relacionados, embora formem uma sequência ininterrupta no tempo. No entanto, essas partes não relacionadas estão de acordo, supostamente, com as intenções do compositor e o destino da obra de arte, o qual é emergir sobre elas pertencendo uma à outra formando um todo unificado. Este é, de fato, o conceito de arte em geral. A sequência temporal dessas partes não é, no entanto, suficiente para constituí-las como uma única obra e um todo artístico unificado e significativo, pois falta algo na determinação qualitativa e na estrutura que impede a realização da unidade e da completude em dita obra. É um amálgama, mas não uma obra singular. (INGARDEN, 1986, pp. 123, 124, trad. nossa)⁴⁸

Similarmente a Ingarden, nesse ponto, encontramos, por exemplo, em Theodor Adorno a posição dialética em favor da 'música séria' fortemente fundamentada na ideia de unidade como bem, em contraposição à 'música ligeira'. A unidade pôde ser ali compreendida como representação de uma sociedade verdadeiramente — e não apenas aparentemente — feliz, quando Adorno pontua que

na variedade dos encantos e da expressão comprova-se sua grandeza como força que conduz à síntese. A síntese musical não somente conserva a unidade da aparência e a protege do perigo de derivar para a tentação do "bonvivantismo". Em tal unidade, também, na relação dos momentos particulares com um todo em produção, fixa-se a imagem de uma situação social na qual — e só nela — esses elementos particulares de felicidade seriam mais do que mera aparência. (ADORNO, 1996, p. 23)

Logo, nos parece implícita, em Adorno, a valorização de processos composicionais clássico-românticos, especialmente no que se refere à seção de desenvolvimento de uma sonata ou sinfonia — que, por sua vez, ao colocar em jogo as forças antagônicas presentes na exposição temática inicial e conduzir processos elaborativos na busca pela síntese entre forças opostas ou contrastantes encontra paralelos na estrutura do discurso. Caberia talvez considerar nesse caso tal concepção morfológica como uma abstração formal linguística, na qual a busca pela síntese (unidade) é inerente, no sentido da necessidade pela resolução de ambiguidades e conflitos, simbolizada por meio de processos composicionais específicos. Mas Adorno também traz à tona a relação entre as partes e o todo,

⁴⁸ "The first question is: how does a work consisting of many musical products and many parts constitute nevertheless a single work that does not fall apart into many unrelated musical products, that forms a unified, meaningful whole? To be sure, not every musical work is truly unified. Not every work constitutes an artistically meaningful whole. There are, however, works that are "bad" music, and they are bad partly because they disintegrate into unrelated acoustic products, even though they form an uninterrupted sequence in time. Yet, these actually unrelated parts are supposed according to the intentions of the composer and the destination of the work of art which is to arise upon them to belong to each other and form a unified whole. This in fact is the concept of art in general. The temporal sequence of these parts is not, however, sufficient to constitute them into a single work and a unified, meaningful, artistic whole, for there is something lacking in the qualitative determination and structure that prevents the achievement of unity and wholeness in the given work. It is an amalgam, but not a single work". (INGARDEN, 1986, pp. 123, 124)

conhecido fundamento da beleza clássica, tratando-a explicitamente como uma representação de um ideal de sociedade.

Sobre isso, concordamos com Fernando Nicknich quando sugere que as críticas de Adorno à por ele chamada “música ligeira”

[...] derivam, então, do fato que ela se compõe de fragmentos que nunca chegam a uma síntese, oferecendo ao ouvinte apenas aparências de verdade e felicidade que, justamente por não terem força de síntese, nunca deixam de ser ilusórias. A verdadeira felicidade, ao contrário, estaria na observância do todo musical, na síntese dos encantos e prazeres, apenas encontrados na correta apreciação da música séria. (NICKNICH, 2013, p. 289)

Em nossa avaliação, tanto a música de concerto de matriz europeia quanto a música popular folclórica ou urbana existem graças às discontinuidades que formam o substrato material das estruturas musicais — cabendo ainda dizer que a síntese ou unidade almejada por Adorno, e que parece tomar como modelo práticas de compositores clássico-românticos e contemporâneos da época como o próprio Schoenberg, encontra abrigo num paradigma de música pensada como discurso, historicamente situada, identificada e valorizada por um determinado grupo social.

Tal valorização se articula na medida em que os indivíduos que compõem determinado grupo social são capazes de compreender os códigos segundo os quais uma obra foi codificada e assim, conseqüentemente, também os valores e aspirações ali representados, tal como a ‘feliz situação social’ à qual Adorno faz menção. Dessa maneira, citando, complementarmente, as palavras de Bourdieu, o vínculo entre a chamada “música séria” e o gosto da classe dominante se vê reforçado pela maneira de usar determinados bens simbólicos, particularmente os que são considerados como atributos de excelência, e que constituem um dos marcadores privilegiados da ‘classe’ (BOURDIEU, 2007, p. 65).

Considerações Finais

Durante a pesquisa levada a cabo, constatamos que a unidade em música pode assumir diversos sentidos, os quais diferem a depender do lugar, época e contexto, tendo conseqüências na nossa maneira de pensar e fazer música. Isto, por sua vez, acaba traduzindo-se em diferenças estéticas entre estilos de época, entre gêneros musicais e entre estilos individuais de cada artista.

Constatamos também que há diversos problemas relacionados que se conectam com a questão da unidade, entre eles, o problema da variedade, da beleza e da unidade como valor representado, os quais não se esgotam por meio de uma discussão puramente metafísica. Entretanto, as estruturas categoriais que servem de base para o pensamento metafísico aristotélico — e a partir das quais foi possível entender o lugar da unidade em relação ao ser e ao bem em si — se mostraram como um arcabouço filosófico adequado na elaboração de uma discussão crítica sobre a unidade da obra musical e que consideramos pertinente nos dias atuais.

Torna-se assim evidente que a unidade não é uma noção cristalizada, uma vez que não é possível defini-la de modo unívoco. Nem Aristóteles teria embarcado numa empreitada tão escorregadia, chegando a reconhecer, prudentemente, os seus múltiplos sentidos. Paradoxalmente, a unidade não é uma coisa só, e por este exato motivo, abordar o problema da unidade implica especificar em que sentido o termo está sendo utilizado.

Ao ampararmo-nos referencialmente, ao longo de nosso trabalho, na *Metafísica* de Aristóteles, buscamos encontrar respostas sobre o problema da unidade da obra musical, a fim de confrontar, em primeiro lugar, as nossas próprias convicções sobre o que considerávamos serem boas práticas composicionais — ao menos o que aprendemos serem boas práticas, de acordo com o que nos foi ensinado. Perguntamo-nos, a partir disso, se não restariam, em nossos modos de pensar a estrutura, a forma musical, por exemplo, resquícios de ideias que hoje talvez não nos servem tanto quanto já serviram em outras épocas. Este espírito atualizante nos moveu então a considerar primeiramente escritos que abordassem a unidade de um ponto de vista histórico e crítico, como o artigo de Lucas de Paula Barbosa (2008) e o de Kenneth Stampf (1975), bem como a noção de obra musical elaborada por Roman Ingarden (1986).

Entretanto, as mudanças que ocorrem na esfera do pensamento e que parecem derramar-se num determinado contexto histórico, nos levam a inquirir sobre o que, apesar delas, subsiste e se mantém vivo. Iniciamos uma espécie de ‘procura substancial da unidade’, nos permitindo aqui a licença poética pois, como bem mencionamos anteriormente, para Aristóteles a unidade é predicado da substância e não substância nem primeiro princípio. E então chegamos nos quatro sentidos primordiais em que algo pode ser uno, discutidos em sua *Metafísica*.

Cabe ainda dizer que quando lemos Aristóteles, sobretudo uma tradução que, de acordo com o próprio tradutor Edson Bini, se pretende uma paráfrase do pensamento aristotélico, levando em conta as dificuldades próprias de toda tradução, não o lemos como filólogos nem filósofos, mas sim como musicistas, intérpretes e criadores musicais da primeira metade do séc. XXI. Logo, com a obra musical em mente e em confronto às nossas convicções prévias tipicamente musicais, percebemos que não há pedra filosofal a ser encontrada e que, à medida que a pesquisa segue seu curso, os problemas iniciais se abrem em novos percursos ganhando novas nuances. Se inicialmente buscamos enfrentar o problema da unidade da obra musical, era de certo necessário colocar a pergunta: o que é a obra musical?

Nessa busca, encontramos em Ingarden (1986) uma discussão ontológica sobre a obra musical, na qual o autor procura aproximar-se fenomenologicamente da ‘essência da obra musical’⁴⁹. Isto reconfigura o problema que tínhamos em mente antes de ler Aristóteles, pois procurávamos a unidade da obra musical sem ter considerado de antemão os seus modos de existência. Ingarden classifica a obra musical como objeto intencional, não como objeto real. Logo, a pergunta sobre a unidade da obra amplifica-se, ganhando uma especificidade ainda maior, uma vez que a obra não poderia ser reduzida a uma mera coleção de sons dispostos, mais ou menos fixados num suporte tangível ou intangível. Isso eleva indubitavelmente o grau de complexidade da questão, nos levando a considerar a unidade do intangível ou mesmo como a unidade se manifestaria em função de sua própria intangibilidade. A intangibilidade, neste caso, da memória como suporte imaterial, e da oralidade, como meio de transdução, (re)conduz a discussão do problema para questões cognitivas e socioculturais, cujas categorias e pressupostos também podem ser objeto de discussão filosófica.

Percebemos que a especificidade que o problema da unidade da obra musical adquire ao considerar o pensamento de Ingarden emerge do fato de estarmos tratando da unidade de um objeto intencional, e não de um objeto considerado real⁵⁰, como costumamos pensar a obra. É assim que os quatro sentidos primordiais de uno discutidos por Aristóteles na sua *Metafísica* ganham um novo objeto sobre o qual a unidade, como predicado, pode ser projetada, sugerindo um novo ciclo de

⁴⁹ Ingarden foi aluno do próprio Edmund Husserl, considerado o ‘pai da fenomenologia’.

⁵⁰ Contudo, Ingarden não chega a realizar tal aproximação no texto pesquisado. Ao invés, tenta argumentar por que uma sonata ou uma sinfonia não perde a sua unidade apesar das pausas entre os seus movimentos, deixando de lado a discussão sobre a categoria na qual classifica, de modo extremamente perspicaz, a obra musical.

reflexões, uma vez que agora, nessas bases, o problema se reformula: em que sentido a obra musical pensada como objeto intencional pode ser una? Esperamos que o presente artigo possa servir como substrato a esse novo ciclo reflexivo, no que, já antecipamos, a fundamental contribuição do pensamento aristotélico nos parece ser indispensável.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. *Os Pensadores/Adorno*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. de Edson Bini, 2da Edição. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARISTÓTELES. *Problemas Musicais*. Trad. de Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2009.
- BARBOSA, Lucas de Paula. *Reflexões sobre unidade em música*. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 65-78, jun. 2008.
- BOULEZ, Pierre. *Nos limites do país fértil*. Flo Menezes. *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção – Crítica social do Julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CASTRO, Susana. *Três formulações do objeto da Metafísica de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- DAHLHAUS, Carl. *Aesthetics of Music*. Trad. de William W. Austin. Cambridge University Press, 1982.
- DE CASTRO, Gustavo. *O Compêndio de Música de René Descartes - Entendimento e anotações sobre a tradução*. 2015. Dissertação. (Mestrado em Música) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2015.
- DIAS, Rosa. *A música no pensamento de Aristóteles*. *Ensaio Filosófico*, Volume X – Dezembro/2014.
- FOSTER, Peter. Piece. In: GROVE Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21701>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GARRET, Steven. *Understanding Acoustics: An Experimentalist's View of Sound and Vibration*. 2 ed. Pine Grove Mills: Springer Cham, 2020.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. Trad. de Arthur Mendel, 4ta edição. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1945.

INGARDEN, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. The MacMillan Press, 1986.

KOTSKA, Stefan. *Materials and techniques of post-tonal music*. 4 ed. Nova Iorque: Routledge, 2016.

MANN, Alfred. *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1965.

NICKNICH, Fernando. Fetiches e Fe(i)Tiches: A Crítica de Theodor Adorno à Indústria Cultural sob a Ótica da Antropologia Simétrica de Bruno Latour. In: *Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música*, v.1, n.1. p. 286-297. UFRGS, 2013.

PLATÃO. Hípias Maior. Trad. de Lucas Angioni. *Archai*, n.26. Brasília, 2019.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.

SLOBODA, J.; GREASLEY, A.; LAMONT, A. Choosing to Hear Music: Motivation, Process, and Effect. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian. THAUT, Michael. (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 711-724

SNYDER, Bob. Memory for Music. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian. THAUT, Michael. (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 167-176.

STAMPP, Kenneth M. Jr. Unity as a Virtue. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 2 (Winter, 1975), pp.191-197. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430076>. Acesso em fev. 2019.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em seis lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1996.

TOKIO, Ricardo; KITANO, Claudio. *Sinais e Sistemas*. São Paulo: UNESP, 2003.

WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortedur, 2009.

WELCH, Graham.; OCKELFORD, Adam. The Role of the Institution and Teachers in Supporting Learning. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian. THAUT, Michael. (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016. p. 509-526.

SOBRE OS AUTORES

Paul Wegmann é guitarrista, compositor, produtor e educador musical. Iniciou seus estudos superiores em guitarra elétrica na Escuela Moderna de Música (Santiago do Chile), continuando no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (São Paulo, Brasil), em guitarra Mpb/Jazz. É Bacharel em Composição e Regência pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR), mestrando em Criação Sonora pela Universidade Federal do Paraná com bolsa Capes e realiza Especialização em Música Eletroacústica na UNESPAR. Tem estreado obras em eventos locais e internacionais dedicados à música contemporânea de concerto e composto trilhas sonoras para cinema e obras teatrais. Publicou trabalhos acadêmicos no Brasil e na Espanha. É professor do curso de Composição e Arranjo Instrumental no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba desde 2015 e desenvolve pesquisas nas áreas de composição com

suporte tecnológico, programação criativa (Max/Msp), improvisação, filosofia da música e educação musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3530-9537>. E-mail: paul.wegmann.p@gmail.com

Indione Rodrigues é compositor, arranjador e educador musical. Estuda aspectos do tempo musical e da temporalidade do processo composicional musical (PhD, UL, Londres), gesto polimétrico e politempo (mestrado, USP, SP). É professor associado da Universidade Federal do Paraná. Seus atuais interesses de pesquisa incluem o estudo de aspectos temporais, epistemológicos e ontológicos envolvidos no processo criativo musical, e aspectos rítmicos formais emergentes no ato composicional. Também desenvolve pesquisas em processos criativos experimentais envolvendo improvisação livre, tecnologias interacionais e de realidade aumentada, e interfaces artísticas multiartes, incluindo performances híbridas, teatro musical e ópera. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9292-7724>. E-mail: indione@gmail.com