

# PREFÁCIO

Um dos temas mais intrigantes, e que há muito vem sendo foco de estudo em várias áreas do conhecimento, é aquele que trata das origens da humanidade. Arqueólogos, antropólogos, historiadores, linguistas, filósofos e outros tantos pesquisadores buscam desvelar a gênese da transformação do proto-humano ao que hoje é chamado de *Homo sapiens*.

Nesse contexto, o que se sabe, e é aceito como uma verdade viável, é que, na busca por suprir suas necessidades básicas como espécie animal, se manter são e se perpetuar como espécie, adaptações e transformações ocorreram, atreladas ao percurso do tempo e aos contextos geográficos. Assim, a vida biológica daquela espécie passou a acontecer na cultura, e esta a determinar o modo de vida biológico. Nesse processo, os conceitos vão sendo incorporados ao comportamento por meio de simbolizações, ingredientes essenciais de todo comportamento organizado.

É nesse sentido que se pode considerar que o caráter primordial do humano se origina no uso simbólico – o que permite se pensar que foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropomorfos em homens e os fez humanos. A capacidade de atribuir significados é uma das principais características humanas. O ser humano, além de criar e atribuir sentidos, desenvolveu a capacidade orgânica de usar símbolos, o que proporcionou o surgimento da cultura. Ou seja, as simbolizações são inerentes ao comportamento cultural. São as modificações do organismo, originalmente como impulso psicológico, transformadas em valores culturais. Em outras palavras, o surgimento da

humanidade está diretamente ligado ao aparecimento das formas simbólicas que resultará na linguagem, religiões e artes.

Por meio de seu crescente arsenal, o homem se torna capaz de gerar e conservar suas ideias, comunicá-las a outros sujeitos e transmiti-las aos seus descendentes como herança cumulativa, fruto de suas experiências. Nesse sentido, é difícil de se pensar, como alguns estudiosos afirmam, que a arte, naquela época, pudesse ser algo separado das outras esferas da vida, e que essas esferas também seriam separadas entre si.

Sob esta perspectiva, há de se considerar que a questão estética é algo da evolução das espécies, e a ela está intrinsecamente relacionada, como é explícito no caso dos adornos. Sob uma perspectiva semelhante, ao se considerar os primeiros registros pictóricos figurativos produzidos pelos seres humanos, há cerca de 40.000 anos. Embora não se possa saber com toda a certeza a finalidade de tais registros, os mesmos fortalecem as ideias sobre o poder da imagem, como afirma E. H. Gombrich em seu livro *História da Arte*.

Naquele momento, as imagens não tinham a intenção de “representar” algo – e sim de reproduzi-lo como verdade. Desta forma, aquela produção imagética das cavernas não era meticulosamente planejada, pelo contrário, era natural e espontânea, não racionalizada ou pensada como “representação” da realidade. Ou seja, estava longe de expressar conceitos abstratos. As figuras desenhadas eram os mais espontâneos impulsos de reproduzir a realidade, as memórias, desejos e pensamentos. Sob esta ideia, não importa definir quem foi que fez aquelas imagens, mas estarmos certos de que, naquele tempo, a produção artística estava associada a uma função social. Ou seja, o autor daquelas imagens cumpria um papel social em sua comunidade, e por essa razão realizava suas obras.

Numa maneira análoga tinha-se a música. Não é possível afirmar exatamente como e quando a música surgiu. O que se sabe é que os primeiros instrumentos datam dos primórdios da humanidade e muitos acreditam que a música produzida naquela época também tinha função social. Neste contexto, apresentava-se com um caráter predominantemente mítico, ritualístico. Tais inferências baseiam-se nos registros pictóricos encontrados em cavernas e no que acontece, até hoje, nas chamadas culturas primitivas. A música está presente em seus cotidianos, em rituais, envolvendo a dança e se realizando

com a percussão corporal, com a voz e com objetos e instrumentos primários, desenvolvidos para esse fim.

É notório que, no percurso da humanidade, a cultura foi sendo amalgamada e ampliada. No entanto, no que diz respeito à música, seu caráter indistinto ao mítico se manteve e se mantém ao longo de dezenas de milhares de anos. E prova disso está na própria designação “música”, surgida na Grécia Antiga: *μουσική τέχνη* (*musiké téchnê*), o equivalente à Arte das Musas. O termo faz referência direta ao elemento da mitologia daquele povo e está aliado ao conceito mais próximo de Arte na antiga Grécia, que está contido na palavra *Téchnê*. Este, um conceito que se relaciona ao “saber fazer”, mas não qualquer fazer, e sim ao fazer poético.

A música, pois, naquele contexto, tinha a *Poiesis* como uma de suas dimensões e estava intensamente presente no cotidiano daquele povo. Segundo Aristides Quintiliano (Sec. III), em seu *Peri musikês* (Acerca da Música), a música estava presente nas mais diversas atividades do dia a dia: nas cerimônias religiosas, nos banquetes particulares e assembleias festivas das cidades, nas guerras e marchas, nas navegações e outros trabalhos manuais etc. Demonstrando o valor da música naquele contexto, Ateneu de Náucratis (170 - 223 d.C.) em seu *Deipnosophistai* (Banquete sofista) chama atenção para o fato de que a sabedoria dos gregos antigos parecia ser dedicada, principalmente, à música. E, por isso, julgavam que o mais musical e mais sábio dentre os deuses era Apolo e dentre os semideuses, Orfeu.

É interessante ressaltar que é nas primeiras narrativas poéticas, como as de Hesíodo (VIII a.C.) e Homero (VIII a.C.), que vai se manifestar, no mundo ocidental, a busca pela explicação das coisas e fenômenos do universo. Com isso, se procurava uma narrativa que contemplasse a realidade da forma mais completa possível.

Por sua vez, diferentemente dos poetas, os jônios foram à procura pelas causas dos acontecimentos narrados. Esses sujeitos partiram para a tentativa de estabelecer um “princípio” (*arché*) da origem e composição do Universo, recorrendo para isso à natureza (*physis*). Buscavam por um substrato imutável, a força imanente às coisas mutáveis, capaz de despontar como fundamento último de tudo quanto existe e de dar conta da diversidade dos fenômenos.

Pode-se dizer que aí surge a Filosofia, como a conhecemos hoje, justamente no gradual afastamento de uma visão estritamente mítica do mundo, voltando-se para um viés de caráter mais racional (*Logos*). E o primeiro movimento nesse sentido está na busca do princípio ou fundamento das coisas, deflagrado por Tales de Mileto (624 - 546 a.C.), este considerado o pai da Filosofia Ocidental.

Apesar de se ter indícios de uma visão mais racional em ascensão em outras civilizações daquela época, é comum atribuir à Grécia como o berço do surgimento da filosofia ocidental. Acredita-se, atualmente, que a Filosofia foi fruto das condições históricas da Grécia dos séculos VII e VI a.C., que proporcionaram condições favoráveis ao surgimento desse novo modo de pensar. Modo este que obedece a regras e princípios lógicos, não admitindo uma explicação que não se fundamente na razão livre ou que tenha como base as explicações enigmáticas e indecifráveis dos mitos.

Sob esta perspectiva, não é surpresa o fato de já alguns dos primeiros filósofos dedicarem parte de suas obras a reflexões sobre a música e, também, sobre o seu papel na sociedade e na formação da alma humana. Isso porque, para os gregos antigos, a música funcionava como uma segunda língua, capaz de expressar todo tipo de pensamentos e sentimentos.

De lá para cá, foram vários aqueles que promoveram reflexões sob os mais diversos pontos de vistas a respeito da música, reforçando o laço íntimo e quase que primordial entre a Filosofia e a Música. Esta afinidade proporcionou o surgimento de disciplinas voltadas a este contexto do conhecimento humano, como a Estética Musical e a Filosofia da Música.

No entanto, foram necessários muitos anos para que tais disciplinas pudessem ter lugar nos compêndios da música. Exemplo disso é o fato de que um dos mais importantes dicionários especializados em música, o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, só foi abordar a questão da estética em sua terceira edição, de 1927, quarenta e nove anos depois da edição inaugural. No entanto, a abordagem do autor do verbete, o professor, compositor e organista inglês Percy Buck é, de certo modo, superficial e não dá conta dos aspectos específicos da música e se atém à ideia da estética ainda de quando surgiu como disciplina nos idos dos setecentos. Somente na edição de 1980 desse dicionário, agora com o nome de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, passa-se a contar com o verbete Estética da Música. Sob a responsabilidade de um filósofo, o inglês radicado no Canadá Francis Sparshott, o verbete ainda recebe

um adendo: “A filosofia do significado e valor da música”. Já na versão de 2001, surge um novo verbete, Filosofia da Música, partilhado pelos filósofos Lydia Goehr, Francis Sparshott, Andrew Bowie e Stephen Davies. Estética, sob a responsabilidade de Andrew Bowie, passa a ser apenas mais um dos tópicos abordados no verbete Filosofia da Música.

Em seu texto do Grove de 1980, Sparshott já chama a atenção para o fato de que, ao longo do tempo, tem havido algumas dificuldades em se fortalecer certas reflexões acerca da música, seja por parte de filósofos, seja por musicólogos. Nesse contexto, o que se nota é que há uma tendência de a estética filosófica ter, historicamente, um maior enfoque sobre as Belas Artes, excluindo a música, deixando-a aos musicólogos. No entanto, estes, na maioria das vezes, se atêm a aspectos históricos formais, com uma tendência a considerar a estética musical algo como uma especulação desnecessária, distante da realidade musical.

Sob esse estado de coisas, ressalta-se o fato de que muitos dos que passam a abordar a música no campo da estética não possuem conhecimento técnico e teórico musical. Neste sentido, não raro, o que se vê é um grande domínio sobre pressupostos teóricos no campo da história, sociologia, antropologia, filosofia, entre outros, mas no que diz respeito à música, poucos ultrapassam os conteúdos de compêndios gerais de história da música e de sua experiência como ouvinte, com considerações apoiadas na apreciação subjetiva e, mesmo, com julgamentos baseados em juízos de gosto.

Naturalmente, tais abordagens devem ser também consideradas, já que todo tipo de perspectiva, se é para ampliar o universo dos conhecimentos humanos, é desejável. No entanto, não se deve abandonar a possibilidade de uma perspectiva “de dentro” da música, em que os conhecimentos técnicos musicais contribuam para aproximar ainda mais o olhar sobre o objeto musical, com o mesmo rigor e clareza das outras áreas de onde partiu o olhar.

Foi dentro de uma perspectiva de aprimorar o vínculo ancestral da filosofia e da música e, em algum sentido, proporcionar uma visão mais ampla, porém profunda de questões relacionadas à música, que este volume foi idealizado. Assim, procurou-se aqui agrupar vários pensadores para falar sobre as ideias de alguns filósofos que, ao longo da história, tiveram como foco a música. Nesse sentido, estão aqui, em sua maioria, autores com conhecimentos das especificidades da música que, de certo modo, propiciam-lhes aquele olhar “de dentro”, tão necessário no contexto da Filosofia da Música e da Estética

Música. No entanto, de certo não se desprezou o importante olhar “externo”, mas sempre apoiado em sólidos conhecimentos e consistentes argumentos.

**Rita de Cássia Fucci Amato** retorna ao pensamento de Santo Agostinho sobre a música, denotando a presença do que ela denomina matrizes: a poética latina, o canto ambrosiano e a filosofia de Platão e Plotino. Para a autora, é daí que emerge a concepção agostiniana da boa música, como travessia entre a beleza sensível e a Beleza Suprema, que transita entre as diferentes manifestações: da música sonora à música do juízo.

**Tiago de Lima Castro** aborda o pensamento de René Descartes que, apesar de não ser um pensador diretamente associado à estética musical, ainda em sua tenra idade, teve sua primeira obra dedicada a reflexões estéticas advindas de experiências com a arte. Nesse ensaio, o autor coloca em diálogo o texto de Descartes e as práticas musicais de seu contexto, acreditando, com isso, poder levar a uma compreensão melhor do texto e mesmo do desenvolvimento do próprio cartesianismo.

**Raimundo Rajobac** apresenta uma reflexão a respeito do estatuto de uma racionalidade melódica em Jean-Jacques Rousseau pondo em tensão sua relação com a concepção harmônica de Jean-Philippe Rameau. Nesse sentido, o autor abarca a problemática destacando que esta está vinculada ao contexto prático do fazer musical, superando um mero espírito de preferências. Ou seja, a recusa de Rousseau à língua francesa e a preferência pela italiana se dá a partir de um problema musical, o qual, segundo o autor, precisa ser interpretado num contexto mais amplo daquela filosofia e da teoria da linguagem.

**Ricardo M. Nachmanowicz**, em seu ensaio, indaga acerca de quais seriam os objetos musicais da estética de Immanuel Kant. O autor busca identificá-los na construção teórica deste filósofo, ou seja, em sua pretensão explicativa do fenômeno musical. Nesse contexto, recolhe aspectos da estética kantiana que remetem ao período barroco e analisa características que possam conduzir ao engenho, atitude e concepção da música clássica e do movimento da autonomia da arte musical. Com isso, procura destacar as diferenças, judicativas e teóricas, que acompanham a validação da música barroca e clássica, para assim situar a estética de Kant entre esses dois paradigmas.

**Elisabete M. de Sousa** discute algumas vertentes da relação entre Søren A. Kierkegaard e Wolfgang Amadeus Mozart, bem como a influência que este

exercer sobre teorias estruturantes do filósofo. Para tal, a autora descreve a recepção das óperas de Mozart por Kierkegaard, ressaltando pontos relevantes para um melhor entendimento de algumas considerações do filósofo sobre as óperas mozartianas. Do mesmo modo, a autora apresenta a teoria e a crítica musicais desse filósofo estritamente ligadas à ópera de Mozart, além de se fundar em fontes utilizadas nos comentários do filósofo sobre *Don Giovanni*.

**Henry Burnett** reconstrói as linhas gerais da crítica de Nietzsche ao programa estético-musical wagneriano. O autor recupera momentos em que as ideias de Nietzsche e Wagner estiveram em xeque assim como as reverberações das análises de Nietzsche na obra de Theodor Adorno. Sob este viés, o autor propõe analisar a crítica de Nietzsche não de um ponto de vista estritamente musicológico, mas, sobretudo, destacando o viés cultural e político de sua análise avançada do drama musical de Wagner.

**Emanuele Ferrari** aborda o pensamento de Gisèle Brelet presente no seu livro *Le temps musical*, um esforço filosófico com a intenção de formular não *uma*, mas *a* filosofia do tempo musical. Segundo o autor, o texto de Brelet é um labirinto sem fronteiras de ideias e pensamentos. Nele a pensadora identifica a música de Wagner como um lugar decisivo nesse labirinto, que pode atuar como ponto de referência e como critério de reconstrução de um mapa. Sob esta perspectiva o autor busca tornar a trama e o desenho labiríntico, muito mais claramente legíveis. Para tal, propõe uma série de critérios interpretativos, que enquadram os gestos e movimentos de pensamento de Brelet, com referências, figuras e categorias originais.

**Clovis Salgado Gontijo** traz parte do pensamento de Vladimir Jankélévitch que tem grande afinidade como a obra de Gabriel Fauré. Essa afinidade é tratada pelo autor que foca na leitura jankélévitchiana das *mélodies* de Fauré. Segundo o autor, a aliança entre música e texto na canção fauréana oferece rico material para um exame não só dos traços característicos à poética do compositor, mas também das especificidades da arte sonora. Sob esta perspectiva, o autor aborda esses dois níveis a partir de aspectos reconhecidos nas canções, a fim de questionar posições de Jankélévitch para, por fim, ressaltar algumas das suas intuições sobre a natureza da música e a fecundidade do gênero canção.

**Eduardo Socha** busca expor as diferenças teóricas entre o conceito fiscalista de tempo musical de Karlheinz Stockhausen e o conceito histórico-materialista de tempo musical de Theodor W. Adorno. Para tanto, apresenta os aspectos

principais da morfologia de Stockhausen e a recepção crítica de Adorno dessa teoria. Com isso, o autor procura apontar as incompatibilidades metodológicas entre os dois conceitos para evidenciar as ideias de composição segundo o referencial de Stockhausen dos anos 1950 e de Adorno. Expandindo esse referencial, o autor ressalta a divergência entre parte significativa da produção da vanguarda musical do mesmo período e o pensamento musical de Adorno.

**Rodrigo Duarte** discute o posicionamento de Vilém Flusser sobre a natureza do Brasil e sua relação com a população desse país. Segundo o autor, a perspectiva de Flusser, a partir dessa relação, ressalta a qualidade da população brasileira, não apenas na sua capacidade produtiva em termos materiais, mas na criatividade no que tange à sua cultura. Essa essencial e historicamente mestiça originou, segundo o filósofo, um tipo de música popular com características inéditas e que desperta interesse em termos mundiais.

**Daniel Martín Sáez** explora a ideia de Peter Kivy sobre a ópera, denunciando sua limitação no momento em que a entende como um gênero musical no qual a linguagem deve estar subordinada à música e, por conta disso, ela seria um produto de uma falsa teoria estética. Para esse pensador, a ópera é a tentativa de se combinar música e literatura, o que denomina de “o problema da ópera”, já que a música e a literatura seriam artes antitéticas. Nesse contexto, o autor procura mostrar as limitações musicológicas e filosóficas desse pensamento, bem como salienta que, contrapondo à perspectiva de Kivy, a ópera do século XVII, impossível na prática para ele, foi laureada de sucesso.

**José Antônio Baêta Zille**  
Organizador