

## Música e contexto de pensamento: Uma proposta de abordagem crítico-interpretativa

*Music and Context of Thought:  
A Proposal for a Critical-Interpretative Approach*

**Lucas de Paula Barbosa**  
**Ernesto Hartmann**  
*Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** Fundamentando-se na concepção de fantasia, forma/ideia e modelagem sonora no pensamento de Hanslick; de princípio quantitativo segundo a tradição pitagórica no estudo da relação música/número/cosmos; e, de princípio qualitativo segundo a teoria crítico/filosófica da mimesis em Aristóteles, no presente artigo busca-se propor parâmetros que possam contribuir para se abordar crítico-interpretativamente as possíveis interconexões entre música e contexto de pensamento. Por meio do debate entre estes três autores, discute-se sobre a possibilidade de que o contexto de pensamento tenderia a influenciar o pensar música, contribuindo para o estabelecimento de novas proposições quanto à própria natureza da arte musical; que, como consequência, no fazer música, o material sonoro, por suas propriedades e características quantitativas/qualitativas, poderia ser valorado e combinado em função desta interconexão.

**Palavras-chave:** Contexto de pensamento. Pensar e fazer música. Parâmetros interativos.

**Abstract:** Based on the conception of fantasy, form/idea and sound modeling in Hanslick's thought; of a quantitative principle according to the Pythagorean tradition in the study of the music/number/cosmos relationship; and, of a qualitative principle according to the critical/philosophical theory of mimesis in Aristotle, this article seeks to propose parameters that can contribute to a critical-interpretative approach to the possible interconnections between music and context of thought. Through the debate between these three authors, it discusses the possibility that the context of thought would tend to influence thinking about music, contributing to the establishment of new propositions regarding the very nature of musical art; that, as a consequence, in making music, the sound material, due to its quantitative/qualitative properties and characteristics, could be valued and combined according to this interconnection.

**Keywords:** Context of thought. Thinking and making music. Interactive parameters.



## 1. Introdução

Em seu livro *An Introduction to Symbolic Logic*, Susane K. Langer, ao discutir sobre o estudo das formas, afirma que “[...] analogia nada mais é do que o reconhecimento de formas comuns em coisas diferentes”<sup>1</sup> (Langer 2011, p. 29). A descoberta destas formas ou padrões comuns provém do que ela chama de intuição lógica, sendo que, a partir deste processo intuitivo, muitas vezes denominado de senso comum, pode-se chegar à elaboração de concepções mais gerais e sistematizadas, e, ao conhecimento científico. É neste sentido, ou seja, da comum percepção e afirmação de que há relação ou aspectos comuns entre contexto de pensamento<sup>2</sup> e música que, na presente investigação, se busca estabelecer conceitos descritivos mais apropriados para o estudo desta interconexão, visto que, de forma geral, ainda que reconhecida e afirmada, sua abordagem se limita apenas ao nível da citação ou da ilustração.

Tratando sobre esta relação, Hanslick (2011), em *Do Belo Musical*, afirma:

Não há muito, começou-se a olhar as obras de arte em ligação com as ideias e os acontecimentos da época que as gerou. Esta conexão inegável existe também para a música. Como manifestação do espírito humano, deve igualmente encontrar-se em relação recíproca com as suas restantes actividades: com as simultâneas criações da poesia e da arte plástica, com as condições poéticas, sociais e científicas do seu tempo e, finalmente, com as vivências e convicções individuais do autor. (Hanslick 2011, p. 53)

Contudo, a despeito de reconhecer essa ligação, ele o faz com várias ressalvas<sup>3</sup>. A música, ele discute, é arte autônoma e atua por meio da fantasia

---

<sup>1</sup> No original: “[...] analogy is nothing but the recognition of a common form in different things”.

<sup>2</sup> Contexto de pensamento no presente artigo é usado em relação a um conjunto de ideias, especialmente aquelas que, por sua preponderância tendem a ser generalizadas e utilizadas como referencial conceitual por diferentes áreas do saber humano.

<sup>3</sup> Nesse sentido, pode parecer que seja uma contradição usar o texto de Hanslick, um clássico do formalismo musical, como referência para o estudo de relações de influência. Contudo, como é abordado mais à frente, em sua concepção da música como arte autônoma, tese já refutada pelas teorias do desconstrucionismo, por meio da distinção que deve ser observada entre o efeito que a música provoca no ouvinte e a obra musical em si, Hanslick está, especialmente, combatendo o entendimento de que a música visa suscitar sentimentos e que os sentimentos são o seu conteúdo. Ainda assim, ele admite e discute, mesmo que com ressalvas, que a música se liga ao contexto mais amplo; que existe relação entre música e conteúdo espiritual [*geistigen Gehalt*] e, que a música pode suscitar sentimentos. Portanto, em sua ênfase formalista, talvez pela necessidade de afirmar que os sentimentos não são o conteúdo da música ou que esta não tem a

[*Phantasie*], ou múltiplos processos espirituais que mediam o seu agir. Portanto, não existe, necessariamente, uma relação causal ou objetiva entre música e o seu efeito sobre o ouvinte. Neste mesmo viés é abordada a relação forma musical/ideia, pois em toda arte é comum uma ideia. Contudo, a despeito de reconhecer que é a unidade entre ambas que possibilita o estabelecimento de juízos sobre o belo nesta arte, devido às suas peculiaridades, que são exclusivamente musicais, não se pode confundir uma com a outra; é a fantasia que também corporifica a ideia. Na obra o compositor lida com ideias puramente musicais (*ibid.*, p. 22).

É o fenômeno concreto, como no caso da melodia, que se apresenta à sua fantasia, a qual aponta para o seu conceito superior ou para a ideia que o realiza. Todavia, não se pode excluir deste processo o material musical, que, em sua riqueza, elasticidade, penetrabilidade e natureza espiritual e delicada, se revela para a fantasia e acolhe sua ideia artística (*ibid.*, p. 44). Seja intuitivamente ou conscientemente, o “compositor eficiente” [*tüchtige Komponist* – compositor talentoso, habilidoso], ou seja, aquele que “conhece o caráter prático de cada elemento musical” (*ibid.*, p. 47) e, em sua criatividade, originalidade, trabalho árduo e minucioso, os seleciona e combina, descobrindo suas conexões mais “delicadas e recônditas” [*feinsten, verborgensten*] (*ibid.*, p. 50); processo este, objetivo, e tido por Hanslick como um modelar em formas sonoras (*ibid.*, p. 67).

Nesse sentido, ele discute que o que vem de fora não tem uma relação objetiva com a obra, portanto, não adentra as entranhas das relações sonoras e “se expressarão através da preferência” (*ibid.*, p. 64). Ou seja, por seu caráter subjetivo, se conectam com a obra apenas por meio das escolhas ou seleção do material musical. Deste modo, considerando-se os mais variados aspectos do contexto mais amplo, como o contexto intelectual, estes, teriam uma relação mais próxima com quem cria e não diretamente com a obra musical.

Como se sabe, a discussão sobre a música e sua relação com outros fenômenos é muito anterior, tendo sido bastante explorada na filosofia grega. Na Grécia antiga, a música não é vista e nem estudada isoladamente, mas em sua relação com a natureza e com as paixões da alma, ou de forma mais ampla, com o próprio *ethos* humano. Nesse sentido, em *Reflections on the Nature of Music*,

---

finalidade de representá-los, Hanslick acaba por tratar, de forma rica e profunda, sobre múltiplos aspectos e processos inerentes à obra como ente dialético e relacional.

Levin (2009), discute que devido à natureza racional de seus elementos estruturais, no pensamento grego, como no caso da tradição pitagórica, a música é vista como parte central de suas discussões sobre filosofia, matemática e cosmologia.

Quanto a este processo associativo, dita a tradição que por meio das experiências realizadas com o monocórdio, Pitágoras estabeleceu a razão entre o comprimento da corda e a altura dos sons, demonstrando assim, por meio do processo aritmético de subdivisão, as três consonâncias fundamentais: 8J (2:1), 5J (3:2) e 4J (4:3) da escala diatônica. Esta experiência lhe permitiu dar à luz “[... ao quarto ramo da matemática: a música” (Abdonour 2002, p. 4); e, por meio da associação dos intervalos consonantes com a sequência de números inteiros 1, 2, 3 e 4, vincular a música à téttrade e a *tetraktys*, discute Pereira (2013). Portanto, é por meio do número e dos modelos matemáticos, ou seja, de um princípio quantitativo, como destaca Paolo Gozza (2000), que, no pitagorismo, as “coisas” presentes no universo são observadas, conhecidas e relacionadas, inclusive a música, vista como inseparável deste.

Em outro viés, Aristóteles lida com a obra de arte, dentre elas a música, como imitação muito próxima da verdade, em certos casos, da natureza, das paixões da alma e das ações humanas. Assim, na *Poética*, em sua abordagem da teoria crítico/filosófica da mimesis, encaixam-se no seu conceito de verossimilhança, além de parte da música de flauta e de cítara, a epopeia, a poesia trágica, a comédia e a poesia ditirâmbica (1447a 10–25). Como elemento fundamental do processo mimético, a música<sup>4</sup> imita pelo ritmo<sup>5</sup>, harmonia e melodia (canto).

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, também da coragem e da temperança [...] (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera de acordo com a música que escutamos). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos [...]. (Aristóteles *apud* Dias 2014, p. 93)

É justamente por ter a função de despertar estados anímicos, os quais estão muito próximos da verdade destes estados, que na tragédia, a música tem

---

<sup>4</sup> Segundo Ana Maria Valente, música (melopoiia), se refere à parte instrumental e canto (melos) às partes líricas (Aristóteles, 2004, p. 48, nota da tradutora.)

<sup>5</sup> “É evidente que os metros são parte dos ritmos” (1448b 20).

um papel central, pois esta, é capaz de “produzir os mais vivos prazeres”<sup>6</sup> (Aristóteles, Política VIII, 1462a 15). No que concerne a este processo associativo, observa-se que no estabelecimento de correspondências entre representação e representado, no pensamento de Aristóteles, é fundamental a presença de um princípio qualitativo. Ou seja, o que se busca não é a mensuração, mas a comparação a partir do efeito sonoro, percepção e impedimento ou moção anímica, o que implica, considerando-se o perceber e a resposta interna, na necessidade do julgar/representar, o que pode resultar em diferentes interpretações. Como é vista adiante, este processo também tratado por Hanslick.

Portanto, ainda que por meio de diferentes abordagens, de longa data, a música vem sendo correlacionada a outros fenômenos. No que concerne a sua relação com o contexto de pensamento, Tomlinson (1987), em sua obra *Monteverdi and the end of Renaissance*, fazendo uso de um modelo de análise emprestado da linguística, investiga as possíveis relações de influência entre o pensamento conflitante da última parte da renascença e a música de Monteverdi. Já Gouk (2008), em *The role of harmonics in the scientific revolution*, assim como Christensen (2004), em *Rameau and musical thought in the Enlightenment*, se voltam para este processo interativo considerando a inter-relação entre contexto de pensamento e o pensar música ou a teoria musical.

Assim sendo, como se analisar e discutir, em termos práticos, esta interconexão? Como se abordar e interpretar esta possibilidade internegativa<sup>7</sup> no que concerne à criação musical? Poderiam o pensamento de Hanslick no que diz respeito à sua discussão sobre a música e outros fenômenos e, o pitagorismo, no que diz respeito ao estudo da relação entre música, número e natureza, bem como a teoria crítico/filosófica da mimese, em Aristóteles, contribuir para o estabelecimento de parâmetros para se abordar crítico-interpretativamente esta interligação? Considerando-se as questões acima, levanta-se a hipótese de que as concepções sobre fantasia, forma/ideia e modelagem sonora no pensamento de

---

<sup>6</sup> “[...] e todos afirmam que a música é das coisas mais agradáveis que existem, tanto executada a solo como acompanhada de canto. Com efeito, Museu, afirma que “o canto é o que há de aprazível aos mortais [...]” (Aristóteles, Política VIII, 1339b 20); “ora a música é por natureza aprazível” (1340b 15).

<sup>7</sup> Internegativo é usado para se referir a um tipo de reprodução do negativo, considerando que, no negativo não se vê a imagem em toda sua riqueza de detalhes e características; portanto, processo internegativo seria este reproduzir não do todo, mas dos traços, de alguns aspectos ou características, a partir das quais, se necessário, a imagem original poderia ser conhecida.

Hanslick; de princípio quantitativo no pitagorismo e de princípio qualitativo na mimesis em Aristóteles podem contribuir para que este fenômeno internegativo seja abordado de forma sistematizada e descritiva. Assim, no presente artigo tem-se como objetivo geral discutir e propor, a partir do pensamento de Hanslick, Pitágoras e Aristóteles, parâmetros que possam contribuir para se analisar e discutir crítico-interpretativamente as possibilidades de interação entre contexto de pensamento e música.

Pelo estabelecimento do debate entre Hanslick, Pitágoras e Aristóteles ou pela apresentação e discussão em conjunto de conceitos tratados por estes três autores, no presente artigo, busca-se tanto promover uma investigação e discussão mais específica acerca do objeto de estudo quanto uma nova abordagem sobre o objeto da pesquisa. Desta forma, ao associar três autores de importância capital dentro da filosofia e da estética da música, o presente artigo contribui para o desenvolvimento da investigação envolvendo o estudo das relações de influência entre o contexto de pensamento e a música, como também amplia a discussão sobre os processos de influência na criação musical para além da tradição artística.

Como uma pesquisa histórica e fenomenológica, de natureza exploratória e qualitativa, na qual, considerando-se a abordagem dos autores citados no que concerne a relação entre música e outros fenômenos, busca-se propor parâmetros para se interpretar crítico-interpretativamente as possíveis interações entre música e contexto de pensamento, o recolhimento dos dados foi feito através do estudo e revisão da bibliografia que endereçam à discussão e investigação. Neste sentido, textos sobre o pitagorismo, a teoria crítico-filosófica da mimesis segundo Aristóteles, assim como sobre o pensamento musical de Hanslick em sua obra *Do Belo Musical* (2011) foram fundamentais.

## **2. Hanslick, Pitágoras, Aristóteles e o estudo das relações de influência entre contexto de pensamento e música**

Em sua obra, *Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Arte dos Sons*, publicada em 1854, Hanslick procura propor, segundo ele enfatiza, princípios que atribuam à estética musical um caráter mais científico, afastando-a do domínio das imprecisões da subjetividade, a qual, diz ele, através da estética romântica dos sentimentos, “epidemicamente” subjugou esta área de estudos da

arte musical. Em sua natureza, a música é arte autônoma, é forma sonora que expressa apenas ideias musicais<sup>8</sup>, a qual age pelo intuir ou pela mediação da fantasia [*Phantasie*]<sup>9</sup>, que envolve o estímulo da sensação ou percepção sensível, o ouvido atento, a contemplação, o entendimento (representar e julgar) e os sentimentos. Portanto, o intuir é o órgão a partir do qual e para o qual nasce todo belo artístico. “Porque a fantasia, enquanto actividade do puro intuir, e não o sentimento, é o órgão a partir do qual e para o qual nasce todo o belo artístico [...]” (Hanslick 2011, p. 61).

---

<sup>8</sup> “Na refutação da proposição segundo a qual a música possui como objetivo e função o dever de despertar belos sentimentos, Hanslick insurge-se contra essa ideia invocando a tese de que o belo é desprovido de qualquer objetivo, posto que ele é, de fato, pura forma [...]. Aqui, fica patente a influência exercida pela filosofia kantiana sobre Hanslick, particularmente com a *Crítica da faculdade do juízo*. Lá (§ 2), Kant afirma que “o comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse”, e que, além disso, já não se trata mais de um juízo de gosto puro quando a um juízo sobre o belo amalgama-se qualquer grau de interesse” (Kant *apud* Alencar Filho 2016, p. 13). É importante ainda destacar que, como discute Otfried Höffe (2009), a partir do conceito de teleologia, que se aplica tanto ao ser humano como a natureza e aos seres vivos, na Terceira Crítica, em “sua tentativa de superar o dualismo da natureza e da liberdade” (Höffe 2009, p. 20), ainda na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant argumenta que pelo entendimento, especialmente o prático-cognitivo (voltado para a ação), do qual deriva a primazia do ser humano, este é capaz de estabelecer por vontade própria “fins para si mesmo”, essencialmente superiores e como realização da razão (sistema de fins). Contudo, ele ressalta, os fins também estão ligados a predisposições peculiares da natureza humana, as quais precisam ser desenvolvidas, sendo que “a efetivação do que inicialmente é apenas potencial, chama-se cultura”, a qual “liberta a vontade do despotismo dos desejos (Höffe 2009, p. 30 e 34). Paralelos aos juízos teleológicos estão os juízos estéticos ou aqueles que ajuízam sobre a beleza, discute Vaccari (2008). “Para tratar apenas de um, o juízo estético, Kant define a beleza como uma união de necessidade e liberdade, de natureza e moralidade, num único juízo [...]. O julgamento sobre o belo é assim o que Kant denomina um juízo de gosto. E este é um produto da união, realizada pela faculdade de julgar, da capacidade de conhecer a natureza e a outra de agir livremente nela” (Vaccari 2008, p. 38). Portanto, o sujeito que julga reflete sobre a forma do objeto não para adequá-lo à leis universais e necessárias, sendo que, “nesse caso as faculdades do entendimento e da imaginação são vivificadas” numa “renovação que vivifica o juízo de gosto”, o qual “pressupõe cultura e formação de quem julga” (*Ibid.* p. 40).

<sup>9</sup>Fantasia em Hanslick em usada para se referir a um contemplar com entendimento, i.e., um representar e um julgar, os quais são mediados por vários outros processos internos, muitas vezes inconscientes; também está ligado a palavra intuição ou “consideração sucessiva das formas sonoras, chamada por ele de ouvir atento. É a Fantasia que, a partir da percepção sensível, desperta o entendimento e os sentimentos, guia o processo de criação artística (fantasia artística), assim como, “é o órgão genuíno do belo” (Hanslick 2011, p. 12), e para a qual nasce todo o belo artístico. Existe ainda a “fantasia universal, que relaciona de bom grado as ideias da arte com a vida anímica humana” (*ibid.* p. 22). Contudo, ainda deve ser lembrado que o termo *Phantasia*, originário da língua grega, é comumente traduzido por imaginação.

Neste sentido, ele faz distinção entre a sensação [*Empfindung*], que se refere à percepção de alguma “qualidade sensível do som ou de uma cor”, (que estaria associada à ideia empirista de conhecimento do mundo exterior) e, o sentimento [*Gefühl*], que envolve o “tornar-se consciente” de alguma “incitação ou impedimento” do estado anímico (*ibid.*, p. 10). Depois de provocar a percepção, o belo não é acolhido pelo sentimento, “mas pela *fantasia*, enquanto atividade do puro intuir”<sup>10</sup>, cita Hanslick, Friedrich Theodor Vischer. Ele continua,

Diante do belo, a fantasia não é apenas um contemplar, mas um contemplar com entendimento, i.e., um representar e um julgar, este último decerto com tal rapidez que os processos individuais não nos chegam à consciência e surge a ilusão de que acontece imediatamente o que, na verdade, depende de múltiplos processos espirituais mediatos<sup>11</sup>. (*ibid.*, p. 11)

Quanto a relação obra de arte/ideia, Hanslick ressalta que em toda arte é peculiar uma ideia, a qual é representada por um meio sensível. Isto ocorre porque, por seus “recursos ou meios próprios” [*eigensten Mitteln*] a música é capaz de representar de modo extremamente rico ou abundante [*reichlichst darstellen*] um certo “grupo ou círculo de ideias” [*Kreis von Ideen*], estas, relativas à mudança audível do “tempo [*Bewegung* – movimento], da força [*Kraft*], das proporções [*Proportionen*], portanto, as ideias do crescimento, do esmorecer, da pressa, da hesitação, do artificialmente intrincado, do simples acompanhamento e coisas semelhantes [...]”, o que torna possível, esteticamente, ser dito que uma música é “graciosa, suave, violenta, energética, elegante, fresca [...]”. (*ibid.*, p. 21–22)

Contudo, na obra, o compositor lida com ideais puramente musicais [*rein musikalische*], como uma melodia de um tema. É por meio da fantasia que o conteúdo da encarnação artística é concebido, ou seja, a ideia do amor, da jovialidade etc., cita Hanslick mais uma vez Vischer. Processo semelhante

<sup>10</sup> O estudioso da obra de Hanslick, Mario Videira (2005), destaca que, para Hanslick, a incompreensão quanto ao que é plenamente belo no puramente musical se deve à subestimação do “sensível” [*Sinnlichen*] em dois aspectos “[...] a) em estéticas mais antigas: em favor da moral e do ânimo; b) em Hegel: em favor da ‘Idéia’” (p. 240).

<sup>11</sup> Fazem parte destes “múltiplos processos imediatos”, muitas vezes inconscientes, fatores como nacionalidade, idade, circunstâncias, temperamento, o convencional ou um afeto adequado a determinada série sonora. Nesse sentido, ele ainda destaca o papel dos títulos nas peças instrumentais, que acabam por orientar o representar e o sentir (Hanslick 2011, p. 14–15).

também acontece com a música descritiva, que pela altura, intensidade e o timbre podem ser estabelecidas analogias com um movimento no espaço e no tempo, com a delicadeza, grandeza de um objeto ou com a neve que cai<sup>12</sup>.

As relações significativas dos sons, em si atractivos, a sua harmonia e contraposição, o seu fugir e o seu alcançar-se, o seu elevar-se e o seu apagar-se – eis o que se apresenta à nossa “intuição espiritual” em formas livres e o que nos agrada como formoso. (*ibid.*, p. 40)

O material musical, de riqueza [*Reichtum*] assaz suntuosa, de que se serve o compositor [*Tondichter schafft*] é o som nos seus conjuntos, “com a possibilidade [*Möglichkeit*], neles ínsita, para distintas [*verschiedener*] combinações de melodia, harmonia e ritmo” (*ibid.*, p. 40). Deste modo, em sua muita riqueza [*so reichhaltig*] e elasticidade [*so elastisch*], este material se apresenta a fantasia do compositor e acolhe sua ideia artística<sup>13</sup>. Seja intuitivamente ou conscientemente, o compositor eficiente, conhece este carácter prático dos elementos musicais e os combina e modela através da sua fantasia artística.

A fantasia do artista brilhante, entre as relações primitivas e misteriosas dos elementos musicais e das suas infinitas combinações possíveis, descobrirá as mais delicadas e recônditas, construirá formas sonoras inventadas pelo mais livre arbítrio que, no entanto, parecerão unidas com a necessidade mediante

---

<sup>12</sup> O “exclusivamente musical”, devido à enorme riqueza de suas propriedades ou características, é capaz de abundantemente [*reichlichst*] representar ou representar o máximo possível, certo grupo de ideias. Por seus recursos e meios a música também é capaz de “reproduzir [*reproduzieren*] o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo” (Hanslick 2011, p. 23). Contudo, este material exclusivamente musical, o “som nos seus conjuntos”, assaz rico em suas características, tem como seus constituintes fundamentais os parâmetros do som (não se esquecendo também dos seus harmônicos), dos quais também dependem a sua dinâmica interativa, assim como sua capacidade de “reproduzir” o movimento de alguns momentos de processos físicos, conseqüentemente, de “representar” ideias. Em outras palavras, o que pode parecer próprio à música não é assim tão exclusivo da música. As mudanças de tempo, intensidade, proporção, velocidade etc., (proporcionadas pelos parâmetros dos sons e suas interações), são aspectos inerentes e inseparáveis do material musical e do processo compositivo, pois deles dependem a melodia, ritmo e harmonia, sendo que, os mesmos, também estão presentes numa enorme variedade de outras formas e fenômenos. Assim, o exclusivamente musical, na realidade, devido aos parâmetros do som, também dependente objetivamente de muitos momentos ou movimentos presentes em outros processos, formas e fenômenos. O que Hanslick chama de inessencial (2011, p. 23–24), na verdade, devido à natureza dinâmica da música, é fundamental de mesma, aspecto este, deve ser dito, que enfraquece a sua tese da autonomia musical.

<sup>13</sup> Atuando nos sons e seus conjuntos estão os parâmetros do som, dos quais também dependem a sua riqueza, elasticidade, penetrabilidade, representatividade etc.

um vínculo invisivelmente fino. A tais obras, ou a pormenores seus, chamaremos sem hesitação “engenhosas”<sup>14</sup>. (*ibid.*, p. 50)

É neste contexto argumentativo que Hanslick começa a falar sobre a obra de arte como realização do espírito humano “em ligação com as ideias e os acontecimentos da época que as gerou”<sup>15</sup>.

De acordo com sua argumentação, observa-se que esta ligação é possível porque, inseparável da criatividade ou engenhosidade, reflexão e, “labor que progride passo a passo com que se esculpe uma peça musical” (*ibid.*, p. 62), está a capacidade “infinitamente susceptível de expressão” do material sonoro<sup>16</sup>, o qual, “permite que a subjetividade de quem neles modela algo se manifeste na índole do seu formar”, portanto, nas preferências e escolhas, as quais podem brotar de causas psicológicas ou histórico-culturais (*ibid.*, p. 63–64).

Diante do que já foi apresentado e discutido, argumenta-se que, devido ao papel da fantasia, certos aspectos do conteúdo conceitual presentes no contexto de pensamento, os quais passaram a fazer parte da estrutura intelectual do compositor ou compositora, conscientes ou não, poderiam estar influenciando o “ouvir atento”, ou seja, poderiam estar exercendo influência quando da apreensão do fenômeno musical. Como Hanslick discute, após o

---

<sup>14</sup> “Nesta racionalidade negativa, intrínseca, que é imanente ao sistema sonoro por lei natural, radica a sua ulterior capacidade para a assimilação de um conteúdo de beleza positivo” (*ibid.*). Como em qualquer outra forma, também na música lida-se com relações. Todavia, devido aos parâmetros do som não serem exclusivos da música, suas interações ou racionalidade que ordena suas relações, ainda que com suas peculiaridades, também não tem como ser exclusiva desta arte. Ao falar, por exemplo, sobre simetria, a qual Hanslick admite estar presente na obra musical, é afirmado que esta, em si, não constitui o “belo musical”, e, “é apenas um conceito relacional” que sempre levanta a pergunta “Que é o que aqui surge como simétrico?”, além de que, as piores composições podem ser perfeitamente simétricas (Hanslick 2011, p. 55). Ainda que assim seja, o aspecto que interessa ser levantado é o da possibilidade da racionalidade não exclusiva. Simetria implica em padronização ou ordenação das relações segundo determinados padrões, semelhanças; deste modo, a sua presença na obra musical é uma evidência da possibilidade de que as relações sonoras podem absorver, objetivamente, a racionalidade que vem de fora, afinal, o simétrico é encontrado em muitos processos e formas. Portanto, ainda que exista uma racionalidade própria, a mesma também não pode ser tomada como validação para a autonomia da música.

<sup>15</sup> Contudo, ele ressalta que estes paralelos entre a arte e determinadas condições históricas, por questões metodológicas, não é um procedimento da estética da música, mas sim um processo da história da arte, pois ainda que por questões metodológicas estas especialidades possam se ligar, cada uma dessas áreas tem as suas essências íntimas (Hanslick 2011, p. 64–65).

<sup>16</sup> Capacidade esta inseparável dos parâmetros ou “espírito” dos sons e suas interações.

percepcionar, o fenômeno sonoro é acolhido por múltiplos e complexos processos internos. Assim, juízos e representações (julgar/representar) concernentes à obra musical poderiam estar sendo elaborados a partir dos conceitos absorvidos do contexto de pensamento, os quais, conscientemente ou não, por serem parte da estrutura intelectual, poderiam estar sendo usados como referência quando da apreensão do fenômeno musical. Deste modo, o contexto de pensamento poderia estar direcionando o entendimento ou o pensar música, contribuindo assim, com a elaboração de juízos ou mesmo novas concepções quanto à própria natureza do fenômeno musical; com isto, também poderiam contribuir para o surgimento de novos vieses ou tendências criativas<sup>17</sup>. Portanto, tanto no processo de pensar como no de fazer música, determinados aspectos do contexto de pensamento poderiam estar sendo absorvidos e, assim, contribuindo para um novo direcionar dos mesmos.

Deste modo, ao direcionar ou condicionar o pensar música, o contexto de pensamento também poderia estar condicionando o fazer música por meio da forma como as relações sonoras são estabelecidas, que implica no direcionar das escolhas tanto no que se refere à seleção como à combinação ou modelagem do material sonoro. Destarte, a ideia que se concretiza na obra musical poderia estar, objetivamente, pelo menos em parte, interconectada ao contexto de pensamento. Portanto, considerando-se o pensamento de Hanslick, propõe-se como parâmetro que, ao passar a fazer parte da estrutura intelectual, o contexto intelectual contribuiria para o surgimento do que é presentemente denominado *arcabouço ideativo contexto de pensamento/pensar música*, a partir do qual o material sonoro, por suas propriedades e potencial representativo, seria julgado e representado, assim como também escolhido e combinado. Estabelecido este primeiro parâmetro, a discussão se volta agora para a escola pitagórica no que concerne sua abordagem quanto à relação música, número e natureza, pois,

---

<sup>17</sup> Se considerado, por exemplo, o pensamento mecanicista, observa-se que este, com seus mais variados conceitos, trata justamente sobre como as coisas se relacionam ou interagem umas com as outras no mundo. Na música, as coisas viram sons; o objeto é diferente, mas em suas relações internas, governadas por uma determinada ordenação ou racionalidade, poderia haver interconexões com este contexto intelectual. Quer dizer, determinado conceito pertencente as ideias mecanicistas, ao se tornarem parte da estrutura intelectual, devido à abundante riqueza do material sonoro e sua dinâmica interativa, dependente dos parâmetros do som, poderia adentrar e se mesclar à racionalidade que ordena o som em seus conjuntos, de modo que, esta racionalidade, pelo menos em parte, estaria ligada ao contexto de pensamento.

como é observado, a abundante riqueza, maleabilidade e penetrabilidade do material sonoro, as quais possibilitam a sua correlação, seleção e combinações, é, em parte, dependente de suas propriedades quantitativas.

Segundo Herlinger (2008, p. 169), “o pitagorismo pode ser definido como a crença de que toda a realidade – incluindo a música – é inseparável do número e suas relações<sup>18</sup>. Portanto, no pensamento pitagórico, é por meio do número (g. *arythmos*) e dos modelos matemáticos, ou seja, de um princípio quantitativo ou formal, que se estuda e se compreende todo o cosmos e seus fenômenos.

Assim, a ciência do pitagorismo é uma ontologia do cosmos, uma doutrina relativa ao modo de ser do mundo e das coisas nele contido [...]. Somente quando o “número” significa um número de coisas, quando as próprias coisas contáveis adquirem intencionalidade sempre que um número é determinado, é possível entender o seu ser (precisamente na medida em que são coisas) como “número”<sup>19</sup>. (Klein 1992, p. 67)

Este tipo de ontologia pode ser identificado, por exemplo, na associação entre os números inteiros 1, 2, 3 e 4, que, segundo o pitagorismo gera toda perfeição, e à própria matéria ou o princípio material.

Os pitagóricos consideravam o número quatro – primeiro quadrado par – origem de todo o universo, todo o mundo material, representando a matéria em seus quatro elementos integradores: o fogo, o ar, a terra e a água. (Abdounur 2002, p. 6)

Cultuada pelos pitagóricos, esta sequência numérica continha não apenas as adjacências dos números que formam o quadrado perfeito, mas também do triângulo equilátero, que representava a *tetraktys*, tida como fundamental para todas as coisas no mundo, como mostra a Fig. 1 (Pereira 2013)<sup>20</sup>. Portanto, estes números inteiros em sequência representavam um dado necessário à ordem

<sup>18</sup> No original: “Pythagoreanism can be defined as the believe that all reality – including music – is inseparable from number and its relationships”.

<sup>19</sup> No original: “Thus, the science of the Pythagoreans is an ontology of the cosmos, a doctrine concerning the mode of being of the world and of the things comprised in it [...]. Only when ‘number’ means a number of things, when the counted things themselves are intended whenever a number is determined, is it possible to understand their being (precisely insofar as they are things) as ‘number’”.

<sup>20</sup> Segundo Santos, no pitagorismo de grau mais inferior o ponto equivale ao 1; a linha ao 2; a superfície ao 3; os corpos ao 4. Já no parágrafo seguinte cita Filolau, que diz o seguinte sobre a *tetraktys*; “tem uma grande força, enche o todo, atua em tudo, e é começo e guia da vida divina, celestial e humana” (Filolau *apud* Santos 2000, p. 62–63).

presente em todo o cosmos, a qual também estava presente na música. Nesse sentido, vale destacar que os intervalos consonantes são apreendidos como tais não por causa da experiência estética em si, mas por suas relações matemáticas e cosmológicas, ou seja, por causa do seu *logos*, o qual também está presente no cosmos.

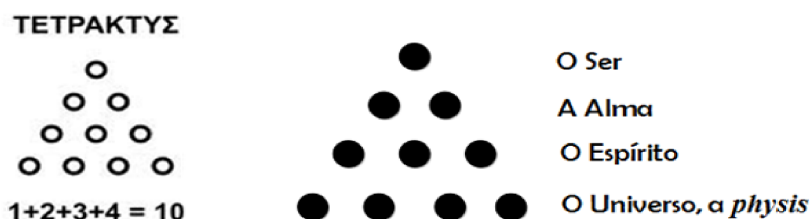


Figura 1: Tetraktys (fonte: Pereira 2013, p. 17)

Por ser generalizadamente observável, o número também possibilita a compreensão de todo o cosmos como uma unidade, e, conseqüentemente, o estabelecimento de analogias, associações, articulações etc., entre os seus mais variados objetos e fenômenos. Não é de se admirar que ao serem observadas as relações matemáticas<sup>21</sup> subjacentes às estruturas audíveis na música, como o fez Pitágoras, esta arte tenha assumido um status todo especial dentro de sua doutrina. Nas palavras de Moraes (2016), segundo o herdeiro do pitagorismo, Aristides Quintiliano, em *De Musica* (c. séc. III), as artes e a ciência têm seus domínios específicos e contribuições próprias”, mas este não é o caso da música. “Só a música, porém, possui o princípio estruturante de todo o mundo sensível, nele incluídas as artes, a alma humana e a alma do universo (Moraes 2016, p. 24). Discutindo sobre a obra de Quintiliano, Thomas J. Mathiesen (1984), afirma que este tratado é um trabalho de natureza filosófica, que,

[...] procura mostrar como a música, através da harmonia, fornece um modelo compreensível para se entender as realidades físicas e metafísicas e assim contribui para que sejam alcançados os conhecimentos mais altos através da filosofia. O tratado começa com um estudo técnico detalhado sobre harmonia, ritmo e métrica; procede para uma consideração dos efeitos

<sup>21</sup> Mathematika “[...] a arte de obter o conteúdo do supremo saber”, denominado de Mathesis. O apetite e amor pelo conhecimento “é a filosofia”, que busca pelo conteúdo (mathema) do supremo saber. Portanto, a matemática é a “verdadeira filosofia”, que expressa suas afirmações (teses) de forma clara, evidente, demonstrando o conhecimento segundo juízos apodícticos, não meramente opinativos, e universalmente válidos, enfatiza Santos (2000, p. 73).

da música no caráter; e conclui com uma exegese do número, da alma, e da ordem do universo<sup>22</sup>. (Mathiesen 1984, p. 267)

Em seu tratado, a música é dividida em teórica e prática (Fig. 2), divisão esta que deve ser tida como “acepções distintas”, que indicam, por um lado, “uma disciplina artística” e por outro, “uma cosmologia simbólica”. Desta separação provém os seus outros ramos: “ciência cosmológica, prática pedagógica e arte”, sendo que a “música cosmológica por excelência” ou “cosmologia simbólica” é causa e consequência da técnica musical. Deste modo, o *melos* perfeito (harmonia, ritmo e dicção), dependem da música natural. Deve ser considerado também que a subdivisão entre música aritmética e música física é apenas classificatória, pois em vista do segundo, a primeira “desempenha um papel instrumental”<sup>23</sup> (Morais 2016, p. 27).

Ainda segundo Morais (*ibid.*, p. 29), no que concerne a essas duas subdivisões, a partir da justificação e demonstração das “relações matemáticas” (música aritmética) na música audível, esta é tomada como “paradigma harmônico universal” (música física), portanto, é conformada à “estrutura do cosmos total”, o que tanto valida os “fundamentos da arte musical” como sua utilização para a educação ética da alma (a alma é entendida como um microcosmos). Ou seja, a música aritmética e a música física confirmam o tripé da paidêutica grega: “a experiência do belo, excelência moral e verdade cosmológica”

---

<sup>22</sup> No original: “[...] the attempts to show how music through harmonia provides a comprehensible model for understanding physical and metaphysical realities and thus for attaining higher knowledge through philosophy. The treatise begins with a study of technical details of harmonics, rhythmic and metrics; proceeds to a consideration of the effect on character; and, concludes with an exegesis of number, the soul, and the order of the universe” (Mathiesen 1984, p. 267).

<sup>23</sup> Contudo, como o próprio Morais observa mais adiante, a música física ou natural, por seu caráter “matematizante”, ultrapassa a música sensível, voltando-se para o nível do inteligível, portanto, dentro da ideia de que o sensível deve conduzir ao reflexivo. Assim, o “número adquire certa autonomia” e “interesse em si mesmo” e se torna, como diz Platão, “ciência irmã da astronomia” (Rep. 521e – 522c, 530 – 531a). Nesse sentido, o aspecto aritmético da música ou da “natureza música” é levado até as últimas consequências, como por exemplo, no caso da matemática subentendida nas proporções intervalares, a qual termina por não ter aplicabilidade ou uso na música sensível (ex. a irracionalidade dos intervalos inferiores a um tom). Mas ambas têm função na formação do filósofo, uma voltando-se para a ética e a outra para o “bem supremo”. Desta forma, como também defende Platão, a função do número “não é fornecer uma quantificação exata da matéria sensível” (Platão *apud* Morais 2016, p. 52–53).

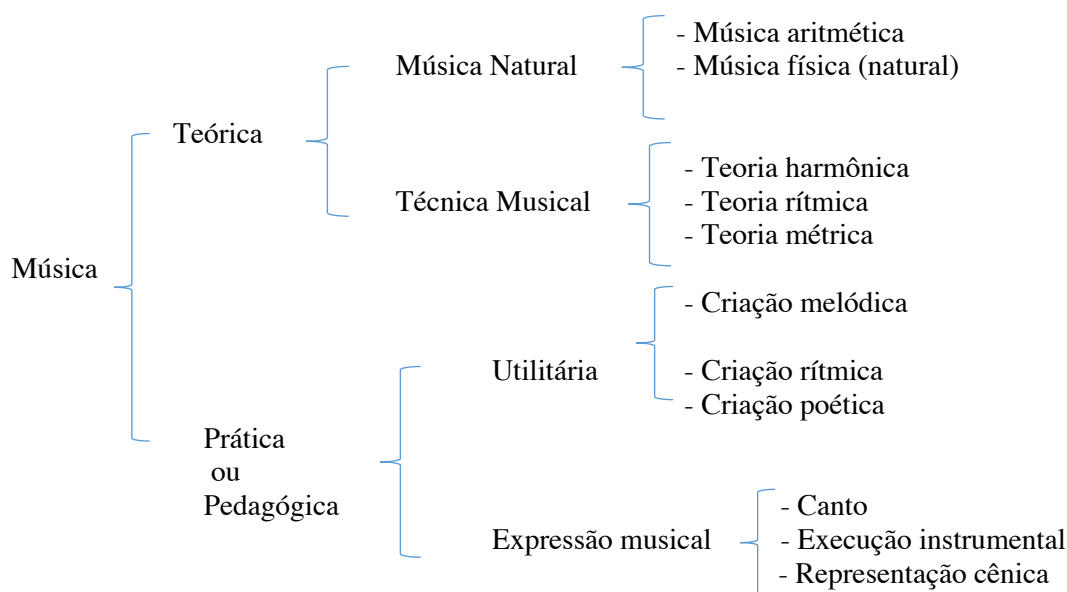


Figura 2: Subdivisões da música (fonte: Morais 2016, p. 27)

Nos Capítulos IV e V Quintiliano exemplifica aritmética e geometricamente as razões e proporções<sup>24</sup> harmônicas que validam o intervalo de quarta (razão sesquiáltera:  $3/2$ ); o intervalo de quinta (razão sesquitércia:  $4/3$ ), e de oitava (razão dupla:  $2/1$ ), como consonantes dentro do sistema<sup>25</sup> perfeito<sup>26</sup>. Contudo, diferentemente de Pitágoras, ele as relaciona à simbologia do número três, que é o primeiro a “exibir início, meio e fim, bem como oposição e mediação”. No capítulo XI a ênfase recai sobre a natureza triádica do universo e da música, como expressa no quadro abaixo (Tab. 1).

<sup>24</sup> Razão (*logos*), relação entre dois termos (ex.  $3/2$ ); proporção (*analogya*), relação entre relações (ex.  $3/2 = 6/4$ ).

<sup>25</sup> Sequência com mais de dois intervalos. Sistemas consonantes: tetracorde, intervalo de quarta (*dia tessarom*); pentacorde, intervalo de quinta (*dia pente*); e o octacorde, intervalo de oitava (*dia pason*, também chamado de *harmonia*), que origina o sistema perfeito maior, menor e imutável.

<sup>26</sup> Perfeito porque abrange os três intervalos consonantes, também denominado de harmonia. O intervalo de oitava (equivalente ao intervalo de quarta, dois tons e meio, e de quinta, três tons e meio, ou seja,  $2/1 = 4/3 \times 3/2$ ) era formada por dois tetracordes conjuntos (a última nota do primeiro tetracorde também era a primeira do segundo). Com isto, uma nota mais grave era acrescentada ao primeiro tetracorde.

| Intervalo | Natureza   | Seres      | Dimensões    | Gêneros    | Homem    | Universo |
|-----------|------------|------------|--------------|------------|----------|----------|
| Oitava    | Incorpórea | Divinos    | Linha        | Enarmônico | Alma     | Agente   |
| Quinta    | Intermédia | Mortais    | Plano        | Cromático  | Natureza | Geração  |
| Quarta    | Corpórea   | Inanimados | Profundidade | Diatônico  | Corpo    | Matéria  |

**Tabela 1:** Tríades<sup>27</sup> (fonte: Morais 2016, p. 82)

Esse tipo de comparação segue nos capítulos seguintes, e nos capítulos XV–XVIII as analogias se voltam para a alma humana, vista como um microcosmos musical, e, posteriormente, para alguns aspectos da vida, como a virtude e os vícios etc.

Portanto, a discussão sobre os elementos filosóficos da tradição estabelecida pelo pensamento pitagórico no que concerne à relação entre música/número/natureza poderia seguir em frente e outros aspectos e autores poderiam ser abordados. Contudo, o ponto que interessa à presente investigação é o seguinte: segundo o pitagorismo, o número, ou de forma mais ampla, o princípio quantitativo, permite tanto a apreensão de um fenômeno quanto a sua comparação e/ou associação, esta última comumente denominada de analogia (g. *ana*, segundo; *logos*, proporção). É por meio desta compreensão que no pitagorismo a música é vista como “verdade cosmológica” ou “música física e aritmética”.

Como é sabido, este entendimento teve um papel central na história da música, tendo contribuído tanto para a compreensão do fenômeno musical quanto para o estabelecimento de associações entre a música e outros fenômenos e, de tendências na prática criativa. No que concerne a criação musical, este processo trouxe como consequência a valoração de determinados elementos musicais, como no caso das consonâncias, o que afetou profundamente o fazer música. Este aspecto é muito importante de ser ressaltado porque atribuir juízo de valor implica, necessariamente, no estabelecimento de graus ou níveis de relevância para o material musical, e, conseqüentemente, de preferências.

Deste modo, ao não só possibilitar a apreensão de um fenômeno, mas também a sua associação ou correlação, o princípio quantitativo, em termos práticos, possibilita que o material sonoro, devido às suas propriedades

<sup>27</sup> “Quintiliano leva em conta a ambigüidade que permite ao símbolo assumir significações opostas segundo o plano de realidade considerado” (Morais 2016, p. 82).

mensuráveis, possa ser selecionado e combinado por influência do contexto de pensamento. Em outras palavras, em decorrência do perceber e dos juízos/representações elaborados a partir do arcabouço *ideativo contexto de pensamento/pensar música*, o material sonoro, por suas propriedades que podem ser medidas, que provém dos parâmetros altura, duração e intensidade, poderia estar sendo valorado, e assim, selecionado e combinado em função desta interconexão. Assim, a interconexão entre forma sonora móvel, efeito e ideia, por influência deste arcabouço, pelo menos em parte, poderia estar sendo guiada pelo aspecto quantitativo, ou seja, este poderia estar sendo um fator unificador nesta interrelação<sup>28</sup>. Portanto, com respeito ao pitagorismo, propõe-se como parâmetro que, ao possibilitar a correlação entre fenômenos, o princípio quantitativo permite que os elementos musicais (acordes, agrupamentos rítmicos, intervalos etc.) sejam selecionados e combinados devido às suas propriedades mensuráveis e em função do arcabouço *ideativo contexto de pensamento/pensar música*<sup>29</sup>. Estabelecido este segundo parâmetro, o olhar agora se volta para a complexa e amplamente discutida questão da mimesis no pensamento aristotélico.

Matthew Potolsky (2006), seguindo o pensamento de Stephen Halliwell em *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (2002), enfatiza que as discussões sobre mimesis, em geral, giram em torno de duas questões básicas. A primeira delas se refere a discussão quanto a arte ser uma “cópia” da

---

<sup>28</sup> Como já discutido, por suas propriedades, a música é capaz de reproduzir certos momentos do “movimento de processos físicos”; lembrando que estes “momentos do movimento” podem ser encontrados nas mais variadas formas (que pode implicar em algum tipo de correspondência no que concerne a propriedades/características e racionalidade que ordenam as suas configurações). Por este processo mental que envolve o julgar/representar (lembrando que Hanslick (2011, p. 21) discute que não tem como excluir do mesmo a presença de um objeto real, histórico) ser ativada pelo ouvir, na música, o que provoca a correlação, esta elaboração interna é denominada aqui de ouvir imagético ou ouvido imagético. Nesse sentido, como visto, a corporificação da ideia na forma móvel pode ter sua origem na percepção auditiva até mesmo do que é muito sutil ou mesmo inessencial, o que reforça ser o ouvido imagético ativado por detalhes mínimos ou até mesmo por aquelas correspondências que “podem ser tidas” como um detalhe ou apenas um pequeno aspecto do todo.

<sup>29</sup> Observa-se que o princípio quantitativo, como a experiência demonstra, também poderia vir a gerar diferentes interpretações. Ou seja, apesar do aspecto mensurável, em si, ser objetivo e invariável, o mesmo poderia ser apreendido a partir de diferentes referenciais, com isto, as interpretações poderiam diferir. Deste modo, a forma sonora móvel, dependendo da atuação do ouvido imagético, poderia ser associada a ideias diversas.

realidade objetiva ou do mundo natural; a segunda, quanto a arte ser uma “simulação” persuasiva de algo familiar que depende em larga escala das crenças convencionais (sociais e artísticas) e da forma como a mente humana conhece as coisas, portanto, dependente de processos cognitivos e da cultura. No primeiro caso, a obra de arte espelha a natureza e no segundo, a mente humana (Halliwell *apud* Potolsky 2006, p. 3–4).

Ao ampliar esta discussão, Potolsky (2006), argumenta que segundo o convencionalismo, o uso contínuo de um determinado procedimento o torna tão familiar que o mesmo passa a ser confundido com a própria realidade objetiva. Como as convenções dependem da cultura e do período histórico, suas transformações acompanham as mudanças desses dois fatores no decorrer do tempo. Todavia, este aspecto é rejeitado pela psicologia, antropologia e biologia evolucionista, que veem a mimesis como “um aspecto primário da vida humana”<sup>30</sup> ou um elemento “fundamental do comportamento humano”<sup>31</sup> (Potolsky 2006, p. 116 e 117) e como tal transcende a cultura e os períodos históricos. Já segundo o “realismo”, que trata da relação entre a obra de arte e o mundo, o termo mimesis define “sua maior ou menor reprodução acurada da natureza”<sup>32</sup>, (*ibid.*, p. 50), lembrando que, neste último caso, esta relação também é “governada por convenções sociais e artísticas” (*ibid.*, p. 50), por isso, “radicalmente muda ao longo do tempo e através dos contextos culturais”<sup>33</sup>, como discute Potolsky mais a frente (*ibid.*, p. 97).

Na Poética, que trata da mimesis<sup>34</sup> na epopeia, tragédia e comédia, Aristóteles observa que essas artes poéticas “realizam imitação por meio do

---

<sup>30</sup> No original: “as a primary aspect of human life”.

<sup>31</sup> No original: “foundational human behaviour”.

<sup>32</sup> No original: “its more or less accurate reproduction of nature”.

<sup>33</sup> No original: “change radically over time and across cultural contexts”.

<sup>34</sup> Como discute Oliveira (2013), à mimesis, fundamental para a arte no pensamento de Aristóteles e de Platão, estão relacionados termos como reproduzir, imitar, assim como o termo representar (g. *ekprossopó*). Nesse sentido, Platão, discutindo sobre a questão da arte como imitação da natureza, faz uma alusão ao questionamento de Sócrates a Crátilo: “Não haveria dois objetos, tais como Crátilo e a imagem de Crátilo, se um deus, não satisfeito em reproduzir apenas tua cor e tua forma, como os pintores, representasse além disso, tal como ele é, todo o interior de tua pessoa, dando exatamente seus caracteres de flacidez e calor, e colocasse nele o movimento, a alma e o pensamento, tais como eles são em ti, em resumo, se todos os traços de tua pessoa, ele dispusesse junto a ti numa cópia fiel? Haveria então Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou então dois Crátilos? CRÁTILLO: Dois Crátilos, Sócrates, me parece”. (Platão 2001, p. 213). Quer dizer, a

ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas” (1447a 25), e, dos “homens em ação” (1448a 5). No que concerne a imitação, elas ainda diferem nos meios, objetos e no modo. Ele também ressalta que a música da flauta, cítara e do *aulos* imita apenas pela harmonia e o ritmo. Já a música dos dançarinos imita só pelo ritmo, cujos movimentos ritmados imitam não só os caracteres, mas também as emoções e ações.

Considerando os meios, diferem por empregarem o ritmo, as palavras e a harmonia todas ao mesmo tempo ou separadamente. “Há algumas artes que se servem de todos os meios mencionados, a saber, o ritmo, a melodia e o metro, tal como a poesia dos ditirambos e a dos *nomos* e ainda a tragédia e a comédia” (1447b 25). Quanto a diferenciação dos objetos (1448a 5), ele argumenta que a imitação “representa os homens em ação”, “quase sempre” se distribuindo de acordo com as seguintes categorias ou características: maus ou bons, ou pela virtude ou vício; e, geralmente melhores, piores ou tal como as pessoas são. A terceira diferença se refere ao modo como se imita os objetos, ou seja, através dos diferentes meios pode-se imitar os mesmos objetos, ora narrando, ora representando todos em movimento e atuação, como acontece com Sófocles, Homero e Aristófanes, o que é chamado por alguns de drama. “A imitação existe, pois, com estas três diferenças, como dissemos no início: os meios, < os objetos > e o modo” (1448a 20).

No parágrafo 1447b (10–25), ele afirma que as “artes que se servem de todos os meios mencionados, a saber, o ritmo, a melodia e o metro,” como as

---

representação tinha que possuir características, traços, propriedades etc. em comum com o representado, relação esta que valida a imitação. Este tipo de articulação na filosofia grega, segundo o estudioso do helenismo Humphrey D. F. Kitto (2017), era possível porque: “A mente grega (como nós podemos colocar) era dada a argumentar por analogia, saltando através de lacunas, sendo a real razão disso sua aceção que todo o universo ou Natureza, é uma unidade, o físico, o moral e o universo religioso juntos” (Kitto 2017, 191–192). Contudo, deve ser lembrado, que Platão propunha ser a obra de arte uma imitação da imitação, pois o mundo natural já imita o mundo perfeito das ideias. No mito da Caverna (Rep. VII. 514a–517c) é tratado sobre a relação entre mundo natural e o mundo das ideias; assim como no livro X, discutindo sobre a poesia, trata da questão da arte como um segundo tipo de imitação (Rep. X. 597e–598d). Assim, segundo Platão, por seu caráter ilusório, a arte deveria ser distinguida da verdade e da própria natureza. Já Aristóteles, como exposto na Poética, lida com a obra de arte como imitação, em certos casos, muito próxima da verdade (verossimilhança) da natureza, do ser humano e suas ações.

citadas anteriormente, diferem pelo fato de as aplicarem todas ao mesmo tempo ou parcialmente, ou seja, quanto aos “meios com os quais se realiza a imitação”. Quanto à tragédia, esta “deve imitar fatos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitação)” (1452b 30), ou seja, tem a função de despertar estados anímicos. Assim, a música, que imita pelo ritmo, melodia e harmonia, é um meio essencial para sua realização, pois esta, é capaz de “produzir os mais vivos prazeres” (1462a 15). Nesse sentido, ele ressalta, alguns ritmos são de “índole mais calma outros mais movimentados”, sendo que estes últimos podem traduzir “movimentos mais vulgares ou mais dignos” (Aristóteles, Política, VIII, 1340b 10). Quanto à melodia e harmonia, provocam reações distintas em quem as escuta, como a mixolídia que “deixa-nos mais melancólicos e graves; outras enfraquecem o espírito como as lânguidas”; já a “harmonia dórica”, incute “um estado de espírito intermédio e circunspecto”; já a “frígia conduz ao entusiasmo” (VIII, 1340a 40).

Na República, no livro III, parágrafos VIII e IX, Platão, após discutir sobre os tipos de imitação que seriam permitidas na cidade, em especial aquelas realizadas pelos poetas, manifesta a sua preferência pelas representações do que seria elevado, nobre e moderado, pois estas contribuiriam para a boa formação do caráter do cidadão e dos soldados. Assim, no parágrafo X, devido aos tipos de imitação que são permitidas, evita-se as harmonias<sup>35</sup> lidiana mista, lidiana aguda e outras do mesmo estilo, que são harmonias tristes, ligadas às queixas e lamentações. Por serem usadas em banquetes e serem moles, ou seja, por conduzirem a indolência, também são rejeitadas a harmonia ioniana e outra variedade de lidiana. Por fim, são admitidas as harmonias dórica e frígia, pois a primeira imita “como convém a voz e a expressão do indivíduo que se comporta virilmente na guerra ou em qualquer situação difícil [...]”, e, a outra, deve ser usada em tempos de paz, e,

[...] na execução de qualquer ato espontâneo, não, porém, violento, mas nas atividades cotidianas, quando insiste junto de alguém ou procura convencê-lo, nas súplicas dirigidas a Deus ou na doutrinação e admoestação de qualquer pessoa, ou, pelo contrário, quando se mostra sensível a pedidos, lições ou advertências de terceiros, de acordo com os quais pauta o seu

---

<sup>35</sup> A palavra harmonia parece se referir à melodia em sua relação ou como proveniente de um modo específico, o qual corresponde a um estado de espírito, como comentam Amaral e Gomes (Aristóteles 1998, p. 325, nota dos tradutores).

proceder, sem revelar orgulho e em todas as circunstâncias se comporta com modéstia e sabedoria, sempre satisfeito com os resultados obtidos”. (399b, c)

Quanto aos instrumentos<sup>36</sup>, são rejeitados o triângulo, a harpa ou “instrumentos de muitas cordas”, pois são “capazes de realizar muitas harmonias”. Assim sendo, a flauta não pode ser aceita, pois é o “instrumento da maior quantidade de sons”, a qual, os instrumentos de muitas cordas imitam. São admitidas a lira, a cítara e uma espécie de flauta de Pan, sendo esta exclusiva para os pastores (399d, e). Em relação aos ritmos, que “não devem ser variados” nem os “metros de muitas espécies”, devem “expressar a vida bem regulada e corajosa”<sup>37</sup>, estando o metro e a melodia adaptados às palavras<sup>38</sup>. O texto continua,

---

<sup>36</sup> Como Potolsky (2006, p. 17-21) argumenta, na República, nos livros dois e três, ao discutir sobre a cidade ideal Platão trata sobre a mimesis não apenas como uma categoria estética, mas em sua ligação mais ampla com a natureza humana e a vida política, ou seja, considerando os problemas da teoria política e ética abordados por Sócrates. Nesta conjuntura a mimesis é apresentada como algo secundário, sendo mais um luxo que necessidade, separada do real, do racional e essencial. A despeito disto, é útil para moldar a alma, pois as imitações artísticas inevitavelmente geram imitações comportamentais. Assim sendo, só os contos aprovados deveriam ser narrados ou “representados”. Contudo, os guardiões da cidade estavam proibidos de ser “narradores miméticos”, isto porque esta prática é inerentemente mentirosa, pois cancela a personalidade e caráter do narrador, além de que viola o princípio da especialização; por meio do objeto da imitação também pode haver contaminação e, inevitavelmente, o caráter da imitação afeta o caráter do imitador, quer dizer, reflete sobre a alma. Já no livro dez, continua Potolsky (*ibid.*, p. 21-31), após discutir sobre a estrutura da república e da alma humana, especialmente, por esta última, Sócrates afirma que o poeta mimético deve ser banido. A República e a alma devem ser regidas pela razão, à qual, a mimesis se opõe; esta é uma imitação (sombra) da imitação ou do mundo material, como apresentado na alegoria da caverna. Somente a razão é capaz de capturar a verdade ou realidade das coisas, a qual só os filósofos podem obter. Deste modo, tendo a pintura como exemplo, Sócrates afirma que, quer representem virtude ou vício, a mimesis é inerentemente corrupta para o filósofo. Para demonstrar este aspecto é usada a analogia do espelho. Como este, a mimesis não é capaz de produzir coisas reais, pelo contrário, é vazia e inessencial se não tiver o que refletir, ou seja, não tem essência por si mesma. Outro problema apresentado é que os imitadores não possuem conhecimento sobre o que imitam e que suas imitações apelam à pior parte da alma e sobrepõem os sentidos à razão. Estas mesmas críticas são aplicadas a tragédia, especialmente porque, por seu apelo às emoções, enfraquece o domínio da razão sobre a alma. Portanto, quando Platão fala sobre harmonias e instrumentos permitidos deve-se ter em mente que os mesmos estão sendo permitidos mais como uma concessão do que uma necessidade. .

<sup>37</sup> Contudo, como expresso no texto, Platão não sabe dizer quais ritmos imitam essas qualidades, ficando essa matéria a cargo de Damão (XIa, c).

<sup>38</sup> Esta submissão do ritmo e da harmonia à palavra no pensamento de Platão parece provir da concepção de que é o modo de falar que, primordialmente e em essência, depende do caráter da

Como fizeste com as harmonias, a ti é que compete dizer quais são esses ritmos. Por Zeus, replicou, não sei o que dizer [...]. A esse respeito, observei, depois consultaremos Damão, para saber quais movimentos são indicados à baixeza, à insolência, à insânia, e a outras variedades, e que ritmos devem ser reservados para as qualidades contrárias. (XI, 400a, b)

Quanto à relação representação/representado apresentada acima, estabelecida a partir de um princípio qualitativo, é interessante de ser notado que na Política (VIII, 1342b), Aristóteles rejeita o “tom frígio”, pois este “é em relação à harmonia aquilo que a flauta representa face aos instrumentos: ambos são de teor orgiástico e incutem paixão”; ou seja, naquilo que Platão abordou como reflexo do que é nobre e elevado, Aristóteles, em sua concepção da imitação como muito próxima da verdade, tratou como vil e de baixo nível. Deste modo, independentemente da diferença de concepção quanto à mimesis entre os dois pensadores, observa-se que a correlação entre os fenômenos, como Hanslick discute, dependente não só de todo um campo do pensar racional e intelectual, mas também das experiências, convenções etc., gerou diferentes interpretações.

Nesse sentido, no que concerne ao estabelecimento de relações através do princípio qualitativo, este se daria, parafraseando John Locke, por meio da relação ideia de ideias. Segundo o empirista inglês, as ideias derivam dos “objetos sensíveis”, que “levam para a mente várias e distintas percepções das coisas”; o que é retirado dos objetos (as qualidades sensíveis) por meio da percepção, se torna uma grande fonte de ideias. A outra fonte seria as “operações da própria mente”, que provém do “refletir e considerar” e, “suprem o entendimento com outra série de ideias que não poderia ser obtida das coisas externas” (Locke 1999, p. 57–58). Neste caso, visto que há o desdobramento das ideias, o potencial para diferentes interpretações seria maior<sup>39</sup>.

---

alma, e, do qual, “tudo o mais depende”. Assim, ainda que decorram da “simplicidade da alma” a “beleza do estilo, a harmonia, a graça e o ritmo”, estes não podem se sobrepor ao vínculo alma-discurso (400d).

<sup>39</sup> Quanto a este aspecto é importante considerar que, no caso do princípio quantitativo, o desdobramento se daria a partir da abstração dos números ou do que pode ser medido. O ouvido imagético, considerando os padrões ou dinâmica interna, se volta para a mensuração ou medidas, a partir das quais, poderia haver o desdobramento de ideias, como no caso de proporção, regularidade, simetria, etc., e ideias mais elevadas. Em termos de princípio qualitativo, o ouvido imagético se volta para a própria dinâmica interna, essencialmente, considerando os efeitos provocados pelos parâmetros do som atuando por meio do som nos seus conjuntos, que implica numa complexa e grande variedade de processos e suas interações, relacionados às alterações audíveis de tempo, força, proporções, aos momentos do movimento e interações no tempo e no

Como já abordado, por suas propriedades físicas e aspectos sensíveis, o material sonoro, abundantemente rico, elástico, penetrável, e, capaz de reproduzir certos momentos do movimento e interações no tempo e no espaço, é também capaz de representar um certo grupo de ideias (Hanslick 2011, p. 22). Portanto, considerando-se a relação *contexto de pensamento/música* ou o *arcabouço ideativo contexto de pensamento/pensar música*, pode ser dito que, pela atuação do ouvido imagético, a unificação forma sonora, efeito e ideia poderia estar acontecendo por meio do princípio qualitativo, ou seja, voltando-se e considerando a fisionomia sonora em termos de mudanças audíveis de tempo, força e proporção, e a reprodução de momentos do movimento de processos no tempo e espaço, a partir dos quais, as ideias se desdobrariam. Assim, propõe-se como parâmetro para a presente investigação que, ao possibilitar o conhecimento e a correlação, o princípio qualitativo também permite que o material sonoro, em função do *ideativo contexto de pensamento/pensar música*, seja valorado e combinado por suas qualidades sensíveis e potencial de representar ideias simples, por meio das quais pode ser associado também à dinâmica das ideias mais elevadas.

### 3. Considerações finais

Como abordado por Langer (2011), com vistas a tornar possível a discussão racional e o conhecimento científico, por meio da presente discussão e investigação busca-se avançar do nível da percepção comum para o nível da proposição de parâmetros que contribuam para uma descrição mais apropriada da realidade. Deste modo, por meio da associação entre autores de importância indiscutível dentro da filosofia e da estética da música, considerando-se a abordagem do pensamento de Hanslick quanto à fantasia, ideia/forma e modelagem sonora, discutiu-se que, a absorção de determinados conceitos presentes no contexto de pensamento, os quais passaram a fazer parte da estrutura intelectual, resultaria na formação do que foi denominado *arcabouço ideativo contexto de pensamento/pensar música*, a partir do qual, quando da

---

espaço, direcionamento do movimento musical etc., a partir dos quais, ocorreria o desdobramento das ideias. Portanto, os dois princípios estão entrelaçados e são mutuamente dependentes, e sua aplicação vai depender do tipo de abordagem analítica ou interesse investigativo.

apreensão do fenômeno musical, se daria o processo de julgar/representar. Assim, ao direcionar ou condicionar o pensar música, o contexto de pensamento também tenderia a direcionar o modelar em relações sonoras. Portanto, devido às propriedades físicas e aspectos sensíveis do material musical que geram padrões e uma variada dinâmica interna com inúmeras possibilidades de correspondência, a unidade ideia/forma, elaborada a partir do ouvido imagético, pelo menos em parte, poderia depender do contexto de pensamento. Isto implica dizer que o contexto intelectual poderia influenciar as escolhas por meio das preferências no que concerne tanto a seleção do material musical como a sua combinação, participando da racionalidade que ordena as relações sonoras. Destarte, considerando-se o pensamento de Hanslick, propôs-se como parâmetro que o contexto intelectual tenderia a influenciar o pensar música, contribuindo para o surgimento do arcabouço *ideativo contexto de pensamento/pensar música*, a partir do qual o material sonoro, por suas propriedades, modo próprio de atuar e potencial representativo, seria valorado, selecionado e combinado.

Considerando a tradição do pensamento pitagórico e aristotélico abordado, discutiu-se que os princípios quantitativos e qualitativos possibilitam tanto a apreensão de um fenômeno como o estabelecimento de correspondências. No que concerne a correlação, em termos quantitativos, a associação se dá no nível do que é mensurável, portanto, a partir do que pode ser medido. Assim, propôs-se como parâmetro que, ao permitir a correlação entre fenômenos, o princípio quantitativo viabiliza ao material sonoro (acordes, agrupamentos rítmicos, intervalos etc.), devido às suas propriedades mensuráveis, que este seja valorado e combinado em função do *ideativo contexto de pensamento/pensar música*. No que concerne ao princípio qualitativo, este mesmo processo aconteceria a partir da fisionomia ou efeito resultante dos parâmetros do som e do som nos seus conjuntos, portanto, considerando-se, grosso modo, as mudanças audíveis de tempo, força e proporção, e a reprodução de momentos do movimento e interações no tempo e no espaço. Destarte, propôs-se como parâmetro que, devido às qualidades e potencial representativo do material sonoro, na prática artística, este material também poderia ser valorado e combinado se considerando o mesmo arcabouço ideativo.

A este conjunto de parâmetros dá-se o nome de parâmetros interativos. Portanto, como está evidente, uma abordagem crítico-interpretativa segundo os parâmetros interativos implicaria em uma discussão que se fundamentaria na

possibilidade de interconexão entre contexto de pensamento e música, levando-se em conta que, a partir do arcabouço ideativo contexto de pensamento/pensar música, determinados aspectos da ideia que está na mente do compositor ou compositora, se concretizariam na obra através da valoração e combinação do material sonoro devido às suas propriedades mensuráveis, qualidades e potencial representativo.

Contudo, deve ser destacado que, primeiro, a despeito dos parâmetros propostos na presente discussão e investigação, como ressalta Hanslick (2011), muitos dos processos mentais presentes na prática artística são inconscientes. Neste sentido, quando do ato criativo, pode ser que este processo interativo esteja ocorrendo de forma inteiramente subjetiva. Ainda se destaca que este é um primeiro passo em direção ao estabelecimento de uma abordagem crítico-interpretativa do fenômeno que correlaciona o contexto de pensamento com a criação musical. Pesquisas futuras poderão contribuir para o seu aprimoramento e aperfeiçoamento sendo proveitoso que, futuramente, seja amplamente examinado, por exemplo, o próprio contexto de pensamento, que carece de conceituação, caracterização e categorização. Neste mesmo viés estão os processos mentais ou articulação no nível das ideias, denominada aqui de arcabouço *ideativo contexto de pensamento/pensar música*, processo este que precisa ser melhor investigado, tanto em termos psicológicos quanto filosóficos, junto com toda uma linguagem descritiva ou modo de expor que precisa ser desenvolvido para que os mesmos sejam apresentados de forma inteligível.

## Referências

1. Abdounur, João Oscar. 2003. *Matemática e música: o pensamento analógico na construção de significados*. 3ª ed. São Paulo: Escrituras.
2. Alencar Filho, Fernando Luiz. 2016. *A crítica de Hanslick à música enquanto meio a partir da perspectiva da decadence nietzschiana*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.
3. Aristóteles. 2008. *Poética*. 3ª ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
4. \_\_\_\_\_. 1988. *Política*. Tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Pontinha: Vega.

5. Christensen, Thomas. 2004. *Rameau and the musical thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Dias, Rosa. 2014. A música no pensamento de Aristóteles. *Ensaio Filosóficos*, v. X, p. 91–99.
7. Gozza, Paolo (Ed.). 2000. *Number to sound: the musical way to scientific revolution*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
8. Gouk, Penelope. 2008. The role of harmonics in the scientific revolution. In Christensen, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music*, p. 223–245. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Hanslick, Eduard. 2011. *O belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Covilha: Losofia Press.
10. \_\_\_\_\_. 1922. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein beitrage zur revision der ästhetik der tonkunst*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. Disponível em: <[https://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#Page\\_58](https://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm#Page_58)>.
11. Herlinger, Jan. 2008. Medieval canonic. In Christensen, Thomas (Ed). *The Cambridge history of western music*, p. 168–192. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Höffe, O. (2009). O ser humano como fim terminal: Kant, Crítica da faculdade do juízo, §§ 82–84. *Studia Kantiana*, v. 7, n. 8, p. 20–38. <<https://doi.org/10.5380/sk.v7i8.88576>>.
13. Kitto, Humphrey H. D. 2017. *The Greeks*. New York: Routledge.
14. Klein, Jacob. 1992. *Greek Mathematical Thought and the Origin of Algebra*. New York: Dover Publication.
15. Levin, Flora R. 2009. *Greek reflections on the nature of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
16. Mathiesen, Thomas J. 1984. Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music. *The Journal of Musicology*, v. 3, n. 3, p. 264–279.
17. Moraes, Fernando Luís Barreto. 2016. *Livro III do Tratado da Música de Aristides Quintiliano: Introdução, tradução e comentários*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras. Setor de Ciências Humanas da UFPR. Curitiba.
18. Oliveira, Gustavo Duarte 2013. Mimésis: conceito e exemplificação do texto literário em A metamorfose de Franz Kafka. *Anais do II Encontro de Pesquisa e Extensão e Semana Nacional de Ciência e Tecnologia*. Goiás: Universidade Estadual de Goiás.

19. Platão. 2001. *Crátilo*. 3ª ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Pará Editora Universitária UFPA.
20. \_\_\_\_\_. 2001. *A República*. 9ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
21. Pereira, Marcos. 2013. *Matemática e música: de Pitágoras aos dias atuais*. Dissertação (Mestrado). de Matemática, UNIRIO. Disponível em: <<http://www2.unirio.br/unirio/ccet/profmat/tcc/2011/tcc-marcos>>.
22. Potolsky, Matthew. 2006. *Mimesis*. New York: Routledge.
23. Santos, Mario Ferreira. 2000. *Pitágoras e o tema do número*. São Paulo: IMBRASA.
24. Tomlinson, Gary. 1987. *Monteverdi and the end of renaissance*. Los Angeles: University of California Press.
25. Vaccari, Ulisses Razzante. 2008. O juízo estético e o sistema da filosofia kantiana: a Crítica do Juízo. *Revista Discutindo Filosofia, Especial Kant*, v. 1, n. 5, p. 38-41.