

philosophy @ LISBON

International eJournal
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

n. 10 | 2020



ISSN 2182-4371

www.philosophyatlisbon.org

philosophy @LISBON

EDITOR

Carlos João Correia (Universidade de Lisboa, Portugal)

ASSOCIATE EDITOR

Filipa Afonso (Universidade de Lisboa, Portugal)

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Paula Loureiro de Sousa
Ana Rita Ferreira
Bruno Peixe Dias
Elisabete de Sousa
Pedro Galvão
Rui Lopo
Vasco Marques

ADVISORY BOARD

António Moreira Teixeira (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Catarina Belo (The American University in Cairo, Egypt)
Christian Hamm (UF de Santa Maria, RS, Brasil)
Deepak Sarma (Case Western Reserve University, Cleveland, USA)
Diogo Sardinha (Collège International de Philosophie, Paris, France)
Diogo Ferrer (Universidade de Coimbra, Portugal)
Gabriele Tomasi (Università di Padova, Italia)
Herman Siemens (Univ. Leiden, Niederland)
Katia Hay (Universität Freiburg, Deutschland)
Marco Sgarbi (Università di Verona, Italia)
Maria Gabriela Castro (Universidade dos Açores, Portugal)
Markus Gabriel (Universität Bonn, Deutschland)
Nuria Sánchez Madrid (Universidad Complutense de Madrid, España)
Paulo Licht dos Santos (UF de São Carlos, SP, Brasil)
Stephen Zimmermann (Universität Bonn, Deutschland)
Teresa Castelão-Lawless (Grand Valley State University, Allendale, USA)
Teresa Marques (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal)
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques (UNESP-Marília, SP, Brasil)
CFUL Scientific Committee

Published by © Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

ISSN 2182-4371

philosophy @LISBON

CURRENT ISSUE N.10 | 2020

Table of Contents

Carlos João Correia <i>Editorial</i>	v
<i>O que é a Música?</i>	vii
Miguel Cereceda <i>Música y Filosofía</i>	1
João N.S. Almeida <i>Representation and Substance in Two Musical Genres</i>	19
António Correia Lopes <i>Da Incoerência como Virtude Estética</i>	41
Luís Aguiar de Sousa <i>Será a música mais real do que o real?</i>	89
Tiago Morais Ribeiro de Sousa <i>De Kant a Levinson</i>	103
Luanda Francine Garcia da Costa <i>O Som do Mundo é Ruído</i>	119
Vítor Guerreiro <i>Do que a arte definitivamente não é ao que a música definitivamente é</i>	133
Luís de Barreiro Tavares <i>Dossiê Cristina Beckert</i>	175
Luís de Barreiro Tavares <i>Evocando Cristina Beckert (1956-2014) / Evoking Cristina Beckert (1956-2014)</i>	175
Carlos João Correia <i>Cristina Beckert (1956-2014)</i>	189
Frederico Rêgo <i>A Viagem-Peregrina e o Exemplum Cristão das Visões</i>	199

Editorial

The current issue of *philosophy@lisbon* journal consists of two very distinct parts.

In the first part, we present some of the essays carried out within the scope of the Colloquium "What is Music?", a conference organized by the Cultural and Philosophical Association "What is it?" (<http://oquee.org> - June 22, 2018), a meeting that was supported by the Praxis research group of the *Center of Philosophy of the University of Lisbon – CFUL* (<http://cful.lettras.ulisboa.pt>).

This Conference aimed to answer a central question of Aesthetics and Philosophy of Art, namely, "What is Music?". In this context, we can find here essays that not only sought to answer this question but also showed the importance of music for philosophy itself.

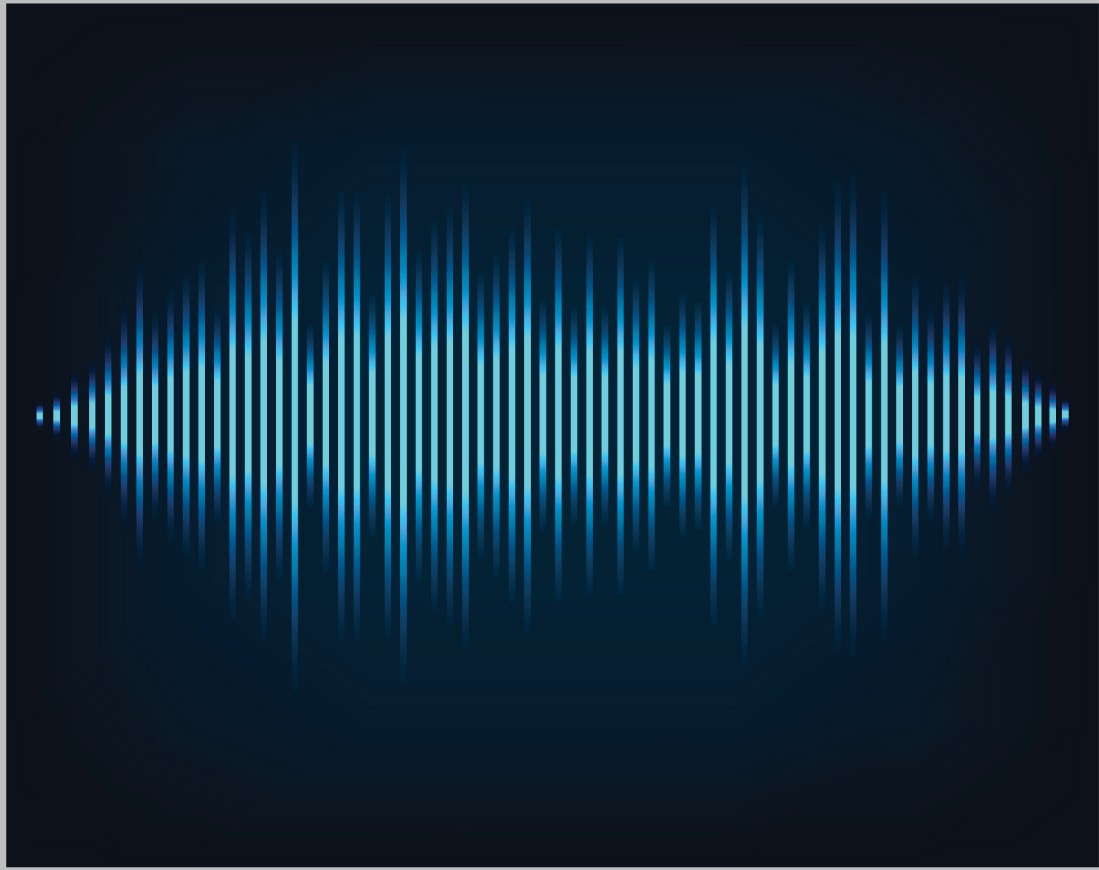
In the second part, we present a Dossier prepared by Luís de Barreiro Tavares on the ethical and philosophical thinking of Cristina Beckert (1956-2014). It was for me very grateful to participate in it with an article on the author's thinking.

The last article of this issue of the magazine addresses the imaginary of the "Voyage". In these challenging times in which we live, it is crucial to understand that travel is not just a physical event, but, above all, a central image of human consciousness.

As a conclusion of this editorial, I would like to make a call for papers for the next issue of the magazine, nº11. The originals must be sent to cjoao@lettras.ulisboa.pt until **October 31th, 2020**, according to the formatting and anonymity rules that appear on the magazine's website (<http://www.philosophyatlisbon.org>).

Carlos João Correia
May 10th, 2020

Colóquio Internacional O que é a Música? What is Music?



22 | JUNHO
2018
10H-19H

FLUL | Anf. III | Entrada Livre

António Lopes | Beatriz
Gama Lobo |
Claudia Fisher | Joana
Luís | Luís de Sousa | Tiago
Sousa |
Vítor Guerreiro | Vítor Moura |
Miguel Cereceda

Organização | Com o apoio de



Música y Filosofía

Miguel Cereceda, *Universidad Autónoma de Madrid*

ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς
“Que la filosofía es la música más elevada”. Platón, *Fedón*, 61a.

Para L. F.

En 1922, poco después de haber completado el extraordinario ciclo poético de *Las elegías de Duino*, el poeta Rainer Maria Rilke compuso, en el castillo de Muzot, en apenas unos días, un nuevo libro de poemas, dedicado al origen mítico de la música, de la poesía y del canto, titulado *Los sonetos a Orfeo*.

Es curiosa y llamativa la resurrección del mito de Orfeo, en el seno de las vanguardias artísticas de principios del s. XX. Al parecer, el primero que habló de “orfismo” fue el poeta Guillaume Apollinaire, en un libro de poemas, publicado en París en 1911, titulado *Bestiario o cortejo de Orfeo*, en el que desarrollaba una especie de diálogo satírico entre Orfeo y algunos animales, como el pavo real, la pulga, el conejo, el buey o las sirenas. Poco después, en su célebre libro *Les peintres cubistes*, publicado dos años más tarde, se refería con el rótulo de “cubismo órfico” a artistas tan dispares como Picasso, Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia e incluso Marcel Duchamp. Mientras que la mayor parte de estos artistas se tomaron aquel calificativo como una mera *boutade* de Apollinaire, otros sin embargo, como Robert De-

launay, o como Marcel Duchamp, se lo tomaron muy en serio. Fue al parecer Robert Delaunay, quien se trajo el concepto del orfismo a Portugal, cuando estalló la Primera Guerra Mundial y se refugió, junto con su esposa Sonia en este país. Aquí el orfismo fue adoptado por Fernando Pessoa, y por el grupo de los llamados “artistas sensacionistas”, como rótulo de una importante revista literaria, publicada en 1915, y titulada precisamente *Orfeo*. A pesar de que solo se publicaron dos números de la revista, marcó sin embargo la historia de la vanguardia portuguesa. Fue el joven y frustrado pintor Guilherme de Santa Rita, el que en 1917 le dedicó un enigmático cuadro al asunto, titulado “Orfeo en los infiernos”.

Por tanto, cuando en 1922, después de la guerra, Rilke volvió a abordar el tema del culto de Orfeo en la cultura contemporánea, aquello ya no constituía precisamente una novedad. Aunque Orfeo nunca fue considerado por los antiguos como un dios, sino como un héroe o como el fundador de una religión o de unos ritos especiales de iniciación, que llevaban justamente el nombre de “misterios órficos”, sin embargo Rilke en sus poemas lo venera, lo canta y lo alaba como a un dios. “Singender Gott” lo denomina: el dios de la música y el canto. Pues en Orfeo veía el poeta el origen mitológico de la música.

No es probable sin embargo que el origen de la música se remonte a la figura mitológica de Orfeo. De hecho, tenemos atestiguada la existencia de canciones y la representación de instrumentos musicales en otras culturas, muy anteriores a la aparición de la leyenda del mítico poeta. Sin embargo, Orfeo es el héroe musical por excelencia. Sus dos gestas mayores, el descenso a los infiernos, para rescatar a su enamorada Eurídice y el enfrentamiento musical con las sirenas, para salvar a sus compañeros de la nave Argo, están directamente relacionadas con la fuerza mágica y poderosa de la música y, en especial, con la enigmática fuerza de seducción del canto. Pues el poder emblemático del canto es el *in-cantamentum*, el hechizo, el encantamiento.

No es fácil ubicar históricamente el nacimiento del culto a la figura mitológica de Orfeo. Las dos primeras referencias que tenemos al poeta ya nos lo presentan como “el famoso Orfeo”¹, hacia el s. VII

1. En su libro sobre *Orfeo y la religión griega*, W. K. C. Guthrie cuenta cómo ya, desde el mismo momento en que aparece la primera referencia a Orfeo en la cultura griega, en un fragmento de Íbico, del s VI a. de C., el poeta aparece mencionado como “el famoso Orfeo”. W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, trad. de Juan Valmard, Eudeba, Buenos Aires, 1970, p. 1.

a. de Cristo, o navegando con sus compañeros a bordo de la Argo².

Conocemos sin embargo en otras culturas numerosas alusiones a la música, muy anteriores al s. VII a. de C. Tenemos representaciones asirias que nos muestran a sacerdotes tocando instrumentos musicales. Tenemos igualmente innumerables testimonios, tanto escritos como pintados, que nos demuestran la enorme riqueza musical de la cultura egipcia, más de mil años antes de la aparición de la figura mitológica de Orfeo.

Si no es posible vincular históricamente por tanto el nacimiento de la música con la figura de Orfeo, es posible vincularla, sin embargo, con el nacimiento de la filosofía, y especialmente con el nacimiento de la filosofía de la música.

Pues es sabido que hay notables coincidencias entre la doctrina órfica y la pitagórica. Coincidencias que nos llevan a pensar, si no en un origen común de ambas doctrinas, al menos sí en un enriquecimiento de las prácticas rituales órficas, a partir de las doctrinas pitagóricas.

Además de las prácticas rituales, tales como la prohibición de determinadas comidas o determinadas vestimentas, o la imposición del silencio a los iniciados, y además de la coincidencia en determinadas creencias religiosas, como la doctrina de la *metempsychosis*, tanto Pitágoras como Orfeo coinciden en su mutuo interés por la música.

Tal vez por eso es importante señalar que el nacimiento de la filosofía está especialmente vinculado, si no con el origen mítico de la música, sí con el origen de lo que inequívocamente podríamos llamar una filosofía de la música.

Sin embargo, alguien podría discrepar con respecto a la idea de que podamos considerar a Pitágoras como el primer filósofo. Pues, al parecer, su pensamiento floreció en la segunda mitad del s. VI a. de C. (hacia el 532) y sin embargo, tenemos información de algunos filósofos anteriores, como Tales de Mileto, cuyo florecimiento filosófico se produjo unos cincuenta años antes (hacia el 585), o como Ferécides de Siro o Anaximandro de Mileto, quienes, según la tradición, fueron maestros de Pitágoras. Sin embargo, explícitamente de Pitágoras, afirmaba Diógenes Laercio, que fue el primero en acuñar el término de “filosofía” y en llamarse a sí mismo filósofo³.

2. En un fragmento escultórico de una metopa del Tesoro de los Sicionios, en Delfos, datado hacia 570 a. de C. Es decir, ya del s. VI.

3. “Sosícrates, en sus *Sucesiones*, relata que, cuando le preguntó León, el tirano de Fliunte, quién era, le contestó: «Un filósofo». Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, trad. de Carlos García

Es sorprendente el hecho de que el primero en hablar históricamente de “filosofía” haya sido también el primero en elaborar una importante teoría de la música. Sobre todo, si pensamos que la primera Filosofía del arte de la historia no apareció hasta el s. XIX, con la *Filosofía del arte* de Schelling (en 1802). Ello sugiere una extraña afinidad entre música y filosofía.

Por lo que sabemos, Pitágoras estableció una relación directa entre la longitud de la cuerda de la lira y el tono musical, lo que le llevó a relacionar la medida y el número, y finalmente las matemáticas y la música. No es sin embargo probable que Pitágoras y los pitagóricos entendiesen por “música” lo mismo que nosotros entendemos.

De los pocos testimonios que tenemos sobre la doctrina original del propio Pitágoras, tanto Jámblico, como su maestro Porfirio, insisten en que su teoría de la música estaba directamente relacionada con la idea de la purificación (κάθαρσις). Ambos atribuyen a Aristógenes la noticia de que “los pitagóricos purificaban el cuerpo por medio de la medicina, y el alma por medio de la música”⁴ Ello podría poner por un lado a la música en relación con una cierta psicagogia o medicina del alma (propiamente psiquiatría) y, por otro, en relación con prácticas místicas y religiosas, vinculadas a la tradición órfica.

Constituye todavía una cuestión disputada la de si el pitagorismo tomó alguna de sus principales doctrinas del orfismo o de si, por el contrario, fue precisamente el culto predicado por Orfeo el que fue adoptando muchas de las principales creencias, doctrinas y prácticas rituales enseñadas por los pitagóricos.

El testimonio más antiguo que tenemos, acerca de esta doble relación entre orfismo y pitagorismo, procede nada menos que del historiador Heródoto, quien precisamente nos cuenta algunas de las prácticas rituales de los pitagóricos, como prácticas inequívocamente órficas. “Concuerdan en esto —escribe Heródoto— con los llamados órficos y las prácticas báquicas, y con los pitagóricos, ya que no se permite que quien participa en estos ritos orgiásticos sea enterrado con vestidos de lana”⁵.

Además, Heródoto insiste en el origen egipcio de estas doctrinas, aunque no hay pruebas que demuestren su opinión de que la creencia

Gual, Alianza, Madrid, 2007, p. 420.

4. G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Gredos, Madrid, 1979, fr. 279.

5. Kirk y Raven, loc. cit., fr. 264.

pitagórica en las reencarnaciones fuese defendida por primera vez en el antiguo Egipto. Sea como fuere, son muchos los autores que han señalado numerosas coincidencias entre las doctrinas órficas y las pitagóricas. Por lo general, los primeros estudiosos de la filosofía presocrática tendieron a considerar el orfismo como una religión muy anterior al pitagorismo, y pensaban, por tanto, que las principales creencias pitagóricas, como la metempsicosis o la catarsis, procedían en realidad de prácticas rituales de carácter órfico. Especialmente, determinadas prohibiciones, como la de sacrificar animales, la de comer semillas, la de vestir determinados tejidos, la prohibición de hablar a los que se estaban iniciando o la de transmitir las enseñanzas reveladas a los iniciados, se pensaba que eran inequívocamente órficas. Cada vez son sin embargo más los estudiosos que consideran que las cosas parecen haber sido exactamente al revés y que, en realidad, han sido los rituales y las prácticas órficas los que han adoptado sus principales enseñanzas de los pitagóricos. Sea como fuere, lo cierto es que ello establece una interesante relación entre Orfeo, como padre mitológico de la música, y Pitágoras, el primer filósofo —o al menos el primero en hablar de “filosofía”— que fue también, para nuestra sorpresa, el primer filósofo de la música. Estableciendo con ello una analogía fascinante entre música y filosofía.

Sócrates músico

Esta relación entre música y filosofía nos la viene a confirmar el otro pensador al que también la tradición atribuye la “invención” del nombre de “filosofía”. Pues fue al parecer Sócrates el primero que, no queriendo arrogarse el calificativo de *sofos*, pues abiertamente admitía que su sabiduría consistía en reconocer su propia ignorancia (“solo sé que no sé nada”), decidió adoptar para sí mismo el nombre de “*filósofos*”, como mero amante del saber. Al menos, así se lo hacía saber explícitamente al joven Fedro, en el diálogo platónico que llevaba su nombre⁶. De modo que, si Pitágoras es el inventor de la palabra “filosofía”, es Sócrates, al parecer, el primer pensador de la historia que se atribuye a sí mismo este calificativo⁷.

6. “Llamar [a un hombre] «sabio», Fedro, a mí me parece demasiado, y que sólo conviene a un dios. En cambio, [llamarlo] «filósofo» o algo semejante se adecúa a él mucho más y guarda más armonía”. PLATÓN, *Fedro* 278 d.

7. Vid. Antonio Tovar, *Vida de Sócrates*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, p. 401 nota 8.

Pues bien, para nuestra sorpresa, este primer filósofo de la historia, afirma explícitamente en su lecho de muerte, tener la convicción de que “la filosofía es la más alta música” y de que él mismo la practicaba como tal.

Resulta bien extraño encontrarse en este diálogo al propio Sócrates presentándose a sí mismo como músico. Sobre todo porque, como es sabido, el *Fedón* nos relata el encuentro de Sócrates con sus amigos en la cárcel, el último día de su vida, así como la conversación que mantuvieron, inmediatamente antes de tomar la cicuta, sobre la posible inmortalidad del alma y sobre la pervivencia de ésta en otra vida posterior.

Es el propio Fedón el que nos cuenta el último día de Sócrates en la cárcel. Ese día sus amigos acuden a visitarlo, para despedirse. Cuando entran en la prisión se encuentran a Sócrates, acompañado de su mujer Jantipa, con un hijito en brazos, quien, cuando los vio aparecer, se puso a gritar: “¡Ay, Sócrates, por última vez te hablarán tus amigos y tú a ellos!” (Fed. 60a).

Todo el mundo conoce las últimas palabras de Sócrates, citadas en este diálogo. Son las palabras finales del filósofo, antes de morir, recordándole a Critón que no se olvide de ofrecerle el sacrificio prometido al dios Esculapio. Sin embargo, muy pocos han reparado en las primeras palabras de Sócrates en el mismo diálogo, dirigidas igualmente a Critón: “Critón, que alguien se la lleve a casa” (Fed. 60a). De este modo, todo el diálogo se enmarca entre el silencio impuesto a la mujer y el canto del gallo.

Sin duda se han escrito ríos de tinta sobre esta expulsión de Jantipa, que parece imposibilitar, con sus lamentos, el diálogo filosófico, accesible, aparentemente, tan solo a los varones.

Jantipa parece haber pasado la noche en la cárcel junto a Sócrates y su hijo, ocupándose de cuidarlo y de consolarle. Pero, al llegar los amigos de Sócrates, prorrumpe en sollozos y empieza a lamentarse. Según nos cuenta el propio Fedón, “unos esclavos de Critón se la llevaron a casa, a ella que gimoteaba y se daba golpes de pecho” (Id.).

Es fácil ver aquí una proscripción típicamente masculina contra las mujeres, semejante a la que, en *El banquete*, hace salir a las mujeres —y a una flautista—, para que los hombres puedan hablar más cómodamente. Pero, dejando de lado el evidente carácter machista de esta expulsión, tal vez valga la pena señalar que, con ello, el diálogo se enmarca también entre dos silencios: el silen-

cio que pide Sócrates al principio y el silencio ritual que les pide a sus amigos, cuando empiezan a llorar, tras beber la cicuta. “¿Qué hacéis, sorprendentes amigos? —dice Sócrates—. Ciertamente por ese motivo despedí a las mujeres, para que no *desentonaran*. Porque he oído que hay que morir en un silencio ritual” (Fed. 117e).

Es llamativo el motivo alegado aquí por Sócrates para despedir a las mujeres: “para que no desentonaran” (ἵνα μὴ ῥοιαῦτα πλημμυλοῖεν). El verbo griego utilizado por Platón, el verbo *πλημμυλέω*, quiere decir literalmente “desafinar”, “desentonar”. Se trata por tanto de un silencio ritual impuesto sobre todo aquello que desafina o desentona, y en particular sobre los llantos, las quejas y los lamentos, sea de las mujeres, sea de los amigos. Pero se trata, en segundo lugar, de un silencio musical: el silencio que se requiere para la escucha del canto del poeta.

Por eso Sócrates aparece en este diálogo, desde el principio, como cantor, como músico y como poeta, que ha versificado algunas fábulas de Esopo. Preguntado por Cebes por qué motivo Sócrates ha dedicado los últimos días de su vida a poner en verso fábulas de Esopo, Sócrates le contesta que, durante muchos años, ha tenido un sueño reiterado que le decía:

«¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!» Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. (Fed. 61a).

Que la filosofía es la más alta música, resulta una meditación bien extraña para inaugurar este diálogo, dedicado, como todo el mundo sabe, a reflexionar sobre la inmortalidad del alma. Ello sugiere de inmediato que, aquí por “música”, se entiende algo bien diferente de lo que nosotros entendemos como “arte de la organización de los sonidos, que pretende producir emociones en el receptor”⁸. Y, en efecto, la mayor parte de los comentaristas apuntan aquí hacia el concepto ampliado de música, entendido como el culto genérico de las Musas. «Por “*musikos*” —dice Wladislaw Tatarkiewicz— los griegos des-

8. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, p. 19

ignaban en general a las personas eruditas»⁹. Es posible por tanto que aquí se nos represente a Sócrates como un mero erudito, que se dispone a discutir con sus discípulos acerca de la inmortalidad del alma.

Y sin embargo, prestándole atención a este diálogo, nos encontramos también aquí con una verdadera reflexión acerca de la música, entendida como arte de los sonidos, y acerca de la armonía y de la teoría musical en general.

En este sentido, este diálogo platónico constituye para Sócrates una especie de “canto del cisne”, según el cual, “al igual que los cisnes, cuando perciben que van a morir, entonces entonan sus más intensos y bellos cantos” (Fed. 85a), del mismo modo, Sócrates entona sus cantos filosóficos —una meditación sobre la inmortalidad del alma—, en honor de Apolo.

De hecho, el núcleo duro de este diálogo no es tan solo una reflexión sobre la inmortalidad del alma, sino específicamente también una disputa sobre la doctrina órfica y pitagórica de la *metempsicosis*, y de la concepción del alma como una especie de armonía. Aristóteles nos cuenta en el *Peri psijés* (407b 27), que los pitagóricos concebían el alma como una especie de armonía. Pero este argumento pitagórico, en el que se reúnen música y filosofía, presenta también un inconveniente con respecto a las doctrinas de la inmortalidad del alma. Pues, como no deja de señalar atinadamente Simmias a Sócrates, si concebimos el alma como una armonía, una vez que se rompe el instrumento, desaparece igualmente la armonía. Y, por ese mismo motivo, “está claro que, cuando nuestro cuerpo sea relajado o tensado desmedidamente por las enfermedades y otros rigores, al punto al alma se le presenta la urgencia de perecer, aunque sea divinísima” (Fed. 86c).

Por eso Sócrates se enfrenta en este diálogo a la concepción pitagórica del alma, entendida como una especie de armonía. Pues, por un lado, la doctrina de la reminiscencia muestra claramente que el alma recuerda algo de su vida pasada y que, por tanto, preexistía antes que el cuerpo. Lo que sugiere una armonía anterior al instrumento. Lo que resulta absurdo. Por otro, si pensamos que hay conductas buenas y conductas malas, como resultado de almas buenas y virtuosas, y de almas malas y viciosas. Y si pensamos de nuevo la virtud como cierta armonía, y el vicio y la maldad como disarmonía, nos encontraríamos entonces con que hay armonías armónicas y ar-

9. Tatariewicz, *Historia de las ideas estéticas*, vol. I, p. 32.

monías disarmónicas. Lo que constituye, en opinión de Sócrates, una cierta contradicción. Y por ese motivo termina afirmando: “Por consiguiente, amigo, de ningún modo está bien para nosotros que se diga que el alma humana es una cierta armonía” (Fed. 94e-95a).

Es solo a partir de entonces cuando Sócrates empieza a relatar un extraño mito de la existencia de un mundo por encima de los cielos, y más allá de este mundo, en el que existe una especie de tierra celestial (una anti-tierra, como quieren los pitagóricos), en cuyo interior hay un infierno, un purgatorio y hasta un cierto paraíso, a los que van a parar las almas de los muertos. Este relato mítico y fantástico, sobre la vida de los muertos en el más allá es la verdadera composición poética y musical que Sócrates compone, recita y canta en el diálogo de Platón.

Consciente sin embargo del carácter fabuloso de su historia, termina diciéndole a Simmias: “Desde luego, el afirmar que esto es tal cual yo lo he expuesto punto por punto, no es propio de un hombre sensato” (Fed. 114d). A pesar de ello, insiste también en que vale la pena correr el riesgo de creer que existan estas cosas y otras semejantes —pues es hermoso el riesgo— “y hay que entonar semejantes encantamientos para uno mismo” (id.). Sócrates se nos presenta entonces a sí mismo como músico, como poeta y como cantante. Y con ello transfigura a la filosofía en “la más alta música”.

Pensada como música, la filosofía es entonces una doctrina de la armonía, que pone de relieve una extraña afinidad entre la música y el alma.

Hegel y la música

En la cultura contemporánea, esta relación entre lo anímico y la música ha sido especialmente desarrollada por el pensamiento de Hegel. Es sabido que Hegel se sirvió del concepto de “espíritu” para hablar de todas las formas culturales de la historia, mediante las que el hombre se manifiesta y se expresa (desde las costumbres a la moral y el Derecho) y mediante las que alcanzaba un conocimiento de sí mismo, de su entorno y finalmente del Universo. A las formas superiores del espíritu, entendidas como formas de autoconocimiento de la humanidad en sus propios productos (el arte, la religión y la filosofía), Hegel les consagró estudios específicos. Siendo entre ellos sus *Vorlesungen über die Aesthetik*, dictadas en Berlín, entre 1817 y 1829, una

de las aportaciones más importantes de la historia a la filosofía del arte.

Pero si el arte para Hegel debe considerarse en general no solo como un producto espiritual, sino más bien como una de las formas superiores del Espíritu absoluto, la música, por su parte, deberá ser considerada como la más anímica de las artes. Esto vuelve a poner, de modo sorprendente, en la filosofía contemporánea, la doctrina del alma, en relación con la música.

Sabido es que Hegel y Beethoven son estrictamente contemporáneos. Ambos nacieron en 1770 y Hegel murió tan solo cuatro años más tarde que Beethoven, en 1831. El desarrollo de sus *Lecciones sobre la Estética*, a lo largo de doce años, coincide cronológicamente con varias de las nueve sinfonías de Beethoven. Su *Primera sinfonía* se presentó públicamente en Viena, en 1801, y la célebre *Novena sinfonía* se estrenó en 1824.

Podría esperarse por tanto que la filosofía de Hegel le otorgase una consideración especial a las composiciones de Beethoven. Por desgracia, Hegel no menciona a Beethoven en ningún momento, como si nunca hubiera escuchado ninguna de sus composiciones. Menciona por el contrario a Bach, a Palestrina, a Pergolesi, a Gluck, a Haendel, a Haydn, a Mozart e incluso a Rossini. Pero a Beethoven no parece conocerlo. De hecho, en sus *Lecciones de Estética*, llega incluso a afirmar que los poemas de Schiller resultan muy poco adecuados e inservibles para la composición musical¹⁰. Siendo curiosamente uno de los poemas de Schiller, su célebre “Oda a la alegría” (*An die Freude*), posiblemente la composición musical más universalmente conocida de Beethoven, en el soberbio final coral de la *Novena sinfonía*.

Hegel no parece tener, por lo general, muy buen concepto de los músicos profesionales. “A menudo —dice— son los espiritualmente peor dotados”. Parece como si siguiese considerando a la música como una creación maravillosa, pero a los músicos como meros empleados, al servicio de la misma. De hecho, también afirma que la mera producción musical “puede devenir fácilmente algo desprovisto de pensamiento y de sentimiento”¹¹. Y sin embargo, y a pesar de ello, la doctrina hegeliana de la música parece que estuviera especialmente compuesta para pensar la música de Beethoven. Y ello es curioso porque, frente al romanticismo, Hegel apuesta deliberadamente por el momento clásico

10. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, ed. de Alfredo Brotons, Akal, Madrid, 2007, p. 653.

11. Id. p. 690.

del arte. El arte clásico es para él el arte por excelencia. El momento histórico en que el contenido espiritual de las obras de arte alcanza su forma ideal en la estatuaria clásica. El momento en que lo divino mismo se presenta y se autorrepresenta en forma estético-sensible. Frente a ello, el arte romántico, en cuanto vuelto hacia la intimidad espiritual y hacia la interioridad, no deja de ser una desvalorización y un desprecio de la mera exterioridad de la obra y, en cuanto tal, una cierta muerte del arte.

Pero es precisamente esta característica eminentemente romántica de la música la que va a hacer de ella “el arte del ánimo que inmediatamente se dirige al ánimo mismo”¹².

Es cierto que esta relación entre la música y lo anímico —que podemos encontrar en Sócrates y en los pitagóricos— ya se conocía desde antiguo. Pero la convicción de que la música no sólo nos mueve y nos conmueve, sino que además modela, configura, da vida y expresión a los sentimientos y las emociones, parece específicamente romántica. También Hegel insiste, en sus *Lecciones de Estética*, en muchas de estas características de la música. “Los sonidos —dice Hegel— solo resuenan en lo más profundo del alma”¹³. Ello tiene que ver, en primer lugar, con una primera característica de la expresión humana del sonido como interjección, como expresión de dolor, de alegría, de llanto o de entusiasmo. “Las interjecciones constituyen sin duda —afirma Hegel— el punto de partida de la música”¹⁴.

Esta se despliega entonces aquí hasta la expresión de todos los sentimientos *particulares* y devienen la esfera peculiar de la expresión musical todos los matices de la alegría, la serenidad, la broma, el humor, la exaltación y el júbilo del alma, así como las gradaciones de la angustia, la aflicción, la tristeza, el lamento, la cuita, el dolor, el anhelo, etc., y finalmente, el respeto, la adoración, el amor, etc.¹⁵.

Ello se confirma en segundo lugar por la fuerza con que la música opera principalmente sobre el ánimo. Hegel se refiere con ello al

12. Id. p. 647.

13. *Ibíd.*,

14. *Lecciones de Estética*, p. 655.

15. *Ibíd.*

modo en que la música no solo nos emociona y nos conmueve espiritualmente, sino también, al modo en que nos mueve física y corporalmente. Especialmente por el ritmo y el compás que espontáneamente acompañan nuestras manos y nuestros pies, y que fácilmente canturreamos, y que nos lleva incluso a ponernos en pie y a bailar. La música acompaña así la marcha de los soldados en los desfiles militares, y el impulso y el entusiasmo de los revolucionarios, cuando cantan *La Marsellesa* o el *Ça ira*. Aquel poder emblemático de la música que expresaban los antiguos en el mito de Orfeo, capaz de conmover con su canto no solo a los animales, sino también a los ríos, a los árboles, a los bosques, a las peñas y a los montes.

Hegel trata de pensar cuál es en este sentido la especial afinidad que une la música con lo espiritual en general y con lo anímico en particular. Y al respecto señala un elemento novedoso y sorprendente. Y es que, en su opinión, lo que tienen en común la música con la subjetividad sentimental es precisamente la forma misma de la temporalidad.

Ya Lessing había señalado en su *Laocoonte*, la diferencia entre las artes espaciales, como la escultura y la pintura, frente a las artes que se despliegan en el tiempo, como la poesía y la música. Hegel distingue sin embargo entre la mera exterioridad espacial de la escultura, y la construcción ideal de su propia espacialidad característica de la pintura. Por eso considera a la pintura como la primera entre las artes románticas. Para ella —afirma— “lo exterior ya no debe conservar para sí validez última en su ser-ahí, efectivamente real —aunque animado por lo espiritual—, sino que precisamente en esta realidad debe ser degradado a una mera apariencia del espíritu *interno*”¹⁶

Por su parte, no tiene ningún reparo en admitir que la forma general de la música es la de la temporalidad. Ello se hace evidente hasta en la manera misma en que la propia música analiza y descompone la temporalidad, distinguiendo entre el tempo (*andante*, *allegro*, *vivace*, etc.), el compás y finalmente el ritmo. Sin duda el tiempo es la forma general de la música. Pero es Hegel quien, siguiendo en esto a Schelling, insiste en que el tiempo es la forma general de la subjetividad.

Ya Kant, en su *Crítica de la razón pura* (1781), había señalado que el tiempo no es en realidad más que la forma pura *a priori* de la sensibilidad interna. Y con ello, por cierto, la forma general

16. Id. p. 586.

de toda sensibilidad. Pero además para Kant la propia objetividad del yo, “que debe poder acompañar a todas mis percepciones”¹⁷, depende igualmente de la forma general de la temporalidad.

Hegel no dudará en dar este salto entre la música y la íntima construcción de la sensibilidad. “Muéstrase aquí —dice Hegel— la conexión de lo interno subjetivo con el tiempo, como tal, que constituye el elemento universal de la música” (p. 658). Y aún más, afirma:

«El yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo.

Ahora bien, pues que el tiempo, y no la espacialidad como tal, es lo que constituye el elemento esencial en que el sonido adquiere existencia respecto a su validez musical, y el tiempo del sonido es a la vez el del sujeto, ya sobre esta base penetra el sonido en el en sí, lo capta según su más simple ser-ahí y pone en movimiento al yo, mediante el movimiento temporal y su ritmo, mientras que la ulterior figuración de los sonidos, en cuanto expresión de sentimientos, todavía añade además un remate más determinado para el sujeto, por el cual es éste igualmente afectado y arrastrado. » Esto es lo que puede señalarse como fundamento esencial del poder elemental de la música»¹⁸.

Ello explica, en su opinión, esa fuerza prodigiosa atribuida desde antiguo a la música, tanto en los mitos de Orfeo, que movía bosques y montañas, como en la destrucción bíblica de las murallas de Jericó. Es por lo que también aquí, al igual que en Platón, nos encontramos con una doctrina musical del alma. “La música es espíritu —escribe Hegel— alma que resuena inmediatamente para sí misma y se siente satisfecha en su percibirse”.

Todo ello parece cuadrar perfectamente con lo que podríamos denominar la concepción romántica de la música. Concepción según la cual la misión fundamental de la música sería, en general, la de producir sentimientos y emociones.

Al parecer, el primero que formuló explícitamente esta teoría sentimental de la música fue Jean-Jacques Rousseau, en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, escrito hacia 1761,

17. KrV, B 132.

18. Lecciones de Estética, p. 658.

pero no publicado hasta tres años después de su muerte, junto con los *Traité sur la musique*, publicados en Ginebra, en 1781.

Es ahí donde Rousseau defiende no solo el origen común del lenguaje y de la música, sino también la doctrina de que los sonidos, que compartimos también con los animales, “son como signos de nuestros afectos y de nuestros sentimientos” (Rousseau, p. 95). Para Rousseau, esta es una propiedad específica de la melodía, que nos habla como una especie de lenguaje de los sentimientos, precisamente porque la melodía mantiene una relación directa con la palabra y con el canto. Ello es algo que la mera armonía instrumental y puramente matemática no puede conseguir, en su opinión.

“Al imitar las inflexiones de la voz, la melodía expresa las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones son de su competencia. Imita los acentos de las lenguas y los giros que en cada idioma afectan ciertos movimientos del alma. No solamente imita, sino que habla; su lenguaje inarticulado pero vivo, ardiente, apasionado, tiene cien veces más energía que la palabra misma. He ahí de dónde nace la fuerza de las imitaciones musicales; he ahí de dónde surge el imperio del canto sobre los corazones sensibles”¹⁹.

Pero también es cierto que esta concepción romántica de la música, entendida como el lenguaje de las emociones, ha sido abiertamente cuestionada por la vanguardia musical antirromántica, y especialmente por la llamada “*Neue Musik*”. Desde el punto de vista teórico, la primera ofensiva antiliteraria de la música fue llevada a cabo por el musicólogo y crítico musical austriaco Eduard Hanslick, en su libro *De lo bello en la música*, publicado en Viena, en 1854. Allí se oponía activamente a la idea de que la música tenga que crear emociones para ser arte. Para él, la música es pura forma sin finalidad alguna y, en cuanto tal, no expresa ningún sentimiento, porque “las ideas expresadas por el músico son antes que nada y sobre todo puramente musicales”²⁰.

Desde la práctica musical hubo sin embargo que espe-

19. J. J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, ed. de Mauro Armiño, Akal, Madrid, 1980, p. 93.

20. Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*, trad. de Alfredo Kahn, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947, p. 27.

rar hasta la llegada del s. XX para que algunos músicos renunciasen definitivamente al elemento sentimental de la música. Posiblemente el primero en iniciar una ruptura activa con esta concepción fuese Arnold Schönberg, en sus *Composiciones para piano n.º 11 (Klavierstücke op. 11)* de 1908, que constituyen el primer experimento radical de música atonal que se hace en el s. XX. Allí el criterio constructivo y la estructura compositiva prima absolutamente sobre cualquier tipo de consideración estética o sentimental.

La práctica musical antirromántica fue también abiertamente desarrollada por Igor Stravinsky quien, contra las concepciones intuicionistas, expresivas y sentimentales, acentuó el valor de la dimensión temporal de la música, concebida ahora como “una cierta organización del tiempo”.

Este aspecto arquitectónico y constructivista de la creación musical se constituye en la base de la polémica antirromántica de Stravinsky: “La música —escribía— por su esencia, resulta impotente para expresar cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión —concluía en *Poétique musical*— no ha sido jamás la característica inmanente de la música”²¹.

Me sorprendió gratamente, sin embargo, que mi buen amigo, el filósofo y musicólogo español Eugenio Trías, introdujese, u al principio de su maravilloso libro sobre la historia de la música occidental, *El canto de las sirenas*, la siguiente definición de la música: “Suele definirse la música como el arte de la organización de los sonidos que pretende promover emociones en el receptor”²².

La sorpresa procede sin duda de que un erudito musicólogo como él, perfecto conocedor de la teoría y de la práctica musical del s. XX, siguiese manteniendo, en su definición contemporánea de la música, la idea de que “pretende promover emociones en el receptor”. Como si no bastase con la caracterización de la música, como “el mero arte de la organización de los sonidos”. Como si él no tuviese perfectamente clara toda la tradición musical antirromántica, desarrollada por la llamada “Nueva música”, y su ofensiva contra la sentimentalidad.

Es cierto que Eugenio Trías defiende una concepción simbólica de la música que podría acercarlo, en cierto modo, a las posiciones musicales defendidas por Igor Stravinsky. “El símbolo —escribe Trías—

21. Enrico Fubini, *Estética de la música*, Antonio Machado, Madrid, 1995, p. 136.

22. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 19.

es en música la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido”²³. Pero su insistencia en considerar dicha definición como “más o menos aceptada y aceptable”²⁴, me llevó a preguntarme por este retorno o por esta extraña pervivencia de la concepción romántica de la música.

Ha sido el crítico italiano Alessandro Baricco, en un ensayo titulado *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (1999), quien tal vez ha clamado más abiertamente contra la llamada “Nueva música”, por su deliberado carácter antisentimental. En su opinión, “la música atonal se convierte así, para el oído, en una secuencia de acontecimientos sonoros sencillamente indescifrables, mudos y extraños”²⁵.

Es cierto que, este tipo de protestas reaccionarias, se han repetido y se repiten periódicamente contra todos los progresos en el arte. Con ello, no hacen más que atestiguar su propia condición nostálgica y regresiva.

Y es curioso que, ya el propio Hegel, en sus *Lecciones de Estética*, apuntase argumentos semejantes contra la construcción musical, puramente instrumental. Para él, si la música carece de contenido, si se reduce a la mera estructura formal, “puede devenir finalmente algo muy desprovisto de pensamiento y de sentimiento que tampoco precisa ya de una conciencia de la cultura y del ánimo”²⁶. Así la música, sin un contenido determinado, retornaría, en su opinión, al grado más bajo de lo artístico, al nivel puramente simbólico del arte.

Frente al arte simbólico, en el que la forma excede con mucho al contenido, pues pretende y ambiciona mucho más de lo que su mero simbolismo encierra, en el arte romántico, el contenido —lo espiritual mismo—, devenido autoconsciente, en su aspecto puramente espiritual, excede con mucho la insuficiencia de la forma. Por eso, el arte romántico deriva especialmente hacia una cierta muerte del arte, por cuanto lo espiritual mismo no puede encarnarse en una mera existencia exterior, un ser-ahí puramente material, objetivo e inerte. Lo espiritual mismo solamente alcanza para Hegel su autorrepresentación bajo la forma puramente espiritual del pensamiento y del concepto. Y por eso, es para él la poesía la más romántica de las artes. Sin contenido espiritual, la música retrocedería a puro fuego de artificio. Y es precisamente

23. Id.

24. Ibíd.

25. Alessandro Baricco, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, 2008, p. 52.

26. Hegel, *Lecciones*, p. 690.

este contenido el que hermana y une, para Hegel, la música con la poesía. “La música —escribe— tiene la máxima afinidad con la *poesía*, pues ambas se sirven del mismo material sensible: del sonido”²⁷.

Este parentesco espiritual entre la música y la poesía es lo que también cantaba Rilke en sus *Sonetos a Orfeo*. Allí también, a su manera, poéticamente, trató Rilke de pensar la esencia de la música. Lo específico de Orfeo no es solamente el hecho de que a él deba remontarse el origen mítico de la música. La dignidad de su palabra y de su música procede también al parecer del hecho de que, como el Sócrates platónico, ha intuido algo del mundo de los muertos:

Tan solo quien hubiera levantado la lira
también en las tinieblas
intuirá y cantará la infinita alabanza.
Sólo quien con los muertos haya comido
la adormidera de los muertos,
no perderá jamás
el más sutil sonido²⁸.

Por eso, los *Sonetos a Orfeo* son también un libro elegíaco. Están consagrados a una bailarina adolescente, Vera Oukama que, con apenas quince años, comenzó a padecer una terrible enfermedad neurodegenerativa, que empezó a entorpecer y a deformar terriblemente sus extremidades, la llevó poco a poco a la parálisis y, finalmente, a la muerte. Rilke le pidió a la madre de Vera que le relatara el proceso de su enfermedad y de su muerte. Y a ella, a Vera Oukama, le dedicó este bellísimo libro. En él la música y la poesía son también pensadas en su relación con la danza.

El primero de los *Sonetos a Orfeo*, está dedicado al dios, a su canto y a la fuerza animal con que su música atrae y conmueve a los animales mismos. El segundo soneto está dedicado a la bailarina niña (*ein Mädchen noch*) y a su serena despedida de la vida.

Pero el tercero es una reflexión sobre la música y la poesía, sobre el sentido del canto y el modo en que éste se le otorga a los hombres. “*Gesang ist nicht Begehr*” —dice el poeta—. Cantar como tú enseñas

27. Id., p. 651.

28. Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*, ed. de Carlos Barral, Soneto IX, primera parte.

no es deseo ni anhelo por algo que no puede ser conseguido. “*Gesang ist Dasein*”. Cantar es existir —dice el poeta—. Para un dios eso parece fácil, pero, ¿para un hombre?

¿Cuándo, cómo, dónde existimos nosotros?

Rilke insiste una vez más en algo que su poética viene elaborando desde hace ya largo tiempo: que el canto no es lamento, no es llanto ni deseo por algo no alcanzado o por algo perdido. El canto es existencia, insiste.

Tampoco surge el canto porque amas o porque la voz brota espontáneamente de la boca. Para él, el canto tiene, como en la vieja tradición romántica, una relación especial con lo anímico y con lo espiritual. Y sin embargo el alma, en su relación con el canto, es para él algo completamente diferente. Pues ahora el alma se vuelve a su elemento aéreo de mero pneuma, el pneuma mismo de la escritura musical, y se convierte de hálito en aliento, de aliento en mero soplo y, de soplo, en puro viento. Aprende a olvidar que cantas —dice el poeta—. El canto fluye.

Cantar es en verdad otro aliento:

un soplo en torno a nada.

Un vuelo en dios. Un viento.

Lisboa, 21 de junio de 2018

Representation and Substance in Two Musical Genres

João N.S. Almeida, *Universidade de Lisboa*

Abstract: Throughout the history of 20th century music, several expressions challenging the status of *what is music* can be found, both within the avant-garde traditions and through the additional discovery and study of traditional musical traditions worldwide undertaken during that period. Most of these traditions have been assimilated into the main body of what today we call music; among those, two recently flourished extreme genres present a stronger, more complex and more interesting case towards a definition of music. The present article will start with a foray into the recent tradition of the *soundscape* musical form, and conclude with a brief exploration of the concept and practice of *music without sound*, intending mostly to affirm some general affinities between these extreme genres and their insertion within the continuity of musical traditions as we know them.

Keywords: Music, Representation, Substance, Genre, Field Recording, Soundscape

Any inquiry into an essentialist topic such as “what is music”, as proposed by the current issue of *Philosophy@Lisbon*, might seem an idle entrepreneurship: such questions often extend its investigation to meta-philosophical territories that are little more than a continuation of customary philosophical inquiry. Some known cases of this recurring

phenomenon can be found in the fields of literary theory or comparative studies, where the question of “what is literature” has mostly been proven to be tremendously ineffective in the short term and ultimately infertile in the long run. Likewise, both in epistemology as in art criticism, the question of “what is art” frequently leads to discussions which would have happened anyway without the raising of that specific question. Besides, such inquiries rarely address the proposed problem in a resolute way; and this is probably because there is something wrong, from the start, either with the question or with the answer that is expected. This does not mean, however, that the question is futile, nor that it is misguided, for there might be no possible guidance to a valid answer, nor there is any definitive agreement whether philosophical questions in general are non-futile.

Even if an answer cannot be found, inquiries based on essentialist premises allows us to venture into borderline areas of systems of knowledge and/or aesthetic practices; posing the question does more to enlarge their standard definitions than actually cognitively circumvent them. So that stress-test to the limits of a given field frequently finds currently accepted and established definitions lacking in exactitude and not applying universally to all practices of the field referred to; this does not mean that neither the definition nor its field of inquiry are “broken”, nor that they, instead of being a fixed body of knowledge or practices, are in permanent transformation - they might not necessarily be. Instead, it probably simply means that certain properties that we take to be essential to the given field can be applied to unexpected objects. So if the answer to the question put in this issue is meant to provide an exact definition of music and establish its contrast with non-music - that is, “plain sound”, or something of that sort - it will fail. But it will succeed, or at least bring in some successful results, if it aims only at helping us to see what happens and what type of objects might be found in the frontiers between, on one hand, musically “neutral” sonic content, or specific acoustic objects without musical referentiality, and on another, music as we know it; that is, acoustical bodies with an interpretable musical content, part of a referential system - even if music is said to be one of the less referential arts. The question of referentiality has been widely studied in musical criticism, and although

it is of crucial importance to the topics approached in this paper, it will not be developed at great length, for there is already a vast literature available on the subject (Vd., for instance, Stravinsky, 2008, Hanslick, 2015, also Scruton, 1997 and Hamilton, 2007).

To establish such a contrast between music and sound - or, in a reductionist definition, art and non-art in the world of sound - we could use a commonly well-known musical *corpus* where occasional digressions into exoticism have highlighted that frontier between music and sound, such as in the various branches of popular music (rock n' roll and its derivatives, traditional/tribal music, Latin-American dance genres, etc), and also in the erudite traditions (European classical, Japanese or Chinese classical, sacred music in general, etc). But more challenging cases can be found in explicitly extreme genres, some more well-known than others, where the aforementioned frontier is more diluted. If we were to establish a very rudimentary typology of the most notorious derivations of the norm in the most recent history of western music - going beyond the tonality/atonality problematics of the late 19th/early 20th centuries - two main branches can be found: on one hand, extremely noisy music, and on another, extreme minimalism. As examples of the first case, we find several sub-genres of "hard-core" music, such as noise music (which occurs mostly in the erudite and experimental electronic traditions, derived from Pierre Schaffer, Iannis Xenakis, etc) or grindcore music (found mostly in the popular rock 'n roll/heavy-metal traditions, but also in some select erudite circles; Vd. Zorn, 2017). In the second case, we have the extreme minimalist genres, beyond the most commonly known languages of Philip Glass or Steve Reich, as in modern "sine tone" music (Ryoji Ikeda and some Trevor Wishart), or William Basinski's *The Disintegration Loops* (where the musical progression is achieved exclusively through the physical deterioration of the recording medium).

Any of the works in this series of borderline cases, which are on the verge of exploding or dismantling known musical traditions, could help us ascertain the frontiers between musical content and plain sound. But besides these examples, which are potentially more-or-less well-known, at least in modern music circles, two other contemporary

and experimental genres of extreme erudite music, more obscure than usual, can help us to highlight the frontier between music and sound with a more explicit and accessible disposition; their constitutive properties have the potential to raise harder questions on both its status as music and the status of sound in general as potentially interpretable music, and how that might work in practise. One of those genres is the recently flourished but already well-established tradition of *field recordings*, or *soundscapes*: musical compositions - if the term “compositions” might be allowed here - that consist in recording any natural environment, limiting the intervention of the composer to choosing what, where and when to record, although a slight liberty in the mixing process is generally still retained. Those recordings are intended to capture realistic sonic expressions of the world, which can be the sounds of natural environments - such as forests, oceans, etc - or urban scenarios - factories, city traffic, etc. Both in natural as in artificial settings, the purpose is to limit the role of the composer and, possibility, increase the participation taken by the listener’s imagination. These soundscape works are not to be confused with *sonic art*, which is generally non-temporal, non-programmatic and site-specific, occurring mostly in the context of museum installations, etc, mostly in conjunction with other arts (Demers, 2009). Sonification projects, consisting of the transcription of any kind of empirical data into sonic format, are also not to be confounded, although they are similar in some aspects to soundscapes, but not entirely (Vd. NASA, 1993 and Truax, 2012).

The other contemporary genre - or, in this case, “proto-genre” might be more adequate - that ventures into highly questionable territories regarding the status of music is the so-far scarcely studied practice of *music without sound*, such as in John Zorn’s poorly documented experiences in the *Theatre of Musical Optics* (Vd. Zorn, 1994, 2007, 2016). These performances consist of a series of manipulations of light and objects *in a musical way*, according to the author; they presuppose the possibility of applying the principles that rule music to another medium, in this case the visual realm, thus detaching the substance of the art form from its expression. Theorized and put into practice by the author during the 70s, this experiences did not have many followers since then, but the boldness of its proposal is undeniably adequate for the

matter at hand. Thus the present article will start with a foray into the recent tradition of the soundscape recording, and conclude with a brief exploration of the concept and practice of music without sound, intending to affirm some general affinities between these extreme genres and how they fit within the continuity of musical traditions as we know them.

Throughout the history of modern-era criticism, music has been frequently seen as more abstract than other arts, both in character (non-representational expression) as in its most common uses of notation (mostly based on the tonal system, which in its turn is based on a recording of vibrational physical frequencies). That assertion regarding its abstract character is not simply self-evident; its history follows from Schopenhauer's description of music as non-representational (as well as in both Nietzsche's and early Wagner's follow ups to that thought; Vd. Schopenhauer, 2010:283-298 and Nietzsche, 1999:68-78) and also from Hanslick's theory of self-sufficiency of music. This are somewhat anti-logocentric perspectives that contrast with Kant's earlier vision of music as an inferior art, less intellectual and more sensitive, far from the superior power of the word (Vd. Hanslick, 2011, Hamilton, 2007:70-72), and are also generally anti-referential and anti-programmatic, meaning that the primacy of the sonic medium is mostly recognised and does not serve to, like in late Wagner's work, as a programmatic means to an end, a bridge towards other superior and more substantial mediums - the literary, visual and spacial, in the case of this composer (Vd. Hamilton, 2007). A definite breaking of the till then established representational paradigm is made possible by the technological emergence of *sound recording*, developed in the late 19th century, that allows musical expression to be more than the abstract representation of the notated sound, as understood by Schopenhauer ou Hanslick, and reach a new representational mode. The recording, as a musical object, when directly imitating the original sound, appears to be processed at a second level of abstraction, existing both as the non-representational formal content - as, arguably, the musical unit of the tonal system - but also as the representation of a real event occurred in the past, separated from its physical origin. With this new kind of notation, it becomes possible to abandon the tonal system, which was,

until that point, the only way of establishing iterability in musical expression, and therefore a constituting property of what was considered music itself. Besides replacing the tonal notation, the sound recording also opens wider frontiers to the musical practice: the recorded sound it is not only a new type of notation, but it can be also the musical form itself, which allows other types of relations to be established between acoustical objects, no longer fundamentally dependent on tone.

Despite this apparent revolution in the definition of music, many respectable modern critics continued to argue that musical expression fundamentally depends on tonal relations (Stanley Cavell and Roger Scruton, among others; *vd. Hamilton, 2007*). These relations are frequently described as depending exclusively on acoustical perceptions capable of universal iterability and notability, which can therefore be considered as exclusively musical, unlike timbral relations, which hardly have the same iterability and notability, at least in humanly possible terms. However, one can argue that tonal relations are not decurrent from necessary relations between a sonic event and another, but instead depend on a quantitative reading of its properties, thus constituting mathematical relations and not inherently acoustical ones. Other modern critics, who also happen to be authors, as Arnold Schoenberg or Milton Babbitt, disagree with the view that ascribes musical supremacy to the tonal system and instead argue that tonality is an inherent characteristic of any sound; thus, all sounds have some sort of tonal relation, so it would be nonsense to speak of atonality or absence of tonal relations between any sounds (*vd. Schoenberg, 2010: 283, Babbitt, 2003: 795*). This absolutist point of view is obviously acceptable, even if its proposed criteria is too encompassing; but, still, there is something about an acoustical relation based on tone which makes it different from other types of sonic or acoustical relations. This is not necessarily related to culture and tradition, as the western system is not the only which ascribes privilege to tonality, but more about something special in tone which makes it unique as a sonic property, perhaps something that we don't quite get the grasp of and thus are not able to pinpoint how it makes it unique. Anyway, whether with a special place or not, tonal relations, in many kinds of contemporary music, are no longer seen as privileged, and share equal value with other kinds of

acoustical relations, such as timbral ones.

After the advent of sound recording, other technological advances during the 20th century permitted the electronic manipulation of sound, developed in two distinct traditions. One is the school of *musique concrète*, in the *Radiodiffusion Television Française*, in Paris, with Pierre Schaeffer, using existing sounds to create compositions. This composer's theoretical world is also of the utmost importance for the development of the soundscape, having created the concept of *objet sonore*, fixed in the recording, as a replacement for tonal units. The other school is Stockhausen's *Westdeutscher Rundfunk*, in Cologne, which focuses in creating new sounds through electronic means (summoning mathematical relations, as in the tonal systems, but with the intent of imitating natural sounds) and also in building acoustic material based only on variables, with no relation to an original sonic source (vd. Hamilton, 2007: 58). Later, both schools will blend in what is known as the *electro-acoustic* genre, a somewhat confusing and unnecessary terminology for several types of modern/experimental/avant-garde music. Both Schaeffer and Stockhausen's experiences with sounds break established paradigms, but do not entirely approach the authorial and substantial questions regarding the definition of music that the soundscape form will later develop. The practice most similar to the soundscape in the early vanguards of the 20th century is the earlier filmic *city symphony*, in vogue during the twenties, which basically involves the visual recording of the daily life in a modern metropolis, as in *Manhatta* (Paul Strand, 1921), *Berlin, Symphony of a Metropolis* (Walter Ruttmann, 1927) or *The Man With The Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929). As with the soundscape, city symphonies are situated in an ambiguous territory between aesthetic and documental, and are curiously more contemporary to the origins of cinema than other later vanguards of similar practices, such as Andy Warhol's home movies, made in *musique concrète*, *cinéma-verité* style (filming a man sleeping for several hours, etc).

It is only in the late decades of the 20th century that a specific interest in the practice of the soundscape recording will emerge, with Barry Truax and Murray Schafer's *World Soundscape Project*, a most-

ly documental enterprise, and also through an aesthetic tradition, with the appearance, in experimental music circles, of compositional works that use elements of soundscape recordings, such as with Annea Lockwood and Hildegard Westerkamp's works (vd. Lockwood, 1989, and Westerkamp, 1996). Although this aesthetic tradition seems more mature, Murray Schafer's documental tradition is the original (and originalist) one, similarly to the origin of cinema, with the Lumière films, where the practice is literally *recording* what happens. But the later aesthetic tradition expands the mimetic range of that initial proposal, to which Pierre Schaffer's theory of sonic interpretation will provide a solid conceptual framework, based on detachment or estrangement, in order to build the foundations of the practice as an art form. Its chief method is the *accousmatic* listening (a term borrowed from classical antiquity, perhaps imprecisely¹), which is an intentional reduced listening mindset that pushes the listener and/or composer to forget the physical referents of the recorded sounds, thus making the objects lose many of their documental properties, becoming detached from the mirror-of-reality value-system. Recorded sounds, acoustical objects, end up being more like pure aesthetic units, with no clear referent. Even so, its documental value is never entirely lost, but the ethics of this particular kind of mimesis - and, in fact, many kinds of mimesis - allow the object to loosen its connection to the *physis* and enter the Kantian aesthetical "purposiveness without a purpose" mindset (Vd. Hamilton, 2007: 71). This autonomous metaphorical power is particularly evident in the more mature works of the soundscape genre, where long compositions/recordings are put out with an immense clarity of form and strong thematic cohesion, showing how the art of a mature soundscape composer can really be reduced to little more than choosing what, where and when to record (Vd. Watson, 1996, Krause, 1998, Westerkamp, 1996).

This new vocabularies, based on recorded sounds, bring a new

1. Under close analysis, the fundamentals behind this method seems to be lacking in credibility. Firstly, the interpretation of the term *accousmatic*, referring to a veil that Pythagoras used to separate the teacher from its students, in order for them to concentrate on the contents of his speech, may be erroneous, as this veil is argued by some authors to be metaphorical and not literal. Secondly, the assumption that a total elimination of the physical referential is possible is very questionable, although Schaffer was probably not that naive. Finally, the notion that tonal music presupposes knowledge of the origin of sounds is probably just plain wrong.

approach to musical interpretation which is distinguished from previous systems based on tone. The existence of the soundscape as a musical work depends not only on accepting like very little intervention of the author to none at all (vd. Licht, 2009), but also on assimilating those new vocabularies, mostly based on timbral distinctions. This kind of distinction is actually closer to our natural way of assimilating sounds in daily life, almost wholly dependent on timbre and not on tone. The timbral palette is not made of purely quantitative relations - as tonality also was not purely quantitative - but instead operates through similarity, contrast, or any possible type of mental association. Extra-acoustic relations can also be established in soundscapes, for example, through semantic associations between recognisable referents of the sounds - again, as in tonal music, but with a much stronger musical emphasis on the possibilities raised by these associations. It is not at all clear which of the paths - associations pursued through either timbral or extra-acoustic properties - is more dominant in the making of the soundscape composition, but both seem to play a role. The soundscape's validation as a compositional work also depends on accepting some premises of minimalism, as the aforementioned minute role of the composer, but also the quality of *being an object* as a guiding principle of art-making; or, in other words, of identifying "objecthood" with "arthood" - the first of these terms, as a description of a minimalistic premise, coined by the art critic Michael Fried (vd. Fried, 1967).

Some of this might sound a bit fishy: both the documental approach of Schafer and the aesthetic approach of Schaffer raise questions of charlatanism regarding a possible definition of the soundscape. While the enthusiasts of the documental have to establish criteria of verisimilitude and objectivity to vindicate their works (and, obviously, there are no intrinsically natural criteria for that), on the other hand the aesthetes have to stretch the concept of the soundscape, adapting the acoustical contents to their ends and sometimes distorting the material to a point where it can barely be identified as a proper soundscape. But both approaches also highlight very positive aspects of its practise: the freudian *unheimlich* effect, of estrangement and familiarity combined, achieved by such recordings, is extremely powerful, as the mixing of recognisable acoustical signals with a lack of visual reference excites

the imagination in an uncommon way. Many soundscape composers (or interpreters, recorders, or even “sonic historians”, whatever we want to call them), particularly in the aesthetic tradition, purposely wear headphones during sound capture in order to increase the distance between referent and reference and max out the representational effect (Vd. Lane & Carlyle, 2013). In fact, the practice seems to highlight the physical role of the composer more than in the tonal tradition, as the producer or composer of soundscape is necessarily more aware of its own physical presence, or of its equipment, in the recording (Vd. McCartney, 2002).

Setting this preliminary considerations aside, and turning to a more explicit analysis of the practice, soundscapes can be provisionally defined as a very minimal, almost skeletal form of music, which involves (1) the comparatively minute role of the composer (2) the lack of connections to known musical traditions (tone, pitch, etc) and (3) the intensity of physical and visual references, which is higher than in typical tonal music, where real-life perceptions are not dominant: a violin, for instance, does not immediately recall the act of playing the instrument, but the sound of water dropping does recall the physical event. This atypical configuration allows the metaphoric range of the acoustic object to increase dramatically; even in the initial documental tradition of the soundscape, the aesthetic experience easily takes over - the same could have happened with film, if this art form did not give itself so easily to narrative ends, to which it is so much formally predisposed. The soundscape experience is totally adequate to Schaffer’s reduced listening proposal, and also fits perfectly with the concept of objecthood in minimalism. Besides, everyday sounds, which are acoustical events primarily identified with physical objects and do not inherently carry to us musical contents, are, when used as musical vocabularies, potentially more abstract units than the musical representations of the tonal system, which remain as a fixed measure. Concrete sounds can be said to be two times an abstraction: on one hand, they are a reproduction/representation of the original event, and on another, through the accoustical creation of acoustical objects distant from their source, they are an attempt to break the bond of the first abstraction and re-attach it to a new chain of mental associations. So soundscapes seem

to be both a moderate practice of minimalism, retaining its *simplicity of form and a literal, objective approach* (Brittanica, 2019), and also an extreme genre of musical expression, where the main unit (which, in music, is made up of tone, timbre, pitch, whatever) tends to be dissolved against the background, not unlike what happens also in very noisy music, where the profusion of elements frequently approaches unintelligibility.

Although this minimalist essence is not dissociable from the soundscape, it seem to involve a more inherently mimetic practice than pictorial or sculptoric minimalism, due to the nature of the sonic medium. In the visual arts, and specifically in painting, before the ultra naturalism of Constable, the aim was not always verisimilitude, but more often representability (Vd. Gombricht, 2004). After the climax of realistic representation in 19th century painting, with universally valid matching pictures, and the advent of photography, abstraction ruled supreme in the visual arts, from then on, and mostly still does. But in music, abstraction was always the dominant mode, so its path was the opposite of painting: having started with representation, not verisimilitude, it ends up, at present, in the terrains of *musique concrete* (currently, electro-acoustic) and soundscape compositions, which are both naturally based on verisimilitude, as the sound recording basically makes a technical copy of the original object. Thus that initial clash between verisimilitude and abstraction present in the history of music finds, in the soundscape, a reformulation: on one hand, the practice intends to be a reproduction of the empirical experience as faithful as possible, and on another it proposes an intense detachment of its referent. So if music is not an inherently figurative art form, at least not as much as the visual arts, the aesthetic proposition of the soundscape presents an interesting antagonism between mimetic sameness and representational estrangement. Such elevation and additional complexification of form and content could only be made possible by the maturation of musical concepts and traditions throughout the late 19th and 20th centuries, both in Western Culture as well as through the assimilation of vocabularies and languages from other traditions around the world.

That inherently non representational and abstract character of

music may have a difference in degree and not in kind to the visual arts. Not all representations have to be figurative like in the visual realm, where matching the original image with the copied one is fundamental to the achievement of the classic mimesis. Even so, music can be figurative in that same sense: feelings can be represented through sonic progressions, as the most basic emotions, like joy, or sadness, can be musically described through tonal crescendos and decrescendos, in a very directly representational way, without elaborate abstractional devices. Concrete and universal properties can also be attributed to pieces of music, like intensity and volume; and it is irrelevant whether these seem like synesthetic attributes, or “dead metaphors” borrowed from touch and sight, because touch and sight are also defined through properties related to other senses or realms (Vd. Lane & Carlyle, 2014.). Seen at this light, the concept of “visual landscape” seems very similar to the “sonic landscape”; but, still, there seems to be something fundamentally different about interpreting any image as a painting and interpreting any “sonic landscape” as music. Interestingly, perhaps this is not due to any intrinsic property of the sonic realm which conveys its abstract character, but more due to the constitutional properties of what we consider to be an “object”. Although this term, in the philosophical sense, is mostly used as a conceptual mark, its recurrence in ordinary language seems to be closer to the visual sense; its most common attributes are borders, definability, portability, identity thought distinction, separation, which are primarily visual and concrete attributes (although closely related to the tactile; Vd. Ford, in Lane & Carlyle, 2014, and McCartney, 2002.). The primacy of the visual is also dominant, or at least seminal, in the “realism” of artistic movements or philosophical schools of thought; the most basic meaning of the term is related to the visual match, but subsequent abstractions lead to other meanings like similarity of form, common sense mindset, equalitarian political stance, etc.

So if the visual seems to be conceptually closer to the objectifiable, which in its turn is almost necessarily tactile, the sonic realm, despite being based on and apprehended through physical vibrations, seems to be farther away from that (on this topic, the philosophy of Edward Casey is referred by some soundscape authors: Vd. Norman,

1996, McCartney, 2002). According to its abstract character, whether in the tonal system or in post-tonal traditions, musical objects are reproducible and do not lose artistic value because of the copy, unlike in the visual arts. The concept of “object”, when applied music as a material expression - and not so much as abstract notation - does seem to have a more diffuse definition than in the visual arts, appearing to tremble in the frontier between background noise and ascertainable unit. Some theorists actually define sonic noise as a transcendental condition, an aprioristic subtract from which it is possible to constitute a musical object: «Rather, noise is the set of sonic forces that are capable of entering into differential relations with one another in such a way that they surpass the threshold of audibility and become signal» (Cox, 2009; also *vd.* Hamilton, 2007). So what we call a soundscape, a recording of world-as-it-is, sonically, in a given moment in time, can be described in this terms as a transcendental condition necessary for the determination of any acoustical units or musical constructions. It is in fact more than appropriate to apply this description to the sonic realm rather than to the visual: sound is a continuum that exists as physical vibrations, and those, according to the conservation of energy laws in physics, are in permanent transformation, so sound never ceases to occur, as it disperses itself through space and transforms itself into other vibrations, other sounds²; the same, however, does not occur with photonic movements in the visual arts, that is, no analogy seems to be possible. So perhaps there is a strong relation between this very clear dynamic of conservation of energy present in the sonic realm with the aforementioned difficulty in ascribing objectivity to sounds, which we do not have the time do develop in the present paper.

Furthermore, music is itself, formally, entirely artifice, as it has inherently no representational content, unlike the naturalist visual tradition, where more artifice is typically used only to disguise the artifice (Vd Gombrecht, 2014). Such problematics have been studied particularly in 20th century avant-garde art history; but there is no specific

2. We can recall Some observations by Gottfried Wilhelm Leibniz on perception; he uses the sound of the ocean as an example, highlighting how it is not necessary to identify perceptible objects, such as the waves, to perceive a whole that we identify as the sound of the ocean. Thus Leibniz distinguishes between an unconscious perception of the whole material and the conscious perception of individual sonic objects (Vd. Cox, 2009).

place in academia for the study of the soundscape, whether simply as sonic material or interpretable musical form (Truax, 1996). There seems to be an inherent difficulty in considering the everyday soundscape not only as a musical work, but even as a true cognitive object, and thus it remains mostly considered as simply background noise, a continuum without individuations³. Concrete and objectifiable empirical sonic data can more easily be disposed for systematisation and interpretation, such as acoustic - not purely sonic - units, in plain sound, or aesthetic acoustic units in what we today would call *musique concrete* and its derivations. Despite that, most of the musical *corpus* of the West, and also of most erudite traditions around the world, has been built on the abstract unit of tone. Again, it seems that the constitution of objects in music is slightly different, or occurs in different terms, when compared to the visual arts, and this does not appear to result from cultural specificities involving musical practice, but from inherent properties of the sonic realm.

As we've seen, the inherent minimalism of the soundscape means that the mere technical recording of events can be considered as a compositional act. This is made possible by the path taken by western music since the atonal revolution at the end of the 19th century, with the advent of electronics and the concept of the acoustic object; this allows the composer's job to be radically limited, in the form of the soundscape, to a sort of enabler of pure *musique concrete*. But despite its obvious radicalism, the genre can still welcome works that involve manipulating acoustical properties of the recorded material (through sound mixing, in the studio), or even the use of acoustical vocabularies to create an entirely artificial soundscape (through composition, by the gathering and disposition of elements, abbreviation, by compressing time, or expansion, through the extension of time). In plain recording, its most extreme form, the soundscape appears to be contrary to our familiar notions of composition and authorship, but it can still be defined as a composition if we consider the recording not as a neutral process,

3. Approaches to soundscape or ambient sound can be found in musicology, sound engineering and audiology, psychology and sociology, and acoustic environmentalism (Truax, 1996). The absence of a specific area of study causes the import of technical terms from other areas, such as geography, anthropology, and the natural sciences, like "soundscape", derived from landscape, "soundmark", based on landmark, and complex concepts such as "geophony", "biophony", or "antropophony".

but as an intentional, selective, creative process, which involves an *a priori* interpretative disposition. The border between intentional practice (which arguably may be part of the definition of a work of art) and plain event is rather diffuse: while some soundscape authors consider the practice of the soundscape to be authorial, some others tend to see it not as composition but more as a mediation of concrete phenomenical and empirical contents - unlike the contents of tonal systems, which are inherently conceptual and therefore not empirical nor natural. (Vd. Cusack and López in Lane & Carlyle, 2014; also, Chattopadhyay, 2012). Again, the documental aspect of the soundscape is indissociable of its aesthetic interpretation; both traditions are interrelated. And while the documental tradition seems to carry an ethical stance, the aesthetic one merely attempts to fuse nature and artifice, making both indistinguishable - *a la* Oscar Wilde's *The Art Of Lying* - which also is in accord with vanguardist musical theories of the XX century, such as Cage's notion of the world as a continuous composition (vd. Cox, 2009) as well as Schaffer's accoustic listening and the *object sonore*, which bring the previously supremacy of the musical tonal units closer to a dissolution in the background sonic contents.

Hopefully we have so far adequately described how the soundscape is properly connected with the musical tradition of the past century; but the aesthetic territory that it inhabits makes it difficult to classify the genre in a formal and systematic manner. As Schaffer's accoustic disposition distorts an apparently familiar setting, it forces its re-interpretation, thus creating an acoustical/musical content situated between representation and estrangement, closeness and distance, documental and imaginary; it changes the trajectory of the original physical sonic object and re-assigns it a new representational role (Chion, 1994; vd. Chattopadhyay, 2012: 228). Obviously, such an experience of alterity is not exclusive to that disposition towards estrangement, only intensified by it, as any perception based on artificiality, even without any obvious connections to the physical sources on which it is based, always carries a metaphorical value and re-associative potentialities. In fact, all perceptions can be a vehicle for estrangement and a potential mimetic experience, not only art-related ones. But this wide metaphorical range is particular intense in the soundscape, as it

is very common to find surprising sonic connections between distant physical referents - for instance, strong similarities between the sound of swarms of tiny shrimp and crackling fire, or the sound of crushed glass and the flow of a river (Vd. Lane & Carlyle, 2014 and Lockwood, 1989). And although in the tonal tradition the metaphorical imagination also plays a role, establishing musical narratives of causality from acoustical/mathematical/musical relations, in soundscapes that participation is severely intensified by the natural characteristics of the genre, given that the natural sonic realm, the common way of sounds occurring in the world, has an immense variety of timbral distinctions, much more than those that exist or can exist in a premeditated composition with a limited set of instruments and/or tools to work with. Also, although most of the world's soundscapes are dependent on a physical logic, as the interactions between sounds represent supposedly logical interactions between physical objects, that logic does not necessarily translate into an acoustical logic, much less a musical logic; thus the natural soundscape possesses an inherent unstructured form which provides a very fertile ground for the compositions allowed by the new vocabularies and languages that 20th century music has naturalised. Both aspects, the variety of its palette and its inherent unstructured form, allow a perfect disposition for the accousmatic proposal, or, at least, immensely superior to what can be accomplished in this respects with traditional tonality.

A crucial composer in the history of 20th century music, John Cage, also points out how the distinction between the acoustical content of background noise and objects of musical expression is exclusively dependent on the subject's (composer, interpreter, listener) imagination. His famous 4'33" composition is more than an extreme minimalistic exercise, given that the aim is not the creation of music without sound, as the author states (vd. Kostelanetz, 2003: 51); the purpose of the exercise, which involves someone sitting at the piano and playing absolutely no note whatsoever during 4,33 minutes, is to call attention to the surrounding noises that involve any interpretation - that is, in more generalist terms that can be applied to any art, to the background of material distortion that involves any coming together of an intellectual form. It also requires a direct participation from a pro-

ducing subject, even if more conceptual than practical: someone sitting at the piano, even if not producing any sound at all, is an intentional participation. In this light, 4'33" seems somewhat like a variation of the soundscape, as it involves a non-programmatic expression of the surrounding sonic background that spontaneously arises each time the piece is played; but it still is an approximation to music as we know it, as it is based on the coming together of acoustical events.

Zorn's *Theatre of Musical Optics* proposal, on the other hand, is more radical and doesn't waste time with theoretical considerations regarding the frontiers between sound and music; instead, it absolutely disassembles the concept of music, detaches it from the medium of sound, and raises the possibility of applying it to other mediums. Thus it proposes a definition of music as a way of manipulating things. This is interesting for two reasons: it does not define music purely as an ontic consequence of dealing with a specific medium (sound) in an artistic way, and thus sees music not simply as a practice associated with a medium but as a *mode of being*. Music's existence as the art form of the sounds derives exclusively from applying general principles about art (from Aristotle's *Poetics*, Longinus' *On the Sublime*, etc) to that specific medium; but in Zorn's proposal, instead, the principles that we apply to sound in order to produce music are seen as independent from sound and able to be reassigned differently. This presupposes an interesting ultra-platonic worldview, on which it is possible to extract from the material expression (sound) the form/idea of the expression (what is, in material terms, musical manipulation) and re-apply it to other medium, which, in Zorn's experiences, is the visual. The *Theatre of Musical Optics* sessions, mostly performed between 1975 and 1978, consisted of "solid sounds, different shapes, textures, colors, histories, to be ordered in musical fashion" (Zorn, 1994). So, in this model, what we consider to be music is the material expression of a way of connecting individuations, or constituting of forms, which is previous to its expression. If, on one hand, perceptible music, music as we know it, is what allows the abstraction of this extra-sonic substantial quality, on another that same substance can be seen as the metaphysical origin of its musical material expression; and by separating and abstracting that substance, we can apply it to other means of expression such as

the visual medium. Putting it this way, traces of a classical Aristotelian/Platonian divide can be found; while the first focuses on the particular and from there it extracts the universal, the second believes in the universal first, and although it takes the particular as its enabler, matter as enabler of form, it could theoretically conceive form uniquely as-it-is. So, in rough terms, the Platonian universal is necessary for Zorn's excusing of matter and evocation of the pure form of the musical, but the Aristotelian particular is necessary for the embodiment and capturing of the musical form, warranting its survival through the transfer into another configuration of matter. One can infer that Zorn could never have conceived this if he was not a musician himself, a practitioner of musical expression; it was through the fusion of musical and visual expressions - exercises in particularisation of form - that he found the possibility of the musical form's embodiment in the visual only; it was not through an abstract conception of musical principles, it was through the particular of sound itself.

The boldness of the aforementioned proposals - minimalism, absence of intentional, authorial and compositional roles, in the soundscape, and abstraction from medium into pure form and re-attribution to different matter, in Zorn's *Theatre* - seems to make the mirror of art crash into itself and enter a sort of meta-artistic territory. These conceptual adventures highlight how there seems to be something involved in the complexity of mimesis that is already present in all art but that is particularly active and visible in the post-modern field of concepts like objecthood, nature as art/art as nature, dissolving/fusing art and life, and in minimalism and its derivatives. When reduced to a barebones format, many current notions of art end up defining it as a purely formal conception: art is only its medium. As recordings of "background noise", of "things as they are", soundscapes are similar to the frequently cited example of the dissolute avant-garde: the visual blank painting, where the medium is all. In music, this is additionally facilitated by the inherent lack of representational content, though arguably not entirely. From this point on, it is easier to understand the possibility of music without sound: pure form, independent of the medium, is reformulated as a way of manipulating any matter. This is derived from material and objective contingencies of the matter at hand, that is, sound; taking that

way of doing, inherent to the sonic realm, and re-applying it to other materials is what makes possible Zorn's proposal. But although it involves a severe quantum leap from the particular (sonic realm) to the universal (musical manipulation of the sonic) and again to the particular (musical manipulation of the visual), this practice still appears to be based on something that we can familiarly recognize as music: musical languages, musical practice, tradition, way of being, that are recognizable, according to the author, on the visual end-product of the *Theatre*. So the lesson here might be: if it "looks" or "sounds" or "tastes" like music, it probably somehow is.

In conclusion, the variety of vocabulary allowed by the "natural" palette of the soundscape, also due to its non-constrained unsystematic character, is immense. However, "systems" still emerge - naturally - and traditions are created - culturally; both, in fact, simultaneously and indistinguishably. These are decurrent, using a more global definition, from the *principium individuationis* that all form requires; but, more specifically, they derive from the natural and necessary predispositions of the sonic realm that make possible what we call music. This is explicitly shown through Zorn's musical optics experiences, where modes of interacting with matter migrated to the visual medium is what allows the continuation of traditions no longer based on sound but still formally active in visual manipulation. Despite what it may appear at first, there are no severe revolutions involved in this practices: a close reading of musical traditions - not only of the West, but from around the world - inclines us to think that the soundscape musical form is not a definitive rupture, but is inserted in a continuity, and that the quality of the composer's intervention in the composition differs only in the degree and not in kind to traditional authorial music. Likewise, in the *Theatre* experiences, the dive into a metaphysical realm in order to extract a formal substance and re-apply it to a different matter appears to be among the most extreme extension of musical possibilities ever devised; and, still, it appears to ground itself in the same tradition of what we call music, as its recovery of a metaphysical substance applicable to other mediums is still entirely based, and in fact dependent, on the particular of the musical experience as we know it. As put by Clement Greenberg, one of the foremost art critics of the 20th century

vanguards, there are no definitive ruptures in art, only continuations (Greenberg, 1960). The dictionary definition of music, “vocal or instrumental sounds (or both) combined in such a way as to produce beauty of form, harmony, and expression of emotion” (Oxford, 2011), essentially establishes the coming together of acoustical events to produce interpretable musical content. It is then possible to assume that this coming together does not have to derive from an authorial framework, or, at least, not in a direct way: the practitioners of the soundscape clearly describe how the concept of *enabler* is more appropriate to the idiosyncrasies of the genre, and how it does not distinguish itself greatly from *composer* (Vd. Lane & Carlyle, 1994). Additionally, Zorn’s proposal, although requiring some demanding and even exhausting premises, retains the authorial framework but dispenses with the medium, re-applying principles of form into different matter. One can suppose that a future art form may dispense with both the authorial requirement as well as the medium, but at the moment it is not clear how such could be accomplished.

Bibliography:

- Babbitt, Milton: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton University Press, 2003
- Chattopadhyay, Budhaditya. «Sonic Menageries: Composing the Sound of Place». *Organised Sound* 17, n. 3 (December 2012): 223–29. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000422>.
- Cox, Christoph. «Sound Art and the Sonic Unconscious». *Organised Sound* 14, n. 1 (April 2009): 19. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000041>.
- Demers, Joanna. «Field Recording, Sound Art and Objecthood». *Organised Sound* 14, n. 1 (April 2009): 39. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000065>.
- Encyclopedia Britannica, www.brittanica.com, 2019 [December 2019]
- Fried, Michael, “Art and Objecthood”, *Artforum*, 1967.
- Gallagher, Michael. «Field Recording and the Sounding of Spaces». *Environment and Planning D: Society and Space* 33, n. 3 (June 2015): 560–76. <https://doi.org/10.1177/0263775815594310>.
- Gombricht, Ernst, *Art and Illusion, 6th edn: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, 2004
- Hanslick, Eduard, *The Beautiful In Music - A Contribution To The Revisal Of Musical Aesthetics*, Scholar’s Choice, 2015

- Hamilton, Andy. *Aesthetics and music*. London ; New York: Continuum, 2007.
- Kostelanetz, Richard. 2003. *Conversing with John Cage*. New York: Routledge.
- Lane, Cathy, and Angus Carlyle. *In the Field: The Art of Field Recording*. Reprinted with corrections. Axminster: Uniformbooks, 2014.
- Licht, Alan. «Sound Art: Origins, Development and Ambiguities». *Organised Sound* 14, n. 1 (April 2009): 3. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000028>.
- López, Francisco. «Schizophrenia vs l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom». *Soundscape design. Klangwelten Hörzeichen*. Hans U. Werner und die Insertionisten. Akroama, 1997.
- McCartney, Andra. «Circumscribed Journeys through Soundscape Composition». *Organised Sound* 7, n. 1 (April 2002). <https://doi.org/10.1017/S1355771802001012>.
- Id. *Soundscape composition and the subversion of electroacoustic norms*, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Cambridge University Press, 1999
- Norman, Katharine. «Real-World Music as Composed Listening». *Contemporary Music Review* 15, n. 1–2 (July 1996): 1–27. <https://doi.org/10.1080/07494469608629686>.
- Oxford Dictionary of English, Apple, 2019 [December 2019]
- Schaffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects - An Essay across Disciplines*. University of California Press, 2017.
- Schonberg, *Style and Idea: Selected Writings*, Univ. California Press, 2010
- Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation - Volume 1*, Cambridge University Press, 2010
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, 1997
- Stravinsky, Igor, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Havard University Press, 2011.
- Truax, Barry. «Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma». *Organised Sound* 17, n. 3 (December 2012): 193–201. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000380>.
- Id. «Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition». *Contemporary Music Review* 15, n. 1–2 (July 1996): 49–65. <https://doi.org/10.1080/07494469608629688>.
- Id. «Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape». *Organised Sound* 13, n. 2 (Agosto 2008). <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>.
- Voegelin, Salomé. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. New York London New Delhi Sydney: Bloomsbury, 2014.
- Westerkamp, Hildegard. «Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology». *Organised Sound* 7, n. 1 (April 2002). <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085>.
- Zorn, John. *Theatre of Musical Optics*, <http://jfgraves.tripod.com/General/theatre>.

html, 1994. [December 2019]

Zorn, John. Rituals of Rented Island: John Zorn. Whitney Museum - Watch and Listen. <https://www.whitney.org/watchandlisten/240>, 2016 [December 2019]

Zorn, John. Improv 21: = Q + A: An Informance with John Zorn. ROVA:Arts https://archive.org/details/IMP_2007_11_15, 2007 [December 2019]

Discography:

Basinsky, William, The Disintegration Loops, 2062, 2002/2003

Ikeda, Riojy, +/-, Touch, 1996

Krause, Bernie, Amazon Days, Amazon Nights, 1998, Jcd Records

López, Francisco, La Selva, 1998, V2_Archief

Id, Buildings (New York), V2_Archief, 2001

Id, Wind (Patagonia), and/oar, 2007

Lockwood, Annea, A Soundmap of the Hudson River, Lovely Music, 1989

NASA, Symphonies of the Planets, Laserlight Digital, 1993

Watson, Chris, Stepping into the Dark, 1996, Touch

Westerkamp, Hildegard, «Kits Beach Soundwalk», Transformations, 1996

Zorn, John: Six Litanies for Heliogabalus, Tzadik, 2017

Da Incoerência como Virtude Estética

Fidelidade e Inautenticidade na Execução Contemporânea de Ópera

António Correia Lopes, CFUL. *Universidade de Lisboa*

L'autorité de la mode est tellement absolue qu'elle nous force à être ridicules sous peine de le paraître.
Joseph Sanial Dubay (1754 – 1817)

Resumo

Neste artigo, começo por discutir alguns dos argumentos apresentados pelos filósofos da música em defesa da autenticidade ou da execução musical historicamente informada, e que são igualmente aplicáveis à encenação de obras, incluindo a ópera, fundamentalmente música encenada ou teatro musical, mostrando que mesmo os argumentos menos robustos no campo da execução musical são extremamente fortes quando aplicados à alteração generalizada e profunda de elementos essenciais do enredo e do espírito das óperas do passado. Alio de seguida este resultado com a análise detalhada das deficiências dos argumentos em defesa da liberdade ilimitada na encenação (em geral, e logo, também de ópera) e da sua inconsistência com a atitude completamente antitética para com a componente musical das mesmas obras, concluindo-se que esse “estilo” de encenação constitui uma moda, cuja imensa força se mede precisamente pela invulnerabilidade (e/ou ignorância) face aos argumentos e críticas mais sólidos e evidentes, e que, em princípio, passará, como todas as modas, sem uma explicação racional que não a passagem do tempo, o cansaço e a sede de novidade. Caso contrário, poderá colocar em perigo, não apenas uma riquíssima herança artística, mas o próprio futuro dos conceitos de obra teatral e musical como criação dos seus autores, sobrevivendo apenas o modelo do material para improvisação ou colagem, e assim deixando estas artes mais pobres.

I

A autenticidade histórica tornou-se uma dimensão importantíssima na nossa prática interpretativa da música anterior ao séc. XX.

No change has more profoundly influenced the development of our music-making during the last two decades than the growth of the historical performance movement. The search for original methods and styles of performance has brought about a seachange in our listening habits, and indeed in our approach to the whole question of repertory and tradition in classical music. (Kenyon 1988, 1)

O impacto destas transformações captou de imediato a atenção dos musicólogos, e, um pouco mais tarde, dos filósofos da arte. O movimento da *execução historicamente informada* propôs modelos de prática musical para o repertório pré-clássico que desafiavam a tradição, sendo tipicamente filosóficos vários problemas que essa prática levanta. Na década de 1980, o movimento foi-se tornando a prática dominante e começaram a ser discutidos diversos tópicos relativos ao ideal da autenticidade histórica, gerando-se abundante literatura filosófica que frequentemente integrava uma argumentação rica, sofisticada e motivante de ambas as partes.

A esta tomada de consciência da importância de seguir as práticas dos contextos históricos em que as obras foram produzidas deveria corresponder uma similar consciência da necessidade da contextualização histórica para a correcta apreensão e apreciação das obras das restantes artes performativas, em especial, no teatro, dado que a produção de obras dramáticas apresenta paralelismos evidentes com a execução musical, sendo as suas estruturas ontológicas quase idênticas. Em ambas, e em geral, o autor (autor/dramaturgo) idealiza uma obra (algo como um tipo abstracto) e codifica, numa notação pública (partitura/guião), as instruções que devem ser executadas/interpretadas por músicos/actores perante um público, para que a obra possa ser apreciada na sua plenitude, ao manifestar-se como exemplar concreto, potencialmente irrepetível, e dotado, em cada ocasião, de uma situação espaço-temporal única e de um subconjunto das muitas variantes interpretativas e performativas permitidas pela incompletude natural da notação.

E no entanto...

UNCONVENTIONAL DIRECTOR SETS SHAKESPEARE PLAY IN TIME,
PLACE SHAKESPEARE INTENDED

In an innovative, tradition-defying rethinking of one of the greatest comedies in the English language, Morristown Community Players director Kevin Hiles announced his bold intention to set his theater's production of William Shakespeare's *The Merchant of Venice* in 16th-century Venice.

"I know when most people hear *The Merchant of Venice*, they think 1960s Las Vegas, a high-powered Manhattan stock brokerage, or an 18th-century Georgia slave plantation, but I think it's high time to shake things up a bit," Hiles said. "The great thing about Shakespeare is that the themes in his plays are so universal that they can be adapted to just about any time and place."

According to Hiles, everything in the production will be adapted to the unconventional setting. Swords will replace guns, ducats will be used instead of the American dollar or Japanese yen, and costumes, such as Shylock's customary pinstripe suit, general's uniform, or nudity, will be replaced by garb of the kind worn by Jewish moneylenders of the Italian Renaissance. [...]

Though Hiles, 48, is a veteran regional-theater director with extensive Shakespeare experience, he said he has never taken such an unconventional departure. The Community Players' 1999 production of *Othello* was set during the first Gulf War, 2001's *The Tempest* took place on a canoe near the Bermuda Triangle, and last year's "stripped-down," post-apocalyptic version of *Hamlet* presented the tragedy in the year 3057.

Hiles said he became drawn to the prospect of setting the play in such an unorthodox locale while casually rereading the play early last year. He noticed that Venice was mentioned several times in the text, not only in character dialogue, but also in italics just before the first character speaks. After doing some additional research, Hiles also learned that 16th-century Europe was a troubled and tumultuous region plagued by a great intolerance toward Jews, historical context which could serve as the social backdrop for the play's central conflict.

Hiles had been planning to center the play around an al-Qaeda terrorist cell before going with an avant-garde take. "Theater is about taking risks, and I'm really excited to meet this newest challenge."

Some of Hiles' actors, however, have reacted negatively to his decision. [...] "I guess it's the director's dramatic license to put his own personal spin on the play he is directing, but this is a little over-the-top," said Stacey Silverman, who played Nurse Brutus in Hiles' 2003 all-female version of *Julius Caesar*. ("Unconventional Director" 2007)

Esta sátira à trivialização das práticas radicais e explanações “críticas” de encenadores revisionistas, extremamente inteligente nos detalhes das suas atitudes estereotipadas (aqui invertidas), expõe profundas perplexidades, quando equacionada à luz dos paralelismos ontológicos acima assinalados. Nomeadamente:

- Como compreender que, na encenação teatral, a situação seja diametralmente oposta à da execução musical, tendo os encenadores liberdade total para recorrerem ao anacronismo sem regra ou coerência, e para simplesmente ignorarem as intenções mais basilares dos autores, claramente essenciais a cada obra e registadas sem qualquer ambiguidade (dimensões aparentemente muito mais estruturantes das obras teatrais do que as que estão em jogo na execução musical): parâmetros como a localização espaço-temporal e tudo o que isso implica, o número e identidade das personagens e mesmo o próprio enredo e o texto?
- Como é possível que os vários argumentos centrais a favor da ideia de que a via para aceder à verdade das obras em si mesmas, e assim fazer jus ou maximizar o seu potencial artístico e a fruição do público, é usar práticas e instrumentos os mais fiéis possível aos usados quando os autores as criaram, tenham sido aceites como argumentos válidos e fortes pela vasta maioria dos académicos, executantes e membros do público, de tal modo que a norma da fidelidade raramente é quebrada, enquanto no domínio do teatro, os *mesmos* argumentos, apresentados, *mutatis mutandis*, a favor da fidelidade a textos e práticas, sejam completamente ignorados ou, muitas vezes, nem sequer sejam considerados relevantes, quanto mais procedentes, como se as próprias regras do raciocínio consistente estivessem sob o poder do encenador actual ou fossem mais um adereço com o qual pode fazer tudo o que quiser, em nome da sua “visão criativa” da obra?

Mas isto não é tudo. É que há um género artístico, nascido em berço de dourado elitismo intelectual na Florença da transição do séc. XVI para o XVII, para se vir a tornar uma das formas de arte mais populares, e que consiste na junção de várias artes, sendo as duas principais... a música e o teatro! Falo evidentemente da ópera. No final do séc. XX, dada a inconsistência entre as práticas musicais e as dramáticas, e entre as respectivas fundamentações teóricas, coube

à ópera o papel pouco invejável de tentar uma solução para a contradição. E como o fez? Simplesmente não o fazendo. O paradigma actual para a encenação de ópera composta até ao início do séc. XIX consiste numa espécie de “compre 2 e leve 3”: para além da música e do drama, o público é brindado com o que poderíamos chamar “o espetáculo da dissonância cognitiva”, gerado pela incoerente justaposição de:

- 1) execução musical usando instrumentos e práticas que replicam fielmente os da época da composição e seguindo as mais exigentes edições críticas, que assinalam cada dúvida textual e cada alternativa autorizada pelo autor, e corrigem os erros de cópia, cortes ou interpolações mais diminutos e insignificantes;
- 2) acção cénica que pode ter quase nada em comum com a época, o local, o enredo e a caracterização e número das personagens estipulados no libreto e nas indicações de cena.

Acresce ao efeito de incoerência que o texto cantado raramente é alterado (pois isso criaria dificuldades à correspondência silábica com a música), o que significa que as personagens, enquanto cantam, podem agir de forma totalmente independente, divergente ou mesmo contrária ao texto que enunciam.

II

Curiosamente (e infelizmente), o interesse da comunidade filosófica de matriz anglo-americana por estes problemas tem sido quase nulo, comparativamente com o demonstrado pela, apesar do facto de que aqueles têm alimentado polémicas bem acesas e visíveis entre músicos, musicólogos, encenadores, críticos e público, e se revestirem de vincadas dimensões sociais e políticas, praticamente ausentes no debate da contextualização histórica na execução musical – é provavelmente o único tema do mundo da música clássica suficientemente escandaloso para já ter merecido destaque de primeira página em tabloides. Com efeito, nenhum dos dois termos mais usados para designar o modelo do revisionismo radical na encenação, *Regietheater* (teatro de encenador) e *Regieoper* (ópera de encenador) origina quaisquer resultados em buscas no website *Philpapers* nem na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Em contrapartida, é, desde há pelo menos 20 anos, tema de um cada vez maior número de publicações em Musicologia da Ópera ou Estudos de Teatro, para além de colunas jornalísticas de crítica

musical mais ou menos especializada, incluindo grupos de discussão nas redes sociais. Basta uma consulta na Wikipedia para obter esclarecimento básico. Eis um resumo.

Regietheater is the modern practice of allowing a director freedom in devising the way a given opera or play is staged so that the creator's original, specific intentions or stage directions can be changed, together with major elements of geographical location, chronological situation, casting and plot. Typically, such changes may be made to point a particular political point or modern parallels. [...] Eg.:

- relocating the story from the original location to a more modern period [...]
- modifications to the story from the original script
- race/gender/class-based oppression emphasised
- an emphasis on sexuality
- costumes that frequently mix eras and locales.

[...] For Wagner's *Ring* at Bayreuth (1976), Patrice Chéreau used a 19th century setting that followed Bernard Shaw, who saw the Ring as a social commentary on the exploitation of the working class by capitalists [...] and sought to make manifest an anti-capitalist and Marxian sub-text. The rise of deconstructionism gave a new lease of life to *Regietheater* in Europe and elsewhere. [...]

Supporters of *Regietheater* will insist that works from earlier centuries not only permit but even demand to be re-invented in ways that not only fit contemporary intellectual fashion but even strive to connect them with situations and locations of which the original composers and librettists could not have conceived, thus setting the story into a context the contemporary audience can relate to.

The appointment of "celebrity" directors (often from film or other branches of theatre), some [...] unable to read music, and [...] to psychologically direct singers [... lead to using] unreflected *Regietheater* clichés (often involving gratuitous shock elements). (Wikipedia 2019 a) ¹

1. É sintomático que o artigo *Regietheater* remeta imediatamente para exemplos de encenação de *ópera*. A entrada para *Regieoper* diz o seguinte: "*Regieoper* is a form of *Regietheater* [...]. The stage director assumes a central role in determining the concept of an opera [...], [which may] include changing the staging intended by the composer or librettist, modernizing the story to reflect contemporary political controversies, and infusing the production with shock value (most often, sexuality). [...]. *Regieoper* can be traced back to Swiss stage director and designer Adolphe Appia, who collaborated with Wagner. [...] His philosophy of actor-centric theater served as inspiration for Wieland Wagner when he directed Wagner's operas at Bayreuth festival in the 1950s and 1960s. [...] The importance of the director as an artistic visionary became increasingly more prominent over the 20th century. [...] Wieland Wagner mounted minimalistic productions that strove to highlight the psychological interactions of the character by setting the drama on a mostly bare and stark stage.

Para uma exemplificação informada e arguta, ainda que claramente crítica, do fenómeno *Regieoper* nas suas encarnações mais radicais (*à data*, pois o extremar da desconstrução transgressiva e a intensidade do choque que ela arranca ao público é o caminho para a meta da glória artística para esta estirpe de encenador), recorro a um excerto de um dos textos mais célebres sobre o tópico:

Mozart's [...] *The Abduction from the Seraglio* does not call for [...] masturbation, urination as foreplay, or forced oral sex. [But] the *Abduction* at Berlin's Komische Oper feature[s] the aforementioned activities. [...] Director Calixto Bieito transferred the *Abduction* to a contemporary Eastern European brothel and translated the dignified pasha [...] into the brothel's sick pimp overseer. To give the production's explicit sadomasochistic sex even greater realism, Bieito hired real Berlin prostitutes. [...] In one moment, the leading soprano, Constanze (*sic*) – who has already suffered digital violation during a poignant lament - is beaten and then held down and forced to watch as the pasha's servant, Osmin, first forces a prostitute to perform fellatio on him and then gags the prostitute and slashes her to death. Osmin hands the prostitute's [sliced] nipples to Constanze.

The episode perfectly illustrates the cultural [ignorance of most] contemporary directors. It takes place as Constanze is singing one of the most difficult arias in the soprano literature, "Martern aller Arten" ("Tortures of Every Kind") [...], meant to convey nobility in refusing the pasha's demands for her love. It belongs in the long literary tradition of tragic rhetoric; its mention of torture is not a stage direction. Mozart immediately follows the number with [...] a return to the lightest farce—making clear that nothing untoward has happened to Constanze or to anyone else in the opera. But Bieito seizes on the torture reference, stripped of its musical and dramatic context, to justify his pornographic mayhem.

Regietheater directors [...] have little tolerance for happy endings [...].² After a gruesome massacre of the prostitutes, Constanze shoots first the pasha and then herself. So the concluding chorus of "long live the pasha" is mystifyingly directed at a dead man. No matter. Better to make nonsense of Mozart's libretto than to allow such outdated sentiments as forgiveness, gratitude, and nobility to show up on an opera stage. [...]

Wieland's approach was met with much criticism and controversy, however after his death in 1966 other theater directors latched on to the philosophy and it became an influential and controversial directorial style in the late twentieth century." (Wikipedia 2019 b)

2. O final da ópera representa a generosidade do Paxá, que, apesar de apaixonado pela cativa Konstanze, e de lhe cair nas mãos o amado desta, Belmonte, o filho do líder cristão que o combateu e matou o seu filho, consegue perdô-lo e abdicar de Konstanze, em vez de exercer a vingança que se poderia esperar.

Bieito claims: [...] “I think I am very loyal to Mozart,” he notes. “There is nothing more to say.”

At Salzburg Festival [...] a *Fledermaus* dragooned Johann Strauss’s delightful confection into service as a cocaine-, violence-, and sex-drenched left-wing “critique” of contemporary Austrian politics. [...] Senta, in the Vienna State Opera’s *Flying Dutchman*, has posters of Che and Martin Luther King in her bedroom instead of a picture of the mysterious Dutchman, and burns herself to death with gasoline rather than jumping into the sea to meet her phantom beloved. [...] Handel’s Romans and nobles come accessorized with machine guns, sunglasses, and video cameras, while jerking like rappers to delicate Baroque melodies. [...] (Mac Donald 2007)

A grande quantidade de literatura sobre os tópicos em apreciação não é, infelizmente para o ponto de vista do filósofo, sinal de abundância de posições e de argumentos. Para além do facto de haver uma concentração bastante considerável dos estudos académicos nos países de língua alemã (sendo que a Alemanha é o país com a maior densidade de teatros, incluindo os que permitem a execução de óperas), a questão é que a esmagadora maioria deles adopta *a priori* uma atitude implicitamente simpaticamente com a prática do *Regietheater*, no sentido em que, em vez de questionar os pressupostos e as teses fortes que sustentariam a necessidade ou apenas a existência dessa prática, parecem partir do princípio de que esse debate está encerrado a favor dela, sendo as encenações “tradicionais” simplesmente bolsas de resistência que mais cedo ou mais tarde irão render-se ao estilo de encenação “do nosso tempo”. Deste modo, o que importa não é questionar a legitimidade, coerência ou contribuição artística do *Regietheater*, mas sim, pressupondo-as como dadas, caracterizar o estilo ou tipo de *Regie* de cada encenador, as encenações em concreto, e propor interpretações que se enquadrem nas escolhas daquele e permitam compreender o “conceito” da encenação, as suas simbologias, sub-textos, metáforas, referências culturais, críticas estéticas, sociais e políticas, ou o modo como contribuem para alguma desconstrução ou transgressão de elementos tradicionais do teatro ou da ópera.

Isto poderá ser um modo legítimo de estudo, revestido de uma espécie de neutralidade científica perante o objecto, se bem que dirigir esforços de análise e investigação para apresentar interpretações complexas e subtis de obras tão multifacetadas parece denunciar a tal aceitação prévia de que “actualmente, é isto que se faz, portanto, estudêmo-lo”. Ora, para o filósofo, isto pode ser bastante frustrante,

por razões de prioridade conceptual óbvias. Além disso, é preciso ter consciência de que, mesmo que só suceda em ocasiões menos frequentes, os pressupostos dos modos de análise e interpretação de que falamos são postos em causa por declarações brutalmente francas, geralmente de pessoas a quem foram entregues encenações por motivos de “novidade e frescura” da visão do “outsider”; por exemplo, “confessar” que nunca assistiu a um espectáculo de ópera, ou que não aprecia ópera, ou aquela ópera em particular, que optou por um deslocamento espaço-temporal radical de modo puramente arbitrário, que não é capaz de decifrar uma partitura, que desconhece (ou nem se interessa) o que é e o que não é possível exigir de cantores em termos de técnica vocal *versus* acção cénica, etc.³ A sensação com que ficamos é, como no caso de muita arte contemporânea, especialmente a conceptual, se de vez em quando, apesar de toda a erudição empregue pelos académicos ou pelos críticos na identificação d’“o conceito”, chave ou mensagem da encenação, se revela de modo inescapável que “o rei vai nu”, quantas outras vezes se deram ou darão casos semelhantes sem que alguém o tenha percebido, mesmo que com graus de nudez variáveis?

Vejamos então um exemplo deste tipo de estudo e de alguns dos seus pressupostos típicos.

III

Num ensaio muito recente, Miku Oya aborda três encenações modernas de uma ópera de Strauss, começando com a seguinte constatação:

For much of its history, *Der Rosenkavalier* had been staged following the scenery and costumes created by Alfred Roller for the first performance [...]. Even today, opera directors and critics struggle to relinquish and transform the concept of *Der Rosenkavalier*'s original production. Can they overcome this original concept? What are the concepts adopted in modern productions? How do contemporary directors transform central motifs to keep this opera alive for posterity? (Oya 2019, 2)

Observe-se o que, nestas poucas linhas, é pressuposto como consensualmente verdadeiro, e, portanto, isento de qualquer fundamentação:

3. Exemplos reais: cantar uma ária importante virado contra a parede do fundo do cenário; executar um salto entre planos elevados na passagem de uma ária que contém as notas mais agudas e difíceis.

- todas as óperas *podem e devem* ser objecto de alteração no seu “conceito original” mediante o tratamento *Regietheater*;
- se alguma obra parece recalcitrante, a única explicação possível é que os encenadores têm de fazer um esforço extra para “ultrapassar esse “conceito” (estão eliminadas à partida, e sem justificação, quaisquer outras possibilidades explicativas, p.ex., a obra simplesmente não necessitar de modernização e reescrita de enredo por ter sido criada como, em parte, uma evocação deliberadamente anacrónica, como é o caso desta mesma ópera);
- o tratamento revisionista não só mantém qualquer ópera “viva para a posteridade” (passe a contradição de que, se as encenações actuais tornam a obra viva para o nosso tempo, não o podem fazer para a *nossa* posteridade, para a qual elas serão tradicionais e “datadas”), mas é também o *único* modo de o fazer.

A passagem que cito em seguida implora em vão por um vestígio de argumento, começando com uma teoria delirante sobre velocidades de envelhecimento e prazos de validade diferentes das dimensões sónica e dramática da ópera, terminando com a declaração arrogante de que assim se revela a verdade das obras, seguida por um cliché que, suprema ironia, poderia ter sido retirado, *ipsis verbis*, das proclamações que o movimento autenticista na música (o contrário do ideal *Regie*) repetiu *ad nauseam* nos tempos heróicos que precederam a sua coroação como ortodoxia.

Konwitschny [...] suggests that the music of the opera has become obsolete only very slowly, therefore it remains apprehensible despite being composed over one hundred years ago. By contrast, the stage directions became rapidly out-of-date owing to historical transition. When the circumstances or contexts that generated them were lost, the validity of the stage directions expired.[...] He felt the need to translate [them] into forms closer to the experiences of contemporary audiences. According to Konwitschny, it is even permissible for directors to modify the spoken or sung texts, if necessary, in order to achieve this connection with contemporary experience. His directions are intended to present the “truths” of the work behind the “patina” of its outdated text. (3)

Mais alguns excertos ilustrativos desta abordagem tipicamente fantasista e avessa à problematização de tudo o que está a montante, enquanto a pratica intensamente sobre os elementos a jusante:

Alternatively, the darkness behind the mirror could be interpreted in a psychological or philosophical sense. Wolfgang Schreiber described it as “in-substantial black night”. Wernicke has transposed the musical motif of the silver rose to this dark room. It is the “nothingness” behind the elusive “real world” that reveals itself only at this moment in the production. The rose symbolizes artificiality and insubstantiality through the harmony of three flutes, three solo violins, harp, and celesta (6).

The scenery of the final scene is the main shopping street of a modern city on a snowy night. There is nothing on display except a showcase of female mannequins under the neon light. Octavian, Sophie, and the Marschallin stand as lifeless mannequins wearing bobbed hair wigs and underwear under white fur coats. Regarding this act, Konwitschny quoted from Walter Benjamin in the programme: “the copy is the original”. All liveness, vitality, and wildness disappear from the stage and only loneliness, lifelessness and emptiness remain.[...] This scene represents the pessimistic view of the director about the present day.[...] The Marschallin does not take farewell of her young lover [...]. The Baron’s expulsion might finally mean the “possibility of reproduction by two women without a man”. Instead, it results not in new life, but death. [...] If human beings were to lose the ability to reproduce, they could survive only as their copies. However, in this case, there is no difference between the original and the copy. The three women are wrecks of modern humanity; fictions, and metaphors as well. ⁴ (8/9)

As conclusões desta análise, são as que se deve esperar dos estudos deste género (realço a itálico as expressões omnipresentes):

The transformations [...] demonstrate that, for all its apparent superficialities, it is a work that has *the capacity to speak to the inner nature of modern society*. In taking liberties with the traditional, and *arguably tired*, staging conventions, all three directors find *fresh insights and darker undertones*. [...] The reactions of the critics to their efforts reflect *the courage* needed to “meddle” with a much-loved warhorse of the operatic repertoire *but also the rewards* that can come from doing so. (12)

IV

Podemos sintetizar os aspectos do *Regietheater* que o seu defensor

4. The travesty nature of the role of Octavian - a young man portrayed by a mezzo-soprano who [...] must take on female disguise - is seen in this production not as an outmoded theatrical convention but as a device necessary to accentuate the gender problems of the modern age.” (7). A propósito de uma encenação em que o cenário continha quatro pinturas célebres de mulheres da mitologia clássica: “Female mythological characters play the main role in these four paintings. Consequently, the Marschallin’s sexual desire is set as the background of this production.” (10)

tipicamente invoca do seguinte modo:

1. Tornam a obra relevante/significativa para o nosso tempo, revelando temas e mensagens ignoradas por encenações tradicionais.
2. Quebram a monotonia na encenação.
3. Atraem públicos mais jovens e menos elitistas.

Note-se que estão estreitamente interligados, sobretudo porque se crê que os dois últimos são resultados do primeiro. Por outro lado, temos de salientar que a identificação e defesa destas atitudes para com as obras só é possível num enquadramento teórico que advoga o papel do encenador como autoridade superior à dos criadores das mesmas, e admite como legítimas todas as modificações destas que sejam necessárias para a implementação da visão do encenador (mesmo que isso implique que este já não esteja a *interpretar*, no sentido estrito do termo, uma obra criada por outros, mas a criar uma obra nova, parcialmente “sua”). E isso, por sua vez, significa que defender este modelo pressupõe a refutação da ideia de que os encenadores, como os restantes artistas-executantes (actores, cantores, instrumentistas, maestros) têm alguma *obrigação de carácter ético* para com os “criadores originais” da obra ou mesmo para com a obra de arte ela mesma. Ora, tal refutação está praticamente ausente dos debates em torno do tópico e das declarações dos encenadores. Em vez disso, temos o silêncio de quem não consegue conceber a hipótese de uma resposta afirmativa, ou sequer que tal questão se coloque, ou a simples e categórica afirmação de qual é a missão do encenador contemporâneo, que exclui implícita mas inequivocamente a possibilidade de tais deveres de natureza moral.⁵

Mas estas alegadas evidências fáceis não satisfarão o filósofo da arte. A questão é perfeitamente pertinente e até central, e o que pode ser surpreendente é o facto de ser possível montar uma defesa

5. It is not our job to direct the pieces in the way that the author imagined them, [...but] to ask certain important questions in order to prompt a discussion. The pieces are the material with which to do this, they are not just for their own sake. [...] (Konwitschny, citado em Beyer 2007, 29). O muito solicitado encenador radical faz seguir a declaração acima, para si evidente, por uma frase que para muitos será tudo menos isso, e para alguns, roçará a falta de sentido: “If you understand Mozart as a closed system, you are abusing him and he can’t get out.”

bastante robusta e convincente da resposta afirmativa, como ficou demonstrado por Peter Kivy, entre outros, o que será objecto de análise na secção seguinte.

V

Haverá princípios éticos legitimamente relevantes para a relação obra - executante/intérprete nas artes performativas? A questão da relação entre obras musicais e teatrais e as suas execuções/ interpretações coloca-se em termos de hipotéticas obrigações morais do executante/intérprete para com o autor e a obra interpretada, e para com o público e outros agentes do mundo da música (por exemplo, os outros intérpretes, ou os autores de obras que não as que interpreta). Começando pelo par autor/obra, temos aqui na verdade dois problemas distintos: o dos eventuais deveres para com os autores das obras interpretadas; e o dos eventuais deveres para com as obras elas próprias. Abordarei em primeiro lugar, de modo breve, esta última possibilidade.

A noção de deveres para com obras é um caso em que uma noção conceptualmente problemática está, contudo, enraizada no discurso artístico em geral. Com efeito, pode parecer bastante razoável pensar que não temos o direito de fazer tudo o que quisermos com as obras de arte, e que há qualquer coisa de imoral em mutilá-las, em especial, se se trata de obras-primas. No caso do teatro e da música, em que a obra é uma estrutura abstracta, e não um objecto físico particular, podemos falar da criação de obstáculos à possibilidade de interpretar correctamente a obra, quer mediante a mutilação de todos os seus registos, quer, mais realisticamente, mediante a não observância das indicações constantes dos guiões ou partituras, caso em que falaríamos de uma interpretação mutiladora.

O tipo de condenação moral que tais mutilações desencadeiam decorre do facto de que o elevado valor dessas obras, conjunções raras e provavelmente irrepetíveis de propriedades estéticas positivas, não só é ignorado (e com isso, também o é o esforço e o talento dos seus criadores), como pode ser severamente diminuído. Isto torna compreensíveis os exageros e reacções apaixonadas de intérpretes e público que pensam estar perante interpretações mutiladoras. Fala-se por vezes de atentado, de vergonha, mesmo de imoralidade. Muitas vezes, estas invectivas podem ser interpretadas enquanto denunciando tais interpretações como ataques ao bom-gosto, mais do que à moral e a direitos. Mas o facto de que, no caso da mú-

sica, mesmo as alterações, pela interpretação, do que está estipulado na partitura de uma obra com vista ao seu melhoramento são também frequentemente vistas como ultrajes pode significar que há aqui um fundo de sentimento especificamente moral. Parece haver no próprio acto da alteração algo que nos afecta como digno de censura, na medida em que desrespeita a obra, independentemente de apreciações sobre o valor desta ou da interpretação que comete o desrespeito. A arte é uma actividade nobre, cujos resultados merecem respeito.

Contudo, creio que o discurso acerca dos direitos da obra, que envolve a problemática posse de direitos por objectos (para mais, abstractos), deve ser interpretado antes como discurso acerca dos *deveres do intérprete* para com ela, e este, por sua vez, como uma forma metafórica de falar do que são afinal direitos de pessoas, nomeadamente, do autor e do público de interpretações dessa obra. O ultraje perante a mutilação de obras por intérpretes deve assim ser compreendido como dirigido à violação, não do direito das obras à sua interpretação adequada, mas do direito dos ouvintes a não serem enganados quanto ao que estão a ouvir. No caso de obras de elevado valor artístico, aquelas que geralmente são levadas ao palco, esse sentimento pode exprimir a crença por parte dos ouvintes, de lhes estarem a ser negadas experiências estéticas valiosas. Ora, se o público assiste a interpretações em grande parte porque deseja conhecer e apreciar as qualidades das obras anunciadas, essa negação parece imoral. Mas mesmo nos casos em que o valor das obras é relativamente baixo, e ainda que as propriedades subtraídas ou afectadas sejam substituídas por outras mais valiosas, a possibilidade da acusação de conduta enganosa mantém-se.

A leitura do suposto sentimento moral para com direitos de obras como sendo na verdade um sentimento para com direitos do público permite dar sentido a esse sentimento, uma vez que, deste modo, estamos a falar de direitos de sujeitos humanos, e a atribuição ao público de direitos ou expectativas legítimas relativamente às interpretações a que assistem é algo de perfeitamente coerente. Discordo de Davies (2001, 246/7) quanto à necessidade de que, para que se reconheçam tais direitos, haja uma forma de pagamento, e consequente estabelecimento de uma relação quasi-contractual entre intérpretes e público (e já agora, entre ambos e os promotores do evento, que anunciam as obras). Podemos falar no máximo de uma maior informalidade no comportamento do público em espetáculo com entrada gratuita do que nos pagos, mas isso prende-se com regras de conduta que não impedem que se estabeleça também aí um sistema

de direitos e deveres do público e dos intérpretes. O contexto define para a situação do espetáculo gratuito o mesmo sistema que o do espetáculo pago (Urmson 1993, 164). A diferença pode estar na qualidade que se pode esperar da interpretação, mas também isso não afecta geralmente o dever de apresentar a obra anunciada na íntegra (se ela foi assim anunciada, evidentemente) e não outra. De qualquer modo, a pouca relevância da troca de dinheiro na determinação da existência de direitos e deveres de ambas as partes fica clara se se contemplar a possibilidade de uma comunidade onde o teatro e a música fossem actividades inteiramente amadoras.

VI

O tipo de consideração ética a propósito da interpretação musical que mais frequentemente se discute é o que diz respeito aos alegados direitos do autor sobre a sua obra e a interpretação desta. Alguns aspectos dos direitos do autor sobre a sua obra são reconhecidos socialmente, encontrando-se inclusivamente consagrados pela lei na figura do direito de autor. Há, contudo, outros aspectos que escapam à protecção do Direito, por não representarem, de uma maneira comprovável, danos patrimoniais ao autor. A possibilidade de termos a obrigação moral de respeitar as intenções do autor quanto ao modo (se algum) que concebeu como o correcto para a interpretação de obras suas é talvez a mais relevante filosoficamente, uma vez que se relaciona com a questão dos parâmetros das obras a respeitar na interpretação.

Têm os intérpretes tais deveres para com os autores das obras que interpretam? A questão deve ser desdobrada em duas, consoante ela se coloque acerca de autores contemporâneos da interpretação em causa ou anteriores a ela, pois, como veremos, as considerações relevantes para cada um dos casos são diferentes.

No caso da interpretação de obras de autores vivos, parece claro que há obrigações de carácter moral. A ignorância das instruções do autor para a interpretação das suas obras, deliberada ou não, configura um ataque aos seus interesses directos e expressos, para além de originar uma apresentação pública deturpada da obra que ele criou. Se o autor manifesta interesses acerca do modo de interpretação e os deixou claramente expressos, cria-se uma relação entre ele e o público potencial, mediada pela obra e pelo intérprete, que este tem o dever de respeitar, uma vez que esse dever é presumido pelo autor, tal como é dever do curador de uma galeria de arte expor os

trabalhos dos artistas na posição correcta.

Estes deveres para com o autor (vivo) e para com o público, na medida em que o modo de apresentação da obra perante este afecta a sua correcta representação, e logo, a reputação do autor, envolvem, como afirma Urmson (1993, 158), certos princípios abstractos de moralidade do género da honestidade ou justiça. No caso da música, também entram em jogo considerações acerca dos direitos de autor, não tanto em termos da divulgação e interpretação das obras e respectiva remuneração, mas quanto aos limites da liberdade interpretativa. Considere-se um maestro que decide interpretar uma obra de um autor contemporâneo alterando a orquestração de um modo que afecta seriamente as qualidades musicais da obra. Suponha-se que o autor tem conhecimento das decisões do maestro. Embora o Direito geralmente reconheça apenas o dever de os intérpretes pagarem pela apresentação de obras publicadas e registadas, em termos artísticos, morais e sociais, a sequência do caso está dependente da reacção do autor. Este pode ficar surpreendido com as novas sonoridades e os efeitos musicais inesperados originados pelas alterações, e felicitar o maestro-arranjador, dando o seu aval a tais interpretações (ou melhor, fazendo uma nova versão da obra original). Mais provável seria, contudo, que o autor condenasse a temeridade do maestro como um atentado à sua obra. Tendo em conta o nível das alterações e do desacordo do autor, parece claro que este tem de facto um direito, reconhecido socialmente, se não juridicamente, de autorizar ou desautorizar (literalmente) tal interpretação.

O facto de estes exemplos serem hiperbólicos revela o enraizamento dos deveres e direitos relativos ao modo de interpretação de obras musicais:

Há uma forte vontade da parte dos músicos de honrar as intenções dos autores *per se*, uma vontade tão forte que eles as honram muitas vezes, se não sempre, em detrimento de todas as considerações de estética musical. [...] Há aqui um zelo quase missionário, algo que só pode ser descrito como um imperativo moral. (Kivy 1988, 105)

Intérpretes e musicólogos investem tempo e esforço consideráveis na determinação das intenções dos autores, por vezes até em detalhes irrelevantes para o resultado sonoro global. É raro que um intérprete contemporâneo decida ir deliberadamente contra intenções centrais quando elas são inequivocamente expressas pelo autor em carne e osso. Mesmo que o façam, trata-se de interpretações de

obras de autores que estão vivos para se defenderem, que têm a possibilidade de saber da representação incorrecta do que são essas obras perante um público que pensa estar a assistir à interpretação das mesmas tais como concebidas, em termos gerais, pelos seus criadores, e de a isso reagir mediante os mecanismos institucionais artísticos adequados. Terão de verificar-se circunstâncias excepcionais para que interpretações muito desviantes passem sem a censura do mundo da música, se não são de uma maneira ou de outra sancionadas pelo autor nem pelas práticas musicais contextualmente relevantes.

VII

A questão coloca-se de um modo mais problemático relativamente à interpretação de obras de autores falecidos há algum tempo, que é maioritária na prática clássica do nosso tempo. Dipert (1980) defende que existe de facto uma diferença essencial entre a consideração de deveres para com autores vivos e para com autores do passado, uma vez que no caso destes últimos, não pode haver qualquer obrigação para com eles, pois os mortos não podem ser afectados pelo não cumprimento dessas ou de quaisquer outras obrigações.

A perspectiva de que tais deveres fazem sentido é subscrita por Urmson (1993), e defendida de modo mais desenvolvido por Kivy (1988). Será também esta a perspectiva que defenderei: os deveres que pensamos ter para com os autores já mortos são do mesmo tipo, e têm a mesma motivação, que aqueles que pensamos ter para com autores que estão entre nós. O facto, por vezes tomado como relevante, de ser possível identificar intenções e obter reacções da parte dos autores vivos, ao passo que tal não é possível no caso dos já falecidos, não é determinante para a existência de obrigações morais, pois esta não depende de critérios relativos ao acesso epistémico às intenções dos autores. Ainda que, *ex hypothesi*, não dispuséssemos de nenhum exemplo de intenção para com a interpretação expressa de modo claro por um autor do passado, faria sentido falar na obrigação dos intérpretes de cumprir essas intenções de autores do passado. Vejamos os argumentos de ambas as partes.

O argumento central de Dipert contra a noção de obrigações para com autores do passado baseia-se, como já antecipei, na ideia de que em nenhum domínio humano reconhecemos deveres morais para com pessoas que já morreram há muito tempo. Embora haja uma tendência para pensar que devemos a um Mozart interpretar as

suas peças do modo que ele desejou que fossem interpretadas [...], a base para este suposto dever escapa-nos. (Dipert 1980, 213) Só podemos ter obrigações morais para com pessoas que estão vivas, como é o caso de obrigações para com o público dessas interpretações, e para com autores vivos ou recentemente falecidos à data das interpretações. No primeiro caso, temos o dever de identificar correctamente, perante o público, o autor da obra interpretada, um dever facilmente cumprido; no segundo, temos o de não causar danos à reputação do autor, e de nos abstermos de fazer algo que possa prejudicar o seu lucro e bem-estar ou os dos seus herdeiros. Onde não há ninguém vivo para sofrer quaisquer danos, não pode haver lugar para a consideração de obrigações morais.

Kivy (1988, 106) formula este princípio de um modo mais rigoroso, lembrando que talvez tenhamos obrigações para com os nossos descendentes. Este ponto parece correcto. Se as consequências das nossas acções puderem no futuro afectar seres humanos, temos pelo menos o dever de equacionar as nossas acções de modo consentâneo, e logo, há lugar para princípios morais.

Recorrendo a um argumento de Thomas Nagel, Kivy nega a premissa do argumento de Dipert segundo a qual um acto só pode ser moralmente errado se alguém for prejudicado e for consciente dos danos infligidos, o que deixaria de fora o caso de pessoas que já faleceram, observando que aceitar essa premissa levaria a que a calúnia, a traição, o roubo ou a ridicularização deixassem de ser acções erradas se nunca fossem descobertas pelos visados nem os prejudicassem objectivamente. Um defensor do argumento numa linha consequencialista hipotética poderia afirmar que consideramos más essas acções porque a sua descoberta eventual pelo visado teria como consequência danos efectivos para o mesmo. Mas isto não parece menos contra-intuitivo, pois o natural é pensar, não que essas acções são más porque a sua descoberta fere, mas antes que a sua descoberta fere porque ser vítima delas é mau, isto é, que elas são acções moralmente erradas.

Este argumento apoia a tese de que faz sentido falar de deveres para com os mortos. É o caso dos deveres decorrentes de promessas feitas no leito de morte:

Que a razão pela qual um homem não sabe de, nem por isso sofre, a quebra de uma promessa que lhe foi feita seja a de que ele está *morto* é irrelevante [...]. A incapacidade de um morto para saber ou sofrer com a quebra de uma promessa não pode [...] torná-la benigna.

(Kivy 1988, 109)

Kivy está consciente da falta de um sujeito actual para com quem se tem as obrigações no caso de pessoas que já morreram. A sua resposta baseia-se numa sugestão de Joel Feinberg, segundo a qual o que é afectado pelo cumprimento ou incumprimento de promessas são certos interesses das pessoas. Ao contrário dos interesses que visam a própria pessoa (*self-regarding interests*), os interesses publicamente orientados, que dizem respeito ao modo como os outros vêem essa pessoa, fazem parte dos interesses que perderam após a morte, podendo, portanto, ser prejudicados por actos de gerações futuras. Tais danos são consignados à pessoa que já não existe, do mesmo modo que as dívidas que deixa são cobradas ao seu património.

O facto de os deveres de obediência às intenções dos autores serem suplantáveis não lhe retira, pois, o estatuto de deveres. A resistência por parte de intérpretes e académicos em encarar a possibilidade de que o autor se tenha enganado na sua intenção quanto aos modos de interpretação da obra revela que esse dever constitui geralmente uma das suas prioridades. Uma tal resistência manifesta-se por exemplo no facto de que, caso pareça haver algum conflito entre o modo intencionado pelo autor e aquilo que o nosso sentido estético indica, ou esse conflito é considerado meramente aparente, ou é resolvido a favor do autor, e então o sentido estético do intérprete deve estar errado ou estar a operar segundo as categorias erradas.

[...] O zelo peculiar com que os intérpretes seguem as intenções de autores falecidos quanto à interpretação, mesmo quando a música pode ficar pior por isso, assim como a sua extrema relutância em admitir a possibilidade de intenções que divirjam da melhor interpretação, podem ser melhor explicados pela sua firme crença num apelo ético relativamente às intenções de interpretação dos autores cujas obras interpretam. (Kivy 1988, 114)

Se a obrigação de cumprir tais intenções se pode sobrepor a considerações estéticas, então ela é especificamente ética. Com efeito, é possível assimilar essa obrigação ao dever da honestidade, no sentido da fidelidade ao valor real da obra interpretada, o que permite compreender que ela seja válida *mesmo no caso de obras de baixo valor*, em que a fidelidade à verdade da obra gera evidentemente interpretações esteticamente piores do que as que a falseiam

em proveito do resultado estético.

Quanto aos deveres do intérprete para com o seu público, o carácter moral é paralelo, uma vez que esses deveres têm na realidade um duplo foco: o intérprete tem a obrigação, para com o autor e para com o público, de identificar correctamente o autor da obra interpretada, incluindo a autoria de certas partes ou parâmetros da interpretação (por exemplo, de versões, de improvisações ou das cândencias solísticas), e de apresentar a obra ao público dentro de certos limites de correcção e fidelidade. As dificuldades em determinar o que conta como representação adequada não afectam a caracterização do tipo de dever, uma vez que este é relativo às expectativas legítimas do público dado o contexto musical, e este permite um leque de expectativas mais ou menos largo, mas não completamente aberto.

Onde ficam os limites da interpretação legítima é algo que sem dúvida nunca será consensual. [...] Mas há limites, e o intérprete seguramente tem um dever de honestidade para com o público de não os ultrapassar, tal como ele os entende. Se as suas perspectivas sobre interpretação divergem seriamente das da sua audiência, talvez ele o devesse anunciar. (Urmson 1993, 161)

O mesmo ponto é defendido por Davies (2001, 247): no caso de desvios que comprometem as expectativas mais comuns e que não são inferíveis do contexto, o intérprete tem o dever publicitar esse facto.

Resta-nos considerar a questão do conflito entre o dever da maximização da experiência estética do público e o dever de apresentar a esse público a obra tal como ela é (o que quer que isso queira dizer). A solução do conflito constitui uma decisão moral, entre dar prioridade à maximização do valor estético, ou ao cumprimento das intenções do autor, que determinariam aquilo em que alegadamente consiste a obra tal como ela é.

O debate em torno da questão de saber se os intérpretes clássicos se sentem, ou deveriam sentir, vinculados a obrigações morais é um debate em curso entre os músicos, especialmente no caso das obrigações para com os autores. Do ponto de vista empírico, é inegável que muitos intérpretes agem sob o conceito regulador de dever moral para com os autores, mesmo que esse conceito surja associado a (ou mesmo disfarçado de) outros conceitos relacionados, como o de deveres para com o público, a obra, e a profissão ou a arte da música.

Do ponto de vista conceptual, parece claro que a noção de obrigações éticas em interpretação é filosoficamente plausível, e que é consistente com os nossos modos de pensar, agir e sentir em outros campos da vida humana. Contudo, mostrar que a ideia de que os intérpretes seguem obrigações de carácter ético para com a interpretação é plausível num certo sistema de crenças, atitudes e valores, não é mostrar uma conexão necessária entre o conceito de interpretação de obras e a observância dos deveres que a maioria dos intérpretes julga serem relevantes para a sua actividade, nem mesmo entre esse conceito e a observância de quaisquer deveres em particular. Em vez de alegar que as obrigações aqui descritas são constitutivas de todo e qualquer conceito de interpretação de obra, ou que um determinado conjunto de obrigações vincula essencial e *directamente* cada intérprete, diria antes que a dimensão ética é parte integrante e legítima (do ponto de vista teórico) do contexto presente relevante para a interpretação musical. A posição aqui assumida deve assim distinguir-se da tese forte, também ela subscrita por alguns agentes do mundo da música, de que os deveres em causa na interpretação musical são categóricos, isto é, têm primazia sobre considerações estéticas, de tal modo que as opções interpretativas podem ser directamente inferidas e legitimadas com base apenas nesses deveres.

VIII

Nas secções acima, reconheceu-se que os intérpretes, enquanto promotores da apresentação pública criativa de obras de elevado valor, têm, para além dos seus indisputáveis deveres para com o público, um outro dever, de segunda ordem, *o dever de levar em conta os seus possíveis deveres para com os autores*, cujo talento e esforço trouxeram tais obras à existência.

O defensor do *Regietheater* não pode, pois, limitar-se a sobranças e à sensação de ser legitimado pela elite cultural e pela moda, acompanhada de algumas frases feitas sobre “ser relevante para a actualidade”. Quando está em causa a exigência intelectual, ele tem de respeitar as regras do raciocínio consistente e os factos, e de começar por responder de modo fundamentado às questões e argumentos aqui expostos. Infelizmente, nenhum representante do estilo parece ter sequer a consciência deste primeiro desafio, quanto

mais, uma resposta à altura. Mas isso quer dizer que começamos a ver melhor o desfile e a reparar que faltam ao rei algumas peças de vestuário.

Será coerente um mesmo contexto artístico acreditar que tocar uma Partita de Bach num Steinway de concerto usando o pedal de sustentação e com *tempi* e fraseado diferentes dos que se pensa terem sido os da época é incorrer no risco de não executar realmente essa obra, mas sim uma sua transcrição que não permite aceder à “verdade” da obra original, mas que deslocar *Hamlet* para uma nave-fortaleza à deriva em 2095 é ainda representar a peça que Shakespeare escreveu, e fazer do magnânimo Paxá Selim um proxeneta nosso contemporâneo assassinado por Konstanze, que se suicida de seguida, é ainda encenar *O Rapto do Serralho* de Mozart? ⁶ Há solução para esta contradição no género operático, quando temos a fidelidade máxima no fosso da orquestra e a revisão radical e sem limites no palco? Afinal, esta situação desmente que tenhamos alcançado, como afirmavam os arautos da interpretação musical historicamente informada, um *ethos* cultural de maior responsabilidade e consciência das virtudes da contextualização histórica na execução de obras do passado.

Uma tal solução para o problema que a liberdade da encenação teatral contemporânea coloca ao defensor da autenticidade histórica na música é proposta por Davies (2001, 242 ss.). O seu primeiro argumento é o de que no teatro há em geral menos de obrigatório, e por conseguinte, mais de meramente recomendatório, do que na música. Segundo ele, ainda que uma minoria de dramaturgos seja de facto relativamente detalhada nas indicações acerca dos cenários e outros parâmetros, as convenções da encenação não as consideram como integrais, e a maioria dos autores, reconhecendo as diferenças entre os teatros e os recursos disponíveis a cada companhia, encaram as indicações em causa como sugestões.

A meu ver, este argumento é inconclusivo. Não vejo uma diferença significativa, sobretudo em termos de princípio, entre as variações no grau de força com que diferentes autores intencionam

6. Como observa Davies (2001, 242), produções teatrais deste tipo não são anunciadas como adaptações ou revisões das obras originais, mas como instâncias genuínas das mesmas. Barnes (2002, 346) distingue entre produções genuínas (que seguem quase totalmente o guião original) e fiéis (apresentações genuínas não divergentes do entendimento do autor), i.e., defende que há produções que divergem do entendimento do autor, mas que são ainda assim vistas como produções genuínas da peça-tópico (ver nota 16 abaixo).

diferentes parâmetros das suas obras como inerentes a (boas/fiéis) execuções na música e no teatro. Os meios à disposição de cada grupo musical podem variar, tal como os de cada grupo teatral. Se isso fosse um obstáculo no teatro, deixariam de variar, e considerar-se-ia que tinha de haver meios *standard* para uma companhia poder estar em funcionamento e apresentar certo repertório (se é que isso não é já um facto nas companhias mais importantes e formalizadas), tal como os há para a formação de uma orquestra sinfónica destinada a tocar música pós-clássica. De qualquer modo, nem sempre na música a standardização é obrigatória, como o demonstra o carácter de geometria variável de numerosos agrupamentos especializados em música antiga.

Para além disso, segundo Davies, as convenções contextuais determinam o que é integral ou recomendatório, sobrepondo-se mesmo à autoridade do autor. Também neste ponto o seu argumento parece ser *ad hoc*. Se no caso da música, ele defendeu que há muitos elementos essenciais que não surgem na partitura, mas porque eram sancionados pela prática contextual, não vejo razão para invocar, no caso do teatro, uma suposta escassez de indicações de execução como factor que resolve a questão de menos parâmetros serem, nessa arte, essenciais. A investigação histórica dá-nos informação acerca das práticas dramatúrgicas originais, e essa informação, como no caso da música, permitir-nos-ia identificar parâmetros originalmente essenciais que não surgem registados nos guiões.

O segundo argumento de Davies é o de que as peças que hoje são tratadas com grande liberdade – inautenticamente –, são-no por serem peças centrais no repertório, (caso de Shakespeare), pelo que os encenadores contam com uma grande, até excessiva, familiaridade do público com elas. Enquanto que as novas peças são geralmente tratadas com grande respeito pelas intenções dos dramaturgos, os clássicos dão maior liberdade aos encenadores, porque a obrigação de ser historicamente autêntico a essas peças “pode já ter sido satisfeita por intérpretes anteriores, [...] pelo que ela já não se aplica tão exigentemente ao artista actual, que pode pressupor que o seu público está familiarizado com execuções conservadoras, directas, e procura leituras mais aventureiras e vivazes da obra” (243). Mas quando as peças são novas, pouco representadas, ou o público é pouco conhecedor, essas razões para a inautenticidade já não se aplicam. Davies pensa, por exemplo, que se uma peça até agora desconhecida de Shakespeare fosse descoberta, as suas primeiras

representações seriam com certeza historicamente autênticas.

Também esta tentativa para encontrar uma lógica explicativa da liberdade na encenação, mantendo o princípio de que as exigências básicas de autenticidade histórica são válidas para ambas as formas de arte, acaba por fracassar. Do ponto de vista factual, a defesa de Davies é viciada pela escolha do paradigma da encenação das obras do mais popular dos dramaturgos. A verdade é, contudo, que as liberdades de encenação são hoje tomadas para com qualquer tipo de peça em qualquer tipo de circunstância, incluindo as que ele cita como conducentes a uma maior exigência de autenticidade.

Um dos melhores exemplos deste facto expõe de modo simultâneo a inconsistência no tratamento da autenticidade histórica na música, no teatro, e ainda na dança: a apresentação, a partir da década de 80, de óperas de Rameau, sobretudo por William Christie em Paris.⁷ Não é possível argumentar que títulos como *Les Paladins* ou *Les Boréades* sejam do domínio público, nem enquanto teatro, nem enquanto música e dança. Na verdade, é altamente provável que tenha sido a primeira vez que mesmo o público parisiense experiente tenha assistido à apresentação dessas obras.⁸ Contudo, as encenações incluíam as habituais difusões epocais da situação. No caso da primeira, as danças eram executadas em estilos contemporâneos misturando várias tradições culturais, e a acção supostamente situada no tempo das cruzadas era apresentada tendo como fundo passagens frequentes de um metropolitano pintado com graffiti em cores alegres (no caso da segunda, a coreografia era consistentemente moderna e abstracta). O contraste destes aspectos com as impecáveis credenciais historicistas dos cantores e da orquestra (*Les Arts Florissants*) promove a tese da incoerência nas atitudes das diferentes artes performativas face à autenticidade histórica.

Para além da questão factual, a ideia de Davies de que as produções actuais estão dispensadas de serem autênticas porque já muitas outras cumpriram essa obrigação parece difícil de entender, no teatro como na música. Se a autenticidade favorece a geração de valores estéticos, em que medida o facto de uma produção ou uma execução terem sido historicamente autênticas “isenta” outras de o

7. Outros exemplos: Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*, encenação de Peter Sellars; Haendel, *Hercules*, encenação de Luc Bondi (a obra é na verdade uma “oratória profana”, hoje normalmente levada à cena).

8. As gravações não confirmam (penso) se se trata de primeiras produções modernas, mas é provável que sim. Havia até à data destas estreias apenas uma gravação áudio de ambas as óperas.

serem? Se há razões de princípio extra-estéticas em causa, elas não podem valer mais para umas execuções do que para outras, independentemente do grau de familiaridade com as obras. Caso contrário, estaremos a dar razão à tese, cuja companhia é normalmente indesejada pelos partidários sérios das execuções historicistas, de que a atracção da correcção histórica se reduz à variedade face à saturação com a tradição (uma novidade que, como todas, deixa de o ser e passa de moda).

Considere-se as consequências da tese de Davies para o defensor da autenticidade na execução musical. No momento em que a execução dos clássicos da música pré-romântica segundo a prática autenticista for tão comum ao ponto de atingir a saturação – como supostamente é o caso nas encenações autênticas de Shakespeare –, a tese justificaria que se mudasse a prática (de volta à tradicional?) como modo de combater essa saturação. Ora, isto é inconsistente com a defesa das vantagens e/ou obrigações da autenticidade na execução.

A tentativa de Davies de interpretar o comportamento do mundo do teatro como anomalia falha. A inconsistência entre atitudes constitui, pois, um problema sério, pelo menos para o autenticista consequente de que se queira esquivar a condenar encenações livres de obras teatrais, clássicas ou não, de modo tão veemente como condena o anacronismo nas execuções musicais tradicionais e inautênticas.

IX

Retomemos agora os pontos argumentativos que resumem as defesas do *Regietheater* e, mais precisamente, da *Regieoper*, de forma a testar a sua robustez.

1. *Tornar as obras do passado relevante/significativas para o nosso tempo, revelando temas e mensagens ignoradas por encenações tradicionais.*

A intenção de mostrar universalidade e intemporalidade dos temas das obras pode muitas vezes ser válida e louvável, mas trata-se de uma falácia de generalização injustificada: é obviamente falso que todas as óperas do passado cuja música é de qualidade suficiente para manter o fascínio ao longo dos tempos contenham enredos grande qualidade dramática e/ou susceptíveis de se tornarem mode-

los de problematização de temas universais e sempre actuais. Para cada *Fígaro* ou *Carmen* há um *Ariodante* ou um *Orlando*, para cada *D. Carlo* ou *Tristão*, um *Trovatore* ou um *Atys*. Aliás, o contrário seria uma coincidência simplesmente inacreditável.

By an odd coincidence, many cutting-edge directors working in Europe today just happen to discover the identical lode of sex, violence, and opportunity for hackneyed political “critique” in operas ranging from the early Baroque era to that of late Romanticism. (Mac Donald 2007)

O que o encenador revisionista geralmente faz é forçar a generalização a ser legítima, forçando todo e qualquer enredo de modo a conformar-se com alguma visão ou verdade profunda, universal e actualíssima que *e/le* deseja que a obra transmita (lembramos o *Rapto* mozartiano encenado por Bieito).

Outro problema com este argumento é o de que considerações deste tipo (sobre subtextos, a relevância ou não de uma obra para o presente, etc. pertencem sobretudo ao domínio da interpretação crítica da arte, e só indirectamente, e em certos casos, podem ou devem ser transpostas para o palco como opções de execução de obras de arte performativa. O encenador que não compreende esta distinção, que Jerrold Levinson tão utilmente esclareceu em *“Performative vs. Critical Interpretation in Music”* (Levinson 1993), arrisca-se a tornar as suas encenações em bizarras lições de estética ou crítica de arte que obrigam o público a engolir, mesmo quando este ainda se conforma a pagar bom dinheiro apenas para ouvir ao vivo bons cantores interpretando música sublime (e frequentemente fecha os olhos durante boa parte do tempo).

De resto, é contestável que obrigar o público a interpretar os temas de uma ópera noutra contexto seja superior, em termos de demonstração da universalidade e intemporalidade, a mostrá-los no contexto original: os autores das obras-primas do drama musical geralmente estão conscientes de que abordam temas intemporais, fazendo as suas escolhas criativas em função dessa intenção. Na realidade, é muito frequente espectadores experientes e informados saírem do teatro após uma encenação radical de uma ópera que conhecem bem, completamente confusos sobre o que o encenador quis fazer e o significado das alterações profundas que achou necessárias à projecção do “conceito”.

Uma objecção relacionada com esta é a falta de sentido histórico e o paternalismo que a visão *Regie* tem dos clássicos e do públi-

CO:

[Trendy cultural impresarios [...] claim to recapture the classics and make them “relevant” to a contemporary audience. But do Mozart or Strauss or Verdi require the ministrations of the bad-boy pseudo- avant-garde establishment in order to speak compellingly to us? The same question might be asked of Shakespeare or Milton, or indeed of Aeschylus or Homer. The literary critic Irving Howe [...] recalled a colleague complaining that the classics of Western culture did not address her experience. Howe witheringly asked, “Why should they? And more to the point can her experience address the classics? One reason for reading the classics is that they widen and deepen our experience, pulling us out of the all-too-visible limits that any single self is likely to have. Precisely the ‘irrelevance’ of the classics is what makes them relevant.” (“Opera in New York: RIP?”)]

Finalmente, é estatisticamente muito pouco credível que, para toda a ópera cujo enredo contenha de facto uma mensagem importante no sentido relevante, que seja simultaneamente verdade que: (1) esta não seja passível de ser compreendida se se mantiver o enredo original, necessitando de clarificação pela “actualização”; e (2) a mensagem esteja em consonância, ou pelo menos se acomode, aos princípios interpretativos / ideológicos / desconstrutivistas sistematicamente empregues (“descobertos”) pelo *Regietheater* (nihilismo, anti-capitalismo, crítica social, iconoclastia, sexualização e exibição de violência, etc.).

The most insidious problem with *Regietheater* is the directors’ hatred of Enlightenment values. Where a composer writes lightness and joy, they find a “subtext” of darkness. [...] In a transgressive director’s hands, humor, reconciliation, happiness, and above all else, grandeur must be exposed as mere fronts for despair, resentment, and the basest instincts. No positive sentiment can appear without a heavy overlay of irony. [...] “There is considerable intellectual laziness in the idea that the past must be problematized and that older works must be ‘rescued’ from their ideological presuppositions,” says *New Yorker* critic Alex Ross. “Looking at the extraordinary mess the world is in, you might suppose that it’s our ideological presuppositions that are inherently flawed, and that we can actually draw useful moral lessons from the past.”

[...*Regietheater*] assumes that Monteverdi’s works are so musically and dramatically limited that they cannot speak to us today on their own terms, and that audiences so lack imagination that they cannot find meaning in something not literally about them.[...]

Certainly contemporary political commentary has a place [...] - so long as

it is integral to a new work, rather than strapped like a suicide bomb onto the back of an old one. [...] If tradition embarrasses you, you should not be in the business of producing opera. (Mac Donald 2007)

2. *Atraem públicos mais jovens e menos elitistas.*

Este argumento é empiricamente contestável, bastando para isso alguma informação sobre a comparação com a popularidade da ópera no passado recente em encenações fiéis aos originais. De qualquer modo, ainda que fosse parcialmente verdade, o acréscimo é largamente contrabalançado pelos números do público informado e competente que esta abordagem hostiliza e ao qual nega a fruição de um dos géneros mais amados da música.

Para além disso, há um aspecto patentemente contraditório neste tipo de defesa e posição, que não tenho visto ser devidamente assinalado. Lamenta-se o elitismo da ópera e a falta de “novos públicos”, mais jovens e menos socialmente privilegiados, com referências culturais que nada têm a ver com a tradição clássica, etc. E no entanto, espera-se que a encenação revisionista seja a resposta a esta falta de interesse, quando a “bagagem” cultural necessária (e mesmo assim, por vezes, não suficiente) para ter pelo menos alguma compreensão dos “conceitos” frequentemente herméticos apresentados pela *Regieoper* (p.ex., leituras desconstrutivistas, psicanalíticas, baseadas em teoria crítica e em posições políticas complexas, referências actuais mas igualmente elitistas) colocam essa abordagem nos antípodas daquilo que os jovens e as não-elites estão preparados para compreender.

Esta atracção é uma ficção, e parece-me inaceitável que os defensores da *Regieoper*, especialmente os que controlam o financiamento da ópera, recorram a esta falácia e procurem transmitir uma ideia falsa do êxito das produções e de que os músicos, que são quem uma enorme maioria do público da ópera está interessado em ver e ouvir, compreendem e aderem geralmente à abordagem do encenador:

Singers, orchestra members, and conductors know how shameful the most self-indulgent opera productions are, and yet they are powerless to stop them. [...] No one wants to acquire a reputation for being obstructionist. [...] “You need courage to oppose it,” says Pinchas Steinberg, former principal guest conductor of the Vienna State Opera. “People start to say: ‘You can’t work with this guy, he creates problems’”.

A few singers have walked out on productions, but more often they just try to get through them. Diana Damrau draws herself up [...] when asked about her participation in a *Rigoletto* set on the Planet of the Apes. “I fulfilled my contract,” she says scornfully. “This was superficial rubbish. You try to prepare yourself for a production, you read secondary literature and mythology. Here, we had to watch *Star Wars* movies and different versions of *The Planet of the Apes*.” [...]⁹

Buoyed with government subsidies and maintained by an informal alliance of government-appointed arts bureaucrats and critics¹⁰ the phenomenon thrives, even when audiences stay away in disgust. [...] And to justify those subsidies, opera houses currently feel compelled to prove that they are not “elitist” institutions, observes Alex Ross. “Alleged critiques of the bourgeois order, the conservative establishment, etc. fit the bill.” (Mac Donald 2007)

Quando, por outro lado, se tenta um nivelamento “por baixo”, usando tudo o que apela aos jovens do presente (no juízo da elite da encenação de ópera, lembremos), para os atrair para uma obra, sem ter pejo em destruir a sua identidade original, a verdadeira consequência já não é beneficiar o acesso dos jovens à obra, mas atrair a sua atenção para um seu sucedâneo extirpado dos elementos que não facilitem o consumo juvenil ou que não se coadunem com uma reduzida capacidade de sustentar a atenção e a necessidade de apelo visual, acção e choque constantes que caracterizam muitos destes “potenciais amantes” da ópera modernizada.

3. Quebram a monotonia na encenação

Esta deverá ser uma das justificações mais fracas para a encenação revisionista, razão pela qual podemos ser breves no comentário.

Em primeiro lugar, não se trata sequer de um argumento genuíno. Se apresentado sozinho, não constitui qualquer razão em favor de uma opção estética em vez de outra, pois é, na melhor das hipóteses, ingénuo ignorar o óbvio: a originalidade como fim em si mesma tanto pode ser fonte de elevado valor estético como dos piores defeitos estéticos.

Para além disso, se a afirmação foi verdadeira no passado,

9. Ver Apêndice para outros exemplos.

10. Lydia Steier of *Klassik in Berlin* applauded the Bieito *Abduction* for “cut[ting] through any sentimental membrane protecting the opera from the stomach-churning brutality of such modern phenomena as human trafficking and snuff films.” This statement may well be the stupidest ever offered in defense of *Regietheater*. (Mac Donald 2007)

ela é comprovadamente falsa actualmente: décadas de *Regietheater* tornaram-no a regra, mas cristalizaram-no em clichés previsíveis,¹¹ de tal modo que a observação passou de argumento a objecção, dado que as encenações respeitadoras das intenções dos criadores são agora a excepção – a inovação.¹²

X

Um dos mais poderosos argumentos a favor da autenticidade nas obras de arte performativa, ao qual chamo *argumento da analiticidade*¹³, é apresentado por Stephen Davies e baseia-se na ideia bastante intuitiva de que a autenticidade – ser fiel (num dado grau) às instruções que o autor para que se origine uma execução da sua obra) – faz parte do próprio conceito de executar uma obra.

Because it is essentially implicated in a work's performance, authenticity is an ontological requirement, [...] not merely one interpretative possibility among many, equally legitimate, alternatives. If the work is designated by the composer's determinative instructions, one can perform the composer's work only by playing it authentically. (Davies 2001, 207)

Assim, temos um conceito de autenticidade como redundância (ana-

11. "Gérard Mortier says that in updating operas, he seeks to "transform a work dated in a certain era so it communicates something fresh today." He has it exactly backward. There is nothing less "fresh" than the tired rock-video iconography, the consumer detritus of beer cans and burgers, or the anti-imperialist, anti-sexist messages that *Regietheater* directors graft on to operas to make them "relevant." What is actually "fresh" about a Mozart opera [...] is, above all, the music that bodies forth that difference." (Idem, ibidem).

Listas irónicas de clichés abundam em debates na internet. Ex.: "The *Regie* movement is becoming something of a joke in its own, as it acquires so many stereotypes that it ends up bordering the ridiculous. [...] A *bona fide* spear or sword? No way. We *must* turn it into a machine gun or at least a handgun, when not a futuristic laser shooter. An opera staging without at least one naked lady parading around? Who would want that? Is there some sort of emotionally charged relationship between two characters [...]? Great, let's make it be about some sort of incest or rape or homosexual bond and let's throw in some transvestites in drag for good measure! Is there a hint of an authoritarian figure in the opera? Wow, we can't pass on the opportunity to make of him a totalitarian dictator complete with some fascist imagery. Is there some sort of bucolic setting? Who needs that? No way! We need to place the scene in some ugly post-industrial decaying warehouse full of garbage. (Luiz Gazzola, Fórum *Opera Live!*, 18 Agosto 2012, <https://operalively.com/forums/archive/index.php/t-1082.html>, acesso Abril 2018).

12. Como exposto na sátira sobre a encenação de Shakespeare citada no início deste artigo.

13. Lopes 2010, Epílogo, secção 2.

logamente ao conceito tarskiano de verdade): sendo X um tipo, *é um X autêntico se e somente se α é um X* (203). Dizer que algo é um diamante autêntico é apenas dizer que é um diamante, acompanhado pela implicatura conversacional de que há (ou pode haver) entidades que, em virtude da sua semelhança com diamantes, são erradamente tomadas como diamantes, mas não o são (e esse facto é relevante). Estes não são, em rigor, diamantes falsos, porque simplesmente não existe algo que seja um diamante, mas não seja um diamante autêntico.

Do mesmo modo, uma execução autêntica das *Variações Goldberg* de Bach é apenas uma execução que o é *das Variações Goldberg*, e vice-versa, e uma encenação autêntica da *Fedra* de Racine é simplesmente uma encenação *da Fedra*. *A fortiori*, estamos perante uma encenação de *O Rapto do Serralho* se e somente se nos é apresentada uma execução autêntica da música composta para essa ópera acompanhando correctamente uma encenação autêntica do enredo. Não há execuções inautênticas de obras pela mesma razão de que não há diamantes falsos: “Ignorar a maioria das instruções determinantes do autor não é executar a sua obra de uma forma pouco usual; é não executar, e logo, não interpretar, essa obra de todo.” (203).

Trata-se de um argumento que é tanto mais filosoficamente interessante quando mais elevado é o nível de fidelidade em causa, como o é no caso a favor da execução musical historicista (defender a necessidade de executar Mozart num fortepiano da época em vez de num piano moderno). Inversamente, quando a exigência é modesta, como no caso contra *Regietheater/oper* (defender a necessidade de “pelo menos” não modificar radicalmente (quase) todos os aspectos estruturais de uma peça), o argumento torna-se praticamente esmagador.

The hearer might dismiss the composer’s intentions as worthless and refuse to allow his response to the work to be ruled by those intentions, but the performer, in order to perform the work in question (and not to improvise or fantasize on that work instead), must be dedicated to preserving those of the composer’s intentions that are determinatively expressed and that identify the work as the individual it is.
(Davies 1991, 62)

Logo, a falha da encenação *à la Regie* em assegurar um grau mínimo de autenticidade não faz dela uma corrente estilística sofisticada

e inovadora, mas acaba por se resumir à *incompreensão*, por parte dos encenadores, *da natureza ontológica das obras das artes performativas* ou para execução. Estas revestem-se da seguinte estrutura condicional, emitida pelo autor: “se queres executar a minha obra, segue estas instruções”, acompanhada da apresentação do registo de tais instruções (algumas, essenciais, outras, menos determinantes, e outras ainda, meramente sugestivas).

[...] Advocating that the musician deliberately depart from what is instructed [...] is an odd recommendation indeed [...] because it sets the player's intention at odds with the goal of work performance. Though the musician represents himself as playing the work – indeed, as offering an interesting interpretation of it – he intends to ignore some of the composer's work-determinative prescriptions. It is as if this performer does not understand what work performance is. (Davies 2001, 248)

O grau mínimo de autenticidade, de cumprimento das instruções do autor e das convenções artística do seu contexto, que assegura que uma execução musical é de facto uma execução do Concerto K. 488 de Mozart (p. ex., usando um piano moderno de concerto, uma orquestra de grandes dimensões com instrumentos e fraseado actuais, uma disposição espacial diferente e um maestro, mas respeitando escrupulosamente a partitura, a sequência de andamentos, as indicações de dinâmica e agógica, etc.), torna-se, quando transposto para a encenação contemporânea de *Hamlet*, um grau de exigência absurdamente elevado que nenhum encenador sequer consideraria digno de ser equacionado. Mas a verdade é que se trata de uma incoerência insanável no âmago da apresentação de uma ópera segundo o modelo *Regioper*. Repare-se que esta situação paradoxal se dá seja qual for a qualidade da obra interpretada, pois o problema não decorre de nenhuma deficiência do enredo original da obra. Ele é estrutural ao modelo, na medida em que este entra em conflito com a natureza das obras performativas, logo, é independente da qualidade da obra em si mesma, tal como o é o valor da autenticidade.

If the particular work is good, an authentic instance will preserve and convey that goodness. If the work is poor, this also will be apparent in its authentic instances. [...]. Authenticity is a virtue in performance, even if in some cases it exposes the performed work as poor [...]. We can and do value the performance's authenticity for making this apparent. (Davies 2001, 249)

XI

Uma motivação adicional e importante para justificar que os intérpretes têm razões para respeitar as intenções dos autores baseia-se nas consequências positivas de zelar pela preservação de entidades e práticas esteticamente valiosas, bem como das possíveis consequências negativas, a longo prazo, da falta desse zelo. Esta razão contra tratar as obras de qualquer maneira, e as intenções dos autores como irrelevantes, é que isso contribuiria para uma situação indesejável em que os autores já não teriam razões para crer que os intérpretes irão observar quaisquer indicações suas. Numa sociedade em que os intérpretes se sentissem livres para alterar quaisquer parâmetros das obras em qualquer medida, os autores não teriam razões para investir a quantidade de tempo e esforço que de facto investem na sua produção (a não ser o sentimento de realização pessoal). A composição e a escrita para o teatro mergulhariam na facilidade, e a comunidade deixaria de beneficiar do tipo de realização artística exemplificado pelas grandes obras-primas dessas artes. O resultado seria sem dúvida um contexto com menos oportunidades para experiências ricas, duradouras e gratificantes, e, portanto, com menos bem-estar musical e menos valor estético.

Esta linha de argumentação pode ser encontrada no que Davies escreve, ao tentar demonstrar que um eventual triunfo da atitude pós-moderna de descontextualização de obras musicais de diferentes tempos e culturas iria deixar claro que o vigor e o valor da tradição obra/interpretação não podem sobreviver a toda e qualquer mudança social.

We can, if we want, listen to Mozart's music without regard to the context of its creation and the musical conventions, practices, genres, and styles of his time. When we do so, we follow the music's syntax, but with no sense of the piece's or the style's historical location within the unfolding of Western music, and without respect for the music's functions and organic integrity. [...] In this postmodern age, the listener is free to concern herself with the piece's present significance rather than with its historically rooted identity, with what she can find when it is approached on her own terms rather than with what the dead composer's contemporaries would have made of it. [...]

If the folk practice really remains committed to decontextualizing the music that is its target, it will not be music as we know it that survives. Music would not be what it is—would not have the same value, prestige, potency in connecting to human emotions and ideas, capacity to engage

the listener so deeply that she comes to characterize its nature as central to her conception of herself as a person—music would not be those things had it not led listeners to focus on musical works considered as the creations of their composers. The fact is, worthwhile music is hard to come by and difficult to perform well.[...]

To interest ourselves in a [piece] not in its full-bodied form as the work of its [author] but merely as the silhouette cast by his piece is to deny him a respect due to the care, skill, and attention that he put into its making. That has implications for what [authors] are likely to serve up in the future, of course, but there is already a huge cost in the present. (Davies 2003, 44-46)

Davies invoca explicitamente o respeito devido a quem desenvolve esforços. Podemos perguntar se o dever de respeito pelo esforço alheio é uma obrigação *per se*, ou se, mais plausivelmente, são os resultados, reais ou prováveis, desses esforços que, em virtude da sua qualidade ou seja, o seu valor estético e raridade, geram o dever de cuidar do seu destino. Sendo a segunda hipótese a menos problemática, foquemos nela a nossa atenção, e juntemos uma cláusula, de modo a que a proposta seja a de que devemos respeitar os esforços artísticos de quem tem talento suficiente para que desses esforços resultem obras de arte valiosas.

It may be true that we often act now as if composers are really dead and not living through the works they wrote. If so, there should be mourning, because music is degraded where there are no listeners interested in works as the creations of their composers. Musical works might go the way of illuminated bibles, scrimshaw, tapestries, miniature portraiture, masques, and miracle plays, which are art forms that have had their day. If musical works go, what remains is “muzzak”, [...] the husk of pleasant noise that remains after musical works have been gutted through decontextualization. (Davies 2003, 45)

Poder-se-ia objectar que este argumento contém uma premissa meramente conjectural, segundo a qual a projecção contrafactual de uma situação em que somos privados do modelo obra/interpretação conduziria ao reconhecimento de que a comparação entre a quantidade de prazer musical seria superior com esse modelo do que sem ele. Contudo, não creio que seja impossível comparar o valor, por um lado, de um modelo que nos deu a *Paixão Segundo S. Mateus*, as *Bodas de Figaro*, as sinfonias de Haydn, Beethoven, Brahms, Bruckner e Mahler, *O Anel do Nibelungo* e *Tristão e Isolda*, bem como

as peças de Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Corneille, Racine, Schiller, Strindberg ou Tchekov, e ainda as inúmeras grandes interpretações delas ao longo dos tempos, com o valor de um modelo no qual, ou não são produzidas quaisquer obras, ou elas são-no apenas para servir como matéria-prima para o arranjo livre e a improvisação, mesmo supondo reais os mais elevados valores possíveis para estas práticas. Aquilo que somos chamados a imaginar mantém suficiente contacto com a realidade para que a conclusão seja intuitivamente plausível. Tanto quanto nos é permitido conjecturar, tendo por modelo a experiência que o espectador competente tem das grandes obras e das suas interpretações excelentes, parece bastante provável que o prazer global proporcionado por uma tradição em que tais obras e interpretações são possíveis e são fruídas de modo esteticamente gratificante é superior ao que seria proporcionado pela alternativa.

Uma tradição musical que promove o cultivo tanto de obras enquanto dos seus autores como de interpretações excelentes dessas obras, e que convive com práticas de improvisação, deve muito provavelmente ser preferida a uma cultura em que se corre seriamente o risco de esta última se tornar a única prática. Esta é, portanto, uma razão a levar em conta na ponderação da relevância dos deveres dos intérpretes para com os autores, pelo menos na medida em que o seu cumprimento é compatível com o espaço de criatividade necessário à satisfação do interesse na interpretação *qua* interpretação.

APÊNDICE

REGIE, IDEOLOGIA, CRÍTICA SOCIAL E FRAUDE INTELECTUAL:
O ENCENADOR PÓS-MODERNO COMO ADOLESCENTE REBEL-
DEBLOOD, SPERM, SALIVA – AND MUSIC THEATER FOR PEOPLE
OF TODAY

It started with Verdi and Shakespeare, 2001 at the Salzburg Festival. [...] Calixto Bieito entered the world of music theater with a production by Macbeth in which full-length masturbation and massacre were performed. Quite a scandal at the time. afterwards

as an opera slaughterer - as a shatterer of beautiful appearances, who stains the boards of the opera stage with human body fluids and pulling everything aesthetic-etheric down into the lowlands of the physical. his productions are like a drug rush, the director once said. And that a world that is familiar with strong, hard pictures also needs stronger, harder pictures on stage. that is why Bieito, following Antonin Artaud's "Theater of Cruelty", shows violence, sex, excesses. that's why he always shows the small, ugly side of big, beautiful emotions in operas, which are almost always about love, that's why he reveals the voyeur perspective of a thoroughly sexualized society. that is why he fills the scope with garbage, and in the end it is often only an excess of fluids that holds together the desperately lonely characters in his productions, all of whom are victims of a mercilessly brutal society, often especially its late capitalist excesses.

And if the opera is not willing, Bieito must resort to violence. His musical theater always needs one thing first: an abdomen. And above all, it wants to be one thing: direct, gripping body theater.

Benda 2013, 44-5

REGIETHEATER, POLITICS, ADOLESCENCE AND SOLIPSISM

The reign of *Regietheater* suggests a culture that cannot tolerate its

own legacy of beauty and nobility. [...] But it also hurts the public, by denying new audiences the unimpeded experience of an art form of unparalleled sublimity. [...] Directors cannot hear that the barely perceptible darkening of a voice or the constricted suffusion of breath into a note can be a thousand times more erotic than a frenzy of pelvic thrustings. [...]

Jonathan Miller accuses others of mounting “kitschy” and “vulgar” productions. Yet at New York City Opera this season, he set Donizetti’s pastoral comedy *L’Elisir d’Amore* in a 1950s American diner, complete with gum-chewing Elvis fans and Jimmy Dean iconography. Asked about a director’s responsibility to the beauty of a piece, Jonathan Miller responds: “To hell with beauty, it’s a kitsch notion; I don’t feel this business of being overwhelmed by it.” Heiner Müller dismisses the idea of *Tristan’s* lovers longing for death as “romantic nonsense”.

The current transgressive style of opera production is better understood as a manifestation of the triumph of adolescent culture, which began with the violent student movement of the 1960s.

West German opera houses began inviting East Berlin directors to bring their heavy-handed critiques of capitalism. [...] In Paris in the late 1960s, City Opera manager-in-waiting Gérard Mortier led a group of student provocateurs who loudly disrupted opera productions that they considered too traditional.

The defining characteristic of the sixties generation and its cultural progeny is solipsism. Convinced of their superior moral understanding, and commanding wealth never before available to average teenagers and young adults, the baby boomers decided that the world revolved around them. They forged an adolescent aesthetic—one that held that the wisdom of the past could not possibly live up to their own insights—and have never outgrown it. In an opera house, that outlook requires that works of the past be twisted to mirror our far more interesting selves back to ourselves.

The dirty little secret of *Regietheater* is this: its practitioners know that no one will bother to show up for their drearily conventional political cant unless they ride parasitically on the backs of geniuses. [...] But without Mozart or Verdi, the *Regietheater* director is nothing; he cannot even hope for third-rate avant-garde status. In a world where displaying bodily fluids in jars, performing sex acts in public, or trampling religious symbols will land you a gig at the Venice Biennale and a

government grant, the only source of outrage still available [...] is to desecrate great works of art.

Mac Donald 2007

According to Klonovsky, *Regieoper* is characterized by an egalitarian view of history and people, epitomized by the word “downwards”: nothing is great, nothing is beautiful, nothing has turned out well, in particular no human being. The only acceptable perspective on important people is that of the valet [...], and great deeds are the results of addictions, vanity and inhibitions. The lowest common denominator is that all people have sex, and that needs to be presented on stage as a result. The existence of high culture is considered by leftist intellectuals, among whom Klonovsky counts representatives of *Regieoper*, as suspect and scandalous.

Meyer-Dinkgräfe 2018, 55-6

[...] Directors of the *Regieoper* category can expect to get many more words for their concept and its details, even if that does not entail praise. Such an imbalance of direct critical attention to the director’s work raises the question to what extent sparse comments on a director’s high level of praiseworthy, but (!) uncontroversial achievement, in comparison to more detailed and precise comments on controversial *Regieoper* directors, do in fact tempt or seduce particularly younger directors to abandon any attempt at *Werktreue* in favor of *Regieoper*. [...] Most space of most reviews is dedicated to a discussion of the production, with much less space given to the orchestra, the conductor and in fact, and perhaps surprisingly, the singers, who are, after all, those whom the spectators (including the critics) see and hear on stage.

Meyer-Dinkgräfe 2018, 69 & 2014, 59

WRITE NEW OPERAS ABOUT MODERN AGE, DON’T CHANGE THE OLD ONES

As a person who has been going to opera for seventy years and been involved professionally in the art form for almost a half century, I don't think we create a new, young, involved audience by extreme or random violence. Opera is a musical art form, performed by artists who have extraordinarily well trained and very elegant instruments. If a composer composes an opera in 2014 that deals with violent sex, degradation, and all the base elements that one can imagine, as is the case with Zimmermann's *Die Soldaten*, for instance, and the music carries out the words, the stage should portray this. But in my opinion the score governs what is put onstage.

In many theaters today directors are more powerful than any singer or conductor. Whatever directors want, they get, and if they decide to turn any opera character into what they see this character might be in 2014, they do. I think the music and what the artists sing often fight against this. The Waterman in other words never sings a single word that suggests that he wants to have sex with Rusalka, much less rape her.

Jenkins, 2014

LAURA CLAYCOMB ON REGIE VS. BEL-CANTO

I wish directors that don't respect the *bel canto* rep nor realize how much personal input comes from the artists themselves in their interpretation of this repertoire would just stay away from trying to stage *bel canto* operas!! Far away!!

How many times have I heard from a director, "Well, (composer X)'s libretti are shit, and the stories are trite, but we'll try to make something out of it..." Why take such a gig? Do another opera that you LIKE, for goodness' sake!

[...] Bel canto style is SO detail-oriented, and so personal, that a director's conceptual take on the opera, ignoring the libretto and the music out of disdain for its "simplicity", is only going to confuse us as audience members. And it will certainly not convince us of the director's cleverness. What a bore!

It is interesting to keep digging into this style and realize there is always more behind the notes than I had found before. The pathos is in

the notes, the inflection, the bowing, the accents, the articulation, the tone... not in some concept to “make it more interesting because it’s boring music.”

Burnett, 2015

GARY HILL SETS FIDELIO IN OUTER SPACE

The staging is the work of the Seattle-based multimedia artist Gary Hill, who, for whatever reason, has reimagined Beethoven’s opera in terms of Harry Martinson’s 1956 sci-fi poem *Aniara* about an off-course spaceship doomed to destruction unless help arrives.

By Hill’s admission, this was a random decision, and this lack of integrity was palpable. We had to stomach dubious text floating about inside Beethoven’s score, and we had endless geometric multimedia visuals drifting across the whole show. The singers whizzed about on Segways, unable to move properly in their futuristic but dated costumes.

Hill wanted his production to be inhuman and characterless. No-one was allowed to touch. Leonora and Florestan sang of their warm embrace from opposite sides of the stage. The screen at the front onto which were projected his soon tedious visuals stayed between audience and singers for the duration. This had direct consequences for the balance, so singers struggled to be heard at times.

Bits of Martinson have been added to the text, the dialogue of which has also been rewritten. Leonore talks about the time technicians waste mending lasers. Florestan is “the radical leftist” held in “the high-security unit” in “the bowels of *Aniara*”. [...]

On stage, the cast are marooned in the middle of a vast video installation, as geometric shapes, spaceship interiors and footage of marching astronauts whirl round them. Rocco’s gold aria gets a heavyweight anti-capitalist gloss. Pizarro and Fernando are transvestites, for reasons that escape me. [...] Martinson’s *Aniara*, meanwhile, was turned into an opera by Karl-Birger Blomdahl in 1959.

East 2013¹⁴ & Ashley 2013 (meu itálico)

FRANK CASTORF STAGES THE RING CYCLE IN BAYREUTH

The explosion on Wednesday, after *Götterdämmerung*, had been building up all week. Castorf[‘s...] appearance at the end of the cycle unleashed a pent-up tempest [...] But he seemed to revel in it, almost as if the audience verdict was a badge of honour or a vindication. He stood on the stage for more than 10 minutes, mocking his detractors with a thumbs up, ironic applause and dismissive waves. Castorf’s response enraged the audience even more.

Witness Herr Castorf’s apparent hand motions to the audience during their uprising that they were crazy, along with refusing to depart the stage, which really exacerbated the audience’s boo-ing. In fact, he hung out on stage for more than 10 minutes, depriving the Conductor and orchestra of their own staged curtain call.

There is no way to know who would have won this battle of wills had not the conductor diffidently put his head around the curtain to remind Castorf that the orchestra still had to take its traditional end-of-cycle bow.

His take on the Ring was ultimately – and perhaps deliberately – incoherent. [...] In a press conference before the cycle, he explained that this Ring cycle, focusing on oil, would tease out ways that our greed for it and its wealth re-enact the impulse for the riches, power and destruction on which Wagner’s Ring is centred. In its first two parts – a *Rheingold* set in a Route 66 US gas station and motel inhabited by Tarantino-style characters, and a *Walküre* set in the Caspian oil fields just before the Russian revolution – it was just about possible to discern a link between these two settings and the professed oil theme. But the two final parts had almost nothing of this theme[...]. Instead, the settings were increasingly dominated by the remnants and echoes of East Berlin before the fall of communism. Little was developed to a theatrical argument.

Castorf’s approach [...] seemed to say that such an effort was inherently unworthy in the 21st century. [...] In that case, why offer Castorf the Bayreuth bicentenary Ring? And why would he accept the com-

14. As passagens desta fonte estão assinaladas com barras verticais de ambos os lados.

mission?

The continuities between the settings are the dark, polluted skies [...], and Castorf's extensive use of on-stage handheld video, so that interactions are highlighted on large screens. By directing the attention at stage and screen simultaneously, Castorf distracts from the music and words. There are two Rings taking place here: one by Castorf and one by Wagner.

In Castorf's indulgent, nihilistic Ring cycle, Erda gives Wotan a blow-job, while Siegfried wakes Brünnhilde beneath gargantuan sculpted heads of Marx, Lenin, Stalin and Mao on a stage revolve that periodically transports them into Honecker-era East Berlin, where crocodiles hump one another and the hero and heroine drink themselves into a loveless operatic climax.

Castorf [...] offered [...] a three-part idea: that Wagner's Ring has nothing worthwhile to say, that it should therefore be denied any unifying production idea, and that only German Marxists have the authority to put it on the stage. [...] The pity is that Castorf – and possibly the Wagner sisters who run Bayreuth – will take the boeing as a vindication, not as a mature public verdict.

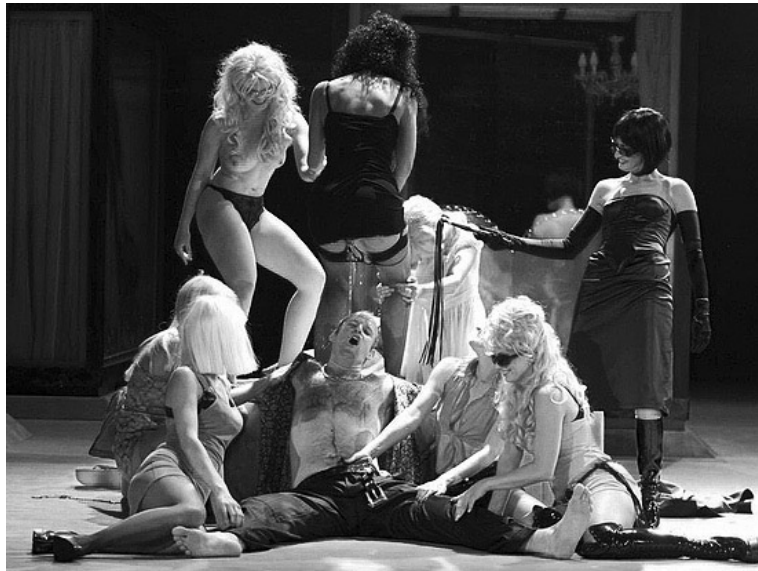
At Bayreuth, when it is a 10+ year wait for tickets, sales don't fall. The average wait time to get tickets just shortens by a few years. This is one of the reasons the [Wagner] Clan feels invulnerable. If it ever drops to 3-4 years, then other people will get in line.

Kettle 2013 & "Regietheater - a discussion."¹⁵ 2013, 19, #275, 20, #287

I think it important to keep in mind that Katerina Wagner was trained in the post-modern theatrical manner and personally adheres to their precepts. So it is no surprise whatever that she would be interested in having someone like Castorf bring his "vision" To Bayreuth. I am not one of those who believe that this sort of thing has anything to do with Wagnerian music drama, as it was clear from the outset that Castorf wanted to cut and paste the libretto as well as the score, to suit HIS vision rather than forming his concept around Wagner's work.

Comentário a Kettle 2013, 5 Agosto 2013

15. Idem.



Mozart, *Die Entführung aus dem Serrail*, Bieito



Beethoven, *Fidelio*, Hill

WAGNER, DER RING, BAYREUTH 2013 (F. CASTORF)



Das Rheingold (Foto: Enrico Nawrath / Bayreuth Festival/EPA)



Die Walküre (Foto: Enrico Nawrath / Bayreuth Festival/EPA)



Siegfried (Foto: Enrico Nawrath / Bayreuth Festival/EPA)



Götterdaemmerung (Foto: Enrico Nawrath / Bayreuth Festival/EPA)

BIBLIOGRAFIA

- Ashley, Tim. 2013. "Fidelio – Edinburgh festival 2013 review." *The Guardian*. 11 Agosto 2013. Acesso a 26 Junho 2019. <https://www.theguardian.com/music/2013/aug/11/fidelio-edinburgh-festival-2013-review>.
- Benda, Susanne. 2013. "Blut, Sperma, Speichel – und Musiktheater für Menschen von heute" (Blood, sperm, saliva – and music theater for people of today). *Österreichische Musikzeitschrift*. 68(6): 44-51. doi:10.7767/omz.2013.68.6.44
- Barnes, Annette. 2002. "Whose Play is it? Who Cares?" In *Is There a Single Right Interpretation?*, editado por Michael Krausz, 345-59. University Park: Pennsylvania State University Press
- Beyer, Barbara. 2007. *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, ed. Beyer. Berlin: Alexander Verlag.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel. 2014. "Opera Criticism: State of the Arts and Beyond." In *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Editado por Paul Fryer, 43-64. Jefferson, NC: McFarland
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel. 2018. "Werktreue and Regieoper." In *Consciousness, Performing Arts and Literature: Trajectories, 2014-2018*, editado por Daniel Meyer-Dinkgräfe, 54-73. Cambridge Scholars Publishing
- Davies, Stephen. 1991. "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances." In Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*. 60-77. London: Oxford University Press.
- _____. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2003. "Ontologies of Musical Works." In Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, 30-46. London: Oxford University Press.
- Dipert, Randall P. 1980. "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance." *Musical Quarterly* 66: 205-18.
- East, Rosenna. 2013. "Boos when Beethoven is sent into outer space." *The Herald*. 12 Agosto. Acesso a 30 Outubro 2018. <https://www.pressreader.com/uk/the-herald/20130812/282351152414695>
- Jenkins, Speight. 2014. "What Are the Limits of Stage Direction?" *OperaSleuth*. 14 Julho 2014. Acesso a 26 Junho 2019. <https://www.artsjournal.com/operasleuth/2014/07/what-are-the-limits-of->

- stage- direction.html
- Kettle, Martin. 2013. "Castorf has become the villain of the Bayreuth Ring cycle." *The Guardian*, 2 Agosto 2013. Acesso a 28 Junho 2019. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/aug/02/frank-castorf-bayreuth-ring-cycle>;
- Comentário a Kettle 2013, 5 Agosto, <https://discussion.theguardian.com/comment-permalink/25740918>.
- Kenyon, Nicholas. 1988. "Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions." In *Authenticity and Early Music*, editado por Nicholas Kenyon, 1-18, Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, Peter. 1988. "Live Performances and Dead Composers: On the Ethics of Musical Interpretation." In Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, 95-116. New York: Cambridge University Press.
- Levinson, Jerrold. 1993. "Performative vs. Critical Interpretation in Music." In *The Interpretation of Music: Philosophical Essay*, editado por Michael Krausz, 33-60, Oxford: Clarendon Press.
- Lopes, António. 2010. *O Valor de um Bach Autêntico; um Estudo sobre o Conceito de Autenticidade na Execução de Obras Musicais*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian.
- Mac Donald, Heather. 2007. "The Abduction of Opera. Can the Met stand firm against the trashy productions of trendy nihilists?" *City Journal*. The Manhattan Institute for Policy Research. Acesso a 15 Janeiro 2018. www.city-journal.org/html/17_3_urbanities-regietheater.html.
- "Opera in New York: RIP? On Gérard Mortier and the City Opera." Autor não indicado. 2008. *The New Criterion*, Volume 27 Nº 4, p. 2, *Notes & Comments*, Dezembro 2008. Acesso em 1 Novembro 2019. <https://newcriterion.com/issues/2008/12/opera-in-new-york-rip>.
- Oya, Miku. 2019. "Rococo, Rose, and Mirror - Contemporary Productions of *Der Rosenkavalier*", *Music & Practice*. Volume 5. Repertoires & Styles. <https://doi.org/10.32063/0505>.
- "Regietheater - a discussion." 2013. *Operalively*. 2 Agosto, #275 & 3 Agosto, #287. Acesso a 26 Junho 2019. <https://operalively.com/forums/showthread.php/1082-Regietheater-a-discussion/page19> & <https://operalively.com/forums/showthread.php/1082-Regietheater-a-discussion/page20>
- "Unconventional Director Sets Shakespeare Play in Time, Place Shakespeare Intended." Autor não indicado. 2007. *The Onion*.

2 Junho. Acesso a 3 Abril 2018. <https://entertainment.theonion.com/unconventional-director-sets-shakespeare-play-in-time-1819569151>

Urmson, J.O.. 1993. "The Ethics of Musical Performance." In *The Interpretation of Music: Philosophical Essay*, editado por Michael Krausz, 157-164, Oxford: Clarendon Press.

Wikipedia. 2019 a. "Regietheater" (resumido). Última revisão 7 Setembro 2019. <https://en.wikipedia.org/wiki/Regietheater>

Wikipedia. 2019 b. "Regieoper" (resumido). Última revisão 4 Setembro 2019. <https://en.wikipedia.org/wiki/Regieoper>.

António Correia Lopes
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
antoniocorreialopes@gmail.com

Será a Música mais Real do que o Real?

Schopenhauer e a música como representação imediata da nossa interioridade

Luís Aguiar de Sousa, *Universidade Nova de Lisboa*

Resumo:

Neste artigo, consideramos a filosofia da música de Schopenhauer no contexto do seu sistema filosófico. Em primeiro lugar, apresentamos a análise que Schopenhauer faz da consciência de si na medida em que esta se apresenta como a pedra basilar do seu sistema para, em seguida, apresentarmos uma ambiguidade fundamental na noção schopenhaueriana de vontade. Depois de apresentarmos de forma muito breve a Estética e Filosofia da Arte schopenhauerianas, analisamos o que é específico da música e a posição particular que ocupa relativamente às outras artes no pensamento de Schopenhauer. Por último, mostramos que a tese fundamental da filosofia da música de Schopenhauer de que a música é uma representação ou objectivação imediata da própria vontade pode ser reformulada, à luz da ambiguidade da noção de vontade, como a ideia de que a música é uma representação da nossa interioridade.

Palavras-chave: Schopenhauer, música, consciência de si, vontade, metafísica.

I

A seguinte citação de Nietzsche retirada de *A gaia ciência* pode servir como um excelente mote para o presente texto:

Se se apreciasse o valor de numa música de acordo com aquilo que nela pode ser contado, calculado, posto em fórmulas – como seria absurda uma tal apreciação “científica” de uma música! O que se teria compreendido, entendido, conhecido dela! Nada, precisamente nada daquilo

que nela é autenticamente “música”.¹

Esta citação apresenta claramente a ideia de que, provavelmente mais do que qualquer outro fenómeno, mesmo entre os estéticos, a música comunica algo que não se deixa reduzir a um conjunto de relações formais ou matemáticas. Se a música, de facto, pretende dizer qualquer coisa, se ela não é do domínio do agradável em sentido kantiano², isto é, do que agrada imediatamente aos meus sentidos dada a minha constituição particular, que difere da de outros indivíduos, então o seu objecto também não pode ser reduzido a um conjunto de fórmulas matemáticas (como parece ter pensado Leibniz, que designa a música como um ‘um exercício oculto de aritmética, no qual a alma não sabe que está a contar’³. Inversamente, se o mundo pudesse ser reduzido a uma mera “fórmula de cálculo”, todo o significado da música seria também reduzido a relações matemáticas (tal como a frase de Leibniz sugere). Ora, uma das ideias principais através das quais é possível traduzir a principal ideia metafísica de Schopenhauer é precisamente a ideia de que o mundo é mais do que um mero conjunto de relações, a ideia de que o mundo tem um significado, um sentido intrínseco⁴ (mesmo que se revele que o mundo não tem um fim último, como é o caso em Schopenhauer, ele tem, ainda assim, uma consistência intrínseca) e que, correlativamente, a música é mais do que uma mera ilusão que nos dá prazer, ela diz-nos qualquer coisa sobre a natureza do mundo, tanto quanto esta natureza pode ser acessível para nós. Que a música tenha uma natureza “imitativa”, “mimética”, neste sentido, é coisa que parece certamente difícil de entender inicialmente.⁵ Se a música é “imitativa” ou “representativa”, ela imita exactamente o quê? Qual é o seu objecto?

Como se pode já perceber, para Schopenhauer, o estudo do significado ou essência últimos do mundo, para além do que o que nele se pode reduzir a relações espaciais, temporais e causais, isto é, aquilo a

1. Nietzsche, *Gaia Ciência*, 373; todas as traduções do alemão no presente artigo são minhas.

2. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, §3, 205ss. e §7, 212ss..

3. Citado em *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §52, 302.

4. Cf. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §17, 117.

5. Schopenhauer refere-se à música como “uma linguagem totalmente universal” (“eine ganz allgemeine Sprache” [cf. *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 302]) e como estando relacionada com o mundo como “uma cópia está para o modelo” [“wie Nachbilde zum Vorbilde”, cf. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §52, 302]).

que se chama metafísica, e a música encontram-se numa relação íntima. Num certo sentido, pode-se dizer que música e filosofia ou metafísica lidam com o mesmo objecto. Como se sabe, o tema da relação íntima entre música e filosofia tem raízes muito profundas, remontando já ao *Fédon*, de Platão, onde nos aparece a imagem de um Sócrates músico⁶.

Como podemos, pois, caracterizar o objecto a que quer a música quer a filosofia se referem? Para responder a esta pergunta é necessário, introduzir algumas noções da metafísica de Schopenhauer. Obviamente não a vou, aqui, expor em todos os seus detalhes. Limitar-me-ei a referir alguns dos seus aspectos centrais, essenciais para a compreensão da teoria schopenhaueriana da música.

II

Como já antecipei, quer a música quer a filosofia (como metafísica) têm o mesmo “objecto”: a “essência” do mundo, a sua “natureza interna” (*inneres Wesen*), aquilo a que Schopenhauer, na esteira de Kant, chama a “coisa em si”. Segundo Schopenhauer, o mundo tal como aparece à consciência tem um estatuto meramente fenoménico. A pergunta metafísica é a pergunta sobre o que é o mundo para além de ser fenómeno, isto é, o que é o mundo para além do facto de me aparecer em relações espaço-temporais e regido por relações de causalidade⁷. Sem entrar em muitos mais pormenores, Schopenhauer diz que nos podemos começar a aperceber de qual seja a essência do mundo, a coisa em si, se tomarmos como ponto de partida não o mundo tal como aparece na percepção externa, o mundo como representação, mas antes a consciência interna de nós próprios⁸. Esta consciência é, segundo Schopenhauer, a consciência que temos do nosso próprio corpo, consciência de nós mesmos como encarnados, como um corpo no mundo. É apenas na medida em que somos um corpo que temos consciência de nós próprios; não há consciência de si que não passe pela consciência do corpo⁹. E o conteúdo dos nossos estados internos, que são simultaneamente estados de nós mesmos na medida em que somos corpo,

6. Platão, *Fédon*, 60d-61b.

7. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §17, 117-118.

8. Cf. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §18, 118ss.

9. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, 1, §18, 121.

consiste em estados não-representacionais, isto é, estados de prazer, de dor, de desejo, emoção, vontade. Todos estes estados podem ser reduzidos a estados de vontade, de querer ou não querer e, por esse motivo, pode-se dizer que tenho consciência de mim próprio ou, o que vai dar ao mesmo para Schopenhauer, tenho consciência do meu próprio corpo como vontade.

Esta reflexão relativa à consciência de nós mesmos como vontade é a “pedra basilar”¹⁰ do edifício filosófico de *O mundo como vontade e representação*, pois é com base nela que Schopenhauer vai defender que o mundo no seu todo é, em si mesmo, vontade. Para além disso, o que disse sobre a circunstância de os nossos estados internos consistirem em estados de vontade é muito importante para entendermos qual é, afinal, o objecto da música. Como vamos ver, aquilo que a música “imita”, o seu objecto, é precisamente a vontade na medida em que esta se refere à nossa interioridade.

Não poderei entrar aqui em todos os detalhes relativos à tese de que o mundo “em si mesmo” é vontade.¹¹ Vou-me limitar a apontar uma ambiguidade na tese de que o mundo em si mesmo, o mundo como coisa em si, é vontade. Esta ambiguidade vai-se revelar importante na altura de avaliarmos o alcance da teoria schopenhaueriana da música. A tese de que o mundo em si mesmo é vontade, para quem a ouve pela primeira vez, sugere uma espécie de “animismo”, Schopenhauer estaria a atribuir uma faculdade mental a todas as coisas. O que se passa é, no entanto, bem diferente. Como se se pode perceber, seguindo o segundo livro do primeiro volume de *O mundo como vontade e representação*, a vontade metafísica de que Schopenhauer fala é não-consciente (*bewusstlos*) e irracional, sendo a sua manifestação nos seres vivos representada pelo instinto de autoconservação e mais ainda o instinto sexual (o instinto de vida de que falava Freud) e, por esse motivo, Schopenhauer chama à vontade, “vontade de vida” (*Wille zum Leben*). Por outro lado, a sua manifestação nos seres inanimados é visível sobretudo em forças da natureza como a força da gravidade, a impenetrabilidade da matéria, a electricidade, etc. Ou seja, se por um

10. Cf. *Ueber den vierfachen Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, cap. VII, §43, 145.

11. Sobre o argumento de Schopenhauer para demonstrar que o “mundo é vontade”, bem como a sua ambiguidade cf. a minha dissertação de doutoramento, “O autoconhecimento da vontade. Um estudo sobre o conceito de subjectividade no sistema filosófico de Schopenhauer”, capítulo IV, 143ss..

lado, temos de representar a vontade, como coisa em si, como sendo algo de análogo à nossa vontade interior, sendo esta a sua manifestação mais visível, temos também de nos persuadir que esta caracterização é imprópria, propositadamente metafórica e que a vontade como coisa em si não tem nada de psicológico, porque não é uma propriedade mental, isto é, acompanhada de consciência.

III

Depois da breve digressão pela metafísica do livro II que apresentei na secção anterior e antes de entrar na teoria da música, vou procurar enquadrar a música no quadro da teoria estética de Schopenhauer, para se perceber precisamente o que ela possa ter em comum com as outras artes, mas também aquilo que faz dela única, incomparável e totalmente heterogénea em relação a elas. Na esteira de Kant, Schopenhauer pensa a arte como um artifício designado para produzir os sentimentos estéticos, o belo e o sublime, que, no entanto, podem ser experimentados, independentemente dela, através do mero contacto com a natureza. Toda a arte é, desde logo, imitação porque procura produzir em nós, através das suas criações, sentimentos que são passíveis de ser experimentados independentemente dela¹². O problema da Estética de Schopenhauer é o de saber o que são estes sentimentos de belo e de sublime e, tal como em Kant, a explicação e teorização da arte é subsidiária do problema que diz respeito ao belo e sublime naturais.

A maneira como Schopenhauer explica o prazer especificamente estético é, ela própria, baseada na Estética kantiana. Em termos muito gerais, o prazer estético é o prazer que resulta da intuição ou percepção (*Anschauung*) desinteressada de um objecto. A percepção é desinteressada na medida em que deixo de considerar os objectos de acordo com o princípio da razão suficiente, o que significa, para Schopenhauer, que deixo de considerar o objecto nas suas relações com outros. Segundo Schopenhauer, todas as relações do objecto com outros estão, em última análise, subordinadas ao seu “para quê” (*Wozu*), à sua utilidade para mim, à sua relação comigo, isto é, com o meu corpo, a

12. Nietzsche, no *Nascimento da tragédia*, defende também que os impulsos (*Triebe*) artísticos, essencialmente o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco, são impulsos naturais, que têm manifestações não artísticas, como o sonho e a intoxicação (*Rausch*). Estes impulsos naturais podem ter manifestações artísticas, caso em que se pode dizer que a arte “imita” a natureza.

minha vontade, o meu interesse. A percepção desinteressada passa, por isso, a centrar-se no objecto como tal e por si mesmo. Segundo Schopenhauer, há um lado subjectivo e objectivo desta contemplação, em conformidade com os quais o prazer estético pode ter uma origem mais subjectiva ou objectiva. Do lado subjectivo, o prazer estético resulta de nos elevarmos à condição de pura contemplação dos objectos, de deixarmos de os considerar em função dos nossos interesses e, portanto, de suspendermos o sentimento de nós mesmos como um corpo, isto é, como vontade. Deixamos de conhecer o objecto como indivíduos e passamos à condição que Schopenhauer designa como “sujeito puro do conhecimento”. Através da percepção estética, da contemplação desinteressada do objecto, o sujeito deixa de querer e, uma vez que a experiência da vontade é, segundo Schopenhauer, a experiência de um constante sofrimento, transita para um estado em que o sofrimento cessa, ainda que apenas transitoriamente. Paralelamente à transformação que se opera no sujeito, por meio da qual deixa de se sentir como um indivíduo e se transforma no sujeito puro do conhecimento, o objecto da contemplação também se transforma. Este não é mais o objecto individual, correlato do conhecimento que segue o princípio da razão suficiente, o conhecimento em função do meu interesse, mas sim aquilo que Schopenhauer designa como “ideia platónica”.

Não é este o espaço para entrar em todos os detalhes concernentes à apropriação que Schopenhauer faz da noção de “ideia platónica”. Muito resumidamente, as ideias platónicas são as formas ou essências imutáveis da natureza, que são como que o modelo ou protótipo que é manifestado pela multiplicidade dos objectos individuais da percepção comum, interessada (os objectos na medida em que estão submetidos ao princípio da razão suficiente). Segundo Schopenhauer, não estando submetidas ao princípio da razão suficiente, isto é, nem ao espaço, nem ao tempo, nem ao princípio de causalidade, as ideias platónicas não consentem pluralidade (há apenas uma de cada tipo) e são eternas (não são passíveis de alteração no decurso do tempo). Exemplos de ideias platónicas para Schopenhauer são, por exemplo, as forças da natureza, tal como todas as qualidades essenciais das coisas, bem como as forças que se manifestam na matéria inorgânica, como a impenetrabilidade, a gravidade, a electricidade, o magnetismo, e na matéria orgânica, como a força vital, as várias espécies de animais – que, segundo

Schopenhauer, são assim imutáveis – e a natureza humana nas suas várias facetas, com os diferentes caracteres humanos individuais, etc. Segundo Schopenhauer, não podemos apreender as ideias pela razão, por via conceptual. Elas só podem ser objectos da intuição. (Ainda que seja universal como o conceito, a ideia não é vaga e genérica, mas antes singular e totalmente determinada¹³). As ideias são precisamente o correlato da contemplação desinteressada, estética. Esta intuição pode ser também entendida como a intuição do universal no singular (de um modo muito similar ao qual intuimos propriedades essenciais do triângulo através do desenho a giz de um triângulo no quadro). Schopenhauer chama também à ideia platónica “objectivação imediata ou adequada da vontade”, porque ela representa a realidade última (a vontade) de uma forma mais adequada do que aquilo que sucede através da percepção de objectos da realidade empírica comum. Estes são sempre coisas individuais que objectivam a vontade de modo apenas indirecto. (Refira-se, em jeito de nota, que Schopenhauer inverte, deste modo, a tese apresentada na *República* de Platão de que a arte seria uma cópia do mundo sensível das aparências e, portanto, estaria “três pontos” afastada da verdadeira realidade¹⁴. Para Schopenhauer, pelo contrário, a arte diz-nos a verdade; ela é mais verdadeira do que a nossa realidade empírica comum, que já se apresenta falseada pela nossa consciência no processo de persecução dos seus fins individuais).

Uma última nota antes de entrar na teoria da música propriamente dita: tal como referi, o processo de contemplação das ideias platónicas pode ocorrer, em diferentes graus, de forma natural e é independente da criação de obras de arte propriamente ditas. Para Schopenhauer, todos os seres humanos são capazes em maior ou menor grau de uma contemplação desinteressada, motivo pelo qual todos podem apreciar o belo e o sublime na natureza e na arte. No entanto, a criação artística propriamente dita, a genuína e que, segundo Schopenhauer, merece ser chamada “arte” por excelência, é um dom apenas ao alcance do génio. O indivíduo genial tem a capacidade de intuir a essência de um determinado tipo de coisas (a ideia platónica) e apresentá-la através de um objecto individual, a obra de arte. Esta é a forma através da qual

13. Cf. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2, cap. 34, 466: “Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen nähern Bestimmungen, Unerschöpfliches”.

14. Cf. a discussão em Platão, *República*, 595a e ss.. Cf. também a crítica de Schopenhauer a Platão em *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §41, 249-250.

o génio artístico comunica a sua visão à restante humanidade. Precisamente porque na experiência comum dos objectos individuais, a manifestação das ideias tende a estar “submergida” no contexto das suas relações com outros objectos e de todos os aspectos que lhe não são essenciais, a arte tem precisamente como função apresentar e facilitar a apreensão das ideias platónicas. A diferença entre as artes corresponde à diferença entre as várias ideias platónicas que preferencialmente comunicam. Só para dar alguns exemplos: o objectivo da arquitectura é fazer ver o conflito essencial entre a força da gravidade e a impenetrabilidade da matéria, ou seja, o contraste entre o peso e o suporte. A pintura apresenta, segundo a concepção schopenhaueriana, as formas e tipos essenciais tanto das espécies vegetais como das espécies animais. A literatura, nas suas várias formas, tem como objectivo mais elevado apresentar a acção humana, em particular a interacção entre vários caracteres humanos e, desse modo, apresentar a essência da humanidade, do carácter humano, nas suas várias facetas.

Dizíamos acima que parte do prazer da contemplação estética advém também da sua componente objectiva. Visto que cada ideia é a objectivação adequada da vontade num determinado grau, a sua intuição proporciona tanto mais prazer quanto maior for o grau de objectivação da vontade manifestado pela ideia, isto é, quanto mais significativo for o objecto. Por exemplo, para Schopenhauer, o drama trágico, na medida em que serve para manifestar a ideia de natureza humana, é uma arte mais “elevada” que a arquitectura, cujo objectivo é manifestar a interacção da impenetrabilidade com a gravidade, como forças universais que dominam toda a matéria sem excepção. Isto porque a ideia de ser humano corresponde a um grau de objectivação superior da vontade relativamente às ideias correspondentes à gravidade e à impenetrabilidade da matéria.

IV

A música difere de todas as outras artes na medida em que a sua finalidade não consiste na comunicação de uma “ideia platónica”: “a música está totalmente separada de todas as outras [artes]. Não reconhecemos nela a cópia, a repetição de uma ideia dos seres do mundo

(...)”¹⁵. Enquanto as restantes artes têm, como vimos na secção anterior, como finalidade comunicarem o conhecimento de diferentes ideias platónicas, que, por sua vez, são elas próprias objectivações da vontade, a tese principal de Schopenhauer sobre a música é a de que ela é uma expressão directa da vontade como coisa em si: “É por isso que o efeito da música é muito mais poderoso e penetrante do que o de todas as outras artes, pois estas falam apenas das sombras, a música, porém, fala do ser”¹⁶. Por esta razão, Schopenhauer considera a música a mais elevada das artes. Entre todas elas, ela é aquela que diz respeito à verdade metafísica de que o mundo, visto do interior, o mundo como coisa em si, é a vontade. Uma vez que a teoria da música de Schopenhauer estabelece uma relação entre uma representação (a música) e qualquer coisa que serve de “objecto” dessa representação, ainda que, por definição, isso não seja algo que possa ser, de modo nenhum, representado, a “coisa em si”, Schopenhauer confessa que a sua teoria da música também não pode ser provada¹⁷. (Isto confirma, de alguma maneira, a interpretação segundo a qual Schopenhauer não pretende ter um conhecimento absoluto da coisa em si, de que a designação da coisa em si como vontade já tem qualquer coisa de impróprio, metafórico, metonímico¹⁸).

Se as ideias platónicas constituíam uma representação das características, das formas, essenciais do mundo (as ideias platónicas), a música é uma representação ainda mais directa desse mesmo mundo e, por essa razão, toda a série de ideias platónicas encontra uma “analogia” ou “paralelismo”¹⁹ na estrutura da música enquanto tal. A harmonia, o ritmo, a melodia são análogos à hierarquia das ideias platónicas e como tal repetem a estrutura do próprio mundo.²⁰ Penso que se pode

15. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §52, 302.

16. *Ibidem*, §52, 304.

17. *Ibidem*, §52, 303.

18. Julian Young (*Schopenhauer*, 89ss.) defende que depois de na primeira edição de *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer ter defendido que a coisa em si kantiana seria a vontade, no segundo volume, publicado como uma adenda ao primeiro volume, aquando da segunda edição deste, teria mudado de ideias e defendido que a coisa em si não seria absolutamente a vontade. Na minha dissertação de doutoramento (“O autoconhecimento da vontade”, capítulo IV, 157ss.), apresentei uma discussão extensa da tese de Young e defendi que Schopenhauer não muda de posição a este respeito, entendendo já na primeira edição de *O mundo como vontade e representação* a vontade como coisa em si num sentido impróprio, metafórico.

19. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §52, 302, 304ss., 309.

20. Não vou entrar em detalhes relativamente a esta parte da teoria schopenhaueriana da música,

caracterizar a diferença entre a música e as outras artes sem recorrer ao jargão schopenhaueriano dizendo que, enquanto as artes não-musicas representam apenas um determinado aspecto essencial do mundo, são, portanto, parcelares, a música constitui uma representação do mundo no seu todo e portanto contém em si mesma o objecto de todas as outras artes sob uma forma analógica.

Obviamente esta caracterização da teoria da música de Schopenhauer é ainda demasiado genérica e deixa muitas interrogações por responder. Fixemos, por enquanto, esta ideia importante: a música tem em comum com as outras artes o facto de ter um referente exterior. Não se trata, pois, para Schopenhauer de uma linguagem auto-referencial. Existem, no entanto, outros aspectos em comum com as outras artes. Apesar de a música não representar nenhuma ideia platónica, a percepção da música – presumivelmente primeiro na mente do seu criador, mas depois também nos auditores – envolve também uma percepção “desinteressada”, “meramente contemplativa” de um objecto universal, neste caso o próprio mundo no seu todo. Aliás, segundo Schopenhauer, a música tem um grau de universalidade que supera qualquer outro. A música representa a vontade, no sentido psicológico que indiquei anteriormente, isto é, sentimentos e emoções, mas de tal forma que não representa emoções ou sentimentos particulares, mas como que a sua “quinta-essência”²¹ destilada: “ela [a música] não exprime, por isso, esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela tristeza [*Betrübnis*], ou dor, ou horror, ou júbilo, ou divertimento [*Lustigkeit*] ou paz de espírito [*Gemutsruhe*]; mas a alegria, a tristeza, o horror, o júbilo, o divertimento, a paz de espírito enquanto tais, de certa forma *in abstracto*, o essencial deles, sem o acessório, isto é, sem os motivos que os desencadearam”²². A música destila, por isso, a forma pura de um sentimento, de uma emoção, que Schopenhauer compara com a alma interior que habita um corpo. Aliás, Schopenhauer chega mesmo a dizer que o mundo tanto pode ser caracterizado como “vontade

não só por ser excessivamente metafísica e especulativa, mas também por requerer conhecimentos musicais de que não disponho. Julian Young, chega mesmo a dizer que esta parte da teoria da música de Schopenhauer constitui mesmo uma “patetice sem paralelo” (“unparalleled silliness”) (cf. *Schopenhauer*, 152).

21. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §52, 309.

22. *Ibidem*, §52, 308-9.

corporizada” ou “música corporizada”²³. Esta é também a razão pela qual a música nos aparece como algo capaz de iluminar ou servir de comentário todas as cenas da vida, como que nos revelando a sua verdade intrínseca²⁴. Refira-se, a este propósito, que, dada a primazia da música entre as artes, Schopenhauer pensa que quando esta é acompanhada pela pantomima ou por texto, estes nunca podem constituir os elementos principais da obra, servindo apenas como exemplo que ilustra o que a música comunica de forma universal. Aliás, segundo Schopenhauer, a própria música estimula a imaginação a produzir exemplos que a ilustrem, residindo aqui a origem da canção e da ópera. Como é bem sabido, mais tarde, Nietzsche, no *Nascimento da tragédia*, fará uso desta ideia para defender que o elemento principal e original da tragédia é a música, sendo somente a partir desta que nasce o drama trágico²⁵.

Ainda no que diz respeito à universalidade da música, Schopenhauer diz que esta é tão superior à universalidade do conceito quanto a universalidade deste último é superior às coisas individuais. A diferença entre as duas formas de universalidade é que a universalidade dos conceitos pressupõe e é abstraída das realidades empíricas particulares (*universalia post rem*). A universalidade da música, pelo contrário, é a priori, anterior às coisas (*universalia ante rem*). Schopenhauer compara mesmo a universalidade da música à dos objectos da geometria, cujas propriedades, segundo a doutrina kantiana, se referem a priori a toda a realidade empírica, sendo, no entanto, estes objectos, tal como a música, totalmente determinados, no que diferem dos conceitos, que são essencialmente indeterminados²⁶. O modo como Schopenhauer caracteriza o carácter universal da música não difere, portanto, significativamente da universalidade que atribui às ideias platónicas, na medida em que também estas são caracterizadas como conhecimento a priori da natureza²⁷. Por outro lado, a universalidade da música implica, tal como sucedia nas outras artes, que o sujeito deixe de se sentir como um indivíduo, como um corpo, isto é, envolvido no interior de uma determinada realidade e passe à atitude puramente contemplativa.

23. *Ibidem*, §52, 310.

24. *Ibidem*, §52, 310-311.

25. Cf. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, secções 6-9 e *passim*.

26. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1, §52, 309-310.

27. *Ibidem*, §52, 261-262.

Nisto reside o carácter salvífico ou redentor de toda a arte, incluindo a música, o seu carácter de remédio para a existência.

Por último, Schopenhauer discute também o tema, que já mencionei no início, da afinidade íntima entre filosofia e música. Se Leibniz dizia que “a música é um exercício oculto de aritmética, no qual a alma não sabe que está a contar” – uma frase que Schopenhauer cita logo no início do parágrafo dedicado à música²⁸ – Schopenhauer vai dizer que “a música é um exercício oculto de metafísica, no qual a alma não sabe que está a filosofar”²⁹. Antes de mais, o exercício é oculto porque precisamente o génio musical, o compositor, não tem uma consciência explícita de estar a exprimir a essência do mundo em música. O compositor é guiado por um conhecimento não-racional, intuitivo, da essência das coisas (conhecimento de que, de outras maneiras, guia também o filósofo, o homem compassivo ou mesmo o asceta). Isto significa também, como já vimos, que, segundo a óptica de Schopenhauer, a música é tanto mais significativa, mais profunda, melhor, quanto menos guiada por conceitos, pela razão³⁰. A ideia de que a música é um exercício inconsciente de metafísica pode também ser explicada pelo facto de que, segundo Schopenhauer, a filosofia é a repetição do mundo em conceitos³¹. Isto é o filósofo, tal como o músico, é munido da intuição da essência íntima do mundo no seu todo e é a partir desta intuição, que constrói o seu sistema metafísico. A fonte da metafísica ou filosofia e da música é a mesma, por essa razão Schopenhauer diz mesmo que se fosse possível traduzir conceptualmente e de forma detalhada a música, essa explicação equivaleria à própria filosofia (ou pelo menos, talvez, à sua filosofia)³².

Voltando ao cerne da tese principal de Schopenhauer sobre a música: a natureza, o mundo fenoménico, e a música são duas expressões paralelas da mesma coisa, e é por o serem que há uma analogia entre elas, sendo essa “coisa” de que elas são a expressão, a coisa em si, o mundo como “vontade”. Ora, tendo em conta o que vimos anteriormente acerca do carácter ambíguo da noção de vontade para Schopenhauer – o facto de a “vontade” tanto se referir à minha interiorida-

28. *Ibidem*, §52, 302.

29. *Ibidem*, §52, 313.

30. *Ibidem*, §52, 307.

31. *Ibidem*, §15, 99.

32. *Ibidem*, §52, 312-313.

de, nomeadamente ao domínio do sentimento, como à essência íntima ou natureza interna (*inneres Wesen*) da natureza, que consistiria num ímpeto inconsciente e irracional, em conflito consigo próprio, faz com que o objecto que a música supostamente representa seja ambíguo. Se, de facto, o seu referencial é do domínio psicológico, nomeadamente as emoções, sentimentos, desejos, etc., então aquilo que a música “representa” não pode ser visto como sendo o ímpeto inconsciente e cego que atravessa toda a natureza e tem a sua face mais visível na chamada “vontade de vida”. Nesse caso, a caracterização da música como uma “actividade metafísica” seria essencialmente errónea – a música representa, sim, a nossa interioridade e não por acaso o seu meio é apenas o tempo e não o espaço (tal como a consciência interna de nós mesmos, segundo o modelo kantiano e schopenhaueriano decorre precisamente no tempo).

Como se pode ver pelo que disse até aqui, há uma boa parte do que Schopenhauer diz da música que depende aceitarmos ou não uma determinada teoria metafísica (a chamada metafísica da vontade) e do modo como a interpretamos. No entanto, se abstrairmos do carácter metafísico da teoria schopenhaueriana da música, isto é, se abstrairmos do que Schopenhauer diz relativamente ao âmbito transfenoménico, podemos descobrir alguns contributos importantes para uma fenomenologia da música. Vou terminar precisamente enumerando as ideias de Schopenhauer que me parecem mais importantes a este respeito: 1) contra a ideia de que a música não é representativa ou é auto-referencial, Schopenhauer afirma o carácter representativo da música; 2) o que a música representa, o seu objecto, são sentimentos e emoções humanas, tudo que pertence ao domínio do que podemos designar por interioridade; 3) a representação musical de emoções e sentimentos tem um carácter universal – podemos entender o “significado” de uma determinada melodia independentemente da nossa língua, origem e cultura; 4) ao representar emoções e sentimentos, a música, tal como outras artes, faz-nos senti-los de um modo em que eles não nos dominam nem nos provocam sofrimento, isto é, 5) a música, tal como toda a arte, tem um valor redentor para a existência humana; por último, 6) a imagem, o gesto e a palavra podem entrar numa relação intrínseca com a música, aparecendo-nos como uma ilustração, um exemplo, que não esgota, no entanto, a sua universalidade.

Referências bibliográficas:

- Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft*. Vol. 5, *Kants gesammelte Schriften*, ed. Königlich Preußliche Akademie der Wissenschaften. Berlin: Walter de Gruyter, 1963.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen*. Vol. 1, *Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die Fröhliche Wissenschaft*. Vol. 3, *Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin, Walter de Gruyter, 1988.
- Platão, *Fédon*. Introdução, tradução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Minerva, 1998.
- Platão, *República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 1. Vol. 2, *Sämtliche Werke*, ed. Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus, 1872.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 2. Vol. 3, *Sämtliche Werke*, ed. Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus, 1872.
- Schopenhauer, Arthur, *Ueber den vierfachen Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde in Schritten zur Erkenntnislehre*. Vol. 1, *Sämtliche Werke*, ed. Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus, 1872.
- De Sousa, Luís Aguiar. “O autoconhecimento da vontade. Um estudo sobre o conceito de subjectividade no sistema filosófico de Schopenhauer.” Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- Young, Julian, *Schopenhauer*. Abingdon: Routledge, 2005.

* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0035.

De Kant a Levinson

Uma proposta de modelo do juízo musical

Tiago Morais Ribeiro de Sousa, *Universidade do Minho*

Abstract:

Neste artigo farei uma distinção entre dois tipos de juízos estéticos, aos quais chamo juízo distanciado e juízo integrado. Uma leitura da parte §9 da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant terá lugar com o intuito de fornecer uma base teórica para a minha proposta do juízo concomitante de natureza autorreferencial.

Dentro destas categorias, farei distinções conceptuais mais finas entre as definições de fruição, apreciação e avaliação. Numa segunda parte, procurarei sumariar a teoria concatenacionista de Jerrold Levinson e as principais objeções de Peter Kivy a tal teoria. Por fim, avanço com um modelo da minha autoria que procura sintetizar as ideias de Levinson e de Kivy à luz das distinções conceptuais expostas e de uma leitura do juízo de gosto de Kant. Seguindo esta interpretação de Kant, a autorreferencialidade deverá funcionar como dispositivo fundamental para a concetualização do modelo que proponho.

Palavras-chave: Kant, Levinson, Kivy, Concatenacionismo, Juízo estético, Estética Musical

I

Uma analogia – dois tipos de juízo estético

Proponho que imaginemos uma situação na qual a avaliação estética apareça como um dos seus elementos principais. Para a primeira situação imaginemos um cronista de uma revista de música que recebe um álbum com as novas obras de um compositor desconhecido na cena musical. Acerca desse álbum, o nosso cronista deverá escrever uma crítica para a revista para a qual trabalha. O cronista decide partilhar o momento da sua primeira audição com os seus amigos, num serão de convívio. O único (ou expectavelmente, o principal) objetivo dos amigos é apreciar e usufruir a experiência auditiva, sem pretensões de no fim a avaliar. O objetivo do cronista é outro: no fim do serão, deverá avaliar distanciadamente tal experiência e escrever a crónica crítica mencionada, uma review da obra.

Pergunta-se: quantos *juízos estéticos* ocorreram durante o serão. Provavelmente cada pessoa terá produzido o seu próprio juízo e poder-se-ia responder que foram produzidos pelo menos tantos juízos quantas as pessoas presentes. O que nos interessa, porém, é perceber em que medida os podemos agrupar em tipos substancialmente distintos.

Seguindo a argumentação de Theodore Gracyk (2011) defenderei que nesta situação ocorreram dois tipos de juízo estético: um juízo distanciado, posterior à experiência e um juízo integrado e concomitante à experiência. O crítico musical levou a cabo juízos de ambos os tipos. Os amigos do crítico, cuja preocupação se resumiu (primordialmente) à fruição da música, produziram um juízo do segundo tipo.

Para clarificar este ponto, começo por fazer uma distinção entre duas componentes intimamente relacionados com o juízo e a experiência estética. São eles a fruição estética e a apreciação estética.

Fruição e apreciação

a) *Fruição*

A fruição é o próprio *sentimento* envolvido na experiência. Este sentimento pode ser definido pelo ser carácter fenomenológico, intencional e valorativo.

- 1) *Dimensão fenomenológica*. O primeiro diz respeito à qualidade fenomenológica da experiência, à coloração, tonalidade ou

textura emocional e sensorial da experiência estética, enquanto subjetiva e interiormente vivida. Podemos identifica-la com o ‘qualia’, o aspeto fenomenal, introspectivamente acessível, de tal experiência. A intensidade, energia, o tipo particular de prazer ou desprazer sentido, os tipos de perturbação ou acalmia que o objeto provoca, a profundidade da tristeza ou da alegria que nos suscita, o modo particular como nos comove.

- 2) *Dimensão intencional.* A intencionalidade diz respeito ao alvo, ou objeto desse sentimento. À sua parte representacional, cognitiva. Comovo-me *com A*, entristeço-me *por B* e satisfaço-me *porque C*. Esta componente pode estar ausente. Há sentimentos que não têm uma componente intencional, como a angústia ou certos tipos de tristeza ou alegria difusos.

- 3) *Dimensão valorativa.* Aquilo que chamei carácter valorativo refere-se ao elemento do sentimento respeitante ao grau de adesão, ligação ou aprovação ao objeto intencional. O elemento que nos faz gostar ou repudiar, de aprovar ou desaprovar, de estimar ou rejeitar, admirar ou desprezar. Esta componente pode ser *uma* das formas de atribuir valor ao objeto intencional, mas o valor atribuído pode não ser estabelecido por tal elemento – e geralmente não o é. Como quando dizemos “gosto desta obra, mas não lhe atribuo valor”. Isto porque a atribuição de valor normalmente exige uma conformidade a determinados critérios valorativos que não se esgotam na adesão sentimental ao objeto valorizado. Contudo, um subjetivista radical dirá que o sentimento de aprovação, de ligação, de “gosto” é o único critério adequado para a atribuição de valor.

Distingo este último elemento (o elemento valorativo) do elemento conativo da emoção, se com conação entendermos uma disposição ou impulso para a ação – algo pode causar-nos admiração e não provocar qualquer impulso para a ação para além da contemplação do objeto admirado. É o que aliás geralmente se defende que acontece na experiência estética, quando caracterizada como *desinteressada*. É talvez defensável que a valoração constitua uma condição para a conação. Contudo, é problemático que certos estados mentais, como alguns desejos e apetites, requeiram alguma efetiva valoração do objeto de tais estados – o apetite pressupõe, em todos os casos, uma valorização da comida?

b) *Apreciação*

A *apreciação* estética define-se tanto pela atitude perante o objeto, como pelo conjunto de qualidades que potencialmente maximizam a fruição desse objeto. Saber apreciar um objeto é saber *identificar* as suas qualidades esteticamente relevantes e saber manter com elas uma relação sensorial, emotiva e cognitiva apropriada, de modo a retirar do objeto a experiência mais recompensadora que ele poderá oferecer. Apreciar é saber dirigir a atenção, saber *manter o foco* no que é importante.

Sendo verdade que o termo “apreciação” é muitas vezes usado como sinónimo de “valorização” (“Muito aprecio os nossos passeios junto ao mar!”), devo salientar que uso aqui o termo “apreciação” num sentido *valorativamente neutro*, de duas formas:

- 1) *Apreciar um objeto não é valorizar positivamente esse objeto*. Posso apreciar adequadamente uma obra de arte e avaliá-la negativamente. Saber apreciar é saber identificar as qualidades *possivelmente e potencialmente* proporcionadoras de experiências gratificantes – mas tal não é de todo garantido.
- 2) *Apreciar não é avaliar*. A apreciação é uma condição da avaliação, e integra-se no ato avaliativo. Contudo, distingue-se da avaliação na medida em que avaliar implica algo mais do que simplesmente reconhecer e focar as qualidades relevantes. Avaliar é o ato ou estado de atribuição de valor às qualidades apreciadas ou à experiência resultante da apreciação.

Juízo estético

Feita esta clarificação, volto-me agora para o juízo estético. O tema do juízo estético está intimamente relacionado com o tema da avaliação estética. No tratamento deste tema, Gracyk distingue dois “modos de avaliação”: a avaliação prescritiva característica da atividade *crítica* que tem como principal finalidade avaliar as qualidades do objeto estético *fora* da experiência; e o juízo que ocorre no *interior* da experiência, levado a cabo *enquanto* a experiência ocorre. A teoria do gosto de Kant, na sua terceira crítica escrita em 1790 (Kant, 2000) constitui a teoria historicamente mais influente deste último tipo de abordagem. Vejamos o primeiro tipo, a avaliação crítica.

Primeiro tipo de juízo: a avaliação crítica distanciada

Este juízo será o tipo de juízo que o crítico musical da situação acima mencionada deverá produzir na redação da sua crónica, *depois* de ter ouvido e apreciado a peça musical. Sentado à sua secretaria, no silêncio da sua escrita, o nosso crítico musical deverá agora refletir calmamente sobre as qualidades da obra escutada. Poderá voltar a ouvir a peça, ou determinadas partes dela, para confirmar ou ponderar determinadas atribuições, salientar certos aspetos, identificar relações formais e efeitos.

Trata-se, portanto, de produzir um juízo avaliativo distanciado, globalizante, sinótico e comparativo segundo critérios e princípios prévios ou modelos e padrões de excelência que lhe permitirá discorrer sobre as eventuais qualidades, méritos e deméritos da obra e tomar uma posição sobre o seu lugar num certo degrau ou patamar definido por tais referências.

Um dos modos de conceber esta operação consiste em adotar um conjunto de modelos paradigmáticos em relação às quais a peça será comparada. Se pensarmos na crítica musical, podemos imaginar uma espécie de hierarquia de obras musicais, na qual constariam como instâncias triunfantes *ex aequo* a Paixão de São Mateus, de Bach, a Nona Sinfonia de Beethoven, e o Requiem de Mozart – para dar apenas três exemplos largamente consensuais do património musical da humanidade. Outro modo consistirá na adoção de um conjunto de princípios artísticos gerais que servirão de critério de aferição das qualidades particulares que uma dada obra exhibe. Outra forma ainda de entender este exercício crítico consiste numa certa mistura dos dois anteriores: a determinação de certos conceitos de “excelência” e “perfeição” estéticas que não se resumem a um conjunto de obras determinadas nem a um conjunto de princípios abstratos, mas a certas noções ou esquemas do que constitui o valor artístico que, apesar do seu carácter geral e abstrato, não poderão ser inteiramente entendidos sem referência às obras paradigmáticas que os exemplificam.

Por exemplo, podemos admitir que a complexidade harmónica é, de uma forma geral, uma virtude estética, mas só apontando instâncias de excelência como uma fuga de Bach a quatro vozes nas quais tal complexidade serve, notavelmente, como condição essencial da sua densidade expressiva, tornamos inteligível a verdadeira pertinência deste critério.

Com efeito, em todas estas formas, a avaliação seria fundamentalmente uma questão de justificação por raciocínio dedutivo: partindo de um conjunto de modelos consagrados, de princípios artísticos gerais ou de conceitos de excelência estética, a obra seria tanto melhor quanto melhor se ajustasse a estes critérios de maior generalidade. O valor particular da obra poderia ser derivado de um conjunto de critérios que a antecedem.

II

Segundo tipo de juízo: o juízo estético integrado

Vejamos agora o segundo tipo de juízo estético acima mencionado, que designei por juízo estético integrado.

Este juízo refere-se ao valor da experiência estética, que terá que se situar ao nível da fruição estética, porque nela se encontra o essencial do conteúdo dessa experiência. Recapitulando as distinções conceptuais feitas acima, a apreciação é apenas o *meio*, a fruição é o *fim* da experiência estética. Se a apreciação for plenamente apropriada, a fruição alcançada nessas condições é a experiência estética consumada. Veremos que o juízo estético integrado está intrinsecamente relacionado com estas duas dimensões: o juízo é uma componente da apreciação e dirigido à fruição.

Para percebermos melhor em que medida o que aqui chamo de juízo estético integrado se distingue da noção de avaliação crítica distanciada, voltemos ao exemplo do crítico musical e dos seus amigos.

O juízo enquanto avaliação crítica distanciada representa a atividade do crítico musical. Contudo, defendo que os seus amigos, que estão apenas preocupados em ter uma experiência musical gratificante *estão também envolvidos num complexo processo de avaliação estética*. E é tal processo avaliativo que constitui o juízo estético integrado.

Este juízo constitui-se pelo esforço apreciativo de quem está essencialmente preocupado em fruir o melhor possível a eventual beleza das obras ouvidas. Tal juízo, ao contrário do que sucede com a avaliação do crítico musical, pode ser descrita mais adequadamente como um processo imanente e constitutivo da própria *experiência estética*. Trata-se de avaliar a obra segundo o grau de gratificação que nos dá *enquanto* a apreciamos e fruímos.

Para desenvolver esta inter-relação entre juízo e experiência,

convoco agora a teoria de Kant acerca do juízo de gosto, tal como Kant a apresenta na sua Crítica da Faculdade do Juízo.

O juízo de gosto de Kant

Kant usa a expressão “Juízo de Gosto” para referir os juízos estéticos especificamente sobre a *beleza*, e “Juízo Estético” para os juízos baseados na sensibilidade. Deste modo, para Kant, o juízo de gosto é estético, mas o estético pode não ser de gosto. (Contemporaneamente, contudo, “Juízo Estético” tipicamente significa um juízo sobre a experiência estética ou sobre as propriedades estéticas de um objeto.)

Em Kant vemos que o “juízo de gosto” (i.e. juízo estético sobre o belo) se diferencia da “avaliação crítica da obra” nos moldes que acima defini o primeiro tipo de juízo, desde logo porque o juízo de gosto é um “juízo reflexivo”, que não parte de nenhum conceito previamente existente ao qual se adequasse a representação do objeto contemplado. Não existe assim nenhum conceito de “perfeição”, nenhum “modelo de excelência” ou “padrão de gosto”, ao qual recorrer para enquadrar a avaliação estética do objeto. Além disso, não resulta de tal juízo nenhum novo conceito cognitivamente operativo em futuros juízos da mesma natureza. Faço agora uma analogia fora do domínio artístico para tornar mais clara esta noção de juízo reflexivo. Imaginemos que tento entender o funcionamento da engrenagem interior de um relógio. Poderei não estar na posse de todos os princípios mecânicos que subjazem às operações que o fazem funcionar. No entanto, pela própria exploração paciente e cuidadosa, posso ganhar conhecimento desse mesmo mecanismo. Tal conhecimento poderá ser aplicado no entendimento da engrenagem de outros relógios. Ora, qual a diferença entre este empreendimento cognitivo e o juízo de gosto? Tal como no caso do relógio, no juízo de gosto não estou na posse de quaisquer leis sobre o belo às quais recorrer para determinar tal juízo, mas tal não impede que possa formular tal juízo através do envolvimento experiencial com o objeto em apreciação. Contudo, diferentemente do caso do relógio, não devemos esperar que os mecanismos cognitivos envolvidos no processo de apreciação estética do objeto nos devolvam um conceito substantivo acerca de uma qualquer propriedade do objeto ou um qualquer princípio de beleza a partir do qual deduzir o valor estético de outros objetos.

Todavia, não é certamente este aspeto relativo à indeterminação

epistémica dos juízos de gosto que está na base da distinção entre o juízo tomado como avaliação crítica distanciada e o juízo tomado como juízo estético integrado. Com efeito, podemos simplesmente aplicar esta mesma indeterminação epistémica às avaliações críticas distanciadas. Bastará defender a ideia de que, de facto, não existem princípios e critérios gerais e independentes às quais o crítico de arte possa apelar para justificar cabalmente as suas análises.

De facto, a diferença essencial está trivialmente patente no que já foi dito: a avaliação crítica distanciada é um exercício distanciada da experiência e o juízo estético integrado à um juízo integrado na experiência. É neste ponto que as distinções conceptuais kantianas nos são particularmente úteis.

Irei salientar uma secção da Crítica da Faculdade de Juízo que me parece particularmente interessante para o que aqui nos preocupa. Encontramos nesta “terceira Crítica” uma relação entre o julgamento da obra e a própria fruição estética, quando, na secção §9 (“Investigation Of The Question Whether In The Judgement Of Taste The Feeling Of Pleasure Precedes Or Follows The Judging Of The Object”) Kant afirma:

This merely subjective (aesthetical) judging of the object, or of the representation by which it is given, precedes the pleasure in it, and is the ground of this pleasure in the harmony of the cognitive faculties;

Assim, o sentimento de prazer associado à beleza não é uma mera reação emocional - o “julgamento do objeto” *precede* esse prazer. O prazer resulta e é fundado na harmonia entre as faculdades da imaginação e do entendimento, condições basilares do processo de conhecimento, que figuram em tal julgamento. Por outro lado, dizemos que o objeto é belo na medida em que esse prazer está associado ao estado mental de uma harmonia entre as faculdades cognitivas mencionadas (da imaginação e do entendimento) que Kant considera comuns a toda a humanidade. Por isso, o “julgamento” *precede* o prazer, contudo o “juízo” *procede* desse prazer.

Julgo que este ponto é crucial. Kant parece dizer-nos que existe um primeiro momento cognitivo (o julgamento - “The Judging of the Object”) que fundamenta ou causa o prazer subjetivo sentido por cada um de nós (o prazer como consequência desse julgamento), e há um momento avaliativo ulterior (o juízo - “The Judgement Of Taste”) que

se refere a esse prazer, e que, pela averiguação do seu carácter universal, estabelece se o objeto poderá ser adequadamente chamado de belo ou não. Só este último é apropriadamente designado como “juízo de gosto”.

Assim, uma das peculiaridades da experiência estética é que semelhante experiência implica um juízo ou avaliação estética sobre a própria experiência. O prazer resultante da fruição de uma obra musical é *concomitante* à avaliação da obra – eu retiro um prazer peculiar da obra porque a avalio positivamente, e avalio positivamente a obra porque o prazer que dela retiro resulta da avaliação positiva que sobre ela faço. Trata-se de um circuito espiral sinérgico entre a fruição e a avaliação, mediada pela adequada apreciação. A experiência estética é, neste sentido, *autorreferencial*, porque contém uma atitude proposicional cujo objeto é a própria experiência. Analogamente, o juízo estético também é autorreferencial porque se refere a uma experiência que o contém.

Como entrar na experiência?

A pergunta que se coloca agora é: como poderemos entrar no jogo avaliativo inerente à experiência estética que permite, a um tempo, vivê-la e ajuizá-la? Isto é, como poderei saber os modos adequados de apreciação, as qualidades relevantes e as razões que substanciam os meus juízos *sobre e na* experiência estética? Kant não nos pode de modo algum fornecer qualquer pista - o carácter não conceptual e livre do juízo não nos permite apontar nenhuma qualidade particular conhecível do objeto responsável pela sua beleza. Sabemos que tal objeto é belo somente porque nele reconhecemos a capacidade de originar um sentimento de comprazimento desinteressado universalmente partilhável.

III

A peculiar posição da música no conjunto das artes

É curioso notar que no que diz respeito ao modo como nos relacionamos com o mundo da música, surge uma significativa tensão entre duas perspetivas aparentemente válidas de apreciar e avaliar criticamente uma obra musical: a perspetiva do ouvinte comum e a perspetiva do especialista ou teórico musical.

Sendo a música um fenómeno social de enorme importância e praticamente omnipresente na vida das pessoas, é a arte sobre a qual mais fácil e descomplexadamente se produzem juízos valorativos. É rara a pessoa que não afirme uma opinião convicta sobre os seus gostos musicais. Contudo, aquele que nutre pela arte dos sons uma grande paixão, mas que não estudou música a nível profissional ou académico, sentir-se-á desconcertadamente perdido se se deparar, em algum momento da sua vida, com o modo como nesses meios o assunto é tratado. Não encontrará nenhuma ligação relevante entre esse enigmático aparato conceptual e a comoção que a música desperta tão naturalmente no momento em que se deixa levar por uma obra do seu agrado.

Poder-se-ia ressaltar: mas não é isso que se passa em todas as artes – na pintura, na poesia, no cinema, na escultura? Não existe também uma diferença substantiva entre o modo como as pessoas reagem naturalmente à arte (digamos, a uma pintura) e a forma como academicamente essa mesma pintura é teorizada? Creio que não. Existe, sem dúvida, para qualquer domínio artístico, uma diferença importante entre o tratamento teórico dos críticos de arte e o senso comum. Contudo, defendendo que, de modo geral e dentro de certos mas importantes limites, as dimensões postas em relevo na avaliação de uma pintura, de uma escultura, de um romance, embora possam adquirir níveis de complexidade elevados, são suficientemente inteligíveis para o cidadão comum interessado e empenhado, sem necessidade de recurso a um jargão tecnicista, ou a um complexo sistema concetual especializado. Ora, na música, tal jargão e tal sistema concetual complexo parecem ser requisitos fundamentais de inteligibilidade. Mas que sistema e que linguagem são esses?

Como se sabe, durante três séculos – desde o período Barroco à fase final do Romantismo – a gramática vigente na estruturação composicional da criação musical era o que se pode designar por tonalismo. Ora, desde o final do século XIX que a primazia do tonalismo tem vindo a ser posta em causa pelo surgimento por uma variedade de princípios composicionais alternativos – o neomodalismo, o microtonalismo, o politonalismo, o dodecafonismo, etc.

Todavia, qualquer que seja o sistema sintático em consideração, a discrepância entre o tratamento académico das obras musicais altamente técnico e a forma como o ouvinte comum se relaciona com a música mantém-se.

O concatenacionismo

Jerrold Levinson (1997, 2015) toma partido em favor dos últimos protagonistas desta questão – o ouvinte comum. Em defesa do ouvinte comum, Levinson considera que existe algo de fundamentalmente errado em fazer depender a apreciação musical da apropriação de conceitos ou de uma qualquer análise harmónica detalhada. Com a sua teoria concatenacionista (2006, 1997), argumenta que as formas de análise musical academicamente consagradas que dão peso ao plano arquitetural segundo princípios do sistema tonal ou outro qualquer sistema sintático moderno ou contemporâneo são artificialmente intelectualistas.

Com o concatenacionismo, Levinson pretende recuperar quer o carácter eminentemente temporal da música, quer o seu carácter sensorial e expressivo. A música é uma arte do tempo, e qualquer análise que não tenha em devida conta esta dimensão temporal, deve ser olhada com suspeição. Quando contemplo um quadro, a apreensão da sua estrutura global costuma ser um requisito para a sua correta apreciação. Mas a música é um fluxo contínuo de eventos em permanente mutação. Tal fluxo não pode ser entendido segundo esquemas que servem para entender fenómenos estáticos e plasmados espacialmente. Além disso, a fruição musical é fundamentalmente um envolvimento sensorial, expressivo e emocional com a torrente sonora que nos assoma, e não tanto uma atividade analítica, intelectualiva ou concetual.

O princípio central desta teoria é o que Levinson denomina de “quasi-hearing” (“quase-audição”). Levinson diz-nos que não é fácil perceber o que seja ouvir literalmente o “instante presente” da música. Contudo, o autor não se detém demasiado nesse problema e avança que podemos, ainda assim, “quase-ouvir”, ou apreender vividamente, a cada momento, um trecho de material musical com uma certa duração.

A experiência da quase-audição pode ser pensada como tendo três componentes ou aspetos. O primeiro será a audição atual do mencionado “instante presente” musical (seja o que isso for); o segundo será a memória vívida de um trecho musical ouvido imediatamente antes; o terceiro será a expectativa vívida de um trecho por chegar. Um ponto importante a destacar é que o intervalo (ou a janela) temporal da quase-audição é geralmente pequeno.

Durante o processo da quase-audição opera-se a síntese dos eventos num fluído coerente. Tal coerência reside apenas na *cogência* sensorialmente manifesta das ligações momentâneas.

O autor considera que há duas formas de ouvir uma obra musical

que apresenta uma estrutura formal longa e complexa:

A forma *intelectual*, que envolve manter certos conceitos em mente enquanto se aprecia a obra, e relacioná-los com o que correntemente se está a ouvir, ou em articular o que estamos a ouvir de acordo com certas categorias prévias.

A forma *percetiva*, que não envolve conceitos nem categorias, mas uma disposição para registar e responder à progressão musical, momento a momento, nos moldes indicados pela quase-audição.

Levinson defende que só a forma *percetiva* é verdadeiramente musical. A forma *intelectual* diz apenas respeito à engenhosidade da composição, não contribuindo para um autêntico envolvimento estético.

Daí que, recuperando a tipologia de Monroe Beardsley (1981), as descrições das qualidades “objetivas” que os críticos defendem relativos à unidade e complexidade nos moldes da teoria tonal são, afinal, muito menos importantes do que à primeira vista podem parecer.

Críticas a Levinson

A teoria de Levinson despertou uma série de críticas entre filósofos e musicólogos. A mais contundente foi a de Peter Kivy (2001). Kivy considera que Levinson negligencia o papel que o conhecimento prévio acerca das estruturas das obras musicais de maior folgo pode ter na própria apreciação, fruição e avaliação dessas obras. Por exemplo, alguém que tiver analisado com cuidado a estrutura da *forma-sonata* poderá ter uma vivência mais enriquecedora e profunda de uma peça concebida segundo essa estrutura. Isto porque Kivy acredita que o reconhecimento das relações distantes contribui positivamente para a densificação do instante presente. Segundo Kivy, a síntese mental operada a cada momento de apreciação não se resume à integração dos elementos antecedentes e consequentes imediatamente adjacentes ao instante presentemente apreciado. Tal como cada instante de um filme recolhe o seu sentido pleno da totalidade do filme, cada instante musical recolhe o seu sentido pleno da estrutura global da obra. Kivy acredita que isto não põe em causa o carácter eminentemente temporal da música, porque é a cada instante que esta integração da totalidade no momento ocorre – a memória cumulativa é crucial para a substanciação da apreciação do fluxo temporal. Assim, Kivy dá um peso à natureza cognitiva da apreciação musical bem mais elevado que Levinson, uma vez que esta integração, apesar de se manifestar sensorialmente, requer

tanto a apropriação de conceitos, como a mobilização de capacidades analíticas, recognotivas e mnésicas complexas, cujo contributo Levinson menospreza.

IV

Bases para a formação da minha própria posição

A teoria de Levinson é altamente inovadora porque lança luz sobre aspetos em grande medida negligenciados pela musicologia tradicional de pendor “arquitetonista”. No entanto, não é suficiente para explicar outras qualidades de obras de maior densidade (como o papel fenomenológico que a apropriação de certos conceitos desempenha na apreensão da unidade estrutural), fundamentais para uma apreciação que faça justiça a essa mesma densidade. Tenho como objetivo construir uma perspetiva híbrida que requalifique a teoria de Levinson – que considero fundamentalmente acertada – à luz das múltiplas críticas que lhe foram feitas.

Dois exemplos para pensar

Deixo algumas perguntas referindo-me a dois exemplos musicais, que nos poderão ajudar a pensar este confronto. Imaginemos duas peças separadas largamente no tempo. Tomemos a “Fuga em Dó Sustenido Menor, do primeiro livro do Cravo Bem Temperado, BWV 848”, de J. S. Bach, e a peça “Keyboard Study No. 1” de Terry Riley.

Em relação à fuga de Bach:

Sem os conceitos que caracterizam a estrutura de uma fuga assimilados na minha mente poderei ouvir uma fuga *enquanto* fuga?

Que importância dar ao esforço cognitivo de seguir as diferentes vozes de uma fuga de Bach procurando relações e contrastes de longa distância entre elas? Será um exercício simplesmente intelectual, ou aumentará a gratificação musical?

Desafiando esta última pergunta: se for razoável pensar que Bach compôs a fuga segundo uma estrutura que apresenta relações melódicas de grande escala (como mostram as análises musicais tonais), como apreciar a obra fazendo justiça às intenções do próprio compositor?

Em relação à peça minimalista de Riley

O efeito hipnótico que os padrões altamente repetitivos induzem na minha mente deverão ser pensados em termos de atenção ao fluxo momentâneo confinado à estreita janela temporal da quase-audição levinsoniana, ou a memória cumulativa de longa duração desses padrões desempenha uma função importante na intensificação dessa sensação?

V

São perguntas lanço não tanto para lhes tentar dar uma resposta explícita quanto relevar os problemas que me parecem essenciais para a progressão da análise das propostas teóricas em confronto até aqui mencionadas.

Assim, com base nas considerações da primeira e segunda partes deste artigo – acerca dos juízos distanciados e concomitantes – juntamente com os elementos do confronto entre as perspectivas de Levinson e Kivy, proponho avançar com uma proposta minha para um modelo de juízo musical. Respeitando os limites deste artigo, não poderei apontar aqui mais que um esboço dos estágios (e parâmetros associados) principais deste modelo. Um desenvolvimento ulterior do mesmo deverá ter lugar em posteriores artigos e dissertações acerca deste tópico.

Os estágios podem ser descritos como se segue:

- 1) o juízo estético concomitante será sobretudo produzido segundo o princípio de apreciação da *quase-audição* de Levinson. É pela quase-audição focada no momento presente, atenta à cogência das ligações, que a fruição poderá recolher aquilo que nela há de sensorialmente (ou fenomenologicamente) mais impactante. Este tipo de apreciação está ao alcance do ouvinte comum, e poderá (para alguns tipos de música) ser suficientemente recompensadora.
- 2) O juízo estético distanciados poderá *expandir* o objeto intencional de apreciação. Deste modo, poder-se-á integrar na experiência vivida no momento, provendo o juízo integrado de uma maior quantidade de elementos esteticamente relevantes. Daqui resultará, seguindo as expectativas de Kivy, uma intensificação da própria fruição. Este modo apreciativo requer um outro tipo de envolvimento com a obra, que poderá passar por uma análise de pendore mais intelectualista

à sua estrutura global. Em suma, a apreciação *arquiteturalista* deverá expandir e intensificar a apreciação *concatenacionista*.

- 3) A fruição resultante da apreciação integrada concomitante (sobretudo concatenacionista) deverá ser um elemento crucial da apreciação distanciada (sobretudo arquetonicista). Tal poderá passar por uma conceptualização de elementos que foram vividos de modo sobretudo sensorial. Pelo mencionado em 2) esta apreciação deverá, por sua vez, integrar-se no juízo concomitante.

Conclusão

Defendi que o juízo estético deverá ser entendido não apenas como uma expressão da experiência estética, mas como uma das suas principais componentes. Procurei neste artigo mostrar a ligação íntima que entre estas duas dimensões existem através de uma leitura da teoria do gosto de Kant. Proponho que esta ligação se opera segundo um modo particular de autorreferencialidade. A partir desta leitura, procurei também perceber em que medida esta ligação íntima se poderia enquadrar numa proposta de síntese entre a teoria concatenacionista de Levinson acerca da apreciação musical e as objeções de Kivy a tal teoria. Deste esforço de conciliação de todas estas perspetivas teóricas nasce, num estado ainda inicial, o meu próprio modelo para o juízo musical. Tal modelo precisa ainda de ser desenvolvido. Acredito, contudo, que o esboço aqui apresentado possa já constituir um contributo para a clarificação do complexo fenómeno da fruição, apreciação e avaliação musicais.

Bibliografia

- Beardsley, M. (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2^o ed.). Indianápolis: Hackett.
- Gracyk, T. (2011). Evaluating Music. Em T. Gracyk, & A. Kania (Edits.), *The Routledge companion to philosophy and music* (pp. 165-174). New York: Routledge.
- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, .
- Kivy, P. (2001). Music in Memory and Music in the Moment. Em P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding* (pp. 183–217). Oxford: Oxford University Press.
- Levinson, J. (1997). *Music in the moment* . Ithaca, NY: Cornell U.P.
- Levinson, J. (2015). Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music . Em J. Levinson, *Musical Concerns* (pp. 32–44). New York : Oxford University Press .

O presente trabalho teve o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia

O Som do Mundo é Ruído

Conflitos e derivas sonoras a partir do diálogo entre Michel Serres e José Miguel Wisnik

Luanda Francine Garcia da Costa, *Universidade de São Paulo*

Resumo:

Tomando por base as contribuições a respeito do ruído feitas pelo filósofo Michel Serres, em “O contrato natural” e pelo músico, compositor e ensaísta José Miguel Wisnik, em “O som e o sentido”, ambas inseridas numa ecologia sonora, esse artigo tem por objetivo levantar algumas considerações acerca do enlace do ruído com o mundo natural, com a matéria, com o inapreensível e a música, bem como pensar as relações de negação que nele incidem. Partindo da tese de Serres de que a cultura ocidental tem horror ao ruído do mundo e que a linguagem desempenha uma função encobridora deste, e também das contribuições de Wisnik sobre a relação dialética de extração sacrificial do ruído necessária para criação da música, realizaremos uma contraposição dos dois modos de relação com o ruído apresentados pelos autores referenciados – encobrimento e extração – e, junto a alguns apontes do psicanalista Jacques Lacan, analisaremos, no contexto contemporâneo, os efeitos de barulho e de música que essas relações derivam.

Palavras-chave: ruído, linguagem, mundo, encobrimento, barulho, música.

Abstract:

Based on the contributions about the noise made by philosopher Michel Serres in “The Natural Contract” and by musician, composer and essayist José Miguel Wisnik in “Sound and meaning”, both belonging to a sound ecology, this article has the objective to raise some considerations about the connection of noise with the natural world, with the material, with the incomprehensible and music, as well as the thinking about the relations of negation that affect it. Starting from the thesis of Serres that Western culture is terrified by the noise of the world and that language plays an obscuring role, and contributions of Wisnik to the dialectical relationship of sa-

crificial noise necessary for the creation of music, we will contrast the two modes of connection with noise presented by the referenced authors - concealment and extraction. Along with some remarks of psychoanalyst Jacques Lacan, we will analyze, in the contemporary context, the effects of noise and music that these relations suppose.

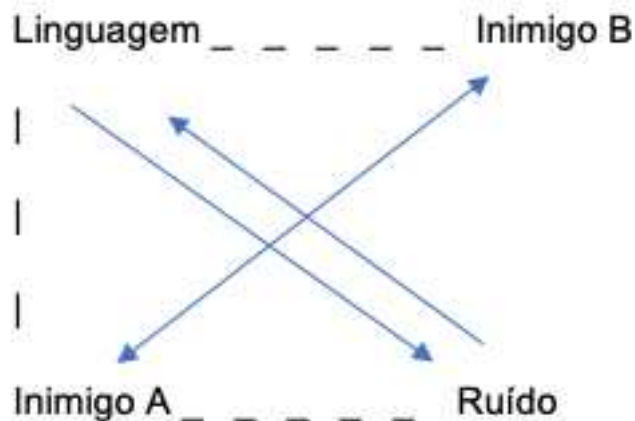
Keywords: noise, language, world, concealment, bluster, music.

Caro ao pensamento do filósofo Michel Serres (1991), ruído é uma categoria por ele empregada para designar a instância, contraposta a linguagem, que se expressa no mundo das coisas, mundo natural, mundo a-histórico. Abrangendo o som, mas sem encerrar-se nele, o ruído é a insistência do que não se submete a cultura e coexiste com ela, aquilo que não pode ser absorvido, fazer sentido, e que por isso, é percebido como ameaça: emparedamos os espaços, fechamos as portas e janelas para nos ouvirmos melhor e deixarmos o ruído para o lado de fora.

De acordo com Serres (1991) nossa civilização tem horror ao mundo, e, o pacto/contrato social que permitiu o surgimento da civilização deixou de fora propositadamente o mundo natural, criando alto-falantes para se sobreporem ao ruído do mundo que subjaz e ameaça a linguagem, de modo que para preservar sua pureza, a língua contratual realiza um constante movimento de luta contra o ruído ambiente. O filósofo bem exemplifica essa dinâmica quando se serve do quadro de Francisco Goya *Duelo com Porretes*¹(Fig.1). A pintura apresenta uma paisagem onde se destacam dois homens enterrados até os joelhos na lama, com bastões erguidos sugerindo movimentos de golpes um contra o outro. Serres (1991) observa que o afã da luta deixa em segundo plano, não por acaso, o lugar onde ela se encena, como se o mundo fosse apenas um pano de fundo, um palco de papelão, montável e desmontável em função do grande espetáculo da cultura, dos debates, tão densos de homens. No entanto, a lama onde os inimigos, ou ainda, o senhor e o escravo, afundam juntos, é um elemento do mundo natural que os liga, os tornando, ao que podemos dizer, uma espécie de *animigos* - inimigos que, lutando um contra o outro, fazem uma parceria, unidos também pela linguagem, para lutar contra o ruído do mundo. O

1. O quadro recebeu vários nomes mas de acordo com Augustín Benito Oterino (2002), este é o mais utilizado. Ver: <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//bba/ucm-t25732.pdf#fer> [datas: 09.Dezembro.2019]

que podemos assim ilustrar:



Essa dinâmica será explorada pelo filósofo também para pensar o atentado ecológico contra a Terra, de modo a reanalisar a oposição natureza e cultura presente na ontologia ocidental, fundamentando-se no estudo da relação que esta estabelece entre o ruído e a linguagem. No palco onde se encenam as batalhas, é preciso lutar contra o ruído pois não há “nenhuma disputa verbal possível se, vindo de outra fonte, um ruído gigante perturba e encobre todas as vozes” (Serres 1991: 18). Todavia, o perigo maior de tal encobrimento não seria apenas o de cessar a disputa verbal, mas sobretudo o de confundir as vozes e os argumentos, os palcos e os cenários. Por isso, ante a possibilidade de embaralhamento, as vozes tentam encobrir o ruído: “escute-os aumentando o tom, em conjunto, quando chega a barulheira [...] A *noise* ou o barulho, no sentido de batalha, supõe uma luta comum contra o barulho ou *noise*, no sentido de ruído.” (Serres 1991: 19). O barulho da batalha luta para encobrir o barulho do ruído. A linguagem é aqui, arma encobridora do mundo e de seu ruído.

Convidando agora o músico José Miguel Wisnik (1989) para participar dessa composição, em consonância com Serres (1991), porém, alternando a categoria de linguagem para a categoria de som, o som do mundo é ruído, “sempre no limite de invadir o som” (Wisnik 1989: 35). Para ele o ruído se relaciona com a ideia de descontinuidade

e inconstância, o irracional e a matéria, a frequências irregulares e caóticas por onde o mundo se apresenta para nós e que a música trabalha para extrair uma ordenação. O som que se exprime como linguagem afinada (aqui entendemos que o afinado também possa se exprimir como um desafinado barulho de afinidades) se institui em tentativa de ordem contra todo caos ruidoso do mundo: “um único som musical afinado diminui o grau de incerteza do universo, porque insemina nele um princípio de ordem” (Wisnik 1989: 27). Assim, os sons afinados pela cultura constituem-se em constante diálogo com a dissonância do ruído. Esse caráter de luta do som contra o ruído, em que, ao mesmo tempo, o som se funda, leva Wisnik (1989) a afirmar a existência de uma “ecologia do som”, que, por sua vez, se remeteria a uma antropologia do ruído:

Para isso é útil combinar o conceito habitual de ruído sonoro com o da teoria da informação, derivado deste, que entende ruído como interferência na comunicação (ruído torna-se assim uma categoria mais relacional que natural). O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem ou desloca o código. A microfonia é ruído, não só porque fere o ouvido, por ser um som penetrante, hiperagudo, agressivo, “estourado” na intensidade, mas porque está interferindo no canal e bloqueando a mensagem. (Wisnik 1989: 32-33)

Nessa perspectiva, o ruído enquanto categoria relacional, som desorganizador de outro, de identidades, se apresenta como o que desorganiza a transmissão, converge ao próprio furo no âmago da linguagem, furo que furta o sentido, esburaca materialmente o som. Outro aspecto que podemos acrescentar é que o ruído não só desmancha mas também mancha a mensagem. Convocando aqui o psicanalista Jacques Lacan ((1964)1996), a mancha remete ao ponto de opacidade que mar-

ca o lugar de exílio do sujeito frente a suposição de esse ser um ponto de convergência onde todas as coisas se dão a ver. O psicanalista utiliza como referência o quadro “Os Embaixadores” (Fig.2), de Hans Holbein, cuja cena é composta pela representação de dois homens paramentados, transmitindo firmeza, domínio e ostentação. Porém no chão a frente e em cima do belo tapete, uma enigmática figura é posta, flutuante e inclinada, de modo a invadir a cena. É preciso deter o olhar com atenção para conseguir perceber que se trata de uma caveira,

que está lá para olhar, para pegar, quase diria, para pegar na *armadilha*, aquele que olha, quer dizer, nós. É, em suma, um modo manifesto [...] de nos mostrar que, enquanto sujeito, estamos para dentro do quadro, literalmente chamados e aqui representados como pegos (Lacan (1964) 1996: 91)

A mancha marca o ponto cego sobre nós mesmos, o lugar onde não nos vemos mas que somos vistos. A morte espreita a imponência mas essa não a vê e, o expectador é pego de surpresa, ali dentro, nesse jogo. Por isso é possível pensar uma homologia entre o ruído e a mancha. Com o ruído, o expectador escuta a mensagem mas é perscrutado por ela, justamente em seu ponto de indiscernibilidade e ingovernabilidade. O ruído nos pega, nos transporta para dentro. O ruído é nossa exterioridade íntima e incapturável, o que inclui também o corpo e sua finitude, e assim, a visceralidade da língua - tanto quanto linguagem como órgão. Desta maneira, os ruídos enquanto manifestações de fenômenos naturais, tais como os sons de alguns animais, chuva, vento, trovões, erupções vulcânicas, etc., podem ser experimentados como mortífero poder sonoro cujo efeito se presentifica em assujeitamento do ouvinte a sua dimensão material. Também os ruídos do próprio corpo, as vísceras da digestão, estranhas entranhas que furam o corpo da linguagem, vertendo-se em excesso e resto que apontam ao contorno, aos limites do corpo-organismo.

Retomando Wisnik (1989), outra dimensão pertinente ao nosso ensaio se apresenta inserida no tema do sagrado e do sacrifício na música. Uma vez que a luta cósmica entre o som e o ruído, o que equiva-

leria dizer – vida e morte –, aparece como fundamento para o vivenciar da música como experiência do sagrado pelas sociedades primitivas, haveria uma espécie de rito sacrificial do ruído para sua superação simbólica, conversão do ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico.

Assim como o *pharmakós* (vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente do veneno e do remédio [...], o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas). A música primitiva trava antes de mais nada uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente, dolorosamente, no corpo dos homens e das mulheres e, dessa inscrição se extrai o canto sonoro [...]. (Wisnik, 1989: 34)

Nesse contexto, o autor sustenta a ideia de um sacrifício relacionado ao rompimento de um *continuum* da natureza, uma vez que “fundar um sentido de ordenação do som [...], produzir a sociedade significa atentar contra o universo” (Wisnik 1989: 35). Entretanto, importante ressaltar que esse atentado não se configura em tentativa de extirpação, mas sim, numa espécie de extração sacrificial que marca o corpo:

O ruído cerca o som como uma aura. O som desponta alegre e dolorosamente em meio ao ruído. O social se inscreve sacrificialmente (como uma tatuagem sonora) no corpo, e essa inscrição ruidosa, que nega o ruído, funda e mantém o som. (Wisnik 1989: 40-41)

O som é assim extraído de uma relação dialética com o ruído – essa aura envolvente e de inacessível digestibilidade –, sendo o

elemento negado um pilar, sustentáculo, para o despontamento do que surge precisando se afirmar.

Prosseguindo com a antropologia do ruído de Wisnik (1989), outro prisma que suscitamos é a questão da rejeição da música, em especial, as que convocavam o corpo, pela Igreja na Idade Média, que por sua vez, as compreendeu como uma espécie de ruído diabólico (e assim animalizado, e conseqüentemente rebaixador, se quisermos entender o diabo como Bataille ((1957)1987) o concebe)², o que leva Wisnik (1989) ressaltar a dimensão de enlace entre o ruído e o sexual:

A liturgia medieval se esforça por recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído. [...] Recalcar os demônios da música equivale de certa forma, no plano sonoro, a cobrir (ou rasurar) o sexo das estátuas. (Wisnik 1989: 42)

Contudo, a partir do século XX esse panorama do campo sonoro, filtrado de ruídos, passa, de acordo com o autor, por uma reviravolta. Além de renovar a linguagem musical colocando-a em xeque³, a ecologia sonora da modernidade passa a abranger diversos tipos de barulhos, havendo uma eclosão de ruidismos externos, índices da mo-

2. A divindade escapa à animalidade mas o diabo a conserva: “Só o diabo conservou a animalidade, simbolizada pelo atributo da cauda, que passou gradualmente de castigo dado à transgressão a signo da queda. É o rebaixamento que, de uma forma privilegiada, se opõe à afirmação do Bem e do dever, levando à necessidade do Bem. Sem dúvida, o rebaixamento tem o poder de provocar mais inteira e facilmente as reações da moral. O rebaixamento é indefensável, enquanto a transgressão não o era no mesmo grau.” (Bataille (1957)1987: 90)

3. É pertinente lembrar que atualmente, em direção contrária à assepsia ao ruído, a categoria de “ruído rosa” (pink noise) tem encontrado lugar de destaque na linguagem musical e fora dela. O campo da física distingue vários tipos de ruídos conforme as características de suas frequências sonoras. O ruído rosa apresenta frequências encontradas em sons naturais, tais como chuva, vento, rios caudalosos, ondas do mar quebrando na praia e também em sistemas biológicos, como no próprio corpo humano: batidas do coração, sistema neurológico ou sequências de DNA. Por isso, também tem sido estudado e empregado como estimulação auditiva para melhorar a memória e os ritmos de sono. (ver: [http://www.cell.com/neuron/fulltext/S0896-6273\(13\)00230-4](http://www.cell.com/neuron/fulltext/S0896-6273(13)00230-4)). O ruído rosa pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXtimhT-ff4> [datas: 09.Dezembro.2019]

dificação do modo de habitar para o padrão urbano-industrial nas metrópoles:

A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável. (Wisnik 1989: 47)

Aqui o uso do termo *reviravolta* é preciso e a partir dele podemos retomar Serres (1991) em sua distinção das categorias barulho e ruído. A invasão das máquinas-de-fazer-barulho, poluição sonora nos centros urbano-industriais na modernidade, revira-se e nos faz voltar ao ponto de tensão transhistórico entre linguagem e ruído. Acerca disso, cabe ainda acrescentar mais uma contribuição de Lacan ((1959-60) 1997) e extrair outra homologia. O psicanalista descobre um importante erro de tradução em um dos trechos da tragédia de Antígona ao comparar a versão francesa com a original, em grego. Na versão em francês, o Coro diz que, no que se refere a morte, o homem ainda não resolveu e, com relação as doenças, o homem se ajeita. Todavia, na versão original, o Coro diz que o homem arrumou um truque: o de criar as suas próprias doenças, a fuga para as doenças impossíveis:

[...] só há uma coisa da qual ele não se safa, é do caso de *Hades*. No que se refere a morrer ele ainda não resolveu. O importante é o que se segue – *noton di'amekhanon phygas*. Após ter dito que, em todo caso, há algo que o homem não resolveu, e é a morte, o Coro diz que ele imaginou um truque absolutamente formidável, ou seja, literalmente, a fuga para as doenças impossíveis. Não há meio de dar outro sentido senão aquele que lhe estou dando.

As traduções tentam dizer habitualmente que com as doenças ele ainda se ajeita, mas não é nada disso. Ele ainda não chegou à morte, mas encontra truques formidáveis, doenças que ele construiu [...] Não teria sentido algum traduzir por fuga diante das doenças. Trata-se de uma doença, *mekhanoen* – isso que ele inventou é um truque danado, virem-se com isso. (Lacan (1959-60) 1997: 333-334)

A percepção de Lacan ((1959-60)1997) promove um grande giro ao fazer emergir o sentido do poder da criação das próprias doenças enquanto um truque-resposta do sujeito para não se encontrar apenas assujeitado ao poder da morte, ou ainda, do Outro. Transpondo essa *cartada* à discussão que aqui se compõe, podemos dizer que se não há remédio que elimine o ruído, nós encontramos truques formidáveis – a fuga para os ruídos impossíveis, barulhos que nós mesmos criamos. O barulho é, portanto, contornável, porque tem o contorno da linguagem. O incontornável, continua sendo o ruído que, quanto mais se tenta encobrir, insiste e volta, ao modo de um retorno do recalcado: o ruído suprimido retorna sob uma expressão em que não é possível reconhece-lo. Portanto, se não só a música, mas também o barulho são tentativas de ordenar o ruído pela linguagem, podemos dizer que o barulho seria fruto de uma má relação com o ruído, e a música, fruto de uma boa relação, um melhor saber fazer *com* ele.

Destarte, mediante a circunstância de não ser possível extirpar o ruído, a conjuntura moderna, e, em especial o capitalismo enquanto seu grande regente, tenta mantê-lo inaudível - o que não é a mesma coisa, obviamente, de mantê-lo calado. Em consequência, é gerado um acúmulo de inaudibilidades por escutar e um acúmulo de barulhos para escutar. Barulhos que ressoam como uma espécie de submúsica das metrópoles, onde o *homo faber* encena sua dança contemporânea, *desescutando* o mundo, a matéria, a finitude, o mal-estar, as paixões, o inconsciente, o enigma do sexo, a loucura, o dissenso do viver. Instâncias essas que estão aí, vivificando ruídos que pedem escuta e não são escutados.

A operação desse sistema, porém, também traz algumas impli-

cações para o campo da música. Se, conforme acompanhamos com Wisnik (1989), a extração da música depende da dialética sacrificial do ruído, e, se, conforme acompanhamos também com Serres (1991), na contemporaneidade os ruídos são cada vez mais abafados, encobertos pela *noise* da batalha, pelo barulho, como então a música pode extraída? Haveria uma correspondência entre sociedades menos musicais com sociedades que hiperbolizam os barulhos? Estaria a música na contemporaneidade sendo extraída do barulho e não mais do ruído?

Uma direção de resposta que podemos pensar a partir das perspectivas aqui apresentadas é que, sendo o barulho um tipo de tentativa de ordenamento do caos, porém, em má relação dialética, ele já é o resultado de uma operação derivada do encontro com o ruído, por isso o barulho não pode ser a fonte, mas sim, uma ponte para música. Para a música rebentar nas sociedades dos barulhos, ultrapassando o estado de sonoridades musicalizadas em um *continuum* estridente de barulhos aporéticos, sem ruídos, *é preciso fazer a extração do que ruída os seus barulhos*, por meio de um duplo movimento sacrificial: o sacrifício da barulheira, desse tipo de ordenamento que opera sem perdas (já que encobrir não é o mesmo que extrair), sacrifício da lei de encobrimento que revela a desordem que ele encobria, para então finalmente incidir no ruído, *con-vertendo* a perda sacrificial em ato transformativo. A música da modernidade seria, portanto, uma música de dois tempos, que emergiria no entre, após um movimento retroativo, trazendo tons de um fracasso: o ruído não só não cessa de não cessar, como também, é substrato da possibilidade de harmonia.

Finalizo então esse percurso entre sons e ruídos, com a trilha sonora do cantor e compositor Chico Buarque, que bem coaduna com a nossa discussão:

*Cara a cara*⁴
Tenho um peito de lata
E um nó de gravata
No coração
Tenho uma vida sensata
Sem emoção
Tenho uma pressa danada

4. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/85944/> e <https://www.youtube.com/watch?v=BlvtJl9s6gg> [datas: 09.Dezembro.2019]

Não paro pra nada
Não presto atenção
Nos versos desta canção
Inútil

Tira a pedra do caminho (refrão)
Serve mais um vinho
Bota vento no moinho
Bota pra correr
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara cara a cara
Bota lenha na fornalha
Põe fogo na palha
Bota fogo na batalha
Bota pra ferver
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara cara a cara

Tenho um metro quadrado
Um olho vidrado
E a televisão
Tenho um sorriso comprado
A prestação
Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nas cordas desse violão
Inútil

Tira a pedra do caminho (repete o refrão)

Tenho o passo marcado
O rumo traçado sem discussão

Tenho um encontro marcado
 Com a solidão
 Tenho uma pressa danada
 Não moro do lado
 Não me chamo João
 Não gosto nem digo que não
 É inútil

Tira a pedra do caminho... (repete o refrão)

Vou correndo, vou-me embora
 Faço um bota-fora
 Pega um lenço agita e chora
 Cumpre o seu dever
 Bota força nessa coisa
 Que se a coisa pára
 A gente fica cara a cara
 Cara a cara cara a cara
 Com o que não quer ver
 (Buarque 1970 :10)

Referências

- Bataile, G. ((1957) 1987). *O Erotismo* (Trad. de Antonio Carlos Viana). Porto Alegre: L&PM.
- Buarque, C. (1970). “Cara a cara”. In: *Nº 4*. Rio de Janeiro: CBD/Philips Records.
- Lacan, J. ((1959-1960) 1997). *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. ((1964) 1996). *O Seminário, Livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Serres, M. (1991). *O Contrato Natural*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras.

Anexo de imagens

Fig. 1



Fig. 2



Do que a arte definitivamente não é ao que a música definitivamente é

Vítor Guerreiro, *Universidade do Porto*

Resumo:

Neste artigo defendo que uma abordagem filosófica à natureza da arte e da música deve inspirar-se não nos dois modelos que alternam na estética analítica - o jogo das condições necessárias e suficientes por exemplo-contrá-exemplo, que sacrifica o poder explicativo à perfeita adequação extensional, e o modelo anti-essencialista Wittgenstein-Weitz das “semelhanças de família”, que assenta num *unexplanatory explainer* - mas antes na noção aristotélica de *pros hen*: entre as várias maneiras de “dizer a música”, devemos procurar aquela forma central que explica por que razão os “casos paradigmáticos” de música vieram a ser agrupados sob um conceito específico, e relativamente à qual todos os “casos difíceis” são difíceis e porquê. Antes de entrar propriamente neste tema, ponho a paciência do leitor à prova com um longo trajecto pelas confusões que os outros dois modelos têm gerado na estética analítica, encetando ainda uma defesa muito fora de moda de alguns elementos da teoria estética de Clive Bell, emparelhando-o com companheiros de viagem bastante improváveis.

keywords: música, arte, forma significativa, definição, estética

Introdução

Eis a pergunta que deveria interessar aos filósofos, em vez de perguntar que características temos de dar a uma definição de música, de modo a esta incluir o som do autoclismo, se usado numa peça conceptual ou descarregado nas proximidades de uma execução de *4'33''*. A pergunta interessante é (pensai, não olheis e escutar é pensar): que têm em comum uma canção coral georgiana, uma melodia turca no *saz*, um canto de marinheiros da Irlanda, a *Fantasia sobre um Tema de Thomas Tallis* de Vaughan Williams, o canto épico do *guslar* nos balcões, o cantochão medieval, o *radif* persa, um *blues* do Delta do Mississippi, o gamelão

indonésio, a *rebetika* grega e até o chamamento à oração do *muezin* (mesmo que alguém diga que não é música para não misturar o sagrado com o profano, tal como St. Agostinho não queria misturar o teatro romano com o canto ambrosiano) que logo nos arranca o reconhecimento de que se trata de música?

Creio que necessitamos de uma compreensão relativamente firme do que constitui um “caso central” de música, para depois podermos lançar alguma luz sobre os casos mais difíceis. Talvez os casos difíceis nos obriguem a rever a ideia em que inicialmente nos apoiámos para lançar luz sobre eles, mas não podemos começar a partir do nada a lidar com os tais casos difíceis. Nisto sigo o conselho metodológico de Denis Dutton, a propósito do problema de esclarecer a natureza da arte: nenhum jurista (para não dizer nenhum filósofo da moral) começará a trabalhar numa definição de homicídio a partir de casos como os da eutanásia ou da pena capital. Temos primeiro de estar na posse de uma concepção firme dos casos centrais de homicídio, para que estes nos sirvam de ferramenta na deliberação acerca dos casos difíceis ou “de fronteira”, sob pena de se produzir má legislação. Como diz Dutton, “passamos do centro incontroverso para os disputados territórios remotos”¹. Prosseguir no sentido inverso é metodologicamente desastroso. Não decidimos primeiro se, por exemplo, matar numa guerra é ou não um caso de homicídio para só depois nos perguntarmos o que é isso do homicídio (além de consistir em matar alguém). Podemos desde logo notar que o conceito de “homicídio”, além de uma componente moral, tem também uma componente institucional (neste caso, jurídica), pelo que poderá ser prudente termos uma noção relativamente firme de como factos naturais (o acto físico de matar) adquirem um estatuto institucional (além de moral). São questões complexas, mas se o nosso propósito for realmente o de lançar luz e não o de gerar confusão, temos de reconhecer as complexidades inerentes. Simplificar não é uma tarefa fácil.

1. Dennis Dutton (2011), “Uma definição naturalista da arte”, (trad. Vitor Guerreiro), *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/artnatural.html>.

Para que queremos definições em estética?

O mesmo se aplica aos casos da arte e da música. Se não é de todo claro que o chamamento do *muezim*² para a oração conta como música – havendo um choque entre a nossa intuição de que se trata de canto e portanto de música e a prática social entre os muçulmanos de não contar o chamamento como música –, não devemos começar por aí uma teoria filosófica acerca da música. Precisamos de um outro ponto de partida³. Ora, todos temos uma compreensão operativa do que seja um caso central de música. O que quer isto dizer? Ninguém duvida de que uma canção *folk* irlandesa seja música. O mesmo para sonatas, sinfonias, pavanais e galhardas, cantochão medieval, um coral alentejano, um *jazz standard*, um *blues*, uma canção de *heavy metal*, uma improvisação no *saz*⁴ por Erkan Oğur e inúmeros exemplos que se queira e que poderíamos citar, de tradições musicais em diversas culturas. Há um acordo generalizado acerca de *essas* coisas contarem como música. Porém... Exactamente o que *faz* essas coisas serem música? O mesmo seria perguntar o seguinte: por que temos de todo um conceito de música; por que razão distinguimos entre coisas que são música e coisas que não são? Que *função* desempenha para nós essa distinção, seja qual for o modo como decidimos acerca dos “casos difíceis”? Se conseguíssemos compreender *isto*, teríamos uma compreensão muito mais firme acerca dos próprios casos “de fronteira”.

Dito isto, alguém poderia perguntar: mas por que precisamos de uma definição de música ou sequer de saber que certas características são condições necessárias da música? Não nos basta saber distinguir intuitivamente entre casos perfeitamente claros de algo que é música e casos perfeitamente claros de algo que não é? Que importa o modo como os críticos de arte ou os filósofos vão decidir entre os chama-

2. Em árabe transliterado: *mu'addin*.

3. Sobre casos de fronteira entre formas de canto e formas de discurso, que inclui também o exemplo do *muezim*, ver a *guest lecture* de Jeanette Bicknell para o meu blog de apoio aos alunos do seminário “Estética e Artes” na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: <https://bouzoukist.wixsite.com/aestheticsandthearts/post/guest-lecture-3-jeanette-bicknell-on-the-difference-between-singing-and-speaking>

4. Instrumento de cordas popular no médio oriente, espécie de alaúde de braço longo, também referido, por exemplo, na Turquia, como “bağlama” (“saz” é uma palavra de origem persa).

dos “casos difíceis”? Algo de valioso se perde caso deixemos a eles a tarefa de disputar linhas de fronteira? Bom, aqui a resposta tem de ser desarmantemente simples: depende dos nossos interesses. Se temos interesse em ter uma compreensão mais profunda de um fenómeno cultural omnipresente nas culturas humanas, não conseguiremos evitar perguntas filosóficas difíceis. Se não temos um tal interesse, a nossa capacidade pré-filosófica de distinguir entre uma canção e um cação provavelmente basta-nos. *Who cares about the nature of art?* Só há uma resposta: pelo menos uma parte daqueles que se interessam pela arte. A que ponto isso poderá beneficiar a nossa experiência da arte? Só a experiência de cada um o pode dizer. O que posso dizer é que no meu caso beneficia e muito. Faz-me pensar em subtilezas que, de contrário, não entrariam sequer nas minhas considerações. Claro, o que funciona para mim pode não funcionar para o próximo. Mas isto não será exclusivo da arte (ou da música).

Não obstante, questões como estas nunca deixaram de causar alguma irritação. Cito aqui um exemplo. O compositor vanguardista Edgar Varèse (1883-1965) afirmou o seguinte:

“... há ainda pessoas que, embora reconhecendo que é ‘interessante’ dizem ‘mas é música?’ É uma pergunta com a qual estou por demais familiarizado. Até há bem pouco tempo costumava ouvi-la tão frequentemente a propósito das minhas próprias obras que, logo nos anos vinte, decidi chamar à minha música ‘som organizado’ e a mim mesmo não um ‘músico’ mas ‘alguém que trabalha com ritmos, frequências e intensidades.’ De facto, aos ouvidos obstinadamente condicionados, tudo o que é novo em música foi sempre denominado ruído.” (tradução minha)⁵

De facto, o que se segue para a apreciação da arte de Varèse se alguém concluir que esta não é música mas “ruído organizado”? Não será toda a música ruído organizado? Ou talvez até isto seja demasiado restritivo: não há quem faça experiências com “ruído desorganizado” ou “ruído aleatório”? Tome-se mais uma vez o caso de John Cage:

5. Edgard Varèse/Choun Wen-Chung (1966), “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, Vol. 5(1)1, pp. 11-19: 18.

uma interpretação *standard* desta obra vê a mesma não como constituída por silêncios mas por sejam quais forem os sons ambiente que ocorram durante a sua execução, pelo que a obra não terá o mesmo “conteúdo”. Por que achamos que a o ruído tem de ser “organizado” para ser artisticamente interessante? E aqui há um pormenor que não deixa de ser... bom, interessante: nem mesmo Varèse se satisfaria em chamar à sua actividade “fazer ruídos”, ou pelo menos não sem mais qualificações. O termo “ruído” é claramente pejorativo, ao passo que o trabalho com “ritmos, frequências e intensidades” pelo menos aspira a ser mais do que mero ruído. No fundo o que está em causa é que o termo “música” não pode ser separado de uma componente *valorativa* que lhe é intrínseca. Tornar-se músico (ou “produtor de ritmos, frequências e intensidades”) não teria qualquer interesse se consistisse meramente em fazer sons ou ruídos, sem que estes ruídos fossem valorizados por alguém, por alguma razão que não simplesmente a de serem sons, pois escutamos sons constantemente. Para que precisaríamos de músicos quando estamos rodeados de sons? A resposta é que nos interessamos por certas qualidades dos sons, mais precisamente, certas combinações dessas qualidades, combinações que são *significativas* para nós de algum modo, tipicamente, combinações qualidades formais e expressivas. É certo que alguma música pode soar a ruído para nós, e outra música ainda poderá ser indistinguível do que, noutras circunstâncias, seria mero ruído; do mesmo modo que a frase “O cão trotava livre pela rua” não conta como arte quando escrita a giz no quadro negro de uma sala de aula, como exercício de análise morfológica e sintáctica, mas conta como arte enquanto parte do poema *Cão* de Lawrence Ferlinghetti⁶. Nada há na frase em si que a faça ser arte ou poesia ou um exercício de gramática, pelo menos não na ausência de um contexto. Tudo depende de factores contextuais: a mesma frase escrita no quadro poderia ser uma citação do poema. Sucederá o mesmo com a música? Ou haverá sons que por si mesmos são música, tal como o cobre tem as propriedades intrínsecas que tem independentemente de estas serem descobertas por nós? Se assim fosse, a música seria um *tipo natural* (coisas como cobre, zinco, água, lazurite ou *trifolium dubium*, o nome científico do trevo com) que embora se exemplificasse

6. Ver o poema, no original inglês, aqui: <https://www.poetryfoundation.org/poems/53076/dog-56d2320f90631>.

unicamente através de seres culturais, como nós, não teria um estatuto menos “independente da mente” do que, por exemplo, uma certa doença, que se manifesta apenas em certos organismos capazes de a contraírem mas, ainda assim, não depende de ser descoberta por criaturas pensantes para ser aquilo que é. Ora, esta ideia é contra-intuitiva: a maioria de nós provavelmente pensa na música como uma criação da cultura humana, um produto continente do desenvolvimento da mesma e não como um tipo natural. Claro que também pensamos haver uma conexão necessária entre a música e o som (mesmo que haja obras de música que sejam silenciosas, o que é filosoficamente controverso, parece claro que não poderia haver tradições musicais inteiramente constituídas só por peças silenciosas, diferentes em duração; a dado ponto nesta história, algo tem de *soar* para que haja música) e o som, independentemente de acreditarmos ou não que uma árvore faz ruído na floresta se ninguém estiver lá para ouvir, não é uma invenção cultural humana. Porém, creio que pensamos na música em relação com o som de um modo mais semelhante a como pensamos na *shamrock* em relação ao *trifolium dubium* (*shamrock* é uma palavra em inglês, proveniente do gaélico irlandês *seamrog*, que refere um trevo ou *trifolium dubium*) aqui enquanto símbolo da Irlanda. O que quero dizer com esta analogia? O tipo natural *trifolium dubium* e o tipo cultural *shamrock* (refiro-me ao símbolo icónico, não à mera palavra em inglês) têm uma certa relação, mas nem a mera existência do primeiro é suficiente para a existência do segundo, nem o segundo tem uma existência independente da mente, do modo como, por exemplo, a malária tem. Qual a relevância do exemplo? É que ao passo que *descobrimos* coisas como a malária, pensamos na música como uma *invenção* da cultura, sem dúvida dependente de factos naturais acerca da audição humana – que nos levam a escutar notas à distância de uma oitava como versões, mais graves ou agudas, da *mesma* nota; ou que nos dão uma preferência transcultural por escalas pentatónicas e heptatónicas) – mas algo que não está simplesmente disponível na natureza, independentemente da imaginação humana (como a malária). A música é “culturalmente emergente”, no sentido que Joseph Margolis⁷ deu a esta expressão:

7. Joseph Margolis (1974), “Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities”, *British Journal of Aesthetics* 14(3), pp. 187–196: 191.

“Olhando para uma disposição de pedras enormes, posso mencionar e atribuir propriedades ao jardim de pedras japonês nela corporizado apenas por referência a uma tradição cultural apropriada; mas o jardim será identificado ao identificarmos o conjunto de pedras no qual está corporizado. A razão, uma vez mais, pela qual não confundimos os dois é porque (visto que são muito diferentes) nem todas as propriedades atribuídas a uma podem ser realmente atribuídas ao outro e porque (uma vez que a arte é culturalmente emergente) nem todos os tipos de propriedades atribuídas a uma podem ser coerentemente atribuídas ao outro”⁸

Este tipo de considerações fazem-nos lembrar Arthur Danto e a sua teoria de que as obras de arte são apenas parcialmente constituídas por objectos físicos (as “meras coisas reais”). Segundo Danto, objectos estruturalmente idênticos ou indistinguíveis perceptualmente podem ser, em diferentes contextos, arte e não-arte, ou ainda constituir obras de arte diferentes.⁹ Uma disposição de pedras que ocorra na natureza, sem intervenção humana, pode parecer-nos bela, mas quando formamos juízos estéticos sobre disposições de pedras *enquanto* jardins de pedra japoneses, estamos a falar de algo que já não é meramente constituído por pedras apenas, tal como o evento puramente físico de uma bola a atingir uma rede não é um *golo*, a menos que faça parte de um contexto mais vasto em que há tal coisa como o jogo de futebol, o qual, por sua vez, é parcialmente constituído por atitudes humanas.¹⁰ Os jogos de futebol, como os jardins de pedras japoneses, não ocorrem na natureza como a lazurite, o cobre ou a malária. Em particular, as propriedades estéticas que algo tem enquanto exemplo de jardim de pedras japonês depende não apenas do próprio objecto mas do facto de vermos esse objecto sob categorias como o *estilo* (a natureza não tem estilos), que por sua vez consiste num acervo de *decisões* humanas, que se desenvolve

8. Para um excelente artigo sobre a ontologia de tipos culturais, inspirado no trabalho de Jerrold Levinson sobre a natureza das obras musicais, ver Robert Howell (2017), “Tipos Indicados e Iniciados” (trad. Vítor Guerreiro), *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/musica.html>.

9. Ver, por exemplo, o artigo inaugural de Arthur Danto (1964) “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61 (19), pp. 571-584.

10. Ver a este propósito o filósofo canadiano Bernard Suits (2017), *A Cigarra Filosófica – A Vida é um Jogo?* (tradução Vítor Guerreiro), Lisboa: Gradiva.

organicamente com cada acto criativo particular. Aplicado à música, este raciocínio diz-nos que um conjunto de sons, por si mesmos, estão com a música na mesma relação em que as pedras, como “meras coisas reais” estão para com o jardim japonês, ou em que o *trifolium dubium* está para com a *shamrock*.

Claro, houve já quem pensasse na música de modo diferente. Por exemplo, os medievais tinham uma concepção tripartida de música: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*. O sentido do nosso conceito actual de música coincide apenas com o terceiro, sendo o terceiro algo de semelhante à harmonia platónica das “partes da alma”, e a primeira a célebre “música das esferas”, que nenhum ouvido humano (excepto o de Pitágoras) poderia captar. Isto para dizer que conceitos de música houve e há muitos, embora, para que faça sentido chamar-lhes “conceitos *de* música” tenha de haver algo comum a todos eles. Um conceito de música de acordo com o qual as pedras de um jardim japonês são música não é um conceito *de* música, mas o conceito de outra coisa qualquer (teríamos de ver bem o quê) expresso através da *palavra* “música”. Porém, um conceito de música de acordo com o qual o chamamento do *muezin* à oração não conta como música, mas uma interpretação em *saz* sim, tem em comum com o conceito de música usado por um etnomusicólogo que inclui o chamamento à oração numa antologia de canto em diversas culturas o suficiente em comum para ser inteligível como conceito *de* música.

Olhar, ver e pensar outra vez

E com esta conversa de “aspectos em comum” chegamos ao argumento que no século XX deu origem a uma posição céptica em filosofia, acerca da possibilidade de definir *arte*: o argumento das “semelhanças de família”, originalmente formulado por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* e aplicado em pormenor ao caso da arte por Morris Weitz no seu artigo de 1956, “O Papel da Teoria na Estética”¹¹. O exemplo central de Wittgenstein para conceitos insusceptíveis de definição era o de *jogo*. Citando:

11. Morris Weitz (1956), “The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15(1), pp. 27-35 (Tradução portuguesa de Célia Teixeira em: <https://criticanarede.com/weitz.html>).

O que há de comum a todos [os jogos]? Não respondeis: “Tem de haver algo comum, ou não se chamariam “jogos”” — mas *olhai e vede* se há algo comum a todos — Pois olhando não vereis algo comum a *todos*, mas semelhanças, relações e ainda por cima uma série delas. Reiterando: não penseis, mas olhai! — Olhai, por exemplo, os jogos de tabuleiro, com as suas diversas relações. Passai agora aos jogos de cartas; aqui encontrareis muitas correspondências com o primeiro grupo, mas muitas características comuns desaparecem e outras aparecem. Passando em seguida aos jogos de bola, muito do que é comum se mantém, mas muito se perde¹².

Este argumento, sob a forma em que Weitz o apresentou no artigo referido, contra o “projecto” filosófico de definir a arte, foi já discutido e criticado até à exaustão na bibliografia, por exemplo, por Stephen Davies no seu influente livro, *Definitions of Art*¹³. O argumento original de Wittgenstein contra a possibilidade de definir os jogos foi desafiado por um autor que referi acima em nota de rodapé, Bernard Suits, num bem-humorado livro que, entre outras coisas, apresenta uma definição de *jogar um jogo*¹⁴ bastante interessante e esclarecedora sobre vários aspectos inerentes à acção de jogar um jogo. Refiro este ponto para realçar uma característica do “projecto definicional” em filosofia: in-

12. Ludwig Wittgenstein (1958), *Philosophical Investigations*, (3a edição), trad. de G.E.M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, entradas 66 and 67 (ênfase no original). Tradução minha, a partir da tradução inglesa de Anscombe.

13. Stephen Davies (1991), *Definitions of Art*, Ithaca and London: Cornell UP.

14. Para ver apenas a definição de jogo proposta por Suits, cf. o artigo que acabou por se tornar no terceiro capítulo do livro, “O que é um jogo?”, em tradução minha, aqui: <https://criticanarede.com/suits.html>. De acordo com Suits, jogar um jogo evolve três aspectos: 1) um fim prelusório, 2) meios lusórios, 3) atitude lusória. Em todos os jogos se procura alcançar um certo estado de coisas que é possível atingir de diversos meios (posso simplesmente montar um tabuleiro de xadrez já numa situação de xeque-mate; há regras constitutivas tais que o alcançar do fim prelusório é menos eficiente do que seria sem as regras; 3) aceitam-se essas regras para tornar possível a actividade de jogar. Outro filósofo, Jim Stone, propôs uma definição de jogos algo diferente, mas compatível com a definição de Suits. De acordo com Stone, uma característica essencial dos jogos é prescrever um “estado de sucesso” (fim prelusório) tal que não é sucesso porque o procuramos, mas antes procuramos alcançá-lo porque uma regra determina que é sucesso. Ver, a este respeito, o artigo que escrevi com Lucas Miotto, “Acerca do que há de comum nos jogos”, aqui: <https://criticanarede.com/ascensao.html>

dependentemente do maior ou menor sucesso da teoria em alcançar a perfeita adequação extensional (cobrir todos os casos possíveis de candidato a jogo), ela não só *aumenta a nossa compreensão* das coisas que são casos paradigmáticos de jogos, mostrando o que os une, como também explica a nossa resistência em aplicar o termo “jogo” a casos mais “difíceis”. Por que sublinho este aspecto? Porque, como bem observa Nick Zangwill, há na filosofia da arte uma tendência muito estranha no que toca ao modo de avaliar teorias, em marcado contraste com outras áreas: a adequação extensional, que é apenas uma entre várias “virtudes epistémicas”, é tratada como *a* virtude epistémica decisiva, quando nem na ciência se abdica de uma teoria por não cobrir um ou outro caso “anómalo”, desde que o seu *poder explicativo* seja considerável.¹⁵ Zangwill defende que a virtude epistémica cardeal, em filosofia da arte como em tudo o mais, deveria ser o seu poder explicativo, não a adequação extensional perfeita. Mas por que razão esta maneira de ver as coisas continua tão poderosa na estética analítica em particular? Em parte porque, como Zangwill também observa, vários filósofos da arte no século XX, por uma diversidade de razões, assimilaram a ideia de que a arte *avant-garde*, em especial o tipo de obras que é feito deliberadamente para desafiar ou pôr em causa concepções tradicionais de arte, é de algum modo *central* para a reflexão filosófica¹⁶. Isto sucedeu em grande medida com uma primeira vaga de respostas à aparentemente definitiva refutação por Wittgenstein-Weitz, da possibilidade de definir “conceitos abertos” (conceitos cujas condições de aplicação futuras podem depender de decisões em ampliar o uso do conceito) como o de *arte*, ocasionada pelo artigo seminal (neste caso a metáfora justifica-se) de Arthur Danto, “The Artworld”, que por sua vez inspirou a “teoria institucional” da arte, formulada por George Dickie. Estas novas abordagens teóricas à definição da arte são por vezes denominadas “teorias relacionais”, em alusão à crítica de Maurice Mandelbaum ao argumento weitziano em “Family Resemblances and Generalization Concerning

15. Para ouvir o próprio Nick Zangwill acerca disto, numa *guest lecture* do já referido blog *Aesthetics and Arts*: <https://bouzoukist.wixsite.com/aestheticsandthearts/post/guest-lecture-2-nick-zangwill-on-aesthetic-theories-of-art>

16. Ver, a este respeito, o artigo de Nick Zangwill (2012), “A não-importância do *avant-garde*” (trad. Vitor Guerreiro) *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/avantgarde.html>.

the Arts”¹⁷. Esta crítica dirige-se à ideia, que vemos presente na citação de Wittgenstein acima, de que da ausência de propriedades *manifestas* (perceptuais) que fossem comuns a coisas de um certo tipo T se deve inferir que *nada* justifica a prática de agrupar as coisas por conceitos excepto o facto de detectarmos *semelhanças de família* entre elas – este termo é uma metáfora para *semelhanças* (por exemplo, entre coisas a que chamamos “jogos” ou “obras de arte”) semelhantes (!) às *semelhanças fisionómicas observáveis* entre pessoas que pertencem a uma mesma família. As *semelhanças de família* formam um padrão entrecruzado, como as fibras de uma corda, sem que tenha de haver uma única fibra a percorrer toda a extensão da corda, de modo a podermos dizer que todas as fibras pertencem à mesma corda. Esta ideia é claramente firmada pela injunção wittgensteiniana de “olhar e ver” em vez de “pensar”, se entre as coisas a que chamamos “jogos” há propriedades comuns a todos. A suposta vantagem das *semelhanças de família* está em não requerer uma propriedade ou conjunção de propriedades que sejam necessárias e suficientes para incluir algo na extensão de um dado conceito; ou seja, nenhuma propriedade ou conjunção de propriedades que tenham de ocorrer em *todas* as coisas que são T (condições necessárias) ou que não ocorram também em coisas que não são T (condições suficientes). Isto significa que, aparentemente, temos um modo de explicar a prática de organizar a nossa experiência das coisas, agrupando-as sob conceitos, sem apelar a definições, o que também parece desejável em face de uma galeria interminável de propostas de definição de arte que se mostram inadequadas.

Mas como se testa a inadequação das teorias segundo o método predominante na estética analítica? Através da refutação por *contra-exemplos*. Assim, a teoria mimética da arte é refutada se temos *contra-exemplos* de obras de arte que parecem não representar coisa alguma; a teoria expressivista da arte é refutada se temos *contra-exemplos* de obras de arte que parecem não ser expressivas de qualquer tipo de emoção; a teoria estética da arte é refutada se temos *contra-exemplos* de obras de arte que não exibem qualquer interesse estético; e assim por diante. A questão não é saber a que ponto as diversas teorias podem *explicar* fenómenos artísticos e como se comparam entre si em termos

17. Maurice Mandelbaum (1965), “Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 2(3), pp. 219-228.

de poder explicativo. Assim, por exemplo, refuta-se a teoria estética da arte apontando para obras como o *Fato de Felto* (1970) de Joseph Beuys ou a *Fonte* (1917) de Duchamp, ou exemplos de “arte conceptual”, que, por não estarem centradas sequer em objectos, se assume que não têm qualquer relação com o estético. Assume-se que uma teoria da arte que seja capaz de incluir todos os possíveis contra-exemplos que consigamos apontar ou imaginar está automaticamente correcta; em particular, ser capaz de incluir as obras avant-garde mais recalci-trantes é considerada a pedra de toque para uma tal teoria. É isto que autores como Dutton e Zangwill, de maneiras diferentes, pensam que está completamente errado na estética analítica. Porquê? Bom, porque podemos encontrar uma propriedade ou conjunto de propriedades que todas as obras de arte exemplifiquem, e só as obras de arte, e no entanto essas propriedades serem explicativamente inertes. Para compreender isto, vejamos o *insight* por trás das chamadas “teorias relacionais”.

Que *insight* é este? Consideremos outra vez os indivíduos que compõem uma família. Serão mesmo as semelhanças entre os membros de uma família que os fazem pertencer a essa mesma família? Na verdade, por vezes há semelhanças assombrosas entre pessoas que não têm quaisquer laços de parentesco entre si (o fenómeno dos *doppelgänger*). Ora, uma pessoa estranhamente parecida comigo, sem que haja qualquer relação genealógica, não se torna minha parente por causa dessa semelhança. Além disso, pessoas que pouca ou nenhuma semelhança física têm entre si podem pertencer à mesma família, estejam *ou não* genealógicamente relacionadas. Os laços que fazem duas pessoas pertencerem à mesma família são de dois tipos: ou genéticos ou institucionais. Duas pessoas tornam-se membros da mesma família casando-se, por exemplo, e este facto pode fazer que mais pessoas passem a pertencer à mesma família: se as duas primeiras pessoas tiverem irmãos, por exemplo, estes passam a ser cunhados, etc.

Um aspecto interessante destes dois tipos de relação, genética e institucional, é que não são detectáveis pelo método do “olhai e vede”. Não se pode *ver* (no sentido próprio da palavra) que duas pessoas pertençam à mesma família por terem semelhanças fisionómicas. Quando muito podemos *inferir* (pensando) que as pessoas são, por exemplo, pai e filha, a partir da observação dessas semelhanças; mas não são as semelhanças que as *fazem* ser da mesma família, nem *explicam* a

pertença à mesma família. Claro que isto levantou na mente de Mandelbaum e outros filósofos a seguinte ideia: e se as propriedades definidoras da arte forem deste tipo, ou seja, não observáveis? Talvez os filósofos tenham andado à procura no lugar errado, passando em revista propriedades que as obras de arte exibissem “à superfície”, por assim dizer. Ora, isto assume também que as teorias supostamente refutadas anteriormente continuam refutadas porque apelavam a propriedades observáveis. Contudo, isto não é assim. No caso da teoria estética, por exemplo, como, mais uma vez, Zangwill observa, uma teoria estética que apele à noção de uma *função* das obras de arte não está comprometida com a ideia de que todas as obras de arte têm de ser esteticamente interessantes. A *disfuncionalidade* num órgão ou instrumento não mostra que afinal não se trata de um órgão ou instrumento desse tipo. Uma lâmpada defeituosa não deixa de ser uma lâmpada, pois parte do que a faz ser uma lâmpada é ter a função de iluminar. Não passaria pela cabeça de alguém “refutar” a ideia de que as lâmpadas servem para iluminar apontado para “contra-exemplos” de lâmpadas defeituosas. Porém, *ter a função F* não é mais observável por inspeção visual do que as relações genéticas e institucionais que explicam a pertença a uma mesma família. O método das “semelhanças de família” falha logo quando aplicado à própria metáfora que lhe dá o nome!

Assim, um filósofo como Clive Bell, em vez de abdicar da sua teoria se de repente lhe apresentassem como “contra-exemplo” a *Fonte* de Duchamp ou o *Fato de Feltro* de Beuys, poderia simplesmente fazer ajustes à teoria, introduzindo a noção de que as obras de arte têm a *função* de exibir forma significante. Isto não implica que não possa haver obras de arte *disfuncionais*, tal como há lâmpadas disfuncionais. Portanto, a distinção entre “teorias relacionais” e teorias que não o são, em filosofia da arte, torna-se espúria. Por fim, a ideia de que uma teoria estética não tem como dar conta do fenómeno da “má arte” (Bell é celeberrimamente criticado por afirmar que *Paddington Station* de William Powell Frith, *O Médico* de Luke Fildes, ou as pinturas de Alma-Tadema não são realmente arte) é incrivelmente fraca, pois está em aberto a um defensor da teoria estética afirmar que tais coisas são arte, embora sejam arte *disfuncional*. Claro que Bell seguiu uma má opção, afirmando que tais obras não são arte, expondo assim o flanco à dita objeção; quando deveria ter dito que são arte, sim, mas arte

disfuncional. Supondo que Bell tem razão ao negar interesse estético a essas pinturas, bastar-lhe-ia introduzir ajustes na teoria, afirmando que o facto de haver quem *acredite* que tais pinturas são esteticamente bem-sucedidas não levanta qualquer dificuldade à teoria, sendo até o que seria de esperar: o facto de alguém *pensar* que está a cantar bem quando na verdade está a cantar horrivelmente não “refuta” a ideia de que o canto tem primariamente uma função estética. *Pelo contrário*, esse fenómeno expectável ajusta-se à ideia de que há algo *valorativo* no cerne de toda a actividade musical: o que motiva o nosso *cantor horribilis* ao canto é a sua *ilusão* de que os sons que produz têm o *valor* que procuramos num trecho de música. Por contraste, a ideia de que um *cantus horribilis* é arte *porque* alguém devidamente credenciado pelo mundo da arte diz que é tem a flagrante desvantagem de não *explicar* a disfuncionalidade dos ditos sons. Separar o “uso valorativo” do “uso classificativo” do conceito de Dizer que o *cantus horribilis* é arte de uma maneira puramente procedimental (para fins classificativos) e só depois má arte em função de um critério estético (para fins valorativos) não nos explica por que razão haveríamos de usar um critério estético em vez de criticar o *cantor horribilis* por... ter os cordões dos sapatos soltos ou o cabelo desgrenhado ou por não ser suficientemente *sexy* ou outra razão disparatada qualquer. *Por que não?* E se um conjunto de pessoas no mundo da arte *decidissem* que esses critérios são válidos? Por que razão lhes daríamos ouvidos na parte classificativa mas não na parte valorativa? Mais importante: que recursos explicativos da própria teoria poderiam ser mobilizados para obviar a esta consequência? Como pode ela explicar o carácter disparatado de alguns critérios valorativos? A teoria estética já tem esses recursos, precisamente porque a dimensão valorativa está integrada, por assim dizer, na sua ontologia. Mas não é apenas no caso da disfuncionalidade que a teoria estética pode triunfar em poder explicativo. Consideremos os casos da arte “anti-estética”. Uma característica importante desses casos “difíceis” é que se *pretende* que sejam difíceis. Serem “difíceis” faz parte do seu propósito como obras de arte. Uma teoria que os inclua “pacificamente” no sentido classificativo fica sem recursos para explicar por que raios alguma arte conceptual irrita tanto uma parte do público e faz os filósofos sofisticados tagarelarem tanto acerca dela. Bell, por seu lado, se tivesse o benefício da antevisão, poderia enriquecer a sua

teoria com recursos que não lhe estavam ainda disponíveis, como por exemplo, as noções introduzidas em 1970 por Kendall Walton no seu artigo “Categories of Art”¹⁸, de características *standard*, *contra-standard* e *variáveis* inerentes a qualquer “categoria artística” (categorias como “pintura”, “música”, “escultura”, “sinfonia”, “natureza morta”, etc.), dizendo que obras como *Fonte* ou *Fato de Feltro* devem o seu carácter “difícil” precisamente ao facto de introduzirem características *contra-standard* extremas – recusar deliberadamente, e não devido a ilusões ou inépcia, configurações plásticas desprovidas de interesse estético – ao mesmo tempo que situam as suas obras em categorias tradicionais da arte, como “escultura”. Essa característica *contra-standard* dar-lhes-ia um estatuto *derivado*, evocando nas nossas mentes o contraste com a arte que exhibe tais formas esteticamente significantes. Isto é como dizer que as obras “anti-estéticas” são arte e “casos difíceis” por serem, implicitamente, *acerca* não necessariamente de obras de arte particulares que exibem configurações plásticas significantes mas sim *acerca* do *contraste* entre o que é *standard* e *contra-standard* na própria categoria mais geral da arte (claro que isto não teria de ser *tudo* o que essas obras fazem). Munido destas distinções, o nosso Bell presciente não estaria já a apelar a ilusões sobre valor, a fenómenos como o mau gosto ou uma condescendência mercenária para com o mau gosto, por parte de artistas ou candidatos a artistas, mas sim a outro tipo de estados mentais direccionados, nos praticantes da arte conceptual, ao próprio facto de a procura do valor estético ser uma característica *standard* da arte, que não são menos *acerca* do valor estético do que intenções ou desejos de gerar esse valor. Ao tratar a dimensão estética como *variável*, vez de *standard* no contexto artístico, uma teoria institucional fica sem recursos para nos explicar por que razão um cachecol pendurado no meu quarto, que usei numa manifestação, não é arte por causa dessa função simbólica que tem para mim, quando *Fato de Feltro* o é, ou por que razão um acto de auto-mutilação, como alguém pregar o próprio escroto ao chão da Praça Vermelha em Moscovo é arte¹⁹ mas não um peregrino que se arrasta de joelhos em volta de um símbolo ou relíquia religiosa. Ou se quisermos um exemplo ainda mais

18. Kendall L. Walton (1970), “Categories of Art”, *The Philosophical Review*, Vol. 79(3), pp. 334-367.

19. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlenky-nailed-scrotum-red-square>.

corrosivo, tendo em conta os parâmetros da teoria institucional, e que consegue ainda o feito de envolver também escrotos, recorro aqui uma das façanhas mediáticas do grupo de “performance art” russo, *Voina* (“Guerra”), que teve lugar a 29 de Fevereiro de 2008, o dia anterior à eleição de Dimitri Medvedev como presidente da Federação Russa, nas instalações do Museu Estatal de Biologia Timiryazev, em Moscovo. Aí, vários membros do grupo dão início a uma série de actos sexuais colectivos, que foram registados em vídeo. O evento foi intitulado “Fuck for the Heir Puppy Bear” (alusão ao nome de Medvedev, sendo que *medved* em russo significa “urso”). Não posso deixar de apontar o facto de a *performance* ter decorrido entre as paredes de um museu, ainda que fosse um museu de biologia e não de arte (um defensor da teoria institucional que considerasse a acção como de mau gosto poderia resistir a um critério estético, apontando ao invés para o carácter teoricamente inapropriado das instalações, de modo lançar dúvida sobre o seu estatuto artístico (claro que isto é uma caricatura, pois estar entre as paredes de um museu não é o único critério de que a teoria institucional dispõe para incluir algo no domínio da arte). A teoria institucional pode aceitar facilmente esta *performance* como um caso de arte; mas o que dizer de um hipotético filme pornográfico gravado no mesmo museu, com sequências superficialmente indistinguíveis das que ocorrem na *performance* do grupo *Voina* e desprovido da mínima intenção de realizar... formas esteticamente significantes? Talvez até usando os mesmos *performers*, que agora participavam com a intenção expressa de *não* produzir arte mas *apenas* pornografia²⁰.

Invocar aqui as credenciais do mundo da arte para introduzir distinções tem um inescapável ar de arbitrariedade, que parece bastante difícil de sacudir: depende inteiramente da contingência caprichosa de os agentes do mundo da arte verterem água-benta conceptual sobre o “activismo” político, como afim à arte, mas não sobre a devoção religiosa e a pornografia.

20. Podemos deixar de lado a discussão sobre alguma pornografia conta como arte. Acerca deste assunto, ver o artigo de Jerrold Levinson (Jerrold Levinson (2005), “Erotic Art and Pornographic Pictures”, *Philosophy and Literature*, 29(1), pp. 228-240) e o volume co-editado pelo mesmo e por Hans Maes (Jerrold Levinson/Hans Maes (eds.) (2015), *Art and Pornography*, Oxford: Oxford UP.

Dragões e cavaleiros do reino

Dickie, no artigo em que responde ao chamado “Dilema de Wollheim”²¹, salienta que há uma diversidade de razões pelas quais alguém pode ser armado cavaleiro do reino (usando isto como ilustração de qualquer *procedimento* pelo qual algo adquire um dado estatuto institucional) que nada têm a ver com as razões tradicionalmente invocadas para armar alguém cavaleiro do reino (por exemplo, ser um proficiente exterminador de dragões), por exemplo, ser um proficiente futebolista ou uma proficiente *pop star* ou um proficiente granjeador de fama por meio do activismo político, o *facto* de algo *ser* um cavaleiro do reino (o *facto* de se ser *sir*) *consiste* em ter passado pelos trâmites do procedimento de alguém ser armado cavaleiro do reino. Ser um proficiente exterminador de dragões não é uma *definição* de “cavaleiro do reino”. Analogamente, o *facto* de duas pessoas estarem casadas consiste em terem passado por um certo procedimento que culmina com o reconhecimento de um estatuto²². Tal estatuto é independente das razões que possa haver para alguém se casar ou não. Por exemplo, por muitas que sejam as razões a favor ou contra um dado casamento, o *facto* de as pessoas estarem ou não casadas não depende dessas razões. Além disso, o exemplo do casamento ajusta-se bem à ideia de um mesmo objecto poder ser uma obra de arte num certo “mundo da arte” mas não noutra, à semelhança do que sucede em duas sociedades, uma das quais reconhece casamentos entre pessoas do mesmo sexo e a outra não. Numa sociedade que não reconhece casamentos desse tipo, duas pessoas do mesmo sexo não contam como casadas, por muitas razões que haja a favor de a sociedade mudar as suas leis.

Relembro que o Dilema de Wollheim (levantado à teoria institucional

21. George Dickie (1998), “Wollheim’s Dilemma”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 38(2), pp. 127–135. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/38.2.127>.

22. Creio que se Dickie tivesse usado a ideia de *reconhecimento* de um estatuto de “candidato à observação” em vez de *atribuição* desse estatuto, poderia ter evitado algumas confusões. Não que o reconhecimento não acabe por consistir na própria atribuição, mas introduz a ideia de que o acto de conferir um estatuto só é *completado* com o reconhecimento colectivo do mesmo. Quando as pessoas não acreditam nos “procedimentos”, estes não funcionam. Se ninguém acreditar no valor de uma certa mercadoria, de nada adianta apelar à *labour theory of value* para justificar o seu preço elevado.

da arte pelo filósofo inglês Richard Wollheim) consiste no seguinte: ou as pessoas que agem em nome do “mundo da arte” têm razões para reconhecer o estatuto de “candidata à apreciação” a uma obra de arte ou não têm. Se têm, então são essas razões que *explicam* o facto de a obra ser arte; se não têm, a categoria “arte” é um mero ruído sem interesse filosófico (quando muito apenas terá interesse sociológico ou etnográfico – para quem estude o comportamento da “tribo” dos agentes do mundo da arte). A resposta de Dickie é a melhor resposta possível que um institucionalista acerca da arte poderia dar, mas só dissolve o dilema se a analogia entre arte e cavaleiro do reino for boa. Mas em que circunstância seria essa analogia boa? Na circunstância em que a arte é institucional e não estético-funcional. É certo que mostrar que o Dilema de Wollheim é um falso dilema não *prova* a teoria institucional; apenas mostra que o dilema *não prova* a verdade da teoria estética. Contudo, a questão não é saber se podemos pensar coerentemente na arte *como se* fosse institucional. A questão é como poderíamos saber que a analogia entre a arte e as categorias institucionais é boa. Para saber isso temos de saber em que consiste algo ser institucional, por contraste com, por exemplo, ser estético-funcional. A teoria institucional não está completa sem uma tese auxiliar acerca da natureza do institucional.

Ora, Stephen Davies introduziu a distinção entre *teorias funcionalistas* e *teorias procedimentalistas* da arte,²³ das quais são exemplos paradigmáticos, respectivamente, a teoria estética e a teoria institucional. A base da distinção é precisamente a ideia de que uma classe de teorias procura identificar a *função* que a arte desempenha na vida humana (como a de gerar formas esteticamente significativas) ao passo que outra classe de teorias procura identificar o *procedimento* pelo qual algo adquire o estatuto de arte (como o de ser aceite pelos agentes do mundo da arte como candidato à apreciação). Porém, esta distinção em termos de funcional *versus* procedimental é tão espúria como a distinção em termos de relacional *versus* não-relacional. Porquê? Mais uma vez, é a pergunta pelo poder explicativo que no-lo diz. Por que razão os seres humanos têm instituições? Qual o papel das instituições na

23. Ver a minha tradução deste artigo de Davies, “Definições funcionalistas e procedimentalistas da arte”: <https://criticanarede.com/qearte.html> e o *locus classicus* das últimas décadas sobre o problema da definição, Stephen Davies (1991), *Definitions of Art*, Ithaca and London: Cornell UP., pp. 23-49.

vida humana? Isto é o mesmo que perguntar: que *função* desempenham as instituições na vida humana? Os procedimentos de atribuição de estatuto, bem como os estatutos atribuídos, são tão funcionais em carácter como a produção de formas esteticamente significativas²⁴. Em particular, atribuímos certos estatutos a coisas e pessoas porque isso nos permite *fazer* algo que de contrário não poderíamos fazer. Ora, o que nos permite fazer a atribuição do estatuto de arte a algo além de levar as pessoas a tratar esse algo como arte? Se a resposta for *apenas* levar as pessoas a tratar algo como arte, recaímos no segundo ramal do Dilema de Wollheim: a atribuição do estatuto de arte a algo é arbitrária e a teoria é desprovida de poder explicativo.

Eis uma diferença fundamental entre a função de gerar formas esteticamente significantes e as funções institucionais: só podemos *reconhecer* uma forma esteticamente significativa num objecto se este tiver propriedades não-estéticas²⁵ que sustentam essa forma. Ou seja, nada tem uma forma esteticamente significativa *em virtude* de reconhecermos que tem, tal como nada pode ter o poder de espalhar pigmentos numa superfície em virtude de reconhecermos que tem (não é assim que um pincel funciona). Por contraste, algo só pode exercer funções institucionais em virtude de reconhecermos um estatuto a esse algo. Por exemplo, mover o cavalo de uma certa forma no xadrez só conta como jogada legítima no xadrez porque o reconhecemos como regra do xadrez; e a função de reconhecermos as regras do xadrez é tornar possível o jogo do xadrez. Queremos tornar possível o jogo do xadrez porque valorizamos por si mesmos o prazer, o desafio intelectual e a diversão inerente à prática de jogar jogos. Mas que plausibilidade teria a tese de que valorizamos por si mesma a prática de tratar coisas como arte? Talvez valorizemos por si algum prazer, desafio intelectual, experiências imaginativas ou conhecimento que a arte proporciona. A função de armar alguém cavaleiro do reino é a de ter alguém com a au-

24. Desenvolvo esta ideia na minha tese de doutoramento (Vitor Guerreiro (2019), *The Art of Tonal Sound: Music as a Social Kind and Natural Kind Activity*, Porto: UP Press).

25. Deixando para já de lado a questão de essas propriedades terem ou não de ser todas perceptuais e se, caso não tenham, se há circunstâncias em que todas podem ser não-perceptuais. Isto dependerá de qual seja a melhor teoria acerca da natureza do estético, um ponto metafisicamente controverso, apesar da inclinação filosófica predominante, desfavorável à possibilidade de nenhuma ser perceptual.

toridade para fazer coisas que alguém meramente armado em cavaleiro não pode ter. Porém, que sentido faria dizer que a função de reconhecer o estatuto de arte a algo é conferir-lhe a autoridade para fazer as coisas que as obras de arte fazem, nomeadamente, proporcionar prazer, desafio intelectual, experiência imaginativa ou conhecimento? Não faz sentido dizer de algo que tem a autoridade para nos dar estas coisas – ou nos dá ou não dá. Exibir qualidades estéticas é neste sentido semelhante a uma representação figurativa nos dar a experiência de ver um cão numa imagem: ou vemos o cão ou não. Por vezes pode ser difícil, como tentar ver a imagem ambígua do pato-coelho como pato, quando, por alguma peculiaridade nossa ou da circunstância, apenas conseguimos ver a imagem como coelho, até que de súbito, a imagem de um anatídeo desponta na nossa consciência. Por vezes isto pode ser estimulado por argumentos como os do crítico de arte, que funcionam como que “empurrões”, no sentido de nos porem na posição de ver a imagem sob um certo aspecto em vez de outro. No que diz respeito à percepção de aspectos, conferir à imagem o estatuto de imagem-pato-coelho de adianta para nos tornar capazes de ver a imagem alternadamente, sob um aspecto ou outro. Porém, se as pessoas reconhecessem às imagens-pato-coelho o estatuto de moeda, estas poderiam ser usadas para algo que não poderiam fazer sem esse reconhecimento colectivo: servirem de meio de troca. Tal como seria irracional conferir o estatuto de dinheiro a coisas sem que nenhuma função fosse inerente ao estatuto, tampouco seria racional um mundo da arte que aplicasse o estatuto “arte” exactamente como se aplica o estatuto de *Sir* ou de cavaleiro do reino, sem que esse estatuto tenha alguma componente valorativa (funcional) que lhe é inerente. Seria como uma sociedade onde houvesse o estatuto de “pessoa casada” sem que houvesse quaisquer funções inerentes a tal estatuto: “casado” teria um uso puramente “classificativo”, sem qualquer atributo funcional (valorativo) inerente, isto é, sem aspectos “deónticos” (como lhes chama Searle)²⁶ associados. Um tal estatuto “valorativamente neutro” seria completamente inerte: não precisamos dele para apreciar um artefacto pelas suas qualidades formais, simbólicas, cognitivas, etc. Apelar a algumas ou a todas essas qualidades para fazer aplicar o estatuto de arte a um objecto seria análogo a passear

26. John Searle (1995), *The Construction of Social Reality*, Nova Iorque: Simon and Schuster.

pela Rua de Cedofeita no Porto e largar notas de *Monopólio* no chapéu de um músico de rua: redundante, a menos que estejamos à procura de uma boa *performance art* em vernáculo tripeiro.

Há um elemento de ironia aqui. Uma teoria deste género (procedimentalista) compra a sua adequação extensional com um “estatuto de arte” cuja cotação explicativa é mais baixa que a do marco convertível ou até do rial iraniano. Por contraste, a teoria estética é explicativamente robusta (porque explica as motivações dos seres humanos ao criar arte) e com essa moeda pode comprar adequação extensional por meio de um procedimento normal na selecção de teorias: introduzindo teses auxiliares.

Se ao menos se pudesse mostrar que a arte é um jogo segundo a definição proposta por Bernard Suits: que consiste na obtenção de um “fim prelusório” por via de “meios lusórios” (não confundir com “ilusórios”) aceites apenas para tornar possível a actividade de “jogar à arte” (atitude lusória), a ideia de um “estatuto de arte” funcionalmente idêntico a *monopoly money* poderia talvez comprar o equivalente performativo a um hotel faz-de-conta na Avenida dos Aliados ou pelo menos a um *get out of jail free card*, o que talvez fosse útil a um artista conceptual na Rússia de Putin. Mas infelizmente para os *voiny* (guerreiros) bem como para os exterminadores de dragões armados em cavaleiros conceptuais do reino, tal conclusão não parece seguir-se. Para a arte ser um jogo neste sentido, a apreciação de objectos em virtude de características formais e simbólicas, prazer sensorial, experiência imaginativa ou ganho cognitivo teriam de ser fins prelusórios, arbitrariamente definidos como “estados de sucesso”²⁷ artístico, alcançados através das regras procedimentais do jogo da arte (meios lusórios) – ou seja, tudo o que os artistas hoje em dia têm de fazer para converter o seu nome em “marca” – e isto apenas para tornar possível a actividade. Porém, isto não funciona porque coisas como o prazer estético e o ganho cognitivo são *inerentes* à apreciação, isto é, só são obteníveis pela apreciação, ao passo que para algo ser um jogo o fim prelusório tem de ser alcançável por uma diversidade de meios selecionados de uma forma convencionalmente arbitrária (como o estatuto de cavaleiro do reino pode ser outorgado com base em critérios selectivos que envolvam qualquer coisa, e como o estado de xeque-mate no xadrez poderia ser alcançável por

27. Ver nota 14.

n variações das regras). Assim, a única coisa que poderia corresponder a um “fim prelusório” no mundo da arte contemporâneo é a ideia de ascensão social através das regras do *art-game* (chegar a Saint-Tropez após a aprovação de Paris) – e *essa* já é uma função que pode preencher a *empty slot* valorativa no “estatuto de arte”. As diversas formas de apreciação seriam, ao invés, parte dos meios lusórios. Infelizmente isto é tão lateral à arte como as pedras do jardim japonês são laterais à música no exemplo que dei acima.



John Baldessari, *Pure Beauty* (1968)

Forma significante e beleza conceptual

Abandonemos a ideia da arte como um jogo. Que função resta para o

outorgar do estatuto de arte servir em termos artísticos? Vou evocar aqui um exemplo do artista conceptual americano John Baldessari. Trata-se de uma obra de 1968 intitulada *Pure Beauty*. Consiste numa tela branca com as palavras “Pure Beauty” e nada mais. Há diversas formas de interpretar isto. Uma delas é levar a sério a ideia de que o *medium* da arte conceptual não são coisas como pigmentos, linhas, cores e pinceladas, mas *conceitos*. Suponhamos que o propósito da obra é fazer-nos ter pensamentos acerca da beleza. Não vou seguir o habitual método apressado de concluir que não há beleza possível na obra, ou que o defensor de uma teoria estética da arte não poderia encontrar recursos para dar lugar ao estético na apreciação de coisas semelhantes (a ideia de isto ser possível não nos compromete com *todas* as obras semelhantes terem algum valor estético), apenas porque já decidi que uma teoria como a de Bell não faz sentido nos dias de hoje, uma vez que há arte conceptual e a arte conceptual é anti-estética e refuta as teorias estéticas (ideia que já se tinha aceite antes mesmo de começar, porque é difícil evitar repetir o que se tornou demasiado familiar, insistindo no método de apenas “olhar e ver”). Ponhamos de parte também as intenções particulares do artista. O que é a beleza pura? Poderíamos talvez pensar na “beleza livre” de Kant, a que dispensa conceitos e se exhibe apenas na superfície nua das coisas, o que exclui desde já a própria obra. Ou poderíamos pensar na frase de Wittgenstein em *Zettel* 199: “Imaginem esta borboleta exactamente como é, mas feia em vez de bela.”²⁸ Podemos imaginar a borboleta, que na verdade é azul, como se as suas asas fossem de um vermelho intenso, permanecendo em tudo o mais igual, continuando a ser bela. Mas como poderíamos manter tudo o mais igual, trocando a beleza pela fealdade? As variações em todas as propriedades perceptuais da borboleta, como a cor das asas, afectam a presença ou ausência da beleza aos nossos olhos e cada uma dessas propriedades pode ser imaginada isoladamente das outras. Mas como isolar a beleza da borboleta de todas as outras propriedades? Não seria isso a beleza pura, se tal fosse conceptualmente possível? Se removermos, uma a uma, as propriedades perceptuais da borboleta, até nenhuma restar, nada restará também da beleza da borboleta excepto pensamentos nossos acerca da mesma. Isto sugere algo de perturbador

28. Tradução minha a partir da tradução inglesa: Ludwig Wittgenstein (1970), *Zettel*, G. E. M. Anscombe/G.H. Von Wright (eds.), trad. G. E. M. Anscombe, Berkeley and Los Angeles: UC Press, p. 36e.

para um esteta herdeiro de Burke, que vê a beleza como propriedade exclusiva de corpos: a beleza não é perceptual; vemos as coisas *como* belas mas não podemos ver *a* beleza. Assim, a obra de Baldessari, não podendo satisfazer num veículo corpóreo a sugestão de Wittgenstein, dá-nos a única possibilidade que resta: uma série de pensamentos *acerca* da beleza; um símbolo não-icónico da beleza (palavras, que não representam figurativamente) sobre um veículo que tipicamente emprega símbolos icónicos (figurativos ou abstractos). Neste sentido, a beleza de uma “paisagem” de Kandinsky no período abstracto é ainda ricamente sensorial, como as asas da borboleta. A obra de Baldessari atinge uma depuração que vira do avesso o purismo de um Greenberg com maior elegância dialéctica do que qualquer metáfora de Marx acerca de Hegel a fazer o pino: que é uma linha numa superfície senão um conceito?

A obra de Baldessari não é bela no sentido em que a borboleta de Wittgenstein o é; ela é *acerca* da beleza por via de introduzir numa pintura uma característica *contra-standard*: ser constituída *exclusivamente* por símbolos não-icónicos sobre um fundo branco que nem o espaço vazio representa. Isto faz que parte dos pensamentos que gera se devam a uma conexão referencial com a arte pictórica icónica. Ao gerar estes pensamentos, exemplifica (talvez) o tipo de elegância que podemos atribuir a um argumento filosófico, a uma jogada de xadrez ou a uma demonstração matemática (coisas que o formalista, que é também um empirista estético, moderado ou não, tende a rejeitar, pois não vê (!) a beleza de *pensamentos* como algo de genuinamente estético. Vista deste modo, a obra de Baldessari é um regresso dialéctico, através da história da estética, à beleza “superior” de Shaftesbury, dos neoplatónicos e, por fim, à origem da estética ocidental no *Banquete* de Platão. E tudo isto é um pensamento cujas propriedades *formais* são pelo menos candidatas ao estatuto de *significantes* no sentido de Bell, se este desse o passo adicional de ser dantiano acerca da própria forma significativa, isto é, admitir não só que a própria experiência de forma significativa depende de “algo que o olho não pode discernir”²⁹ – teorias estéticas, crenças de fundo, elementos contextuais – mas também que os constituintes de um “complexo orgânico expressivo”³⁰ podem in-

29. Arthur Danto (1964), “The Artworld”, p. 580.

30. Morris Weitz (1950), *Philosophy of the Arts*, Harvard UP, p. 189.

cluir pensamentos, além de uma tela com símbolos não-icônicos numa relação... harmoniosa; que o “fulgor das coisas bem-formadas”³¹ pode ser, nas palavras de Plotino, “razão e ideia”³².

Esta interpretação pode ser posta em causa por uma diversidade de razões, mas supondo que algo como isto pode ser uma de várias interpretações aceitáveis da obra – e por que não a aceitaríamos, se pudermos manter a orientação estética de uma teoria, integrando nela alguns dos elementos genuinamente explicativos avançados por Danto acerca da ontologia “impura” das obras de arte (isto é, como misturas de “meras coisas reais” e de pensamentos que individualizam uma entidade que não se reduz ao veículo material das interpretações)? Embora a teoria de Danto seja por vezes classificada entre as teorias procedimentalistas da arte, como a teoria institucional, creio que esta classificação, tal como a própria distinção entre procedimental e funcional aplicada à arte, é forçada. Os elementos explicativamente poderosos da teoria de Danto podem ser combinados com uma teoria estética disposta a abdicar de um empirismo acerca do estético que se tornou ortodoxia (por parecer mais científico) e já é mais que tempo de ser posto em causa. Mais ainda, nada disto impede uma teoria como a de Bell de permanecer tão intuicionista, mesmo abandonando o empirismo, quanto a teoria originalmente formulada no livro de 1914, *Art*.

Tudo isto para sugerir que nada há de forçosamente obsoleto na ideia de uma teoria estética da arte, quando não nos deixamos levar pelo canto de sereia do empirismo estético, com o seu ar de cientificidade, em contraste com o “mofo” das teorias antigas e medievais

31. Eddy Zemach parafraseando Tomás de Aquino (Eddy Zemach (1997), *Real Beauty*, Philadelphia: Penn UP, p. 106).

32. Sendo isto apenas material para uma metáfora e não uma análise textual de Plotino, permito-me citar de Umberto Eco “A beleza simples de uma cor é dada por uma forma que domina a obscuridade da matéria, pela presença de uma luz incorpórea que não é senão razão e ideia” (Umberto Eco (2004), *On Beauty*, trad. de Alastair McEwen, London: Secker and Warburg, p. 102). A metáfora a que me refiro pode ser explicada assim: a terceira condição da beleza em Tomás de Aquino – *claritas* – pode ser entendida (criativamente, mesmo que não em hermenêutica rigorosa) não apenas em termos visuais, como a luminosidade de uma cor mas, em estilo dantiano, como aqueles elementos da “atmosfera teórica” que *tornam visível* uma “mera coisa real” como obra de arte, mas também, acrescento, certas formas como *significantes*.

sobre a beleza. Podemos secularizar diversos *insights* valiosos dessa proveniência, despidos da ganga teológica; e em nome do poder explicativo, devemos tentar fazê-lo. Se fracassarmos, pelo menos a estética não fica num estado de maior confusão conceptual do que aquele em que já se encontra. Ainda por cima arriscamo-nos a que seja divertido. Se há dúvida, compare-se a história que contei acerca da obra de Baldessari, como exercício porventura doido de conciliar os “casos difíceis” com a teoria estética da arte, sem os privar do seu carácter de casos difíceis, com a seguinte explicação: a obra de Baldessari é arte porque os agentes do mundo da arte a tratam como arte. (O “círculo da arte” em versão breve.)

Chega desta conversa, passemos à música!

O que faz a música que claramente o é ser música?

De que modo toda a parafernália de ideias que arremessei ao leitor em todas as páginas anteriores deste artigo poderá lançar alguma luz sobre o problema de garantir uma explicação suficientemente robusta do que faz um caso central de música ser um caso central e, portanto, do que constitui a dificuldade de um caso “difícil”. Por outras palavras, que função serve termos um conceito para distinguir entre o que é música e o que não é.

Começámos esta jornada com um dos modelos de abordagem à definição de arte, num período de frustração com os sucessivos esforços no sentido de definir a arte em termos de condições necessárias e suficientes: o modelo das “semelhanças de família” como alternativa para explicar como e porquê agrupamos coisas sob conceitos sem precisar de definições essencialistas. Vimos diversos problemas com essa abordagem e como a ideia de algumas coisas podem ser unificadas por propriedades relacionais não-perceptuais deu origem a uma nova vaga de tentativas de definir a arte que superassem a teoria estética, inadequada aos contra-exemplos recalcitrantes da avant-garde. Vimos como as distinções entre teorias relacionais e não-relacionais, e entre teorias funcionalistas e procedimentalistas, falham em isolar as teorias estéticas como não-relacionais e as teorias procedimentalistas como não-funcionais. Vimos que um peso excessivo é dado à adequação

extensional sobre outras virtudes epistêmicas cardeais, como o poder explicativo. Vimos como uma teoria estética do tipo desenvolvido por Clive Bell está longe de ter ficado obsoleta, relegada para o armário das curiosidades de uma época excessivamente normativa.

Como nos ajuda isto no caso da música? Que outro modelo de abordagem podemos usar na tentativa de introduzir alguma luz, quer no nosso conceito de música, quer nos fenômenos abarcados por esses conceitos?

Eis o problema de que parte o céptico acerca da possibilidade de definição: as coisas que agrupamos sob um conceito como “arte” (ou música) são demasiado variegadas para que haja alguma propriedade comum a todas além de que lhes chamamos “arte” ou “música”. Todas as tentativas conhecidas de fechar o conceito com uma definição esbarram em casos recalcitrantes. As coisas a que chamamos “música” incluem uma imensidão de “casos centrais” – tipicamente casos de peças, composições ou improvisações, que exibem propriedades como organização rítmica, sons de altura definida (*pitched sounds*) organizados em escalas (sons tonais ou *tons*), sequências ritmicamente organizadas de sons tonais que reconhecemos como *melodias*, organização “vertical” de sons simultâneos a que chamamos “harmonia”, sendo o exemplo central da mesma a harmonia cordal (organizada em progressões de acordes, que são combinações simultâneas de três ou mais tons) que estrutura boa parte da música tonal ocidental (melodia sobre acordes), da música “clássica” às canções *folk*, ao *jazz*, *rock*, etc. A estas características: ritmo, melodia, harmonia, Andrew Kania chama “características musicais básicas”³³, aludindo à análise que Roger Scruton faz dos três grandes vectores da experiência musical, nos termos da sua teoria “fenomenológica” dos *tons*: ao escutar algo como música, escutamos sons *enquanto* tons, sendo que aqui “tons” não significa simplesmente “sons de comprimento de onda regular” mas refere um fenómeno que ele apelida de “intencional”: escutar um som resultante de um corpo que vibra 440 ciclos por segundo (440Hz) não é o mesmo que escutar um som enquanto *Lá* (central num piano), do mesmo modo que há uma diferença entre ver um agregado físico de

33. Andrew Kania (2011), “Definition” in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Theodore Gracyk/Andrew Kania (eds.), Nova Iorque: Routledge, pp. 3-13: 7-8. Ver também: Andrew Kania (2020), *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*, Nova Iorque: Routledge.

pigmentos numa tela e ver algo *nos* pigmentos, por exemplo, quando Kandinsky subitamente se apercebe de que vê um fardo de palha numa pintura de Monet, ao visitar uma exposição em Moscovo³⁴ ou quando qualquer um de nós vê seja o que for numa representação figurativa. Escutar um som *como Lá* é escutá-lo em relação com todos os outros sons que desempenham funções tonais numa escala. Fazer isto não implica conhecimento de teoria musical alguma ou sequer um exercício consciente; apenas o mesmo tipo de compreensão intuitiva que manifestamos ao repetir uma melodia depois de a escutar. O mesmo sucede para escutar sons *como ritmos, como melodias* ou *como acordes*.

A célebre “dupla intencionalidade” referida por Richard Wollheim a propósito da experiência de *ver-em*: no mesmo acto de atenção pelo qual vejo o fardo de palha na pintura, vejo também que *não* é um fardo de palha mas tinta espalhada numa tela. De igual modo, Scruton argumenta que no mesmo acto de atenção pelo qual escutamos “movimento” (tonal) num evento sonoro – a atração “gravitacional” exercida pela tónica sobre as outras notas de uma escala e fenómenos semelhantes – apercebemo-nos também de que escutamos apenas sons, fenómenos vibratórios que não se “movem” em nenhum sentido relevantemente análogo ao dos “movimentos” que escutamos nos sons enquanto música. Não vou explicar aqui em detalhe a teoria “anti-realista” de Scruton acerca da experiência musical³⁵, em parte porque já gastei demasiado espaço, em parte porque há teorias alternativas acerca do mesmo fenómeno³⁶. O importante aqui é que dispomos de teorias (realistas ou anti-

34. Uma experiência narrada nos *Rückblicke*, traduzida para inglês como “*Reminiscences*” (Vassily Kandinsky (1913), “*Reminiscences*” in *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, Robert L. Herbert (ed.), New Jersey: Spectrum Books, 1964, p. 26). Kandinsky descreve esta experiência como aquela em que “pela primeira vez vi uma pintura”, referindo-se ao intervalo de tempo em que “o objecto” representado não se impôs à consciência, isto é, no tempo que demorou a aperceber-se de que era uma imagem de um fardo de palha. Esta narrativa é o primeiro numa série de episódios semelhantes que o terão levado à abstracção pictórica.

35. Encaminho o leitor para o Capítulo 2 (“Tone”) do livro de Roger Scruton *The Aesthetics of Music* (Roger Scruton (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford UP).

36. Ver, por exemplo, Andrew Kania (2015), “An Imaginative Theory of Musical Space and Movement”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 55(2), pp. 157–172, DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayu100>; Nick Zangwill (2015), *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, Nova Iorque: Routledge. Ver a minha recensão a este livro de Zangwill aqui: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/filosofia/article/view/1055>.

realistas) acerca da *experiência musical* como uma sequência de estados mentais que envolvem a percepção imaginativa de configurações de tons (as *tönend bewegte Formen* de Hanslick, ou, numa tradução inglesa mais recente, *sonically moved forms*, formas sonoras animadas), no sentido especial dado por Scruton, de que a experiência não é meramente acústica mas também acusmática, isto é, em que escutamos os sons independentemente das fontes acústicas dos sons (instrumentos musicais), embora também as escutemos desse modo (tese da dupla intencionalidade). Scruton desenvolve uma teoria assente na ideia de percepção orientada pela *transferência metafórica* de conceitos espaciais e cinésicos para o domínio sonoro, ao qual esses conceitos não teriam aplicação literal. Resumidamente: *escutamos coisas em sons*, tal como *vemos coisas em manchas de tinta*; ou para usar a descrição vívida de Zemach, que põe lado a lado o fenómeno musical e a arte visual abstracta:

“Mesmo a arte abstracta é inteiramente antropomórfica: uma linha visual ou melódica é vista como que esforçando-se, ascendendo, escalando, acumulando poder, tornando-se descontráida, depois mantendo cuidadosamente um equilíbrio tenso, precário, eventualmente perdendo o controlo, caindo, esmagada, vencida, desintegrando-se, esvanecendo-se, e depois emergindo, regressando milagrosamente à vida, triunfando sobre os seus adversários, reafirmando-se gloriosamente, fazendo a paz e restaurando a harmonia. Estes e outros modos antropomórficos de perceber a forma são essenciais à arte. Interpretamos as características formais de maneira empática, como manifestações de desejo; esse modo de ver dá à arte, à arte não figurativa e ao puro design (e.g. arabescos), inclusive, a sua significação, portanto, o seu valor estético.”³⁷

Aqui vemos uma lista do tipo de descrições metafóricas do som usadas para qualificar uma experiência musical: descrições em termos espaciais, cinésicos, accionais, emocionais; portanto, descrições de coisas que nenhum som pode *literalmente* fazer. E aludindo agora aqui ao “antropomorfismo” de que fala Zemach: ao escutar os sons como músi-

37. Zemach, *Real Beauty*, p. 105.

ca, escutamos algo de nós mesmos; escutamos nos sons coisas que são como as coisas que fazemos, nos fazem e nos acontecem. A música é a transfiguração antropomórfica de sons em *tons*, “formas sonoras animadas”, como lhes chama Hanslick. Na análise de Scruton, o modo como as formas sonoras vêm a ser “animadas” - o termo português é mais feliz que o inglês, neste caso: formas sonoras a que a percepção imaginativa “dá alma”; os sons tornam-se musicais tornando-se como que *afins à mente humana*; não resisto à tentação de dizer... os sons tornam-se musicais adquirindo “forma significativa”. A forma significativa de Bell simplesmente é “animação” antropomórfica das formas das coisas; uma forma de que emana luz que é “razão e ideia”, na metáfora neoplatonizante que menciono na nota 32, acima. Este modo de falar pode estar fora de moda, mas é o modo de compreender como, por exemplo, passamos a escutar certas sequências de tons como *melodias* e outras não: uma melodia é uma sequência tonal com “forma significativa”. “Escutar os sons enquanto tons” consiste em tudo isto, neste tipo de experiência que só os “casos centrais” de música exemplificam *primariamente*.

Em Scruton, esta *animação* hanslickiana das formas sonoras procede por diferentes camadas ou “vectores”, cada um dos quais acrescenta uma dimensão à “experiência dos sons enquanto tons”. A primeira camada é o ritmo, o nível em que temos experiência dos sons em termos de um movimento metafórico, uma progressão sequencial, “em frente” - por exemplo, os ritmos binários são os ritmos das *marchas*), possivelmente resultantes da “transferência metafórica” de conceitos literalmente aplicados a aspectos da motricidade humana (uma das características mais salientes da música é fazer-nos *mexer*; aquilo a que se chama *musical entrainment*) - mas ainda não em termos de “alto” e “baixo” ou “grave” e “agudo”, ou seja, de sons posicionados metaforicamente “acima” e “abaixo” num espaço “virtual” que é o *continuum*. Quando escutamos os sons como *pitched sounds*, organizados em escalas (divisões da oitava), acrescentamos esta dimensão à primeira dimensão motora do ritmo. Quando, além disso, começamos a escutar os sons rítmicos e posicionados numa escala como *Gestalten* dotadas de uma coerência orgânica formal, “horizontalmente” (para usar o termo que descreve o modo como lemos sequências não simultâneas de tons na partitura), acrescentamos a dimensão da melodia à experiência musi-

cal. Quando, finalmente, escutamos os sons “verticalmente” (para usar o termo que descreve o modo como lemos tons simultâneos na partitura), acrescentamos a dimensão do “cheio”, “oco”, “denso”, “ténue” (modos como podemos descrever as sensações geradas por acordes, também literalmente aplicadas ao espaço e metaforicamente aos sons), ou seja, acrescentamos a dimensão da harmonia. Quando escutamos os sons enquanto ritmos, sequências melódicas e harmónicas, cada um destes elementos interage com os outros numa sequência, produzindo efeitos na experiência auditiva que são passíveis de descrição metafórica nos termos usados por Zemach, na citação acima. Um acorde da dominante “quer” resolver para o acorde da tónica; a sensível (sétimo grau de uma escala diatónica) “exige” resolução na tónica; a ausência da sensível nas escalas modais confere às melodias modais um carácter mais “estático” do que sucede nas melodias diatónicas; a presença de uma segunda aumentada, como sucede numa escala menor harmónica ou nas diversas escalas referidas como “dupla harmónica”, confere a uma melodia composta sobre as notas dessa escala um aspecto simultaneamente contemplativo e sensual que associamos a alguma música do leste europeu, do médio oriente ou do magrebe; e assim por diante.

Uma dimensão adicional que poderíamos acrescentar a estas é a do *timbre*, que Scruton exclui da experiência musical no sentido primário, por considerar que se trata de um elemento propriamente *acústico* e não *acusmático* da experiência sonora. Há desacordo entre autores neste ponto, por exemplo, Julian Dodd adopta aquilo a que chama “acusmaticismo modificado”³⁸, que é uma perspectiva em tudo semelhante à de Scruton, excepto na inclusão do timbre entre as características individuadoras de uma obra musical. Pessoalmente, sou favorável à versão “modificada” do acusmaticismo, pois me parece que o timbre acrescenta qualidades à experiência musical cuja descrição não é menos metafórica do que as descrições da mesma nos termos referidos por Zemach. Por exemplo, o timbre do oboé ou do *duduk* arménio introduzem tipicamente (mas nem sempre) uma qualidade *plangente*, lamentosa, meditativa numa frase melódica. Mas nenhuma destas coisas pode ser literalmente exemplificada por sons. A mesma melodia executada num instrumento de timbre muito diferente adquire

38. Ver Julian Dodd (2007), *Works of Music: an Essay in Ontology*, Oxford: Oxford UP.

qualidades expressivas muito diferentes. Basta pensar num jogo de “pingue-pongue” melódico entre, por exemplo, uma flauta, um oboé e um clarinete, para que isto se torne bastante claro. Em algumas obras musicais, como o conhecido *Bolero* de Ravel, a característica mais saliente de toda a textura musical é dada pela instrumentação, em que vamos escutando as mesmas sequências melódicas transformadas timbricamente, até ao clímax da peça.

Pros hen

Refiro, por fim, o “modelo” de compreensão mais adequado à definição de música, seja relativamente ao das “semelhanças de família” bem como ao da definição por condições necessárias e suficientes em que a adequação extensional é a virtude epistémica primeira. Tal modelo pode ser descrito usando as palavras de Aristóteles na *Metafísica* Livro IV (1003a 33-34), logo a seguir à célebre passagem onde se fala na “ciência que estuda o ser enquanto ser”:

“Há muitos sentidos em que se pode dizer que uma coisa ‘é’, mas tudo o que ‘é’ está relacionado com um ponto central, um tipo definido de coisa, e dela não se diz que ‘é’ por mera ambiguidade.”³⁹

Trata-se daquilo a que Aristóteles chama *pros hen* (“relativamente a um”). O ser “diz-se de várias maneiras”, mas não por mera homonímia: todas as formas pelas quais o ser se diz estão relacionadas a uma forma *central* (assim, todas as coisas variegadas a que se chama “saudáveis” estão relacionadas a uma aplicação central do termo, mas só algumas delas de facto exibem ou exemplificam essa forma central - os organismos exemplificam a saúde nesta forma central). Isto faz-me pensar na ideia de “casos centrais” de música, bem como no preceito metodológico de Dutton (primeiro os casos centrais) e de Zangwill (e o poder explicativo). As diversas formas de dizer uma coisa

39. Aristóteles, *Metafísica*, IV, 1003a 33-34. Traduzo a partir da tradução inglesa de Ross. Há algumas diferenças com a tradução de Tredennick, que também vi, como “meramente por epíteto comum” em vez de “por mera ambiguidade”, mas para o que nos interessa tais diferenças não são relevantes.

estão relacionadas a uma forma central que *explica* as outras. Assim, se soubermos o que a música *definitivamente* é, ou seja, se tivermos uma compreensão firme da forma central em que o conceito é aplicado, podemos, a partir daí, lançar luz sobre os “casos difíceis”. Ao contrário das semelhanças de família e do jogo da adequação extensional perfeita, este modo de proceder promete luz e explicação. Um exemplo desta aplicação vê-se no modo como Zangwill lida com os casos da arte “anti-estética” - trata-se de obras de “segunda ordem” em que há uma conexão referencial à arte “estética”.

Assim, se tomarmos a análise de Scruton como um guia quanto ao caminho a seguir (mesmo que não adotemos, no processo, a sua abordagem anti-realista à predicação estética em geral e à descrição da música em particular), começamos a ver como podemos usar o modelo *pros hen* de modo a definir bem-sucedidamente a música *sem* alcançar a perfeita adequação extensional e mantendo o poder explicativo, ao invés, como a virtude epistêmica mais importante numa teoria da arte. Como? Neste ponto a coisa já se tornou evidente, mas passo a explicitar: em vez de solucionar as dificuldades da definição abdicando da mesma por um modelo de “semelhanças de família” ou pelo jogo do “exemplo e contra-exemplo” como teste de condições necessárias e suficientes, ambos sacrificadores da virtude epistêmica cardeal do poder explicativo em prol da perfeita adequação extensional, que nos dão teorias *menos* esclarecedoras sobre a natureza da arte e da música do que nos davam, ante da teoria estética, as teorias mimética e expresivista (ao menos essas explicavam, apesar das suas falhas, aspectos importantes das obras de arte e do comportamento das pessoas que produzem e apreciam arte), o que fazemos é seguir o modelo aristotélico. De todas as “diversas formas” de “dizer a música”, encontramos a forma central - o que faz um caso paradigmático de música ser música - paremos por um momento de falar na *4'33"* de Cage e esqueçamos por agora os poemas sinfônicos para autoclismos e coisas afins. Deixemos essas coisas para *depois* de termos uma compreensão firme dos casos centrais. Como explicar os casos paradigmáticos? Com uma teoria explicativamente iluminante das características básicas da experiência musical nesses casos: ritmo, melodia, harmonia (e timbre, na versão “modificada” do acusmaticismo). Na prática, isto equivale a distinguir um tipo particular de experiência *estética* dos sons, distinto

de outros tipos de experiência estética dos mesmos - acusmática mas não musical no sentido primário. A experiência de sequências sonoras como rítmicas, melódicas, harmónicas e tímbricas (em que o timbre serve um propósito estético, modificando o carácter de uma melodia, por exemplo, e não de mera identificação das fontes sonoras) dá-nos um tipo unificado de *estado mental*, a partir do qual iluminamos todos os outros “modos de dizer a música”, que estarão numa relação *pros hen* com aquele, do mesmo modo que “uma dieta saudável” está em relação *pros hen* com “organismo saudável”. Isto explica por que viemos a ter um conceito de música: para podermos falar desse tipo de experiências que temos. Também explica por que razão os “casos difíceis” são difíceis: porque evitam deliberadamente as características musicais básicas, ao mesmo tempo que mantêm com elas uma relação referencial, usando o “estatuto de música” como se este funcionasse à maneira de um título nobiliárquico (o gorgolejar do sumo de cenoura por Cage, de que falava Frank Zappa, é música porque Cage o apresenta como música) - por outras palavras: o que sucede numa “obra musical de segunda ordem” (desprovida de “qualidades musicais básicas”) é um pouco como alguém armado em cavaleiro do reino (fingindo que tem o título) de modo a fazer coisas como parodiar, elogiar, ou, como amiúde se gosta de dizer, “comentar” os cavaleiros do reino e as suas idiossincrasias (o facto de termos experiências musicas no sentido primordial ser um aspecto fundamental da nossa natureza), gerando em nós pensamentos que têm por pano de fundo o contraste implícito entre características *standard* e *contra-standard* da música. Neste processo, por vezes o indivíduo armado em cavaleiro do reino consegue matar um dragão (produzir algo esteticamente significativo) e salvar o reino (fazer que tenha valido a pena o tempo que despendemos a escutar aquela obra de arte). Por vezes leva-o às costas até Saint-Tropez depois de comungar em Paris com água-benta Boulez e uma hóstia Stockhausen ao som de 4'33”; mas por vezes o dragão devora também o artista armado em cavaleiro do reino, frustrando as suas aspirações à ascensão social. Em qualquer dos casos, os amantes de música seguem amando a música à sua maneira, de Teerão à Serra do Marão e da Cornualha ao Mar-da-Palha.

Conclusão

Não discuti, ao longo deste longo artigo, propostas de definição de música na bibliografia da estética analítica mais recente (aquela que tipicamente segue ou o modelo das “semelhanças de família” ou do jogo extensional do exemplo-contrá-exemplo), em parte porque não tenho contrá-exemplos para lhes propor, dado que não me interessa jogar ao jogo extensional do exemplo-contrá-exemplo. As duas propostas mais importantes deste tipo são a de Jerrold Levinson e Andrew Kania (gastou-se de longe muito menos tinta no problema da definição da música do que no problema da definição da arte). Refiro-as aqui em conclusão, contrastando-as com o que (supostamente) aprendemos com o alternativo modelo *pros hen*⁴⁰.

A definição proposta por Levinson é a seguinte:

“Algo é música sss (a) consiste em sons (b) temporalmente organizados (c) com o propósito de enriquecer ou intensificar a experiência por meio da entrega activa (escutar, dançar, executar, etc.) aos sons (d) considerados primariamente ou em grande medida enquanto sons.”⁴¹

A característica metafisicamente mais importante desta definição (vou deixar de lado discussões como a de o Muzak e experiências com acordes muito fugazes serem ou não música) é que não permite distinguir entre música e arte sonora não-musical (e não-verbal, como a poesia falada), uma categoria que, para Andy Hamilton⁴² tem de ser reconhecida, segundo o estado da arte no presente mundo da arte. Eis como Hamilton divide o estado da arte, entre artistas e filósofos mais ou menos arteiros. Acerca do contraste conceptual entre *música* e *arte sonora*, há duas grandes categorias: universalistas e não-universalistas.

40. Em *The Art of Tonal Sound*, pp. 239-276, discuto em maior detalhe as definições de Levinson e Kania.

41. Jerrold Levinson (2011), *Music, Art and Metaphysics*, Oxford: Oxford UP, p. 273.

42. Andy Hamilton (2007), *Aesthetics and Music*, Continuum International Publishing Group, pp. 40-65.

Para os primeiros, “música” engloba *toda* a arte sonora - não há tal coisa como “arte sonora não musical”; para os segundos, não o faz - há uma arte sonora não musical. Dentro do grupo universalista, há *conservadores e liberais* (ou avant-guardistas). Ambos concordam em rejeitar o conceito de *arte sonora não musical*, diferindo na posição acerca da música que não é “tonal” no sentido de Scruton. Para os conservadores (por exemplo, Scruton) só a *Tonkunst*⁴³ é genuinamente arte musical; para os liberais, uma peça para autoclismo e picareta (ou se quisermos um exemplo real, a *musique concrète* de Pierre Schaeffer)⁴⁴ é tão genuinamente musical como a primeira (mas o vanguardismo que ainda se serve de *tons* pertence à *Tonkunst* e é aceite, ou pelo menos algum, pelos conservadores - o facto de se chamar “atonal” a alguma desta música tem a ver com coisas como a ausência das funções tonais numa escala diatónica, mas os constituintes dessa música são ainda sons tonais no sentido de Scruton)⁴⁵. Os não-universalistas defendem que nem toda a arte sonora é música. Não é claro se nesta categoria pode sequer haver liberais e conservadores, o que tem consequências divertidas, como veremos mais abaixo.

Não pretendo discutir se os exemplos dados por Hamilton no livro citado são ou não arte, além de sonoros. Pessoalmente, prefiro manter em aberto a possibilidade da arte sonora não musical, embora para todos os efeitos práticos seja um universalista liberal moderado: nenhuma confusão me faz chamar “música” à arte de Varèse, embora confesse que nunca parei para escutar *4'33*” por uma total falta de interesse. Quero apenas salientar que embora a definição de Levinson

43. Palavra alemã, hoje em desuso: “arte do tom”. Em tempos usada como sinónimo de “música”, um pouco à semelhança de *hudba* e *muzika* no checo.

44. Tipo de arte que se desenvolveu com a emergência dos sistemas de gravação sonora. Uma peça de Schaeffer intitula-se *Étude aux chemins de fer* (1948) e consiste na gravação de uma locomotiva chegado a uma estação. Algumas envolvem a manipulação dos sons gravados até serem irreconhecíveis as fontes sonoras - o que produz o efeito “acusmático” (o termo foi introduzido por Schaeffer) sem que isso se deva à precisa de “formas sonoras animadas” ou organização tonal. Não faço ideia se há peças para autoclismo e picareta, mas há uma gravação de uma descarga de autoclismo intitulada *Toilet Piece*, no álbum *Fly* (1971), de Yoko Ono.

45. Por exemplo, as melodias em escala hexatona ou de tons inteiros, em algumas peças de Debussy, não soam vanguardistas (pelo menos hoje já não) mas também são ditas “atonais” por não estarem em qualquer das escalas diatónicas em modo maior ou menor. A terminologia é por vezes um assunto algo confuso.

coincida com a de um universalista liberal, a definição não nos ajuda a compreender nem como o universalismo liberal é possível sem tornar o conceito de música redundante nem por que razão o universalismo conservador é tão universalmente apelativo, ainda que seja filosoficamente mais apropriado permitir a extensão de música a peças sem características musicais básicas. Como é característico do jogo extensional do exemplo-contrá-exemplo, a definição inclui sem nos dar uma explicação das coisas.

A definição proposta por Kania é a seguinte:

“Algo é música sss é i) um evento intencionalmente produzido ou organizado ii) para ser escutado de tal modo que iii) ou (a) tem alguma característica musical básica, como tons e ritmos, ou (b) é para ser escutado com a expectativa de fundo de encontrar tais características.”⁴⁶

Na divisão de Hamilton, a definição de Kania é ambígua entre o universalismo liberal e o não-universalismo. Dá-nos alguns recursos explicativos para entender como o universalismo liberal é possível - apelando à “expectativa de fundo” de encontrar características musicais básicas em peças que não as têm mas respeitam as outras condições da definição. A forma disjuntiva da definição permite distinguir com maior clareza entre coisas que são música em sentido primário e coisas que são “obras musicais de segunda ordem”, por assim dizer. Como se pode considerar que a intenção de Pierre Schaeffer em que escutemos a *musique concrète* com essa expectativa de fundo está manifesta no facto de lhe chamar “musique”, essas peças são música. Porém, se lhe tivesse chamado apenas “estudos sonoros” ou “arte acusmática” (na verdade, *Schaeffer* introduziu o termo “acusmático” no vocabulário musical moderno), tais peças não seriam música.

De notar, contudo, uma consequência curiosa deste modo de explicar as coisas. O que chamaríamos a uma peça que é dotada de características musicais básicas mas que foi produzida intencionalmente para ser escutada com a expectativa de fundo de *não* as encontrar? Seria

46. Andrew Kania (2011), “Definition” in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, p. 11.

isso uma arte sonora não musical com a impressionante característica *contra-standard* de conter sons tonais e só gerar experiências musicais em sentido primário naqueles ouvintes indevidamente preparados para a escutar? Parece um exemplo algo ridículo, mas é estranho pensar que num caso é a presença das características musicais básicas que é decisiva, ao passo que no outro é a pura intenção do artista em que o ouvinte escute com esta ou aquela expectativa de fundo.

Bibliografia

Aristóteles (1989), “Metafísica”, *Aristotle in 23 Volumes* (Vols.17, 18), translated by Hugh Tredennick. Cambridge, MA: Harvard UP, London: William Heinemann Ltd.. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=Perseus:text:1999.01.0052>

Bicknell, Jeannette (2020), “On the difference between singing and speaking” (Guest lecture for the *Arts and Aesthetics* blog). URL: <https://bouzoukist.wixsite.com/aestheticsandthearts/post/guest-lecture-3-jeanette-bicknell-on-the-difference-between-singing-and-speaking>

Danto, Arthur (1964), “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61(19), pp. 571-584.

Davies, Stephen (1991), *Definitions of Art*, Ithaca and London: Cornell UP.

Davies, Stephen (2016), “Definições funcionalistas e procedimentalistas da arte”, (trad. Vítor Guerreiro), *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/qearte.html>

Dickie, George (1998), “Wollheim’s Dilemma”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 38(2), pp. 127–135. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/38.2.127>.

Dodd, Julian (2007), *Works of Music: an Essay in Ontology*, Oxford:

Oxford UP.

Dutton, Dennis (2011), “Uma definição naturalista da arte”, (trad. Vítor Guerreiro), *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/artnatural.html>.

Eco, Umberto (2004), *On Beauty*, trad. de Alastair McEwen, London: Secker and Warburg.

Guerreiro, Vítor (2015), “What Kind of Experience is Musical Experience? (sobre N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality: formalism and the limits of description*)”, *Revista de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. 32, pp. 193-204. URL: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/filosofia/article/view/1055>.

Guerreiro, Vítor (2019), *The Art of Tonal Sound: Music as a Social Kind and Natural Kind Activity*, Porto: UP Press.

Hamilton, Andy (2007), *Aesthetics and Music*, Continuum International Publishing Group, pp. 40-65.

Howell, Robert (2017), “Tipos Indicados e Iniciados” (trad. Vítor Guerreiro), *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/musica.html>

Kandinsky, Vassily (1913), “*Reminiscences*” in *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, Robert L. Herbert (ed.), New Jersey: Spectrum Books, 1964, pp. 19-44.

Kania, Andrew (2011), “Definition” in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Theodore Gracyk/Andrew Kania (eds.), Nova Iorque: Routledge, pp. 3-13.

Kania, Andrew (2015), “An Imaginative Theory of Musical Space and Movement”, *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 55(2), pp. 157–172, DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayu100>

Kania, Andrew (2020), *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*, Nova Iorque: Routledge.

Levinson, Jerrold (2005), “Erotic Art and Pornographic Pictures”, *Philosophy and Literature*, 29(1), pp. 228-240.

Levinson, Jerrold (2011), *Music, Art and Metaphysics*, Oxford: Oxford UP.

Levinson, Jerrold/Hans Maes (eds.) (2015), *Art and Pornography*, Oxford: Oxford UP.

Mandelbaum, Maurice (1965), “Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 2(3), pp. 219-228.

Margolis, Joseph (1974), “Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities”, *British Journal of Aesthetics*, 14(3), pp. 187–196.

Miotto, Lucas/Guerreiro, Vítor (2017), “Acerca do que há de comum nos jogos”, *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/ascensao.html>

Scruton, Roger (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford UP.

Searle, John (1995), *The Construction of Social Reality*, Nova Iorque: Simon and Schuster.

Suits, Bernard (2017), *A Cigarra Filosófica – A Vida é um Jogo?* (trad. Vítor Guerreiro), Lisboa, Gradiva.

Suits, Bernard (2017), “O que é um jogo?” (trad. Vítor Guerreiro), *Crítica na Rede*: URL: <https://criticanarede.com/suits.html>.

Varèse, Edgard/Wen-Chung, Choun (1966), “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music*, Vol. 5(1)1, pp. 11-19.

Walton, Kendall L. (1970), “Categories of Art”, *The Philosophical Review*, Vol. 79(3), pp. 334-367.

Weitz, Morris (1950), *Philosophy of the Arts*, Cambridge, MA: Harvard UP.

Wittgenstein, Ludwig (1970), *Zettel*, G. E. M. Anscombe/G.H. Von Wright (eds.), trad. G. E. M. Anscombe, Berkeley and Los Angeles: UC Press.

Zangwill, Nick (2012), “A não-importância do avant-garde” (trad. de Vítor Guerreiro), *Crítica na Rede*, URL: <https://criticanarede.com/avantgarde.html>.

Zangwill, Nick (2015), *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*, Nova Iorque: Routledge.

Zangwill, Nick (2020), “On Aesthetic Theories of Art” (Guest lecture for the *Arts and Aesthetics* blog) URL: <https://bouzoukist.wixsite.com/aestheticsandthearts/post/guest-lecture-2-nick-zangwill-on-aesthetic-theories-of-art>

Zemach, Eddy (1997), *Real Beauty*, Philadelphia: Penn UP.

Evocando Cristina Beckert (1956-2014) **Filósofa da Ética e da Crise Ambiental**

Luís de Barreiro Tavares, *Universidade Nova de Lisboa*



“Diria que a preocupação central, embora não exclusiva, da sua obra se focaliza nas questões éticas.”

“Cristina seguiu o convite de Aldo Leopold: alargar a república da ética a todas as criaturas, incluindo os ecossistemas, que são condições de possibilidade para a produção e reprodução das comunidades-de-vida, onde as narrativas individuais têm possibilidade de surgir e florescer.”

philosophy@lisbon, 10, 175-187, Lisboa: CFUL.

“Nunca esquecendo as outras dimensões da crise global do ambiente, era sobre a necessidade de pensar o sentido do agir humano, que se debruçava o seu labor como docente e investigadora.”

Viriato Soromenho-Marques (Jornal de Letras—09-7-2014)¹

Nota – Não fui aluno de Cristina Beckert, mas tive o prazer de conhecê-la pessoalmente. Pessoa afável e particularmente serena no trato. Esta breve entrevista foi realizada por correspondência electrónica (e-mail) em 2012. Foi publicada pela primeira vez na Revista *Caliban* (online). Publica-se agora numa versão reestruturada. Eis um diálogo pertinente sobre o habitar humano em tempos de crise ecológica e pandemia.

Luís de Barreiros Tavares – *Gostaria de começar por citar um texto seu:*

“Com efeito, a palavra ética vem do grego êthos [ἦθος], cujo significado primeiro é caverna, morada, local de habitação, e, mais tarde, maneira de estar ou de ser, carácter. O próprio termo êthos [ἦθος] provém, por sua vez de êthos [ἔθος] que quer dizer costume, hábito, permitindo-nos compreender a evolução do sentido original da palavra em direcção a uma progressiva ‘moralização’ da mesma. [...]

Na passagem do grego para o latim, verificamos a existência de um único termo, mos para designar tanto êthos como êthos, o que ocasiona um considerável empobrecimento semântico da palavra moral. Na verdade, a fixação do sentido de mos, priva-o da referência ao habitar mundano e à morada [...].”

Cristina Beckert, “Ética e Moral”, in *Noesis*, 16, 1990.

A palavra “moral” deriva, portanto, do termo latino “mos”?

Cristina Beckert – Tenho todo o gosto em esclarecê-lo nos aspectos

1. Texto de Viriato Soromenho-Marques sobre Cristina Beckert:
<http://www.lettras.ulisboa.pt/documentos/noticias/39-17/file>

em que solicita ajuda. De facto, do termo latino *mos*² provém “moral”.

L.B.T. – *Acrescentei os termos em grego. Estão correctos?*



C.B. – Em primeiro lugar, quero felicita-lo pelos seus conhecimentos de grego. Os termos entre parênteses rectos estão correctíssimos.

L.B.T. – *Estou seguindo as edições: Étique de Nicomaque, trad. Jean Voilquin, Garnier, 1950; The Ethics of Aristotle, The Nicomachean Ethics, Book two, translated by J.A.K. Thomson, London, Penguin Books Classics, 1955.*

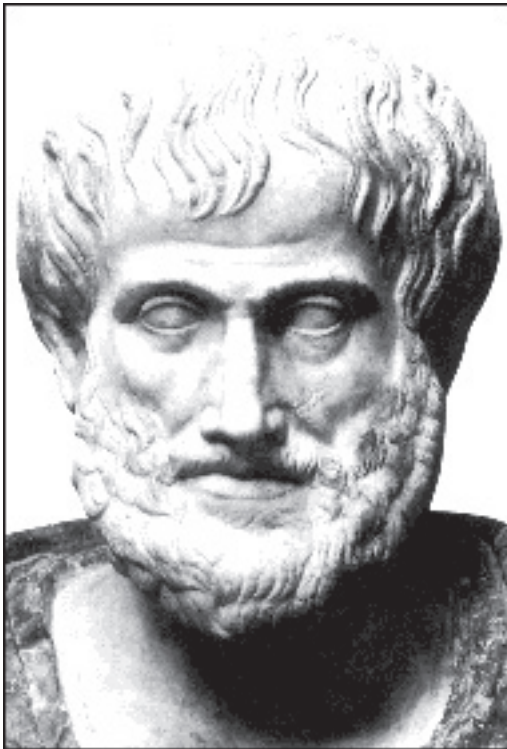
C.B. – A tradução de Voilquin não é das melhores. Eu uso a tradução inglesa das obras completas da Loeb Classical, traduzida por Rackham, mas se pre-

2. “*mōs, mōris, m.* 1. Modo de proceder (no aspecto físico e moral) de acordo não com a lei, mas com os usos e costumes. 2. Uso, costume, modo, maneira [...] *more majorum*, Cícero, segundo os costumes dos antepassados [...] *inquirere in vitam moresque*, Lívio [Tito], indagar o comportamento e o carácter [...]” in António Gomes Ferreira, *Dicionário Latim-Português*, Porto Editora.

fere francês, seria melhor consultar a tradução de Tricot, publicada na Vrin. A propósito, envio-lhe um passo importante da *Ética a Nicómaco* com a tradução de Rackham:

“Virtue being, as we have seen, of two kinds, intellectual and moral, intellectual virtue is for the most part both produced and increased by instruction, and therefore requires experience and time; whereas moral or ethical virtue [ἠθικὴ] is the product of habit (éthos) [ἔθους], and has indeed derived its name, with a slight variation of form, from that word” (1103 a).³

Aristotle, *Nicomachean Ethics*, translated by H. Rackham, Loeb Classical Library.



L.B.T – *Acrescentaria que qualquer coisa parece ter-se perdido*

3. Nota de Rackham: “It is probable that ἔθος [éthos], ‘habit’ and ἠθος [êthos], ‘character’ whence ‘ethical,’ ‘moral’ are kindred words”.

no respeitante, não só, ao sentido de “moral”, mas também ao de “ética”. Qualquer coisa como um lugar e um gesto. Conforme assinalou no seu texto, na transição para o latim, um termo (mos) derivou de dois termos gregos (ἔθος e ἦθος). E Aristóteles põe em jogo estes dois termos mantendo o sentido “moral”: “moral or ethical virtue [ἡθικὴ] is the product of habit [ἔθους]”⁴. A relação entre *êthos* (ἦθος) e *éthos* (ἔθος) é, pois, complexa e importante.

C.B. – Quanto às observações que faz, também considero que tem razão. De facto, na perspectiva de Aristóteles, *éthos* [ἔθος] é mais arcaico que *êthos* [ἦθος], pois, para ele, este termo tem apenas o significado de “carácter”. Só quando Heidegger escreve a *Carta sobre o Humanismo* é que se procurou reabilitar o sentido originário da palavra, para designar uma postura não-humanista ou não-antropocêntrica da ética.

“[...] ἦθος ἀνθρώπων δαίμων [Heraclito] (fragmento 119). Ce qu'on traduit d'ordinaire: 'Le caractère propre d'un homme est son démon.' Cette traduction révèle une façon de penser moderne, non point grecque. ἦθος signifie séjour, lieu d'habitation. Ce mot désigne la région ouverte où l'homme habite. L'ouvert de son séjour fait apparaître ce qui s'avance vers l'essence de l'homme et dans cet avènement séjourne en sa proximité. Le séjour de l'homme contient et garde la venue de ce à quoi l'homme appartient dans son essence.” [...]”⁵

Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, in *Questions III et IV*, trad. Roger Munier, Paris, Gallimard, col. Tel, 2011, pgs. 115 e 116⁶

4. Fonte dos termos gregos (ἡθικὴ e ἔθους) da edição bilingue: Aristote, *Étique de Nicomaque*, trad. Jean Voilquin, Garnier, 1950.

5. “[...] ἦθος ἀνθρώπων δαίμων [Heraklit, Frgm. 119]. Man pflegt allgemein zu übersetzen: 'Seine Eigenart ist dem Menschen sein Dämon.' Diese Übersetzung denkt modern, aber nicht griechisch. ἦθος bedeutet Aufenthalt, Ort des Wohnens. Das Wort nennt den offenen Bezirk, worin der Mensch wohnt. Das Offene seines Aufenthaltes läßt das erscheinen, was auf das Wesen des Menschen zukommt und also ankommend in seiner Nähe sich aufhält. Der Aufenthalt des Menschen enthält und bewahrt die Ankunft dessen, dem der Mensch in seinem Wesen gehört.” Martin Heidegger, *Brief über den “Humanismus”*. In *Gesamtausgabe 9: Wegmarken (1919-1961)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1967, 354.

6. “ἦθος ἀνθρώπων δαίμων, dit Héraclite lui-même: 'le séjour (accoutumé) [nota 1: al. Geheure] est pour
philosophy @ LISBON

L.B.T. – *Curiosamente, acabou de publicar um livro: Ética, CFUL*
(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), Col. Elementa 6, 2012.



l'homme le domaine ouvert [nota 2: al. Das Offene] à la presence [nota 3: al. Die Anwesenung] du dieu, (de l'in-solite) [nota 4: al. Des Un-geheuren]. Si donc, conformément au sens fondamental du mot ἦθος, le terme d'éthique doit indiquer que cette discipline pense le séjour de l'homme, on peut dire que cette pensée qui pense la vérité de L'Être comme l'élément originel de l'homme en tant qu'ek-sistant est déjà en elle-même l'éthique originelle." (op. cit. p. 118).

"ἦθος ἀνθρώπου δαίμων, sagt Heraklit selbst: 'Der (geheure) Aufenthalt ist dem Menschen das Offene für die Anwesenung des Gottes (des Un-geheuren)'. Soll nun gemäß der Grundbedeutung des Wortes ἦθος der Name Ethics dies sagen, daß sie den Aufenthalt des Menschen bedenkt, dann ist dasjenige DENken, das die Wahrheit des Seins als das anfängliche Element des Menschen als eines eksistierenden denkt, in sich schon die ursprüngliche Ethik." (Heidegger, Brief über den "Humanismus", 356).

C.B. – Quanto ao meu livro, posso apenas dizer-lhe que retomo a distinção entre ética e moral, mas desenvolvo-a a partir de dois autores contemporâneos: Wittgenstein e Ricoeur.

“Hoje em dia podemos empregar o termo ética em virtualmente todos os contextos: a ética – ou a falta dela – dos políticos, a ética nas empresas, a violação da ética pelos meios de comunicação, a ética feminista, a ética animal, a ética da vida, entre tantas outras. Importa, pois, saber o que há de comum em todas estas frases e se o papel da ética é tão relevante como o número de vezes que empregamos a palavra ou se, ao invés, assistimos a uma banalização do termo. Assim, há que percorrer as diversas teorias filosóficas acerca da ética, a fim de buscarmos os fundamentos tradicionais para a acção e podermos, num segundo momento, confrontá-los com a semântica actual da palavra, sobretudo, para uma compreensão mais cabal do ‘regionalismo’ dominante nos dias de hoje.”

“[...] detecta-se, hoje em dia, uma cada vez maior convergência entre Ética e Bioética, de tal modo que dificilmente se consegue exaurir o significado mais radical da primeira sem o recurso às situações-limite – onde a humanidade e a própria vida no planeta são postas em causa pela acção humana – que a bioética proporciona.”

Excertos da “Nota Introdutória” de Ética

Luís de Barreiros Tavares nasceu em Lisboa em 1962 e licenciou-se em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa (2007). Autor de alguns livros e com publicações em várias revistas. Vice-director da revista Nova Águia e membro do Conselho Consultivo do Movimento Internacional Lusófono (MIL). Editor e colaborador regular da revista Caliban. É jornalista *freelancer* e artista plástico. Já deu umas aulas.

lbtavaresster@gmail.com



Evoking Cristina Beckert (1956-2014) – Philosopher of ethics and environmental crisis – Interview⁷

“I would say that the central, though not exclusive, concern of her work focuses on ethical issues.”

“Cristina followed Aldo Leopold’s invitation: to extend the republic of ethics to all creatures, including ecosystems, which are conditions of possibility for the production and reproduction of life-communities, where individual narratives have the possibility of arising and flourishing.”

“Never forgetting the other dimensions of the global environmental crisis, it was about the need to think about the meaning of human action, which focused her work as a teacher and researcher.”

Viriato Soromenho-Marques (Jornal de Letras - 09-7-2014)⁸

7. Translation in English by Carlos João Correia.

8. Viriato Soromenho-Marques’s essay on Cristina Beckert.
<http://www.lettras.ulisboa.pt/pt/documentos/noticias/39--17/file>

Note - I was not a student of Cristina Beckert, but I had the pleasure of meeting her in person. She was a kind and unusually serene person to deal with. This brief interview was conducted by electronic mail (e-mail) in 2012. It was first published in Journal Caliban (online). It is now published in an updated version. Here we can find a relevant dialogue on human dwell in ecological crisis and pandemic times.

Luís de Barreiros Tavares - *I would like to start by quoting a text from you:*

“In fact, the word ethics comes from the Greek ethos [ἦθος], whose meaning is foremost a cave, an abode, a dwelling place, and, later, a way of being or being, character. The term êthos [ἦθος] itself comes from êthos [ἔθος], which means custom, habitude, allowing us to understand the evolution of the original sense of the word towards a progressive ‘moralization’ of it. [...].”

In the transition from Greek to Latin, we find the existence of a single term, mos, to denote both êthos and êthos, which causes a considerable semantic impoverishment of the word “moral”. The fixation of the sense of mos deprives it of the reference to dwelling worldly and abode [...].”

Cristina Beckert, “Ética e Moral [Ethics and Morals]”, in *Noesis*, 16, 1990.

Does the word “moral” therefore derive from the Latin term “mos”?

Cristina Beckert - I am happy to clarify you in the aspects in which you request help. In fact, the word “moral” comes from the Latin term “mos”⁹.

9. “*Môs, mōris, m.* 1. Procedure (in the physical and moral aspect) according not to the law, but to the customs and habits. 2. Usage, custom, manner, way [...] more majorum, Cicero, according to the customs

L.B.T. - *I added the terms in Greek. Are they correct?*

C.B. - First of all, I would like to congratulate on your knowledge of Greek. The terms in square brackets are correct.

L.B.T. - *I'm following the editions: *Étique de Nicomaque*, trad. Jean Voilquin, Garnier, 1950; *The Ethics of Aristotle, The Nicomachean Ethics, Book two*, translated by J.A.K. Thomson, London, Penguin Books Classics, 1955.*

C.B. - Voilquin's translation is not the best. I use the English translation of the complete works of Aristotle by Loeb Classical, translated by Rackham, but if you prefer on French language, it would be better to consult the translation of Tricot, published by Vrin.

By the way, I send you an important quote from *Nicomachean Ethics* following the Rackham's translation:

“Virtue being, as we have seen, of two kinds, intellectual and moral, intellectual virtue is for the most part both produced and increased by instruction, and therefore requires experience and time; whereas moral or ethical virtue [ἠθικὴ] is the product of habit (éthos) [ἔθους], and has indeed derived its name, with a slight variation of form, from that word” (1103 a).¹⁰

Aristotle, *Nicomachean Ethics*, translated by H. Rackham, Loeb Classical Library.

of the ancestors [...] inquirer in vitam moresque, Lívio [Tito], inquire behaviour and character [...] in António Gomes Ferreira, Dicionário Latim-Português [Latin-Portuguese Dictionary], Porto Editora.

10. Rackham's note: *“It is probable that ἔθος [éthos], ‘habit’ and ἠθος [êthos], ‘character’ whence ‘ethical,’ moral are kindred words”.*

L.B. - *I would add that something seems to have been lost not only in respect to the sense of ‘moral’ but also to that of ‘ethics’. Something like a place and a gesture.*

As you pointed out in his text, in the transition to Latin, a term (mos) derived from two Greek terms (ἔθος and ἦθος). Moreover, Aristotle puts into play these two terms maintaining the “moral” meaning: “moral or ethical virtue [ἡθικὴ] is the product of habit [ἔθους]”¹¹. The relation between ethos (ἦθος) and éthos (ἔθος) is therefore complex and significant.

C.B. - As regards to your observations, I also consider that you are right. In fact, in Aristotle’s view, éthos [ἔθος] is more archaic than êthos [ἦθος], since, for him, this last term has only the meaning of “character”. It is only when Heidegger writes the *Letter on Humanism* that we sought to rehabilitate the original meaning of the word, to designate a non-humanist or non-anthropocentric posture of ethics.

“[...] ἦθος ἀνθρώπων δαίμων [Heraclitus] (fragment 119), which is usually translated: ‘The proper character of a mankind is his demon.’ This translation reveals a modern way of thinking, not Greek. ἦθος means stay, dwelling place. This word refers to the open region where mankind lives. The openness of his stay shows what belongs to the essence of mankind, and arrives in his vicinity. Mankind’s abode contains and preserves the coming of what belongs to his essence as mankind.”¹²

11. The source of the Greek terms (ἡθικὴ and ἔθους) is from the bilingual edition: Aristote, *Étique de Nicomaque*, tr. Jean Voilquin, Garnier, 1950.

12. “[...] ἦθος ἀνθρώπων δαίμων [Heraklit, Frgm. 119]. Man pflegt allgemein zu übersetzen: ‘Seine Eigenart ist dem Menschen sein Dämon.’ Diese Übersetzung denkt modern, aber nicht griechisch. ἦθος bedeutet Aufenthalt, Ort des Wohnens. Das Wort nennt den offenen Bezirk, worin der Mensch wohnt. Das Offene seines Aufenthaltes läßt das erscheinen, was auf das Wesen des Menschen zukommt und also ankommend in seiner Nähe sich aufhält. Der Aufenthalt des Menschen enthält und

Martin Heidegger, *Brief über den "Humanismus"*. In *Gesamtausgabe 9: Wegmarken (1919-1961)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1967, 354¹³.

L.B.T. - *Curiously, you have just published a book: Ética [Ethics], CFUL (Centre of Philosophy of the University of Lisbon), Col. Elementa 6, 2012.*

C.B. - As for my book, I can only tell you that I return to the distinction between ethics and morality, but I develop it from two contemporary authors: Wittgenstein and Ricoeur.

"Nowadays we can use the word ethics in virtually all contexts: ethics - or lack thereof - of politicians, corporate ethics, violation of ethics by the media, feminist ethics, animal ethics, ethics of life, among many others. It is therefore important to know what is common in all these sentences and whether the role of ethics is as relevant as the number of times we use the word or whether, on the contrary, we see a trivialization of the term. Thus, we have to go through the various philosophical theories about ethics in order to seek the traditional foundations for action and to be able, in a second moment, to confront them with the current semantics of the word, especially for a more complete understanding of the 'regionalism' that is dominant

bewahrt die Ankunft dessen, dem der Mensch in seinem Wesen gehört."

13. "ἦθος ἀνθρώπου δαίμων, says Heraclitus himself: "The (usual) stay is the openness of man for the presence of the God (un-usual)". Following the underlying meaning of the word ἦθος, the name 'Ethics' says that it thinks man's abode, and so we can say that it is thought the truth of Being as the original element of man as an ek-sistence, and this thought is the primordial Ethics."

"ἦθος ἀνθρώπου δαίμων, sagt Heraklit selbst: 'Der (geheure) Aufenthalt ist dem Menschen das Offene für die Anwesenung des Gottes (des Un-geheuren): Soll nun gemäß der Grundbedeutung des Wortes ἦθος der Name Ethics dies sagen, daß sie den Aufenthalt des Menschen bedenkt, dann ist dasjenige Denken, das die Wahrheit des Seins als das anfängliche Element des Menschen als eines existierenden denkt, in sich schon die ursprüngliche Ethik.'" (Heidegger, *Brief über den "Humanismus"*, 356).

today.”

“[...] There is an increasing convergence between ethics and bio-ethics so that the most radical meaning of the former can hardly be exhausted without recourse to limit situations - where humanity and the life on the planet are called into question by human action - which bioethics provide us.”

Excerpts from the “Introductory Note”, *Ética* [*Ethics*]

Luís de Barreiros Tavares was born in Lisbon in 1962 and graduated from New University of Lisbon with a degree in Philosophy in 2007. Published a few books and articles in several journals. Is the Deputy director of Nova Águia magazine and member of the advisory board of the International Portuguese Speaking Movement. Frequently contributes to the journal Caliban. Is a freelancer journalist, visual artist and used to teach a few classes.

lbtavaresster@gmail.com

Cristina Beckert (1956-2014)

A Unidade de um Pensamento

Carlos João Correia, *Universidade de Lisboa*

O pensamento filosófico de Cristina Beckert encontra-se marcado por uma indiscutível unidade temática, centrado numa constante preocupação pelos fundamentos da atitude ética, pensada como postura privilegiada de se ser humano. Mesmo quando a autora se debruçou sobre outras questões como, por exemplo, a experiência do tempo ou a natureza da obra de arte, o que a motivava era descortinar os princípios éticos que lhe eram subjacentes.

1. Numa primeira fase do seu pensamento, a sua atenção centrou-se nos problemas éticos do idealismo transcendental, em Kant e Fichte. O primeiro autor permitiu-lhe apreender a importância tanto da autonomia como da responsabilidade morais. Em última instância, para Beckert, a própria autonomia e a responsabilidade são, *em si mesmo*, éticos, constituindo os alicerces de uma genuína relação do ser humano tanto com os outros como com o mundo. Por sua vez, interpretou o sistema fichtiano como um primado da acção ética sobre todas as outras questões. Segundo a autora, o primeiro princípio de Fichte, a saber, aquele que posiciona a autoposição do Eu, no limite, a identidade do sujeito consigo mesmo, deveria ser pensado eticamente. Se assim não fosse, Fichte ficaria ainda preso dos princípios clássicos da identidade, algo que o filósofo coetâneo de Fichte, G.E. Schulze, tinha defendido como a única forma legítima de se fazer filosofia no célebre ensaio anónimo, conhecido como o *Aenesidemus* (1792). O primeiro princípio do sistema que unifica a razão teórica e prática não pode ser, segundo Beckert, meramente lógico-formal, mas deve conter a unidade incondicional do sujeito e do objecto, unidade eminentemente ética,

como se deixa adivinhar pelo papel central da autonomia nas decisões morais da nossa liberdade. Só que, enquanto enunciado, esse princípio é simultaneamente uma proposição formal e uma aspiração ética à obtenção de uma vida responsável na vida real humana, algo que só o esforço contínuo pela liberdade pode preservar. Sem dúvida que o enunciado fichtiano $Eu=Eu$ é bem distinto do mero enunciado da identidade lógica $A=A$, mas, na leitura de Beckert, tal significa que tem de conter em si o princípio de orientação do agir humano e, como tal, não se basta a si mesmo, exigindo precisamente a concatenação dos outros dois princípios da *Wissenschaftslehre* (Doutrina da Ciência) de Fichte. A primeira grande obra da autora, *A Essência do Começo* (1984), elaborado no âmbito dos seus estudos universitários, visava precisamente reflectir sobre a natureza do primeiro princípio de toda a filosofia, mostrando que esse começo só pode ser realmente entendido como um apelo teleológico do agir humano em direcção à autonomia e à liberdade.

2. O segundo grande momento da obra de Cristina Beckert prende-se com o seu interesse pela filosofia de Levinas, assim como pelo pensamento judaico, em geral. Com efeito, para lá do seu indesmentível empenho no estudo da obra do filósofo lituano, interessou-se igualmente pela visão do mundo proposta por autores como Rosenzweig, Martin Buber, Wittgenstein, Hannah Arendt e Derrida.

Enquanto nos seus estudos sobre Fichte, Cristina Beckert insiste no primado ético da liberdade como autonomia, para lá dos interesses teóricos e prático-morais da razão, no pensamento judaico e, em particular, em Levinas, descortina o primado da responsabilidade, sem que esta alguma vez necessite de qualquer contrapartida. Com efeito, importa sublinhar que o filósofo lituano é um autor muito especial em ética. Se assumirmos a ética como expressão de autonomia da vontade, à maneira de Kant e de Fichte, se a analisarmos como cálculo da máxima felicidade possível para todos (Utilitarismo) ou como Ética das Virtudes, Levinas não tem nada de particular a dizer-nos sobre estes temas. O filósofo lituano está, sim, interessado na significação que a relação intersubjectiva assume na vida humana e na experiência que decorre do encontro com o outro. Importa igualmente sublinhar que o autor, para lá do privilégio que confere ao encontro ético com o outro, nunca esqueceu a importância da justiça, o ponto de vista do terceiro.

Para Levinas, para lá da neutralidade e da indiferença que envolvem a

existência ou, se se preferir, o ser, é possível surpreender a irrupção do *existente*, aquele que se assume como sujeito e, como tal, detentor da palavra entendida como expressão. Todo o esforço do *existente* consiste em libertar-se do poder mortificador e indiferente do mundo neutro que o envolve. Quais são, para Levinas, as vias de evasão da existência? Muitas acabam por se tornar em puras extensões da clausura do sujeito sobre si mesmo, como é o caso do conhecimento. Poder-se-ia dizer que, para Levinas, não é definitivamente a gnose que nos liberta da prisão. Outras, pelo contrário, indiciam a libertação do sujeito das amarras que recria à sua volta, sendo a diacronia do tempo a criação de uma efectiva evasão. Mas, para que esta se dê, é necessário, como interpretou Cristina Beckert, uma atitude diametralmente oposta à de *Ulisses* que, para escutar o canto das sereias, se deixa amarrar ao mastro, de modo a que o controlo de si nunca se perca. Deste modo, o pensamento de Levinas permite-lhe subtrair-se ao primado inicial da autonomia, privilegiada por Kant e Fichte, agora em nome da responsabilidade infinita de cada um de nós em face de outrem.

Vias de evasão privilegiados por Levinas são, em primeiro lugar, o erotismo e o primado do desejo que não se confunde com o colmatar de uma necessidade, mas, antes, a expressão da carícia. Por sua vez, é igualmente fonte de evasão a relação parental e a importância do filho que, em Levinas, se pode ver, em termos metafóricos, na relação entre o professor e os seus alunos.

Mas o momento privilegiado é a relação puramente ética com outrem. Como é que esse encontro se dá? Levinas não hesita na resposta: o rosto. O outro que se revela no rosto não é uma modificação do mesmo, não é a diferença no seio de uma mesma identidade. O rosto é o que não se pode descrever da face, sendo irrelevante o seu formato ou, por exemplo, a cor dos olhos.

Diz-nos Beckert na sua última intervenção pública no ano de 2014: “o rosto não pode ser a totalidade dos olhos, nariz, boca, cabelo: isto é o que o rosto é. O que é: não *quem* é. Posso falar do rosto de uma pessoa jovem, de uma pessoa idosa, de um rosto feio, de um rosto bonito, de um rosto feminino, de um rosto masculino, mas isso é apenas descrever o que o rosto é, mas nunca nos dá o *quem* presente no rosto.”¹

1. Christoph Korn/ Cristina Beckert. “Mask” in *Thinking Reality And Time Through Film*, ed. Christine Reeh/ José Manuel Martins. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

3. O terceiro grande momento da obra de Cristina Beckert diz respeito às suas preocupações com o estatuto ético da Natureza, em particular com a responsabilidade infinita que cada ser um de nós tem em face de quem é vulnerável, seja ele humano, como as crianças ou os idosos, seja ele pertença do chamado reino animal. Esta responsabilidade não é uma *opção*, uma alternativa em relação a outras consideradas legítimas. A responsabilidade é infinita e, como tal, incondicional. Com efeito, um dos aspectos mais originais do pensamento de Beckert foi ter apreendido que não existe uma real oposição entre a postura ético-animalista e as preocupações ambientais com a preservação da Natureza que nos rodeia.

Estes dois tipos de problemas são indissociáveis, na medida em que o respeito pelos princípios de conservação natural criam as condições para que a biodiversidade se mantenha e, nessa medida, as diferentes espécies animais possam florescer em vez de serem condenadas a uma extinção artificial. Por sua vez, o respeito ético pelos seres sencientes, na medida em que têm uma vida autónoma, capacidade de sofrimento e representação da realidade, devem, segundo Beckert, ser tidos em conta, o que implica que o ambiente não é um espaço neutro e indiferente em relação a quem lá vive.

Os animais possuem valor intrínseco, não tanto porque sejamos nós, seres humanos, a conferi-lo, mas porque, na sua autonomia, manifestam interesses que lhe são específicos, *valorizando*, a seu modo, a realidade circundante. São, pode-se assim dizer, sujeitos de valores. Poder-se-á dizer o mesmo da Natureza? Segundo Beckert, na esteira de Espinosa, a Natureza traduz a realidade como um todo e, como tal, transcende qualquer plano axiológico do nosso agir. Tal não impede, antes exige, que o ambiente propício à vida seja motivo de cuidada atenção ética. Afinal, a conservação da esfera biótica constitui, como o próprio nome já, em si mesmo, indicia, o plano *sine qua non* da florescência das entidades vivas e, deste modo, de seres com senciência ou consciência nuclear, de seres que são “sujeitos-de-uma-vida” na conhecida e bela expressão de Tom Regan, filósofo norte-americano de quem Cristina Beckert foi amiga.

Referências

Obras de Cristina Beckert:

A essência do começo na Doutrina da Ciência (1804) de Fichte, dissertação de Mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1984 (no prelo).

Subjectividade e diacronia no pensamento de E. Levinas. Lisboa: CFUL, 1998/2010².

Peter Singer. *Ética Prática*. Revisão científica da tradução com Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2000.

Natureza e Ambiente: representações na cultura portuguesa, Lisboa: CFUL, 2001.

Ética Ambiental, uma ética para o futuro. Lisboa: CFUL, 2003.

Éticas e Políticas Ambientais. Edição com Maria José Varandas. Lisboa: CFUL, 2003.

Levinas entre nós. Lisboa: CFUL, 2006.

Hannah Arendt, Luz e Sombra. Edição com Maria Luísa Ribeiro Ferreira e Margarida Amaral. Lisboa: CFUL, 2007.

Sônia T. Felipe, *Ética e Experimentação Animal*. Fundamentos Abolicionistas. “Prefácio” (em colaboração com Carlos João Correia). Florianópolis: Editora da UFSC, 2007, 15-22.

Maria Lucília Marcos/A. Reis Monteiro, *Reconhecimento: do Desejo ao Direito*. “Posfácio”. Lisboa: Colibri, 2008, 176-183.

Um Pensar para o Outro. Reflexões sobre o Pensamento de Emmanuel Levinas. Lisboa: CFUL, 2008.

Ética: Teoria e Prática. Edição em conjunto com Manuel João Pires, Sara Fernandes e Teresa Antunes. Lisboa: CFUL, 2012.

Ética. Lisboa: CFUL, 2012.

Do Animal à Biosfera. Estudos sobre o estatuto moral da natureza. Ed. póstuma de Carlos João Correia. Lisboa: CFUL, 2017.

II

CRISTINA BECKERT (1956-2014): THE UNITY OF A THOUGHT

An undisputed thematic unity marks the philosophical thought of Cristina Beckert, centred on a constant preoccupation with the foundations of the ethical attitude, as a privileged posture of being human. Even when the author considered other questions such as the experience of time or the nature of the work of art, what motivated her was to unveil the underlying ethical principles.

1. In the first phase of her thinking, her attention was centred on the ethical problems of transcendental idealism in Kant and Fichte. The first author allowed her to grasp the importance of both autonomy and moral responsibility. In the end, for Beckert, autonomy and responsibility are in themselves ethical, and constitute the basis of a genuine relationship between the human being with others and with the world. In turn, she interpreted the Fichte's system as a primacy of ethical action on all other issues. According to the author, Fichte's first principle, that is, the one who sustains the self-position of the self, in the limit, the identity of the subject with himself, should be thought ethically. If this were not so, Fichte would still be trapped by the classical principles of identity, something that the contemporary philosopher of Fichte, G.E. Schulze, had argued as the only legitimate way of doing philosophy in the famous anonymous essay known as the *Aenesidemus* (1792). The first principle of the system that unifies theoretical and practical reason cannot, according to Beckert, be merely logical-formal, but must contain the absolute unity of the subject and the object, eminently ethical unity, as can be guessed by the central role of autonomy in moral decisions of freedom. However, as enunciated, this principle is both a formal proposition and an ethical aspiration to attain a responsible posture in real human life, something that only the continuous effort for freedom can preserve. Undoubtedly, the "I = I" from Fichte statement is quite distinct from the mere statement of logical identity "A = A". In Beckert's reading this means that it has to contain within itself the principle of action and, as such, does not is self-sufficient,

precisely requiring the concatenation of the other two principles of Fichte's *Wissenschaftslehre* (Doctrine of Science). The author's first significant work, *Essence of the Beginning* (1984), elaborated within her university studies, aimed precisely at reflecting on the nature of the first principle of all philosophy, showing that this beginning can only really be understood as a teleological appeal of human action towards autonomy and freedom.

2. The second great moment of the work of Cristina Beckert is related to her interest in the philosophy of Levinas, as well as by Jewish thought in general. Indeed, beyond her undeniable commitment to the study of the Lithuanian philosopher's work, she was equally interested in the worldview proposed by such authors as Rosenzweig, Martin Buber, Wittgenstein, Hannah Arendt, and Derrida.

While in her studies on Fichte, Cristina Beckert insists on the ethical primacy of freedom as autonomy, beyond the theoretical and practical-moral interests of reason, in Jewish thought, and in particular, in Levinas, it reveals the primacy of responsibility, without this ever need any other consideration. It is important to emphasise that the Lithuanian philosopher is a unique author in ethics. If we take ethics as an expression of the autonomy of the will, in the way of Kant and Fichte, if we analyse it as the outcome of the maximum happiness possible for all (Utilitarianism) or as Virtue Ethics, Levinas has nothing special to tell us about these themes. Instead, the Lithuanian philosopher is interested in the significance that the intersubjective relationship assumes in human life and in the experience that results from the encounter with the other. It is also important to emphasise that the author, beyond the privilege conferred on the ethical encounter with the other, never forgot the importance of justice, the point of view of the third.

For Levinas, beyond the neutrality and indifference that surround existence or, if one prefers, the being, it is possible to surprise the irruption of the *existent*, that which assumes as subject and, as such, the holder of the word understood as expression. All the effort of the *existent* is to free itself from the mortifying and indifferent power of the neutral world that surrounds it. What are, for Levinas, the escape routes from existence? Many end up becoming pure extensions of the cloister of the subject upon itself, as is the case of knowledge. It could be said that for Levinas, it is not the gnosis that frees us from prison.

Others, on the contrary, indicate the liberation of the subject from the moorings that he creates around him, and the diachronic time is the creation of an effective evasion. However, for this to take place, it is necessary, as Cristina Beckert interpreted, an attitude opposed to that of *Ulysses* who, in order to listen to the singing of the mermaids, is bound to the mast, so that the control of himself is never lost. In this way, Levinas's thinking allows to withdraw from the initial primacy of autonomy, privileged by Kant and Fichte, now in the name of the infinite responsibility of each of us in the face of others.

Paths of escape privileged by Levinas are, first of all, the eroticism and the primacy of desire, which is not confused with the filling of a need, but rather the expression of caress. On the other hand, it is also a source of evasion the parental relation and the importance of the son who, in Levinas, can be seen, in metaphorical terms, in the relation between the professor and his students.

However, the privileged moment is a purely ethical relationship with the other. How does this encounter happen? Levinas does not hesitate to answer: the face. The other that reveals itself on the face is not a modification of it; it is not the difference within the same identity. The face is what cannot be described from the face, being irrelevant its shape or, for example, the colour of the eyes.

Beckert tells us in her last public speech in 2014: "The face cannot be the totality of the eyes, nose, mouth, hair: this is what the face is. What it is: not *who* it is. I can speak of the face of a young person, of an old person, of an ugly face, of a beautiful face, of a feminine face, of a masculine face, but this is only to describe what the face is, but never gives us the *who* is in the face."²

3. The third great moment in the work of Cristina Beckert concerns her with the ethical status of Nature, in particular with the infinite responsibility that each one of us has in the face of those who are vulnerable, be it human, as children or the elderly, whether it belongs to the so-called animal kingdom. This responsibility is not an *option*, an alternative to others considered legitimate. Responsibility is infinite and, as such, unconditional. Indeed, one of the most fundamental aspects of Beckert's thought was to have grasped that there is no real opposition

2. Christoph Korn/ Cristina Beckert. "Mask" in *Thinking Reality And Time Through Film*, ed. Christine Reeh/ José Manuel Martins. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

between animalistic ethical posture and environmental concerns with the preservation of Nature around us.

These two types of problems are united insofar as respect for the principles of conservation creates the conditions for biodiversity to continue so that, the different animal species can flourish rather than be condemned to artificial extinction. On the other hand, ethical respect for sentient beings, insofar as they have an autonomous life, capacity for suffering and representation of reality, must, according to Beckert, be taken into account, implying that the environment is not a neutral space and indifferent to whom lives there.

Animals have intrinsic value, not so much because we, as human beings, confer it, but because in their autonomy they manifest interests that are specific to them, valuing, in their way, the surrounding reality. They are, we can say, subjects of values. Can we say the same of Nature? According to Beckert, following Spinoza, Nature translates reality as a whole and, as such, transcends any axiological plane of our action. This does not prevent, instead, it requires, that the environment conducive to life is a reason for careful ethical attention. After all, the conservation of the biotic sphere constitutes, as the name itself already indicates, the *sine qua non* plan of the flowering of living entities, and thus beings with sentience or nuclear consciousness, beings who are “subjects-of-a-life” in the well-known and beautiful expression of Tom Regan, an American philosopher of whom Cristina Beckert was a friend.

References

Works by Cristina Beckert:

A essência do começo na Doutrina da Ciência (1804) de Fichte. MA. Lisboa: FLUL., 1984 (in print).

Subjectividade e diacronia no pensamento de E. Levinas. Lisboa: CFUL, 1998/2010².

Peter Singer. *Ética Prática*. Scientific review of the Portuguese translation, with Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2000.

Natureza e Ambiente: representações na cultura portuguesa, Lisboa: CFUL, 2001.

Ética Ambiental, uma ética para o futuro. Lisboa: CFUL, 2003.

Éticas e Políticas Ambientais. Ed. with Maria José Varandas. Lisboa: CFUL. 2003.

Levinas entre nós. Lisboa: CFUL, 2006.

Hannah Arendt, Luz e Sombra. Ed. with Maria Luísa Ribeiro Ferreira and Margarida Amaral. Lisboa: CFUL, 2007.

Sônia T. Felipe, *Ética e Experimentação Animal*. Fundamentos Abolicionistas. “Prefácio” (with Carlos João Correia). Florianópolis: Editora da UFSC, 2007, 15-22.

Maria Lucília Marcos/A. Reis Monteiro, *Reconhecimento: do Desejo ao Direito*. “Posfácio”. Lisboa: Colibri, 2008, 176-183.

Um Pensar para o Outro. Reflexões sobre o Pensamento de Emmanuel Levinas. Lisboa: CFUL, 2008.

Ética: Teoria e Prática. Ed. with Manuel João Pires, Sara Fernandes and Teresa Antunes. Lisboa: CFUL. 2012.

Ética. Lisboa: CFUL. 2012.

Do Animal à Biosfera. Estudos sobre o estatuto moral da natureza. Posthumous ed. by Carlos João Correia. Lisboa: CFUL, 2017.

A Viagem-Peregrina e o *Exemplum* Cristão das Visões

Frederico Rêgo, *Universidade Carolina de Praga*

Resumo:

Este artigo versa sobre as viagens peregrinas e as visões presentes na literatura medieval cristã, evidenciando um cristianismo ascético advindo do encontro da mundividência pagã com o cristianismo. A chamada viagem-peregrina ou a literatura fantástica ou visionária tinha um objetivo didático. Possuía narrativas as quais serviam como exemplo a serem seguidos na busca do paraíso e no distanciamento do inferno, bem e mal. O confronto com o inferno para se chegar ao paraíso. Paradoxos. No entanto essas narrativas nos dão conta da estrutura social da altura, da dimensão do conhecimento sobre a fauna, flora, cartografia, ciência, mito, símbolos medos e desejos do homem medieval.

Palavras-chaves: viagem-peregrina, filosofia da viagem, literatura medieval, literatura visionária, ascetismo.

Na Idade Média surgiu uma produção cultural em língua vulgar que refletia toda uma atmosfera religiosa e cavaleiresca. Nessa época a cultura era basicamente transmitida por via oral. A maior divulgadora dessa cultura laica foi a língua galaico-portuguesa, falada não só na fronteira ao Norte de Portugal, mas alcançando outros limites. A cultura monástica adquire, entretanto, força em Portugal com a criação dos mosteiros de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça, os quais traduziam e produziam textos hagiográficos, de cunho moral e regras da igreja. As narrativas míticas que se popularizaram na Idade Média constituíram o elemento fundamental da poesia trovadoresca assente no

culto do amor cortês, ou seja, “*a idealização do amor passional como forma de obtenção da mais elevada perfeição espiritual dos amantes.*” Temos nessas trovas uma aproximação do mito céltico da terra-mãe, com o culto ao feminino.¹ Esses mitos refletem a mentalidade e os interesses do homem da altura.

Os sábios celtas tinham uma visão muito global da vida. Os Druidas no período anterior a ocupação romana, viveram não só na Gália, mas nas ilhas britânicas, e também em Portugal. Ensinavam as leis cósmicas e a paz: verdadeiras aulas ensinadas em clareiras cercadas por carvalhos, com o objetivo de desenvolver os poderes transcendentais latentes no homem. É essa presença mítica e simbólica que vai se misturar com as ideias e práticas advindas do cristianismo. Houve uma atração e uma repulsa em relação a essa mistura. A repulsa se dá pela instituição igreja e os dogmas de Roma. Pagãos! É com essa denominação que vão ser chamadas essas pessoas que buscam o *religare* de forma distinta e livre, como Prisciliano o fez. A atração é inevitável, pois ambos buscam a perfeição interior e uma perfeita harmonia com a natureza e com Deus. A vida ascética cristã nas regiões do Norte de Portugal ou na Irlanda tem muito a ver com essas práticas antigas celtas.

Podemos associar as viagens e o espírito português ao sentimento e pensamento do passado histórico e mítico que uniu o mar à curiosidade e ao destino de Portugal; às ideias não ortodoxas cristãs; ao ascetismo monástico e a mundividência céltica evidenciada, principalmente, na literatura. A multiplicidade cultural forjou o caráter e pensamentos da nação portuguesa no fim da chamada Idade Média, ou seja, o Portugal celta, pagão, romano, templário, árabe. As convicções mítico-religiosas dos celtas marcaram profundamente a evolução e o destino da cultura ocidental. A Inglaterra e a Irlanda foram os dois países que, dado as circunstâncias históricas, mais preservaram os mitos e as lendas célticas. Muito embora essa presença ser perceptível em regiões da Europa Central, sua dimensão mais arraigada ficou nas terras que vão da Inglaterra à Península Ibérica.

As mais representativas narrativas visionárias, cristianizadas ou não, provém das regiões celtas, em que as práticas não ortodoxas

philosophy @LISBON

cristãos imperavam. Durante a Alta Idade Média, a busca pela salvação realizava-se principalmente através do eremitismo e do monacato. O eremitismo surgiu ligado a um afastamento inicialmente em direção ao deserto, o qual era visto como o lugar da ambigüidade, entre o bem e o mal. No Antigo Testamento, Jesus vai para o deserto, sofre provações e assume a sua missão, já os monges irlandeses, como Barinto, Mernoc ou São Brandão, iam procurar o deserto no mar. Os eremitas também buscaram a solidão na floresta, que nos romances de cavalaria está ligada ao mistério, à busca interior e também às tentações. A Baixa Idade Média, entretanto, foi marcada pela ideia de movimento. As pessoas, ao contrário do isolamento que marca o período anterior estavam ansiosas com a possibilidade de sair em busca da salvação explícita no movimento da viagem e implícita na imagem do paraíso.

O homem medieval se via como um viajante, um caminhante entre dois mundos: a terra efêmera, lugar das tentações e o paraíso, reino de Deus e dos seres celestiais. Era um mundo múltiplo e ambíguo, onde a alternância entre o mosteiro e a taverna se dava de forma tensa. Se o homem conseguisse manter o corpo puro conseguiria a salvação. Se falhasse, sua alma seria condenada, com castigos eternos no inferno ou provisórios no purgatório, lugar de espera que nasce com a patrística. Era um paradoxo da Idade Média cristã que a alma pudesse ser salva somente pelo corpo, devido a esse sentimento de culpa, proveniente do pecado original. Caso o maculasse, sua alma sofreria a danação com castigos eternos. Devido a este sentimento de culpa buscava-se a salvação através das viagens-peregrinas na demanda dos locais sagrados, como a Terra Santa ou do próprio paraíso terrestre. Em diversas civilizações, com seus esquemas religiosos, afirmam que a humanidade sempre foi infeliz depois do pecado original. Assim, é plausível admitir que seu arquétipo não seja somente a plenitude da felicidade – o paraíso –, mas também o pecado – o inferno. Portanto, é na história sagrada que reside o “*manto sobrenatural que o homem pecador lança sobre a nudez natural.*”²

Assim, não há visão do paraíso sem a visão dos infernos. Quase sempre o que precede o paraíso e suas regiões vizinhas são visões monstruosas e infernais. Ou seja, o tema do paraíso está intimamente ligado ao seu contrário. Desde a idealização de algo que não se encon-

tra em abundância na terra de quem a projeta, até a sua busca, tendo diversos obstáculos que servem para testar/purgar – daí o caráter iniciático que as viagens tem – aquele que o demanda. Na peregrinação Deus está sempre a brindar o peregrino com paisagens lindas, lugares extraordinários, vitórias, mas, também, com suor, sofrimento, reveses e horror. Na narrativa brandaniana está explícito essa perspectiva. Em vista disso, os monges beneditinos escreveram suas *Visões* com o objetivo de apresentar os castigos e os deleites das almas no Além.

As *visões*, em geral, podem ser assim resumidas: a escolha de um indivíduo por uma fada, anjo ou santo para empreender uma viagem rumo ao sobrenatural. Ele parte, normalmente acompanhado por alguns companheiros em viagem marítima, ou vai sozinho a pé junto com seu guia. Enfrenta dificuldades ou provações pela viagem, tais como ilhas habitadas por monstros, a sede e a fome e outros tormentos. O escolhido atinge o objetivo, chegando ao paraíso terreal, mas não pode ir adiante e entrar no Éden, pois esse é interdito ao homem. Assim, retorna ao ponto de partida e conta sua experiência, a qual serve de exemplo para os outros homens.

Uma desses textos é a *Visão de Túndalo*,³ narrativa de origem cisterciense escrita no século XII pelo monge irlandês Marcos e traduzida em português, por volta do século XV, por monges do mosteiro de Alcobaça, portanto, traduzida em linguagem oral, destinada principalmente a ser ouvida e não só lida.⁴ Trata-se de um *exemplum* que apresenta a experiência de uma viagem mística de um cavaleiro pecador no Além. “*Enpero nosso senhor misericordioso quis a este homẽ mostrar as penas do jnferno e os bẽes do parayso por tal de os cõtar depois no mũdo.*”⁵ No relato fica claro o motivo da narrativa, ou seja, fazer com que as pessoas se arrependessem dos pecados e levassem uma vida mais virtuosa. Na *Visão de Túndalo*, a hierarquia na salvação é claramente representada através da divisão do paraíso em três muros, o de Ouro, o de Prata e o de Pedras Preciosas, onde as almas permaneciam de acordo com seus méritos, sendo o Muro de Pedras Preciosas reservado aos mais puros de todos, isto é, às virgens e aos santos. É possível associarmos essa visão do cavaleiro com o relato de Marco Pólo em que o veneziano dá ênfase ao maravilhoso.

Uma outra narrativa fantástica é o *Conto do Amaro*⁶ também recolhida pelo mosteiro cisterciense de Alcobaça no século XV. Essa viagem fantástica, assim como outras narrativas imaginárias, vai surgir fundamentalmente como uma interrogação sobre o universo, como uma tentativa de reconstrução verbal de um espaço mítico, de arquétipos conotados com a felicidade, constituindo-se como um percurso iniciático, cujo o importante é o significado simbólico. O texto insere-se na produção alcobacense, um dos principais focos de irradiação espiritual da Idade Média. Todos eles surgem associados a uma certa forma de pedagogia religiosa e cristã, como a *Visão de Tíndalo*, mas que não exclui uma vertente social. Os valores que neles ressaltam são a pobreza, a obediência, a castidade, a abstinência, o respeito pelas hierarquias, a temperança. A narrativa de Amaro é bastante parecida com a *Navigatio Sancti Brandani*.⁷ Amaro, homem rico, tem o desejo de conhecer o paraíso terrestre. Então, empreende uma viagem por mar, acompanhado de dezesseis rapazes, percorrendo várias ilhas estranhas, onde o perigo se mistura com a maravilha. Vive as aventuras de temor e deslumbre em cada passagem em demanda do paraíso terrestre: monstros, castelos, animais, aves. Amaro segue as instruções de uma entidade divina e encontra finalmente o paraíso. Na sua volta funda um mosteiro sobre a terra que trouxe do paraíso terreal.

Assim como em São Brandão, o mar e as ilhas aparecem simbolicamente. A água é um elemento comum a vários relatos de viagens ao paraíso, nas mitologias orientais e ocidentais. Normalmente, o mar surge como símbolo de insegurança e incerteza quanto ao local de chegada associado ao renascimento e purificação. O mar simboliza também a sede das paixões, onde o viajante tem que domar essas paixões simbolizadas pelos monstros. A viagem é feita por uma barca que está associada à travessia para um outro mundo. Um outro forte símbolo é o do castelo. O castelo significava a igreja. Este castelo era situado no centro do mundo paradisíaco, por outro lado, associava-se ao castelo que dominava a estrutura social medieval, centro de poder temporal e religioso. Importante é realçar que os monges de Alcobaça eram os responsáveis espirituais da Ordem do Templo, depois Ordem de Cristo e tiveram uma função importante na moralização da guerra e da atividade militar, daí o paraíso aparecer neste tipo de narrativas figurado

como um castelo murado. O *Conto do Amaro* é um tipo de narrativa pedagógica, a qual é destinada a ouvintes. Amaro regressa das portas do paraíso para comunicar o que viu aos restantes.

Podemos dizer que as *visões* foram um estilo literário medieval profundamente ligado às imagens simbólicas do paraíso e do inferno. De cunho moral descreviam, com o requinte das hipotiposes⁸ de sentidos, as provações que passavam seus personagens na viagem aos infernos e na subida ao paraíso. Portanto, um elemento comum das visões é esta ênfase nas sensações dos órgãos dos sentidos, fodor no inferno e perfume no paraíso. Essa polarização das imagens antitéticas⁹ pressupõe uma busca da transcendência. Torturas são explicitadas através de escuridão, gritos e dores, em oposição à claridade, cantos e alegria. “ *Os olhos semelhavã outeiros acesos. e a sua boca era tamanha que caberiã per ella nove mil homens armados [...] Em na boca daquella besta eram grandes chamas de fogo q sayam pella gargãta della e queimava as almas. E dentro ãno ventre daquella besta e polla boca della sayã grandes fedores e grandes chamas. E grandes chantos dalmas.*”¹⁰

Muito mais que despertar o desejo de chegar ao paraíso essas *visões* despertavam o terror dos infernos. Vários autores e pintores, tanto medievais como renascentistas, retrataram o paraíso e o inferno levando em conta a mentalidade de suas gerações tais como Dante Alighieri na literatura, Hieronymus Bosch e Fra Angelico na pintura.¹¹ Porém, verifica-se que foi na cartografia medieval que ocorreu a síntese do pensamento religioso com a representação do mundo e do outro mundo. Esses mapas chegaram à época do renascimento como principais instrumentos num mundo que estava prestes a se modificar movidas pelas naus portuguesas.

Na estrutura da *Divina Comédia*¹² concilia-se catábase e anábase. Na catábase ou descida ao Inferno, Dante realiza uma síntese da tradição cristã recriando a descida aos infernos com a visão direta do mal e a visão do sofrimento perene dos homens. Vários elementos simbólicos aparecem nessa descida aos infernos tais como a presença do simbolismo bestiário medieval. O inferno é guardado por uma pantera, um leão e uma loba. O temor dos infernos é aliviado pela presença de

agentes divinos, representados no texto por Virgílio e Beatriz, guias espirituais em meio a uma multidão de pessoas tais como os hereges. No centro do centro da terra já não há fogo mas gelo e nele se encontra o monstruoso Lúcifer que Dante, vencendo o medo, consegue contemplar. Luís de Camões em *Os lusíadas* aproveita a ideia de catábase não para o interior da terra, como o fez Dante, e que é a tese cristã da localização do inferno, mas para a imensidão do mar, cujo contexto experimental e geográfico dos navegantes portugueses, os quais, arriscando a vida e suportando dificuldades, estavam a percorrer o desconhecido para além do limite que lhes era vedado pelo saber dos deuses. Trata-se de uma catábase marinha. Na *navigatio* temos também essas sensações infernais quando o Abade chega a ilha dos ferreiros do inferno: “... *Mal acabava de dizer estas palavras e eis que lhe surgiu a frente o dito bárbaro junto da praia trazendo nas mãos uma tenaz com uma massa ígnea de imenso tamanho e fulgor. Logo ele atirou sobre os servos de Deus tal massa, mas não o molestou, pois passou à frente quase a distância de um estádio. Assim, quando caiu no mar, pôs-se a ferver como se fosse uma montanha de fogo a desfazer-se e do mar subia uma nuvem de fumo como de um fogareiro a arder.*”¹³

Observando de uma outra perspectiva, ou vendo pelo mesmo prisma, os monstros que aparecem para Brandão durante a viagem representam uma outra face de Deus que é a mesma, pois é varia. Os animais ou monstros que surgem na *navigatio* caracterizam simbolicamente nossas paixões. “*Certo dia em que iam navegando apareceu-lhes um monstro grande atrás deles e a lançar espuma pelas narinas sulcando as ondas em corrida muito veloz como se fosse para os devorar. Eles, por seu lado, clamavam pelo senhor dizendo; “ Livrai-nos, Senhor, e não nos devore esse monstro”. Acabada a oração, eis que outro monstro enorme, vindo do ocidente, passava junto deles em direção ao outro animal. De imediato se pôs a lutar contra o primeiro, lançando fogo pela boca. Então o santo diz aos seus irmãos: “ Reparai nas maravilhas de Deus e na obediência que os animais selvagens prestam ao nosso criador”. Perante a admiração deles, caiu morto o monstro que perseguia os servos de Deus; o outro, após a vitória, voltou atrás no caminho que levava.*”¹⁴ Paixões estas que estão intimamente ligadas a uma vida não despojada, sedentária, com valores e regras. A medida

que há o movimento físico-espiritual; espacial-temporal pela viagem dá-se a “domesticação” dessas paixões, tendo em vista a própria dilatação sensorial da consciência.

O paraíso, inversamente da visão infernal, se caracteriza, nesse período, como terrestre, rodeado por uma paisagem edênica representada por jardins, cânticos, fontes, anjos, sol, árvores frondosas, frutos, como na chegada de Brandão a Terra da Promissão dos Santos: “... *Decorrido o período de uma hora, de novo os envolveu uma luz imensa e o navio ancorou na praia. Levantando-se do navio, avistaram uma terra espaçosa e coberta de árvores de frutos, como no tempo do outono. Deram volta àquela terra e não lhes sobreveio qualquer indício de noite. Alimentavam-se apenas de frutos e bebiam das fontes e assim durante quarenta dias percorriam aquela terra toda sem conseguirem chegar ao fim dela.*”¹⁵

Por um lado, há uma vertente natural: mais próxima da vida selvagem; por outro lado, tem o apelo cultural: uma vida de luxo e riqueza. Já no inferno, a geografia pressupõe alguns obstáculos, como caminhos com pontes estreitas, rios ferventes, montanhas, lagos de gelo e monstros. Assim, o indivíduo na Idade Média queria a salvação mais pelo medo do inferno que pelas glórias do paraíso, e a alma humana se debatia entre o desejo pelos prazeres e o pavor do abismo infernal. É na altura do século IV que há o início dessa busca salvática da alma pelo corpo através das viagens peregrinas do espírito, culminando no espírito cruzadístico em sua vertente religiosa. Segundo uma interpretação alegórica de Erigene o paraíso é o próprio homem, a alma humana. O homem é o micro-cosmo que contém o macro-cosmo: o paraíso é o homem. A árvore da vida: o verbo, alimentado pelo verbo o homem se torna universal. Corpo espiritual incorruptível.¹⁶

O objetivo dos relatos é claro: colocar a igreja como principal intermediária na salvação cristã, negar aos cristãos a possibilidade do contato direto com Deus, como queriam os Druídas ou os priscilianistas, apresentar condutas de comportamento e aterrorizar os cristãos frente ao Além. Mas apesar dessas visões terem sido eficientes, do ponto de vista ideológico, a inquietude espiritual do homem do fim do medievo e sua relação com o mistério fez com que as viagens rumo

ao Outro do Mundo se efetuassem não de forma imaginária, mas de maneira concreta. Acreditou-se nas narrativas de busca do mundo perfeito, projetaram no imprevisível a salvação ligada à viagem, ligada ao paraíso. Ao pensar que para ver o paraíso é preciso ver os infernos, nos remetemos ao tema da paradoxia. É só através da paradoxia que se é capaz de abranger, mais amplamente, a plenitude da vida. Essas verdades paradoxais é que servem para que pensadores reflitam sobre o eterno e o presente no tempo; transcendência e ativo na história. Buscar a transcendência é buscar a si próprio, é decidir por si próprio.

- 1 Correia, Carlos João. “O Mito de Tristão e Isolda”. In: *Poiética do Mundo. Homenagem a Joaquim Cerqueira Gonçalves*. Lisboa: Edições Colibri/Departamento e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2001, pp.569-592.
- 2 Gomes (1984: p 23)
- 3 Mourão, José Augusto Miranda. *A visão de Tíndalo. Da fornalha de ferro à cidade de Deus*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988
- 4 Ferreira (1988: p. 32)
- 5 Mourão (1988: p.117)
- 6 “O conto do Amaro”. In: *A navegação de São Brandão*, op. cit.
- 7 *A navegação de São Brandão*, op. cit.
- 8 Figura de linguagem em que há a descrição de uma cena ou situação com cores tão vivas, que faz o ouvinte ou leitor ter a sensação de que as presencia pessoalmente.
- 9 Durand (2002: p.65)
- 10 Mourão (1988: p.119)
- 11 Cf. *A divina Comédia* de Dante Alighieri; H. Bosch *Os Sete Pecados Capitais* (1490). Museu do Prado Madrid; Fra Angélico. *O Juízo Final*. (1432-1435).Museo di San Marco, Florença.
- 12 Alighieri, Dante. *A divina Comédia*. Venda Nova: Bertrand, 2000
- 13 *A navegação de São Brandão* (§ 23)
- 14 *A navegação de São Brandão* (§ 16)
- 15 *A navegação de São Brandão* (§ 28)
- 16 Notas de aula do seminário *O sentimento cósmico medieval* ministrado pelo Prof. Paulo Borges.

Bibliografia

A navegação de São Brandão. (Edição de Aires A. Nascimento). Lisboa: Edições Colibri, Coleção Obras clássicas da Literatura Portuguesa, 1998.

ALIGUIERI, Dante. *A divina Comédia*. Venda Nova: Bertrand, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões, 2000.

MOURÃO, José Augusto Miranda. *A visão de Tândalo. Da fornalha de ferro à cidade de Deus*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

BORGES, Paulo A. E. *Do finistérreo pensar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

CORREIA, Carlos João. *Mito e narrativa. Ensaio sobre a experiência do mal*. Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de letras, 2003.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

FERRONHA, Luís António (Org.). *O Confronto do Olhar. O encontro dos povos na época das navegações portuguesas séculos XV e XVI*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

GOMES, Pinharanda. *A “Renascença Portuguesa” : Teixeira Rêgo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LEONARDI, Victor. *Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural*. São Paulo: Nankim Editorial, 1999.

Poiética do mundo. Homenagem a Joaquim Cerqueira Gonçalves. (Org. Departamento e Centro de Filosofia da faculdade de letras de Lisboa). Lisboa: Edições Colibri, 2001.