

PERFORMANCE: MÚSICA EM MOVIMENTO DA PRÁTICA COMO EXISTÊNCIA E DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA

PERFORMANCE: MUSIC IN MOTION PERFORMANCE AS EXISTENCE AND DEVELOPMENT OF MUSIC

Silas da Luz Palermo Filho
Universidade de São Paulo
silaspalermo@usp.br

Resumo

A música é uma atividade; e como tal, exige-se o fazer humano. A despeito das abstrações teóricas, ela não é simplesmente algo conceitual, mas pensamento em ação. Música somente se dá a partir do movimento de pessoas imbuídas no processo do fazer, do *performar*. O objetivo do presente trabalho é abordar a origem do pensamento idealista ocidental em música e como este influenciou todo o desenvolvimento musical gerando uma hierarquização entre teoria e práxis, valorizando mais um em detrimento de outro, resultando em reducionismo no significado do fazer música, antes de se pensar no significado da música em si, mas da música para nós. O conceito de Obra musical apega-se somente a notação musical e seu autor sem considerar o intérprete e sua contribuição ativa, não apenas reativa, é restrito e idealizado. Contrapomos o pensamento de Platão, Aristóteles, Pitágoras, Boécio, entre outros, com o de Sexto Empírico, como pensadores precursores no ocidente; o neoplatonismo da era cristã, e ainda musicólogos modernos que se defrontaram sobre questões estéticas da música. Entendemos que o fazer-música é cerne da existência dela, a música.

Palavras-chave: Música; Estética; Performance.

Abstract

Music is an activity and therefore requires human doing. Despite theoretical abstractions, it is not simply conceptual, but thought in action. Music only comes from the movement of people imbued in the process of doing, performing. The aim of the present paper is to address the origin of Western idealist thinking in music and how it influenced all musical development generating a hierarchy between theory and praxis, valuing one over the other, resulting in reductionism in the meaning of making music, before to think about the meaning of the music itself, but the music for us. The concept of Musical Work attached only to musical notation and its author without considering the performer and his active, not just reactive, contribution is restricted and idealized. We contrast the thinking of Plato, Aristotle, Pythagoras, Boethius, among others, with that of *Sextus Empiricus*, as precursor thinkers in the West; Neoplatonism of the Christian era, and even modern musicologists who confronted the aesthetic issues of music. We understand that making-music is at the core of her existence, music.

Keywords: Music, Aesthetics; Performance.

Introdução

"Música é movimento. Música é vida."¹

A música carrega significações extramusicais que não possui intrinsecamente e que lhe são atribuídas. O som é a matéria prima da música. Em si mesmo, o som já é movimento de corpos vibrantes, de partículas do ar em compressão e rarefação, impulso e repouso. A onda sonora então é uma energia viva se propagando no movimento entre corpos. Por sua vez, a música é a forma de organizar estes sons. Assim como há muitos sons distintos no mundo, também há diferentes modos de organizar a música. As afirmações acima são um tanto tautológicas, porém com isto queremos apenas afirmar uma obviedade: Música lida com movimentos. Como em todo o movimento, há energia, há vida. Na música há pensamento que ordena, organiza e direciona, mas há acima

1 Manifesto Música Viva (1946).

de tudo o fazer. Música somente se dá a partir do movimento de pessoas imbuídas no processo do fazer, do *performar*. Não existirá sem o movimento das partículas de ar que carregarão tal energia ondulatória; o mesmo com a música que não será, no sentido de existir, sem o movimento do *musicar* dos executantes que darão vida, trarão à existência. Portanto, a música não é gerada do nada, mas é um parturir humano, gerada pela expulsão de ideias em movimento que se aglutinam e se expandem, expressão do homem.

Small² exemplifica este fato na abrangência de fazer musical humano, onde a música se dá nas salas de concertos com músicos preparados, nos estádios e seus shows ao vivo, nos supermercados com sua música mecânica, em jovens andando pelas ruas com seus fones-de-ouvidos, nos comícios, na dona de casa cantarolando enquanto trabalha, entre outros. Manifestações diversas com algo em comum, a música. Ordenada de modos diferentes e em contextos diversos, mas sempre significando algo, e algo para alguém, não algo em si mesma. Música é vida, mas não tem vida própria. É vida compartilhada. *Ideia* -ação - a música não é algo estático como uma escultura, como alguns tendem a sedimentar e cristalizar em uma coisa em si mesma. Dada a fluidez da música e a sua dialética com o humano, ela se forma e se transforma de acordo com o tempo-espaço e cultura. Música do homem e entre homens.

O Ponto: Da Essência

Música é uma atividade, e uma atividade humana. A despeito deste aspecto, desde os tempos remotos em várias religiões e culturas carregamos a ideia da inspiração divina na música. Para os antigos gregos a música é um dom divino (este conceito ainda é amplamente considerado dentro e fora no âmbito religioso), não sendo a técnica, arte ou ciência que o faz homem capaz de criar. Citemos um texto de Platão:³

2 SMALL, 1998, p.1.

3 PLATÃO. Ion, 533e.

οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου· μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαετᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶνες

Da mesma maneira, a Musa também inspira os homens, e então, por meio dessas pessoas inspiradas, a inspiração se espalha para os outros e os mantém em uma cadeia conectada. Pois todos os bons poetas épicos expressam todos esses belos poemas não da arte, mas como inspirados e possuídos, e os bons poetas líricos da mesma forma.

Nesta perspectiva, os poetas são como catalizadores, são mensageiros dos deuses, instrumentos da vontade deles e por eles inspirados; e estes poucos “escolhidos” têm que espalhar o que fora doado pela dádiva dos deuses. A fonte dos poetas, músicos, artistas, é divina, a técnica é um meio facilitador para o agente. Aquilo que cantam provém da divindade e não da mente ou capacidade pessoal. É o entendimento tácito de que “a própria divindade é que fala, através deles, pois, se manifesta a nós”.⁴ A palavra grega usada para “manifesta” está referindo a uma ação audível, ou seja, sons por palavras ou música, poética do *poiesis* da ação gerativa e inteligível do *logos* que fala, não qualquer fala displicente ou desconexa mas com propósito, *telos*, e este propósito é um *querigma*, isto é, uma proclamação.

Na antiga cultura judaica, algo semelhante se dava. Ao verificarmos os relatos dos cânticos judaicos, os Salmos⁵, lemos que o poeta descreve como a música⁶ foi elevada em sua importância social e religiosa e também ordenada em turnos de serviços de forma que houvesse música continuamente, tanto no templo como à vista do povo da cidade de Jerusalém, capital do reino. A ideia central é que a música também fosse uma proclamação, assim como o *querigma* dos gregos. Os antigos israelitas consideravam que música e profecia eram elementos

4 Ibid., Ion, 534d: *ὁ θεὸς αὐτὸς ἐστὶν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.*

5 Termo originário do grego *psalms* - Ψαλμός. O saltério é o nome de todo o livro que reúne os salmos, termo este ligado ao instrumento de cordas. Portanto, o ato de salmodiar, a grosso modo, era cantar ao som de um instrumento de cordas a poesia tipicamente hebraica – poesia que se valia de paralelismos que contrapunham a vivência humana e a crença religiosa, as angústias cotidianas com o favor divino, e faz uma síntese em forma de canto a ser proclamado e ensinado. A importância da música em forma de salmodia se evidencia, pois, muitos salmos foram para culto religioso, já outros eram didáticos.

6 Os judeus passaram a chamar o conjunto de Salmos pelo nome de *mizmor* מִזְמוֹר – que significa “uma melodia” – Muitas das músicas foram perdidas devido as guerras e destruição do templo judaico e todo o serviço de música e seus arquivos no ano de 587 a.C. pelo rei Nabucodonosor. Somente em 517 a.C., aproximadamente setenta anos após, as músicas que restaram foram reorganizadas em cinco livros no atual conjunto dos Salmos na ocasião do retorno de alguns judeus para reconstrução da cidade de Jerusalém liberada pelo rei persa Ciro II em 537 a.C.

interligados⁷. Entenda-se profecia não como algo restrito a vidência futura, mas também como falar em nome de Deus, assim como a questão já exposta acima do pensamento grego clássico em relação a inspiração artístico-divina. Falar ou cantar algo é um ato humano para comunicar aos demais homens, porém, a ignição disto teria uma fonte divina. Platão escreve em *Timeu*:

Concernente ao som também e ao ouvir, mais uma vez fazemos a mesma declaração, que eles foram concedidos pelos deuses com o mesmo objeto e pelas mesmas razões; pois foi para esses mesmos propósitos que o discurso foi ordenado e faz a maior contribuição para ele; a música também, na medida em que usa som audível, foi concedida por uma questão de harmonia. E a harmonia, que tem movimentos semelhantes às revoluções da alma dentro de nós, foi dada pelas Musas àquele que faz uso inteligente das Musas, não como uma ajuda para o prazer irracional, como é agora suposto, mas como um auxiliar para o a revolução interior da alma, quando perdeu a harmonia, para ajudar a restaurá-la a ordenar e a concordar consigo mesma.⁸

Na citação acima lemos a voz e audição como presentes divinos e a música correlata a isto importante para a harmonia da alma, música que está em conexão com a harmonia do cosmos e com os deuses. A música composta e executada segundo a harmonia, no sentido de equilíbrio cosmos-melodia-ritmo, traria paz e moderação a alma do homem mortal, educaria corretamente as crianças e aumentaria o senso crítico e estético. Continua Platão escrevendo na *República*:

[...] e assim, desde a mais tenra infância, insensivelmente guia-os à semelhança, à amizade, à harmonia com a bela razão. “Sim”, disse ele, “essa seria a melhor educação para eles.” E não é por essa razão, Glauco. “Eu disse,” que a educação musical é mais soberana, porque mais do que

7 Podemos verificar isto em vários textos bíblicos dos antigos relatos israelitas que conectam música, canto e profecia numa única ação, como: Livro 1 das Crônicas no capítulo 25, bem como, o livro primeiro do antigo juiz Samuel no capítulo 10 o qual descreve profetas com instrumentos e canto profetizando pelas ruas.

8 PLATÃO. *Timeu*, 47c-d.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DTim.%3Asection%3D47d> (acesso: 17/07/2019).

qualquer outra coisa, ritmo e harmonia encontram o caminho para a alma mais íntima e agarram-se mais a ela, trazendo consigo e concedendo graça, se alguém é corretamente treinado, e de outro modo o contrário? E ainda mais, porque as omissões e o fracasso da beleza em coisas malfeitas ou crescidas seriam percebidos mais rapidamente por alguém que fosse adequadamente educado em música, e assim, sentindo-se desgostoso corretamente, louvaria as coisas belas e se deleitaria nelas e as receberia em sua alma para promover seu crescimento e tornar-se bonito e bom.⁹

Vemos aqui que, além da questão divina, o ensino da música aproxima o homem da *sophia*, que é a sabedoria prática, um ser crítico e entendido, e acima de tudo com a moderação devida, o estado de harmonia da alma. O músico como sábio e o não músico um ignorante. “[...] você reconhece que um homem é músico e outro não musical? ‘Eu sei’. Qual é o inteligente e o que não é inteligente? O músico, eu presumo, é o inteligente e o não-musical, o não inteligente”.¹⁰

Para Platão, no entanto, a música é paracientífica, ela é uma *tékhnē* e uma *sophia*, uma arte prática que serve como um meio para um fim maior que é a real filosofia que leva o homem virtuoso ao discernimento do bem e afastamento do mal e também a moderação da alma, plena harmonia. O aspecto teórico da música e suas relações matemáticas e sua influência (*ethos*) interessa mais ao pensamento platônico, nunca o aspecto prático e virtuosístico.

Platão, nesse sentido, toma dos pitagóricos aquilo que pode auxiliá-lo a compreender o mundo na sua especulação abstrata determinada pelos ideais do bem e do mal. Percebemos, então, que Platão não estava interessado no aspecto prático da música. A arte dos sons e das palavras era importante para ele porque possibilitava a percepção da analogia que existe, de acordo com o que ele pensava, entre a harmonia (ou movimento ordenado) da alma huma-

9 PLATÃO. República 401d-e.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D3%3Asection%3D401d> (acesso: 17/07/2019).

10 Ibid., República 349e.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D1%3Asection%3D349e> (acesso: 17/07/2019).

na e a harmonia do mundo. Se o homem perceber que essa analogia existe e que é necessário alcançá-la, então, ele poderá se chamar de *mousikós* ou *philósophos* (cf. *Timeu*, 47c-e; 80b).¹¹

Por sua vez, Aristóteles tem uma posição mais pragmática a respeito da música e também mais desconfiada de sua importância. No Livro VIII da *Política* (1339a11-1342b34), Aristóteles trata a música como entretenimento e fonte de relaxamento, como algo agradável. Os músicos práticos profissionais são tidos como vulgares. Ainda que a música deva fazer parte da vida do homem, pois é prazerosa e eficaz para o relaxamento e entretenimento, os homens livres não devem se dedicar a música como um fim em si mesma.¹² Contudo, Aristóteles entende a utilidade prática da música para enobrecer o ócio, o divertimento e o relaxamento desde que seja bem conduzida [a música]. Neste sentido, a música deve ser ensinada não como meio profissional, mas para que os jovens a entendam teoricamente e gere discernimento que por fim conduzirá a uma adequada apreciação. Isto porque ele também vê a música como geradora de emoções e estados da alma.

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e de outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera de acordo com a música que escutamos). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos (...). No que se refere às sensações restantes, tais como o tato e o gosto, nenhuma delas imita as disposições morais. No caso da visão, a imitação é tênue: há de fato figuras que imitam disposições morais, mas de modo muito débil (...). Por outro lado, nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, visto que as melodias se caracterizam por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânduidas; outras

11 ROCHA JÚNIOR, 2007, p. 36.

12 *Ibid.*, p.47.

incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto a frigia induz ao entusiasmo.¹³

É essa classe de música que deve ser ensinada e discernida pela juventude, pois ela está ligada ao *ethos* que forma a moral adequada aos cidadãos. Muito embora, assim como Platão, Aristóteles priorize o efeito moral e mimético da música, melodias éticas; ele também considera a música e a catarse (κάθαρσις), melodias patéticas (πάθος), ativas apaixonadas.

Os cantos de entusiasmo servem à catarse e ao relaxamento. Produzem um efeito que se pode ver bem nos cantos sagrados: a alma é perturbada para poder ser apaziguada, como se ela tivesse encontrado um remédio, uma catarse [...] É uma higiene da alma assim como a purgação é uma higiene do corpo. Uma fraca dose de emoção, provocada pelo canto entusiástico, perturba a alma para, em seguida, torná-la leve e imunizada contra as graves fraquezas da paixão. É preciso enfatizar que, para Aristóteles, as melodias entusiastas devem ser excluídas dos programas educacionais; devem ser utilizadas apenas no teatro, nas representações trágicas. E elas servem tanto aos espectadores instruídos quanto aos ignorantes, pois todos têm necessidade do apaziguamento das paixões e do alívio que o teatro oferece.¹⁴

Nas palavras de Aristóteles podemos novamente perceber a separação que faz entre classe de pessoas, sendo os educados e os práticos trabalhadores tidos como vulgares, bem como o ambiente em que cada tipo de música deve ser executado. O romano Boécio (c. 480-524) segue a mesma linha de pensamento ao reconhecer que os verdadeiros músicos eram os filósofos que abordassem a música como teoria, rejeitando os instrumentistas que não fazem uso da razão, e os compositores motivados pelo instinto natural, classes estas consideradas como criados.¹⁵ *Enquanto a música permanecia parte da ordem divina*

13 ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1340 a 15-30.

14 DIAS, 2014, pp.98-99.

15 STRUNK, 1998, p.142.

*imutável, seu servidor terrestre não era muito valorizado.*¹⁶

É claro que devemos empregar todas as harmonias, mas não as empregar todas da mesma maneira, mas usar as mais éticas para a educação, e as ativas e apaixonadas para ouvir quando os outros estão realizando - para qualquer experiência que ocorra violentamente. Em algumas almas, é encontrada em todos, embora com diferentes graus de intensidade - por exemplo, piedade e medo, e também excitação religiosa; pois algumas pessoas são muito sujeitas a essa forma de emoção, e sob a influência da música sacra vemos essas pessoas, quando usam melodias que violentamente despertam a alma, sendo jogadas em um estado como se tivessem recebido tratamento medicinal e tomado um expurgo; a mesma experiência, então, deve vir também para as pessoas compassivas, tímidas e outras pessoas emocionais em geral, de tal modo que acontece a cada indivíduo dessas classes, e todas devem passar por uma purgação e uma agradável sensação de alívio; e da mesma forma também as melodias purgativas proporcionam prazer inofensivo às pessoas. Portanto, aqueles que entram para a música teatral devem ser colocados para executar harmonias e melodias desse tipo - e já que o público é de duas classes, um livre e educado, e o outro a classe vulgar composta de mecânicos e trabalhadores [...].¹⁷

O Contraponto: Da Existência

Para um outro filósofo grego posterior, Sexto Empírico (II d.C.), em seu ceticismo, propõe de forma aporética uma reflexão sobre música, sua essência e função. Em seu escrito chamado *Contra os Músicos*, ele refuta conceitos técnicos da música. Argumenta sobre a Teoria Musical em seu sentido amplo: tanto aspectos técnicos, matemáticos, como aspectos éticos, bem como questiona o que se tem dito sobre a função da música na educação. Mesmo nos primeiros séculos da era cristã, a distinção entre música teórica e prática se evidenciava. Os instruídos eram os que se detinham no pensar música, o ato de tocar um instrumento musical era algo inferior, para pessoas com menor instrução, ou servos,

16 BLANNING, 2011, p.26.

17 ARISTÓTELES, Política, VIII (1342 a 35- 40).

pois estes apenas replicavam o que o verdadeiro músico direcionava. Boécio, fala de três classes de músicos: os que executam os instrumentos, desprovidos de reflexão; os poetas que compõem as canções por um certo instinto natural, e a terceira, e mais elevada, é a dos que julgam os ritmos e melodias das canções.¹⁸ Sexto Empírico inicia seu texto expondo o problema da dicotomia – teoria e prática – em música, além de um terceiro conceito geral.

A música é dita de três maneiras. Na primeira, enquanto ciência das melodias, sons, composição de ritmos e coisas desse tipo, sentido em que dizemos que Aristóxeno filho de Espintaro, é músico. Na segunda, ela diz respeito à experiência em instrumentos, tal como quando nomeamos “músicos” aqueles que usam aulos e saltérios, e “musicistas” aquelas que tocam saltério. De maneira apropriada, a música é dita de acordo com esses significados por muitas pessoas. De modo menos apropriado, às vezes, costumamos chamar com o mesmo nome a realização bem-sucedida de algo. Desse modo, também dizemos que algo é musical mesmo sendo parte de uma pintura, e que o pintor é “musical” por ter sido bem-sucedido nisso. Mas sendo a música concebida dessas maneiras, propõe-se agora que se faça uma refutação, – por Zeus – não contra qualquer outra música, senão contra aquela concebida de acordo com o primeiro significado, pois essa, em comparação com os outros significados de música, parece ter se estabelecido como a mais completa.¹⁹

Dai por diante, Sexto Empírico explora essas diferenciações e a crença dos músicos teóricos na validade do *ethos* da música e da utilidade dela não somente nas leis restritas a educação do bom cidadão, mas a música como uma arte e como tal é útil. Contrário ao pensamento anterior de que a música não pode ser um fim em si mesma, vai além quando diz que as melodias, e certos usos dos modos e ritmos não são por natureza carregados do *ethos*, mas nós mesmos é que imprimimos nela [a música] a nossa perspectiva e sensações. Sexto tende a um certo materialismo, a música deve ser percebida, ao contrário das posições metafísicas de Pitágoras, Platão e Aristóteles.

18 BOÉCIO, *De Institutione Musica*. (480-524).

19 SEXTO EMPÍRICO, *Contra os Músicos* [6.1-3].

Tais são os argumentos a favor da música. Mas, diz-se contra essas ideias, primeiro, que não é prontamente concedido que, por natureza, algumas melodias excitam a alma e outras tranquilizam. Com efeito, tal coisa é contrária à nossa opinião. [...] Visto que outros corpos colidindo uns nos outros igualmente produzem um estrondo similar (como quando um moinho gira ou quando mãos batem palmas), do mesmo modo, algumas melodias musicais não são naturalmente de um tipo e outras de outro, mas essa opinião é acrescentada por nós.²⁰

De modo geral, herdamos alguns pressupostos fundamentais platônicos como o vínculo entre erudição e apreciação musical, sendo diretamente proporcionais. Levado ao extremo, podemos afirmar que o inculto não aprecia a boa música pois não a discerne, pior, não será digno dela. O músico prático é tido ainda como irrelevante, um mero replicador. Entretanto vemos que avanços na música também foram obtidos pelos práticos (como o caso do Jazz). Falaremos disto mais adiante.

[...] Mas a primeira e principal discussão sobre a música é se de fato ela é útil e ela é dita útil na medida em que aqueles que cultivaram o gosto pela música, em comparação às pessoas comuns, têm mais prazer com concertos musicais; ou na medida em que não acontece de os homens virem a ser bons sem antes terem sido ensinados por músicos; ou porque acontece dos elementos da música serem os mesmos do conhecimento dos conteúdos da Filosofia [...].²¹

Espantosa declaração no texto acima já no início da era cristã. Se põe em dúvida a utilidade da música restrita a apreciação e compreensão dela. Ou seja, somente os iniciados, os educados formalmente na teoria musical são capazes de ter o “bom gosto” musical? Somente estes têm o benefício do deleite dos concertos musicais e prazer em frequentá-los? Acima disto, estes são verdadeiramente capazes de julgar o bom e o belo? A utilidade da música estaria em tornar o homem bom...?

20 Ibidem, [6.19-20]

21 SEXTO EMPÍRICO, op. cit., [6.29-30].

Sexto Empírico também põe em suspensão, em dúvida, a ideia generalizada de que a teoria da música está intimamente ligada ao cosmos e como tal sendo capaz de trazer felicidade e moderação. Harmonia celeste, harmonia musical. Segundo o pensamento pitagórico, o cosmos é governado pela harmonia, logo a música teórica é derivada desta harmonia - *harmonike*, o equilíbrio, a ordem, a relação matemática no estudo da metafísica. *Harmonike* na música compreende elementos teóricos como: notas, intervalos, escalas, gêneros, sistemas, modulação, melodia. A nota, o som, como elemento menor e gerador que na sequência acima posta terá um fim, a melodia.²² Não se trata de um tratado de técnicas de composição no sentido prático, ao contrário, é a teórica, o funcionamento das partes. A ideia de que “o universo é ordenado, que a perfeição da alma humana depende de sua apreensão, e de assimilar a si própria a essa ordem, e que a chave para uma compreensão de sua natureza reside no Número.”²³

Assim, essas relações harmônicas fundamentais correspondem a relações matemáticas fundamentais e evidentemente elegantes, e incentivam a ideia de que todos os intervalos propriamente harmônicos recebem seu status musical por causa de suas propriedades matemáticas (...). A ordem encontrada na música é uma ordem matemática; os princípios da coerência de um sistema harmônico coordenado são princípios matemáticos. E, visto que esses são princípios que geram uma beleza perceptível e um sistema de organização satisfatório, talvez sejam essas mesmas relações matemáticas, ou alguma extensão delas, que subjazem à admirável ordem do cosmos, e à ordem à qual a alma humana pode aspirar.²⁴

Aristides Quintiliano, filósofo grego que viveu entre os primeiros séculos da era cristã (entre II – IVd.C.?), segue o estudo sobre o monórdio entendendo a superioridade da música teórica ao dizer que a excelência em música é alcançada antes por via intelectual, através dos números, do que por via sensível, através da audição.²⁵ Espantosamente, Sexto Empírico, que parece ter sido contemporâneo, em seu *Contra os Músicos* não somente contradiz a validade da teoria do cosmos

22 ARISTÓXENO, *Elementa Harmonica*. [2.35-8].

23 BARKER, 1989, p.6.

24 *Ibid.*, p.6.

25 QUINTILIANO, *Da Música*. Livro III, capítulo 2.

segundo a harmonia, pois o cosmos não produziria qualquer som, como também diz que ela não teria influência sobre a prática musical e sobre os instrumentos musicais.²⁶ O pensamento cético pirrônico de Sexto Empírico vai adiante. Ele procura refutar o pressuposto teórico dos músicos com a verificação pragmática musical. A hierarquização entre música teórica e prática há muito existente é posta em xeque. Sexto faz uma contundente afirmação:

De tal tipo é o primeiro modo de refutação contra os músicos, já o segundo, atacando os princípios da música, envolve uma investigação mais pragmática. Por exemplo, visto que a música é uma ciência daquilo que é melódico e não melódico e do que é rítmico e do que não é rítmico, se mostrarmos plenamente que nem as melodias existem e nem os ritmos são coisas existentes, nós teremos mostrado que também a música não existe.²⁷

A música não existe, segundo ele, em substância²⁸, em essência²⁹, à parte de nossas representações. O som é o sensível próprio da audição. A música existe somente na medida em que existe a prática dela e sua recepção. Ela não “é” de forma autônoma em existência. De forma semelhante Small escreve:

Não existe tal “coisa” chamada música. Música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente “coisa/música” é uma invenção. Uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto. Esse hábito de pensar em abstrações – de tirar de uma ação o que parece ser sua essência e de dar um nome a essa essência – é provavelmente tão antigo quanto a linguagem; é útil na conceitualização do nosso mundo, mas tem seus perigos. É muito fácil pensar na abstração com mais real do que a realidade que ela representa. [...] Esta é a armadilha da reificação, e tem sido uma falha constante do pensamento ocidental desde Platão,

26 SEXTO EMPÍRICO, Op. cit., [6.37].

27 Ibid., [6.38].

28 No sentido Aristotélico da essência do ser. “Aquilo de que todo o resto é afirmado, mas que não é afirmado por outra coisa”. *Metafísica*, Z,3.

29 Em grego *ousia* – termo substantivo feminino

que foi um dos seus primeiros perpetradores.³⁰

Ao adentrar a era medieval protagonizada pela igreja cristã, o pensamento neoplatônico rege o conceito de música ideal, sendo o canto gregoriano um herdeiro deste pensar. A síntese entre o pensamento platônico e a teologia influi sobre a música também, de modo que a música superior deveria de alguma forma ser compatível com a música das esferas, cosmológica, suprassensível, análoga ao *harmonike*. Toda a música prática, instrumental, todo o ruído, o pulso, o ritmo que apontava para o corpóreo, era considerada inferior, mundana, já que o pecado habita e se expressa pelo corpo. O simples prazer e deleite do ouvido era rechaçado, indigna música que inflamava as paixões pecaminosas da alma. O corpo sendo tido como sede de todo o mal, do pecado, deve ser banido das manifestações cúllicas, assim, o pulso, o ritmo musical é inapropriado para a verdadeira devoção pois tira o foco no divino e na música que deveria elevar a alma, e não o corpo em sua satisfação.

“A música não deixa de ser o território de uma luta entre a elevação ascética e a sedução pelo ouvido: a oferenda ao imaterial e o sacrifício do corpo lutam com a vingança sinuosa do corpóreo e seu retorno irresistível por meio da música”.³¹ O reformador francês João Calvino, herdeiro do pensamento neoplatônico e agostiniano via também a prática musical como algo temerário e que deveria ser controlada, não somente na esfera de domínio da igreja, como também na sua disseminação, pois se mal empregada poderia provocar prazer excessivo, lascívia, desenfreadas paixões; Calvino compara o poder da melodia com o vinho num coração volúvel e destemperado.³²

Agradam-me ainda, eu o confesso, os cânticos que tuas palavras vivificam, quando executados por voz suave e artística; todavia eles não me prendem, e dele posso me desvencilhar quando quero. Para assentarem no meu íntimo, em companhia com os pensamentos que lhe dão vida, buscam em meu coração um lugar de dignidade, mas eu me esforço ou me ofereço para ceder-lhes só o lugar conveniente. Às vezes parece-me tributar-lhe mais atenção do que devia:

30 SMALL, 1998, p.3.

31 WJISNIK, 2017, p.107.

32 BLANNING, 2011, p. 24.

sinto que tuas palavras santas, acompanhadas do canto, me inflamam de piedade mais devota e mais ardente do que se fossem cantadas de outro modo. Sinto que as emoções da alma encontram na voz e no canto, conforme suas peculiaridades, seu modo de expressão próprio, um misterioso estímulo de afinidade. Mas o prazer dos sentidos, que não deveria seduzir o espírito, muitas vezes me engana. Os sentidos não se limitam a seguir, humildemente, a razão; o mesmo tendo sido admitidos graças a ela, buscam precedê-la e conduzi-la. É nisso que peço sem o sentir, embora depois o perceba. Outras vezes, porém, querendo exageradamente evitar este engano, peço por excessiva severidade; chego ao ponto de querer afastar de meus ouvidos, e da própria Igreja, a melodia dos suaves cânticos que habitualmente acompanham os salmos de Davi.³³

A aparente digressão neste texto, no exposto acima, é para mostrar como o ideal musical grego adentrou a era cristã da Idade Média ao Renascimento num pensar neoplatônico, de maneira que, a música fosse qualificada como superior se levada ao campo mais abstrato, imaterial, metafísico, celestial, e a toda carga teórica que isto envolvesse, relegada como inferior toda a prática musical de fato – música para o corpo, dança, popular, efêmera, deleite. De modo que, a verdadeira apreciação estética se dava pela razão, e toda música prática musical que envolvesse a técnica como fim em si mesmo, a música como som no tempo, a música como performance (sem liberdade), como inferior.

Não é à toa que ainda hoje herdamos tal forma de estudar e fazer música em nossas universidades e conservatórios. A música posta em um pedestal quase que inacessível, seja pelo luxo dos considerados “grandes repertórios da civilização ocidental”, seja no refinamento exigido em sua apreciação e execução, na complexidade ou vulgaridade, e sobretudo na carga teórica despejada aos pretendentes que iniciam sua trajetória no aprender música. De fato, a trajetória se torna ainda mais árdua, como se não bastassem as dificuldades inerentes ao ofício, quando o ensino-aprendizado de música não leva em conta o mais importante e natural – fazer musical. Fazer música implica em prática para que, ouvidos, mente, corpo, tudo e todo o ser experimente realmente a música em sua totalidade e a apreenda. A teoria servirá ao seu propósito se prestando como firme alicerce ao conhecimento prático, como

33 AGOSTINHO. *Confissões*. Capítulo XXXIII.

um “aio” que conduz ao escrutínio dos intrincados e plurais opções recônditos que a música fornece mundo afora.

A música ensinada e praticada não pode estar circunscrita a um espectro obtuso, onde a grande música em cânones ocidentais consagrados seja a única opção do diletante. Pensamento supervalorizado dada a arrogância do meio em privilegiar a música clássica ocidental, e um curto período de tempo histórico-musical restringido pelo senso comum e por “especialistas”. A reverência extremada a aspectos formais da música, ao aprendizado destes como pré-requisito para uma apreciação digna e inteligível transbordam as salas de concertos, templos, teatros, enfim, mentes impregnadas da mentalidade neoplatônica e seu idealismo. Os que disto se afastam são incultos, vulgares, música menor. O que dizer então da experimentação? Da música criada e muito desenvolvida a partir disto, como cientistas procurando novos caminhos metodológicos? E acerca da improvisação que ora forneceu material novo, ora desenvolveu estilos já sedimentados? Da improvisação como meio de estudo e desenvolvimento auditivo, teórico-prático, cognitivo?

Síntese: Do Movimento.

Moisés, no hebraico *Moshe* (מֹשֶׁה) – que por sua vez deriva da antiga língua egípcia: *Mes* ou *Mesu* (que significa primariamente filho ou criança) – compreensível, pois o nome fora dado por uma filha do Faraó que adotou um menino tirado das águas. A própria egípcia deu o nome Moisés, que significa – criança [tomada] das águas.³⁴ A criança recebe um nome que está ligado a águas, símbolo de movimento vibratório para os antigos egípcios, onde toda a existência é vibração, movimento, o princípio dos seres³⁵. Como as águas, a música trabalha com vibrações, a música é viva, é arte suprema pois expressa movimento que é um princípio ativo da vida para os egípcios. Apartando de toda a ideia mítica, o que importa é que música se faz com movimento e para tal este precisa ser gerado, e gerado por vidas, pessoas, um ciclo

34 Segundo o importante dicionário-léxico de hebraico BDB (*Brown-Drive-Briggs*). A raiz do nome hebraico deriva do verbo *Masha*, que é: tomar, retirar, como alguém tirado do útero, limpar ou lavar o útero, as mãos ou a si mesmo pela água. Referência da história bíblica deste episódio encontra-se no livro bíblico chamado *Exodus* no capítulo 2.10.

35 SANTOS, 1966, p. 87.

que vai do compositor ao ouvinte. Entretanto a pessoa do intérprete é essencial, pois não há música sem o fazer música, e fazer música envolve execução, trabalho, movimento, performance, envolvimento emissão-recepção.

A música é uma arte temporal, fluida. Para o filósofo Hegel a estrutura temporal da música é uma deficiência.³⁶ A compreensível preocupação da filosofia estética da música é a reflexão sobre o objeto musical e seu trajeto histórico. Obviamente essa volatilidade e multiplicidade da música tem criado dificuldades analíticas na historicidade, na escrita, e no reconhecimento como obra de arte. A forma largamente usada para se ter a música de maneira estática, assim como um quadro ou escultura, é o registro musical escrito, a partitura; embora ela mesma contenha muitas limitações. Por outro lado, ao contrário do que pensou Hegel, entendemos que a temporalidade e fluidez da música é um trunfo. Exatamente no moto contínuo do ser-da-música está a prerrogativa da performance como música-movimento; sem o *fazer-música* ela não existirá.

Cook, no primeiro capítulo chamado *Plato's Curse* de seu importante livro sobre performance, cita uma frase de Leopold Stokowski: "Nós chamamos isso de música, mas isso não é música: isso é apenas papel". E ainda registra Nicholas Kenyon dizendo que "durante gerações, os musicólogos se comportaram como se as partituras fossem a única coisa real sobre música".³⁷ Cook segue citando importantes músicos e professores:

Basicamente, escreveu o pianista, crítico e professor vienense do fin-de-siècle, Heinrich Schenker, "uma composição não requer desempenho para existir [...] a leitura da partitura é suficiente". [...] De acordo com Dika Newlin, Arnold Schoenberg - que teve ideias de escrever um livro sobre performance - uma vez observou que o artista era "totalmente desnecessário, a não ser que suas interpretações tornassem a música compreensível para um público infeliz o suficiente para não ser capaz para lê-lo na impressão". Rudolph Kolisch, o violinista e líder do quarteto que estava intimamente associado com Schoenberg - e que planejou co-autor de um livro sobre performance com T. W. Adorno -

36 FUBINI, 2008, p.23.

37 COOK, 2014, p.1.

ecoou isso em 1978: “toda a necessidade de desempenho desaparece se se pode ler música.”³⁸

É inegável a importância da documentação do processo criativo musical, esta nos tem proporcionado estudos históricos importantes, além das possibilidades de execução e ensino musical pelo mundo. A questão é que nossa cultura musical está tacitamente alicerçada num discurso platônico do ser da música, abstrato, refletido na notação e consequente execução. A notação musical servindo como intermediário e juiz da interpretação, apontando todo o desvio. A figura do intérprete sendo então meramente reprodutora do pensamento do autor. Quanto mais “fiel” ao pensamento do compositor tão melhor a interpretação. Primeiro cabe salientar alguns aspectos ainda discutidos, e realmente discutíveis, pois não há convergência de parecer: 1] A notação musical é capaz de dar conta de todo o pensamento do autor? 2] A obra musical se resume a escrita musical? 3] Uma análise musical, por mais profunda que seja, é capaz de escrutinar os meandros da obra musical com o objetivo de torna-la inteligível e/ou melhorar a interpretação?

Como posto acima, essas são algumas das muitas inquietações musicológicas que vêm sendo discutidas e com multiplicidade de asseverações. Não cabe neste presente trabalho uma discussão aprofundada em cada umas das problemáticas, o intuito é levar a uma reflexão e exortar o pensamento a se mover diante de qualquer passividade como se tais dilemas não houvessem. No entanto, cabem algumas observações. A despeito da notação musical claramente ter suas virtudes e importância, ela como via comunicativa carrega alguns percalços: os trajetos – pensamento do compositor ao registro no “papel”; da partitura ao entendimento do intérprete; da influência pessoal de cada intérprete. Todas essas etapas, por assim dizer, demandam conhecimento não somente da partitura em si, mas de todo o entorno – histórico, técnico, expressivo, etc. O compositor precisa ter domínio e clareza para tal registro ser “bem-sucedido”, por sua também o intérprete em compreender para executar. Na mediação da partitura em papel reside um desafio e também um perigo: o abandono da memória, do pensar música.

[...] todo o curso subsequente da notação ocidental representa um afastamento da memória em direção ao estado

38 COOK, loc. cit.

em que um documento escrito pode representar, por assim dizer, o trabalho como tal e oferecer o executor claro indicações de como recriá-lo em sons musicais.³⁹

Além disso, a nossa notação musical por mais que a consideremos universal, ou pelo menos a tendência de universalizá-la, corresponde a um fragmento de um período histórico de um grupo de povos ocidentais e de gêneros musicais circunscritos e regidos por tal linguagem. É um sistema de codificação apropriado a certos tipos de linguagem musical orientada pela altura e duração do som; porém, para outras propriedades do som, como o timbre, intensidade, ou transformações, se faz necessário o uso de elementos textuais para completar a deficiência e tentar traduzir o que se pretende. Fazendo uma analogia com o nem tanto atual modo tecnológico de fazer música e a busca pela “fidelidade”⁴⁰, o caminho som-sinal-som conterà mais ou menos ruídos comunicativos dependendo de quem *escreve-interpreta*. O percurso dessa transformação, *som-sinal* (notação musical como proposta pelo compositor), já terá alguma perda; em seguida a conversão *sinal-som* (leitura do texto musical para a execução dada pelo intérprete), possivelmente outra camada de maior ou menor perda se dará. Nessa difícil dinâmica a notação musical vem sendo atualizada e ampliada visando dar mais detalhes para a... execução! Enfim, é a “fidelidade” no fazer música que gerou a necessidade de grafá-la; num processo de via dupla a grafia pode intervir na interpretação, conferindo se há ou não desvios. Interessante ler a posição de Bosseur a respeito da importância, limitação e desmedida confiança atual na escrita:

Na verdade, criação e notação musical se influenciam mutuamente e as metamorfoses da escrita dependem fortemente de suas interações e de suas tensões. Conduzido pela necessidade de uma estética em constante evolução, o compositor é levado sem cessar a transgredir as regras de notação existente. [...] A ambiguidade dos sinais à disposição dos músicos para transmitir suas ideias composicionais representa também para a notação a oportunidade de se adaptar aos contextos estilísticos e pessoais

39 *Ibid*, p.4.

40 Busca constante pelo mito da fidelidade na captação, gravação e reprodução sonora nas mídias por meio de conversores analógicos-digitais-analógicos (ADA). Em seu livro, o professor Dr. IAZZETTA discorre sobre a veracidade do conceito de “fidelidade” em áudio. Cf. IAZZETTA, F. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

diferentes. [...] Mas, a confiança na escrita parece por vezes demasiada onipresente, porque a notação não se procura senão um quadro teórico abstrato, virtual, que finalmente não encorpa, após a intervenção do intérprete.⁴¹

Cabe ao intérprete apenas buscar, através da partitura e da contextualização histórica, a maneira coerente de representar o compositor através da obra deixada, como um “testamento” escrito. A notação musical posta é elevada ao grau de escritura, quase que sagrada, ou ganha valor cartorial. Salientamos que todo o avanço da escrituração musical tem um valor inestimável para a musicologia. O que temos discutido é a hierarquização ou polarização entre compositor-intérprete, obra como escritura e não como performance. Citando o organista-compositor Marcel Dupré que reflete o pensamento generalizado ao dizer que:

O intérprete nunca deve permitir que sua própria personalidade interfira. Assim que ele penetra, o trabalho foi traído. Ao se esconder sinceramente diante do personagem do trabalho, a fim de iluminá-lo, ainda mais antes da personalidade do compositor, ele serve o último e confirma a autoridade da obra.⁴²

A aparente independência entre “obra musical” e intérprete é uma falácia na medida em que o fazer musical, o trazer a obra à existência, demanda atividade interpretativa posterior a atividade criativa do compositor. O fazer musical do intérprete não, ou não deveria ser, meramente reativa, deve ser criativa na medida em que há consciência deste todo do fazer, pensar música, e personalidade impressa. Parece não ser de balde que os músicos eruditos se colocam vestidos com roupas escuras, comportamento comedido no palco, gestos curtos, nada de voz ou falas, exceto quando há cantores obviamente, e mesmo o maestro se reserva, tudo isso para que a música e somente ela resplandeça no palco num envolvimento quase cômico e compenetrado da audiência. Mesmo havendo algumas raras exceções e certas mudanças de comportamento, o distanciamento ainda prevalece. Não digo distanciamento somente entre *orquestra-plateia*, mas quanto a temática

41 BOSSEUR, 2014, p.7-8.

42 COOK, 2014, p.10.

envolvida aqui, ou seja, o músico invisível para que se veja a obra musical apenas.

Isto não se sustenta, apesar da insistência, pois ao compararmos a mesma peça musical entre vários intérpretes notaremos grandes diferenças entre as execuções. O fato é que inevitavelmente há interferência da personalidade do intérprete na composição. Nisto consiste a beleza também. Nesta multiplicidade do fazer musical humano. Quando as diferenças são mínimas, é porque um certo intérprete se baseou em outro sem buscar, infelizmente, a sua própria música, sua interpretação viva. Inexoravelmente isto tem se ensinado a cada geração de músicos. A interpretação “correta” não passa de uma imitação de outra, ou a tal busca pela fidelidade histórica (que pode ser um mito), se é que isso é possível ou necessário. Aliás, o próprio compositor é um ser histórico, fadado ao que lhe envolve (ou envolveu) em todo o modo de pensar da sociedade e arte em que vive (ou viveu); sua música é determinada pelo seu próprio “eu” em movimento, quando compôs e mais movimento quando reformula seu *modus operandi* composicional o longo do tempo. Então o porquê se exigir do intérprete postura alienada? Interpretar não é simplesmente *pensar-como-o-autor-pensou*, mas também *pensar-com-o-autor*. Um sinergismo. O monergismo em música remete ao monoteísmo e seu aparato radicalizador.

A performance musical está mais para um grande diálogo (ou uma grande conversa) entre *autor-intérprete-audiência*. O intérprete sendo também uma audiência, um público presente, não um mero canal. A exclusão do intérprete por ramos do fazer musical tem se mostrado intrigante ou pior, tem afastado a plateia, pois quando se vai a um concerto ou show “ao vivo”, literalmente se busca esse “vivo”, o ser, o humano que comunica ao outro. A exigência técnica e sofisticada com o pretexto, ou presunção, de se eliminar quaisquer erros cometidos pelo(s) intérprete(s), algo característico na música eletrônica mais radical, gerou rejeição do público porque não houve comunicabilidade. Alguns podem alegar que seja por falta de conhecimento suficiente, neste caso voltamos ao pressuposto platônico... A culpa estaria no ouvinte. Muitos têm repensado esta postura intransigente de “performance das máquinas”. O fato é que o intérprete e o fator humanizante são necessários para o fazer musical num todo, e neste todo está o ouvinte. A depender da interação *executante-ouvinte* o fazer musical sofrerá certas influências; expressividade do intérprete, repertório, resposta do público, entre outras. Num pleno processo comunicativo, o público alvo também

influencia, não somente é influenciado.

A ideia (de ideal mesmo) de separação abstrata entre “obra” e interpretação tem determinado nossa conduta *poiética* (gr. *poiésis*) e na estética musical, exatamente em decorrência de uma visão de mundo. O compositor Gilberto Mendes citando uma análise do musicólogo Gunther Schuller sobre a música africana nativa e o velho Jazz diz que:

Origina-se ambos de uma visão total da vida, na qual a música, ao contrário da música artística da Europa, não constitui um domínio social separado, autônomo. A africana, como as artes coirmãs – a escultura, desenhos naturais etc. –, é condicionada pelos mesmos estímulos que animam não apenas a filosofia e religião, mas toda a estrutura social. [...], a música africana não possui ainda hoje uma função separada abstrata. Não surpreende que nem mesmo exista nas línguas africanas a palavra arte.⁴³

Aliás, música como o Jazz, surgiu e se desenvolveu à margem da notação musical ocidental apesar de ser um fenômeno musical do ocidente. Embora tendo como base a tradição africana, o Jazz é uma miscigenação de matrizes opostas musicalmente. A fronteira foi se tornando cada vez mais incerta. No Jazz há tratamentos diferenciados e coexistentes entre som-ruído, a pulsação deslocada, a *perspectiva ritualista que não separava a música da dança e do canto, inflexões sonoras instrumentais ora imitando as vocalizações ora explorando novos timbres*.⁴⁴ No nascedouro do jazz, todos estes elementos agregando-se ao fazer performático, independente de uma escritura musical formal, sem escolas com ensino acadêmico para este fim, pois seria (e continua sendo) praticamente difícil ou impossível por em notação todas as possibilidades rítmicas, melódicas e timbrísticas do Jazz. O grande apelo do Jazz é o desenvolvimento da música a partir da performance. O ensino se dá na convivência e prática entre músicos e aprendizes; há liberdade de exploração, da inventividade, sendo a improvisação não somente através do uso de elementos do fraseado, mas também o desenvolvimento temporal e estrutural da música pela capacidade de criação em *real time*. A fronteira tradicional entre *compositor-intérprete* é quase irrelevante. A obra musical sendo um todo, da concepção te-

43 MENDES, 2013. p.158.

44 BELLEST; MALSON, 1989, p.10.

mática de um autor à performance de um ou mais intérpretes que pode, e deve, tecer suas ideias musicais próprias. Conteúdo e Forma musical não são estáticas, apesar de se partir de uma ideia temática, no sentido amplo, a elaboração diferenciada deste material pelo *performer* é o que se espera e o que se acredita ser o mais importante. Disto podemos ouvir várias apresentações e até gravações distintas de um mesmo tema original, porém com desenvolvimentos diversos; além disso, o mesmo intérprete pode explorar a música diferentemente em outras ocasiões.

○ papel cognitivo do *performer* é essencial na prática musical e em como a música será transmitida. Seja na música tradicionalmente escrita, ou em estilos experimentais, ou onde a inventividade da improvisação prevalece, “pois a maneira que o performer organiza e realiza o fluxo dos eventos musicais gera o próprio tempo da música”.⁴⁵ Montague propõe que o “fluxo temporal na performance é construído pela sucessão ordenada dos gestos do performer formam uma rede flexível de retenção e protensão [...], pois este tem que saber através do gesto o que vem depois e o que veio antes”.⁴⁶

○ significado musical, portanto, não reside unicamente ou hierarquicamente no objeto sonoro. O pressuposto reducionista de desvelamento do funcionamento das obras ao analisar seus componentes básicos, num método cartesiano, e na análise sintática das estruturas musicais audíveis, como proclamou Hanslick, não respondem questões acerca da recepção, em como o ouvinte percebe a coerência da obra musical. O perigo que ronda a análise musical teórica é torna-la um fim em si mesmo, provar muito mais do funcionamento da teoria analítica do que a própria música. Segundo exposto acima, toda a *performance*, todo o fazer musical em tempo real, exige *retenção e protensão*, ou seja, perceber o objeto sonoro num *continuum* estruturado por um passado imediato e por um futuro antecipado – *retenção*, sendo a incorporação da experiência passada ao presente, e *protensão*, o efeito de eventos futuros na experiência presente⁴⁷. Esse fenômeno se dá entre intérprete e ouvinte (sendo que o próprio intérprete também é um ouvinte), e nesta ação, ou conjunto de ações há significação, há o *fazer-desenvolver* música de forma plena e concreta.

45 DOMENICI; SCHRAMM, 2019, p. 97.

46 MONTAGUE, 2011, p.36.

47 MONTAGUE, 2011, p.36.

Conclusão

Estamos impregnados do dogma platônico em música. A prerrogativa teórica muitas vezes sublima o desenvolvimento e envolvimento com a performance como um dos meios de aprender e pensar música. As vias deveriam ser ampliadas. Uma criança não aprende o idioma nativo por princípios gramaticais somente, antes, é pelo convívio que a cerca, pela audição e fala, em seguida, os suportes de toda a carga sintática e morfológica servirão como pedagogos a conduzi-la corretamente. Entretanto, são ações conjuntas e recíprocas. Muitas são as teorias musicais e muitas são as músicas deste mundo, não devemos, pois, reduzir a um compêndio teórico ocidental como sendo superior ou exclusivo. Nossa notação musical atual tem seu lugar. Contudo, se somente os que conseguem ler uma partitura têm acesso aos significados internos da música, por que deveríamos nos incomodar em tocar obras musicais? Poderíamos apenas nos sentar em casa e lê-las como se fossem romances! Small cita alguns mitos sobre a via unilateral do objeto sonoro que são verdadeiros corolários que resumimos aqui⁴⁸: O primeiro, é que a performance musical não desempenha nenhum papel no processo criativo, sendo apenas o meio pelo qual o trabalho isolado e autônomo deve passar para atingir seu objetivo final, o ouvinte. O segundo corolário, é que uma performance musical é pensada como um sistema de comunicação unidirecional que vai do compositor ao ouvinte individual por meio do intérprete. Um terceiro corolário, é que nenhuma performance pode ser melhor do que o trabalho interpretado. A qualidade do trabalho estabelece um limite máximo para as qualidades possíveis da execução, portanto, uma obra singela não pode dar origem a uma boa performance. Um quarto corolário, é que cada obra musical é autônoma, isto é, ela existe sem referência necessária a qualquer ocasião, qualquer ritual, ou qualquer conjunto particular de crenças religiosas políticas ou sociais. Verdadeiros mitos. A existência da música está na ideia em prática; não somente na música ideal pois é ainda protótipo, música em potência, que surgirá à existência ao ser manejada, compartilhada, expressa. Compositor-intérprete-ouvinte, todos são parte do todo criativo da música, todos ouvem e recebem a música e contribuem para a existência dela no mundo real. A música se desenvolve pelo pensamento em ação, e ação que gera o pensamento e envolvimento em conseqüente renovação e ampliação. O ser da música está na existência da performance, da *poiesis* para a *aisthesis* e retroalimentando. Música é movimento.

48 SMALL, 1998, p.8-12.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Política, VIII.

BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory*. Vol. II. Britain: Cambridge University Press, 1989.

BELLEST, Christian; MALSON, Lucien. *Jazz*. Tradução: Paulo Anderson Fernandez Dias. Campinas: Papirus, 1989.

BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música. A Ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Tradução: Ivo Korytowsky. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal. História da notação musical*. Tradução de Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De Institutione Musica, de Boécio, Livro 1: tradução e comentários*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford Scholarship, 2014.

DIAS, Rosa. *A Música no pensamento de Aristóteles*. Ensaios Filosóficos, Volume X, p.92-100. Dezembro, 2014.

DOMENICI, Catarina; SCHRAMM, Rodrigo. *Uma Perspectiva Corporificada de Conceitos da Teoria e Análise Musical na Preparação da Performance da Clair De Lune de Claude Debussy*. A Experiência Musical: Perspectiva Teóricas Salvador. Congressos da TeMA III, p. 96-109, UFBA, 2019.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

GREAVES, D. D. *Sextus Empiricus ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ: Against the musicians*. Edited and translated, with introduction and notes. London: University of Nebraska Press, 1986.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MENDES, Gilberto. *Música, Cinema do Som*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MONTAGUE, Eugene. *Phenomenology and the Hard Problem of Consciousness and Music.in: Music and Consciousness: Philosophical, Psychological and Cultural Perspectives*. David Clarke and Eric Clark (eds.) Oxford: Oxford University Press, 2011.

PLATÃO. *Ion*. Perseus Digital Library. Editor: Gregory R. Crane. Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0179%3atext%3dIon>

_____. *Timeu*. Perseus Digital Library. Editor: Gregory R. Crane. Tufts University. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0180%3atext%3dTim>.

_____. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

_____. *Institutio Oratoria*. Tradução de H. E. Butles. Cambridge: Harvard University Press, 1930. (Loeb Classical Library).

ROCHA JÚNIOR, Roosevelt. *Música e Filosofia em Platão e Aristóteles*. Discurso, n. 37, p. 29-54, dezembro, 2007.

ROEDER, Sarah. *O Contra os Músicos de Sexto Empírico: introdução, tradução e comentários*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música): Musicologia histórica - UFPR, Curitiba.

SANTOS, Mario F. *Convite a Estética*. 4ª. Ed. São Paulo: Editora Logos, 1966.

SMALL, Christopher. *Musicking. The meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. Ed. Revisada por Leo Treitler. Nova Iorque, Londres, 1998.

WISNIK, Jose Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. 3ª. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Sobre o autor

Silas da Luz Palermo Filho, nascido em 1970, formou-se em Piano Erudito no Conservatório Musical Beethoven (1985); Técnico em Música (1988); Piano Popular & Jazz (ULM 1991); Bacharelado em Piano - Universidade Fundação Lusiadas (UNILUS 1993); Música Contemporânea com o Dr. Prof. Gilberto Mendes (1994); Composição com o Dr. Prof. Edmundo Villani (EMESP 2007); Licenciatura em Artes/Música (UFSC 2010); Livre Improvisação com o Dr. Rogério Costa (PPGMUS-USP 2009); Teologia - Seminário Teológico Presbiteriano JMC/SP (2013); Filosofia Estética em Música (PPG-UNESP 2014);

Mestre em Educação, Arte e História da Cultura (Universidade P. Mackenzie 2016); Doutorando em Música (USP). Atuou como Professor convidado do ACOM - *Atlanta Conservatory of Music* (USA-2008); e no *Instituto Canzion Atlanta/USA* (2008-2009). Atualmente é Professor Titular da Escola Técnica de Música IRS - Prefeitura de Cubatão, e Professor Assistente na Universidade Católica de Santos (UNISANTOS), nas áreas de: Piano, Harmonia e Contraponto, Análise, Composição e Arranjo, e Música e Tecnologia. Participou de várias gravações musicais ao vivo e em estúdios como produtor e arranjador.

Informações sobre o autor:

<https://www.silaspalermo.com>

E-mail: silaspalermo@usp.br

<https://www.youtube.com/silaspalermo>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6482669830391607>

Recebido em 28/07/2019

Aprovado em 13/08/2019