

O Organicismo no pensamento musical: conceito e crítica

Rafael Moreira Fortes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Av. Pasteur, n.º 296
– Rio de Janeiro - RJ – CEP: 22290-240

for.rafael@gmail.com

Abstract. *The appropriation of the organism and its vital development as a metaphor to artistic creation features an extended and documented history in western culture. It is found in writings of creators, philosophers and art critics, and often reveals the evaluative underlying assumptions present in these enunciations. The present article offers a study and a critical analysis of this metaphoric appropriation. It is structured in two main sections: the first one presents a filter of the organicist discourse through the selection of five central concepts: integration, emergence, economy, growth and teleology. The second one presents critiques of the underlying assumptions of organicist discourse in the texts of Heinrich Schenker and Carl Dalhaus. The article demonstrates the replication of the concept in different levels of theoretical/analytical thought, its force and relevance in actuality. Presents a set of references for the critical study of this thematic, pointing investigative means for future works.*

Keywords: *Organicism, Schenkerian analysis, Esthetic evaluation.*

Resumo. *A apropriação do organismo e seu desenvolvimento vital como uma metáfora para a criação artística possui uma extensa e documentada história na cultura ocidental. É encontrada em escritos de diversos criadores, filósofos e críticos de arte, revelando, em muitos casos, os pressupostos valorativos presentes em seus discursos. O presente artigo realiza um levantamento e uma análise crítica desta apropriação metafórica. É estruturado em duas seções: a primeira apresenta um filtro do discurso organicista por meio da seleção de cinco conceitos centrais: integração, emergência, economia, crescimento e teleologia. A segunda apresenta problematizações sobre os pressupostos deste discurso nos textos de Heinrich Schenker e de Carl Dalhaus. O artigo demonstra a replicação do conceito em diversas camadas do pensamento teórico/analítico, sua vigência e relevância na atualidade. Apresenta um conjunto de referências para o estudo crítico desta temática, direcionando vieses investigativos para trabalhos futuros.*

Palavras-chave: Organicismo, Análise schenkeriana, Avaliação estética.

1. Introdução

A apropriação do organismo e seu desenvolvimento vital como uma metáfora para a criação artística possui uma extensa e documentada história na cultura ocidental. É encontrada nos escritos de diversos criadores, filósofos e críticos de arte,

principalmente no final do século XVIII e no século XIX, e permeia a construção de discursos até os dias atuais. Sua significativa recorrência revela todo um ideário acerca dos meandros e pressupostos da criação e da obra artística, apontando características intrínsecas à visão de mundo do Romantismo, e oposições diametrais ao paradigma mecanicista. Na literatura musical, esta metáfora adquire determinadas características de acordo com as particularidades do material sonoro e seus modos de organização.

Observar o uso desta metáfora, em especial no campo da teoria e análise musical, identificando as diferentes camadas de composição dos enunciados, seus contextos e influências, apresenta-se como uma espécie de arqueologia, no sentido foucaultiano¹. Nesta, o conceito de orgânico funciona como o eixo de observação que possibilita a reflexão acerca dos diversos pressupostos enunciados, de modo consciente ou não, nos discursos. É neste sentido que se pode afirmar que "[...] constelações da linguagem como esta em torno da figura do organismo tendem a formar e controlar as observações dos analistas que a usam" (Solie 1980, 147). Estas constelações demonstram que o discurso analítico não é composto apenas de descrições objetivas, mas também de valores estéticos que podem ser deduzidos por meio da análise dos conceitos que os moldam. A linguagem apresenta-se assim "não como meramente reflexiva, mas também constitutiva da nossa consciência" (*ibid.*), demonstrando como e em que grau as visões de mundo e seus vocabulários são indissociáveis do entendimento e da valoração do objeto artístico.

A partir destas considerações, o presente artigo é realizado em duas seções: a primeira apresenta um levantamento dos conceitos centrais presentes no discurso organicista. A segunda apresenta problematizações sobre os pressupostos do discurso organicista nas falas de Heinrich Schenker e de Carl Dahlhaus.

2 Conceitos centrais do organicismo

A metáfora organicista é estabelecida segundo uma rede de oposições, tendo como núcleo a distinção entre o natural e o artificial. Esta rede reflete valores arraigados na ideologia do romantismo, tais como a figura do gênio, a noção de espontaneidade e ingenuidade artística, a defesa da universalidade do juízo estético, dentre outros. Segundo Meyer:

"o orgânico é associado com a genialidade e a inspiração, em oposição ao artesanato e ao cálculo; com espontaneidade e liberdade, em oposição à deliberação e às regras restritivas; com inocência e ingenuidade, em oposição à ilusão astuciosa; com beleza e bondade naturais em oposição ao gosto cultivado e costumes artificiais; e com relações e significados que independem do contexto, em oposição àquelas que dependem [...]." (Meyer 1989, 191)

De modo mais específico, o organicismo pode ser identificado segundo cinco conceitos centrais: *integração*, *emergência*, *economia*, *crescimento* e *teleologia*. É definido como um paradigma que entende a obra como "um sistema de elementos materiais e ideais organizados e inter-relacionados como se seus componentes, por

¹ A arqueologia foucaultiana volta-se para "o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, possibilitando a formação de atos de fala enunciativos ou elocutórios que estariam contidos no interior das formações discursivas orientadas por um regime de verdade" (Dolinsky 2011, 373).

força de uma lei natural, interagissem fisiologicamente" (Freitas 2012, 65). Em outras palavras, a variedade dos elementos adquire o caráter de uma unidade orgânica, na medida em que a função de todas as partes parece convergir de modo holístico para a formação do todo. A *integração* entre os materiais - tanto a quantidade de materiais integrados quanto o grau de integração entre as partes - é uma tarefa artística relacionada à noção de equilíbrio entre as qualidades individuais das partes e sua fidelidade ao todo. Esta relação envolve a noção de unidade na variedade, mas também a ideia de reconciliação entre as partes contrastantes. Neste sentido, a integração não propõe apenas uma similaridade entre os materiais, mas a capacidade de unificação entre objetos e estados de espírito antagônicos.

A *integração* torna-se um dos critérios de distinção entre uma unidade orgânica e um aglomerado inorgânico, e um dos mais arraigados critérios da valoração artística no organicismo.

"A diferença entre um corpo inorgânico e um orgânico reside nisto: no primeiro o todo não é mais que a coleção das partes ou fenômenos individuais ... enquanto no segundo, o todo é tudo, e as partes não são nada." (Osbourne *apud* Solie 1985, 150)

A *integração* possibilita que o todo da obra seja qualitativamente diferenciado da soma de suas partes constituintes. A obra possui assim um caráter *emergente*: na medida em que adquire a característica orgânica, propriedades genuinamente novas, que não estão presentes em nenhuma das partes, podem ser identificadas. Mas que propriedades seriam estas? O que poderia *emergir* de uma obra de arte? Para responder estas perguntas a concepção organicista dialogará com os princípios do vitalismo: a corrente que compreende organismos vivos como fundamentalmente diferenciados de entidades inanimadas por conterem elementos não físicos ou serem governados por princípios próprios.

Atribui-se assim, na ideologia romântica, uma espécie de subjetividade ao objeto artístico, uma certa aura que compreende o encontro com a obra de arte "mais como um encontro entre dois sujeitos do que como a experiência de um objeto" (Korsyn 1993, 90). Segundo Korsyn, a subjetivação da obra está ligada a uma necessidade de reestabelecer experiências do sagrado em uma sociedade secularizada. A arte torna-se assim um reduto social do conceito de alma, um espaço da "secularização do sagrado, [da] transformação da experiência da devoção em termos aceitáveis para a cultura secular" (*ibid.*).

A crença de uma autonomia da vida interna da obra é um dos atributos do organicismo que permite o afastamento da imagem mecanicista - da imagem de um artesão que justapõe e sobrepõe partes em uma engrenagem. A *emergência* garante a noção de que algo resiste ao processo analítico, e que este seria incapaz de se apropriar da dinâmica vital da obra, assim como a "divisão de um corpo em coração, cérebro, nervos, músculos etc. transforma um ser vivo em um cadáver"² (Benedetto *apud* Solie 1980, 150). O que *emerge*, portanto, resulta do processo de dar vida aos materiais da natureza, permitindo que eles passem pelos estados vitais de crescimento, vida e morte. Nas palavras de Schenker:

"A estrutura fundamental [*Ursatz*] nos mostra como o acorde da natureza torna-se vivo por meio do poder vital natural. Mas o poder primal deste

² Esta perspectiva chega a ganhar um caráter alquímico na afirmação de Heinrich Schenker: "a busca por uma nova forma musical é busca por um homúnculo" (*apud* Solie 1980, 151).

estabelecido movimento deve crescer e viver sua própria e completa vida: o ímpeto de vida que ambiciona completar-se com o poder da natureza." (Schenker *apud* Solie 1980, 155)

Essa associação com o vitalismo é sustentada pela mitificação do trabalho artístico. A metáfora organicista funciona neste sentido como um duplo da figura do gênio, que, comportando-se como o criador divino, concede uma espécie de autonomia ao conjunto de materiais artísticos. Ou ainda, é conduzido, "como um sonâmbulo", pela "superior força da verdade - ou da natureza, como for - [que] trabalha misteriosamente por trás de sua consciência, guiando sua caneta, sem se importar nem um pouco se o alegre artista queria por si próprio fazer a coisa certa ou não" (Schenker *apud* Pastille 1980, 33).

Em outras palavras, o gênio é aquele que tem a capacidade de, por meio de si, de modo consciente ou não, permitir que a própria natureza fale. A obra, comportando-se como um organismo, é tida como uma entidade que, despertada e conduzida pelo impulso de seu criador, desenvolve-se e cresce de acordo com as leis naturais. A figura do gênio confunde-se com a da própria natureza (ou com uma determinada projeção do que é a natureza), na qual os desenvolvimentos e as metamorfoses são regidos por um sentido de necessidade biológica, determinada e inevitável segundo as predisposições da matéria. Assim, nesta visão de mundo, a composição pode ser entendida como o processo que torna aparente características imanentes da matéria que se encontram em estado oculto, ou, em uma roupagem mais biológica, o processo que faz expressar fenotipicamente as informações genéticas contidas nas células. E é esta a característica, como se pode observar no discurso schenkeriano, que permite distinguir o trabalho do gênio:

"Os músicos são distinguidos entre aqueles que criam a partir do nível profundo, portanto do espaço tonal [*Tonraum*] - os gênios; e aqueles que operam no nível da superfície - os não gênios, que devem então compor completamente em sucessão, assim como ouvem e leem em sucessão" (Schenker *apud* Pastille 1984, 155)

O conceito de *economia* ganha um grande destaque nesta visão de mundo. O gênio opera a partir do nível profundo, do plano estrutural que permite que a pluralidade de texturas, motivos e movimentos seja unificada. Esta visão identifica o trabalho artístico com procedimentos simples e elegantes, no qual a multiplicidade é tida como uma manifestação do *uno*³, de modo similar ao comportamento supostamente característico da natureza.

Assim, na ideologia do romantismo o ornamento é considerado como um capricho arbitrário por não resultar do desdobramento interno, do processo germinal do organismo. Não fazendo parte da estrutura profunda, é visto como algo que não provoca alterações significativas no desenvolvimento do material, podendo ser descartado ou substituído. É tratado como um processo aditivo, em oposição ao movimento centrífugo, de dentro para fora, como o encontrado no desenvolvimento de uma semente.

Em análise musical, a economia torna-se o filtro pelo qual o processo analítico será realizado. Segundo Levy (1987), em muitos casos, analisar uma música torna-se

³ A relação múltiplo/uno na teoria schenkeriana é analisada por Cohn (1992) segundo o diálogo de dois paradigmas: o do conflito construtivo e o da unidade pura. O primeiro entende o conflito dialético entre o material musical e a estrutura tonal. O segundo a noção de desdobramento composicional a partir da unidade estrutural. Ambos estão presentes no discurso schenkeriano e em sua posterior replicação.

sinônimo de comprimir os materiais em um núcleo, de conectar o emaranhado temático a um pilar harmônico ou ideia motívica geradora. Neste sentido, "a presumida 'demonstração' da unidade orgânica é também uma demonstração de uma economia subjacente e oculta [...]. Quanto mais os críticos conseguem revelar ou demonstrar a economia [...] melhor deve ser a qualidade do trabalho" (*id.*, 8). Cria-se, assim, uma situação em que a beleza da prolixidade, da heterogeneidade e da aleatoriedade não é permitida nem valorada.

Neste processo analítico, a exclusão do supérfluo prossegue pelas diversas camadas do objeto até alcançar o núcleo, a parte irreduzível. Para tal, desenvolve-se a noção de um princípio que possa ser aplicado de modo inalterável em todos os níveis da estrutura, assim como a composição seguiria um princípio unificado de desdobramento do espaço tonal ou da célula motívica geradora. *A economia como um critério de valoração se dá em um sistema que permite estabelecer funções principais e derivadas em cada um dos níveis do objeto artístico de acordo com algum princípio condutor.* Desenvolve-se, assim, a noção de profundidade estrutural, em que "os eventos de superfície devem ser conceituados como localizados nos limites de uma estrutura gerativa e hierárquica" (Flink 1999, 105).

A depreciação do ornamento na estética romântica demonstra, portanto, uma crença em uma verdade subjacente, ofuscada pelas relações e manifestações de superfície. O trabalho do analista torna-se, então, o de um revelador dos princípios ocultos, "comparável ao de teólogos ou videntes interpretando as mensagens divinamente inspiradas do criador divino" (Meyer 1989, 195).

"O princípio oculto, ao invés de ser compreendido como hipótese provisória do fenômeno de fato apreendido, tornou-se o que era real, enquanto as visões e os sons dos sons eram aparências - manifestações superficiais de um princípio mais fundamental. Sob esse ponto de vista, o organicismo é o Platonismo com revestimento biológico." (Meyer 1989, 195)

O ideal de uma *economia* artística dialoga com o processo de *crescimento*, na medida em que este resulta do desenvolvimento de uma única semente geradora. O pensamento organicista toma aqui a forma de uma sinédoque, considerando a parte individual como um microcosmo e um paradigma do todo.

A imagem do *crescimento* seminal pode ser identificada tanto em um pilar harmônico quanto a partir do motivo gerador. Neste sentido é possível distinguir, mais concretamente, duas aplicações do pensamento organicista: a harmônica e a motívica.⁴ Na aplicação harmônica do pensamento organicista, a obra *cresce* a partir do desdobramento das funções tonais principais em regiões tonais subordinadas. Neste processo, a unidade orgânica resulta da fidelidade à estrutura, ou seja, do grau de conectividade dos acordes em uma cadeia hierárquica. Na aplicação motívica do organicismo, a obra *cresce* a partir da replicação da célula motívica original em diversas instâncias derivadas, podendo estas serem encontradas em diversos locais da peça e desempenhando funções variadas. Neste processo, a unidade orgânica resulta da identidade compartilhada entre as diversas formas presentes na peça.

O *crescimento* é compreendido como um contrapeso em relação à unidade, estabelecendo deste modo duas forças polares opostas que se atraem e repelem

⁴ Solie (1980) identifica, reciprocamente, nas ideias de Heinrich Schenker e Rudolph Reti estas duas vertentes. Freitas (2012) identifica, reciprocamente, nas ideias de Heinrich Schenker e Arnold Schoenberg.

mutuamente. De um lado, a força centrífuga do *crescimento* que impulsiona o organismo a se expandir de dentro para fora, propiciando a geração de formas; de outro, a força centrípeta da unidade, que comporta o ímpeto geracional em formas individualizadas. Esta imagem é construída por Goethe, uma das figuras mais influentes na ideologia romântica, por meio do conceito de metamorfose:

"A ideia de metamorfose é um presente extremamente honrável, mas é ao mesmo tempo extremamente perigosa, pois conduz à ausência de forma, destrói o saber, o dissolve. É semelhante ao movimento centrífugo e se perderia no infinito se a ele não fosse atribuído um contrapeso: quero dizer o instinto de especificação, a tenaz capacidade de persistir daquilo que chegou à ser realidade; Um movimento centrípeto que permite que nenhum elemento externo possa prejudicar seu interior mais profundo" (Goethe *apud* Martinez 2008: 23)

Um outro critério que garante a unidade orgânica é o sentido de ordenação necessária e *teleológica* entre as partes, garantida pela não aleatoriedade e pelo nexos causal na disposição dos elementos. A obra musical segue o princípio no qual "todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo" (Aristóteles *apud* Freitas 2012, 66). A *teleologia* proporciona a sensação (ou ilusão) de que o desenvolvimento dos eventos musicais segue uma sequência necessária, insubstituível, que estaria predeterminada pela disposição harmônico/motívica inicial. Baseia-se, assim, na convicção de que não seria possível produzir uma conexão musical lógica por meio de manipulação de excertos de obras diversas. Ou seja, na convicção de que o nexos causal resulta da germinação de ideias singulares e de que a singularidade da obra resulta de processos e elementos insubstituíveis.

3. Problematizações da metáfora organicista

Em 1984, William Pastille publicou um artigo intitulado "Heinrich Schenker, anti-organicist"⁵, no qual comenta o artigo do início da carreira do musicólogo austríaco Heinrich Schenker (1868-1935), intitulado "Der Geist der musikalischen Technik"⁶ (1895, doravante "*Geist...*"). O artigo de Pastille gerou uma interessante cadeia de comentários (ver Keiler 1989; Korsyn 1993; Cook 2007) debruçando-se sobre a surpreendente posição de Schenker, um dos mais reconhecidos difusores do pensamento organicista, sobre a não adequação da própria metáfora organicista ao pensamento e à percepção musical. O artigo de Pastille pretendeu demonstrar como as objeções ao organicismo realizadas em "*Geist...*" foram resolvidas pelo próprio autor em obras posteriores, principalmente em *Harmonielehre* (1906), quando suas ideias acerca das camadas estruturais já haviam sido melhor desenvolvidas - o que Pastille denomina como a trajetória de um autor anti-organicista para o arqui-organicista.

Pretende-se retomar, entretanto, no presente artigo, os dois questionamentos principais realizados em "*Geist...*", associando-os com os questionamentos de pensadores mais recentes. Este levantamento é realizado não meramente com o intuito de opor-se à utilização da metáfora, mas tem em vista uma complexificação de seus contornos conceituais. E, além disso, promove as perguntas: será que as respostas

⁵ "Heinrich Schenker, anti-organicista"

⁶ *O espírito da técnica musical*

realizadas posteriormente por Schenker, solucionaram as questões por ele próprio levantadas em "*Geist...*"? O desenvolvimento de sua concepção de camadas estruturais é suficiente para substituir o discurso artificialista por um discurso organicista, e para a total adoção da figura do gênio (palavra que não aparece uma única vez em "*Geist...*")? Quais as condições do universo discursivo e de seu regime paradigmático de verdade foram alteradas para uma transformação tão radical no direcionamento ideológico dos enunciados?

O primeiro questionamento realizado em "*Geist...*" diz respeito à relação com a valoração. A denominação de uma peça musical como orgânica está sempre relacionada com a atribuição de um valor positivo do juízo estético. Mas por que razão, pergunta-se o autor, uma peça considerada ruim não pode ser orgânica? Segundo Schenker, a própria formulação da questão já responde parte da pergunta. Se a música considerada de qualidade é necessariamente orgânica "então fica claro que nós transferimos nosso prazer, ao qual indicamos com o termo orgânico, ao conteúdo que proporciona este prazer" (*apud* Pastille 1980, 36). Segundo este questionamento, o termo funciona como um conceito vazio, aplicável em qualquer contexto ao qual se sente prazer, sem implicar necessariamente alguma característica identificável, mas apenas uma projeção subjetiva por parte do ouvinte. Schenker aponta aqui para o uso do termo sem implicação direta na avaliação de conceitos relativos à estruturação musical e, deste modo, para a sua dependência do juízo estético.

O segundo questionamento diz respeito à relação de causalidade em três aspectos musicais: a construção melódica, a proporcionalidade das partes e a sequência de estados de espírito. De acordo com o Schenker de "*Geist...*", a construção melódica possui sempre uma multiplicidade de possibilidades sequenciais, de modo que nunca se poderia dizer que apenas um resultado final estaria predeterminado pelas características do material. Os estudos de rascunhos dos compositores seriam a prova de que a escolha das partes componentes de uma sequência melódica é eventual e resultante de escolhas subjetivas. Estas escolhas são realizadas pelo compositor em meio ao mosaico de possibilidades gerados no processo de manipulação do material (na geração do que se poderia denominar como uma topologia do campo motivico). A decisão final sobre a estrutura melódica "obscurece os outros materiais que ele teve de separar [...] e revela apenas aquilo que mais lhe agradou" (*ibid.*). A imagem do compositor como um sonâmbulo, guiado pelas necessidades da natureza tonal, é, assim, substituída pela de um construtor de conteúdo, que "extraí de sua imaginação similaridades e contrastes variados, dos quais ele eventualmente realiza a melhor escolha" (*ibid.*).

A questão da proporcionalidade entre as partes ganha um tratamento similar. O autor afirma que, embora haja uma aparência de lógica e organicidade no resultado final, o arranjo entre as partes, com suas dimensões e intensidades, é fruto da disposição pessoal do compositor, com sua "intensa determinação de convencer [...] passando clandestinamente estes arranjos para o ouvinte insuspeito" (*ibid.*). A aceitação destas proporções pelo ouvinte, carecendo de um princípio lógico, é "tão relativa e subjetiva como o arranjo do compositor" (*ibid.*).

Quanto aos estados de espírito de uma música, não se pode comparar com a "causalidade inerente às vicissitudes da vida, [que] direciona e determina seus estados de espírito" (*ibid.*). A sequência de estados musicais, sendo fruto de um procedimento artificial, não possui nenhuma necessidade interna. O conflito causado por temas com estados de espírito contrastantes poderia ser substituído, sem que a ilusão de causalidade fosse perdida. Neste sentido, Schenker questiona: "Não acho sensato

assumir que o estado B sucedeu o estado A organicamente simplesmente porque de fato sucedeu em algum ponto" (*ibid.*).

Subjacente a estes argumentos reside uma desconfiança em relação ao nexos causal em música. A técnica composicional é retratada como um ilusionismo, no qual a sensação de organicidade emerge como uma simples tendência cognitiva. Na visão de Schenker, o musicólogo, para compreender a arte musical com objetividade, deve estar atento para não se deixar enganar por estes "dispositivos da artificialidade" (*id.*, 35).

No entanto, o ceticismo expressado em "*Geist...*" não procura reduzir a música à mera incoerência, levando-a a uma situação de aporia sem solução. É um ceticismo que, segundo Korsyn, "toma consciência de que a unidade é sempre relativa e provisória; que obras de arte ocultam, mas não transcendem o artifício; e que não podem atingir a espécie de necessidade natural que o pensamento organicista demanda da arte" (1993, 102).

A ponderação em relação à metáfora organicista também é realizada por Cahl Dahlhaus em seu artigo "o que é variação progressiva?" (1990). Aqui, o autor discute uma das categorias centrais do pensamento shoenberguiano, que poderia ser definida tanto como uma "técnica composicional tanto quanto como um estilo de apresentação ou o desenvolvimento de uma ideia musical" (*id.*, 128). A variação progressiva, uma categoria do pensamento musical intrinsecamente conectada aos postulados organicistas, é relacionada ao desenvolvimento de temas, formas básicas e ideias sendo replicadas de modo integrado e com consequências teleológicas para formar o todo de uma peça musical, assim como o desenvolvimento de uma única semente é suficiente para formar estruturas orgânicas complexas. Diferencia-se portanto da técnica que apresenta "repetições variadas meramente locais que não possuem consequências de desenvolvimento" (Haimo 1997, 351).

Em suas considerações finais, o autor apresenta argumentos em relação à apropriação, sob um viés organicista, desta categoria. Primeiramente, questiona o caráter derivacional no processo analítico, com a prática de conectar em uma estrutura hierárquica os diversos motivos de uma peça. Sua argumentação lembra a de Schenker: "O processo no qual um segundo motivo é derivado de um primeiro, e um terceiro do segundo, não implica necessariamente que o terceiro ainda está conectado com o primeiro por meio de uma característica comum" (*op. cit.*, 132). Ou seja, o processo de variação não percorre necessariamente uma lógica de hierarquia aninhada, passível de rastreamento a um ancestral comum. Neste processo, o motivo derivado pode apresentar características próprias, não rastreáveis ao motivo originário, gerando assim um novo eixo de igual importância na disposição estrutural. É neste sentido que o autor afirma que, "mesmo sendo possível sentir uma unidade derivacional, não é sempre possível falar de uma substância uniforme como postulado pelo conceito de desenvolvimento que faz lembrar o crescimento de uma semente" (*ibid.*).

O autor aponta também que a técnica de variação progressiva "não se aplica ao processo oposto no qual motivos heterogêneos crescem subsequentemente juntos". Ou seja, que a prática de apresentar motivos sem similaridades substanciais entre si, e posteriormente estabelecer pontos de conexão, não pode ser contemplada pela visão gerativa do processo criativo⁷. Neste sentido, alguns processos compositivos seriam

⁷ Esta prática exemplifica um dos tipos de construção não valorados pelo ideário organicista, mais especificamente em relação aos postulados de economia e integração.

melhor representados como uma rede rizomática⁸, com seus diversos eixos de desenvolvimento interconectados em pontos diversos, do que como uma estrutura arbórea, na qual todas as derivações se manifestariam a partir de uma única raiz.

De acordo com estas considerações, Dahlhaus compreende a categoria da variação progressiva como uma unidade dialética. Nesta, "a palavra variação denota (em uma certa extensão) aspectos tangíveis da técnica composicional; a palavra desenvolvimento, por contraste - uma palavra que Schoenberg equiparou a 'crescimento' - denota uma forma de interpretação estética" (*id.*, 133). Uma unidade dialética composta, portanto, por duas categorias que se influenciam mutuamente: que se expressa tanto através do "desenvolvimento de uma forma básica como o 'germe' de uma obra", representada na palavra desenvolvimento, quanto na "fórmula de um sistema de conexões entre formas inter-relacionadas" (*ibid.*), representada na palavra variação.

O autor conclui:

"O conceito de entelúquia - o processo de desenvolvimento orientado em direção à um fim - e a noção de espaço musical no qual todas as formas e relações motivicas que servem para apresentar a ideia são coletados conjuntamente em uma simultaneidade imaginária: estes dois conceitos, mesmo que contradigam ou pareçam contradizer um ao outro, eram de modo similar elementos constitutivos do pensamento musical de Schoenberg." (Dahlhaus 1990, 133)

Em sua análise, Dahlhaus associa, portanto, aos conceitos centrais da metáfora organicista, o aspecto artificial do pensamento e da percepção musical, apresentando como um dos eixos desta unidade dialética a dimensão que denominou como *espaço musical*. Esta dimensão pode ser compreendida como o *topos* em que se realizará o processo de triagem, manipulação e experimentação do material musical; como o espaço que permite a realização de uma taxonomia intensiva das possibilidades derivacionais do material musical, operando assim, por meio do plano gráfico, uma *topologia de campo do aglomerado motivico*. Aglomerado este que, somente após a realização das operações de transformação e o processo de montagem proporcionará a ilusão teleológica almejada pela ideário organicista.

4. Conclusão

O imaginário do orgânico é replicado em diversas camadas do discurso musical, proporcionando metáforas para diversos aspectos da análise e da teoria musical. Segundo Meyer, o organicismo foi "crucial para a história da música, pois forneceu as metáforas centrais da estética romântica. Sua influência foi tão profunda que tem durado [...] ao longo do século XX não só em manifestações da alta cultura (*apud* Freitas 2012, 77).

O levantamento realizado no presente artigo, apresentou um conjunto de referências para o estudo crítico desta temática, tanto no que se refere à definição do conceito quanto à problematização de seus alcances. Espera-se que o aprofundamento da metáfora implique em uma maior consciência em sua utilização em trabalhos

⁸ O conceito de rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1995) propõe uma apropriação alternativa das imagens orgânicas, dialogando com uma perspectiva anti-estruturalista. Em uma de suas definições, é compreendido como algo "que não começa nem conclui", "estranho à qualquer ideia de eixo genético ou estrutura profunda" (*id.*: 29).

analíticos e artísticos, tanto para aqueles que utilizam a metáfora como uma afirmação de suas visões de mundo, quanto para aqueles que se pretendem, sistematicamente ou não, a nega-la.

Referências

- Cook, Nicolas. 2007. *The Schenker project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford: Oxford university press.
- Cohn, Richard. 1992. Schenker's Theory, Schenkerian Theory: Pure Unity or Constructive Conflict?. *Indiana Theory Review* 13 (1): 1-19.
- Dahlhaus Carl. *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge. New York, 1990.
- Delleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil platôs: volume 1*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- Dolinski, João Pedro. 2011. A Arqueologia foucaultiana. *Interseções* 13 (2): 370-395.
- Freitas, Sérgio Paulo Roberto. 2012. Da música como criatura viva: Repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica/FAP* 9: 64-82.
- Flink, Robert. 1999. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In: *Rethinking Music*. p. 102-137. Ed. Nicholas Cook e Mark Everist.
- Haimo, Ethan. 1997. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis* 16 (3): 349-365.
- Keiler, Allen. 1989. The Origins of Schenker's Thought: How man is Musical. *Journal of Music Theory* 33(2): 273-298.
- Korsyn, Kevin. 1993. Schenker's Organicism Reexamined. *Integral* 7: 82-118
- Levy, Janet M. 1987. Covert and Casual Values in Recent Writings about Music. *The Journal of Musicology* 5 (1): 3-27.
- Martinez, Alejandro. *La forma oración en la segunda escuela da Viena*. Disponível em:
<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19826/Documento_completo.pdf?sequence=1> Acesso em 07/02/2017
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pastille, William. Heinrich Schenker: Anti-Organicist. *19th-Century Music* 8 (1): 29-36
- Solie, Ruth A. 1980. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th-Century Music* 4 (2): 147-156