

# Quadrilogia filosofia da música

Volume II

Filosofia e a história da música

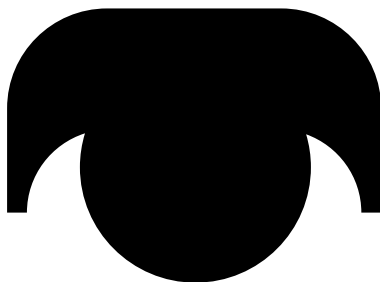
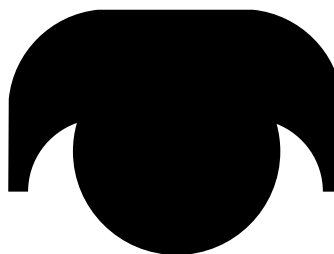
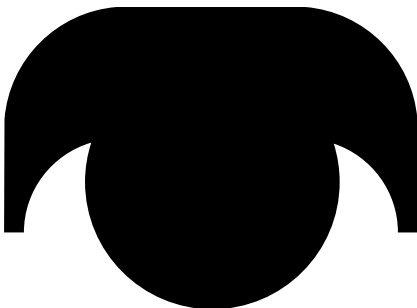
Eduardo L. A. Rodrigues  
Wesley F. R. de Sousa  
Luís Filipe de Lima Andrade  
(Orgs.)

# Quadrilogia filosofia da música

Volume II

Filosofia e a história da música

Eduardo L. A. Rodrigues  
Wesley F. R. de Sousa  
Luís Filipe de Lima Andrade  
(Orgs.)



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

## **FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Tadeu M. Verza

## **EDITORIA PPGFIL-UFMG**

Editor: Tadeu M. Verza

Editor de comunicação: André J. Abath

Editor de produção: Abílio A. Rodrigues Filho

Assistentes editoriais: Anna Luiza Coli e Henrique B. Barreto

## **CONSELHO EDITORIAL**

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

## **CONSELHO CIENTÍFICO**

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa da Silva (UFPR)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio Jorge Gomes Bento (Universidade da Beira Interior)

Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)

Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)

Gisele Amaral dos Santos (UFRN)  
Jacques Poulain (Université Paris VIII)  
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)  
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)  
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)  
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)  
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)  
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)  
Vinicius Berlendis de Figueiredo<sup>†</sup> (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte – MG.

CEP: 31270-901

## Ficha catalográfica

Quadrilogia filosofia da música [livro eletrônico] : Filosofia e a história da música : volume II / organização Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa, Luís Filipe de Lima Andrade. – ed. -- Belo Horizonte, MG : PPGFIL-UFMG, 2025. - (Quadrilogia filosofia da música)

1 recurso online (124 p.): pdf

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-01-52466-5

DOI: 10.5281/zenodo.16007137

1. Música - Filosofia e estética 2. Música - História I. Rodrigues, Eduardo L. A. II. Sousa, Wesley F. R. de. III. Andrade, Luís Filipe de Lima. IV. Série.

25-265495 CDD-780.1

1. Música : Filosofia e estética 780.1

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGFIL/UFMG, 2025

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Amí Comunicação & Design

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

Eduardo L. A. Rodrigues

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGFIL/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGFIL/UFMG, disponíveis em: <https://https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

# Sumário

<b>Sobre a Quadrilogia filosofia da música</b>	<b>9</b>
<b>Apresentação: Filosofia e história da música</b> Bárbara Walters	<b>11</b>
<b>A música na Grécia Antiga e a educação na <i>República</i> de Platão</b> Fernanda Galina e Pedro Gibson	<b>18</b>
<b>A definição tripartida da música em Boécio e seu conceito de músico</b> Fernanda Galina	<b>39</b>
<b>Música e pessimismo: um contraponto</b> Bárbara Walters	<b>57</b>
<b>Fim do <i>noise</i>: <i>pop</i> como ruído</b> Henrique Iwao Jardim da Silveira	<b>97</b>



# Sobre a *Quadrilogia* filosofia da música

A coleção *Quadrilogia Filosofia da Música* nasce como um marco na produção filosófica nacional dedicada à música. Fruto da iniciativa dos doutorandos em Filosofia da UFMG Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa e Luís Filipe de Lima Andrade, esta coletânea de artigos surge em um momento emblemático: o lançamento da editora do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG. Com isso, busca-se suprir uma lacuna na bibliografia brasileira, que ainda conta com poucos títulos inteiramente dedicados à reflexão filosófica sobre a música.

O projeto foi concretizado com a colaboração de diversos pesquisadores pós-graduandos e Professores Doutores de instituições nacionais e internacionais, abrangendo diferentes perspectivas sobre a relação entre música e filosofia. Estruturada em quatro volumes, a coleção explora temáticas essenciais dentro desse campo de estudo:

- Volume 1: Beethoven e a Filosofia – Reflexões filosóficas sobre a obra e o legado do compositor alemão.
- Volume 2: Filosofia e História da Música – O diálogo entre pensamento filosófico e os processos históricos da música.
- Volume 3: Filosofia Crítica da Música – Abordagens críticas sobre a estética, a indústria e os impactos sociopolíticos da música.

- Volume 4: Música Popular – A filosofia da música em diálogo com expressões musicais populares e suas implicações culturais.

Os volumes dessa coleção serão publicados progressivamente, consolidando esta iniciativa como uma referência para estudiosos e interessados no campo da filosofia da música. Com esta coleção, reafirmamos o compromisso de ampliar os horizontes do debate acadêmico e incentivar novas investigações sobre a intersecção entre som e pensamento filosófico.

# Apresentação: filosofia e história da música

Bárbara Walters<sup>1</sup>

## Apresentação: Filosofia e história da música, vol. II

A música sempre ocupou um lugar privilegiado no horizonte da filosofia, não apenas como objeto de investigação estética, mas como uma chave especulativa singular, capaz de articular som e sentido, corpo e espírito, tempo e forma. Desde a Antiguidade, os filósofos buscaram na música algo que extrapola sua materialidade acústica – uma ordem invisível, uma presença do inteligível no sensível, uma força que, ao afetar, também educa, modela e transforma.

Platão via na música não apenas uma arte, mas uma instância formativa decisiva da alma e da pólis. Em sua *República*, os modos, os ritmos e os instrumentos devem ser cuidadosamente regulados, pois estão diretamente ligados à constituição moral do cidadão. A música, nesse contexto, é uma pedagogia da alma – e, portanto, um problema político. Com outra ênfase, Schopenhauer compreendeu a música como a mais pura das artes, aquela que não representa o mundo

---

<sup>1</sup> Mestranda em filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina.

fenomenal, mas que expressa, de forma imediata, a essência do real: a Vontade. Já Hanslick, no século XIX, reagirá a essa abordagem expressivista propondo uma estética formalista: a música seria forma sonora em movimento, bela por sua lógica interna e não por qualquer conteúdo afetivo ou metafísico que porventura lhe seja atribuído.

Em chave mais contemporânea, Adorno enxergará na música uma arena em que se tensionam forças sociais, políticas e formais, revelando a ambivalência entre autonomia estética e mercantilização da arte no mundo moderno. Já Nietzsche, oscilando entre entusiasmo e desconfiança, atribuiu à música tanto a capacidade de reconduzir o espírito ao dionisíaco quanto o poder ilusório de uma arte sedutora que obscurece o pensamento.

O presente volume, “Filosofia e história da música”, segundo da *Quadrilogia filosofia da música*, apresenta-se como um gesto tanto de continuidade quanto de revisão. Continuidade, porque retoma o vínculo ancestral entre a música e a filosofia – laço que une som e ideia, forma e pensamento. Revisão, porque se propõe a escutar esse vínculo com mais atenção, reconhecendo a pluralidade de vozes, de tempos históricos, de contextos culturais e de experiências sensíveis que compõem o campo musical. Além de se propor a instaurar um espaço de diálogo contínuo entre filosofia e música, este projeto almeja abrir horizontes para que, progressivamente, possamos incluir outras trajetórias, vozes e experiências. Mais do que oferecer respostas, nosso intuito é dar um passo – passo inicial, mas firme – na direção de um campo mais amplo, plural e crítico de reflexão.

Essas vozes, entre muitas outras, compõem um campo vasto, plural e em permanente transformação, no qual a música é pensada não apenas como linguagem artística, mas como força ontológica, como símbolo filosófico, como prática cultural e como dispositivo

ético. Esse é o pano de fundo em que se inscreve o presente volume, “Filosofia e história da música”, segundo título da *Quadrilogia filosofia da música* – projeto que tem como objetivo afirmar, no contexto brasileiro, um espaço fecundo e sistemático de reflexão filosófica sobre a música.

O livro é composto por quatro capítulos, escritos por autores que, cada um a seu modo, traz contribuições originais, rigorosas e sensíveis. Já no primeiro texto, assinado por Fernanda Galina e Pedro Gibson, somos levados à Grécia Antiga, para reencontrar Platão – não o Platão das abstrações puramente metafísicas, mas aquele atento à formação moral e política do cidadão. Eles se debruçam sobre a *República*, principalmente sobre os livros II e III, para mostrar como Platão concebe a música como um instrumento pedagógico e ético, capaz de moldar o caráter dos jovens da pólis. Não se trata apenas de sons ou de entretenimento, mas de uma verdadeira gramática moral do sensível. Platão distingue ritmos, modos e instrumentos que devem ou não ser permitidos na cidade ideal, conforme seu impacto sobre a alma. É uma leitura fascinante que nos obriga a repensar a própria noção moderna de música como algo neutro ou inofensivo.

No segundo capítulo, Fernanda Galina reaparece, agora focando na filosofia de Boécio, autor fundamental da Antiguidade Tardia. Aqui, somos apresentados à famosa divisão tripartida da música proposta por Boécio: a *música mundana*, que se refere à harmonia cósmica dos corpos celestes; a *música humana*, que diz respeito à harmonia interna entre corpo e alma; e a *música instrumentalis*, que é aquela produzida por instrumentos e sons audíveis. Mais do que uma classificação, trata-se de uma ontologia musical que entende a música como estrutura da realidade. E, nesse contexto, ser músico não significa apenas saber tocar um instrumento, mas sim ser capaz de compreender

racionalmente essas proporções e relações. Ou seja, o verdadeiro músico, para Boécio, é o filósofo.

A terceira contribuição vem de quem aqui vos fala, a intenção é estabelecer um diálogo provocador entre música e pessimismo filosófico. A partir da leitura de Schopenhauer, mas também dialogando com outras correntes, convidando o leitor a pensar a música como um campo de expressão das dores, tensões e ambiguidades da existência. A música, nesse contexto, não é algo que necessariamente consola, mas que revela. Expondo o trágico, o indizível, aquilo que escapa ao conceito – e, justamente por isso, tem um poder singular de nos colocar em contato com a essência do mundo, entendido como vontade cega, como fluxo incessante e irracional. É um capítulo que, sem dúvida, desconstrói algumas ideias romantizadas sobre a música, e que abre espaço para uma escuta mais crua, mais honesta e, ao mesmo tempo, mais filosófica.

Fechando o volume, temos o texto de Henrique Iwao, também conhecido como Jardim da Silveira. Com um estilo mais ensaístico e experimental, ele nos leva a pensar as fronteiras entre música, ruído e cultura pop. O ensaio se chama *Fim do noise: pop como ruído*, e problematiza a maneira como o pop contemporâneo – em sua busca por uma estética da suavidade e da repetição – acaba absorvendo o ruído, domesticando-o, esvaziando seu poder de ruptura. Ele propõe uma escuta mais crítica, que perceba a música pop não só como produto, mas como fenômeno cultural carregado de tensões, contradições e potencialidades políticas. É um texto que une teoria, crítica cultural e sensibilidade artística de forma bastante original.

O que esse volume demonstra, de forma bastante clara, é que a música não é apenas um campo estético. Ela é um fenômeno complexo, atravessado por questões éticas, políticas, metafísicas e

pedagógicas. A música forma e deforma; educa, afeta, seduz e transforma. E é exatamente por isso que ela sempre foi objeto da atenção dos filósofos, desde os gregos até hoje.

“Filosofia e história da música” é, portanto, mais do que uma coletânea de ensaios – é uma convocação ao pensamento. Um convite a escutar com mais atenção não apenas as melodias que nos cercam, mas também os discursos, as tradições e os silêncios que atravessam a história da música ocidental. Ao mesmo tempo em que mergulha no passado, o livro nos ajuda a pensar o presente e a abrir caminhos para o futuro – um futuro em que pensar música seja também pensar o humano em suas múltiplas dimensões.

Os autores aqui reúnem-se em torno da pergunta que dá título à obra: qual é o lugar da música na história da filosofia – e, inversamente, qual é o lugar da filosofia na história da música? Este volume, tal qual os demais, é, antes de tudo, um exercício de escuta filosófica. Mais do que um tratado sobre a música, trata-se de um livro que pensa com a música – que a toma como interlocutora, como metáfora e como método. E talvez seja esse seu maior mérito: restaurar o vínculo vivo entre filosofia e música, não como disciplinas autônomas, mas como modos complementares de interrogar o mundo e de habitar o tempo.

Assim como a música ressoa para além da nota que a produz, espera-se que estas páginas reverberem nas leituras que virão – não como uma conclusão, mas como uma abertura: para a escuta, para o pensamento, para o inaudito.

*Florianópolis, SC*

*Outono de 2025*

## Referências bibliográficas

Schopenhauer, Arthur. (2003) *A metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP.

Adorno, Theodor W. (1974) *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Da silva, Eliana Monteiro. (2011) *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. 1ª ed. São Paulo: Ficções Editora.

Carpeux, Otto Maria. (2022) *A história da música*. 1 ed. São Paulo: Editora Faro Editorial



# A música na Grécia Antiga e a educação na *República* de Platão

Fernanda Galina<sup>1</sup>

Pedro Gibson<sup>2</sup>

Na Grécia antiga, assim como nos séculos posteriores no ocidente, a música estava associada à crença e aos rituais religiosos. A própria invenção dos principais instrumentos gregos eram assuntos de mitos, com suas criações associadas aos deuses: Apolo, Athena, Pã. A música, então, não estava separada da cultura, do culto, e do divino. A palavra música (*mousike*) é derivada de Musas (*mousai*), as entidades divinas as quais inspiraram e guardaram as criações de arte e ciência. De maneira geral, música significaria uma atividade realizada no âmbito das Musas. Melpômene era identificada como a poetisa da Tragédia, Terpsícore a musa da Dança, Erato a musa da Poesia Lírica e Polímnia a musa da música sacra, cerimonial. Todos esses são gêneros

---

<sup>1</sup> Mestranda em História da Filosofia Antiga e Medieval pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>2</sup> Graduado em Música, com habilitação em piano, pela Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).

da experiência musical grega, que envolve, pois, a música, dentro de outros ritos e expressões artísticas.

Devemos nos voltar também que a cultura grega é pautada na fala: o poder dos discursos, da escolha de escrita de diálogos em Platão, da própria profissão do rapsodo – aquele quem recita rapsódias. É do caráter da musicalidade do próprio grego falado que, anterior às mudanças de pronúncia do meio do século II a.C., a língua falada tinha uma estrutura rítmica quantitativa, devido as durações relativas das sílabas, divididas convencionalmente entre longas e curtas, e também um componente de melodia intrínseco à língua, onde a entoação da fala variava para cima, ou para baixo, que leva ao desenvolvimento de acentos na língua escrita posteriormente (D'Angour, 2021).

Durante o período clássico da antiguidade grega, há uma preocupação em Platão e Aristóteles, pela influência moral da música e seu papel mimético. Isso também coincide que, durante os séculos VI e V a.C, a música grega passava-se por mudanças no seu estilo tradicional musical, introduzindo variações de ritmo e melodia, e novas formas de modulação harmônica. As discussões de Platão em seu diálogo da *República* concentram-se em analisar as qualidades da música poética grega, principalmente sobre a influência dos diferentes tipos de harmonia. Através da influência das harmonias e de suas palavras, que através de um processo de imitação delas, afetaria a alma e a mente.

A *República* de Platão é um diálogo complexo, visando a elaboração de um processo de formação da cidade, dos seus cidadãos e de quem a governa. Tomado como a “épica” de Platão por G. R. F. Ferrari (2007), um dos aspectos centrais da obra é a qual seria considerada a educação adequada aos jovens para promover o bem e a justiça. Platão, através de Sócrates em seu diálogo com Glauco,

escreve: “Mas que educação lhes ministraremos? Será difícil achar outra melhor que a que foi descoberta no decorrer do tempo? A saber: a ginástica para o corpo e a música para a alma.” (Platão, *República* Livro II, 376e). No livro II, portanto, Platão inicia sua análise de como educar adequadamente aqueles que serão os guardiões da cidade. É do que se trata “música” para Platão, e por extensão à sociedade grega do período, do qual iremos nos investigar ao longo deste capítulo. No diálogo de *Fedro* (60d-61d), Platão apresenta duas definições distintas de música: o de “grande música” (*megiste mousike*) – que seria a filosofia, e o de “música popular” (*demodes mousike*), a qual seria poesia e os mitos. É no sentido de música popular que Platão toma como parte da educação do jovem na *República*.

Ainda assim, esse conceito de música é distinto do entendimento comum, moderno e ocidental de música. É a música como parte da poesia, considerada por Platão as fábulas, os mitos, e também as histórias mentirosas usadas para a educação. Platão divide sua análise e crítica da música, no primeiro momento em seu Livro II, pelo conteúdo das palavras, da linguagem poética. Não há um foco na análise de melodia, ritmo ou qualquer outro aspecto de instrumentalização nessa primeira crítica. A “música” grega originalmente, pois, une no mesmo fenômeno estético a palavra e a música, e é a partir do século V a.C. que inverte a relação que a melodia é subordinada às palavras. Assim, a crítica ao primeiro elemento da música não se distingue das críticas de Platão aos textos de Homero e Hesíodo, já presentes no primeiro livro da *República*. Sobre a análise da poesia em Platão, ele critica os poetas e os poemas com uma abordagem do conteúdo moral presente nos versos, em discussão sobre a influência das atitudes dos deuses em relação aos homens.

Na nota 33 da tradução brasileira da *República* (2018) expressa-se o problema de Platão com o conteúdo dos poemas, pois

muitos atos imorais são praticados pelos deuses e contados nos poemas, e esses atos podem servir de modelo de conduta imoral para as crianças que são criadas ouvindo e repetindo esses versos. (Guinsburg, 2008, p. 88)

Ele acusa os poetas de não conhecerem o que é o bem e o mal. Assim, essas observações de Platão caracterizam a influência ética e persuasiva da música e a importância da descrição da educação musical adequada para a alma, já que,

(n)ão se deve dizer diante de um jovem ouvinte que, praticando os piores crimes e castigando um pai injusto da forma mais cruel, ele nada faz de extraordinário e procede como os primeiros e os maiores entre os deuses. (Platão, *República*, livro II, 378b)

tal como Zeus, que na mitologia grega derrota seu pai, Cronos, na guerra contra os titãs, como contado por Hesíodo em sua *Teogonia* (Hesíodo, *Teogonia*, 687-725). Não iremos nos estender no conteúdo lírico da poesia. Platão estabelece que os deuses verdadeiros seriam essencialmente bons, e desta forma, apenas a causa de bens. Seria essa nova concepção de divindade que pautaria a poesia no modelo da cidade da *República*. Nos voltemos ao aspecto mais interessante e estrangeiro para nós: os sons, melodias, harmonias e ritmo da música grega.

No livro III da *República*, Sócrates inicia o diálogo falando sobre o desenvolvimento das habilidades orais dos jovens, agora como

oradores, e não apenas como educandos. Ele segue em crítica à imitação e à diferença entre um homem comedido e um homem medíocre, sobre a racionalidade de imitar, já que a imitação em Platão se caracteriza como um traço da própria pessoa. Portanto, ele escreve que o orador medíocre imitaria qualquer som, sem nenhuma distinção quanto ao caráter:

o orador diferente, na medida em que for medíocre, imitará tudo e não crerá coisa alguma indigna dele, de modo que tentará seriamente imitar, na presença de numeroso auditório, o que há pouco enumeramos: o barulho do trovão, dos ventos, do granizo, dos eixos, das polias; os sons da trombeta, da flauta, da siringe (*flauta de Pã*), de todos os instrumentos, e ademais, os gritos dos cães, dos carneiros e dos pássaros; seu discurso inteiro será imitativo de vozes e gestos: entrará nele pouquíssimo relato. (Platão, *República*, Livro III, 397a-b)

É a primeira passagem de Platão que descreve os instrumentos: a trombeta, a flauta e a siringe<sup>3</sup>. Aqui, ele não trata da musicalidade dos instrumentos, ou qualquer característica sobre seus timbres, mas apenas deles como produtores de som, tal qual eventos da natureza e os sons dos animais. A fala de um orador medíocre, portanto, não se distingue de qualquer barulho e não seria um relato. É ao descrever os tipos de relatos existentes aos oradores e poetas onde

---

<sup>3</sup> Siringe: instrumento grego também conhecido como flauta de Pã, devido ao mito que a ninfa Syrinx (ou Siringe), cansada de escapar das investidas do deus, pede para ser livrada do sofrimento, e é transformada em uma espécie de grama ou relva - caniço - o material usado para fabricação do instrumento.

Platão elabora sua teoria sobre a influência das harmonias da música grega na alma.

Dos relatos temos dois tipos: o primeiro, dito mais estático e constante, e o segundo, com característica plural e variante. Ele escreve que a primeira espécie de relato

só comporta pequenas variações, e uma vez dado ao discurso a harmonia e o ritmo que lhe convêm, mal será necessário conservar esta mesma e única harmonia que é quase uniforme, e um ritmo que, similarmente não muda. (Platão, *República*, Livro III, 397b-c)

Ou seja, o primeiro tipo de relato é praticamente invariante, de apenas uma harmonia e um ritmo. Já a segunda espécie “(n)ão precisa de todas as harmonias, de todos os ritmos, para exprimir-se da maneira que lhe é própria, dado que comporta todas as formas de variações” (Platão, *República*, Livro III, 379c), assim, o segundo tipo de relato comporta variação, porém sem regularidade, e também sem necessariamente utilizar-se de todos os ritmos e harmonias existentes. A problemática das espécies de relato quanto ao discurso é que eles são incompatíveis, paradoxais, porém o poeta – e todos os oradores de maneira geral – misturam os dois tipos de relato, misturam harmonias e ritmos, constantes e variados.

Qual seria, pois, a melhor forma de relato? É, para Platão, aquela que imita o “homem de bem”, mesmo que não seja a forma mais agradável e popular, a qual seria a mistura. Preferir a agradabilidade da mistura de relatos é incompatível com a cidade traçada na obra, já que não existiria homem duplo ou múltiplo, em contraste com a relação dupla entre o papel da harmonia e do ritmo no discurso. Platão em *As Leis* define ritmo e harmonia da seguinte maneira:

Dissemos então que ritmo é o nome da ordenação do movimento, e harmonia, por sua vez, o nome das misturas de agudos e graves na ordenação da voz. (Platão, *As Leis*, 664e8 - 665a3)<sup>4</sup>

Ainda, em *As Leis*, ele reitera o papel ético da música, ao discutir o processo de mimesis das harmonias, pois

aqueles que estão à procura do melhor tipo de canto e música não devem procurar pelo tipo que é agradável, mas pelo que é correto. Uma imitação seria correta, nós alegamos, se ela for semelhante ao objeto imitado em qualidade e quantidade. (Platão, *As Leis*, 668b4-7)

Assim, discutiremos então quais as formas de harmonia e ritmo que promovem o bem e o belo.

A harmonia (ἁρμονία), portanto, na música da Grécia Antiga, não denomina o conceito técnico presente na linguagem musical moderna, como a execução de vários sons ouvidos ao mesmo tempo, observadas as leis que regem os agrupamentos dos sons simultâneos, tampouco trata o estudo da harmonia como a compreensão dos complexos laços funcionais que ligam hierarquicamente as notas de uma tonalidade, e conseqüentemente, a rede de acordes geradas por ela. Para os gregos, a harmonia significa não apenas a relação e a disposição entre os intervalos das notas musicais da melodia, mas engloba também a afinação, a altura do som, o andamento melódico, as cores, a intensidade e o timbre da música. Enquanto o ritmo (ῥυθμός) na antiguidade clássica é uma característica tanto da música

---

<sup>4</sup> Todas as citações de *As leis* de Platão são feitas a partir da tradução de Meyer, 2015.

quanto do discurso falado e equivale-se à metragem e à acentuação musical que acompanha, em contraste ao conceito de ritmo contemporâneo, o qual o define como o movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração.

Sáimos apenas da problemática quanto ao discurso da poesia e entramos na discussão também sobre o conteúdo e a forma da música. Essa temática envolve na antiguidade o caráter do canto e a melodia, que seria a parte propriamente musical da poesia, a qual compõe-se dos três elementos: palavras, harmonia e ritmo. Sobre o caráter do canto, Platão não aponta nenhuma discussão ou comentário. Agora, em relação entre os três elementos da melodia, para o filósofo, elas não são desconectadas entre si, mas todas devem seguir conjuntamente o propósito pelo bem na poesia:

— Quanto às palavras, diferem elas das que não são cantadas? Não devem ser compostas segundo as regras que enunciados há pouco e numa forma semelhante?

— É verdade – disse ele.

— E a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras.

— Como não?

— Mas já afirmamos que não poderia haver queixas e lamentações em nossos discursos.

— Não pode haver, com efeito.

— Quais são, pois, as harmonias plangentes (*que demonstram tristeza*)? Dize-me, já que é músico.

— São – respondeu – a lídia mista, a lídia aguda e outras similares.

— Por conseguinte, é preciso eliminar essas harmonias, não é? Pois são inúteis até mesmo às mulheres e com maior razão ainda aos homens. (Platão, *República*, Livro III, 398d-e)

Portanto, para a sociedade grega, cada harmonia tinha um caráter emocional distinto. Na teoria musical da Grécia Antiga, esses sistemas eram chamados de “harmonias” e estavam associados não apenas a configurações intervalares, mas também a diferentes estados emocionais. Segundo teóricos como Aristóxeno e Cleonides, havia uma organização específica dessas harmonias, que posteriormente influenciaram os modos eclesiásticos medievais.

Aqui, é importante fazer uma distinção entre os sistemas modais da Antiguidade e os modos eclesiásticos medievais, popularmente conhecidos como “modos gregos”. Embora os nomes tenham sido preservados, os modos medievais foram reorganizados e sistematizados para atender à música litúrgica, o que pode gerar confusão, já que não representam os mesmos modos musicais.

Na tradição musical da Grécia Antiga, os modos eram chamados de “harmonias” e estavam associados tanto à disposição dos intervalos quanto às suas características expressivas. Os nomes dórico, frígio e lídio, por exemplo, originalmente se referiam às tradições musicais regionais, e não a escalas fixas. O que hoje é chamado de “modos gregos” na história da música corresponde, em sua maioria, aos modos eclesiásticos medievais, sistematizados ao longo do período da música monódica religiosa. Esses modos incluem Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio.

Entretanto, é importante notar que os modos utilizados na antiguidade clássica não correspondiam exatamente aos modos medievais. Cleonides e outros teóricos gregos catalogaram os modos de maneira distinta, considerando não apenas as sequências intervalares, mas também suas funções dentro do contexto musical da época. Os modos gregos eram mais flexíveis e podiam ser ajustados conforme a expressividade desejada, priorizando o efeito emocional e

dramático da música, frente a uma teoria fixa. Diferente das escalas tonais modernas, os modos gregos não eram rigidamente estruturados.

Com a emergência da Idade Média e a ascensão da música eclesiástica, houve um processo de adaptação dos modos para atender à monodia religiosa. Durante esse período, os nomes dos modos gregos foram preservados, mas suas estruturas foram reorganizadas para melhor se adequar às necessidades litúrgicas. Enquanto os modos gregos antigos eram fluidos e ligados a uma ampla gama de contextos, os modos eclesiásticos tinham funções mais definidas e estavam restritos à prática musical religiosa. Observa-se mais uma vez, que os elementos musicais, portanto na antiguidade clássica, possuíam muito mais uma função relacionada ao surgimento de emoções do que uma teoria rígida.

Embora algumas semelhanças intervalares entre os modos antigos e medievais possam ser identificadas, é importante lembrar que suas funções e aplicações eram diferentes. Para ilustrar os modos eclesiásticos, pode-se experimentá-los ao piano tocando uma oitava completa a partir das seguintes notas:

Jônio: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó  
Dórico: Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré  
Frígio: Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi  
Lídio: Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá  
Mixolídio: Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol  
Eólio: Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá  
Lócrio: Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si

Vale ressaltar que o exemplo acima representa os modos eclesiásticos da música medieval. Embora inspirados nos modos gregos antigos, suas configurações e sonoridades não correspondem

exatamente aos originais da época de Platão. No entanto, alguns deles são semelhantes o suficiente para uma apreciação da estética modal.

Com o passar do tempo, os modos medievais evoluíram e deram origem ao sistema tonal. A transição do modalismo para a tonalidade ocorreu entre os séculos XVI e XVII, impulsionada pelo desenvolvimento da polifonia. A estrutura tonal emergiu porque certos modos favoreciam progressões harmônicas mais definidas. Dessa forma, as escalas maiores e menores se consolidaram a partir do Jônio e do Eólio, respectivamente, estabelecendo um sistema baseado em funções harmônicas claras: tônica, subdominante e dominante. Esse processo foi essencial para a formação da harmonia tonal, que se tornou a base da música ocidental.

Embora o tonalismo tenha dominado a música ocidental por séculos, os modos nunca desapareceram. Na música contemporânea, ainda são explorados em diversos contextos. O jazz modal, por exemplo, adotou modos como o Dórico e o Frígio para criar sonoridades mais abertas e menos centradas na harmonia funcional tradicional. Compositores eruditos como Debussy e Messiaen também incorporaram elementos modais em suas obras. Na música popular contemporânea, é possível encontrar exemplos de melodias modais, como *Scarborough fair*, gravada por Simon & Garfunkel (Mixolídio) e *Norwegian wood*, de autoria dos Beatles (Dórico).

Sobre a nomenclatura dos modos, sua origem está diretamente ligada à tradição gregoriana medieval, que adaptou os nomes dos modos gregos para a música eclesiástica. Mesmo com as modificações, os nomes foram mantidos como uma forma de preservar a ligação com a tradição antiga.

Assim, pode-se afirmar que, enquanto os modos gregos antigos e os eclesiásticos medievais compartilham semelhanças intervalares,

suas diferenças principais estão na função e no contexto musical em que foram empregados. A música medieval “herdou” os modos gregos, mas os adaptou às suas necessidades litúrgicas e estruturais, preservando seus nomes como um elo com a tradição da música grega. Infelizmente, a maioria das canções e composições gregas não chegaram para nós. Para uma apreciação mais autêntica da música da Grécia Antiga, temos pouquíssimos exemplos, mas é possível a audição de peças como o “Epitáfio de Seikilos” (fig. 1-2), de cerca do séc. I d. C., onde há a preservação da notação musical e da letra, gravada em uma lápide, e os “Hinos Délficos a Apolo” (fig. 3), cerca do séc. II a.C., que são fragmentos de música dedicados ao deus Apolo e exemplificam a sonoridade da música grega antiga com maior fidelidade, porém ainda posterior ao momento da escrita da *República*.

C  $\bar{Z}$   $\bar{Z}$ ̇ K I Z  $\bar{I}$ ̇  $\bar{K}$  I  $\dot{Z}$   $\bar{I}\bar{K}$  O  $\bar{C}$   $\bar{\Phi}$ ̇  
 Ὅ σον ζῆς, φαί νου, μη δὲν ὄλ ως σὺ λυ ποῦ·  
 C K Z  $\dot{I}$ ̇  $\dot{K}\dot{I}\bar{C}$   $\bar{\Phi}$ ̇ C K O  $\dot{I}$ ̇  $\dot{Z}$ ̇  $\dot{K}$ ̇ C  $\bar{C}$   $\bar{C}\bar{X}$ ̇  $\bar{I}$ ̇  
 πρὸς ὄλ ἰ γον ἐ σιτὸ ζῆν, τὸ τέ λος ὁ χρόνος ἀπαι τεῖ.

Figura 1. Transcrição do Epitáfio de *Seikilos* (ou Silício) encontrado na Turquia. Lápide original no acervo do Museu Nacional da Dinamarca (Burkholder, Grout, Palisca; 2019). Lê-se: *Hoson zés, pháinou / Medén hólós sý lýpou / Pros olígon estí to zén / To télós ho.*

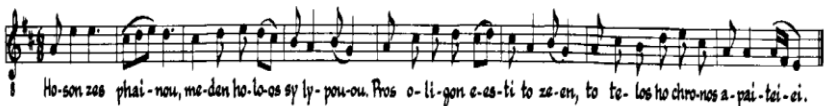


Figura 2. Transcrição para a notação de partitura moderna do *Epitáfio de Seikilos* (Davison; Apel, 1949, p. 10).

Retomando a época de Platão, esses modos estavam associados a certas éticas e influências sobre o caráter humano, conforme discutido em *A República*. Na mesma obra, Platão critica algumas variações do modo Lídio, que ele dividiu em “Lígia mista e lígia aguda”. Embora não seja possível aferir a configuração intervalar correspondente a essas denominações, e nem consultar exemplos ou gravações, algumas características podem ser observadas.

Figura 3. Um dos fragmentos do primeiro Hino Delfico, com transcrição para a notação de partitura moderna (Davison; Apel, 1949, p. 9).

Os modos Lígio Misto e Lígio Agudo eram variações do modo Lídio, um dos modos principais da Grécia Antiga. O modo Lídio, de acordo com fontes como Aristóxeno e Ptolemeu, possuía uma sonoridade considerada leve e exaltada:

Lígia Mista: Configuração intervalar: provavelmente era uma variação híbrida do modo Lídio, com influência de outros modos. Pode ter incluindo alterações em suas alturas para ajustar a expressividade emocional.

Lígia Aguda: em grego, *lydios oxys*, em que “oxys” significa “agudo”, indicando que esta versão do Lídio era mais elevada em sua tessitura. Possivelmente uma transposição do modo Lídio para um registro mais alto.

Nessa primeira crítica, assim, as harmonias Lígia Mista e Lígia Aguda devem ser eliminadas da música, já que são ditas plangentes, demonstram tristeza no discurso, e parte da qualidade de orador do homem é não se queixar ou lamentar-se, uma vez que é papel do orador e também dos guardiões, promover o bem.

Contudo, não seriam apenas essas harmonias os empecilhos para a promoção do bem. Há outras emoções e estados incitados por elas incompatíveis com o projeto da cidade, dos oradores e dos guardiões:

— Mas nada é tão inconveniente aos guardiões quanto a ebriedade, a lassidão (desgosto, tédio, depravação) e a indolência.

— Sem objeção.

— Quais, portanto, as harmonias lassas, usuais nos banquetes?

— A jônia e uma variante da lígia são chamadas frouxas.

— Muito bem!, meu amigo, te servirás delas para formar guerreiros?

— De maneira nenhuma – disse ele; – entretanto temo que te restem unicamente a dória e a frígia. (Platão, *República*, Livro III, 398e-399a)

Desta maneira, das quatro harmonias restantes, duas promovem estados e emoções de embriaguez, desgosto, tédio, depravação e indolência, sendo essas a Lígia Frouxa e o Jônio. No contexto de Platão e Aristóxeno, os termos Lígia Frouxa e Jônio

também, portanto, fazem referência a variações de modos musicais. Lígia Frouxa: “frouxa” (ou “difícil”, dependendo da interpretação) sugere uma variação do modo Lídio com uma qualidade menos intensa ou mais relaxada. Já o modo Jônio descrito, não era o modo predominante musical na antiguidade clássica, mas ganhará protagonismo principalmente na Idade Média, e corresponde ao que hoje chamamos de escala maior, como já foi exposto.

Entremos no mérito das harmonias Dória e da Frígia, as únicas possibilidades restantes ao projeto de educação musical de Platão:

— Não sou conhecedor de harmonias – confessei; – mas deixa-nos a que imita como convém, de um bravo empenhado na batalha ou em qualquer outra ação violenta, os tons e os acentos, quando por infortúnio, ele corre ao encontro de ferimentos, da morte, ou cai em qualquer outra desdita, e quando em todas essas conjecturas, firme em seu lugar e resolutivo, repele os ataques da sorte. Deixa-nos outra harmonia para imitar o homem empenhado numa ação pacífica, não violenta, porém voluntária, que procura persuadir a fim de conseguir o que pede, seja a um deus com suas preces, seja a um homem com suas lições e conselhos ou que, ao contrário, solicitado, ensinado, persuadido, se submete a outrem, e tendo por estes meios realizado o seu fim, segundo a sua vontade, não concebe daí orgulho, mas conduz-se em todas estas circunstâncias com sabedoria e moderação, contente com o que lhe acontece. A estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão com maior beleza os acentos dos infelizes, dos felizes, dos sábios e dos bravos, a estas deixa ficar.

— Mas – redarguiu – as harmonias que me pedes para conservar não são outras senão as que acabo de mencionar.” (Platão, *República*, Livro III, 399a-c)

Desta forma, o mérito das harmonias Dória e Frígia se destacam, pois uma promove a imitação do sentimento de coragem para os guardiões, enquanto a outra instiga a promoção da paz e do bem, da mediania e sabedoria, virtudes caras à teoria moral de Platão. É, por conseguinte, com o poder das harmonias de influenciar e educar a alma, através portanto da imitação promovida pela arte, que convêm a cidade manter apenas as harmonias que não proporcionem a preguiça, a violência, o desrespeito, o tédio, e a embriaguez.

Com a escolha então da manutenção apenas da Dória e da Frígia, surge-se para Platão a necessidade também de indagar quais são os instrumentos permitidos, os quais produzam apenas essas harmonias. A pluralidade instrumentista vai na contramão do controle das harmonias necessárias à educação da alma. Desta maneira, ele escreve:

(N)ão temos necessidade, para os nossos cânticos e nossas melodias, de instrumentos de cordas numerosas, que produzem todas as harmonias [...]. E por consequência não precisaremos manter fabricantes de triângulos, harpas e outros instrumentos policórdios e poliârmônicos [...]. Sobram-te portanto – continuei – a lira e a cítara, úteis à cidade; nos campos, os pastores terão a siringe. (Platão, *República*, Livro III, 399c-d)

Aqui, vale ressaltar que instrumentos policórdios e poliârmônicos, na concepção de Platão, eram aqueles com um grande

número de cordas e capazes de produzir várias harmonias simultaneamente, tornando a música mais complexa e ornamental. Em contraste, a lira e a cítara, defendidas por ele, possuíam um número mais limitado de cordas e uma estrutura mais simples, favorecendo uma música mais sóbria e disciplinada, alinhada aos valores morais e educacionais que o filósofo considerava essenciais para a formação do cidadão.

Trata-se essa da discussão sobre as harmonias e os instrumentos. Nos ocupemos, assim, do outro elemento da melodia, o ritmo, e qual a sua relação com a beleza e a moralidade na educação da alma:

Após as harmonias, falta-nos examinar os ritmos; não devemos procurar que sejam variados, nem que formem medidas de toda espécie, mas discernir os que expressam uma vida regrada e corajosa; depois de discerni-los, obrigamos a medidade e a melodia a se conformarem às palavras e não as palavras à medida e à melodia. (Platão, *República*, Livro III, 399d-400a)

Nesse trecho, Platão destaca a sua relação hierárquica entre os elementos da música, que devem a harmonia e o ritmo se subjugarem à forma das palavras, e não o contrário, uma vez que o discurso, sendo o precedente, norteia as características e sentidos necessários à educação. Além disso, devemos descrever os ritmos, e destacar aqueles que promovem a vida “regrada e corajosa”.

A distinção principal quanto ao ritmo presente na *República* trata-se da sua regularidade, e a relação quanto ao bem: “a graça e a falta de graça dependem da eurritmia e da arritmia.” (Platão, *República*, Livro III, 400c). Eurritmia consiste em um ritmo regular, caracterizado pela justa proporção das partes de um todo, sendo um

sinônimo de beleza. A arritmia, por sua vez, pode ser tanto uma falta de regularidade do ritmo, ou uma perturbação, variação exacerbada de um ritmo. Mais uma vez temos a crítica de Platão a uma variação exacerbada, que possibilita o exagero e a imoralidade. Desta maneira, essa última representa a falta da beleza.

No seu desenvolvimento da teoria do ritmo, Platão não trata os diferentes ritmos como propiciadores de sentidos e emoções distintas, porém sim que o ritmo seria um reflexo direto da moralidade da música e do discurso. Ele continua que

o bom e o mau ritmo acompanham e imitam, um o bom estilo e, o outro, o mau, e o mesmo sucede com a boa e a má harmonia, se é que o ritmo e a harmonia conformam às palavras, como dizíamos há pouco, e não as palavras ao ritmo e à harmonia. (Platão, *República*, Livro III, 400d)

Por conseguinte, se subordinado às palavras, dentro da hierarquia musical proposta, deve o ritmo e também a harmonia, sendo bons, possibilitam o bom estilo. Contudo, é evidente que essa hierarquia possa ser invertida, e com isso, o mau ritmo e a má harmonia levam a uma imoralidade da música e do discurso. Desta forma, a promoção da hierarquia das palavras leva a uma melhor escolha de ritmo e harmonia.

Como se apresenta, pois, a execução do bom discurso? Ora, na *República*, é através do tipo de caráter da pessoa que norteia a escolha:

o bom discurso, a boa harmonia, a graça e a eurritmia dependem da simplicidade do caráter, não desta tolice que eufemisticamente denominamos simplicidade, mas das

verdadeiras simplicidades de um espírito que alia a bondade à beleza. (Platão, *República*, Livro III, 400d-e)

É, desta forma, papel da educação da alma promover a simplicidade do caráter, em uma relação dual que, pela escolha do bom e do regular, não haveria homens duplos ou múltiplos, que continuariam a produzir discursos. O oposto dessas características,

a falta de beleza, de ritmo ou de harmonia são irmãs da má linguagem e o mau caráter, enquanto as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, do caráter sábio e reto de conduta. (Platão, *República*, Livro III, 401a)

Desta maneira, é com a falta das escolhas pelas palavras, harmonias e ritmos que promovem o bem e a sabedoria, a moralidade, que leva ao homem, o jovem, o orador, o guardião, ao caminho contrário, e ela pela educação defeituosa, que permita a polifonia, a arritmia e as más harmonias, sejam elas subordinadas ou não às palavras – porém sempre conectadas em caráter – que transformam os cidadãos da cidade em imorais.

Platão caracteriza, assim, o poder da educação musical em moldar as almas e atitudes dos cidadãos. A música, em conversa direta com a alma, promove sensações e sentidos que por sua vez, revelam o caráter da própria pessoa. Ele escreve sobre o impacto da educação musical:

— (A) educação musical é soberana porque o ritmo e a harmonia gozam, ao mais alto ponto, do poder de penetrar na alma e comovê-la fortemente, trazendo ambos consigo a graça e outorgando-a, se se foi bem educado ou senão o

contrário? E também ao jovem a quem ela é ministrada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiura das obras de arte ou da natureza, experimentando por elas, justamente, desprazer? Elogia as belas coisas, recebe-as jubilosamente na alma, convertendo-as no alimento desta e faz-se assim nobre e bom; ao contrário, condena com justiça as coisas feias, detesta-as desde a infância, antes que a razão lhe venha e, quando esta lhe vem, acolhe-a com ternura, reconhecendo-a tanto melhor como parente, quanto a sua educação a isso o preparou. — Parece-me, efetivamente – disse ele – que são estas as vantagens que cabe esperar da educação pela música. (Platão, *República*, Livro III, 401e-402a)

Reitera-se aqui que, o caráter das harmonias gregas é uma organização pautada nas emoções, e não em um sistema fixo e rígido de composição musical. Desta forma, o criticismo de Platão quanto qual a expressão poético-musical adequada à *República* visa a formação do cidadão e do guardião com interesse pelo bem, e não pela agradabilidade da imitação, e da variação da mistura de harmonias e das variações não regulares de ritmo. Para ele, há uma centralidade da hierarquia das palavras sobre os elementos propriamente musicais, e que essas devem estar subordinadas ao conteúdo do canto.

A música ocupa o papel, assim, de educar à alma e mente, e quais são as afecções e emoções adequadas para a promoção do bem. Em *As Leis*, Platão reitera que, aqueles superiores moralmente e na qualidade da sua educação, são também os mais afetados pelas melhores expressões artísticas:

Eu concordo com a maioria que o prazer é um critério próprio das artes, mas não o prazer sentido por qualquer

um. As melhores produções das Musas são aquelas que apelam para os homens do mais alto calibre e boa educação, e particularmente aqueles cuja educação e moralidade são superiores aos outros. (Platão, *As Leis*, 658e6-659a1)

Assim, os educados com as harmonias e ritmos adequados à promoção da moralidade, também serão os que terão maior prazer nessa forma “superior” de música e poesia.

## Referências bibliográficas

- Burkholder, J. Peter; Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V. (orgs.). (2019) *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Ferrari, G. R. F. (ed.). (2007) *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. New York: Cambridge University Press.
- Pelosi, Francesco. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plato. (2015). *Laws 1 & 2*. Translated with an Introduction and Commentary by Susan Sauvé Meyer. UK: Oxford University Press.
- Platão. *A República*. (2018). Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Davison, Archibald. Apel, Willi. (orgs.). (1949) *Historical Anthology Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

# A definição tripartida da música em Boécio e seu conceito de músico

Fernanda Galina<sup>5</sup>

Anicius Manlius Severinus Boethius (conhecido apenas como Boécio) não é estritamente falando um pensador medieval. Nascido por volta de 475 e executado entre 524-526 d. C., Boécio não pertence temporalmente ao mundo de Pedro Abelardo, Tomás de Aquino e Guilherme de Ockham, porém, o seu impacto no pensamento medieval foi profundo, uma vez que foram suas traduções e obras parte responsável em preservar os textos clássicos gregos aos pensadores do medievo. Para estudar, assim, os filósofos e os problemas medievais, o conhecimento de Boécio e seus textos é seminal, enquanto um grande leitor, comentador e tradutor de Aristóteles e de filósofos neoplatônicos, organizador da filosofia clássica e helênica e também um pensador original, conhecido principalmente pela obra *Consolação da filosofia*. Tendo em vista o

---

<sup>5</sup> Mestranda em História da Filosofia Antiga e Medieval pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

desenvolvimento sobre a filosofia da música, o tratado de Boécio sobre música e teoria musical é, durante a medievalidade, a referência de estudo sobre tal disciplina

Entre os séculos IX e XVI, seu livro sobre música foi a referência de estudo das universidades medievais, com seus cursos organizados no formato do *quadrivium* e do *trivium*. É Boécio quem inventa e organiza o formato do *quadrivium*, considerando que o estudo da música é parte do campo matemático, junto à geometria, à aritmética e à astronomia. Em uma carta na qual dedica o seu tratado sobre aritmética ao sogro, Boécio também expressa o plano de escrever um tratado sobre cada disciplina do *quadrivium*. A aritmética estudaria as unidades (*multitude*) nelas mesmas (unidades discretas de quantidade); a música estudaria as unidades relativas, já que essa estaria preocupada com as proporções harmônicas. A geometria estuda a magnitude (quantidade contínua) e a astronomia a magnitude em movimento (Maredon, 2003, p. 14).

A invenção do *quadrivium* se deu, pois, para capturar a relação entre as quatro disciplinas matemáticas, os caminhos de estudo, os quais partem dos sentidos “para as coisas mais certas? da inteligência” (Maredon, 2003, p. 14), caminho seguido pelos filósofos neoplatônicos no entendimento do mundo inteligível.

Apenas o tratado sobre aritmética e parcialmente o tratado sobre música sobreviveram. É sobre a definição de música apresentada em seu tratado que focarei aqui.

O tratado sobre música de Boécio, *De institutione musica* – à qual se referirá doravante como *Fundamentos da música*, devido à tradução inglesa – é um tratado musical composto de cinco livros, escrito por volta de 510. Há uma hipótese de que a obra original completa teria sete livros, já que no quinto, Boécio tem como referência o tratado

*Harmonia*, de Ptolomeu (II d.C.), o qual é composto de três livros; porém, não há maiores evidências internas ou externa sobre a estrutura da obra.

Em os *Fundamentos da música*, Boécio quer explorar uma filosofia da música, e não a teoria e a prática musical. Tendo em vista o grande impacto da música na vida humana, ele articula seu objetivo ao fim do primeiro capítulo do livro I:

De tudo que foi dito, mostra-se evidente e indubitável que a música está associada a nós de forma tão natural, que não poderíamos nos privar dela, mesmo se quisermos. Portanto, a força do intelecto deve ser dirigida de tal forma que o que é inato por natureza também possa ser dominado, conhecido pela ciência. (Boécio, *Mús.*, I, 1, p. 187)<sup>6</sup>

Tratou-se sobre a base platônica de filosofia da música no primeiro capítulo deste livro, da preocupação da música para uso educacional, uma vez que ela teria poder de mudar os ânimos da alma, e assim inspirar comportamentos virtuosos e não-virtuosos. Ou seja, a importância da filosofia da música em Platão dá-se pelo impacto da educação musical na formação do cidadão. Já a base da teoria pitagórica sobre música, o enfoque é distinto: como a ordem do mundo seria matemática – os números, e através da descoberta que as relações entre as notas musicais poderiam ser explicadas por simples proporções numéricas, assim a teoria musical passa a ser parte das

---

<sup>6</sup> Boécio geralmente é citado indicando autor, obra, livro em numerais romanos e capítulo em números arábicos seguido da página em referência à edição de Friedlein (1867). Usa-se a tradução de Castanheira, 2009, para todos os trechos de Boécio citados neste capítulo.

investigações sobre a ordem cósmica. Portanto, a música seria apenas um dos elementos dessa filosofia das harmonias, a qual também regularia o movimento dos corpos celestes, assim como a alma humana.

É dito dos pitagóricos a descoberta das proporções numéricas relacionadas aos intervalos musicais, em que o intervalo da oitava pode ser expressado na proporção matemática de 2:1, e a oitava, por sua vez, como a soma de um quinto (3:2) e um quarto (4:3), as quais são mais bem ilustradas a partir dos instrumentos de cordas. A partir dessa descoberta, vê-se a necessidade de explicar o do som produzido por outros meios, enquanto fenômeno físico. Assim, a teoria acústica pitagórica é dependente e ligada à teoria matemática dos intervalos harmônicos, porém com métodos próprios para a sua fundamentação – a qual não é o objetivo deste presente capítulo. Porém, a forma de ensino e medida do som continua atrelado à matemática, uma vez que não há outra maneira física na antiguidade de medir o som. A materialização assim da música – e também do som – dá-se pela matemática. Estabelecida a base teórica para o texto de Boécio, é consenso pelos pesquisadores que ele segue, pois, a linha que a matemática é a medida musical. A maior parte do tratado dos *Fundamentos da música* do filósofo, ele lida com a investigação das proporções musicais, presentes extensamente no primeiro livro, e totalmente nos livros de II a V. Porém, ao longo do livro I, há questões elaboradas por Boécio que nos permite também encontrar outros aspectos relevantes da teoria musical para ele, os quais apresentam uma definição mais abrangente da música.

É ao longo do capítulo 2 do Livro I onde Boécio apresentará sua conhecida definição da música em três gêneros (*genera*): *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. Para melhor entendermos essa divisão

tripartida da música, é necessário investigar de maneira mais detalhada as questões presentes no proêmio do livro I, já que estão ligadas a essa definição musical proposta pelo filósofo.

Boécio inicia os *Fundamentos da música* com um longo tratado, o qual aborda os efeitos da música sobre os seres humanos e os animais, assim como a origem musical do mundo, usando-se de Platão e Pitágoras. Ele discute acerca da influência musical sobre a moral e a educação dos cidadãos. O proêmio intitulado “A música está naturalmente a nós associada, e pode enobrecer ou corromper o caráter”, informa sobre o poder da música em influenciar os homens. Antes de discutir a influência da música dos corpos celestes, o enfoque é a relação entre os sentidos e a razão:

A percepção através de todos os sentidos está presente em certos seres vivos de forma tão espontânea e natural, que o animal não pode ser concebido sem eles. Mas um conhecimento e uma sólida percepção dos próprios sentidos não são adquiridos imediatamente com uma investigação feita pelo intelecto. É indiscutível que aplicamos os sentidos para perceber a realidade sensível, mas qual seria a natureza desses mesmos sentidos segundo os quais agimos e qual seria a essência da realidade sensível, isso não é facilmente explicável ou óbvio para nenhuma pessoa, a não ser que uma adequada investigação dirija alguém na contemplação da verdade. (Boécio, *Mús.*, I, 1, p. 179)

Boécio nessa passagem que abre o proêmio apresenta que há diferença nos níveis de percepção do mundo sensível, e é a percepção pelo intelecto a qual deve ser privilegiada, pois é com uma “adequada investigação” que há o entendimento da realidade sensível. Ele

continua já exemplificando uma relação matemática, pois o leigo consegue identificar o que é o triângulo ou o quadrado através da visão<sup>7</sup>, porém, cabe ao matemático responder sobre a natureza dessas formas. Para o filósofo, o mesmo se dá a todas as coisas sensíveis, inclusive para aquelas percebidas pelos ouvidos,

cuja força capta de tal modo os sons, que não só forma um juízo a partir deles e reconhece suas diferenças, mas também, com bastante frequência, encontra prazer se os modos são doces e coerentes, e se angustia se, dispersos e incoerentes, ferem os sentidos. (Boécio, *Mús.*, I, 1, p. 179)

Boécio escreve sobre a força dos sons captados pelos ouvidos, já que, uma vez recebidos os sons pela percepção auditiva, sua diferenciação dar-se-ia pelo juízo deles. Ou seja, os diferentes modos musicais – podendo também ser entendido como diferentes afinações – estimulam percepções e estados distintos nas pessoas, incitando prazer ou angústia. Temos dois passos importantes para o entendimento de música pelo filósofo: o primeiro é a força da influência musical sobre o mundo sensível, e o segundo, a necessidade de distinguir entre o que é bom do que é ruim. A música desta forma, no tratado, não é apenas associada à busca da verdade, como às outras três disciplinas matemáticas, mas também à moralidade por exercer um impacto direto sobre os homens. O apelo universal da música é abordado pelo filósofo, uma vez que o efeito de “uma doce canção” não se limita a influenciar apenas um grupo específico, mas de crianças a

---

<sup>7</sup> A discussão sobre como se dá a percepção pela visão na antiguidade é mencionada: “[...] discute-se entre os sábios se esta se forma por figuras que chegam até os olhos ou por raios emitidos sobre objetos sensíveis” (Boécio, *Mús.* Livro I, 1, p. 179), mas não é relevante para o argumento – apenas que a percepção se dá é relevante.

idosos, todos são “ligados aos modos musicais com espontânea disposição” (Boécio, *Mús.*, I, 1, p. 180). Desta forma, apenas uma explicação matemática da música não seria de todo suficiente para entender como ela exerce tal poder sobre os homens, uma investigação da ordem moral, onde o filósofo utiliza-se de Platão. Há um vínculo estabelecido entre as influências platônicas e pitagóricas em Boécio, o qual estará presente ao longo da medievalidade ocidental. Seguindo a passagem, o filósofo exemplifica que esse efeito é de tal caráter universal pois “pode-se perceber que não é desarrazoado o que disse Platão: a alma do mundo foi unida de acordo com uma proporção musical.” (Boécio, *Mús.*, I, 1, p. 180), usando-se de Platão como autoridade para confirmar a influência da música na formação de caráter e na alma humana, já que a alma do mundo (*mundi alma*) está unida por conjunção (*convenientia*) musical.

Chegamos em Boécio na mesma especulação de Platão: quais seriam as formas mais adequadas de música para a educação moral? Em Boécio, há ainda dois outros fatores não presentes na teoria platônica: o primeiro baseando a teoria musical na harmonia universal, e o segundo, o estabelecimento do catolicismo. São esses os fatores que influenciam também o estudo de música na medievalidade ocidental, uma vez que a música não se distancia dos corpos celestes, e a moralidade não se distancia da ideologia cristã.

## A música em três gêneros

Cheguemos, finalmente, à sua definição tripartida da música (Livro I, capítulo 2):

II. Existem três músicas; a influência da música. Portanto, parece que, por agora, deve-se dizer isto àquele que examina a música: quantos tipos de música descritos pelos estudiosos podemos descobrir. São três: a primeira, a cósmica; a segunda, a humana; a terceira, a produzida por certos instrumentos, como a cítara, o aulos e outros que acompanham as canções. (Boécio, *Mús.*, I, 2, p. 187)

Aos interessados em estudar filosofia da música existem, portanto, três *genera* musicais para investigação. Na passagem, ao apresentar os gêneros, há uma aparente hierarquia entre os três níveis, a qual a organização é a inovação desse filósofo à teoria, mas essas divisões da música são tidas como anterior à Boécio. As divisões de música anteriores ao *Fundamentos da música* se preocupavam com a relação entre teórica e prática, e a prática era ainda dividida entre harmonia, ritmo e métrica. O que se constitui assim, particularmente a Boécio, é sua hierarquia e terminologia, as quais são inovações de seu tratado e se constituirão como base para o pensamento do medievo, já que nos tratados medievais posteriores à teoria dos corpos celestes é tema constantemente referenciada. É ele o primeiro a dividir a música como cósmica (*mundana*), humana (*humana*) e instrumental (*instrumentalis*).

Ao longo do segundo capítulo ele apresenta de maneira mais detalhada cada uma das divisões, tendo em vista a ordem hierárquica proposta. Ele define a música cósmica como:

Em primeiro lugar, aquela que é a cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação de elementos, ou na sucessão das estações, pois como é possível que uma máquina tão veloz como a

do céu se mova em uma trajetória tácita e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, uma vez que por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos tão volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons. (Boécio, *Mús.*, I, 2, pp. 187-8)

A música cósmica é definida como aquela originada do som produzido pelo movimento dos corpos celestes e é ela a harmonia do cosmos. A música cósmica, porém, seria percebida apenas pelo sentido da visão – seria ela inaudível<sup>8</sup> aos ouvidos dos humanos. Porém, é inquestionável a existência dessa música cósmica, pela perfeição da harmonia das esferas. A música cósmica é, portanto, tal qual a harmonia universal que ordena os corpos celestes, e que só poderia ser percebida pelos humanos através da visão, o sentido o qual permite observar o movimento dos astros no céu, a combinação dos elementos, o passar das estações na Terra. Assim, através dessa concepção, a prova da existência dessa ordenação musical é a relação dos fenômenos da Terra e do cosmos.

---

<sup>8</sup> De acordo com Cícero, em seu texto da *República*, a música dos astros é tão potente que nos ensurdece no nascimento e nossos ouvidos também não são desenvolvidos suficientemente para sua percepção.

Boécio usa de um exemplo que compara os sons produzidos por instrumentos e também pela voz àqueles que vibram no universo:

Nas cordas graves, a afinação do som é tal que a gravidade não baixa até o silêncio; nas agudas, mantém-se cuidadosamente a afinação da altura, de forma que as cordas, demasiado esticadas, não se rompem com a fragilidade da nota; e tudo é congruente e harmonioso consigo mesmo. Igualmente, observamos que na música cósmica nada pode ser tão excessivo que destrua outra coisa com seu próprio excesso. (Boécio, *Mús.*, I, 2, p. 188)

Aqui, o filósofo se refere a haver um equilíbrio perfeito na harmonia universal, o que impediria o cosmos de se autodestruir. Seria necessário manter uma tensão correta das cordas para que nem se rompam com o excesso nem se tornem silenciosas caso demasiado frouxas. É também uma passagem a qual permite uma leitura que relaciona esse equilíbrio cósmico com a moralidade – a qual também busca um equilíbrio.

Quanto ao segundo gênero de música, Boécio apresenta o conceito da música humana para responder à questão de porque a música cósmica é inaudível a nós. A característica da música humana é que ela expressaria a ordem da natureza e do ser, ou seja, estaria ligada à música cósmica, mas se apresenta unida ao corpo celeste da Terra, assim justificando a influência dos astros sobre a alma humana<sup>9</sup>. Voltemos ao próêmio no capítulo I, onde Boécio caracteriza, a partir

---

<sup>9</sup> Mendes (2020) em sua tese de doutorado entra em uma longa discussão sobre o impacto da teoria musical da harmonia das esferas relacionado a astrologia (os doze signos do zodíaco) no texto de Boécio, para caracterizar a influência das constelações sobre os seres.

de Platão, que “a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical.” Por essa alma do mundo influenciada pela harmonia musical, Boécio continua a elaborar que, quando a nossa alma está coesa e ajustada, percebemos os sons da mesma maneira, e disso temos prazer. Agora, quando há uma dessemelhança entre o ajuste da alma e dos sons, o efeito que nos traz é ódio e repulsa. Portanto, a música humana em Boécio é caracterizada como a música no interior da alma, sentido pelos humanos e pelos animais, e o que nos conecta ao cosmos, à harmonia universal. Ele explica a música humana como:

Qualquer um que entre dentro de si mesmo percebe a música humana. De fato, o que é que mistura ao corpo essa incorpórea vivacidade da razão, senão uma certa coerência e uma espécie de equilíbrio de sons graves e agudos que produzem como que uma única consonância? Que outra coisa poderá ser o que une entre si as partes da própria alma que, de acordo com Aristóteles, é constituída pelo racional e pelo irracional? Que outra coisa poderá ser o que combina os elementos do corpo ou mantém unidas suas partes com uma ligação firme? Mas sobre esta também falarei depois. (Boécio, *Mús.*, I, 2, pp. 188-9)

Trata-se, por parte do filósofo, de uma breve elaboração da representação do equilíbrio entre a alma e a harmonia musical descrita pelo equilíbrio entre os sons graves e agudos. No esquema da geografia musical apresentada por Boécio no livro I, capítulo 27 (quais cordas são comparadas aos astros), há duas teorias de equiparação entre os tipos de cordas aos corpos celestes conhecidos. A segunda teoria, baseada na *República* de Cícero, Boécio explica como a Terra

representa o silêncio, ou seja, o corpo celestial imóvel, e os corpos celestiais representam as cordas mais agudas na medida que se afastam da Terra, sendo atribuído à Lua o som mais grave – por estar mais próxima ao silêncio.

A relação estabelecida no trecho de equilíbrio harmônico entre os sons graves e agudos, além das partes racional e irracional da alma podem ser lidas como a relação entre a música cósmica e a música humana, situando a Terra nessa geografia musical celeste. A música humana é descrita brevemente por Boécio, porém nos fica claro que ela representa esse equilíbrio harmonioso entre os elementos que compõem os seres. A citação de Aristóteles é curta, e parece considerar apenas a divisão da alma entre parte racional e irracional.

Finalmente, quanto à terceira divisão da teoria musical, trata-se da música dos instrumentos musicais. É a música em seu sentido prático a partir da materialização dos sons nos instrumentos:

A terceira é a música que, segundo se diz, apoia-se em certos instrumentos. Esta é produzida por tensão, assim como nas cordas, ou pelo sopro, como nas *aulos* ou nos instrumentos que se ativam hidráulicamente, ou pela percussão, como os instrumentos que recebem os golpes nas câmaras de ar, e dessa forma se produzem sons diversos. Sobre a música instrumental, creio que devemos discutir na primeira parte desta obra. Mas isso já é suficiente para um preâmbulo. Agora é preciso dissertar sobre os próprios princípios musicais. (Boécio, *Mús.*, I, 2, p. 189)

Essa passagem tem mais relação com o nosso entendimento moderno do conceito de música – aquela tocada por instrumentos.

Boécio elenca os elementos geradores de sons: a tensão das cordas, o sopro nos instrumentos de tubos – tal como o órgão hidráulico – e as batidas nos instrumentos de percussão. Esses instrumentos, aos quais Boécio parece se referir, são também encontrados na descrição detalhada de Vitruvius, arquiteto romano do séc. I, na obra *De architectura*.

Mesmo prometendo voltar ao tópico da música instrumental, Boécio não retoma essa discussão ao longo da obra, e tampouco elabora uma teoria da técnica de instrumentalização. Ele continua ao longo do livro I a escrever sobre o estudo das relações intervalares – as proporções musicais – nas relações de consonância e dissonância.

Mesmo não retomando a definição da música dos instrumentos, Boécio comenta sobre aspectos da prática musical. Com enfoque no elemento de afinação e tensão das cordas, ele elabora sobre os diversos sistemas de afinação da lira e da cítara. O filósofo também apresenta os principais sistemas harmônicos gregos, e explica a nomeação dos modos musicais gregos como lídio, frígio etc., pois representam a forma como cada povo é caracterizado, e que “um povo se compraz com os modos apropriados aos seus costumes” (Boécio, *Mús.*, I, 1, p. 180). Ele ainda apresenta a tradução de Albino dos nomes das cordas gregas no capítulo 26. Também no livro V, Boécio elabora sobre questões de execução musical, ao comparar as notações gregas com suas traduções latinas. Há, portanto, ao longo da obra essa preocupação em traduzir os nomes das cordas e a notação grega para o latim, sendo os *Fundamentos da música* uma referência para o estudo da filosofia da música baseada nos pensadores gregos.

Temos uma exceção no desenvolvimento do livro I, a partir do capítulo 3, que trata da reflexão das relações entre os intervalos, que é o capítulo 34, onde Boécio introduz a definição de músico. Aqui, ele se

volta àquele que pratica uma arte onde “a razão é naturalmente mais honrável que a habilidade” (Boécio, *Mús.*, I, 34, p. 224), ou seja, o artífice da música é apenas um executor daquilo que outros sabem. Para Boécio, o caráter superior da música como arte está, portanto, no entendimento de sua teoria, e não na sua capacidade de executá-la, já que “as habilidades corporais servem como um escravo, enquanto a razão domina como senhor” (Boécio, *Mús.*, I, 34, p. 224).

O entendimento da ciência musical é em Boécio, superior à mão que é hábil, pois a habilidade não governada pela razão age em vão. A supremacia que ele estabelece do conhecimento da harmonia musical nos ajuda a entender também como o conceito de música dos instrumentos é apenas um conceito derivado da definição de música cósmica ou humana. O valor da música dos instrumentos está completamente ligado à obediência à razão, uma vez que “nenhuma obra das mãos existiria se não fosse guiada pela razão” (Boécio, *Mús.*, I, 33, p. 223).

Boécio compara o artífice da música com os monumentos de trunfos de guerra. Para ele, os monumentos erguidos lembram aqueles que realizaram os feitos, e não os servos que executaram o trabalho. O mesmo para o Artífice da música. Ele apresenta que há três tipos de pessoas envolvidas com a arte musical:

Assim, há três tipos de pessoas que estão envolvidas com a arte musical. Um tipo é o dos que se apresentam em instrumento, outro compõe as canções e o terceiro avalia a performance dos instrumentos e as canções. Mas aqueles que se ocupam de instrumentos e aí consomem todo o seu esforço como os citaristas ou aqueles que provam suas habilidades no órgão ou outro instrumento musical -, estão afastados do entendimento da ciência musical,

porque agem como escravos, como foi dito: nenhum deles chega à razão, mas estão totalmente afastados da especulação. (Boécio, *Mús.*, I, 33, p. 224)

Temos aqui na organização de Boécio o compositor, o instrumentista e o músico verdadeiramente dito – ou seja, aquele que tem conhecimento musical. Tanto o compositor quanto o instrumentista estão submetidos ao músico, já que seu trabalho é de natureza servil, e não de entendimento da ciência da música. Assim, quem recebe verdadeiramente o nome de músico, e não de citarista, como o tocador de cítara, é quem pondera com a razão e tem a autoridade da especulação, e seu trabalho musical não tem caráter de servidão, tal como os dois primeiros tipos.

Boécio segue apresentando outros dois gêneros relacionados à música. O primeiro é o do poeta, o qual pratica música por ser levado naturalmente à canção, e não através da especulação e razão, e assim estaria separado da arte musical. O outro seria aquele que é capaz de julgar os ritmos, melodias e canções como um todo e, pela ordem de seu trabalho ser totalmente pautado pela especulação e razão, ele é estritamente musical. É ele quem é capaz de emitir julgamentos apropriados à música, sobre seus modos e ritmos. Boécio não elabora, posteriormente, quais seriam os outros elementos onde o músico propriamente dito seria capaz de postar julgamento sobre. Fica-nos claro, desta forma, a primazia da razão na música em detrimento da habilidade de produzir a música dos instrumentos.

Voltemo-nos novamente aos três gêneros de música. Boécio os organiza de maneira hierarquizada, em relação ao grau de importância de cada. A música cósmica é a mais elevada, ligada ao divino e também inaudível aos humanos. Já a música humana está

unida aos seres e à Terra, e é a música humana que constitui a medida musical contida na alma dos homens. Finalmente, a música dos instrumentos é o meio pelo qual é possível aos humanos expressar música, através dos instrumentos como um artifice, um executor, e seria capaz de imitar a harmonia celeste, seguindo o estudo das relações intervalares, das proporções musicais. A preocupação ao longo da obra dos *Fundamentos da música* é esse estudo, que é de caráter matemático, já que a música é parte do *quadrivium*, junto a aritmética, a geometria e a astronomia.

O maior impacto do tratado de Boécio, quando foi retomado para estudo a partir do século IX, é exatamente o fim do estudo da música como uma atividade estritamente prática e de caráter místico. Mesmo a música a partir do século X sendo diferente da usada por Boécio como parâmetro no século V, estudiosos como Hucbaldo de Saint-Amand, um monge beneditino e estudioso medieval do século IX, tentaram incorporar a tradição da época dentro do sistema altamente ordenado do tratado. A organização e sistematização da teoria musical leva a elaboração de uma notação musical aos moldes que temos hoje, levando ao desenvolvimento de uma notação precisa das notas musicais. Uma das consequências da criação de notação mais precisa é a possibilidade de formação de estruturas musicais mais complexas, dando origem às obras polifônicas de grande extensão.

A retomada do estudo do *Fundamentos da música* é apenas um dos elementos de um processo complexo das transformações musicais a partir do século IX e o principal é levar em conta que, em um momento que a prática musical se desenvolvia para a polifonia, o estudo racional do texto de Boécio e a preocupação com a análise quantitativa dos intervalos presentes no texto direcionam alterações necessárias na teoria musical para essa transformação.

Para efeito de exemplificação, trago uma equiparação de uma música monofônica, um canto gregoriano, que é um exemplo de notação desse tipo, onde há apenas uma voz na partitura (fig. 1) comparado a um dos primeiros exemplos de canções polifônicas, como neste hino a São Magno do séc. XII, em que temos apenas duas vozes, porém ainda assim seria impossível reproduzir o hino com apenas um cantor.



Figura 1: Canto gregoriano *Alleluia: Angelus domini* (Davison; Apel, 1949, p. 12).



fig. 2: *Hymn to St. Magnus, séc. XII* (Davison; Apel, 1949, p. 122).

Desta maneira, fica a cargo de Boécio, e ao impacto do seu texto, o estudo ordenado e preciso da música, o qual será refinado grandemente durante a Renascença e com a elaboração do tonalismo. O impacto do tratado para nós é o estudo de uma teoria musical praticamente alienígena, estranha, e central na investigação matemática e física dos corpos celestes, e também na investigação da própria alma humana – com consequências reais para a música a qual somos familiarizados hoje.

## Referências bibliográficas

- Boethius. (1989) *Fundamentals of Music*. Connecticut: Yale University.
- Boetii (1867). *De institutione musica libri quinque*. Ed. Godofredus Friedlein. Leipzig: B. G. Teubner, p. 177-225.
- Castanheira, Carolina Parizzi. (2009) *De Institutione Musica, de Boécio - Livro 1: tradução e comentário*. (154 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Belo Horizonte, MG.
- Marenbon, John. (2003) *Boethius (Great medieval thinkers)*. New York: Oxford University Press.
- Mendes, Michel. (2020) *De Instititine Musica de Boécio: um olhar romano tardio sobre a música*. 1 recurso online (129 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1640741>. Acesso em: 15 set. 2024.

# Música e pessimismo: um contraponto

Bárbara Walters<sup>10</sup>

Arthur Schopenhauer (1788-1860) é um dos raros (e talvez o primeiro) filósofos que conferem à música um estatuto metafísico central. Em sua obra maior, *O mundo como vontade e como representação*, a música não apenas supera as outras artes em profundidade ontológica, como se torna a única capaz de expressar a essência do mundo: a vontade. Tal formulação confere à música uma posição ambígua e fascinante dentro do sistema schopenhaueriano. Se por um lado ela revela a vontade – força originária, irracional e dolorosa que estrutura o real –, por outro, ela também oferece uma via de suspensão do querer, uma espécie de alívio momentâneo do sofrimento ontológico. Essa dualidade conduz a uma tensão conceitual que o presente artigo se propõe a explorar. Como pode a música, sendo a expressão mais direta da vontade, também operar como sua negação? Como pode ela, ao dar forma ao impulso cego da existência, simultaneamente permitir sua transcendência? Trata-se aqui de uma espécie de *contraponto filosófico*, em que a música se mostra ao mesmo tempo como espelho e redenção do mundo, como

---

<sup>10</sup> Mestranda em filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina.

representação e interrupção da vontade. Nossa hipótese é que essa duplicidade é não apenas um traço acidental da filosofia estética de Schopenhauer, mas um elemento estrutural – e talvez o mais sofisticado – de sua reflexão sobre a arte.

## 1. O silenciamento da vontade e a música

Considerando que a música, enquanto arte suprema na filosofia schopenhaueriana, não é uma arte representativa, ou seja, não envolve a relação sujeito e objeto, faria sentido interpretar a metafísica da música na chave do quietismo (silenciamento), aspecto subjetivo? O mundo, tal como se apresenta à experiência, não é senão manifestação de uma força cega, irracional e incessante: a vontade. Essa vontade – que não é vontade individual, psicológica, mas sim ontológica e impessoal – impele todos os seres à ação, ao desejo, à luta pela existência. Mas esse movimento incessante é, em si, fonte de sofrimento. Desejamos, porque carecemos; e quando alcançamos o que desejamos, ou nos decepcionamos, ou caímos no tédio, o que nos leva a desejar de novo. É esse o ciclo interminável de querer e sofrer que, para Schopenhauer, caracteriza a condição humana.

A vontade é, assim, o princípio de movimento do real, mas também sua tragédia. Nada pode satisfazê-la de modo definitivo. Ela é como a força do instinto em todos os seres vivos, o impulso de viver que, ao mesmo tempo, consome a própria vida. Essa concepção coloca o filósofo em nítida oposição a qualquer ideia de mundo como progresso, sentido ou finalidade – seja ela teológica, racionalista ou

humanista. Seu pensamento está enraizado num pessimismo radical: a vida é sofrimento, e quanto mais intensamente vivida, mais dolorosa se torna. Sua filosofia da dor encontra na arte uma via de escapatória – ainda que temporária e parcial. A arte, sobretudo em suas formas mais elevadas, permite uma suspensão momentânea da vontade. O sujeito que contempla a beleza de uma obra não deseja nada, não quer nada – apenas contempla. Por alguns instantes, deixa de estar entregue ao ciclo do querer e do sofrer. Surge aí uma possibilidade de alívio, de distanciamento, quase de redenção.

Entre todas as artes, a música ocupa, segundo Schopenhauer, o lugar mais alto, mais metafísico e, paradoxalmente, mais perigoso. Ela não representa as ideias como a pintura ou a escultura, tampouco imita os objetos do mundo como a literatura ou o teatro. A música, em sua pureza abstrata, fala diretamente à vontade. Ela é, escreve o filósofo, “uma cópia imediata da vontade mesma”. Mas o que significa isso? Se a música expressa diretamente a essência do mundo – ou seja, a própria vontade –, então ela não é apenas arte: é uma chave ontológica. O que ela comunica não é uma ideia, um sentimento ou uma narrativa, mas a própria estrutura dinâmica do real. Suas modulações, tensões, resoluções, repetições e silêncios espelham o movimento da vontade na existência: o impulso, o conflito, a superação ou o colapso.

É por isso que a música, em Schopenhauer, pode ser compreendida como uma arte trágica. Não no sentido teatral do termo, mas no sentido ontológico: ela nos mostra, em som, a dinâmica do sofrimento essencial que atravessa a existência. Ouvindo música, especialmente a música instrumental, sentimos – sem mediação conceitual – a dor do mundo. E, no entanto, é precisamente por esse contato direto com a dor que, paradoxalmente, experimentamos um

certo alívio. Pois a consciência estética não quer: ela contempla. E, nesse ato, suspende por instantes o movimento cego da vontade.

Essa duplicidade da música – ser expressão da dor e ao mesmo tempo seu alívio – constitui o núcleo do paradoxo que atravessa o pensamento estético de Schopenhauer. E é a partir desse paradoxo que começamos a delinear o que aqui chamamos de “contraponto filosófico”: uma tensão<sup>11</sup> estrutural entre afirmação e negação da vontade que se realiza musicalmente, como se a filosofia do pessimismo se desse a ouvir, ela mesma, como uma partitura.

Schopenhauer conclui que só lhe restava dedicar-se intensamente à análise da música no final do terceiro livro de *O Mundo*. Ele também declara que deixaria que seu ponto de vista fosse julgado pelo impacto que a música causa e pela aceitação do seu pensamento até aquele ponto. No 52 do W I, ele defende que a capacidade da música reside no movimento estrutural que proporciona intensa satisfação e fascinação ao ouvinte pela melodia. A analogia da música com a vontade em seus diversos graus na natureza que descrevemos no tópico 3.6, é uma análise que permite que vejamos empiricamente a luta constante da vontade no mundo, como o baixo fundamental que equivale ao nível mais inferior da

---

<sup>11</sup> Na harmonia funcional, todos os acordes possuem uma série cadencial que devem seguir uma ordem de tensão e resolução. Assim, a tônica transita por suas tensões e fica suspensa nas subdominantes (graus II e IV) e dominantes (graus V e VII) e se resolve na tônica novamente (grau I e III do campo harmônico do acorde). Ora, tensão e resolução são análogas aos movimentos da vontade enquanto dor e satisfação. Mas qual é a satisfação pra Schopenhauer? Justamente a eliminação da tensão entendida enquanto intensificação dos percalços da vontade, fazendo repousar com alívio no estado de ausência de querer. É por isso que Wagner só soluciona o acorde de Tristão e Isolda na última cena, quando Tristão e Isolda expiram seus sopros vitais na negação absoluta da vontade, se tornando redimidos (Oliveira, 2017).

objetivação da vontade no mundo, desde a voz principal que é o grau de objetivação mais elevado, sobre isso, Janaway concorda ao dizer,

todas as partes que há entre esses dois extremos, como todos os intervalos que as separam uma das outras, são as várias manifestações da vontade por todo o mundo inorgânico e os reinos animal e humano. Em consequência, a música não é mera expressão de empenhos humanos conscientes, mas uma cópia da vontade em sua grande diversidade, e, portanto, uma repetição de todo o mundo fenomênico. Essa ideia, ainda que fantástica, é deveras sofisticada. (Janaway, 2003, p. 107)

Toda essa ordenação caracteriza a música enquanto mundo, como demonstramos nos tópicos anteriores. A caracterização descrita das artes supunha uma supressão da vontade temporária para a nossa contemplação desinteressada e saída do eu. No entanto, na música, uma arte que, como vimos, pelas próprias palavras de Schopenhauer, não precisa da relação de sujeito-objeto e está intimamente ligada a vontade mesma, ou seja, a essência do mundo, poderia ser vista na mesma chave das outras artes? Ou seja, enquanto silenciadora da vontade, do sofrimento?

Olhemos no 39 de *O mundo* W II,

Tão somente assim a música nunca nos causa sofrimento real, mas ainda permanece aprazível mesmo em seus acordes mais dolorosos, e ouvimos de bom grado em sua linguagem a história secreta de nossa vontade e de todas as suas agitações e esforços, com suas múltiplas demoras, entaves e tormentos, inclusive nas melodias mais

melancólicas. Ao contrário, quando é a nossa vontade mesma que é a estimulada e atormentada, na realidade, com seus horrores, então aí nada temos a ver com tons e suas proporções numéricas, mas agora nós mesmos somos a corda tensionada que vibra e treme. (Schopenhauer, W II, p. 542)

Ele argumenta que a música transcende a existência fenomênica do mundo e revela a essência e a Vontade subjacentes.

[...] torna-se claro para nós que a concepção musical, não tendo nada em comum com a concepção da ideia (pois esta está inteiramente ligada ao conhecimento intuitivo do mundo), só pode ter sua origem naquele lado da consciência que, segundo Schopenhauer, está voltado para o interior. (Wagner, 2010, p. 12)

Isso significa reconhecer que a música perdura eternamente através de sua essência independente de tempo e espaço, ainda que

os contínuos ímpetos e esforços sem alvo, sem repouso em todos os graus de objetividade nos quais e através dos quais o mundo subsiste, as multifacetadas formas seguindo-se uma à outra em gradação, todo o fenômeno da Vontade, por fim até mesmo as formas do fenômeno, tempo e espaço, e também a última forma dele, sujeito e objeto: tudo isso é suprimido com a Vontade. (Schopenhauer, W I, p. 518)

No livro três vemos como se desenrola o papel das artes para o filósofo, que aborda a estética dentro do contexto do conhecimento

transcendental. Sugerindo que o mundo físico consiste em fenômenos que existem exclusivamente para o sujeito do conhecimento. Uma unidade transcendental entre a razão e a experiência é essencial para a compreensão desse mundo. Ao contemplar um objeto, o indivíduo suspende seus desejos e interesses, focando exclusivamente no objeto no juízo estético. Nesse processo, o observador isola o objeto, despojando-o de qualquer interesse pessoal, e o percebe não como um meio para seus próprios fins, mas como um fim em si mesmo. Segundo Schopenhauer, experimentamos sofrimento porque nossa mente representa o mundo através de uma projeção centrada no ego, que serve à vontade. Essa representação é crucial para nossa sobrevivência, pois direciona nossa percepção para aspectos práticos que são essenciais ao nosso bem-estar. Ela opera em nosso interesse ao nos permitir identificar ameaças e reagir a elas. É fundamental não apenas ver o mundo de forma objetiva, mas também considerar nossas próprias projeções na experiência para garantir nossa sobrevivência. Neste contexto, a vontade é a realidade fundamental, enquanto suas manifestações são as representações através da percepção: o princípio de razão suficiente, que gera no mundo das representações a conexão entre espaço e tempo como entidades causais interligadas.

Para Schopenhauer, a arte consegue num instante e em cada uma de suas obras (bem-sucedidas), aquilo que a filosofia pode apenas aspirar e alcançar somente de maneira aproximada: o conhecimento dos princípios do mundo como representação. De resto, o próprio Kant – com o conceito de Ideias estéticas como intuições que escapam por princípio à articulação conceitual (“intuições inexponíveis”) – forneceu a Schopenhauer um modelo

para a capacidade de a arte expor coisas que não podem ser transmitidas discursivamente. (Zoller, 1954, p. 13)

A Ideia é a manifestação da Vontade, direta e, portanto, correspondente à realidade última, de acordo com Kant, deve estar isenta de todas as estruturas ligadas ao ato de conhecer como tal. Entre essas estruturas, ele destacaria especialmente aquela que implica ser objeto para um sujeito, pois essa é a forma mais abrangente de todo fenômeno, ou seja, de toda representação.

Nos parágrafos 32 e 34 do primeiro tomo de minha obra principal se encontra exposta de maneira clara a relação entre a Ideia e a coisa em si. Em poucas palavras o que digo é isto: a ideia platônica não é mais que a representação intuitiva, é dizer, a aparência mesma, compreendida como um nível de objetivação da Vontade, que se encontra liberta da multiplicidade do homogêneo presente no espaço e no tempo, e que por conseguinte se encontra liberta do aleatório, do diverso e do imperfeito. Captar esta Ideia requer a eliminação da Vontade da consciência, mas isto não pode dar-se a partir da vontade mesma, por conseguinte apenas através duma momentânea preponderância do intelecto. A especial significação das ideias particulares, como as figuras animais e suas partes e formas, como expus em “Vontade na Natureza”, é mera comprovação empírica de minha verdade fundamental pressuposta aqui, que a coisa em si é essa aparência da vontade de viver que nós vemos aqui sob diferentes condições e nos adaptamos a elas. (Schopenhauer, 1883, p. 98. Tradução nossa)

E,

Para conceber (*Auffassung*) uma Ideia (*Idee*) e permitir a sua entrada em nossa consciência, precisamos de uma mudança em nós mesmos, a qual pode ser tomada também como um ato de negação (*Akt der Selbstverläugnung*). Desse modo, consiste em que o conhecimento se afaste totalmente de nossa vontade e, assim, deixando totalmente fora da vista a promessa preciosa que lhe foi confiada, considere as coisas como se elas nunca pudessem, de nenhum modo, dizer respeito à vontade. Pois, só assim é que o conhecimento se torna espelho puro (*reinen Spiegel*) do ser objetivo das coisas do ser objetivo das coisas. Um conhecimento assim tão condicionado deve ser o fundamento de toda genuína obra de arte, bem como a sua origem. A mudança no sujeito é necessária para isso, apenas porque consiste na eliminação de todo querer, não pode prosseguir a partir da vontade ou, por outras palavras, não pode persistir em nós. Pelo contrário, da prevalência temporária da vontade sobre o intelecto, ou de um ponto de vista fisiológico, a partir de uma forte excitação (*starken Erregung*) da atividade intuitiva do cérebro (*anschauenden Gehirnthätigkeit*), sem qualquer excitação das inclinações ou afetos. Para explicar isto de modo um pouco mais preciso, lembro ao leitor que a nossa consciência tem dois lados. Parte dela é consciência de nós mesmos que é a vontade, e parte é a consciência de outras coisas. Assim, ela é principalmente conhecimento do mundo externo através da intuição, isto é do discernimento (*Einsicht*) dos objetos. (Schopenhauer, WI, pp. 19-20)

Entretanto, toda essa ordenação não é aplicada a música, uma vez que ela não tem a relação sujeito-objeto, não é uma ideia tal qual as outras artes e seu conhecimento é unicamente o de si própria, ou

seja, o conhecimento da vontade. Analisemos bem o que diz Schopenhauer na passagem acima, em especial, o último trecho, “[...] lembro ao leitor que a nossa consciência tem dois lados. Parte dela é consciência de nós mesmos que é a vontade, e parte é a consciência de outras coisas.” Parte dela é consciência de nós mesmos, a vontade, ou seja, a música e parte dela é consciência de outras coisas, representação, as artes da hierarquia.

[...] torna-se claro para nós que a concepção musical, não tendo nada em comum com a concepção da ideia (pois esta está inteiramente ligada ao conhecimento intuitivo do mundo), só pode ter sua origem naquele lado da consciência que, segundo Schopenhauer, está voltado para o interior. (Wagner, 2010, p. 12)

Ora, se neste fenômeno a consciência voltada para dentro alcança uma verdadeira visão clara, isto é, a habilidade de enxergar onde nossa consciência diurna apenas percebe obscuramente os profundos motivos dos afetos da nossa vontade, talvez seja desta obscuridade que possa surgir o som capaz de penetrar na percepção plenamente desperta, como expressão direta da vontade.

Segundo a interpretação wagneriana, uma experiência igualmente precisa revela que ao lado do mundo visível que se apresenta na vigília ou nos sonhos, há para nossa consciência um segundo mundo, perceptível apenas pelo ouvido, que se manifesta através do som. Especificamente, há um mundo sonoro ao lado de um mundo luminoso, dos quais podemos dizer que o primeiro se comporta em relação ao segundo como o sonho em relação à vigília: ambos são igualmente claros para nós, embora completamente distintos. Assim como o mundo intuitivo dos sonhos só pode ser

percebido através de uma atividade específica do cérebro, também a música entra em nossa consciência por meio de uma atividade cerebral análoga, mas completamente diferente da atividade induzida pela visão, assim como o órgão do sonho no cérebro difere da função cerebral ativada por estímulos externos durante a vigília.

Se a arte, enquanto meio de comunicação de ideias, deve ser capaz de expor a essência em sua objetividade imediata, as Ideias, a música tem por especificidade expor diretamente essa essência que subjaz ao mundo e nele aparece, sem a mediação de qualquer nível de conhecimento. A música, para Schopenhauer, tem um efeito estético direito sobre a vontade, ou seja, sobre os sentimentos, as paixões e os afetos do ouvinte. Desse modo, nos é apresentado pela forma dos sons o desenvolvimento múltiplo da própria vontade, suscitando em nós sentimentos – como a alegria ou a tristeza – de modo análogo aos movimentos do querer enquanto tal.

Schopenhauer argumenta que a música é única entre as artes, pois ela não depende da mediação de conceitos para comunicar seu significado. Ao contrário das artes visuais, que lidam com a ilusão da luz e da aparência, a música se manifesta diretamente como a exteriorização imediata dos afetos da vontade. Aqui reside a essência da música como uma arte que transcende a separação entre sujeito e objeto. Esta união íntima entre o que é ouvido e o que é sentido reflete a unidade fundamental entre nossa essência íntima e o mundo exterior, desafiando a ilusão de separação que as outras formas de arte muitas vezes mantêm.

Devido à capacidade de expressão direta e universal da música, ela parece evidenciar um duplo aspecto aparentemente irreconciliável: de ser supressão e quietismo da vontade, alívio do sofrimento, e o de ser expressão da própria vontade, portanto, de toda

a sua potência afirmativa expressa nos sentimentos. Para alguns intérpretes, a identidade entre música e mundo reflete também um duplo carácter metafísico da música como vontade e como representação, o que poderia corresponder ao seu duplo carácter estético como emoção e forma.

É importante destacar que há uma disputa interpretativa nos estudos estéticos-musicais, entre aqueles que defendem uma posição quietista da música e aqueles que defendem uma posição afirmativa<sup>12</sup>. Temos como exemplo dessa dupla posição mencionada, o caso de Nietzsche, que se num primeiro momento vê o fenómeno dionisíaco da música como uma afirmação da vontade, em *O nascimento da tragédia*<sup>13</sup>, posteriormente revê sua própria posição ao dizer que quando ele compreendeu a dissolução dionisíaca no êxtase trágico

---

<sup>12</sup> No que se refere à posição afirmativa da música, temos autores como Günter Zöller (1954), que possui uma produção filosófica acerca da filosofia da música schopenhaueriana, a qual servirá como base para o desenvolvimento deste projeto. Cito dois artigos principais: *A música como vontade e representação* (2010) e *Die Musik als Wille und Vorstellung* (2011). Já a posição quietista, cito, por exemplo, Julius Bahnsen, 1830 e Philipp Mainländer, 1841.

<sup>13</sup> Em *O nascimento da tragédia*, vemos a posição afirmativa de Nietzsche sobre a música (1992, p. 46). Schopenhauer, que não ocultou a dificuldade oferecida pelo lírico para o exame filosófico da arte, julgou ter descoberto uma saída, mas eu não posso acompanhá-lo nessa senda, conquanto só a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado ter em mãos o meio pelo qual o referido óbice poderia ser definitivamente removido, ou seja, tal como eu, segundo o seu espírito e em sua honra, julguei havê-lo feito aqui. Ao contrário, ele caracteriza a natureza própria da canção lírica (*Lied*) do seguinte modo (*Welt als Wille und Vorstellung* 1, p. 295): “É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência, porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Já na Genealogia da moral, na terceira dissertação da *Genealogia da moral* (1998) o que vemos é a posição quietista – Nietzsche apresenta a ideia de estética como fisiologia e direciona duras críticas à raiz kantiana do ascetismo estético de Schopenhauer, sobretudo ao conceito de desinteresse (Nietzsche, 1, p. 295).

promovido pela submersão junto ao coro musical dos seguidores de Dioniso, numa máxima afirmação da vontade, teria sido aí que Nietzsche teria abandonado a filosofia de Schopenhauer e desse modo, já não estaria mais em consonância com o segundo ponto, a saber, a afirmação da vontade, instigando ainda mais a discussão desse duplo aspecto.

Toda essa problemática cairia num problema central na obra schopenhauriana que carece de atenção, caberia, pois, que repensemos o lugar sistemático da música na obra Schopenhaueriana, particularmente em *O mundo como vontade e representação*. Se a música exprime a estrutura da realidade em sua mais íntima essência, ela também a repete – e, nesse ato, a intensifica. Ao ouvir música, participamos da própria dinâmica da vontade: o impulso, o conflito, o desejo, a dor. Há, portanto, um momento em que a música parece reforçar o movimento da vida – como um eco que não apenas revela, mas reafirma a força da qual deseja nos libertar. O que está em jogo aqui não é apenas uma questão estética, mas uma tensão ontológica.

Por outro lado, é justamente esse movimento que, ao ser estetizado, nos permite contemplar a vontade sem nos submetermos a ela. Ou seja, ao converter o sofrimento em forma, a música não apenas o comunica – ela o redime, ainda que temporariamente. O ouvinte, nesse processo, é transportado a um estado de suspensão: não age, não deseja, apenas escuta. E, nesse gesto, interrompe o ciclo da dor. A música se converte, assim, em uma espécie de *via negativa*: ao expressar o sofrimento, ela o transcende.

Essa ambiguidade pode ser compreendida por analogia com o próprio movimento musical. Assim como na técnica do contraponto – em que duas ou mais vozes independentes soam simultaneamente, produzindo tensões harmônicas –, também a música em

Schopenhauer carrega dentro de si duas linhas que coexistem: uma que exprime a dor da vontade, outra que suspende o querer por meio da contemplação estética. É essa tensão entre o trágico e o sublime, entre a dor e sua forma, que confere à música seu caráter paradoxal: ela é, ao mesmo tempo, espelho e consolo do mundo.

Antes disso, contudo, é necessário consolidar a ideia central desta seção: a música, em Schopenhauer, carrega em si uma ambivalência estrutural. Ela é, simultaneamente, forma da vontade e interrupção do querer. O gesto filosófico que a eleva à posição de arte suprema é o mesmo que a torna perigosa. Nesse sentido, a música é o lugar privilegiado de um pensamento que não se resolve em sínteses, mas se sustenta em tensões – como num contraponto sonoro entre as forças que movem e as que silenciam o mundo.

## 2. A amplificação da vontade: Wagner e a tese da música como excitação da vontade (consequências para *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche)

Mas foi Schopenhauer o primeiro a reconhecer e definir, com clareza filosófica, a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente

distinta daquela que caracteriza a poesia e as artes plásticas. (Wagner, 2010, p. 11)

Falemos da amplificação da vontade na música, iremos partir da interpretação wagneriana da música pela categoria do sublime, para melhor ilustrarmos nossa tese. Começemos pela passagem do *Beethoven-schrift* onde Wagner diz,

Daí resultam não apenas os estados bastante diferentes do músico que concebe e do artista plástico que projeta, mas também o efeito fundamentalmente diferente produzido pela música e pela pintura. Aqui a mais profunda tranquilidade, lá a mais forte excitação da vontade [...]. No caso do músico [...] a vontade vive, além de todos os limites da individualidade, um sentimento de unidade: por meio do ouvido abre-se para ela a porta por onde o mundo penetra, assim como ela no mundo. (Wagner, 2010, p. 25)

A recepção do pensamento de Schopenhauer por Wagner marca um ponto decisivo tanto na trajetória do compositor quanto na história da filosofia da música. Embora a produção musical de Wagner já estivesse em curso quando ele tomou contato com *O mundo como vontade e como representação*, é inegável o impacto profundo que a leitura dessa obra exerceu sobre suas concepções estéticas. A partir desse encontro, seu pensamento musical passa a ser atravessado por uma tonalidade trágica e metafísica mais acentuada, na qual a ideia de redenção – seja pela arte, seja pelo amor – ganha um novo estatuto.

Wagner reconhece na música o poder de tocar aquilo que nenhuma outra linguagem alcança. Em textos como *Ópera e drama*, e mais diretamente em sua correspondência posterior à leitura de

Schopenhauer, o compositor identifica na música uma via de expressão da essência do mundo. A influência do filósofo se torna particularmente visível em obras como *Tristão e Isolda* e *Parsifal*, nas quais a música opera como uma espécie de experiência mística, uma vivência de transgressão do real sensível, que conduz à suspensão da individualidade e da dor. A música seria, para Wagner, uma revelação da essência – não mais apenas pela via da representação dramática, mas através do próprio som.

Contudo, ainda que profundamente influenciado por Schopenhauer, Wagner parece operar um deslocamento decisivo em relação ao pessimismo radical do filósofo. Enquanto Schopenhauer sustenta que a verdadeira libertação só se dá pela negação da vontade – o apagar dos desejos, a suspensão do querer –, Wagner aposta na experiência estética como forma de transfiguração da dor. O sofrimento não é negado, mas sublima-se na música, que transforma a dor em beleza. A arte, assim, não apenas interrompe a vontade, mas a redime. Há em Wagner um *páthos* quase religioso, no qual a música se aproxima da experiência do sagrado: ela não apenas revela a tragédia do mundo, mas oferece uma promessa de reconciliação.

É significativo que essa reconciliação não ocorra por meio de um discurso filosófico, mas por uma experiência sensível. A música wagneriana, ao envolver o ouvinte em uma trama densa de cromatismos, modulações e suspensões, produz um estado de tensão permanente que não se resolve em repouso – mas em entrega. Diferente da contemplação estética ascética proposta por Schopenhauer, Wagner propõe uma forma de redenção encarnada, profundamente sensorial e emocional.

Essa diferença de tonalidade – da suspensão ao transbordamento, da contemplação ao arrebatamento – revela que,

embora tributário de Schopenhauer, Wagner extrai da música algo que excede a negação da vontade: uma potência afirmativa, que faz da dor uma passagem para outra forma de existência. A música, então, não apenas espelha a estrutura trágica do real, mas cria, no próprio gesto estético, um espaço de superação. Se Schopenhauer aponta para o silêncio como ideal supremo da negação da vontade, Wagner faz da música o próprio caminho para o silêncio – mas um silêncio que pulsa, que vibra, que promete.

Essa inflexão será um dos pontos de maior tensão para Nietzsche, como veremos na seção seguinte. O jovem Nietzsche se entusiasmará com essa concepção dionisíaca da música, mas logo se voltará contra o que interpretará como uma tendência niilista, decadente e, sobretudo, cristã no projeto wagneriano. Antes de avançarmos a esse debate, é importante frisar que, em Wagner, a filosofia de Schopenhauer é transfigurada: de uma metafísica da renúncia para uma estética da transcendência sensível.

No Beethoven de Wagner vemos a sua exaltação da música, pois embora considere as artes visuais aptas a facilitar essa ligação, pois sua essência é a representação ilusória do universo revelada através da luz, ainda assim fogem da essência, ficando apenas no plano representacional. Segundo Wagner (1983, p. 49), é a música que responde inequivocamente a esse chamado, ou seja, o chamado da vontade. Dessa forma, as artes visuais são acusadas de ter como objetivo apenas a apreciação direta das obras de arte, que elevam nossa alma apenas quando há uma identidade entre seu conteúdo e nossa Vontade, que não ecoa nossa voz primordial.

A diferença que caracteriza o artista plástico, anteriormente mencionada, surge de modo bastante

evidente quando o comparamos ao músico. Entre os dois se situa o poeta que, com sua produção consciente de formas, se aproxima do artista plástico, ao passo que no domínio sombrio de seu inconsciente se assemelha ao músico. (Wagner, 1983, p. 12)

Este equívoco é comumente encontrado ao se comparar a experiência visual com a musical. O conceito de beleza não pode ser limitado apenas à contemplação, pois esta engloba tanto a aparência, como objeto, quanto a intuição, como sujeito. Para Wagner, o cerne da questão é a rejeição de qualquer mediação do conceito na criação e na apreciação da música, que se manifesta como uma “expressão imediata dos afetos da vontade” (Wagner, 1983, p. 49), ou seja, como um produto natural.

A exaltação de Wagner em relação a música e a sua amplificação enquanto a arte da essência do mundo fica clara em diversas passagens de seu Beethoven, vejamos a passagem que o músico relaciona música, vontade e natureza, [...] esta ideia é compreendida por nós como uma revelação direta dessa unidade da vontade, que se apresenta à nossa consciência a partir da unidade do ser humano em união com a natureza e sentida, da mesma forma, imperiosamente, através do som” (Wagner, 1983, p. 50).

Para Wagner, a exaltação provocada pela música pode levar ao esquecimento da sensibilidade visual, pois a intensidade da percepção visual é modificada. Ele descreve de maneira intrigante o impacto que a audição musical pode provocar nos ouvintes. Chegando a comparar a arte musical como a religião para a igreja,

Nós experimentamos isto em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça musical que verdadeiramente nos

comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que, por si mesmo, poderia distrair-nos da música e dar-nos até vontade de rir. Refiro-me ao aspecto do auditório e à impressão de vulgaridade que ele produz, bem como aos gestos dos executantes, acessório, aliás, indispensável a uma produção orquestral. (Wagner, 1983, p. 53)

Wagner julga ter encontrado a essência da música (Burnett, 2009), que para o músico, seria a habilidade própria de revelar, através do ritmo – sem o qual a música não seria discernível –, as imagens que, nesse intrincado modo de percepção, são vistas com os olhos da nossa essência interior, enquanto nas artes plásticas são desveladas através da “contemplação refletida”, ou seja, filtradas pelo conhecimento. O que se conectaria com a pergunta que levantamos no tópico 4.1, a saber, considerando que a música, enquanto arte suprema na filosofia schopenhaueriana, não é uma arte representativa, ou seja, não envolve a relação sujeito e objeto, faria sentido interpretar a metafísica da música na chave do quietismo (silenciamento), aspecto subjetivo?

Uma vez que, a música, nessa interpretação não estaria filtrada por um tipo de conhecimento, como as demais artes estão, pois são representações, imagens da vontade e, portanto, nunca chegando ao “modo de percepção, vistas com os olhos da nossa essência interior”.

Com isso, a música, ao atrair para o seu domínio, que é também o domínio do sonho, os elementos do mundo fenomenal mais ligado a ela, faz com que o conhecimento intuitivo se volte para o interior, por meio da transformação milagrosa que nela se produz; ali, ela tem então a faculdade de apreender a essência das coisas em sua manifestação mais imediata e de interpretar a imagem

que o músico, no seu sono profundo, teve o privilégio de contemplar. (Wagner, 1983, p. 55)

É importante dizer que Wagner dá um passo a mais em relação a interpretação de Schopenhauer sobre a música, uma vez que para ele, existe um elemento que não encontramos nas artes plásticas, apenas na música, o sublime

Desde que se apodera de nós, ela (a música) excita o êxtase supremo que vem da consciência do ilimitado. Isto, em contrapartida, só se realiza em nós, como consequência da relação com as artes plásticas, após uma longa e profunda contemplação da obra artística, isto é, depois de nos livrarmos (temporariamente) da ação da vontade individual. (Wagner, 1983, p. 56)

A música promove em nós uma união com o essencial, ou até mesmo transcende isso ao revelar dentro de nós a base de todas as coisas, tornando-se uma fonte infinita de criação divina. E é aqui que Wagner se distancia de Schopenhauer ao rejeitar a supremacia da Vontade sobre nossa consciência. A dimensão da música seria, para Wagner, o sublime, a excitação e não o silenciamento, o efeito da música não seria o quietismo e sim a amplificação da vontade. Em determinado ponto, o texto caminha para o ascetismo de Wagner, como evidenciado na citação de Palestrina, onde os elementos musicais não são suficientes para apreciá-la plenamente – nem a sucessão harmônica dos acordes, nem o ritmo – mas sim algo de um domínio superior.

[...] é uma revelação inteiramente espiritual que nos preenche com uma emoção indescritível, pois nos desperta a consciência da essência religiosa mais pura, livre de qualquer conceito dogmático fictício. (Wagner, 1983, p. 57)

O músico argumenta que nossa ilusão de perceber um mundo externo, separado de nós, vem da forma como percebemos a luz e a aparência das coisas. Através da observação espiritual das ideias por trás das aparências, podemos nos aproximar da verdade das coisas, não mais vendo-as como objetos isolados no tempo e no espaço, mas entendendo seu caráter essencial. Nas artes plásticas, a ilusão da aparência do mundo é utilizada para manifestar ideias ocultas. A contemplação pura das coisas nos torna indiferentes, enquanto os afetos são despertados pela relação dos objetos com nossa vontade. Nas artes plásticas, é crucial afastar a vontade individual para permitir uma visão calma e pura dos objetos. Isso conduz ao prazer estético e ao conceito de beleza, relacionado à contemplação da aparência. A música, por outro lado,

[...] aqui o mundo exterior nos fala de um modo incomparavelmente claro, pois faz chegar ao nosso ouvido, por meio da impressão sonora, justamente o que pedimos a ele do mais profundo de nós mesmos. (Wagner, 1983, p. 15)

O argumento aqui é de que, ao contrário dos limites da individualidade que normalmente nos cercam, o músico experimenta um sentido profundo de unidade com o mundo através da música. Por isso, o ato de ouvir música não é apenas uma percepção sensorial, mas

uma abertura para uma experiência transcendental onde a vontade se revela como uma força universal e todo-poderosa. O estado de inspiração do músico é como um momento de encantamento e êxtase, onde a vontade consciente se manifesta como a própria ideia do mundo, amplificando sua vontade e não a silenciando. Este estado é comparado ao do santo, que também vive uma unidade profunda e duradoura com o divino e vemos o ascetismo wagneriano se mostrando novamente. No entanto, ao contrário do santo, o músico experimenta alternâncias entre esse estado elevado de inspiração e momentos de consciência individual e sofrimento.

Devido aos sacrifícios emocionais que o músico faz para alcançar esses momentos de inspiração, ele merece reverência similar àquela dada aos santos na religião. A música, então, é vista não apenas como uma forma de arte, mas como algo que se relaciona profundamente com a condição humana e com outras formas de expressão artística, pois “sua arte se relaciona com o conjunto das demais artes, na verdade, como a religião para a igreja” (Wagner, 1983, p. 16).

No estado de sonho, influenciado pela música, revela-se uma percepção mais profunda da essência das coisas. Nele, a experiência auditiva durante o sono revela que nossa própria essência se une à essência de tudo o que percebemos. A música desempenha um papel crucial ao desativar a visão superficial das coisas, permitindo uma compreensão mais autêntica e profunda do mundo ao nosso redor. Esse estado onírico nos proporciona acesso a um “outro mundo” mencionado por músicos, onde a realidade se revela de maneira mais verdadeira do que com os olhos abertos.

Através da audição durante o sono, somos capazes de alcançar uma compreensão mais profunda da realidade que vai além das aparências superficiais. A música desencadeia uma

despotencialização da visão, permitindo que percebamos não apenas a nossa própria essência, mas também a essência íntima de tudo o que nos cerca. Esse fenômeno sugere que, ao fecharmos os olhos para o mundo físico, podemos abrir os ouvidos para uma compreensão mais autêntica e significativa da existência, que só é possível pelo caminho da música.

Fazemos essa experiência em qualquer sala de concertos ao escutar uma peça musical que verdadeiramente nos comove, enquanto se desenrola diante de nós um espetáculo que é em si o mais dispersivo e o mais insignificante, e que, intensivamente observado, nos desviaria inteiramente da música e nos pareceria até mesmo ridículo. Isso sem falar da impressão muito trivial que nos provoca a visão do auditório, a movimentação mecânica dos músicos e o funcionamento bastante peculiar dos mecanismos auxiliares de uma produção orquestral. Que esse espetáculo, que ocupa apenas aquele que não está tomado pela música, terminará por não incomodar mais aquele que nela está mergulhado, nos mostra claramente o fato de que não o percebemos mais com a consciência, mas, ao contrário, com os olhos abertos, somos tomados por um estado que se assemelha, essencialmente, à clarividência sonambúlica. (Wagner, 1983, p. 18)

Wagner vai criticar a interpretação equivocada da música ao associá-la indevidamente às artes plásticas, buscando apenas o prazer estético superficial. O músico argumenta que a verdadeira essência da música transcende essa abordagem, pois ela, através de sua linguagem única, evoca sentimentos profundos e intuições sobre a essência

interior das coisas. Enquanto as artes plásticas dependem de uma intuição prolongada para alcançar a beleza, a música proporciona um êxtase imediato ao liberar a consciência das limitações da percepção sensorial, permitindo uma visão interior mais profunda. Portanto, avaliar uma obra musical corretamente requer compreender suas leis internas que levam da simples beleza superficial à revelação de sua verdadeira natureza sublime, que é o ponto central para Wagner, uma vez que a música é interpretada por ele na faceta do sublime, enquanto amplificação da vontade.

Por muito tempo, segundo Wagner, os estetas consideraram satisfatório e verdadeiro limitar a música a formas convencionais que impediam seu efeito mais profundo: revelar a essência íntima das coisas. No entanto, Beethoven é destacado como um excepcional exemplo de como a música pode transcender essas formas convencionais. Ele não apenas penetrou na essência mais íntima da música, mas também trouxe essa clarividência interior para fora, revelando significados profundos por meio de suas composições. Beethoven é visto como o pináculo da música, pois elevou a arte para além das expectativas tradicionais, explorando e revelando a essência mais profunda e verdadeira da música.

A música, inspirada por uma visão íntima, tem a capacidade de comunicar essa visão para o mundo exterior. Para isso, é proposta a existência de um órgão cerebral específico, similar ao órgão do sonho, que permite ao músico perceber a essência interna das coisas de maneira inacessível por outros meios de conhecimento. Esse “olho interior”, ao se voltar para o exterior, se transforma em ouvido, possibilitando ao músico captar e expressar essa visão íntima através da música.

O exemplo que Wagner nos dá é a música de Palestrina que pode capturar de forma precisa a imagem íntima do mundo percebida pelo músico, especialmente em composições eclesiásticas. O ritmo nessas músicas só se torna discernível devido à alternância harmônica dos acordes, sendo que sem essa sucessão harmônica simétrica no tempo, o ritmo não poderia existir. Isso revela que a sucessão temporal está profundamente entrelaçada com a essência da harmonia, que transcende tempo e espaço. Assim, para entender tal música, não se pode apenas aplicar conceitos temporais, pois sua compreensão requer uma apreciação das leis fundamentais da harmonia.

Na sequência Wagner pretende esclarecer alguns pontos, para melhor ilustrar sua tese, ele começa dizendo que, Beethoven, apesar da necessidade de se sustentar através de sua música, recusava-se a comprometer sua integridade artística por meio de composições rápidas e superficiais para agradar ao público. Ele preferia se concentrar no desenvolvimento de obras profundas e significativas. Isso resultou em seu isolamento do mundo exterior, onde sua criatividade se intensificava, permitindo-lhe explorar seu mundo interior de maneira pura e autêntica. O músico buscava autonomia financeira para poder trabalhar sem preocupações externas, solicitando que seus patronos lhe proporcionassem essa liberdade.

Após perder completamente a audição, concentrou-se ainda mais intensamente em seu mundo interior de composição musical. Ele não sentia falta do mundo exterior visualmente, pois sua cegueira auditiva o privou de ouvir o ambiente ao seu redor. A surdez trouxe-lhe sofrimento e melancolia, mas também intensificou seu foco na criação musical<sup>14</sup>. Apesar das dificuldades nas interações sociais, ele se

---

<sup>14</sup> Nesse período nasceram uma das composições mais famosas do músico, como a Sinfonia n° 9 em ré menor.

dedicou profundamente à música, enfrentando sua condição com uma determinação resiliente e uma concentração renovada em sua arte interior. “Um músico que ensurdece! É possível imaginar um pintor que ficasse cego?” (Wagner, 1983, p. 31).

Wagner dá o exemplo da figura mítica de Tirésias, um vidente que se torna cego e passa a enxergar com o “olho interior”, percebendo além das aparências superficiais para alcançar o âmago de todas as coisas. Da mesma forma, Beethoven, após perder completamente a audição, se volta para seu mundo interior de harmonias e composições, isolando-se dos ruídos externos da vida cotidiana, o isolamento não o priva, mas o liberta, permitindo-lhe explorar profundamente sua criatividade e encontrar uma conexão íntima com a essência das coisas,

E agora o olhar do músico se iluminou interiormente. Agora, ele lançou o seu olhar também sobre a aparência que, iluminada por sua luz interior, em um maravilhoso reflexo se comunica de novo com o seu íntimo. Agora, é a essência das coisas que lhe fala e que lhe é revelada na calma luz da beleza. Agora compreende a floresta, o riacho, os prados, o céu azul, a multidão alegre, o casal apaixonado, o canto dos pássaros, o movimento das nuvens, o bramido da tempestade, o enlevo da paz terna e bem-aventurada. E tudo o que ele vê e dá forma é atravessado por essa maravilhosa serenidade que a música adquire somente a partir dele. Até mesmo o lamento, tão intimamente próprio a toda sonoridade, se atenua em um sorriso: o mundo reconquista a inocência da criança. “Hoje estarás comigo no paraíso” – quem não ouviu essa palavra do Redentor ao escutar a Sinfonia Pastoral? (Wagner, 1983, p. 31)

A música de Beethoven intensifica sua capacidade de dar forma ao insondável transformando essas experiências em algo imediatamente compreensível e profundamente claro, e então chega-se ao exercer da força musical, ao trecho que se conecta com o de Schopenhauer em seu livro II, em Wagner,

A alegria de exercer essa força transforma-se em humor: toda a dor da existência desaparece diante do prazer extraordinário com esse jogo; o criador do mundo, Brahma, ri de si mesmo ao reconhecer sua própria ilusão; a inocência restaurada joga e graceja com o aguilhão de seu pecado reparado, a consciência agora livre zomba do tormento que sofreu. Jamais uma arte havia criado algo tão sereno quanto essas sinfonias em lá maior e em fá maior, como todas as obras do mestre que lhe são intimamente aparentadas, provenientes dessa época divina de sua completa surdez. A impressão sobre o ouvinte é, justamente, a de uma libertação de todo pecado, como o efeito que se segue ao sentimento do paraíso perdido com o qual retornamos de novo ao mundo do fenômeno. (Wagner, 1983, p. 31)

Em Schopenhauer, no suplemento 39 do segundo tomo,

Talvez alguém pudesse escandalizar-se com o fato de a música, que amiúde provoca tanta exaltação em nosso espírito, como se parecesse falar de outros e melhores mundos que o nosso, conforme a presente metafísica deste, em realidade apenas acaricia a Vontade de vida, na medida em que expõe sua essência, pinta-lhe de antemão os seus êxitos e ao fim expressa sua satisfação e o seu contentamento. Ora, para apaziguamento de tais dúvidas,

leve-se em conta a seguinte passagem dos Vedas: (E chamamos *anasdsroup*, que é um tipo de alegria, alma suprema, cósmica, pois onde quer que haja alegria, esta é parte da sua alegria). (Schopenhauer, W II, p. 549)

Em ambos os trechos a exaltação musical se mostra, atravessando o mundo exterior, em Wagner num paraíso com o qual retornamos e em Schopenhauer em outros e melhores mundos que o nosso. Schopenhauer parece terminar o referido suplemento colocando um ponto a questão quando diz “ora, para apaziguamento de tais dúvidas” e em seguida, cita uma passagem esclarecedora que nos diz “pois onde quer que haja alegria, está é parte da sua alegria.” Como poderia esta arte ser quietiva ou apenas quietiva?

Wagner faz-se deixar claro, e lembremos, ancorado a filosofia da música schopenhaueriana, apesar de se distanciar dela em certos pontos demonstrados em nosso texto, como e principalmente em seu ascetismo, a música exalta, excita à vontade, o exemplo de Beethoven é claro no texto wagneriano. A música amplifica à vontade na medida em que a é por ela que o mundo interior se revela.

Que Schopenhauer influenciou Wagner<sup>15</sup> é sabido e comprovado, vemos que a posição wagneriana sobre a figura do músico é claramente desenvolvida sob o modelo schopenhaueriano que dava a música a superioridade e como tal um ponto chave para a compreensão de toda a sua obra. Agora falemos das consequências do Beethoven-script em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, ponto de extrema importância neste tópico, uma vez que o Beethoven de Wagner é a base da leitura de Nietzsche para escrever o *Nascimento da tragédia*. O Beethoven revela com clareza as ideias estéticas do

---

<sup>15</sup> Hübscher, 1956, v. 37.

músico, o que leva ao que de fato interessa Nietzsche, a influência de Schopenhauer.

A importância do Beethoven é destacada por Héctor Julio Pérez López ao dizer,

[...] o aspecto mais conhecido da recepção wagneriana de Schopenhauer é o valor da filosofia pessimista como refúgio para o artista, consequência de ter sofrido o desencanto de seu período revolucionário; o Beethoven-Schirft não trata explicitamente do pessimismo, mas sim de apresentar outra face da recepção da filosofia de Schopenhauer: a da filosofia da música. (López, 2001, p. 116)

Nietzsche é talvez a figura filosófica que mais intensamente incorporou, tensionou e finalmente rompeu com a herança estética de Schopenhauer. Em sua juventude, especialmente em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche encontra na música – e mais precisamente na música trágica grega e na obra de Wagner – uma via para a recuperação do espírito dionisíaco: um impulso originário, pré-racional e pré-individual que se manifesta como embriaguez, êxtase, dissolução dos limites e reconexão com o fluxo primordial da vida.

Nietzsche adere, nesse momento, à concepção schopenhaueriana de que a música é expressão direta da essência do mundo – mas reinterpreta essa essência em termos afirmativos. Enquanto Schopenhauer identifica a vontade como dor e propõe sua negação, Nietzsche vê no dionisíaco não uma condenação, mas uma potência: uma forma de dizer sim à vida em sua totalidade, inclusive em sua dimensão trágica. A música, nesse sentido, não é fuga nem alívio, mas revelação jubilante do caráter trágico da existência. A

tragédia, e com ela a música, não encenam apenas o sofrimento, mas sua justificação estética.

A obra de Wagner surge, então, como encarnação moderna desse espírito trágico que Nietzsche buscava reviver. Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo vê no compositor alemão a possibilidade de restaurar a unidade perdida entre música e mito, entre arte e vida. Wagner seria, por assim dizer, o novo Sófocles, capaz de reintegrar os impulsos apolíneos e dionisíacos da cultura ocidental por meio da arte total – a obra de arte do futuro. A música, aqui, aparece como caminho privilegiado para uma renovação da cultura, não por negação da vontade, mas por sua transfiguração estética.

Contudo, essa aliança entre Nietzsche e Wagner não tardaria a se desfazer. À medida que Nietzsche se distancia do pessimismo schopenhaueriano e se volta contra as promessas de redenção – religiosas, metafísicas ou artísticas –, ele passa a criticar severamente aquilo que interpreta como um traço decadente na obra wagneriana. O que antes aparecia como potência dionisíaca transforma-se, aos olhos do Nietzsche maduro, em niilismo disfarçado: um apelo à transcendência, à negação da vida, travestido de musicalidade.

Essa ruptura se intensifica a partir de *Humano, demasiado humano* e culmina em textos como *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, nos quais o filósofo acusa o compositor de trair o espírito trágico em favor de uma estética da decadência. A música de Wagner seria, para Nietzsche, demasiado sentimental, operando por meio da sugestão, da manipulação emotiva, da religiosidade melodramática. Ao invés de afirmar a vida em sua crueza, Wagner cederia à tentação da fuga: à ilusão de uma redenção sensível que prolonga, em nova chave, a metafísica do além. A crítica nietzschiana não é apenas estética, mas profundamente filosófica: ela diz respeito ao destino da

cultura, à honestidade do pensamento, ao papel da arte na vida. Nietzsche exige da música uma afirmação incondicional do real – mesmo em sua dor. A verdadeira arte trágica não redime, não consola, não sublima. Ela expõe. Ela fere. Ela ri, talvez, diante do abismo.

A música, nesse novo cenário, permanece como experiência essencial, mas não mais como promessa de transcendência. O dionisíaco nietzschiano já não tem como horizonte o repouso ou o silêncio, mas a vertigem. A música – ou ao menos a música que Nietzsche desejará para o futuro – será aquela que não consola nem oculta, mas que lança o ouvinte no jogo infinito da afirmação do devir. Nada de redenção; apenas intensidade.

O projeto nietzschiano desta fase está completamente ligado ao Wagner do Beethoven [...]. Todo o projeto de *O nascimento da tragédia* aponta na direção de um renascimento de uma cultura orgânica (de acentuado caráter hierárquico) sobre a base estética afinada com a potência do encanto onírico visionário suscitado do gênio musical, segundo a tese do Beethoven de Wagner [...]. O dionisíaco de Nietzsche contém, no centro, o tema da autonomia mágica da música do Beethoven. (Campioni, 1993, p. 203-4)

Nietzsche chega a citar a importância do Beethoven em seus escritos,

Sobre esse reconhecimento, que é o mais importante de toda a estética, e só com o qual ela começa num sentido realmente sério, Richard Wagner imprimiu seu selo, para corroborar sua eterna verdade, quando em seu “Beethoven” estabelece que a música deve ser medida

segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errada, pela mão de uma arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurado, um efeito parecido ao das obras de arte figurativa, a saber, a excitação do agrado pelas belas formas. Após tomar conhecimento dessa enorme antítese, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico [...]. (Nietzsche, 1999, p. 104)

Wagner desenvolve ideia da *Gesamtkunstwerk* ou “Obra de arte total”, que buscava a integração de todas as formas de arte (música, poesia, drama) para criar uma experiência estética unificada e transcendente. Nietzsche absorveu essa concepção e a explorou em *O Nascimento da tragédia*, onde discute a fusão do apolíneo (a forma, a beleza) e do dionisíaco (a emoção, a música) na tragédia grega. Wagner era um grande defensor das ideias de Schopenhauer, especialmente sua visão pessimista da vida e sua valorização da música como forma de adentrar na essência do mundo. Já Nietzsche inicialmente absorveu as influências de Schopenhauer através de Wagner, mas eventualmente desenvolveu uma crítica intensa tanto a Schopenhauer quanto a Wagner em suas obras posteriores. *A Genealogia da moral* é, talvez, o ápice das críticas de Nietzsche, onde ele parece ter se afastado totalmente e principalmente de Schopenhauer, sendo até bastante duro ao tecer tais críticas.

As consequências em Nietzsche resultam, principalmente a partir do texto de Wagner sobre Beethoven que não apenas celebrou

o compositor, mas também articulou uma visão de como a música pode transcender as limitações da linguagem e se comunicar diretamente com o âmago da existência humana, ou seja, à vontade, bem como a exaltação e superioridade da música frente as outras artes. Essa visão ressoou com Nietzsche, que via na tragédia grega um meio de acessar verdades profundas sobre a condição humana. Em *O nascimento da tragédia*, ele não apenas dialogou com essas influências, mas também as transformou em uma abordagem única e provocativa sobre a tragédia grega e a natureza da arte em geral.

### 3. Contraponto: silenciamento e amplificação da vontade

O contraponto, do latim *punctus contra punctum* (nota contra nota), é uma técnica que se desenvolveu a partir do Renascimento e atingiu seu auge no Barroco, especialmente nas obras de Bach. Ele se baseia na combinação de duas ou mais linhas melódicas independentes, que se entrelaçam harmonicamente sem perder sua autonomia. Cada voz mantém sua identidade, mas contribui para a construção de uma totalidade sonora coesa e expressiva. Essa estrutura musical oferece uma metáfora potente para pensar a relação entre música e vontade na filosofia schopenhaueriana. Assim como no contraponto, onde diferentes vozes coexistem em tensão e harmonia, a música, para Schopenhauer, expressa simultaneamente a essência dolorosa da vontade e a possibilidade de sua suspensão estética. A música é, portanto, o lugar onde a dor do mundo se torna forma, onde o sofrimento se transforma em beleza contemplativa.

Wagner, influenciado por Schopenhauer, incorpora essa ambiguidade em suas composições, especialmente em obras como *Tristão e Isolda* e *Parsifal*. Sua música não apenas expressa o sofrimento, mas o sublima, oferecendo uma experiência sensível de transcendência. No entanto, Nietzsche, inicialmente entusiasta dessa concepção, posteriormente critica Wagner por considerar que sua música perpetua uma forma de niilismo, ao buscar consolo estético para a dor em vez de afirmá-la plenamente.

Um contraponto, como aqui propomos, não implica a escolha de um lado em detrimento de outro, mas sim a coexistência harmônica de vozes em tensão. Essa noção, inspirada diretamente na técnica musical do contraponto, ganha profundidade filosófica quando examinamos a interpretação de Günter Zöllner (2010) sobre a filosofia da música em Schopenhauer. Para Zöllner (2010, p. 55), o valor mais significativo do pensamento estético de Schopenhauer não está em suas opiniões normativas ou preferências pessoais, mas na forma rigorosamente sistemática com que ele fundamenta uma filosofia da música.

Na leitura de Zöllner (2010), Schopenhauer não se limita a julgar a música com base em critérios estéticos convencionais. Em vez disso, ele busca compreender as condições estruturais e essenciais que fazem da música uma forma de arte singular. A música, para ele, é mais do que uma representação sensível: é uma arte metafísica por excelência, capaz de acessar diretamente as camadas mais profundas da experiência humana, ultrapassando os limites do estético e do sensível. Nesse sentido, Schopenhauer reconhece na música aquilo que chama de a “maravilhosa arte dos sons”, destinada a estabelecer uma ponte entre o sujeito e os níveis mais essenciais do ser.

Zöller (2010, pp. 60-1) argumenta que, no interior do sistema de Schopenhauer, a passagem da metafísica do querer à metafísica do não-querer implica a dissociação entre o sujeito do conhecimento e o sujeito do querer. Essa separação permite ao intelecto recuperar sua autonomia ao silenciar a vontade. A arte, em sua dimensão metafísica, exerce um papel mediador fundamental nesse processo: ela inaugura um espaço de suspensão da vontade através da contemplação estética. Tal concepção está presente na chamada “Metafísica do belo”, na qual a arte é posta como instância intermediária entre a afirmação da vontade (o mundo como vontade) e sua negação ascética (a nulidade do mundo).

Para Schopenhauer, a arte realiza, de maneira efêmera, aquilo que a ética da renúncia realiza de forma definitiva: a superação do sofrimento. Mas essa superação só é possível através de uma distância estética que impede a fusão entre arte e vida. A tragédia, por exemplo, é eficaz justamente por expor o sofrimento em sua nudez, preparando esteticamente o espírito para a resignação. Ao mesmo tempo, a arte não tem poder moral direto, nem se propõe a isso: como afirma Schopenhauer, a moralidade não pode ser ensinada teoricamente, apenas intuída e despertada.

A música, nesse contexto, ocupa um lugar singular. Segundo Zöller (2010, pp. 70-1), ela apresenta uma dupla natureza: é esteticamente distanciada, mas ontologicamente reveladora. Ao contrário das outras artes, que imitam as Ideias (formas objetivas do mundo), a música imita diretamente a vontade, sem passar pela representação fenomênica. Para Schopenhauer, a diferença entre a música e as outras artes não é apenas de meio ou material: é uma diferença estrutural, pois a música manifesta a vontade de forma imediata, sem medição.

Ainda que Schopenhauer mantenha a ideia de que todas as artes possam representar a vontade em suas manifestações fenomênicas (como na tragédia), apenas a música representa a vontade em si mesma. A relação entre a música e o mundo é, portanto, analógica: ambos são manifestações paralelas da vontade. A música não é apenas imagem do mundo, mas sua irmã metafísica. Por isso, sua força expressiva é tamanha: ela não tem conteúdo objetivo definido, mas comunica, com precisão formal, as estruturas essenciais do sentir humano.

Essa indeterminação é também seu poder. Os afetos musicais não se referem a situações concretas, mas evocam estados emocionais genéricos, fundamentais. A música, portanto, é uma forma sem matéria, ou, como dirá Schopenhauer, um “mundo dos espíritos sem substância”. Tal formulação aproxima sua filosofia da música, paradoxalmente, do formalismo musical, como o de Eduard Hanslick, que definia a música como “formas sonoras em movimento” (Zöller 2010, p. 78). A diferença é que, em Schopenhauer, essa formalidade não é meramente estética: é metafísica.

Finalmente, Zöller (2010, p. 78) destaca a importância da repetição na música, não apenas como técnica formal, mas como reflexo da estrutura do real. A música consegue criar um universo expressivo imenso com um material sonoro reduzido, tal como o mundo natural se compõe de poucos elementos que se multiplicam em formas infinitas. A variação sobre o mesmo, a diferença na repetição, torna-se, assim, uma manifestação artística da estrutura da vontade.

Dessa forma, a filosofia da música de Schopenhauer, segundo a leitura de Zöller (2010), sustenta-se sobre uma tensão essencial entre forma e força, entre estrutura e expressividade, entre vontade e

representação. Essa tensão não é um impasse a resolver, mas uma riqueza a ser pensada. É precisamente nesse entrelaçamento, nessa convivência entre o estético e o metafísico, que a música se revela, mais do que qualquer outra arte, como o verdadeiro contraponto do mundo.

A conclusão de nossa investigação reafirma a centralidade da música na filosofia de Schopenhauer, destacando sua função como um meio privilegiado para a manifestação da vontade. Para captar a verdadeira essência do pensamento schopenhaueriano, é imperativo reconhecer que a música, em sua profundidade estrutural e metafísica, não é apenas uma expressão estética, mas uma chave vital para a compreensão da vontade – um conceito fundamental em sua filosofia. Ao associar o mundo à vontade e à música de maneira tão intrínseca, Schopenhauer sugere que a música oferece uma janela única para a percepção da realidade, não só em sua superfície, mas em sua camada mais profunda, onde se revela a verdadeira natureza da existência.

Neste contexto, nossa pesquisa propõe uma reavaliação do papel da música dentro da filosofia schopenhaueriana, ampliando a visão tradicional que a ver apenas como uma forma de arte estética. Ao contrário, defendemos que a música deve ser compreendida como uma forma de acesso direto à essência metafísica da vontade e, por extensão, do mundo. Através da audição musical, somos capazes de penetrar em uma dimensão da realidade que vai além da experiência sensorial imediata, nos conectando com a vontade como força primordial, que é simultaneamente a fonte e o princípio organizador do universo. Este entendimento da música transcende a apreciação estética, tornando-se um veículo filosófico crucial para a reflexão sobre a existência humana e o próprio sentido da vida.

Ao aprofundar-se nas implicações filosóficas da música dentro da obra de Schopenhauer, nossa análise não só expande as fronteiras do campo da estética, mas também oferece uma contribuição significativa para a filosofia da arte. Ao associar a música à vontade, Schopenhauer inaugura um novo caminho para a compreensão da arte e sua função existencial. A música, em sua capacidade de expressar a vontade, torna-se uma ferramenta essencial para refletirmos sobre a nossa própria experiência no mundo, uma experiência que, frequentemente, se encontra imersa em dilemas e angústias. Com isso, a música se revela não apenas como um consolo ou uma forma de prazer fugaz, mas como uma representação genuína e profunda da condição humana.

Em uma última análise, a relação entre consonância e dissonância, entre o silenciamento e a amplificação, ganha uma importância fundamental para entender a música como a manifestação da vontade. Estes elementos não se opõem, mas coexistem de maneira necessária e dinâmica, refletindo a complexidade da própria vontade, que, no âmbito de Schopenhauer, é simultaneamente uma força criadora e destrutiva, geradora de tensões e harmonia, de caos e ordem. A interação entre esses aspectos musicais não apenas traduz a dinâmica da realidade, mas também proporciona uma visão mais rica da luta e da superação da vontade na vida cotidiana. O contraste entre os elementos harmônicos e dissonantes na música espelha, portanto, a coexistência de forças conflitantes e complementares no mundo, uma coexistência que define a própria natureza da existência.

Dessa forma, a música, como Schopenhauer aponta, não é apenas uma reflexão teórica ou uma construção filosófica distante; ela é uma experiência vivida, algo que permeia nossas vidas cotidianas e

nos acompanha em momentos de profundidade existencial. A prática musical, a audição e a apreciação da música são elementos integrados em nossa existência, com o poder de aliviar, mediar e, muitas vezes, transformar as angústias da vida. Por isso, ao discutir a música como manifestação da vontade e como uma forma de acesso à realidade metafísica, não estamos apenas tratando de um conceito abstrato ou de uma análise intelectual, mas de algo que reverbera em nosso cotidiano, que ressoa com nossa própria vivência. Em última instância, Schopenhauer nos convida a reconhecer que a música pode ser uma aliada poderosa no enfrentamento das dificuldades existenciais e entendimento para aqueles que se permitem ouvi-la em sua profundidade mais pura.

## Referências bibliográficas

- Burnett, Henry. (2012) A metafísica da música de Arthur Schopenhauer. *Veritas*, Porto Alegre, v. 57, n. 2, pp. 143-162.
- \_\_\_\_\_. (2009) *O "Beethoven-Schrift": Richard Wagner teórico*. São Paulo: *Trans/Form/Ação*, v. 32, pp. 159-173.
- Günter, Zöller. (2010) *A música como vontade e representação*. Trad. Mário Videira. São Paulo: *Cadernos de Filosofia Alemã*, No. 16. p. 55-80.
- Hübscher, A. (1956) Schopenhauer und Wagner. *Schopenhauer-Jahrbuch*, v. 37.
- Schopenhauer, Arthur. (2003) *A metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP.

- \_\_\_\_\_. (2015) *O mundo como vontade e como representação*, 1º tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp.
- \_\_\_\_\_. (2015) *O mundo como vontade e como representação, Tomo II: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Sobre a vontade na natureza*. Tradução, prefácio e notas de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM.
- Silva, Luan. (2010) Ilustrações para uma metafísica da música a partir de Schopenhauer. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, Santa Maria, Vol. 1, no. 1, pp. 123-137.
- \_\_\_\_\_. (2012) No espírito da música: para uma tese acerca da síntese trágica em Schopenhauer e Wagner. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, Santa Maria, Vol. 3, ns. 1 e 2, pp. 211-223.

# Fim do *noise*: *pop* como ruído

Henrique Iwao Jardim da Silveira<sup>1</sup>

## Introdução

Uma primeira versão desse texto foi publicada nos Anais do III seminário Estética e crítica de arte: *as artes entre urgência e inoperância*<sup>2</sup>, em 2017. Na época do evento, após a mesa na qual participava, lembro de dois ou três interlocutores interessados comentarem sobre como haveria uma postura musical crítica e negativa que perdurava no trabalho musical que havia apresentado, junto à comunicação. De certo, eu não poderia e não posso ainda hoje negar esse lado crítico da minha produção. Não obstante, os assuntos que eu estava interessado em puxar eram outros. Primeiro, eu queria falar como a dialética *ruído-som musical* continuava a operar – ao menos até a década de 1990, e como aspectos não-musicais eram progressivamente, no decorrer da história, musicalizados. Isto é, eu

---

<sup>1</sup> Mestre em Música pela Universidade de São Paulo e Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>2</sup> Organizado por Kon (2017).

queria enfatizar como o antimusical continuava a transformar-se naquilo que *deve ser* tomado como musical. Mas ainda assim, eu não queria perder de vista como o dever e o normativo podem se chocar contra a vontade e o desejo. Costumamos pensar que o choque, o incômodo, o distúrbio, acompanham o público que se depara com obras vanguardistas, obras radicais. Talvez fosse bom lembrar que o que incomoda, causa incômodo dentro de um contexto, e não simplesmente por estar embrenhado à marcha da história.

Segundo, eu queria falar sobre um projeto pessoal de atuação que buscava mesclar música e filosofia, composição e pensamento filosófico, de modo que ambas atividades se alimentassem mutuamente. E mostrar como a criação da música *block that kick* e deste texto se implicavam. Assim, eu finalizaria mostrando como, nessa peça, articulo poeticamente o incômodo como categoria estética, embora de modo suave – a tensão entre o que é musical e o que seria ruidoso estaria preparada demais, suavizada pela maneira como que o discurso musical tentaria induzir o ouvinte a já reintegrá-lo nesse mesmo discurso. Ademais, suave também por eu já estar preocupado, desde então, em criar pontes entre o pop e o experimental; e sabemos que a familiarização é inimiga do choque. De toda forma, esses pensamentos não foram pronunciados naquela ocasião. Entretanto, permaneceram comigo a ponto de aparecerem aqui, oito anos depois, à guisa de introdução.

# I. Noise como música

O documentário filmográfico *Beyond Ultra Violence* (“Além da ultra-violência”) tem como assunto o projeto musical Merzbow (メルツバウ), cujo responsável é japonês Masami Akita. Em um dos trechos de uma entrevista com o músico japonês, a tensão entre o gênero sonoro *noise* (ノイズ), literalmente *ruído*, e a ideia de música, é elucidada de modo exemplar:

Quando primeiro comecei, eu queria definitivamente fazer uma música que fosse tão odiosa para os ouvidos que não poderia ser aceita como música. Mas agora, quando ouço atentamente a música que fiz à época, não era tão dura para se ouvir, devo admitir. Naqueles dias, *noise* não era considerado música. É por isso que quis introduzi-lo a uma audiência muito mais ampla. E para dar a ela um sabor musical que vai contra o que é convencional. Acho que é um método muito efetivo. Mas de acordo com noções musicais atuais *noise* é considerado música. Agora que *noise* (ruído) e música não são mais polarizados, *noise* se tornou muito mais puro em forma. Agora que o contraste não existe mais, ficou muito mais fácil de se compor *noise*. Hoje em dia, música como um conceito está num plano muito mais expandido. Então é muito mais fácil se concentrar em um barulho (*noise*) puro. É o que eu acho. (Kerkhok, 1998, 27 min.)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Kerkhok, 1998, tradução minha. Na legenda do filme, transcrita por mim, lemos: “When I first started I definitely wanted to make music that was so dreadful to listen to that it wouldn’t be accepted as music. But now, when I listen closely to the music I

De início, Akita fala do *noise* como uma música que não fosse aceita como música (i), e de como o gênero de fato era assim entendido (como ruído, isto é, antimúsica) (ii). Segue colocando que este, após alguns anos, parece amenizado (iii). Que essa amenização permite uma aproximação ao musical e um renovado entendimento desse gênero como música propriamente dita (iv), com conseqüente ampliação da esfera do musical (v). Que, entendendo o *noise* como música, há um leque de novas possibilidades a ser explorado (vi).

As tentativas de fazer antimúsica sempre estão carregadas de tensão: ao mesmo tempo em que querem escapar de uma esfera bem definida do fazer artístico, isto é, da esfera do musical, pressupõem que aquela esfera continue a servir de referência, ainda que negativa, e assim ligam-se a ela. Mesmo que um conceito de música ou de *fim da música* esteja em voga<sup>4</sup>, abarcando todos os possíveis casos de música, e que este conceito possa, em teoria, incluir as manifestações mais odiosas ou desviantes, isso não implica que os ouvintes consigam prontamente assimilar o que é odioso ou desviante dentro de sua prática de escuta musical. Da mesma forma, no âmbito da cultura, a

---

made then it wasn't that hard on the ears, I must say. In those days noise was not regarded as music. That's why I wanted to introduce it to a much wider audience. And to give them a taste of music that goes against the conventional grain. I think it's a very effective method. But according to current notions of music noise is regarded as music. Now that noise and music are no longer polarized noise has become much purer in form. Now that the contrast no longer exists, noise has become much easier to compose. Nowadays, music as a concept is on a far broader plane. So it's much easier to concentrate on pure noise. That's my view." Durante o documentário, Akita se expressa em japonês.

<sup>4</sup> Entendo *Fim da música* como uma situação em que seria possível, mesmo que apenas em tese, estabelecer uma definição do que é o musical, ou, de modo menos forte, do que é uma obra musical. Essa ideia é elaborada por Arthur Danto para a arte em geral, mas discutida, preliminarmente, em relação ao caso da música, em (Silveira, 2023, capítulo 4).

assimilação do disruptivo está sujeita a intempéries diversas; há materiais e conteúdos artísticos que possivelmente nunca deixam de exibir contrariedade e provocar estranhamento, dependendo do contexto em que aparecem.

Do ponto de vista individual, todo músico inovador é um primeiro ouvinte. Como tal, alguém que pode testar o quanto suas criações incomodam (ao menos inicialmente, antes que a repetição e o convívio com os materiais o habituem, tornem familiar o que antes era inusitado). Assim, ele não precisa necessariamente de um esquema racional que trace o que deve ser feito para que uma ruptura no musical seja alcançada. Ele pode confiar em sua sensibilidade, capaz de ser afrontada, e buscar estados de desconforto, medindo-os a fim de, levando-os em conta, estabelecer rotas de ação. Ademais, por mais radical que seja, esse criador está inserido em uma cultura, o que o permite prever e testar comportamentos de escuta alheios; elaborar e experimentar a partir do que projeta, mas também do que observa nos outros.

Paul Hegarty, em seu livro *Noise/Music: a History (Ruído/música: uma história)*, caracteriza o *noise* japonês, gênero o qual a produção de Merzbow faz parte, enfatizando a importância da tensão envolvida quanto à elaboração do antimusical. Listo as principais características apontadas:

Volume sonoro muito alto, que pode ser assustador e atuar no limite do desconforto auditivo aceitável e da distorção perceptiva, além de promover uma vibração mais evidente dos corpos dos ouvintes. Há nisso uma tendência imersiva, de anulação do espaço (geralmente um local pequeno), a fim de construir um *vibrar junto*. O ouvinte vibra junto ao ruído. *Devir-ruído*: nos tornar aquilo que ouvimos; sermos infligidos de dentro pela materialidade sonora,

conjuntamente estruturados pelo ruído. Ademais, o volume sonoro muito alto produziria uma sensação de inescapabilidade.

Ligação temática com o 緊縛 (*kinbaku*, arte japonesa da amarração erótica), relacionado a uma disponibilidade para submeter-se à uma situação sem procurar saber de antemão o conteúdo específico desta. Relação com um erotismo que não busca completude e finalização, fato exemplificado mais fortemente pela ausência do orgasmo como componente de suas práticas.

Como as texturas tendem a ser muito densas, a sensação também seria aquela de uma diminuição ou perda da capacidade de escuta analítica. Haveria uma maneira nas músicas de irritar os ouvintes, seja realizando mudanças excessivamente frequentes ou então, contrariamente, permanecendo inalteradas por tempo demais, que contribuiria para dificultar o exercício do pensamento analítico concomitante à experiência. Haveria uma certa surdez na escuta, operada através do bombardeamento da audição, envolvendo não apenas aspectos aurais, mas também cognitivos. No vocabulário Schaefferiano, existiria uma tendência a reduzir o *escutar* ao *ouvir*<sup>5</sup>.

Engajamento com o informe, envolvendo ruídos mal resolvidos, sensação de arbitrariedade formal, heterogeneidade, apropriações culturais confusas e eventualmente equivocadas; começos e finais abruptos, estabelecidos mais como pontos de início e fim do que

---

<sup>5</sup> *Ouvir* nessa expressão faz referência à ideia de Pierre Schaeffer de que este seria o nível mais elementar e, portanto, passivo da percepção auditiva. Escutar, no entanto, no sentido evocado, estaria ligado às outras três escutas de Schaeffer, e já lidaria com aspectos cognitivos como a indicação das fontes sonoras (escuta indicial), qualificação do que está sendo ouvido (entendimento dos objetos sonoros envolvidos), compreensão do sentido veiculado pelos sons. Uma visão resumida das quatro escutas de Schaeffer está contido em Chion, 1983, pp. 25-28.

eventos que articulam um início e um final; priorização da ideia de mudança contra a de transição.

Utilização de materiais sonoros residuais, aliada a uma tendência a tratar os materiais sonoros como resíduos. Instrumentos, vozes, objetos metálicos e outros, recursos eletrônicos, amostras sonoras, equipamentos, distorção, retroalimentação e efeitos sofreriam um processo de *desmusicalização*. Isto é, seriam diminuídos em suas qualidades combinatórias e transformados em som cujo excesso transbordaria, favorecendo abordagens disjuntivas, quanto à textura sonora (onde as sonoridades são sobrepostas) e de justaposição quanto ao gesto (onde os objetos sonoros seguem uns aos outros). Isso em detrimento de opções mais estruturadas musicalmente. Os sons resultantes acabariam aproximando conteúdo e aparência, sugerindo uma identidade entre elas, ao apresentarem-se como algo não estruturado composicionalmente, algo não integrado a um conjunto ordenado de elementos musicais. O residual, aliado a essa pobreza quanto às escolhas musicais faria parte da busca por *restaurar a materialidade ao material*.

Falta de domínio do *métier* artístico, envolvendo utilização de modos impróprios de tocar; estratégias de perda de controle da resultante sonora exata; recusa quanto ao virtuosismo; performance estática e em que há um contraste entre o artista quieto e o resultado sonoro massivo (como aquelas similares a uma atuação burocrática); contrariamente, performances em que há uma atuação física extrema e absurda. Adicionalmente, há também o emprego contínuo de *enganos criativos* sobre o que significa atuar dentro de um estilo. Há uma postura que incentiva a atuação liberada da necessidade da aquisição de saberes estabelecidos, que dariam base àquela atuação.

Heterogeneidade, principalmente nos anos 90. O entendimento do *noise* como gênero formado por híbridos complexos ou mesmo bagunçados de várias manifestações heterogêneas, contendo muitos outros gêneros como base / ponto de partida, e manifestando diversos estilos bastante diferentes.

“O desenvolvimento de uma música transgênero, transcategorica, ultra-amplificada e frequentemente ultraprocessada é algo específico (em seu alcance e espectro ao menos) ao Japão” (Hegarty, 2010, p. 138)<sup>6</sup>. Estilos musicais diversos foram recebidos e então tratados como “pura informação”. Foram integrados às possibilidades de utilização dos músicos de modo pós-moderno, tais como produtos em um supermercado; suas cargas históricas próprias e únicas foram desconsideradas, descartadas.

Somado à essa caracterização do *noise* como gênero musical, Hegarty chama também de *noise* – de *ruído* – o próprio princípio do anti-musical. Isso é confirmado ao longo do livro, quando o termo é associado a diversas práticas ligadas a uma alta capacidade disruptiva defronte ao musical, mas que são, entre si, bastante heterogêneas e variadas. Seus exemplos são retirados de gêneros e movimentos culturais bastante distantes: futurismo, *fluxus*, eletrônica, *free jazz*, *rock* progressivo, *outsider music*, improvisação livre, *punk*, industrial, *noise*, *noise* japonês, arte sonora, *plunderphonics*, música silenciosa, música conceitual. E Merzbow, que tem um capítulo inteiro para si, seria a figura culminante, junto ao *noise* japonês, na qual a busca pelo ruído teria atingido a centralidade do modo de produção.

---

<sup>6</sup> “[...] the 'development of a cross-genre, cross-category, ultra-amplified and often ultra-processed music is something specific (in its breadth and range at least) to Japan” (Hegarty, 2007, p. 138).

“Há mais [...] ruído no *noise* japonês, seja em termos de volume, distorção, não-musicalidade, instrumentos não-musicais, música contra música e contra significado.”  
(idem, p. 133)<sup>7</sup>

Ademais, no *noise japonês* haveria um excesso de heterogeneidade. De fato, o gênero, para o autor, seria definido por sua multiplicidade: ele faria referência a vários estilos, sem, no entanto, deixar de colocar a questão meta-genérica em jogo – o que é ser categorizado, categorizável, definível? Nele, portanto, a ideia de ruptura teria sido levada ao extremo, podendo ser pensada *em si* e abrindo espaço para uma impossível demanda, uma demanda Batailliana: a da *pura ruptura*<sup>8</sup>. Seria o *noise* pós-música? Uma manifestação que se aproxima do campo musical ao tentar habitar o limiar do mesmo, buscando transgredi-lo e incorporando a pergunta sobre o que é *ainda* ser música, ao mesmo tempo que tentando fornecer uma resposta negativa a ela – *isso já não é música*.

No *noise* (japonês), a partir da interpretação de Hegarty, a novidade, motor do moderno, teria dado lugar ao ruído, em uma busca correlata, mas que estabeleceria uma diferença importante. A novidade teria um vetor ligado à assimilação e ampliação do campo do musical; a novidade buscaria domar o disruptivo e alargar as fronteiras do possível, dentro de uma prática. Já o ruído teria uma direção contrária: manter a potência do estranhamento, habitar a

---

<sup>7</sup> No original “There is, if you like, more noise in Japanese noise music, whether in terms of volume, distortion, non-musicality, non-musical instruments, music against music and meaning”.

<sup>8</sup> Figuras do impossível ligado a algum tipo de ruptura ou excesso aparecem em vários trabalhos de Georges Bataille. Um livro compreensivo sobre o assunto é o de Noys (2000).

ruptura, conservar o incômodo e a heterogeneidade na ideia de mistura, dentro de um campo. O ruído seria tanto o objeto impossível quanto o processo de aproximação a esse objeto. Ambos, novidade e ruído, se oporiam ao codificado, mas a novidade buscaria estabelecimento e aquisição, enquanto o ruído possuiria uma saturação própria que bloquearia o processo dialético, responsável pela conversão do não musical no musical. Anterior ao estabelecimento de qualquer enquadramento em sistemas simbólicos, o ruído aproximar-se-ia das noções de exterior e desconhecido. E por isso haveria nele uma negatividade que não seria subsumida. Ele seria, justamente, o não subsumível na dialética, o que sobra nela, que a assombra. O ruído deslizaria no ser porque, dado um modo de entendimento, seria aquilo que foi percebido, mas que permanece heterogêneo àquele modo, não se integrando.

Assim, o ruído apresentaria dois limites internos: por um lado, o ruído absoluto da pura ruptura traria inevitavelmente a frustração da falha – não há ruptura que não dependa daquilo com a qual rompe, e ter sucesso em romper totalmente com algo é falhar em se relacionar com o mesmo. Se há rupturas desse tipo, devem estar em um nível molecular. Devem lampejar de modo passageiro, apenas aludindo rapidamente ao inalcançável.

Por outro, é necessário indagar sobre a pertinência de uma concepção anistórica de ruído. Se o *noise* é o ruído da desterritorialização, então há uma necessidade constante de contextualização e localização desse ruído. O disruptivo, como conceito, é atualizado aqui em e por disruptões atreladas a estratégias que envolvem alto volume, imprevisibilidade e mudança contínua: estas dependem tanto das obras / performances quanto das leituras / escutas. Abaixar o volume ou tenha seu aparato auditivo atenuado.

Ouçã gravações repetidamente, torne familiar. Com a familiaridade a escuta e o entendimento triunfam, exercendo sua capacidade de achar fórmulas, catalogar estilos, ajustar à escala adequada, deslocar o incerto. Mesmo o aleatório é enquadrado em perfis de aleatoriedade (como nas funções densidade de probabilidade) e o imprevisível em tipos de imprevisibilidade.

O sonho de uma catarse que se autoconsume, que expira enquanto cresce, sem recompensa, que é sacrifício e dispêndio, não pode ser facilmente mantido. Decerto, pode-se argumentar que existiram exemplos, como *Noise/Music* faz, quanto a Merzbow. Mas se a catarse foi alcançada, ela sobrevive apenas como sonho. Com o passar do tempo, o próprio Merzbow se tornara prototípico; suas produções, entendidas como contendo um estilo; suas opções, entendidas como escolhas poéticas. Assim, parece que, *independentemente do som que você faça, acaba virando música.*

Na verdade, a relação de ruptura prevê um objeto com a qual perturbar, trincar, fender, esfacelar (i); mesmo no caso em que o gênero (*noise*) é entendido como o ápice, o sumo possível do ruído, do disruptivo (ii). Esse gênero ou produção não pode manter-se como radicalmente disruptivo por muito tempo e fracassa cada vez mais (iii). Consciente disso, pode partir para uma fase modernista (de mapeamento, homogeneização e novidade: *sintética*), após seu teste de força pós-moderno (de desorientação, heterogeneidade e ruptura: *disjuntiva*)<sup>9</sup> (iv). Com isso, permite a outros gêneros musicais e formas de arte sonora, bem como práticas culturais, apropriarem-se de traços característicos seus; que sons, gestos, transições, tipos de atuação, texturas ou mesmo estilos típicos influenciem outras produções

---

<sup>9</sup> É o que se depreende da explicação de Jean-François Lyotard quanto às duas fases da arte em “Respondendo à questão: o que é o pós-modernismo?” (Lyotard, 1993).

culturais-artísticas (v). Facilita assim hibridizações novas, deslocamentos e incorporações. Conscientizando-se mais sobre seus próprios processos e resultados, pode investir em aprimorar aspectos, deter-se em delinear detalhes, reavaliar estratégias; pode até mesmo procurar outras maneiras de provocar o disruptivo, afastando-se mais uma vez do campo musical estabelecido (vi).

Uma vez que o *noise* é entendido num âmbito mais artístico do que cultural, de modo que suas produções sejam vistas como músicas, com um distanciamento apreciativo, ele tende a perder em imediaticidade. Esse distanciamento permite uma avaliação mais detida sobre seus produtos, sejam eles obras ou performances. Transgressão, erotismo radical, malevolência, ligação ao subterrâneo – fatores que integravam sua caracterização, podem ser agora tanto identificados como traços característicos ligados ao gênero, quanto também ser plenamente descartados como fatores extramusicais, só tenuamente ligados à música. Quando o *noise* vira música, talvez seja a hora de nos concentrarmos em um “barulho puro”. O fim do *noise* é também um começo.

## II. *Pop* como ruído

É curioso que, na mesma época em que Akita dava a entrevista falando sobre como o *noise* tinha se transformado em música, começasse a circular uma resposta, dada algures, em que ele equiparava música *pop* e ruído. Encontrei e desencontrei algumas vezes esse trecho, atribuído a uma entrevista a Oskari Mertalo, em 1997, para o webzine *Corridor of Cells: Extreme/Dark Music*.

Não há diferença entre ruído e música na minha obra. Eu não tenho ideia do que você chama de “música” ou de “ruído”. É diferente dependendo de cada pessoa. Se “ruído” significa som desconfortável, então música *pop* é ruído para mim. (Pozo, 2008. Citação de parte da entrevista de Akita concedida a Mertalo em 1997)<sup>10</sup>

A primeira frase não é inconsistente com a fala dada no documentário *Beyond Ultra Violence: o noise* hibridizaria categorias aceitas e não aceitas, dentro do que é considerado musical. Mas logo depois, há um outro uso da palavra ruído, que lhe atribui um significado equivalente a *som desconfortável*. Em primeiro lugar, há uma questão de gosto: desconfortável ao gosto; em segundo, um desconforto quanto à vontade: a música *pop* é indesejável. A acepção, nesse trecho, está ligada ao âmbito pessoal, “diferente para cada pessoa”. Não se trata de um ruído limite, que faz referência ao estético, à disrupção e o transgressivo, mas um ruído mundano, que não provê vantagem espiritual alguma.

Mesmo no caso da busca por uma música odiosa, o odioso, como categoria estética, pode ser, talvez paradoxalmente, confortavelmente odioso enquanto odioso, e desejável, quando é buscado. Em um plano musical expandido, os sons ruidosos são material composicional; as qualidades do abrupto e do extremo também pertencem à esfera do estético: são apreciadas e desejáveis.

Podemos, entretanto, não nos contentar com isso e formularmos: agora que o *noise* é música, a música *pop* afronta nossa sensibilidade musical. Contrariados pelo excesso do *pop*, queremos rejeitá-lo:

---

<sup>10</sup> No original: ““There is no difference between Noise and Music in my work. I have no idea what you term ““Music”“ and “Noise”. It's different depending on each person. If “Noise” means uncomfortable sound, then pop music is noise to me.”

rejeitar sua métrica dura, sua estrutura harmônica trivial, seus bordões, suas melodias cantáveis, as regras de equilíbrio de preenchimento espectral, as formas padrão, as combinações timbrísticas consagradas, a confiança na nota como unidade base etc. Tudo isso nos contraria ou mesmo se opõe ao que fazemos. Dentro do campo expandido da música, não apenas podemos comparar os gêneros do *pop* e do *noise*, como articular o *pop* de um modo que ele tencione uma ideia de musical, uma musicalidade *noise*, e provoque interrupções localizadas dentro dessa ideia de musicalidade.

Se considerarmos os critérios de Hegarty (2010) que explicam o ruidismo do *noise* japonês, obtemos a seguinte lista de itens: (i) volume sonoro excessivo; (ii) afinidade com temática sadomasoquista; (iii) entorpecimento da razão; (iv) engajamento com o informe; (v) material residual; (vi) incompetência; (vii) heterogeneidade. De fato, o *pop* apenas se relaciona, e de modo não distinto nem constante, com (ii) e (iii) (e se (ii) for pensado em relação a uma submissão contratual do ouvinte, então nem isso). Se pensarmos em relação a um potencial disruptivo em relação ao musical, veremos que, na verdade, o *pop* consolida e fixa – *congela* – vários traços tipicamente musicais, ajudando a tipificá-los. De modo que, em circunstâncias culturais padrão, o *pop* seja distintamente e indubitavelmente *música*. E isso é garantido pela criação de uma zona de artificialidade que afasta de si o que é animal, mas não humano, e o que é maquínico mas não especificamente musical (separando aquilo que é instrumentalmente musical daquilo que deve então ser ouvido como resíduos sonoro advindo de dispositivos diversos). Não à toa, também a voz humana e a linguagem, que denota imediatamente o privilégio da sapiência, figuram em primeiro plano, junto a notas

estruturadas, indicando um artificialismo especificamente humanizado.

Mas existem contextos e contextos, e por ser demasiado música, demasiado humano, o *pop* acaba se expondo a excessos específicos: (a) a garantia de ser música é tamanha, que é formada uma fenda: assim como a pergunta sobre aquilo ser ou não música para, para junto a ela a necessidade de determinar aquilo como música, através da escuta. Uma música que não precisa ser escutada, que é, em termos de necessidade, uma pós-música, apenas ouvida (em uma direção oposta a do *noise*, que agora pede para ser escutado e entendido, e não apenas vivenciado e recebido). (b) A presença da música *pop* como algo indubitavelmente criado e social se espalha de tal forma por diversos tipos de ambientação que se torna, junto com a fala, o principal elemento proposital da paisagem sonora na qual o humano é o componente determinante.

Com isso, devido a ambos os fatores entrelaçados, o *pop* corre o risco de ser ouvido sem atenção, ou, em um caso extremo, “ser ouvido mas não escutado”<sup>11</sup>. Com a excessiva presença e familiaridade, se não há um certo bloqueio do pensamento, como apontado para o *noise*, há um entorpecimento. Enquanto índice de ocupação humana, opera uma valorização da escuta indicial, que pode ser aprofundada em determinações de artista, canção, gênero musical e hábitos identitários do público-alvo, mas que, na falta desse interesse, indica apenas *ruído cultural* e um alto nível de ocupação humana do território (efetiva ou simbólica). Sons de locomotivas podiam outrora indicar o homem desbravando a natureza; diferentemente, músicas tocadas nos ambientes mostram uma natureza inundada de *humano*.

---

<sup>11</sup> Exatamente como o exposto na nota 4.

Rádios ligados nos domicílios, música mecânica em lojas, elevadores, de fundo, em cafés, ou nem tanto em bares: estes sons de fato mascaram, isto é, encobrem outros sons, tornando-os imperceptíveis ou difíceis de escutar. Quantas vezes não quisemos ouvir melhor os barulhos do ambiente (os pássaros, passos, motores de carro, pequenas máquinas, o latido do cachorro, o balançar da coqueteleira)? O *pop* muitas vezes atua como o protótipo do ruído aceitável: impediria confortavelmente outras informações sonoras de serem percebidas. Há a anedota de que a música no bar permite as pessoas conversarem descontraidamente, sem receio de que outros círculos de falantes, situados em outras mesas, os escutem.

O *pop* como ruído então configura-se como burburinho ou barulho de fundo, como a base humana de vários ambientes sonoros. Como música que mascara outros sons, diminuindo a informação sonora do ambiente. Como som desconfortável, para algumas sensibilidades acostumadas ao experimental; como forma musical inaceitável para uma musicalidade cuja consistência tem valores estéticos ligados ao *noise*.

### III. Transições

A música concreta, a partir do final da década de 40, constitui-se ao utilizar sons do mundo em suas criações, isto é, compondo músicas com sons não especificamente musicais. Assim, ajudou a ampliar o campo do musical, de modo que este passasse a incluir sons gravados diversos, tanto aqueles produzidos por instrumentos musicais, quanto outros, produzidos por objetos cotidianos, como portas, painéis, além de maquinários, como trens, dispositivos diversos e mesmo gravações

de música<sup>12</sup>. Em um contexto musical, o ouvinte poderia, ao se deparar com tal gama de sons, aproximar música e mundo: alguns sons são comuns a ambos. A música concreta mostra maneiras inventivas de variar e combinar sons mundanos. Ademais, ela nos faz consciente de processos de seleção – tais sons do mundo foram escolhidos, por razões específicas. Assim, a escuta desse tipo de música pode nos tornar mais atentos quanto às sonoridades de nossos arredores, no dia a dia, fortalecendo nossa imaginação sonora.

Principalmente a partir da década de 90, artistas ligados à noção de *plunderphonics* (“pilhagem sonora”)<sup>13</sup> começaram a se perguntar se esses sons do mundo, a serem selecionados, captados, combinados e variados, não incluiriam as próprias músicas do universo *pop*. E se essas sonoridades *pop* seriam o que mais se destacaria em paisagens sonoras dominada pelo humano. Primeiro, por serem parte incontestável do mundo, ao qual as pessoas estariam expostas, queiram ou não; um ruído metropolitano. Segundo, porque a atenuação da capacidade de escuta atenta a essas músicas potencializava um tratamento mais analítico das mesmas como material. As diferentes possibilidades de seleção e tratamento trariam aos ouvintes um contraste de tipos de engajamento auditivo. A escuta das *pilhagens sonoras* exigia atenção e entendimento. Nos casos em que o material das colagens musicais fosse reconhecível (os trechos musicais amostrados remetessem às músicas das quais foram amostrados), o ouvinte poderia fazer comparações diversas com o que reconheceria como fonte original dos sons. Já no caso dos originais, era como se estivéssemos tão habituados a eles que seria preciso um deslocamento para voltarmos a escutá-los efetivamente. Era como se

---

<sup>12</sup> Vide Palombini, 1999.

<sup>13</sup> Uma boa introdução sobre o tema é Cutler, 2004.

o *pop* requeresse um deslocamento comportamental por parte do artista, que agora escutaria possíveis combinações e materiais, ao invés de músicas; e um deslocamento estético, por parte do ouvinte, que agora teria que lidar com preocupações e formas de dar consistência ao musical que não seriam aquelas padrão.

A prática da pilhagem sonora – *plunderphonics* – certamente envolve introduzir ruído na relação com a música *pop*, promovendo fragmentação no discurso musical, explicitação de questões musicológicas, ênfase quanto ao uso referencial do material sonoro e transgressão de normas de autoria<sup>14</sup>. Nisso, há a possibilidade de que as operações de colagem musical sejam indesejáveis e desconfortáveis. Mas a capacidade de interrupção que há nessa prática não impede que ela acabe fazendo com que as músicas *pop* que serviram de material sejam escutadas com mais atenção; que voltemos a pensar no *pop* como forma de arte, no campo da música, que elabora suas questões e envolve pensamentos e preocupações próprias. Na *pilhagem sonora*, não há simplesmente uma desconstrução ou crítica do *pop*: há uma reativação de potenciais de escuta quanto ao *pop*.

\*\*\*

Em minha obra de colagem musical *Not as official an artist as Cildo Meireles: (block that kick)*, de 2016, eu estava preocupado em articular artisticamente as questões que permearam o artigo até esse ponto. Eu queria criar uma música que: (1) usasse como material a música *pop*. (2) Esse material seria entendido como ruído dentro do contexto da obra. (3) A música progrediria para uma estética *noise*, de modo que (4) o que fosse ruidístico aparecesse como a parte mais

---

<sup>14</sup> Vide Silveira, 2012.

propriamente musical. Assim, eu construiria, a partir de materiais retirados de exemplos típicos da música *pop*, uma música *noise* em que o *pop* compareceria como ruído, isto é, com uma carga anti-musical<sup>15</sup>.

Parti de duas referências adicionais. Cildo Meireles havia, em 2004, criado uma instalação sonora – *LiverBeatlespool* – em que empilhava 27 músicas de sucesso dos Beatles, retiradas do álbum *The Beatles 1*. As músicas foram sobrepostas a partir do ponto temporal correspondente à metade da duração de cada uma, de modo que a menor música ocorresse apenas quando todas as outras já estivessem sendo reproduzidas, enquanto a maior começasse e terminasse sozinha. Dessa forma, *Hey Jude* figurava facilmente reconhecível, porque com começo e final descoberto, isto é, porque começava e terminava sozinha, enquanto *From me to you* estaria mascarada quase que inteiramente pelo fato de ser reproduzida quando as outras 26 canções estivessem também tocando juntas.

Diferentes níveis de reconhecimento e ativações da memória eram assim enfatizados. A relação entre os Beatles e a cidade de Liverpool, evidenciada pelo local da instalação e o título da mesma, fornecia uma chave de leitura. A obra seria sobre o grupo e sua presença na história e vida da cidade, tanto direta (as músicas sendo reproduzidas ali, na cidade), quanto indireta (envolvendo reconhecimento de quais músicas estariam tocando e das memórias evocadas pela escuta), quanto também metafórica (o fato do ruído, do

---

<sup>15</sup> *Pop* aqui é entendido de um modo bastante geral, abarcando diversos gêneros. Para o propósito presente, não é necessário separar nem diferenciar o *rock* psicodélico e o *rock pop*. Mesmo que com grande inventividade de arranjo e produção, e especificidades composicionais, esses gêneros podem ser tratados da forma reduzida aqui apresentada, dada a grande familiaridade do ouvinte médio em relação a eles (o ouvinte ideal para essa incursão).

material não reconhecível, ter sido construído a partir de músicas dos Beatles estabeleceria uma analogia a como aspectos da cidade poderiam refletir de maneira não óbvia o legado da banda).

Eu não tinha interesse, nem especificamente nos Beatles, nem na cidade de Liverpool, mas sim em ressignificar o empilhamento do tipo piramidal que a obra operava. Usar os Beatles ainda tinha interesses marginais aos desse artigo: articular conjuntamente as noções de plágio, autoria e direitos autorais. Ademais, era interessante como o tratamento do espaço sonoro progredia durante sua discografia (da monofonia, para a duofonia, até a estereofonia propriamente dita). Por fim, eu sabia que existiam vários colegas meus, da cena da música experimental brasileira, para os quais a música deles eram irritantes, inadequadas.

A segunda referência que utilizei foi a do subgênero de arte conceitual popular “de *Youtube*”, o “*all at once*” (“tudo ao mesmo tempo”). De fato, existem diversos subgêneros – “gêneros-procedimento” – na plataforma *Youtube*. Envolvem procedimentos específicos que, ao serem aplicados a algum tipo de material específico, geram toda uma série de vídeos e áudios. Um deles envolve escolher um autor ou álbum e empilhar todas as músicas do mesmo. No meu caso, isso significava produzir uma música de Beatles-tudo-junto (*Beatles all at once*). Diferentemente do que é comum à essa prática, não deixei as faixas sobreporem-se de modo a ultrapassarem os níveis de intensidade sonora aceitos pelos equipamentos utilizados. Para que o som não clipasse e ficasse cada vez mais distorcido (para que não atingisse o valor de intensidade máxima previsto e o ultrapassasse, sendo em seguida limitado por este, distorcendo o som), ajustei o volume do todo para que o pico máximo de intensidade se desse no valor máximo permitido. Ademais, equilibrei, de álbum a

álbum, os valores de intensidade percebidos, de modo que cada música soasse com uma intensidade média ajustada a todas as outras músicas.

Havia vantagens evidentes nessa decisão: primeiro, o material, as músicas dos Beatles, quando tomadas isoladamente, teriam um nível de intensidade sonora baixo, deixando claro, desde o início, uma inadequação – seu volume estaria ajustado baixo demais para que as escutássemos adequadamente como canções *pop*. Da mesma forma que as músicas *noise*, quando ouvidas em volume inadequado, isto é, em volumes que não estão incrivelmente altos, falham em atingir o objetivo de inundar os sentidos com sons e dificultar a escuta analítica, a música *pop*, em um nível baixo demais, falha em ser escutada sem esforço e de modo fluído. Segundo, evitando a clipagem, a peça desenha uma forma clara em que as músicas-material vão se acumulando uma a uma até todas estarem tocando juntas; em seguida, vão desacumulando até apenas uma delas estar tocando. Esse acúmulo ou desacúmulo numérico é acompanhado necessariamente de um perfil de intensidade correspondente: do pianíssimo ao fortíssimo e de volta ao pianíssimo.

A intensidade baixa de cada música isolada também tenta contornar um problema de fruição. Uma vez que o *pop* figura dentro de uma zona de consistência musical pautada por critérios costurados a partir de uma sensibilidade advinda do *noise*, seria possível que o ouvinte trocasse de referencial, operando uma mudança no campo de avaliação e referência de fruição para um que esteja mais próximo ao do *pop*, ou ainda simplesmente rejeitasse o *pop* como algo que não deveria estar ali – que se encontra em um contexto errado. E não haveria distúrbio nem transgressão se esse tipo de engajamento fosse favorecido. Quando um elemento é absorvido ou expulso, não há

propriamente anomalia<sup>16</sup>. As músicas, tocadas em pianíssimo, procuram indicar que estão, em suas aparições individuais, subordinadas como material a um acumular conjunto, quanto à textura e intensidade. Essa ideia de subordinação teria então a função de bloquear a absorção ou expulsão mencionadas.

Ademais, usar todas as músicas dos álbuns oficiais de estúdio dos Beatles permite um acúmulo de maior escala, de um âmbito maior, e uma transição mais progressiva, com mais degraus, do que apenas usar 27 músicas, como no trabalho de Meireles (o que evidentemente, não é uma crítica negativa, mas indica uma diferença de intenção). Como, em parte expressiva da música criada, há a evidenciação de um objetivo textural – construção por acúmulo de uma textura ruidosa de espaço sonoro amplo –, cada música dos Beatles, isoladamente, contribui pouco para a construção do mesmo. Cada uma delas, isoladamente, possui um espaço sonoro límpido e claro, refletindo a ideia de que o ouvinte será capaz de identificar facilmente os instrumentos, as linhas melódicas e rítmicas. Assim, cada uma delas sustenta uma relação incongruente com o resultado central: um espaço sonoro que se expande cada vez mais, dando a impressão de uma sala estranhamente espaçosa (possivelmente pelas diferentes anulações, não apenas de fase, mas de conteúdo, resultantes das sobreposições das músicas utilizadas), e uma textura única, um bloco em que cada parte contribui como grãos unificados num todo sem partes perceptivelmente distinguíveis.

---

<sup>16</sup> Ray Brassier, em *Genre is Obsolete*, dá como exemplo dois artistas que procuraram manter “o ruído *sui generis*, que atualiza as potências desorientadoras longamente aclamadas pelo ‘noise’” (Brassier, 2009, p. 71, tradução minha). No original: “[...] the noise of the *sui generis*, that actualises the disorientating potencies long claimed for ‘noise’.”

Esse todo fornece a consistência sonora, isto é, não-conceitual, para a peça, que é didaticamente articulada de forma a construir esse bloco de tudo-junto. O bloco em si é uma textura imersiva de alta intensidade, que não permite a cognição das partes que a constituem e ocupa de modo bastante equilibrado todo o espectro sonoro audível. O material neste todo é tratado como resíduo: do ponto de vista da textura central, as individualidades particulares e qualidades de cada música-material utilizada são irrelevantes. Seria possível construí-lo a partir de outras músicas, bem como de transitar imperceptivelmente de uma coleção musical para outra. Igualmente didático é o fato de que, após o acúmulo, as músicas apareçam como resíduo do processo – o decremento é também a exibição do que sobra, dos despojos posteriores ao que é central.

O fato de *Revolution 9* iniciar (*block that kick*) também traz consequências: como música de maior duração na discografia dos Beatles, também é a mais ruidosa e próxima de correntes experimentais, podendo ser tratada como um caso de música acusmática. Ela contém sons não musicais diversos, dispostos de uma forma que estabelece um meio termo incerto entre tratamentos de estúdio de rock e aqueles presentes em obras de música eletroacústica. De certa forma, é uma obra que ocupa uma posição incômoda dentro da produção do grupo, e por isso, é feliz que apareça como material musical de maior destaque. *I want you (she's so heavy)*, com mais de 7 minutos de duração, aparece em seguida, com seu *riff* obsessivo. É uma música tão hermeticamente fechada no seu próprio ciclo repetitivo que não se mistura bem com as outras sobreposições e é preciso esperar um número de adições razoável para que ela perca sua posição perceptiva privilegiada. Assim, acaba por oferecer-se como ruído: como um tipo de consistência especialmente deslocada dentro do

todo; algo que tenta forçar uma escuta mais própria ao *rock* que ela é. E ela o faz tanto no início quanto no final de minha composição, emergindo do bloco de ruído para reafirmar seu caráter incômodo, ligado a seu ciclo repetitivo. *I want you (she's so heavy)* e *Revolution 9* estabelecem contrapontos entre si, contrastando o mais variável e experimental com o mais repetitivo e roqueiro.

Há em minha peça três zonas: a primeira é definida pelo fato de que nela eu espere que os ouvintes sejam capazes de reconhecer as músicas. Assim, ela estabeleceria uma fricção entre o modo de apresentação destas músicas dos Beatles e as condições normais nas quais elas seriam escutadas. Mesmo numa peça de colagem, estes materiais não seriam meramente sobrepostos, como ocorre nessa obra: haveria ao menos ajustes de filtragem, volume e panorâmica. Aqui, a intenção é que existam tensões de fruição das músicas-material e que, retrospectivamente, até mesmo a primeira aparição possa figurar como ruído. Essa zona ocupa o início e o fim de (*block that kick*).

A terceira zona compraz a região em que todas as músicas dos Beatles estão empilhadas e onde ocorre o pico de intensidade da obra. O exato ponto central desse pico é o ponto de partida virtual da composição. A segunda zona é aquela onde há transição entre a primeira e segunda. Onde fragmentos e aspectos das músicas-material são reconhecíveis, mas em que a construção rumo ao bloco central ou à reemergência da reconhecibilidade das músicas individuais já é clara. É uma zona que articula a chegada e partida à sonoridade objetivo; é uma zona de duração nebulosa e variável, a depender do ouvinte. Ela transitaria entre o *pop* e o *noise*, buscando definir e depois consolidar a noção de musicalidade que permitiria afirmar que, na terceira zona, temos uma sonoridade ruidosa, uma musicalidade

ruidosa, enquanto na primeira zona, temos ruídos no âmbito estético, inconsistências propositais.

Cacofonia não é um fenômeno que acontece quando todas as vozes se somam em um todo que passa então a se comportar como uma textura única, mas sim quando a atenção do ouvinte vacila entre uma voz e outra, e a apreensão não completa um objeto. Em um ambiente de bar, por exemplo, é irritante, em meio a muitos barulhos, reconhecer palavras ditas por outras mesas. São sons que chamam a atenção inutilmente. Tampouco é agradável quando músicas, inicialmente reconhecíveis e audíveis, somem em meio ao barulho, abandonando o campo de reconhecimento e nos deixando a procurar por elas em vão. Podemos nos irritar com a saturação do espaço sonoro, quando esse mascara sons que gostaríamos de escutar ou preenche a escuta com o ruído que incapacita relaxar. Mas isso acontece porque esse objeto denso é expulso da nossa expectativa de fruição auditiva, naquele contexto. A terceira zona não envolveria cacofonia. A primeira, sim, se eu consegui alcançar meus objetivos.

Minha obra *Not as official an artist as Cildo Meireles: (block that kick)* foi realizada tendo as canções dos Beatles como material (1). Esse material, por ser tratado como resíduo, em relação à consistência buscada pelo bloco de ruído central, aparece como ruído (2). Isso ocorre devido ao nível de intensidade baixo de cada música-material e o fato de elas se inserirem problemáticamente dentro do contexto da criação e dissolução de uma textura ruidosa de espaço sonoro amplo. Em geral, a música *pop* mascara diversos sons nos ambientes urbanos que frequentamos, mas aqui ela constrói, via inter-mascaramento, o ruído cujo acúmulo e aumento de densidade remetem a uma estética do *noise* (3), tratado sob uma ótica do musical,

em que o ruído ele mesmo é percebido também em sua beleza enquanto som (4).

O musical almejado é resultante da proposição de uma construção que mantém em si elementos que procuram tensionar o modo de escuta que seria adequado a ela mesma, e exemplificar a relação dialética entre música e ruído.

## Referências bibliográficas

- Brassier, Ray. (2009) Genre is Obsolete. In: Mattin; Iles, Anthony. *Noise & Capitalism*. Donostia: Arteleku Audiolab (Kritika saila), pp. 61-71.
- Chion, Michel. (1983) *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Éditions Buchet / Chastle.
- Cutler, Chris. (2004) Plunderphonia. In: Cox, Christoph; Warner, Daniel (Eds). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Nova York: Continuum, pp. 138-156.
- Hegarty, Paul. (2010). *Noise/Music: a History*. New York: Continuum.
- Iwao, Henrique. (2016). *Not as Official an Artist as Cildo Meireles*. Álbum musical. Seminal Records. Disponível em <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/not-as-official-an-artist-as-cildo-meireles>, acessado em 27 de fevereiro de 2025.
- Kerkhof, Ian. (1998). *Beyond Ultra Violence: Uneasy Listening by Merzbow*. Filme documentário (69 min.). Holanda: Allegri Film.
- Liotard, Jean-François. (1993) *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Noys, Benjamin. (2000) *Georges Bataille: a Critical Introduction*. Londres: Pluto Press.
- Palombini, Carlos. (1999) A música concreta revisitada. Revista *Eletrônica de Musicologia*, v. 4, jun.
- Pozo, Carlos. (2008) *Expanded Noisehands: The Noise Music of Merzbow*. Disponível em <https://www.noiseweb.com/merzbow/bio.html>.
- Silveira, Henrique Iwao J. (2012) *Colagem musical na música eletrônica experimental*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (2023) *A música como arte: significação musical e a ontologia da obra de arte de Arthur C. Danto*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

