UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

GLAUCIO ADRIANO ZANGHERI

Para além do som: música e fenomenologia em
Roman Ingarden

São Paulo
2018

GLAUCIO ADRIANO ZANGHERI

Para além do som: música e fenomenologia em
Roman Ingarden

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo como parte das exigências para a
obtenção do título de Doutor em Música

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Zangheri, Glaucio Adriano

Para além do som: música e fenomenologia em Roman
Ingarden / Glaucio Adriano Zangheri. -- São Paulo: G. A.
Zangheri, 2018.
196 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Mário Rodrigues Videira Júnior
Bibliografia

1. Roman Ingarden (1893-1970) 2. Fenomenologia 3.
Estética Musical 4. Obra musical I. Videira Júnior, Mário
Rodrigues II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: ZANGHERI, Glaucio Adriano.

Título: Para além do som: música e fenomenologia em Roman Ingarden

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Música

Aprovado em: 27 de abril 2018

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para os amigos

*Igor Silva Alves,
Anderson Alves Esteves,
Luciano Vicente*

Agradecimentos

Aos meus pais, Osvaldo Zangheri e Neusa Sofia Giongo Zangheri pelo apoio de sempre.

Ao Mário Rodrigues Videira Júnior pela orientação.

Às professoras Adriana Moreira Lopes e Lia Tomás pelas valiosas sugestões feitas na qualificação.

Ao Eduardo Araújo, que me ajudou com o ‘Abstract’.

Ao Wojciech Starzyński e à Joanna Sujecka por terem escaneado e me enviado textos de Ingarden diretamente lá da Polônia.

Aos amigos Elisângela Brito, Bruno Danielius Passos, Leonard Almeida, Jefferson Alves, Catrina Pellini, Fernando Tosta, Luciano Moraes, Ísis Biazoli de Oliveira, Daniel Paes de Barros, Maria Lúcia Pascoal, Alexandre Fracischini, Scheilla Glaser, Pedro Augusto, Silas Storion e Vera Augusto por terem discutido comigo inúmeros detalhes deste trabalho

RESUMO

ZANGHERI, Glaucio Adriano. **Para além do som: música e fenomenologia em Roman Ingarden**. 2018. 194 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A partir da constatação de que uma fenomenologia da música não se restringe apenas aos seus momentos sonoros, propõe-se uma investigação fenomenológica da obra musical que também leve em consideração os seus momentos não-sonoros. Para realizar tal investigação propõe-se uma análise de como a questão dos momentos sonoros e não-sonoros é abordada pelo filósofo polonês Roman Ingarden (1893-1970) em seu *Ensaio* sobre o modo de ser da obra musical. A primeira parte do trabalho, que compreende os capítulos um ao três, faz uma série de considerações preliminares; começando com a elucidação de certos elementos gerais da fenomenologia para, logo em seguida, buscar compreender de que forma a fenomenologia poderia contribuir com investigações musicais e estéticas. Na segunda parte, que é composta pelos capítulos quatro ao seis, são analisados as cinco primeiras seções do *Ensaio* de Ingarden. A análise proposta destaca a distinção da obra musical em relação à execução, à experiência de consciência e à partitura. Após a descrição dessas distinções elementares, o problema de como uma obra se situa no tempo é analisado (chegando-se à conclusão de que ela é um objeto *não-real*). Finalmente, os momentos sonoros e não sonoros da obra musical são descritos e analisados. Nas considerações finais, constata-se que o *Ensaio* de Ingarden percorreu apenas o primeiro estágio de um itinerário que deverá considerar ainda questões relativas à cognição e à teoria dos valores.

Palavras-Chave: Roman Ingarden (1893-1970). Fenomenologia. Estética Musical. Obra musical.

ABSTRACT

ZANGHERI, Glaucio Adriano. **Beyond the sound**: music and phenomenology in Roman Ingarden. 2018. 194 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

From the observation that a phenomenology of music is not restricted only to its sound moments, I proposed a phenomenological investigation of the musical work that also takes into consideration its non-sound moments. In order to carry out this research, I proposed an analysis of how the issue of sound and non-sound moments is approached by the Polish philosopher Roman Ingarden (1893-1970) in his *Essay* on the mode of being of the musical work. The first part of this dissertation (which comprises chapters one to three) makes a few preliminary considerations; beginning with the elucidation of certain general elements of phenomenology and then seeking to understand how phenomenology could contribute to musical investigations and aesthetics investigations. In the second part (which is composed of chapters four through six) the first five sections of Ingarden's *Essay* are analyzed. The proposed analysis emphasizes the distinction of the musical work in relation to the performance, the experience of the conscience and the score. After describing these elementary distinctions, the problem of how a work situates itself in time is analyzed (arriving at the conclusion that it is a *non-real* object). Finally, the sound and non-sound moments of the musical work are described and analyzed. In the concluding remarks, it appears that Ingarden's *Essay* covered only the first stage of an itinerary, which should also consider issues related to cognition and value theory.

Keywords: Roman Ingarden (1893-1970). Phenomenology. Musical Aesthetics. Musical Work.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01: Formação sonora melódica *dó, ré, mi* ... 50
- Figura 02: A relação entre a *protoimpressão-retenção-protensão* e as diferentes fases temporais do objeto ... 51
- Figura 03: A estrutura da consciência do tempo ... 52
- Figura 04: Esquema ingardeniano do modo como a consciência doa sentido objetal aos dados acústicos sensíveis aprendidos em uma execução musical ... 104
- Figura 05: Versão ingardeniana da diferença entre *ato intencional intuitivo* e *ato intencional signitivo* ... 106
- Figura 06: Quadro sinóptico da estrutura estratificada da obra musical em Nicolai Hartmann ... 122
- Figura 08: Compassos iniciais do *Prelúdio no. 20, op. 28* de F. Chopin ... 133
- Figura 09: Compassos iniciais da *Sonata op. 3, no. 1* de L. v. Beethoven ... 142
- Figura 10: Richard Strauss: *Also sprach Zarathustra, op. 30*. Compassos iniciais da seção intitulada *Von den Freuden und Leidenschaften* [*Das alegrias e paixões*] ... 152
- Figura 11: Beethoven: *Sinfonia no. 3, 'Eroica', op. 55*, movimento I, comp. 394-409. (Compassos finais da seção de *desenvolvimento* e início da seção de *reexposição*) ... 159
- Figura 12: Quadro sinóptico da fenomenologia da obra musical em Roman Ingarden ... 183
- Figura 13: Nicolas Laoureux: *Método prático para violino: Primeira parte; exercício 3* ... 184

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ... 21

Parte I: Considerações preliminares ... 29

- 1 – **ASPECTOS GERAIS DA FENOMENOLOGIA ... 31**
 - 1.1 – O PONTO DE PARTIDA DA FENOMENOLOGIA DE HUSSERL ... 32
 - 1.2 – A INTENCIONALIDADE ... 33
 - 1.2.1 – **Três teses negativas acerca da intencionalidade e do objeto intencional ... 35**
 - 1.2.2 – **A questão do *sentido* ou da *significação* do ato intencional ... 39**
 - 1.2.3 – **Presença e ausência ... 40**
 - 1.2.4 – **Todos e partes ... 42**
 - 1.3 – ORIENTAÇÃO NATURAL E ORIENTAÇÃO FENOMENOLÓGICA: A SEGUNDA FASE DO PENSAMENTO DE HUSSERL ... 44
 - 1.4 – TEMPO ... 49
- 2 – **A IDEIA DE UMA FENOMENOLOGIA DA MÚSICA ... 55**
 - 2.1 – ALGUNS EXEMPLOS ... 56
 - 2.1.1 – **Edmund Husserl (1859-1938) ... 57**
 - 2.1.2 – **Waldemar Conrad (1878-1915) ... 58**
 - 2.1.3 – **Alfred Schutz (1899-1959) ... 59**
 - 2.1.4 – **Pierre Schaeffer (1910-1995) ... 60**
 - 2.1.5 – **Outras abordagens ... 61**
- 3 – **ASPECTOS GERAIS DO PENSAMENTO DE ROMAN INGARDEN ... 65**
 - 3.1 – INGARDEN E A FENOMENOLOGIA ... 65
 - 3.2 – A ESTÉTICA FILOSÓFICA DE INGARDEN ... 68
 - 3.3 – A OBRA DE ARTE COMO SER PURAMENTE INTENCIONAL ... 73
 - 3.3.1 – **A heteronomia da obra de arte em relação à consciência ... 73**
 - 3.3.2 – **A influência do pensamento de Henri Bergson ... 75**
 - 3.3.2.1 – A noção de *qualidade* ... 75
 - 3.3.2.2 – A noção de *Gestalt* ... 77

Parte II:
**Análise das cinco primeiras seções do *Ensaio* sobre
a obra musical de Roman Ingarden ... 81**

4 –	AS DISTINÇÕES ELEMENTARES ... 83
4.1 –	A SEÇÃO INTRODUTÓRIA DO ENSAIO SOBRE A OBRA MUSICAL ... 83
4.2 –	A DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO À SUA EXECUÇÃO ... 87
4.2.1 –	Primeira característica distintiva ... 87
4.2.2 –	Segunda característica distintiva ... 88
4.2.3 –	Terceira característica distintiva ... 89
4.2.4 –	Quarta característica distintiva ... 90
4.2.5 –	Quinta característica distintiva ... 94
4.2.6 –	Sexta característica distintiva ... 95
4.3 –	A DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO ÀS EXPERIÊNCIAS PSÍQUICAS QUE TEMOS DELA ... 97
4.3.1 –	O psicologismo musicológico ... 97
4.3.2 –	O problema do sentido do termo ‘psíquico’ [<i>psychisch</i>] ... 99
4.3.3 –	O problema do sentido do termo <i>conteúdo</i> [<i>Inhalt</i>] ... 100
4.4 –	A DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO À SUA PARTITURA ... 104
4.4.1 –	O problema da concepção positivista da partitura ... 104
4.4.2 –	A partitura como um sistema de signos intencionalmente apreendidos ... 107
5 –	A NÃO-REALIDADE DA OBRA MUSICAL ... 111
5.1 –	O PROBLEMA DA DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO AOS DIVERSOS OUTROS TIPOS DE FORMAÇÕES SONORAS ... 111
5.2 –	A UNIESTRATIFICAÇÃO DA OBRA MUSICAL ... 115
5.2.1 –	O conceito de estrutura estratificada ... 118
5.2.2 –	O confronto com Nicolai Hartmann ... 120
5.3 –	PROBLEMAS RELATIVOS À NÃO-REALIDADE E À TEMPORALIDADE DA OBRA MUSICAL ... 124
5.3.1 –	A questão da “individualidade” da obra musical ... 126
5.3.1.1 –	A determinação temporal e a supratemporalidade da obra musical ... 128
5.3.2 –	A estrutura <i>quasi</i>-temporal da obra musical ... 130
5.3.2.1 –	O <i>quale</i> temporal e o <i>quasi</i> -tempo ... 130
5.3.2.2 –	A coloração <i>quasi</i> -temporal das fases musicais ... 133
5.3.2.3 –	As consequências da estrutura <i>quasi</i> -temporal ... 136

6 –	O SONORO E O NÃO-SONORO ...	141
6.1 –	A ESTRUTURA DO FUNDAMENTO SONORO FENOMENAL DA OBRA MUSICAL: AS FORMAÇÕES SONORAS COMO <i>TOTALIDADES GESTÁLTICAS SINTÉTICAS</i> ...	143
6.2 –	OS ELEMENTOS NÃO-SONOROS DE UMA OBRA MUSICAL ...	150
6.2.1 –	A estrutura <i>quasi-temporal</i> (o tempo musical organizado) ...	150
6.2.2 –	O movimento [<i>Bewegung</i>] ...	156
6.2.3 –	A <i>forma</i> [<i>Form</i>] ...	162
6.2.4 –	As <i>qualidades emocionais</i> ...	164
6.2.4.1 –	A especificidade das qualidades emocionais da obra musical ...	167
6.2.4.2 –	As qualidades emocionais da obra musical, os sentimentos expressos pelo compositor e a resposta afetiva do ouvinte ...	169
6.2.5 –	O ato criativo do compositor como contraparte subjetiva da obra musical ...	171
6.2.6 –	Os <i>motivos apresentativos</i> [<i>Darstellungsmotiven</i>] ...	172
6.2.7 –	O valor estético ...	175
6.2.7.1 –	A distinção entre as <i>qualidades esteticamente valorizáveis</i> e as <i>qualidades de valor estético</i> ...	176
6.2.7.2 –	A estrutura <i>quasi-temporal</i> e outros problemas relativos aos valores estéticos da obra musical ...	179

CONCLUSÃO ...

183

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ...

187

INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste trabalho é a constatação de que uma abordagem fenomenológica da música não se restringe a uma análise do som ou da percepção auditiva¹. Nesse sentido, pretendemos demonstrar que uma “fenomenologia da obra musical”² deve abordar não apenas os momentos sonoros da música, mas também os seus momentos não-sonoros. Para realizar tal empreendimento, acreditamos que nada seria mais apropriado do que efetuarmos uma análise do *Ensaio* sobre a obra musical do filósofo, esteta e fenomenólogo polonês Roman Ingarden (1893-1970)³. E esta escolha se justifica na medida em que o próprio Ingarden torna isso explícito:

A sequência das formações sonoras não esgota a constituição da obra, pois há várias qualidades não-sonoras e estruturações evidentemente sobrepostas sobre essas formações. Tais são talhadas pelo fundamento sonoro da obra, e é quando as formações sonoras se combinam com as não-sonoras que uma totalidade plenamente constituída é criada. (INGARDEN, 1986, p. 83-84).

Essa “totalidade plenamente constituída” nada mais é do que a própria obra musical considerada em sua integralidade. E será essa perspectiva holista da experiência que podemos ter com a música que guiará as investigações de Ingarden sobre a música. Mas, o que exatamente há de não-sonoro na música?

De modo sumário e provisório podemos dizer que o que há de não-sonoro numa obra musical é uma série de momentos que, embora se fundamentem a partir das estruturas sonoras, se distinguem destas justamente por não serem exatamente “sonoras”. E o primeiro desses momentos não-sonoros será o que Ingarden denominará de estrutura “*quasi-temporal*” da obra musical. Essa estrutura, além de consistir numa completa reformulação das concepções tradicionais da música como “arte do tempo”, servirá de base para que outros elementos não-sonoros, como o movimento, a forma, as qualidades emocionais, extramusicais, estéticas etc., possam ser constituídas. Por outro lado, o que se entende por “sonoro” numa obra musical também será alvo de investigações detalhadas. Evidentemente, e como seria de se esperar de uma abordagem fenomenológica, Ingarden distinguirá os sons *reais*, considerados como acontecimentos físicos do mundo material ou natural, dos sons

1 Sobre tais abordagens cf., por exemplo, Araujo (2013), Chion (1983), Kane (2007), Marini e Toffolo (2009), Melo (2007), Nachmanowicz (2007), Palombini (1993), Schafer (2001), Schaeffer (1977), Solomos (1999) e Zangheri (2013, 2015).

2 Tomamos a expressão “fenomenologia da obra musical” emprestada das análises que Mazzoni (2004) faz de Husserl.

3 Sobre a vida e a obra de Roman Ingarden, cf. Van Breda (1970), Küng (1994) ou Thomasson (2012).

fenomenais, apreendidos como objetos intencionais (que, conforme veremos, serão considerados por Ingarden como *puramente* intencionais). Os “sons”, ou se pudermos desde já introduzir um vocabulário ingardeniano, as *formações sonoras* puramente intencionais serão consideradas pelo Autor como formações *gestálticas* que servirão de base para que os momentos não-sonoros possam se constituir. Daí a importância da análise ter de levar em consideração tanto o que é sonoro como o que é não-sonoro.

Mais do que isso, uma “fenomenologia da obra musical” se distingue de uma “fenomenologia do som” em razão de uma mudança do próprio objeto a ser investigado. Enquanto a segunda consiste numa análise da experiência de nossa consciência com o som, a primeira consiste numa análise da experiência de nossa consciência com a obra musical. Numa fenomenologia da percepção auditiva, buscamos compreender a essência do som, investigamos o “objeto sonoro” (se nos for permitido usar esse vocabulário francamente schaefferiano), por seu turno, numa fenomenologia da obra, examinamos a essência da obra musical, um objeto propriamente estético ou artístico. A fenomenologia do som investiga o “material” sonoro, e no âmbito de uma disciplina musical pergunta pelas potencialidades de um objeto sonoro tornar-se um objeto musical (as suas potencialidades estruturantes intrínsecas). A fenomenologia da obra aborda diretamente os “objetos musicais” refletindo sobre o seu contexto e o tecido de suas relações estruturais que fazem deles uma unidade e um todo idêntico a si mesmo a cada execução e a cada apreensão por parte do ouvinte. Todavia, conforme destacamos acima, isso tudo de modo algum significa que o material sonoro seja simplesmente colocado de lado numa fenomenologia da obra musical, mas apenas que ele cumpre um papel distinto, e portanto, será considerado numa perspectiva em que se busca compreender de que forma ele se situa na estrutura total de uma obra. E parece ser precisamente isso que Ingo Schütze (2007) tem em mente ao discorrer sobre o papel da “percepção” e da “reflexão” na escuta de uma obra musical:

Percepção e reflexão são dois momentos principais e inseparáveis na escuta da obra musical. À primeira vista pode parecer que, por um lado, a pura percepção da música seja suficiente para compreender a relação do homem com esta arte: com efeito, o que é a música senão sensações de sons? Por outro, a reflexão sobre a percepção e sobre a experiência musical poderia ser considerada pelo público moderno (ou melhor, pós-moderno) uma adição supérflua para além da fruição imediata oferecida pela escuta. Especialistas e musicólogos, por sua vez, pressupõem que a atividade racional seja indispensável – tese sustentada também pela tradição estética que postulou um momento ativo de reflexão para compreender de modo adequado a experiência musical (SCHÜTZE, 2007, p. 11).

E é precisamente dentro dessa “tradição estética” que remete ao idealismo romântico alemão – pois desde Kant a “reflexão” se mostra como um momento relevante da experiência estética⁴ – que o *Ensaio* de Ingarden deve ser situado. Quer dizer, o *Ensaio* criticará muito mais as concepções cristalizadas por essa “tradição” do que propriamente as novas teorias musicais que surgiram ao longo do século XX – teorias estas que, à época em que Ingarden concebia o *Ensaio*, ou estavam em franco estado de elaboração, mostrando-se muitas vezes como casos isolados, independentes ou como propostas ainda incertas quanto à sua assimilação e aceitação, ou sequer existiam. Mas, sendo assim, de que maneira exatamente devemos contextualizar o *Ensaio* de Ingarden?

A resposta a essa pergunta nos é dada pelo próprio Autor no *Prefácio* à edição alemã (publicada em 1962) do texto:

Os estudos reunidos aqui [sobre música, pintura, arquitetura e cinema] foram escritos, em sua primeira versão, nos primeiros meses de 1928, imediatamente depois e como um apêndice ao meu livro *A obra de arte literária* [cf. INGARDEN, 1973]. Entretanto, como eu preparava este livro para a impressão em 1930, tornou-se evidente que ele se tornara demasiadamente volumoso, de modo que eu tive de renunciar à publicação do apêndice. Em 1933, eu traduzi uma grande parte do ensaio sobre *A obra musical* para o polonês e o publiquei na revista *Przegląd Filozoficzny* [Vol. XXXVI, 1933, No. 4, pp. 320-362] sob o título *O problema da identidade da obra musical* [*Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*]. A preparação de outras publicações àquela época tornaram impossível a mim publicar esses estudos antes da eclosão da guerra em 1939. Imediatamente depois da guerra, em 1946, eu ampliei um pouco mais os trabalhos *Sobre a estrutura da pintura* e *A obra arquitetônica* e os publiquei em polonês. Em 1956, quando eu estava preparando os dois volumes de meus *Estudos em Estética* [*Studia z estetyki*] para a impressão, eu novamente ampliei o estudo sobre *A pintura* e o publiquei em polonês, no segundo volume, junto com os estudos sobre a obra arquitetônica e musical. Em 1957 eu reescrevi esses três trabalhos em alemão, mas apenas agora tive a oportunidade de publicá-los [...] (INGARDEN, 1962, p. VII; 1989, p. ix-x).

Em outras palavras, o *Ensaio* sobre a obra musical recebeu da parte do próprio Autor três versões diferentes – realizadas nos anos de 1928, 1956 e 1957 (e publicadas respectivamente, e pela primeira vez, em 1933, 1958 e 1962⁵). Há portanto um hiato de aproximadamente trinta anos que separa a primeira concepção do texto de suas versões definitivas. E o problema desse hiato é que ele compreende uma das mais profundas transformações que já se operaram no âmbito da cultura e das artes. Apesar disso, Ingarden (1962, p. VIII; 1989, p. x) publica as versões definitivas do *Ensaio* enfatizando que “a despeito das últimas revisões, todas as ideias fundamentais” do texto “já estavam contidas” na

4 Schütze tem mente a seguinte argumentação de Kant (CJ, B 11): “A complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual), e desta maneira distingue-se também do agradável, que assenta inteiramente na sensação”.

5 Cf. JAGANNATHAN et al, 1985 ou o THE ROMAN INGARDEN PHILOSOPHICAL RESEARCH CENTRE: < <http://www.roman-ingarden.phils.uj.edu.pl/ang/> >.

versão de 1928⁶. Ou seja, o Autor parece tentar contornar o problema situando deliberadamente a obra no final da década de 1920. Além disso, Ingarden frisa que o principal problema com o qual ele lidava entre as décadas de 1920 e 1930 era “a estrutura e o modo de ser das obras de arte enquanto objetividades puramente intencionais determinadamente constituídas” (INGARDEN, 1962, p. VIII; 1989, p. x). Quer dizer, o que o levou a discutir as artes foi muito mais um problema que era de natureza ontológica do que de natureza estética, propriamente dita.

E uma argumentação semelhante poderá ser observada no *Prefácio da segunda edição* (escrito em 1959) de *A obra de arte literária* (cf. INGARDEN, 1973, p. 9-10). O Autor justifica a republicação dessa obra não apenas afirmando que ele havia feito poucas modificações ao texto original, mas também que aquele livro (publicado pela primeira vez em 1931) continuava atual “apesar das enormes transformações que se operaram na atmosfera cultural” (INGARDEN, 1973, p. 9). Além disso, e de maneira idêntica à argumentação anterior, Ingarden frisa que, àquela época (± 1930), o seu empreendimento era “tentar uma ontologia da obra de arte literária e discutir problemas não só puramente estruturais como ontológico-existenciais, tratando então a obra literária à luz do problema Idealismo-Realismo” (INGARDEN, 1973, p. 9). Os problemas da obra de arte literária não são, portanto, um assunto restrito à ciência da literatura, mas estão “intimamente relacionados com as várias questões fundamentais da filosofia” (INGARDEN, 1973, p. 9). Finalmente, Ingarden justifica a nova edição do texto afirmando que:

[...] as suas análises e perspectivas, no que toca a problemas ulteriores, ainda não foram de maneira alguma exploradas em medida satisfatória nem tão-pouco ultrapassadas pelos resultados contidos em outros livros e tratados, de modo a perderem o seu significado. Pelo contrário, creio que este meu livro oferece resultados que excedem quanto outros realizaram neste campo⁷ (INGARDEN, 1973, p. 9-10).

6 Ingo Schütze (2007, p. 13) observa que embora Ingarden possa estar, de alguma forma, “‘falsificando’ a história do texto”, isso é feito de modo a evidenciar e situar o posicionamento teórico do Autor no final dos anos 1920 e fornecer “indicações úteis para reconstruir a sua formulação”.

7 Sobre essa questão são notáveis as observações de Maria Manuela Saraiva (*in* INGARDEN, 1973) em seu *prefácio à edição portuguesa* de *A obra de arte literária*. A prefaciadora argumenta que o livro de Ingarden “desdobra-se em múltiplas linhas de fratura e convergência que irradiam de um terreno fenomenológico husserliano de base para perspectivas de natureza linguística, lógica, estética, sem deixar de afirmar com insistência a pretensão de lançar as bases de uma ciência da literatura” (*in* INGARDEN, 1973, p. VII). E Maria Manuela Saraiva conclui o seu raciocínio afirmando: “Escrita em 1930, é natural verificarmos que está ultrapassada em vários dos setores particulares de que releva, apesar das notas acrescentadas à segunda edição, de 1960. E, no entanto, o leitor para o qual foi escrita ainda não existe... Significa isto que ela vale sobretudo, em nosso entender, pelo seu valor exemplar. É difícil imaginar o que representa de ousadia e de novidade uma obra como esta que, ao querer lançar as bases de uma ciência por nascer (e, ao que parece, ainda não nascida...), o faz numa tão vasta ambição de síntese. Tão vasta que não sabemos se admirar a grandeza do projeto ou nos admirarmos perante a sua ingenuidade” (*in* INGARDEN, 1973, p. VIII).

Dito de outra maneira, Ingarden parece entender que certos elementos do projeto filosófico formulado por ele no final dos anos 1920 ainda não se encontravam ultrapassados e nem superados ao final dos anos 1950. No caso específico da música, cumpre observar que experiências de compositores como, por exemplo, John Cage (1912-1992), realizadas ao longo da década de 1950 e que colocavam a própria noção de “obra musical” em xeque, podem ser encaradas como um momento oportuno para uma discussão acerca do *que é uma obra musical* – a extensão do conceito, seus limites, bem como os seus casos-limite. Todavia, da parte de Ingarden, questões mais específicas sobre a natureza do material sonoro-musical – se ele é tonal, modal, atonal, serial etc., e constituído por notas, “ruídos”, sons concretos ou sintéticos – não entrarão no rol dos problemas por ele tratados. Pois, com efeito, isso exigiria uma discussão à parte e com uma especificidade que extrapolaria os objetivos do *Ensaio*. Isso, no entanto, não nos impedirá de constatar algumas observações pontuais, e muitas vezes nas “entrelinhas”, que revelam a preocupação do Autor quanto aos rumos da então chamada música “moderna”⁸. Por fim, Ingarden busca compreender, especificamente, o modo de ser de uma ‘obra musical’ e não da ‘música’ – que tipo de objeto temos diante de nós ao lidarmos com uma obra musical? Quer dizer, a compreensão ingardeniana de obra musical não deve ser entendida como um “mérito” que determinada manifestação musical deveria ter. Se uma manifestação musical não se mostrar adequada, em seu modo de ser, àquilo que experienciamos como obra musical, isso de modo algum significa que aquela possua uma espécie de *status* inferior em relação a esta. Em Ingarden, ‘obra musical’ é um conceito que revela a estrutura e o modo de ser de um objeto, não um juízo de valor.

Sendo assim, pode-se então concluir que Ingarden não pretende de forma alguma realizar uma “estética prescritiva” ou apresentar certas linhas gerias de um novo programa estético para a música ou para as artes em geral. Para todos os efeitos, temos um texto que expõe concepções teóricas formuladas em 1928 (a despeito das revisões de 1956 e 1957), e que se utiliza de princípios fenomenológicos para realizar uma investigação acerca da estrutura e do modo de ser de uma obra musical. Nesse sentido, a leitura do *Ensaio* de Ingarden revela uma abordagem da música extremamente original, fecunda e meritória de revisitações.

8 Cumpre observar que Zofia Lissa (1975) faz uma série de críticas ao *Ensaio* justamente em razão de Ingarden não abordar a música produzida no pós-guerra. Por seu turno, Ingarden (1970) responderá às críticas de Lissa situando o texto em 1928 e argumentando que embora alguns pontos possam ser reexaminados (levando em consideração, por exemplo, certas questões que envolvem elementos específicos da música eletrônica, concreta e improvisada) as concepções de base acerca da estrutura e do modo de ser da obra musical deveriam ser mantidas.

* * *

Feitas essas observações iniciais, o nosso trabalho seguirá, doravante, o seguinte itinerário.

Os três primeiros capítulos (que compõem a primeira parte) realizam uma série de considerações preliminares. Assim, o primeiro capítulo faz uma descrição genérica da fenomenologia, o segundo, um debate sobre a possibilidade de uma abordagem fenomenológica da música descrevendo vários exemplos, e o terceiro, uma exposição do projeto fenomenológico e estético de Ingarden. Por seu turno, os três capítulos finais (que compõem a segunda parte do nosso trabalho) elaboram uma análise das cinco primeiras seções do *Ensaio* de Ingarden. Desse modo, o quarto capítulo analisa a seção introdutória e as distinções elementares apresentadas por Ingarden nas três primeiras seções do *Ensaio*; o quinto, as questões relativas à não-realidade e ao tempo da obra musical (desenvolvidas pelo Autor na quarta seção do *Ensaio*); e finalmente o sexto, expõe a descrição que Ingarden faz dos momentos sonoros e não-sonoros da obra musical desenvolvidas na quinta seção do *Ensaio*.

Quanto às fontes, conforme foi explicitado acima, o *Ensaio* sobre a obra musical foi concebido pelo próprio Ingarden em três versões diferentes:

- [a] “Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego” [O problema da identidade da obra musical]. In: *Przegląd Filozoficzny*, Vol. XXXVI, 1933, No. 4, pp. 320-362.
- [b] “Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości” [A obra musical e o problema de sua identidade]. In: *Studia z estetyki* [Estudos em estética], Vol. II, Warszawa, 1958. [segunda edição: PWN, Warszawa, 1966].
- [c] “Das Musikwerk” [A obra musical]. In: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*. [Investigações acerca da ontologia da arte: Obra musical. Pintura. Arquitetura. Filme]. Max Niemeyer, Tübingen, 1962.

A publicação [a] consiste numa versão parcial do ensaio que contém apenas as quatro primeiras seções do texto⁹. Já as publicações [b] e [c] consistem em versões completas do texto que contém, ambas, oito seções. Tanto [b] como [c] foram traduzidas para o inglês durante a década de 1980 e receberam os seguintes títulos:

⁹ Cf. Ingarden (1962, p. 3, *n. 1*; 1989, p. 123, *n. 1*).

[b'] *The work of music and the problem of its identity*. Tradução: Adan Czerniawski. London: The MacMillan Press, 1986. (tradução da versão [b]).

[c'] "The musical work". In: *Ontology of the work of art: The musical work. The Picture. The architectural work. The film*. Tradução: Raymond Meyer e John T. Goldthwait. Ohio: Ohio University Press, 1989, pp. 1-133. (tradução da versão [c]).

No presente trabalho, tivemos acesso às fontes [c], [c'] e [b'] – respectivamente identificadas por meio do sistema Autor-Data como: (INGARDEN, 1962), (INGARDEN, 1989) e (INGARDEN, 1986).

Sobre as duas versões do *Ensaio* (a alemã e a polaca), é preciso dizer que embora elas apresentem a mesma estrutura argumentativa, há algumas diferenças gerais que são dignas de nota: [1] em certos casos, vamos encontrar explicações mais pormenorizadas na versão polonesa, noutros, na versão alemã; [2] alguns esclarecimentos que são apresentados diretamente no corpo do texto em uma versão podem ser apresentados por meio de notas de rodapé na outra; [3] num caso, Ingarden pode fazer referência a Chopin, no outro, a Beethoven; [4] os teóricos e pesquisadores referenciados também podem variar de uma versão para outra; [5] em algumas raras ocasiões, alguns argumentos são expostos em seções diferentes.

Por fim, cumpre observar ainda que este é um dos poucos trabalhos que apresentam excertos desse *Ensaio* de Ingarden em português. Dentre a produção musicológica brasileira recente, pudemos localizar apenas as traduções realizadas por Ricardo Miranda Nachmanowicz (2007) e Alessandro Pereira da Silva (2005) em suas respectivas dissertações de mestrado.

Parte I:
Considerações preliminares

1 – ASPECTOS GERAIS DA FENOMENOLOGIA

Tendo em mente que o nosso leitor muito provavelmente seja um músico ou estudante de música, julgamos pertinente expor alguns aspectos gerais da fenomenologia. O que se segue, no entanto, não consiste de forma nenhuma numa espécie de “introdução à fenomenologia”¹, mas antes, numa breve apresentação de um pequeno conjunto de elementos e conceitos do pensamento fenomenológico com a finalidade de melhor situar o nosso leitor no âmbito das discussões que se seguirão acerca da fenomenologia de Ingarden e da abordagem fenomenológica da música. Para nos guiar nessa tarefa, tomaremos como principal referência as interpretações que Zahavi (2003), Carlos Alberto Ribeiro de Moura (2001, 2006) e Sokolowski (2012) fazem da fenomenologia. Tal escolha se dá em razão de dois motivos principais: [1] o rigor com o qual os assuntos são tratados por eles; [2] o modo sintético e preciso como os conceitos são apresentados. Além disso, a interpretação desses autores nos permitirá também compreender de que forma a fenomenologia pode se expandir para além daquilo que fora inicialmente proposto por Husserl (por exemplo, a sua utilização para projetos ontológicos, existencialistas, hermenêuticos, estéticos etc.). Evidentemente, referências aos textos do próprio Husserl, bem como de outros autores e comentadores, serão oportunamente apresentadas.

Uma vez que os conceitos fenomenológicos apropriados por Ingarden foram desenvolvidos majoritariamente durante a primeira e o início da segunda fase do pensamento de Husserl² (cf. SARAIVA, 1973, p. XIX), essa abordagem introdutória também se circunscreverá nos limites dessas mesmas demarcações³. Ou seja, nos importará aqui a análise que Husserl faz da intencionalidade em suas *Investigações lógicas* (HUSSERL, 2012b) e alguns tópicos do primeiro volume das *Ideias* (HUSSERL, 2006).

1 Para este propósito podemos destacar, por exemplo, os trabalhos de Dartigues (2010) e Sokolowski (2012).

2 De um modo geral, é possível distinguirmos três fases no desenvolvimento da fenomenologia de Husserl (cf. ZAHAVI, 2003). A primeira fase tem como texto principal as *Investigações Lógicas* (HUSSERL, 2012b, 1980), a segunda, engloba um conjunto de trabalhos que compreende desde os cursos de verão de 1907 (HUSSERL, 1989a) até as obras produzidas nos anos 1920 – como *Lógica formal e lógica transcendental* (HUSSERL, 1962) e *Meditações cartesianas* (HUSSERL, 2013) –, finalmente, a terceira, compreende os textos produzidos por Husserl ao longo dos anos 1930 – em especial, *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental* (HUSSERL, 2012a).

3 Apesar de o pensamento de Ingarden ter como fonte principal essas fases iniciais do pensamento de Husserl, iremos encontrar também uma série de elementos que, de alguma forma, dialogam com as reflexões que Husserl desenvolveu em suas fases finais. Isso se dá em razão de Husserl e Ingarden terem mantido uma amizade e uma troca de correspondências que durou até a morte de Husserl em 1938 (cf. KÜNG, 1994; THOMASSON, 2012).

1.1 – O PONTO DE PARTIDA DA FENOMENOLOGIA DE HUSSERL

Zahavi (2003, p. 8) observa que o objetivo de Husserl nas *Investigações Lógicas* é “fornecer um novo fundamento para a lógica pura e a epistemologia⁴”. A fim de realizar tal objetivo Husserl deverá trabalhar em duas vias: uma crítica e outra positiva. A via crítica consiste em demonstrar que certas concepções filosóficas da época eram incapazes de explicar como o conhecimento é possível. A via positiva buscará decodificar que condições formais devem ser preenchidas para que o conhecimento seja possível. Vejamos isso com mais detalhes.

A via crítica irá atacar, sobretudo, um posicionamento epistemológico designado por Husserl como *psicologismo*. Esse psicologismo ao qual Husserl se refere pode ser definido nos seguintes termos:

A epistemologia se ocupa da natureza cognitiva do perceber, acreditar, julgar e conhecer. Todos esses fenômenos, todavia, são fenômenos psíquicos, e é portanto óbvio que cabe à psicologia investigar e explorar a estrutura deles. Isso também é válido para os nossos raciocínios científicos e lógicos, logo, a lógica deve ser considerada como parte da psicologia e as leis da lógica como regularidades psicológicas, cuja natureza e validade devem ser investigadas empiricamente. Assim, a psicologia fornece o fundamento teórico para a lógica (ZAHAVI, 2003, p. 8).

O principal problema do psicologismo consiste no fato de que ele ignora a diferença fundamental entre as ciências empíricas e as ciências não-empíricas. A psicologia é uma ciência empírica na medida em que ela “investiga a natureza factual da consciência” (ZAHAVI, 2003, p. 9). Por outro lado, as ciências não-empíricas (como a lógica, a matemática, a ontologia⁵ formal etc.) não lidam com “objetos factualmente existentes”, mas sim com “estruturas e leis ideais”. As investigações das ciências não-empíricas “são caracterizadas por sua certeza e exatidão” (ZAHAVI, 2003, p. 8), e isso significa que quando reduzimos a lógica à psicologia acabamos por ignorar “a idealidade, a apoditicidade (certeza indubitável) e a aprioricidade (validade não-empírica) que caracterizam as leis da lógica” (ZAHAVI, 2003, p. 9). Características estas essenciais e que não podem ter o seu fundamento na natureza empírica e factual da psique.

4 Por ‘epistemologia’ Husserl entende uma Teoria do Conhecimento, ou seja, uma investigação acerca das condições de possibilidade do conhecimento – não no sentido cartesiano e “metafísico” de saber como uma subjetividade interior pode atingir uma objetividade exterior (cf. MOURA, 2001, 169), mas no sentido puramente formal – as condições formais que nos permitem o conhecimento.

5 De um modo genérico podemos definir ‘ontologia’ como a disciplina filosófica que se ocupa do estudo dos seres.

Em verdade, o psicologismo confunde o *objeto* do conhecimento com o *ato* do conhecimento (ZAHAVI, 2003, p. 9). Um ato de conhecimento é um processo psíquico situado no tempo com começo, meio e fim. Diferentemente disso, as verdades matemáticas, e os princípios lógicos não estão situados no tempo – eles não podem ser compreendidos em termos de uma experiência subjetiva que possui determinada duração temporal, mas sim como algo “atemporal, objetivo e eternamente válido” (ZAHAVI, 2003, p. 9). A consequência disso será articulação de uma distinção entre o que é *real* (situado no tempo, como, por exemplo, a consciência e os seus atos) e o que é *ideal* (situado fora do tempo, como, por exemplo, os objetos deduzidos dos princípios lógicos e das verdades matemáticas – os números, as figuras geométricas etc.).⁶

Mas que dizer da via positiva pretendida por Husserl? Como dissemos acima, ela busca compreender quais condições formais devem ser preenchidas para que o conhecimento seja possível. E é justamente essa via positiva, que se volta para a estrutura formal da experiência cognitiva da consciência, que fará com que Husserl retome e reformule o antigo e célebre conceito de *intencionalidade*.⁷

1.2 – A INTENCIONALIDADE

Como bem observa Moura (2001, p. 172), a intencionalidade designa a capacidade da consciência se referir a um objeto. “Toda consciência é consciência de algo, e os modos de consciência são bastante distintos” (HUSSERL, 2006, § 96). Quer dizer, alguém que ama, ama o amado, alguém que teme, teme o temido, alguém que vê, vê um objeto, alguém que julga, julga um estado de coisas (ZAHAVI, 2003, p. 14). Ou seja, todos esses modos de consciência são, de uma forma ou de outra, caracterizados por intencionarem objetos. E o objeto intencionado, no âmbito dessa estrutura formal dos diversos modos em que uma experiência de consciência ocorre, será designado por Husserl de *objeto intencional*. Mas o que exatamente caracteriza o objeto intencional?

Com a intencionalidade os objetos serão tomados a partir do modo como eles nos são doados à consciência, a partir de sua aparição por meio dos *fenômenos*. Isso indica que não nos dirigimos mais às “coisas mesmas” ou a alguma “coisa em si” que estaria subjacente àquilo que nos é dado fenomenalmente, mas “aos múltiplos modos subjetivos de doação

6 Nesse sentido, Zahavi (2003, p. 9) observa que essa concepção do que é *ideal* aproxima Husserl de uma espécie de platonismo.

7 Como se sabe, Husserl tomou o conceito de intencionalidade de Brentano que, por sua vez, o tomara de Santo Tomás (cf. MOURA, 2001, p. 172).

graças aos quais temos consciência dos objetos” (MOURA, 2006, p. 16). Em outras palavras, o objeto intencional será caracterizado pelo fato de ele nos ser doado à consciência por meio de uma série de *Ansichten* [aspectos] ou *Abschattungen* [perspectivas, perfis ou adumbramentos⁸], que são sempre parciais e inumeráveis⁹. Por meio desse termo, Husserl indica que não é possível, por exemplo, observarmos simultaneamente todos os lados de um objeto espacial. A visão que tenho de uma árvore é diferente da visão de alguém posicionado atrás dela ou de alguém que a observa de cima, por exemplo, a partir de um balão ou um satélite. Ao dar a volta em torno dessa árvore, eu unifico uma série indefinida de aspectos ou adumbramentos que me permitem identificar aquela árvore específica. Ou seja, todos eles remetem para uma identidade que nada mais é do que a síntese dos aspectos ou adumbramentos possíveis por meio dos quais o objeto nos é doado à consciência – vários atos perceptivos que reportam para uma e mesma árvore (cf. ZAHAVI, 2003, p. 15). Essa *identidade* que se manifesta numa *multiplicidade* é descrita nos seguintes termos por Husserl:

Vendo sempre esta mesa, dando uma volta em torno dela, modificando como sempre minha posição no espaço, tenho continuamente a consciência de que é uma única e mesma mesa que está corporalmente aqui, e dela mesma que permanece em si inteiramente inalterada. A percepção da mesa, porém, é uma percepção que se altera constantemente, é uma continuidade de percepções cambiantes. Fecho os olhos. Meus demais sentidos estão fora de relação com a mesa. Não tenho agora nenhuma percepção dela. Abro os olhos, e volto a ter a percepção. A percepção? Sejam mais precisos. Ao retornar, ela não é em nenhuma circunstância individualmente a mesma. Apenas a mesa é a mesma, tenho consciência dela como idêntica na consciência sintética que vincula a nova percepção à recordação. [...] Uma única e mesma forma (dada corporalmente *como* a mesa) aparece sempre continuamente “de outra maneira”, em sempre outros perfis de forma (HUSSERL, 2006, § 41, grifos do autor).

Como se observa, Husserl sublinha o fato de sempre termos consciência de uma única e mesma mesa apesar de termos múltiplas percepções dela.

Com relação à “subjetividade” implicada nesses distintos modos de doação de um objeto, Moura adverte que, se objeto intencional “se manifesta *subjetivamente* a um eu” (MOURA, 2006, p. 16), isso de forma alguma significa que a sua “subjetividade” possa ser confundida com um ser que habite o interior do sujeito psicológico. “Um fenômeno é *subjetivo* por ser uma doação de determinado objeto sempre reportada a um ‘ponto de vista’, por princípio unilateral e variável” (MOURA, 2006, p. 21, grifos do autor). Por fim, Moura (2006) argumenta também que a subjetividade implicada nos diversos modos de doação ou

8 Sobre essa opção de tradução, cf. Kahlmeyer-Mertens (2015, p. 113), bem como os *Glossários Alemão-Português* presentes in Husserl (2012a, 2013)

9 Conforme veremos mais adiante Ingarden preferirá o termo ‘aspecto’ [*Ansicht(en)*] em vez do termo ‘adumbramento’ [*Abschattung(en)*].

fenômenos por meio do qual apreendemos o objeto intencional não se encerra tão somente em nossa vida perceptiva: ela estende-se também para o âmbito de nossa linguagem. Quando, por exemplo, nos referimos ao ‘vencedor de Jena’ ou ao ‘vencido de Waterloo’ percebemos que tais expressões nada mais são do que “distintos ‘modos de doação’, distintas ‘significações’ que remetem a um mesmo personagem a partir de diferentes pontos de vista” (MOURA, 2006, p. 21). E isso se aplica também ao próprio nome desse personagem. O nome ‘Napoleão’ não nos dá a ‘coisa mesma’, ele é somente uma expressão que é equivalente às outras significações que o designavam como ‘o vencedor de Jena’, ‘o vencido de Waterloo’, ou ainda, ‘o prisioneiro da Córsega’(cf. MOURA, 2006, p. 21).

1.2.1 – Três teses negativas acerca da intencionalidade e do objeto intencional

Zahavi (2003) chama a atenção para três modos pelos quais seria equivocado compreendermos a intencionalidade e o objeto intencional. O primeiro deles seria o que Zahavi (2003, p. 14) chama de interpretação “objetivista” da intencionalidade. Em nossas palavras, *a intencionalidade não envolve necessariamente um ato de percepção*. A consciência não é uma espécie de “caixa” dentro da qual uma informação externa é introduzida a fim de ocupá-la internamente e completá-la. Em verdade, os objetos que me circundam e que percebo de forma imediata “constituem apenas uma pequena parte do que posso estar consciente” (ZAHAVI, 2003, p. 14). Além dos objetos presentes e imediatamente percebidos, eu posso estar também consciente de objetos futuros, ausentes, impossíveis, inexistentes, ideais etc. O fato de podermos intencional tais objetos demonstra que não precisamos ser influenciados de modo causal para termos consciência de algum objeto. Consequentemente, pode-se afirmar que “minha intenção não deixa de ser intencional se ela revela que o seu objeto não existe” (ZAHAVI, 2003, p. 15).

A segunda interpretação equivocada da intencionalidade seria uma compreensão “subjativista” dela. *A intencionalidade não é uma relação entre a consciência e um objeto intramental*¹⁰. Dado que os objetos para os quais a consciência se direciona pode simplesmente não existir, somos forçados a pensar que o objeto intencional é imanente à consciência no sentido de ser alguma parte dela. Essa interpretação é equivocada na medida em que ela pressupõe que o objeto seria um conteúdo do ato intencional e, nesse sentido, partilharia do mesmo modo de ser da experiência da consciência. Isso significaria um retorno

10 Em verdade, Zahavi (2003, p. 20) sublinha que a intencionalidade não deve ser entendida propriamente como uma ‘relação’, pois, como vimos, é possível que um dos *relata* seja um objeto que sequer exista.

ao psicologismo e, conseqüentemente, uma anulação da “distinção categorial entre ato e objeto” (ZAHAVI, 2003, p. 15). Com efeito, a identidade do objeto não se confunde com a identidade do ato. E é isso que permite que possamos ter várias percepções numericamente diferentes de um mesmo objeto (numericamente idêntico). Sem essa distinção entre a identidade do objeto e a identidade do ato, cada objeto só poderia ser percebido uma única vez. Além disso, ele também não poderia ser intencionado como um mesmo objeto por outros sujeitos.

Como destacamos acima, os objetos nos são dados por meio de uma série de perspectivas, aspectos, adumbramentos etc. que são “sempre unilaterais e variáveis”. Cada ato individual nos dá apenas uma perspectiva ou um sentido do objeto em questão. É simplesmente impossível percebermos todos os lados de, por exemplo, uma árvore simultaneamente. Cada visada (cada ato) nos dará apenas um aspecto dela. E na medida em que o objeto não se esgota numa única aparição, ele sempre *transcende* os aspectos por meio dos quais ele nos é dado.

Com respeito a essa *transcendência*, Zahavi destaca que ela se dá

[n]ão no sentido de que o objeto se esconde por trás das aparições – como uma coisa em si kantiana incognoscível – nem no sentido de que ele é simplesmente a soma de todas as suas aparições, mas no sentido de que é uma identidade que conecta todas as aparições¹¹ (ZAHAVI, 2003, p. 16).

Ao contrário disso, não temos perspectivas do ato doador no momento em que ele ocorre, pois nós intencionamos o objeto e não o ato. Isso significa que se o objeto intencional fosse imanente ao ato ele simplesmente não poderia aparecer à nossa consciência como algo que conecta uma série de aspectos. Tal como o ato, ele não teria perspectivas. Tampouco podemos dizer que os objetos futuros, os objetos imaginários, as fantasias, as alucinações e os objetos ideais sejam intramentais ou imanentes aos atos da consciência – pois isso implicaria afirmar que seres como unicórnios, pégasos e faunos seriam reais na medida em que eles fariam parte da consciência (uma vez que a consciência é um objeto real, as suas partes também o são). Finalmente, do fato desses objetos “irreais” não serem intramentais não se segue que eles não sejam intencionais. Os atos de consciência pelos quais nos tornamos conscientes de algo são intencionais *independentemente de o objeto existir ou não*.

11 Essa “identidade” que conecta todas as aparições é também muitas vezes chamada de *essência* pelos autores da fenomenologia. Nesse sentido, Sartre argumenta que a essência de algo “é a lei manifesta que preside a sucessão de suas aparições, é a razão da série” (SARTRE, 1997, p. 16).

Por fim, a terceira tese negativa pode ser enunciada, de nossa parte, nos seguintes termos: *o objeto intencional não é uma representação*. O objeto intencional é simplesmente o objeto de nossa intenção, o objeto para o qual a nossa consciência se reporta. Ele não é uma espécie de fotografia mental, uma cópia ou uma representação de algo que se situa fora de nós. Esta mesa que se encontra nesse momento diante de mim é simplesmente uma mesa *real*¹² e não uma representação dessa mesa, por assim dizer, “desenhada” em minha mente. Em outras palavras, os objetos da percepção nos são doados de forma imediata e não através de uma imagem intermediária que os representa. Isso significa que a intencionalidade não deve ser compreendida como uma espécie de *teoria da percepção representativa* (ZAHAVI, 2003, p. 17).

Em tese, uma teoria da percepção representativa busca “estabelecer uma relação entre o objeto e o sujeito da percepção” (ZAHAVI, 2003, p. 17). Uma vez que, como vimos, os objetos da percepção não estão presentes em nossa mente enquanto realidades factuais, essa teoria argumentará que o objeto externo afeta o nosso aparato sensorial que, por seu turno, gerará uma representação dele em nossa mente. Sendo assim, a percepção implicaria “duas entidades diferentes, o objeto extramental e a representação intramental” (ZAHAVI, 2003, p. 17). O problema de uma tal teoria reside em explicar por que razão “a representação mental, que por definição é diferente do objeto, deveria, ainda assim, nos direcionar para o objeto” (ZAHAVI, 2003, p. 18). Além disso, qual a necessidade de postularmos duas entidades como pré-condição da percepção? Quais as consequências disso?

Uma representação deve ser entendida, em primeiro lugar, como um tipo especial de ato intencional. Para que *b* represente *a* será necessário um ato de interpretação determinado, pois a representatividade não é um atributo óbvio dos objetos. E mesmo que um objeto seja semelhante a um outro, isso não significa que este represente aquele – duas cópias de um mesmo livro, por exemplo, não fazem com que um seja representação do outro (ZAHAVI, 2003, p. 18). Um bom exemplo do que é uma representação é um retrato. Quando estamos diante de um retrato, o que há diante de nós, factualmente, nada mais é do que uma tela, ou um suporte qualquer, com camadas de tinta. Será preciso um ato de interpretação para que este objeto percebido se torne, por exemplo, um retrato no qual podemos reconhecer um

12 Cumprir observar que quando falamos em coisas *reais*, não estamos falando de um outro objeto distinto do objeto intencional. Como bem adverte Zahavi: “quando Husserl afirma que o objeto está corporalmente presente na percepção, que a percepção nos doa o objeto em si, ele não está violando o princípio da independência em relação à existência que foi enfatizado a pouco como uma característica central da intencionalidade. Quando Husserl, nesse contexto, fala de um objeto real, ele não está procurando introduzir outro objeto além do intencional, mas simplesmente falando do objeto intencional num modo de doação em particular, a saber, como intuitivamente presente” (ZAHAVI, 2003, p. 30).

determinado personagem. Como um objeto representativo, o retrato nos apresenta um objeto percebido *b* que, por sua vez, nos remete a um objeto *a*.

O que o caso do retrato nos mostra fundamentalmente é que um objeto factual que será interpretado como uma representação precisa, antes de tudo, ser percebido também. Mas se a percepção pressupõe, por sua vez, duas entidades cairíamos numa regressão ao infinito. Pois, se *b* representa *a*, o objeto percebido *b* terá de ser, por sua vez, uma representação também. Assim, teríamos de perceber *c* para representar *b*, para que *b*, por sua vez, represente *a*. Contudo, a percepção de *c* exige que este, novamente, seja uma representação. Assim, *d* teria de representar *c*, para que *c* represente *b*, para que *b* represente *a*. E assim sucessivamente, pois, uma vez que a percepção supõe duas entidades, todo objeto teria de ser uma representação de algo que também será a representação de outro algo. E parece ser justamente essa dificuldade que Husserl tem em mente na seguinte passagem de suas *Investigações lógicas*.

A pintura só é imagem para uma consciência constituinte de imagem, a qual confere pela primeira vez a um objeto primário que lhe aparece perceptivamente, por meio da apercepção imaginativa (aqui, portanto, fundada numa percepção), a “validade” ou “significação” de uma imagem. Se apreensão como imagem já pressupõe, assim, um objeto intencionalmente dado à consciência, então isso conduziria manifestamente a uma regressão ao infinito, se este mesmo objeto fosse, outra vez, de novo constituído por uma imagem, por conseguinte, se se pudesse falar seriamente a respeito de uma percepção simples, de uma “imagem perceptiva” que lhe fosse inerente e por meio da qual ela se referisse à “própria coisa”. (HUSSERL, 2012b, p. 362-363, <437>¹³. grifos do autor).

O que se conclui disso é que, para a fenomenologia, a nossa consciência é imediatamente direcionada aos objetos da percepção. Não há a necessidade de qualquer mediação. Quando estamos diante de um determinado objeto, nós não estamos experienciando uma *representação* [*Vorstellung*] mas, simplesmente uma *apresentação* [*Darstellung*] direta dele (ZAHAVI, 2003, p. 19).

Mas Zahavi (p. 148, n. 7) aponta ainda uma outra dificuldade que envolve a teoria da percepção representativa. “Como sabemos que a representação que está na consciência verdadeiramente corresponde a algo fora da consciência?”. Na medida em que não há uma posição neutra de onde poderíamos comparar o objeto intramental com o objeto extramental, não há razão nenhuma para acreditarmos que haja uma correspondência entre ambos. Citando Brentano, Zahavi argumenta que muitos acontecimentos físicos que influenciam nossos sentidos são apenas *signos* de algo real que muitas vezes não possuem nada em comum com o

13 Os números colocados entre os sinais < > se referem à paginação da edição Husserliana presente na tradução portuguesa.

que percebemos (*e.g.*, as oscilações moleculares). Isso indica que os acontecimentos físicos não “representam as suas causas de uma maneira verídica, razão pela qual a experiência sensorial deve ser condenada como sendo enganadora” (ZAHAVI, 2003, p. 149).

O que a intencionalidade sobretudo nos mostra é que a natureza dos atos de consciência é ser direcionada para algo que a transcende. “Não é um problema para o sujeito atingir o objeto, uma vez que o sujeito é *per se* autotranscendente e *per se* direcionado para algo diferente dele mesmo” (ZAHAVI, 2003, p. 21). Os objetos da percepção são justamente esse algo para o qual a consciência se direciona – eles não são uma cópia, uma imagem ou uma representação.

1.2.2 – A questão do *sentido* ou da *significação* do ato intencional

Além da distinção entre o ato e o objeto, Zahavi (2003, p. 22) argumenta que podemos investigar também o *conteúdo intencional* da experiência e, desse modo, o *sentido* ou a *significação* da experiência intencional. A significação é a razão de ser do ato intencional, aquilo que direciona o ato para o objeto. Como sublinha Husserl, “Na significação, constitui-se a referência ao objeto” (HUSSERL, 2012b, p. 44, <59>). A consequência disso é a possibilidade de nos dirigirmos para um mesmo objeto das mais diversas maneiras. Mas, como isso é possível?

Na *Quinta* de suas *Investigações lógicas*, Husserl distingue entre a *qualidade* e a *matéria* de um ato intencional.

[...] há uma outra [diferença] ainda mais importante e que de início parece inteiramente óbvia, a saber, a diferença entre o caráter geral do ato que o caracteriza como sendo, segundo os casos, simplesmente representativo, judicativo, senciante, optativo etc., e o seu “conteúdo”, que o caracteriza como representação *deste* representado, juízo *deste* julgado etc. Por exemplo, ambas as asseverações $2 \times 2 = 4$ e *Ibsen é considerado fundador do Realismo moderno na arte dramática* são, enquanto asseverações de um tipo, qualificadas como asseveração. Denominamos esse caráter comum como a *qualidade do juízo*. Um é, porém, juízo com este “conteúdo”, o outro, juízo com aquele “conteúdo” – para estabelecer uma diferença com outros conceitos de conteúdo, falamos, aqui, da *matéria do juízo*. Efetuamos semelhantes distinções entre *qualidade* e *matéria* em todos os atos (HUSSERL, 2012b, p. 353, <425-426>, grifos do autor).

Assim, enquanto *qualidade* do ato, podemos ouvir, escutar, apreciar, julgar, duvidar etc. Enquanto *matéria* (ou *conteúdo*), podemos tomar um mesmo objeto e efetuar sobre ele vários atos intencionais diferentes.

A qualidade e a matéria são, portanto, dois componentes abstratos do ato intencional e que não podem existir de forma independente um do outro (ZAHAVI, 2003, p. 23). Todavia, Husserl (2012b, p. 375-376, <451-453>) dará mais relevância para a matéria pela simples razão de que a qualidade “não tem em sua essência interna qualquer relação com o objeto” (HUSSERL, 2012b, p. 376, <452>). Diferente disso, a matéria direcionará o ato intencional até o objeto revelando um determinado aspecto ou perspectiva dele. Em outras palavras, cada matéria intencional do ato nos doará um *sentido* ou uma *significação* do objeto. E é justamente em razão disso que podíamos designar ‘Napoleão’ como ‘o vencedor de Jena’, ‘o vencido de Waterloo’ ou como ‘o prisioneiro da Córsega’. Cada uma dessas expressões é a matéria de um ato intencional que nos direciona para um determinado objeto dando-lhe um sentido ou uma significação específica. Cada ato intencional será, portanto, o doador de um dos muitos sentidos que a nossa experiência com um determinado objeto pode adquirir. E a análise intencional buscará revelar justamente qual a relação entre os vários sentidos de um objeto.

1.2.3 – Presença e ausência

Como argumentamos acima, a qualidade e a matéria são dois componentes abstratos que dependem mutuamente um do outro. Resta adicionar ainda que esse complexo formado pela interdependência entre qualidade e matéria será chamada, por Husserl (2012b, p. 357, <431>), de *essência intencional*. A essência intencional determina o sentido em que o objeto é apreendido e o modo qualitativo como ele é intencionado.

Contudo, é necessário atentarmos também para as diversas formas como um objeto nos é doado à consciência (os *modos de doação*). Um objeto pode nos ser doado tanto em *presença* quanto em *ausência*. Posso afirmar acerca da minha cafeteira, por exemplo, que ela “é vermelha” tanto na presença dela, diante dos meus olhos, como na sua ausência, quando falo a respeito dela para alguém. Nos dois casos há o mesmo objeto (a cafeteira), a mesma qualidade (a afirmação) e a mesma matéria (ser vermelha). Entretanto, o modo como ela foi doada mudou completamente. No primeiro caso, há uma intenção *cheia* ou *preenchida*, no segundo, uma intenção *vazia*.

Numa intenção cheia o objeto nos é doado por meio de uma *intuição*¹⁴ sensível, ou seja, ele é apreendido, ou percebido, *in propria persona*, de modo direto. Ao contrário disso,

14 Como bem define Sokolowski: “A intuição não é algo místico ou mágico; é simplesmente ter uma coisa presente para nós em oposição ao tê-la intencionada em sua ausência” (SOKOLOWSKI, 2012, p. 42-43).

numa intenção vazia o objeto nos é doado de modo indireto e por meio de uma apreensão não-sensível, ou como Husserl (1980) muitas vezes designa, uma intenção *signitiva*.

Com efeito, conforme observa Zahavi (2003, p. 28-29), é possível distinguirmos vários modos de doação diferentes ao longo das *Investigações lógicas* de Husserl¹⁵, a saber, perceptual, imagético, signitivo, recordativo e fantasioso.

Tomemos como exemplo o famoso Teatro Amazonas localizado na cidade de Manaus. Quando estive naquela cidade pude apreciar o teatro com meus próprios olhos e contemplar diretamente vários de seus detalhes por meio de minha percepção (pude vê-lo, tocá-lo, sentir o seu cheiro etc.). Nesse caso, tivemos um modo de doação perceptual. Entretanto, antes de viajar até aquela cidade, fotos do teatro me foram mostradas e, desse modo, pude imaginar, a partir dos aspectos do teatro apresentadas pela fotografia, uma série de elementos que apenas me eram sugeridos através das imagens (*e.g.* o seu formato em três dimensões, o seu tamanho etc.). Diferentemente do primeiro caso, tivemos aqui um modo de doação imagético do objeto no qual os elementos não vistos eram imaginados a fim de completar as lacunas existentes entre os aspectos apresentados de fato. Um outro modo de doação me foi ainda possível quando alguns amigos me contaram uma série de coisas a respeito daquele teatro e daquela cidade. Aqui, tanto o teatro como a cidade me foram doados à consciência por meio de um ato de doação signitivo (verbal, nesse caso). Com efeito, a doação signitiva se mostra ainda mais lacunar do que a doação pictórica, pois, por mais que as palavras me descrevam algo, sempre terei de contar com a imaginação para constituir o objeto que me é apresentado verbalmente. Nesse sentido, Zahavi observa que começa a existir uma espécie de hierarquia entre os “diferentes níveis epistêmicos”. “O modo mais baixo e vazio no qual um objeto pode aparecer é nos atos signitivos” (ZAHAVI, 2003, p. 29). Conforme veremos mais adiante, embora a ausência se encontre num nível inferior num âmbito epistêmico, ela se mostrará importantíssima no âmbito da arte.

Contudo, os modos de doação em ausência não se encerram nos atos imagéticos e signitivos. Voltando ao nosso exemplo, há ainda a possibilidade de o Teatro Amazonas me ser doado por meio de um ato de recordação (tal como me ocorre neste exato ao escrever estas linhas). A recordação difere da imaginação uma vez que ela não “cria” algo que não tenha sido, de fato, experienciado, pois, do contrário, estaremos “criando” um teatro inexistente e completamente diferente daquele que realmente existe. E é justamente a fantasia o último modo de doação apontado por Zahavi (2003, 149, *n.* 15). Com efeito, podemos imaginar um teatro completamente diferente do Teatro Amazonas situado no mesmo lugar em que o

15 Majoritariamente na *Sexta investigação* (cf. HUSSERL, 1980).

verdadeiro se encontra. Nesse caso, estaremos simplesmente fantasiando um objeto que não existe.

Além dos casos descritos acima, há também um jogo de remissões entre presenças e ausências que pode ser constatado nos objetos que nos são dados perceptivamente. Isso se dá na medida em que, como vimos, não podemos perceber simultaneamente todos os lados de um objeto. Tomemos como exemplo a mesa que se encontra diante de mim neste momento. Não posso perceber de fato nenhum detalhe dela que se encontra fora do meu ângulo de visão, mas, por outro lado, não posso ignorar que o lado da mesa que percebo, o que está presente à minha intuição sensível visual, remete para os vários lados ou aspectos da mesma mesa que não estou percebendo, ou seja, que estão ausentes. Assim, enquanto o lado percebido constitui uma *intenção cheia* ou *preenchida*, os lados não percebidos constituem *intenções vazias*, pois, apesar de eles estarem ausentes de minha visão, ainda assim encontro um meio pelo qual consigo intencioná-los. Em razão disso, posso me referir (por meio da linguagem) a um defeito que esteja do outro lado da mesa e que está fora do meu ângulo de visão. Para que essa intenção vazia seja preenchida, basta dar a volta na mesa para, efetivamente, ter o referido defeito diante dos olhos (e assim, efetivamente, intuí-lo sensivelmente por meio da visão, por exemplo). Nas palavras de Husserl (1980, § 8) “o ato do puro significar, tal como uma intenção que mira uma meta, se preenche no ato de visualização”. Isso revela que a identidade, bem como o todo de um objeto, nos é dado exatamente num jogo de remissões entre a presenças e a ausências.

1.2.4 – Todos e partes

As considerações feitas até aqui revelaram, basicamente, duas estruturas elementares de uma abordagem fenomenológica: a estrutura da *identidade numa multiplicidade* e a estrutura da *presença e ausência*. Contudo, resta-nos ainda apresentar uma terceira estrutura que se inter-relaciona com as duas primeiras: a estrutura *todos e partes*¹⁶. A chamada “doutrina dos todos e das partes” é desenvolvida por Husserl na *Terceira* de suas *Investigações lógicas*. Conforme constataremos, ela será de capital importância para as análises que Ingarden faz da obra musical.

16 Cumpro observar que essa ideia de que a fenomenologia possui “três estruturas elementares” foi tomada por nós a partir das concepções de Sokolowski: “Sempre que desejarmos explorar um problema fenomenológico, devemos perguntar o que são as partes e os todos, as identidades nas multiplicidades e as misturas de ausências e presenças que estão em funcionamento no assunto em questão” (SOKOLOWSKI, 2012, p. 49).

Em primeiro lugar, devemos compreender em que sentido os termos ‘todo’ e ‘parte’ são compreendidos por Husserl.

Por um *todo entendemos* um conjunto de conteúdos que se tornam abrangentes por meio de *uma fundação unitária* e, na verdade, sem o auxílio de conteúdos posteriores. Aos conteúdos de um tal conceito chamamos partes (HUSSERL, 2012b, p. 234, <282>, grifos do autor).

Por sua vez, o conceito de ‘parte’ será compreendido por Husserl (2012b, p. 227, <272-273>) de duas formas diferentes, a saber, [1] *pedaço* e [2] *momento*. Um *pedaço* é uma parte, por assim dizer, autossuficiente em relação ao todo, um *elemento concreto* que pode manter a sua independência mesmo quando desmembrado do todo ao qual ele pertence. Nesse sentido, são *pedaços* o galho de uma árvore, a manga de uma blusa, os pés de uma cadeira, as notas de uma melodia etc. Um *pedaço* nada mais é do que um todo menor destacado de um todo maior. Já um *momento* é uma parte dependente do todo, um *elemento abstrato* que não pode ser destacado do todo senão por meio de uma, propriamente dita, abstração. São exemplos de *momentos* a cor verde de uma folha, a maciez ou a aspereza de um tecido, o timbre de uma nota etc. Além disso, pedaços e momentos podem novamente ser constituídos por outros pedaços e momentos e assim sucessivamente (cf. HUSSERL, 2012b, p. 227, <272-273>).

A doutrina dos todos e das partes compreende ainda a questão da proximidade das partes em relação ao todo, bem como das partes entre si. Assim, as partes (tanto os momentos como os pedaços) podem ser *imediatas* ou *mediatas*. As partes imediatas são exclusivamente partes do todo, já as partes mediatas consistem em partes de outras partes de um determinado todo – elas são partes de partes. Como exemplo de uma estrutura onde podemos encontrar partes mediatas e imediatas, Husserl cita a melodia:

Uma sequência de sons intuitivamente unitária, por exemplo, uma melodia, é um todo, no qual encontramos sons singulares como partes. Cada um destes sons tem, de novo, partes, um momento de qualidade, um momento de intensidade etc., os quais, enquanto partes de partes, são também partes da melodia; mas aqui é claro que a mediação, na qual, por exemplo, o momento da qualidade do som singular é inerente ao todo, não deve ser posta na conta da nossa sequência subjetiva da divisão, ou de outros motivos subjetivos. Na verdade é certo que, se o momento da qualidade do som singular deve ser notado por si mesmo, o próprio som tem de ser “realçado”. A captação particular da parte mediata pressupõe o realce particular da imediata. [...] a qualidade em si só é parte da melodia, na medida em que é parte do som singular; pertence imediatamente a este som, e apenas mediatamente à configuração total dos sons. [...] *em si*, na totalidade da melodia, o som é a primeira parte [imediate] e a sua qualidade a parte posterior, mediata. (HUSSERL, 2012b, p. 231, <277>).

Em outras palavras, a melodia é o todo, as notas as suas partes (momentos) imediatas e as qualidades da nota (altura, timbre, intensidade etc.) as suas partes (momentos) mediatas. Em outras palavras, é apenas de uma forma mediatizada que as qualidades que constituem a nota são partes ou momentos da melodia. Por sua vez, se tomarmos a nota como um todo, as qualidades que a constituem passarão a ser o seu momento imediato e as partes que constituem essas qualidades (por exemplo, os momentos que constituem o timbre, como o ataque, o espectro sonoro etc.) os seus momentos mediatos.

1.3 – ORIENTAÇÃO NATURAL E ORIENTAÇÃO FENOMENOLÓGICA: A SEGUNDA FASE DO PENSAMENTO DE HUSSERL

Husserl inicia a segunda fase de sua filosofia frisando a distinção entre as *ciências naturais* e as *ciências filosóficas* (HUSSERL, 1989a). As primeiras lidam essencialmente com fatos e coisas que nos são dados de forma objetiva no mundo. Por isso mesmo, elas possuem um caráter empírico, ou seja, um cientista investigará aqueles fatos e coisas a partir do modo como eles são apresentados em nossa experiência cotidiana. Será a partir da observação empírica que um cientista atestará a veracidade ou a falsidade de uma determinada teoria (pois um cientista irá analisar, descrever, medir, repetir os experimentos, comparar os resultados etc.). Essas ciências empíricas também serão mais tarde chamadas de *ciências de fatos* por Husserl (2006), e incluirão não apenas aquelas ciências que tradicionalmente chamamos de ciências naturais, mas também algumas das chamadas ciências humanas. Assim, essas ciências empíricas ou ciências de fatos incluem a Física, a Biologia, a Geografia, a História, a Sociologia, a Psicologia, a Psicofísica etc. Mas o que todas estas ciências tão díspares entre si possuem em comum? Segundo Husserl (1989a, 2006), elas compartilham de uma mesma diretriz metodológica, a saber, a *orientação natural*. Quer dizer, em todas elas parte-se do pressuposto de que há um “mundo” constituído por coisas e corpos físicos exteriores distintos de nossa “mente” que apresentam determinadas características e propriedades que podemos discernir e conhecer espontaneamente a partir do modo objetivo como eles se apresentam empiricamente para nós (o modo como podemos ter a experiência deles). Por meio da orientação natural, todas essas propriedades e características poderão ser descritas, conceituadas, mensuradas etc., com tamanha precisão a fim de formar uma complexa rede de conhecimentos que formarão o escopo e os fundamentos das referidas ciências.

Mas o que dizer das chamadas *ciências filosóficas*? Segundo Husserl (1989a), diferente das ciências empíricas, as ciências filosóficas deverão, em primeiro lugar, colocar a questão acerca das condições de possibilidade do conhecimento verdadeiro (a chamada *Teoria do Conhecimento*). Quer dizer, no âmbito da Teoria do Conhecimento, não podemos partir de conhecimentos empíricos obtidos a partir da orientação natural para atestar a legitimidade e a veracidade destes mesmos conhecimentos empíricos, pois o que está em questão aqui é justamente sob quais condições estes mesmos conhecimentos são possíveis. É preciso, portanto, partir de uma nova diretriz metodológica, a saber, a *orientação fenomenológica*. Com esta nova orientação, as condições de possibilidade do conhecimento verdadeiro deverão ser investigadas no âmbito do próprio fenômeno e sem pressupor certezas ou conhecimentos que obtemos quando nos situamos na orientação natural. Também, não partiremos mais do pressuposto e da certeza de que o objeto é exterior a nós e possui propriedades e determinações naturais que podemos discernir diretamente a partir da experiência empírica que temos deles em nossa vida cotidiana, pois, se queremos saber em que condições o conhecimento desse objeto externo é possível, temos que, em primeiro lugar, atestar e delimitar a validade e a veracidade de tudo aquilo que sabemos acerca desse objeto e do mundo no qual ele está situado (cf. MOURA, 2001, 165-166).

Como se pode observar, Husserl simplesmente parece recomeçar as suas investigações epistemológicas, mas por um outro viés. E o problema desse novo viés é que ele soará como um delírio um tanto ingênuo e demasiadamente idealista para os seus contemporâneos. Com efeito, a formulação da orientação fenomenológica em oposição à orientação natural marca uma mudança do pensamento de Husserl em direção a um *idealismo transcendental*¹⁷. Mas, qual o real sentido desse idealismo? Vejamos.

Antes de tudo, é preciso sublinhar que uma pesquisa de orientação fenomenológica não pretende de forma alguma competir com as ciências naturais, ou de fatos, para melhor explicitar ‘realidades’ do mundo ou das coisas. A orientação natural e a orientação fenomenológica são apenas duas direções de pesquisa distintas. As “verdades” de uma não se sobrepõem e nem absorvem os resultados obtidos pela outra, e, sendo assim, se a orientação fenomenológica é exigida daquele que investiga criticamente o conhecimento, o mesmo não é, necessariamente, exigido do cientista (cf. MOURA, 2006, p. 17). Isso fica especialmente claro na medida em que Husserl retoma o antigo conceito de *epoché* (ἐποχή) dando-lhe a seguinte significação:

17 É preciso lembrar que o próprio Husserl reconhece a sua fenomenologia como um *idealismo transcendental* que, no entanto, deve ser compreendido de uma maneira completamente diferente do *realismo* e do *idealismo* “tradicionais” (cf. MOURA, 1989, p. 11-18).

Colocamos fora de ação a tese geral inerente à essência da orientação natural, colocamos entre parênteses tudo o que é por ela abrangido no aspecto ôntico¹⁸: isto é, todo este mundo natural que está constantemente “para nós aí”, a “nosso dispor”, e que continuará sempre aí como “efetividade” para a consciência, mesmo quando nos aprouver colocá-la entre parênteses. Se assim procedo, como é de minha plena liberdade, então não nego este “mundo”, como se eu fosse sofista, não duvido de sua existência, como se fosse cético, mas efetuo a ἐποχή “fenomenológica”, que me impede totalmente de fazer qualquer juízo sobre existência espaço-temporal. Tiro, pois, de circuito todas as ciências que se referem a esse mundo natural, por mais firmemente estabelecidas que sejam para mim, por mais que as admire, por mínimas que sejam as objeções que pense lhes fazer: eu não faço absolutamente uso algum de suas validades. Não me aproprio de uma única proposição sequer delas, mesmo que de inteira evidência, nenhuma é aceita por mim, nenhuma me fornece um alicerce – enquanto, note-se bem, for entendida tal como nessas ciências, como uma verdade sobre realidades deste mundo. Só posso admiti-las de lhe conferir parênteses. Quer dizer: somente na consciência modificante que tira o juízo de circuito, logo, justamente não da maneira em que é proposição na ciência, uma proposição que tem pretensão à validade, e cuja validade eu reconheço e utilizo (HUSSERL, 2006, § 32, grifos do autor).

Quer dizer, trata-se de abstrairmos as teses oriundas da orientação natural e não de colocarmos em dúvida a existência do próprio mundo; de colocar em suspenso aquilo que as teses da orientação natural afirmam sobre o mundo como um ente real ou efetivo (o seu “aspecto ôntico”), e não de negar que o mundo seja algo que tenha um determinado modo de ser (seja ele qual for). Aos nos dirigirmos exclusivamente aos fenômenos e não ao mundo, estamos simplesmente lançando mão de um recurso metodológico para melhor compreendermos a maneira como o conhecemos. Não estamos investigando o mundo ou as coisas, mas a forma do nosso conhecimento acerca deles – mais precisamente, a experiência que nossa consciência tem do mundo e das coisas. Por isso mesmo, um objeto deverá ser tomado em seu sentido intencional, e não em seu sentido natural. É também por nos dirigirmos exclusivamente aos fenômenos, suspendendo todos os juízos da orientação natural que, simultaneamente, efetuamos a chamada *redução fenomenológica*.

O termo ‘redução’ é tomado pela fenomenologia a partir de seu sentido etimológico. Em latim, *re-ducere* “é um conduzir de volta, uma retenção ou um retraimento” (SOKOLOWSKI, 2012, p. 58). Quando estamos orientados fenomenologicamente, realizamos um “retorno aos fenômenos” no sentido de resgatarmos uma experiência originária com as coisas que nos permite delimitar o problema da teoria do conhecimento no âmbito da relação entre consciência e fenômeno, ou seja, em seu sentido *reduzido* (cf. MOURA, 2001, p. 167).

18 *Grosso modo*, podemos dizer que o termo ‘ôntico’ se refere aos entes em seu aspecto “individual” (como “coisas”, por assim dizer). Nesse sentido, cumpre observar que o “ôntico” se distingue do “ontológico”; este último refere-se aos *seres* concentrando-se principalmente na compreensão de seus aspectos universais e necessários.

Tendo isso em mente, é preciso entender exatamente que razões tornam tão problemáticas as investigações filosóficas que se movem exclusivamente nos limites da orientação natural.

Como argumentávamos acima, Husserl critica a orientação natural como diretriz metodológica da teoria do conhecimento. Contudo, há uma outra ciência à qual Husserl endereçará o mesmo conteúdo crítico e de um modo ainda mais severo, a saber, a psicologia. Aquilo que Husserl e alguns de seus contemporâneos chamavam de psicologismo, nada mais é do que uma crítica aos métodos “naturalistas” utilizados pela psicologia. Mais especificamente, Husserl reprovava o fato de a psicologia compartilhar, junto com as ciências naturais, a crença clássica de que há uma realidade factual física oposta a uma realidade factual psíquica – ou seja, todo problema aqui consiste exatamente em conceber essa psique nos mesmos termos em que se concebe uma realidade natural. E o que Husserl recusa fundamentalmente aqui “é a imagem de uma psique que seja equiparável *em algum sentido* à natureza enquanto tal” (MOURA, 2001, p. 175, grifo do autor)¹⁹. Assim, na medida em que os métodos utilizados pelas ciências naturais, em princípio, não lidam com o objeto intencional e com os seus distintos modos de doação (*fenômenos* no sentido em que descrevemos acima), e que, por outro lado, o ser psíquico (aquilo que se apresenta para consciência) não é outra coisa senão *fenômeno*, a psicologia corre um sério risco de, simplesmente, adulterar o seu objeto de estudos. Tal psicologia seria, em verdade, uma psicofísica, e não propriamente um estudo da consciência e de suas vivências ou experiências – a realidade material e a realidade psíquica são completamente diferentes (cf. HUSSERL, 1989b, § 32). Assim:

[...] é isso, finalmente, que a redução fenomenológica deve nos ensinar: não recusar no absoluto a psicofísica, mas a respeitar a originalidade dos fenômenos psíquicos, sem comentá-los com categorias que são por princípio deformadoras, já que adequadas apenas à realidade natural. Por isso, o que importa antes de tudo é “superar a ingenuidade que torna a vida da consciência uma qualidade *real* do homem”²⁰. E é por não ter dado a devida atenção à originalidade do fenômeno que a “psicologia atual” deve ser agora criticada: por isso ela ainda não é ciência... Ora, desde que se opere a redução, o sujeito revela-se “fenômeno em um sentido novo e peculiar”²¹. E, com a redução, a intencionalidade revelará toda a sua fecundidade enquanto caráter fundamental da vida da consciência. (MOURA, 2001, p. 177).

19 Essa equiparação teria sua origem em Descartes na medida em que este exige um paralelismo entre *mens* e *corpus* e, conseqüentemente, um “paralelismo das metodologias requeridas”. Cf. Husserl (2012a, § 64).

20 Citado de Husserl (2012a, § 68). Na tradução portuguesa, encontramos a seguinte formulação dessa passagem citada por Moura: “[...] superar a ingenuidade que faz da vida da consciência, na qual e pela qual o mundo é para nós o que é – como universo da experiência efetiva possível, – uma propriedade real do homem [...]”.

21 Citado de Husserl (2012a, § 70). Na tradução portuguesa, encontramos a seguinte formulação dessa passagem citada por Moura: “[...] ‘fenômenos’ num sentido específico novo [...]”.

Em verdade, ao interpretarmos a psique por meio da noção de fenômeno acabamos por delimitar toda a investigação ao âmbito dos problemas diretamente relacionados à intencionalidade e, desse modo, aos problemas da “psicologia pura” (MOURA, 2001, p. 178). E é justamente por este viés que Husserl poderá “reconhecer, ao lado da fenomenologia transcendental²², uma *psicologia fenomenológica*²³ – doutrina mundana pré-transcendental, mas a única chance de se ter, enfim, uma psicologia como ciência” (MOURA, 2001, p. 171). Mais do que isso, essa psicologia fenomenológica indica também uma via pela qual a fenomenologia poderia trazer benefícios para além de sua aplicação exclusiva no âmbito da epistemologia ou da teoria do conhecimento – para a qual, como vimos, ela foi inicialmente concebida²⁴. E é justamente por terem perseguido os elementos da fenomenologia que não se circunscrevem exclusivamente à problemática transcendental que filósofos como Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre e outros puderam adotar a fenomenologia de Husserl como uma referência fundamental (MOURA, 2001).

Com efeito, quando passamos a interpretar a psique por meio da noção de fenômeno passamos a vislumbrar também uma nova virtude na conexão entre as coisas. Mais do que a metodologia utilizada pela orientação natural, parece que é a própria noção de *natureza* se mostra problemática para Husserl. “A natureza sempre será apresentada por Husserl como o domínio da pura exterioridade, quer dizer, o reino das coisas que nunca se referem a outras coisas” (MOURA, 2001, p. 180). Ou seja, trata-se daquele mundo natural tal como apresentado por Hume (2001, p. 188 e ss.) no qual não há uma conexão necessária entre dois acontecimentos. Essa “natureza” constitui-se, portanto, como um mundo *partes extra partes*, e se houver alguma conexão entre um acontecimento A e um acontecimento B, isto se dá apenas no registro de um signo indicativo ou, mais precisamente, de um “índice”²⁵. Quer dizer, “o acontecimento A pode indicar o acontecimento B, mas entre o sinal e o sinalizado não existe ‘nenhuma relação evidente, nenhuma conexão necessária’, apenas uma associação exterior” (MOURA, 2001, p. 181).

Ao contrário disso, é apenas no domínio da psique que poderemos buscar uma conexão de algo com algo. *A fortiori*, é apenas quando nos voltamos para os fenômenos que poderemos vislumbrar a relação entre as partes e os todos, a identidade de algo em meio a uma multiplicidade de adumbramentos e, finalmente, conectar aquilo que nos é presente com aquilo que nos está ausente. Como bem observa Moura (2001, p. 179) o que caracteriza o

22 Ou seja, uma investigação crítica do conhecimento.

23 Cf. Husserl (1977, 1997).

24 E o mesmo poderá ser dito, conforme veremos, em relação à Música. Uma abordagem fenomenológica da música poderá ser caracterizada, em princípio, como uma Psicologia da Música.

25 Sobre o sentido do termo ‘índice’, cf. Husserl (2012b, p. 30 e ss., <41 e ss.>)

fenômeno como algo intencional é ele permitir “esse jogo de remissões em que cada parte remete a outra parte, em que cada parte remete ao todo”. Nesse sentido, a chamada “análise intencional dos fenômenos” vai justamente investigar de que forma “algo dado remete a outra coisa”.

E isso em várias modulações: a percepção remete a um objeto percebido; nesse objeto, o lado que me é dado remete a um lado que não é dado; e o objeto todo remete a um horizonte de outros objetos que estão implicados no objeto atual de minha consciência; enfim, todos eles remetem ao mundo que é o horizonte geral de minha experiência (MOURA, 2001, p. 179)²⁶.

A *redução* é, portanto, a chave para que se possa vislumbrar todo esse jogo de remissões internas de algo a algo que, ao final do percurso, revelará o próprio mundo como *pars totalis* (MOURA, 2001)²⁷.

1.4 – TEMPO

Finalmente, nos resta destacar alguns elementos do pensamento fenomenológico husserliano acerca do tempo. Evidentemente, Husserl não estará, em princípio, interessado no chamado “tempo objetivo”, ou seja, o tempo marcado pelo relógio e pelo calendário com o qual medimos os processos, os eventos e as durações das coisas do mundo. Interessará à investigação fenomenológica o chamado “tempo subjetivo”, “tempo vivido” ou “tempo experienciado”. Assim, a questão que se coloca é: de que forma experienciamos os objetos de extensão temporal? Husserl (1991, 1994) buscará compreender o modo como experienciamos aqueles objetos “cujos diferentes aspectos não podem existir simultaneamente, mas apenas através do tempo” (ZAHAVI, 2003, p. 81).

Com efeito, Husserl (1991, § 7) argumenta que objetos de “extensão temporal” não poderiam ser intencionados se a nossa consciência só fosse capaz de apreender agora pontuais. Se fosse este o caso, nós apenas poderíamos apreender os objetos que nos são doados neste exato momento. Não poderíamos vivenciar nenhum objeto que tivesse extensão temporal como, por exemplo, formações sonoras e/ou acústicas (melodias, cantos de pássaros etc.). Na medida em que, de fato, experienciamos tais objetos, somos forçados a reconhecer que nossa consciência, de alguma forma, consegue abranger mais do que nos é doado no agora pontual. Pois, conseguimos estar conscientes tanto daquilo que já passou, como daquilo

²⁶ Cf. Husserl (1997, p. 226-227).

²⁷ Parece ser exatamente nesse sentido que Merleau-Ponty compreende aquilo que ele denomina como “mundo percebido” ou “mundo pré-objetivo”. Cf. Merleau-Ponty (2006, p. 433).

que está prestes a acontecer (ZAHAVI, 2003, p. 82). Sendo assim, como é possível esta consciência do agora junto com um antes e um depois?

A resposta de Husserl será uma espécie de “presença alargada” (ZAHAVI, 2003, p. 82). Para compreendermos isso, tomemos como exemplo a seguinte formação sonora:

Figura 01: Formação sonora melódica *dó, ré, mi*

Fonte: Nossa autoria

Quando estamos escutando a última nota dessa sequência, nós não estamos apenas cômicos da nota *mi*, mas também das notas *dó* e *ré*. Mais do que isso, ao escutarmos o *mi* é como se nós ainda estivéssemos escutando as notas *dó* e *ré*. Não no sentido de que elas estão soando simultaneamente, mas sim no sentido de que estamos escutando um objeto de sucessão temporal. No momento em que escutamos o *mi* as notas *dó* e *ré* “são percebidas como *passado*, por essa razão, podemos realmente experienciar a tríade em sua duração temporal, em vez de simplesmente como sons isolados que se substituem abruptamente” (ZAHAVI, 2003, p. 82, grifos do autor). Nossa consciência não está confinada no agora, e é por causa disso que podemos experienciar um objeto temporal. Em verdade, nós não percebemos apenas a fase atual de uma formação sonora melódica, mas também as suas fases passadas e futuras (ZAHAVI, 2003, p. 82).

Dado o exemplo acima, podemos introduzir os termos técnicos propostos por Husserl para descrever a nossa experiência com objetos temporais. A fase-agora do ato de consciência direcionado ao objeto temporal é designado por Husserl (1994, § 11) como *protoimpressão*²⁸. Contudo, como vimos, a protoimpressão não aparece de modo isolado, mas está situada num horizonte temporal que compreende uma *retenção* e uma *protensão*. A retenção nada mais é do que a fase passada do objeto temporal; a protensão, “uma intenção mais ou menos indefinida da fase do objeto prestes a ocorrer” – “[...] um horizonte de antecipação” (ZAHAVI, 2003, p. 83).

28 Ou *impressão primordial* (cf. SOKOLOWSKI, 2012, p. 147)

Sobre os conceitos de ‘retenção’ e ‘protensão’, Zahavi (2003, p. 83) frisa que eles de forma alguma podem ser confundidos com *recordação* e *expectação*. As intenções de recordação e expectação são dois atos de consciência independentes que nos doam novos objetos intencionais. Diferente disso, a retenção e a protensão são dois momentos dependentes de uma determinada experiência que não nos doam novos objetos intencionais. Além disso, a protoimpressão designa a “nossa *consciência* da fase-agora do objeto” (ZAHAVI, 2003, p. 84, grifo do autor), e não a “fase-agora em si” do objeto. Quer dizer, as diferentes fases de um objeto não podem ser confundidas com a estrutura *protoimpressão-retenção-protensão* de nossa consciência.

A retenção e a protensão não são o passado ou o futuro em relação à protoimpressão, mas “simultâneas” a ela. Toda fase atual da consciência contém a estrutura protoimpressão (A), retenção (B) e protensão (C). Os correlatos desta estrutura triádica, extática-centralizada são a fase agora (O2), a fase passada (O1) e a fase futura (O3) do objeto. A fase-agora do objeto tem um horizonte, mas ela *não* é constituída pela retenção e a protensão, mas pelas fases passadas e futuras do objeto (ZAHAVI, 2003, p. 84, grifo do autor).

Assim, a relação entre a estrutura *protoimpressão-retenção-protensão* da consciência e as fases do objeto temporal podem ser ilustradas da seguinte maneira:

Figura 02: A relação entre a *protoimpressão-retenção-protensão* e as diferentes fases temporais do objeto.

Fonte: ZAHAVI, 2003, p. 84.

Tomemos agora uma formação sonora melódica constituída pelas notas *dó*, *ré*, *mi* e *fá*. Quando o fragmento se inicia e escutamos o *dó*, esta nota é doada como protoimpressão. Todavia, assim que o *ré* sucede o *dó*, o *ré* passa a constituir a protoimpressão e o *dó* a

retenção. Quando escutamos o *mi*, este passa a ser intencionado como protoimpressão e a nota *ré* se junta ao *dó* na retenção. Neste ponto, Zahavi (2003, p. 85) sublinha que a retenção não é constituída apenas pela nota imediatamente anterior, mas por todas as notas que se encontram na retenção. Assim, quando o *ré* sucedeu o *dó*, a protoimpressão do *ré* é “acompanhada pela retenção do *dó* (*ré_{dó}*)” (ZAHAVI, 2003, p. 85). Por sua vez, quando o *mi* substitui o *ré*, a protoimpressão do *mi* é acompanhada não apenas da retenção do *ré* (*mi_{ré}*), mas também pela retenção do *dó* que antes havia sido retido pelo *ré* (*mi_{dó}*). Além disso, qualquer protoimpressão envolve também a protensão. Assim, no momento em que escutamos o *ré*, não lidamos apenas com a retenção do *dó* (*ré_{dó}*), mas também com a protensão do *mi* (*‘mi*). Da mesma forma, na protoimpressão do *mi*, temos a retenção do *dó* e do *ré*, e também a protensão do *fá* (*‘fá*).

Assim, a estrutura da consciência do tempo, pode ser ilustrada do seguinte modo:

Figura 03: A estrutura da consciência do tempo

Fonte: ZAHAVI, 2003, p. 86.

A linha horizontal *dó – ré – mi – fá* ilustra a formação sonora melódica; as linhas verticais interrompidas, as protoimpressões num dado momento da formação sonora com as respectivas retenções; e as linhas diagonais tracejadas, a retenção das notas à medida que elas “mergulham” no passado. A seta *x* indica o sentido do tempo, a seta *y* o sentido do acúmulo das retenções no passado, e a seta *z* o sentido do “mergulho” das retenções no passado.

Naturalmente, a teoria que Husserl desenvolve acerca do tempo não se encerra com essas reflexões. Há ainda uma série de complexas questões que envolvem a essa estrutura da consciência do tempo e que não poderemos tratar aqui. A rápida exposição que fizemos atende apenas aos objetivos propostos pelo presente trabalho.

* * *

Feitas essas considerações elementares e genéricas acerca da fenomenologia, podemos agora buscar compreender de que forma ela poderia ser utilizada para investigações estéticas e musicais.

2 – A IDEIA DE UMA FENOMENOLOGIA DA MÚSICA

Considerando tudo o que foi dito no capítulo anterior, podemos facilmente perguntar: é propriamente possível uma “fenomenologia da música” ou uma abordagem fenomenológica da música? Olivier Revault d’Allonnes (1963), numa severa crítica a uma obra na qual se pretendia realizar uma abordagem fenomenológica da música – *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine* [Os fundamentos da música na consciência humana], de Ernest Ansermet (1961) –, nos dá a exata medida da dificuldade:

Antes de aplicar a fenomenologia à música, é necessário examinar bem de perto as páginas das *Ideias* onde Husserl insiste sobre as precauções a serem tomadas antes de transportar o seu pensamento filosófico e lógico sobre o plano de realidades históricas. É necessário estar bem seguro, antes de descrever os fenômenos ao simples nível de sua realidade imediata, sobre o que há de simples, de imediato e de vivência direta na experiência musical, que é a experiência de uma cultura e de uma história; a experiência de obras datadas que são historicamente determinadas e historicamente determinantes para a sensibilidade do ouvinte. Ser fiel a Husserl e à música é uma tarefa difícil (D’ALLONNES, 1963, p. 181).

Quer dizer, a dificuldade reside no fato de não podermos nos guiar exclusivamente pela orientação fenomenológica, pois estaremos lidando com um objeto cultural que possui uma série de pressupostos e determinações históricas. E na medida em que até o que entendemos por música é determinado culturalmente e historicamente, teremos dificuldades para efetuar, com propriedade, uma *epoché*. Todavia, d’Allonnes também nos dá uma boa sugestão do que poderia ser entendido por uma fenomenologia da música. Uma vez que a fenomenologia foi pensada como uma investigação acerca da estrutura formal da experiência cognitiva da consciência, podemos, por nossa vez, transpor os princípios dessa investigação para o âmbito da música. Uma fenomenologia da música seria uma investigação acerca da estrutura formal de nossa experiência com a música. Nesse sentido, o problema para d’Allonnes não parece ser propriamente em definir o que seria uma fenomenologia da música, mas sim em delimitar um nível no qual teríamos uma experiência com a música sem pré-juízos, uma espécie de grau zero da experiência musical. Justamente por isso, seria muito difícil empreendermos uma abordagem fenomenológica “pura” da música, pois, sem contornarmos os pressupostos histórico-culturais a própria possibilidade de investigarmos a música orientados fenomenologicamente se encontraria comprometida. O parentesco de uma fenomenologia de música com a “genuína” fenomenologia sempre será de segundo grau (ou mais!).

Por outro lado, uma investigação fenomenológica acerca de nossa experiência com a música nos parece perfeitamente plausível se perseguirmos aqueles elementos da fenomenologia que não se circunscrevem unicamente à problemática transcendental – tal como vários pensadores do chamado “movimento fenomenológico”¹ também o fizeram. E é exatamente isso que se tem observado nos estudos fenomenológicos da música. Dessa perspectiva, uma “fenomenologia da música” pode ser entendida como uma descrição genérica para uma investigação que aborde qualquer domínio da música a partir de algum tema que tradicionalmente se insira no chamado “movimento fenomenológico”. E se levarmos em consideração o fato de que esse “movimento fenomenológico” sofreu as mais diversas críticas, reformulações e desenvolvimentos, vamos encontrar, igualmente, os mais variados tratamentos fenomenológicos da música. Num levantamento específico acerca da produção bibliográfica brasileira sobre música e fenomenologia, Cavazzoti e Freire (2005) encontraram pesquisas que incluíam as áreas de Estética da música, Análise musical, Performance, Educação musical, Musicologia, além de estudos interdisciplinares que transitam entre a Música e a Filosofia². Os autores puderam demonstrar que na medida em que as produções brasileiras envolviam diferentes autores, elas implicavam, conseqüentemente, diferentes abordagens da própria fenomenologia – com diferentes problemas, diferentes aspectos conceituais, e até mesmo diferentes concepções do que se entende por fenomenologia. Contudo, e apesar de toda essa variedade, tanto a referência a autores que tradicionalmente são filiados ao movimento fenomenológico, como a ideia de uma investigação que articule ou utilize conceitos de matriz fenomenológica, parecem ser os pontos em comum que, de alguma forma, aproximam todas essas abordagens. Isso indica, portanto, que, para além de questões relativas à “justeza” ou à “fidelidade” em relação àquilo que fora inicialmente proposto por Husserl, a fenomenologia parece se mostrar como uma perspectiva promissora capaz de problematizar vários campos de investigação do conhecimento musical.

2.1 – ALGUNS EXEMPLOS

No âmbito de uma “Estética fenomenológica da Música”, Augusto Mazzoni busca “investigar as relações entre o movimento fenomenológico e a música” (MAZZONI, 2004, p.

1 Trata-se dos diversos desdobramentos das concepções apresentadas inicialmente por Husserl (cf. SPIEGELBERG, 1994, 1975).

2 De nossa parte, ao levantarmos a produção mais recente (TOMÁS, 2015), pudemos observar também a utilização da fenomenologia no contexto dos estudos de Sonologia – cf., por exemplo, Araujo (2013).

9). Com efeito, esse autor realizou um cuidadoso levantamento de várias obras que, direta ou indiretamente, relacionam a música ao movimento fenomenológico (cf. MAZZONI, 2004, 2010). De nossa parte, conseguimos localizar vários dos trabalhos citados por ele aos quais gostaríamos de fazer alguns breves comentários.

2.1.1 – Edmund Husserl (1859-1938)

Como bem observa Mazzoni (2004, p. 15), “a contribuição de Husserl no campo da estética, embora não seja insignificante, também não pode ser dita formidável”. As considerações de Husserl sobre estética, e mais precisamente sobre a música, encontram-se espalhados de forma não sistemática, e em alguns casos, em manuscritos não publicados (cf. MAZZONI, 2004, p. 15). Além disso, elas se resumem a breves apontamentos cujo interesse principal não é propriamente a arte ou a música. São ilustrações que visam muito mais elucidar os conceitos desenvolvidos por Husserl do que propriamente introduzirem alguma discussão estética. Apesar disso, Mazzoni afirma que “é também verdade que não é muito difícil, dando curso a uma leitura um pouco mais atenta de sua obra, que se consiga encontrar ideias suficientes para que se possa desenvolver um discurso sobre Husserl e a música” (MAZZONI, 2004, p. 15). Com efeito, encontraremos em Husserl não apenas uma série de reflexões acerca da percepção sonora que dialoga com Brentano, Stumpf, Schapp e Conrad-Martius (CASATI, 1989)³, mas também extensas considerações acerca dos objetos de extensão temporal nos quais o principal exemplo é o caso da melodia (cf. HUSSERL, 1991). Finalmente, não podemos deixar de sublinhar que Husserl considera tanto a obra musical como os sons que a constituem como objetos ideais. Isso fica patente na seguinte passagem de *Lógica formal e lógica transcendental*:

Assim, também distinguimos entre as mil reproduções de uma gravura e a própria gravura; nesta gravura, a mesma imagem gravada é contemplada em cada reprodução, e em cada uma está dada do mesmo modo: como algo ideal, idêntico em cada uma. Por outro lado, apenas na forma de reprodução tem existência no mundo real. O mesmo ocorre se falamos da sonata a Kreutzer, frente às suas diversas reproduções. Por mais que consista de sons, é uma unidade ideal, e não menos o são seus sons. Estes não são, digamos, os sons físicos, nem tampouco os sons da percepção acústica sensível, semelhantes a coisas sensoriais que só existem realmente em uma efetiva reprodução e na intuição desta. Assim como a sonata única se reproduz de várias formas em suas reproduções reais, assim também cada som singular se reproduz de várias formas nos correspondentes sons de cada

3 Casati faz um levantamento das várias reflexões que Husserl faz sobre a percepção sonora, espalhadas de forma assistemática em vários escritos (publicados e não publicados), a fim de reconstruir uma filosofia do som em Husserl.

reprodução. Como o todo, sua parte é algo ideal que só se converte em real, *hic et nunc*⁴, graças a sua individualização (HUSSERL, 1962, § 2).

Em verdade, Husserl define as obras de artes como objetos ideais espirituais. E isso se dá simplesmente em razão de os objetos artísticos não coincidirem com os objetos do mundo natural (cf. MAZZONI, 2004, p. 112)⁵.

2.1.2 – Waldemar Conrad (1878-1915)

Waldemar Conrad foi aluno de Husserl e parece ter sido o primeiro a explicitamente adotar a fenomenologia para investigar os objetos estéticos. Num ensaio intitulado *Der ästhetische Gegenstand* [*O objeto estético*], publicado em três partes entre os anos de 1908 e 1909 (cf. CONRAD, 1908/1909), Conrad examina não só a música, mas também as artes verbais e as artes espaciais. Após algumas considerações preliminares acerca do método fenomenológico Conrad passa a abordar o *som isolado* [*Einzelton*] considerando as suas propriedades (altura, duração, intensidade e timbre) para, logo em seguida, abordar o objeto musical [*musikalischen Gegenstandes*]. Segundo este autor, há duas abordagens possíveis do objeto musical, uma ingênua, que o descreveria como um objeto acústico natural, e outra fenomenológica, que o descreveria como um objeto intencional constituído a partir de uma intenção estética. Nesse sentido, tal como Husserl, Conrad considerará esse objeto musical como um objeto ideal justamente na medida em que ele se opõe a um objeto acústico natural. A descrição fenomenológica do objeto musical analisará a sua complexa rede de significações que lhe são inerentes de forma direta ou indireta e em diferentes níveis. Assim, por exemplo, uma melodia apresentará, em primeiro plano, a sua forma linear e as suas características psíquicas (expressivas e emocionais inerentes a ela), e em segundo plano, o seu percurso tímbrico e dinâmico. Além disso, Conrad também compreenderá a melodia como um objeto articulado em duas unidades estruturais que se encontram entrelaçadas: as unidades rítmicas, relativas à métrica, e as unidades de sentido, relativas às unidades fraseológicas. A partir desses pressupostos, Conrad argumentará que nem toda percepção será capaz de apreender a complexa rede de relações e significações de uma obra musical. A compreensão de uma obra musical será uma tarefa a ser realizada pelo ouvinte e será tão importante quanto a tarefa de execução da obra. Por fim, Conrad faz algumas reflexões acerca da execução

4 'Aqui e agora'.

5 Conforme vemos Ingarden não aceitará que se considere as obras de arte como objetos ideais.

musical e compara os resultados de suas análises do objeto musical com as concepções que Hugo Riemann desenvolve em seus *Elementos da estética musical* (RIEMANN, 1914)⁶.

Cumprir destacar também que Conrad será o principal modelo de Ingarden em suas análises sobre o modo de ser das obras de arte. Além de fornecer uma série de tópicos e problemas relativos a uma abordagem fenomenológica da arte, o pensamento de Conrad revela uma série de discernimentos que se tornariam cruciais para que Ingarden pudesse desenvolver a sua estética fenomenológica⁷.

2.1.3 – Alfred Schutz (1899-1959)

Em um ensaio inacabado, escrito em 1944, que ficou conhecido como *Fragments toward a phenomenology of music* [*Fragmentos acerca de uma fenomenologia da música*] (cf. SCHUTZ, 1996, p. 243-275), Alfred Schutz compreende uma obra musical como um objeto ideal e como um “contexto significativo [*meaningful context*]” (SCHUTZ, 1996, p. 243). Esse contexto significativo, contudo, não se refere a uma significação conceitual, mas sim ao fato de que o sentido da música só pode ser compreendido de forma *politética*, ou seja, acompanhando o seu desdobramento passo a passo. Os atos politéticos são aqueles que realizamos quando, por exemplo, aprendemos a ler uma partitura. É necessário assimilarmos uma série de conhecimentos ao longo do aprendizado para que, ao fim do percurso, possamos tomar uma partitura nas mãos e lê-la de imediato num ato que agora é *monotético*. Quer dizer, uma vez que aprendemos a ler a partitura não precisamos realizar novamente todos os atos de consciência que nos habilitaram a lê-la. Num único ato monotético, olhamos o signo musical e o decodificamos de imediato. Diferentemente disso, a constituição de uma obra musical não é monotética, mas sim politética⁸. A experiência com uma obra musical se dá no fluxo temporal de nossa consciência, numa *durée* bergsoniana, criando assim uma inter-relação entre ambas à medida que a obra se constitui. E uma vez que no momento em que experienciamos uma obra musical o fluxo de nossa consciência é simultâneo ao fluxo da obra, devemos parar de viver nos atos da vida cotidiana e nos rendermos ao fluxo temporal inerente

6 Com efeito, Conrad encontrará tanto convergências como divergências em relação a Riemann. De modo sumário, podemos dizer que o principal ponto de divergência entre ambos diz respeito ao que eles entendem como a menor unidade de sentido de uma obra musical. Para Riemann o motivo será considerado a menor unidade de sentido, para Conrad a menor unidade de sentido será encontrada no som isolado [*Einzelton*]. Evidentemente, essa divergência traz consequências acerca de como ambos concebem toda a estrutura rítmica e formal da música que não poderíamos tratar aqui de modo adequado.

7 Para um estudo mais aprofundado sobre Waldemar Conrad, cf. Angelucci (2004, 2010) e Mazzoni (2004, 2010).

8 Sobre a distinção entre atos politéticos e monotéticos cf. Husserl (2006, § 119).

à obra musical. Desse modo, o ouvinte flui junto com a música e poderá experienciar as suas unidades musicais. Contudo, para compreender a obra ele deverá efetuar ainda um ato de reflexão sobre a sua escuta, fazendo com que as unidades musicais escutadas sejam percebidas efetivamente como um contexto significativo⁹.

2.1.4 – Pierre Schaeffer (1910-1995)

Schaeffer não foi, propriamente dito, um filósofo. Em uma memorável passagem de seu *Traité des objets musicaux* [*Tratado dos objetos musicais*] (SCHAEFFER, 1977) esse autor afirma que durante anos havia feito fenomenologia “sem o saber”¹⁰ (SCHAEFFER, 1977, p. 262). Seja como for, Schaeffer fez um trabalho pioneiro sobre a escuta e sobre o *material* musical (cf. SCHAEFFER, 1977, p. 35), realizando assim o que poderíamos chamar de “fenomenologia do som” ou “fenomenologia da percepção auditiva”¹¹. Tal como Husserl, Schaeffer distingue entre o som “ideal” (o *objeto sonoro*) e o som “real” (o *signal acústico*) chamando a atenção para o fato de que “o sinal físico, em realidade, não é sonoro” (SCHAEFFER, 1977, p. 269)¹². Isso se dá porque nem todas as ondas elásticas que se propagam num meio material, tal como o ar (ROEDERER, 2002), se traduzem em “som” para um receptor – por exemplo. os infrassons e ultrassons. O “som” é um objeto que se mostra apenas para uma consciência. O aspecto genuinamente sonoro do som não é uma vibração mecânica e, justamente por isso, o “som” é um objeto intencional – ou um *objeto sonoro* propriamente dito (ZANGHERI, 2013). Mais precisamente, o conceito de objeto sonoro desenvolvido por Schaeffer é o resultado de uma *escuta reduzida* (uma escuta se volta para o próprio som a fim de apreciá-lo em suas diversas particularidades e sutilezas¹³). E embora o som, como objeto da percepção, possua um lastro material no sinal físico, ele de forma alguma poderá ser confundido com este (há apenas uma “correlação” entre eles).

Com efeito, a abordagem fenomenológica realizada por Schaeffer deveria servir como ponto de partida para a reformulação dos fundamentos teóricos da música. A formulação do conceito de objeto sonoro é o primeiro passo para pensarmos o que sustenta a estrutura dos *objets musicaux*. Infelizmente, a passagem da percepção sonora para o

9 Para um estudo mais aprofundado sobre Alfred Schutz, cf. Stascheit (2010), Del-Ben (2001a, 2001b) e os já citados trabalhos de Augusto Mazzoni (2004, 2010).

10 As principais referências fenomenológicas de Schaeffer são Husserl e Merleau-Ponty. Cf. Zangheri (2013).

11 Sobre a abordagem fenomenológica de Pierre Schaeffer, cf. Zangheri (2013), Kane (2007), Solomos (1999), Palombini (1993), Araujo (2013), Chion (1983), Marini e Toffolo (2009) ou Melo (2007).

12 Cf. também Chion (1983, p. 34).

13 Sobre o conceito de “escuta reduzida”, cf. Schaeffer (1977), Chion (1983), Palombini (1993) ou Zangheri (2013).

essencialmente musical envolveu Schaeffer em dificuldades que ele não conseguiu superar no âmbito da fenomenologia somente, e foi por este motivo que ele apelou também para certos elementos oriundos do estruturalismo linguístico (cf. ZANGHERI, 2015). O resultado disso é o que poderíamos chamar, parafraseando Holenstein (1975), de *estruturalismo fenomenológico* no sentido específico de que é uma teoria que concebe a música à maneira de uma linguagem, mas que tem a sua origem na apreciação dos elementos puramente sonoros do som (apreciados a partir da *escuta reduzida*). E é exatamente por isso que a seguinte passagem de Jakobson foi tão cara a Schaeffer¹⁴:

Existe pois, na combinação de unidades linguísticas, uma escala ascendente de liberdade. Na combinação de traços distintivos em fonemas, a liberdade individual do que fala é nula; o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas na língua em questão. A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita; está limitada à situação marginal da criação de palavras. Ao formar frases com palavras, o que fala sofre menor coação. E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa a ação das regras coercitivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não se deva subestimar o número de enunciados estereotipados (JAKOBSON, 1975, p. 39).

Assim, os objetos sonoros de um determinado sistema de “linguagem musical” seriam equivalentes aos fonemas de uma língua (cf. SCHAEFFER, 1977, p. 287-289), e a Tipologia e a Morfologia¹⁵ propostas por Schaeffer no *Traité* seriam as ferramentas para classificar todo e qualquer som (os objetos sonoros) tal como eles se apresentam para a percepção, bem como de sua “conveniência” para um uso musical (cf. SCHAEFFER, 1977, p. 343-348). Uma vez que compreendamos a estrutura morfológica e tipológica de todos os “fonemas” musicais possíveis, ainda que teoricamente, teríamos o escopo para caminharmos em direção ao estabelecimento de novas linguagens musicais – percorrendo assim os referidos níveis apontados por Jakobson. Temos portanto, um percurso que começa na fenomenologia e que termina no estruturalismo (linguístico). Cumpre observar, finalmente, que Schaeffer deixou um enorme legado. O conceito de objeto sonoro seria fundamental para que autores futuros pudessem repensar a escuta e o modo como nos relacionamos com os sons.

2.1.5 – Outras abordagens

Além desses trabalhos especificamente dedicados à música pudemos encontrar também uma série de abordagens fenomenológicas nas quais a música é tratada em meio a

¹⁴ Ela é citada duas vezes por Schaeffer no *Traité* (!). Cf. Schaeffer (1977, pp. 36 e 297-298)

¹⁵ Sobre a Tipologia e a Morfologia dos objetos sonoros em Pierre Schaeffer cf. Palombini (1993).

reflexões estéticas gerais. Na corrente de língua alemã, Mazzoni destaca os textos de Moritz Geiger (1880-1937) e Nicolai Hartmann (1882-1950). Em Geiger, Mazzoni sublinha a concepção de que a “música, como qualquer outra arte, requer uma atitude de concentração externa, e não interna. Ouvir música envolve concentrar a atenção de alguém na obra musical e não em si mesmo. Sentimentalismo diletante deve ser evitado” (MAZZONI, 2010, p. 224)¹⁶. Em Hartmann, Mazzoni destaca o modo como esse autor aplica o seu sistema de estratificação à música e as críticas que Ingarden faz a ele¹⁷.

Na França, além do trabalho de Pierre Schaeffer, descrito acima, podemos citar as discussões sobre a obra musical em Jean-Paul Sartre (1905-1980), Mikel Dufrenne (1910-1995) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Em Sartre, na *Conclusão* de *O imaginário* (cf. SARTRE, 1996) encontraremos uma concepção segundo a qual uma obra de arte não é nem um objeto da percepção (real) e nem um objeto ideal, mas sim um objeto do *imaginário*. Segundo Sartre, o objeto artístico é *imageante* na medida em que ele é realizado no imaginário. Assim, por exemplo, quando estamos diante de um quadro temos que ir além das manchas de tinta e da tela para realizarmos a imagem que está pintada. A tela com suas manchas de tinta nada mais é do que um *analogon* material que permite a nós acessar a imagem. Assim, temos de *irrealizar* a realidade material da tela para que possamos *realizar*, através da materialidade, a obra de arte. E o mesmo se dará com a música. A execução, os sons materiais, serão consideramos como um *analogon* da obra musical que será realizada apenas no imaginário¹⁸.

Em Dufrenne, em sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [*Fenomenologia da experiência estética*], encontraremos uma seção inteira dedicada à música na qual esse autor analisa a harmonia, o ritmo e a melodia da obra musical (DUFRENNE, 2011)¹⁹. Já em *O Poético*, Dufrenne relaciona poesia e música analisando o ritmo e a harmonia. (cf. DUFRENNE, 1969, p. 63-77). Por fim, encontraremos também algumas referências à música espalhadas em seus artigos (DUFRENNE, 1998).

Em Merleau-Ponty podemos destacar uma breve reflexão sobre música numa conferência intitulada *L'art et le monde perçu* [*A arte e o mundo percebido*] (in MERLEAU-PONTY, 2004, p. 55-66). Em um pequeno parágrafo, Merleau-Ponty (2004, p. 62-63) insere a

16 De nossa parte, pudemos localizar duas obras de Geiger. Cf. Geiger (1928, 1958).

17 De Hartmann, pudemos localizar duas obras. Cf. Hartmann (1949, 2014)

18 Conforme veremos, essa concepção de Sartre será muito parecida com a concepção do objeto puramente intencional de Ingarden.

19 Convém observar também que nessa obra Dufrenne faz uma série de críticas a Ingarden, Sartre, Conrad e Schloezer (cf. DUFRENNE, 2011, p. 259-280). Mazzoni, por sua vez, faz alguns breves comentários essa obra de Dufrenne, bem como de suas críticas a esses autores (cf. Mazzoni, 2004, p. 107-108).

música num debate mais amplo acerca da percepção e sublinha dois pontos interessantes: o primeiro, diz respeito ao fato de a música ser uma “arte que não fala” e, nesse sentido, uma arte que remete para si mesma; o segundo, ao fato de a música não ser um mero “agregado de sensações sonoras”, mas algo no qual “vemos aparecer uma frase e, de frase em frase, um conjunto e, por fim, como dizia Proust, um mundo que é, no domínio da música possível, a região Debussy ou o reino Bach. Só nos resta neste caso escutar [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 62-63).

Por fim, e para sermos um pouco mais completos, devemos lembrar também dos estudos musicológicos que se utilizam da fenomenologia. Além da já citada obra do célebre regente suíço Ernest Ansermet (1961), que expressa explicitamente o desejo de investigar a música a partir de um pensamento que se pretende fenomenológico²⁰, há também trabalhos que utilizam a fenomenologia no âmbito da análise musical como, por exemplo, Ferrara (1984) e Clifton (1976, 1983). Embora tais estudos, muitas vezes, deixem de lado questões de natureza essencialmente filosófica, eles buscam levar em consideração os aspectos subjetivos de nossa compreensão e percepção das estruturas formais da música.

* * *

Mas que dizer da abordagem que Ingarden faz da obra musical? Os próximos capítulos serão exclusivamente dedicados a isso.

20 Não entraremos no mérito das severas críticas que Ansermet recebe justamente em razão do modo como a fenomenologia é tratada por ele no texto em questão. Cf., por ex., D’Allonnes (1963) e Solomos (1999).

3 – ASPECTOS GERAIS DO PENSAMENTO DE ROMAN INGARDEN

3.1 – INGARDEN E A FENOMENOLOGIA

Diferentemente de Husserl que, como vimos, concebera a fenomenologia como uma investigação da estrutura formal da experiência cognitiva da consciência, Ingarden utilizará os achados da fenomenologia para levar a cabo uma investigação de natureza ontológica. No caso específico de Ingarden, essa investigação ontológica buscará estabelecer aquilo que *a priori* pode ser dito de verdadeiro acerca dos seres. Quer dizer, a “filosofia primeira” não é mais uma investigação crítica do conhecimento, mas sim uma ontologia.

Essa abordagem ontológica que Ingarden faz da fenomenologia irá se justificar na medida em que a intencionalidade pressupõe objetos para os quais a nossa consciência se dirige. O objeto já se apresenta à consciência num determinado modo de doação como real, ideal, imaginário, fantasioso etc. Assim, se para Husserl devemos em primeiro lugar compreender a estrutura formal da experiência de cognição dos objetos, para Ingarden, devemos esclarecer, antes de tudo, algo sobre o modo de ser possível desses objetos para os quais uma consciência se dirige para só depois nos perguntarmos sobre a possibilidade de conhecê-los (cf. KÜNG, 1994, p. 225). Como bem observa Maria Gołaszewska (1975, p. 48), Ingarden considera que os “problemas ontológicos são logicamente anteriores aos epistemológicos, uma vez que os últimos sempre assumem uma ontologia definida”. Desse modo, Ingarden entende que a filosofia primeira é uma ontologia em razão de ela ter de lidar, primeiramente, “com as relações necessárias e as puras possibilidades” (GOŁASZEWSKA, 1975, p. 48) dos objetos que aparecem para uma consciência. Evidentemente, isso de forma alguma significa que Ingarden esteja asseverando a existência efetiva dos objetos, mas apenas que ele está buscando compreender como seria o modo de ser dos objetos para que eles sejam possíveis como objetualidades – por exemplo, qual seria, necessariamente, a estrutura e o modo de ser de um objeto real para que ele seja possível? Assim, o itinerário da filosofia ingardeniana pode ser dividido em três grandes partes:

[...] a *ontologia* investiga as verdades necessárias, isto é, delimita os limites de sentido, nomeadamente a variedade dos *a priori* possíveis (isso envolve o que na Filosofia Analítica são os domínios da análise conceitual); a *metafísica* reivindica a existência, isto é, ela tenta definir qual a natureza daquilo que de fato é o caso; finalmente a *epistemologia*, que para Ingarden definitivamente não é a filosofia primeira, tem a tarefa de certificar a validade dos resultados já obtidos pelas investigações científicas e filosóficas (KÜNG, 1994, p. 225-226).

Em verdade, a “diferença entre Ingarden e Husserl é, de fato, a mesma que separa uma abordagem realista de uma idealista do problema” (KÜNG, 1994, p. 225), e como consequência disso, a controvérsia entre o realismo e o idealismo se tornará o tema central da filosofia de Ingarden.

À medida que a fenomenologia de Husserl se cristalizava cada vez mais como um *idealismo transcendental*, Ingarden buscava encontrar um viés pelo qual se pudesse demonstrar as fragilidades do pensamento idealista. Dado que, segundo o idealismo, o mundo seria produto da consciência transcendental, a via mais fácil de combatê-lo seria analisar aqueles objetos sobre os quais não pairasse nenhuma dúvida de que eles são frutos da criatividade humana: as obras de arte. É justamente pela demonstração de que o modo de ser das obras de artes é completamente diferente do modo de ser do mundo que o idealismo poderia ser combatido. Por esta razão, no *Prefácio de A obra de arte literária* (INGARDEN, 1973, p. 4), Ingarden nos adverte que, embora aquela obra tenha como principal tema a literatura, os motivos que o levaram a tratar desse assunto são de “*natureza filosófica geral*” e, portanto, transcendem os problemas regionais da obra literária. O “conflito entre o ‘Realismo’ e o ‘Idealismo’ abrange vários grupos de problemas muito intrincados que é necessário distinguir e tratar isoladamente antes de se abordar o problema principal metafísico” (INGARDEN, 1973, p. 4). Assim, Ingarden poderá combater:

[...] a tentativa do chamado Idealismo Transcendental de E. Husserl em conceber o mundo real e os seus elementos como objetividades puramente intencionais, que têm seu fundamento ontológico e a sua razão determinante nas profundidades da pura consciência constitutiva. Para tomar posição perante essa teoria, [...], é, entre outras coisas, necessário pôr em relevo a estrutura essencial e o modo de ser do objeto puramente intencional, para em seguida examinarmos se as objetividades reais, pela sua própria essência, podem ter essa mesma estrutura e esse mesmo modo de ser. Com este escopo, procurei um objeto cuja intencionalidade pura fosse indubitável e em que pudéssemos estudar as estruturas essenciais e o modo de ser do objeto puramente intencional sem nos submetemos às sugestões resultantes da consideração das objetividades reais (INGARDEN, 1973, p. 4).

Em verdade, Ingarden deverá distinguir os objetos puramente intencionais não apenas dos objetos *reais*, mas também dos *ideais* e dos *supratemporais absolutos*. Assim, no âmbito das “puras possibilidades” e das “relações necessárias”, Ingarden (2013, § 33) identificará, ao final do percurso, quatro modos de ser presumíveis em geral¹:

1 Convém observar que estes são apenas as quatro possibilidades gerais. Cada uma delas comporta uma série de outras subdivisões segundo diversas categorias (cf. INGARDEN, 2013, § 33).

1. Seres supratemporais absolutos: um ser que se apresenta à minha consciência como estando absolutamente fora do tempo. Um ser como Deus é um bom exemplo de um ser supratemporal absoluto;
2. Seres supratemporais: são seres constituídos a partir de princípios lógicos e verdades matemáticas e que, necessariamente, se apresentam à consciência como estando fora do tempo. Em geral, a tradição do pensamento ocidental considera tais seres como *ideais*;
3. Seres determinados temporalmente: temos aqui os seres que geralmente são chamados de *reais* pela tradição do pensamento ocidental e que se apresentam à consciência como estando situados no presente, no passado ou no futuro. São exemplos de seres determinados temporalmente coisas, pessoas, eventos, processos históricos etc.;
4. Seres puramente (ou exclusivamente) intencionais: são os seres que compartilham de algumas características dos seres supratemporais e de algumas características dos seres determinados temporalmente. Um ser puramente intencional é doado à consciência como possuidor de uma “identidade duradoura que transcende a multiplicidade dos atos mentais e reproduções físicas, mas não é intemporal, ele tem um aniversário, muda no curso da história, e pode eventualmente morrer”² (KÜNG, 1994, 229) Outrossim, é um ser cuja realização e determinação depende de uma consciência que o realize e o concretize e, sendo assim, ele não poderiam existir de outro modo senão intencionalmente. Ele é *heterônomo em relação à consciência*. São exemplos de seres puramente intencionais os seres fictícios, imaginários, fantásticos, os objetos estéticos e, por fim, os objetos artísticos ou as obras de arte.

Uma vez que cada um desses seres consistem em objetos para os quais uma consciência se direciona, todos eles devem ser entendidos como objetos intencionais. O que se sublinha aqui é apenas o possível modo de ser deles em virtude do modo como eles são doados à consciência.

Além disso, o que Ingarden entende por ‘tempo’, nesse contexto, é o que ele chama de *tempo concreto*. Trata-se de uma “sequência de tempo” que se contradistingue tanto do tempo *abstrato*, “definido por meio do simbolismo matemático, e em particular o tempo da física matemática”, como do tempo *comum* ou *padrão* – “o tempo que surge apenas a partir da comparação dos numerosos tempos concretos das entidades particulares” (INGARDEN, 2013, § 27). Apesar disso, o Autor frisa que não se pretende aqui desenvolver uma “teoria geral do tempo” – quer dizer, não se trata de explicar se esse tempo concreto é homogêneo,

2 Essa metáfora no qual Küng compara a obra com um ser vivo será explicitada mais adiante.

heterogêneo, quantitativo ou qualitativo. O tempo concreto é um tempo *cheio* que contrasta com o tempo *vazio* das definições físico-matemáticas. Em verdade, ele é “‘preenchido’ pelo que transpira, ocorre ou persiste ‘nele mesmo’” (INGARDEN, 2013, § 27). Ingarden (2013, § 27) argumenta que, num certo sentido, o tempo concreto é um tempo *absoluto*, pois é o “tempo da entidade *em si* que está, em qualquer caso determinado, em consideração – desde que essa entidade exista”. Sendo assim, ele não é uma forma subjetivamente condicionada que, de algum modo, é imposta aos objetos de fora (como ocorre, segundo o Autor, em Kant). Isso indica que a discussão acerca da oposição entre tempo vivido e tempo não-vivido não terá um impacto direto nesse estágio do debate proposto por Ingarden. Em outras palavras, teremos um tempo vivido se o tempo da entidade em questão for, de fato, “o tempo de múltiplas vivências”; mas, por outro lado, teremos um tempo não-vivido se o tempo da entidade em questão for “privada de consciência” (INGARDEN, 2013, § 27). Esse tempo *concreto* ou *absoluto* será sempre “o tempo da entidade temporalmente determinada, como se ele fosse imanente a ela, pertencente a ela em virtude da essência” (INGARDEN, 2013, § 27).

3.2 – A ESTÉTICA FILOSÓFICA DE INGARDEN

Como se pode observar, as discussões estéticas não foram, em princípio, o objetivo central do pensamento de Ingarden. Elas se situam num contexto mais amplo como parte de um extenso argumento contra o idealismo transcendental de Husserl e têm como tarefa principal descrever o modo de ser do objeto puramente intencional (THOMASSON, 2012). Entretanto, as investigações no campo da estética acabaram por adquirir uma dimensão um tanto imprevista no *corpus* da obra ingardeniana. As suas detalhadas análises resultaram em contribuições sólidas e originais para a teoria da arte que deram origem a uma série de outras discussões até então inéditas no movimento fenomenológico. Tendo isso em mente, Maria Gołaszewska descreve o seguinte desenvolvimento da estética de Ingarden:

Gradualmente, todavia, temas estéticos foram adquirindo um status independente junto ao sistema de Ingarden. Após a investigação acerca da essência da obra literária apareceram estudos sobre pintura, música, teatro, filme e arquitetura discutindo as estruturas de todas essas artes. Ao mesmo tempo, um outro rumo de suas investigações estéticas foi se desenvolvendo com respeito ao modo de cognição de objetos característicos oferecidos pela arte; particularmente compreensivos foram os estudos sobre a cognição das obras literária e musical. Finalmente, durante os anos 1950, um terceiro rumo de investigações teóricas acerca da estética emergiram, relativos aos problemas dos valores estéticos (GOŁASZEWSKA, 1975, p. 47).

Quer dizer, a partir de um projeto ontológico geral, desenvolveram-se ontologias das diversas formas de arte que, por sua vez, geraram uma investigação acerca do modo de cognição dos objetos próprios às obras de arte que, finalmente, culminaram em estudos sobre a questão do valor estético da obra de arte. Evidentemente, Ingarden reconheceu todos esses desdobramentos do seu pensamento e, mais do que isso, chegou até mesmo a descrevê-los e a propor uma série de princípios a serem observados por uma “estética filosófica”. Em especial, isso é realizado num pequeno artigo intitulado *O estetyce filozoficznej* – traduzido para o inglês com o título *On philosophical aesthetics* (in INGARDEN, 1985, pp. 17-24), e para o francês com o título *De l'esthétique philosophique* (in INGARDEN, 2011, pp. 29-38) – acerca do qual gostaríamos de expor alguns aspectos e tecer breves comentários.

“A estética, quanto ao seu objeto de estudos, é melhor descrita quando nos voltamos para a entrada em contato de uma consciência subjetiva com um objeto – particularmente, com uma obra de arte” (INGARDEN, 1985, p. 17). Segundo o Autor, a partir desse encontro abre-se a oportunidade para que se desenvolvam tanto uma “experiência estética” como a constituição de um “objeto estético”. Ao analisarmos essa relação revelam-se os fenômenos básicos, bem como as entidades básicas que nos permitem definir os conceitos elementares do que seria uma investigação de natureza estética. Além disso, a análise acaba por estabelecer um campo de estudos unificado que nos previne contra abordagens unilaterais das assim chamadas estéticas “objetivas” ou “subjetivas” (o saldo, no domínio da estética, da controvérsia entre o realismo e o idealismo). Isso demonstra que, ao pretender que a investigação se concentre justamente na relação entre a consciência e o fenômeno representado pela obra de arte, Ingarden já parece, de antemão, entender a investigação estética no âmbito de uma análise intencional fenomenológica. Isso nada mais é, portanto, do que um desdobramento da concepção das obras de arte como objetos puramente intencionais.

Continuando a sua argumentação, Ingarden afirma:

Se a tarefa da estética é considerada como consistindo na explicação de conceitos básicos e em prover a compreensão das conexões ônticas básicas e das relações entre certas experiências e certos objetos (particularmente, das obras de arte), bem como de seus valores, então a estética é obviamente uma investigação filosófica que não é apenas um suplemento essencial para outros ramos da filosofia, mas, igualmente, necessita de seu próprio material e de seu próprio suporte metodológico. Especialmente ao explicar o modo de ser e a estrutura das obras de arte, ela deve se voltar para os resultados alcançados pela ontologia geral e pela teoria filosófica dos valores (INGARDEN, 1985, p. 17).

Como destacamos no início, há de se levar em conta que durante o intervalo de aproximadamente quarenta anos que separa a publicação dos dois textos³, o Autor desenvolveu outros dois tópicos relacionados ao modo de ser puramente intencional das obras de arte. O primeiro, e mais imediato, diz respeito a uma investigação acerca do modo como compreendemos uma obra de arte – e o texto mais representativo que aborda esse assunto é, sem dúvida, *O poznawaniu dzieła literackiego* [*A cognição da obra de arte literária*]⁴. O segundo, como foi explicitamente mencionado, diz respeito a uma teoria filosófica dos valores (os valores artísticos e estéticos aí incluídos) que Ingarden começa a desenvolver de forma mais sistemática nos escritos publicados após a Segunda Guerra Mundial. Quer dizer, de uma forma talvez um tanto imprevista, as teorias estéticas de Ingarden parecem ganhar forma e consistência à medida que ele desenvolve o seu pensamento retomando uma série problemas específicos que apenas haviam sido apontados nos trabalhos iniciais. E é exatamente a partir desses posteriores desenvolvimentos que a estética pode assumir agora este papel de destaque no pensamento ingardeniano.

E tudo isso se confirma nos argumentos que ele expõe em seguida ao afirmar francamente que está “convencido de que a abordagem fenomenológica dos objetos estéticos e dos fenômenos tem produzido resultados valiosos” e de que ela “abre perspectivas promissoras para o futuro da estética e das disciplinas que dependem dela” (INGARDEN, 1985, p. 17). Contudo, o Autor adverte que isso não implica “a exclusão de outros métodos em benefício da fenomenologia. Cada investigador deve decidir, por si mesmo, quais métodos escolhe usar e com quais questões deseja começar” (INGARDEN, 1985, p. 17). Como se pode constatar, Ingarden tenta novamente contornar certos tratamentos unilaterais que poderiam prejudicar os resultados obtidos por uma pesquisa de natureza estética. A adoção de vários métodos e pontos de partida consiste num “genuíno esforço para que se esclareçam quaisquer diferenças entre os resultados obtidos” (INGARDEN, 1985, p. 17). E isso se justifica em virtude da natureza dos objetos estudados pela estética (as obras de arte).

Diferente daquela abordagem fenomenológica que estava circunscrita nos domínios da teoria do conhecimento, na qual era vetado o apelo a conhecimentos prévios, nos domínios da estética, torna-se impossível não pressupor a experiência de uma Cultura e de

3 *A obra de arte literária* foi publicada pela primeira vez em 1931. O artigo *O estetyce filozoficznej* foi publicado pela primeira vez em 1970 e consiste numa versão de um texto em alemão (*Ästhetik und Kunstphilosophie*) que foi apresentado por Ingarden no *XIV Congresso Internacional de estética*, ocorrido em Viena, em setembro de 1968 (cf. INGARDEN, 1985).

4 Publicado pela primeira vez em 1937, este texto também recebeu uma versão revisada em alemão, de autoria do próprio Ingarden, intitulada *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [*A cognição da obra de arte literária*], (publicada pela primeira vez em 1968). Outrossim, lembramos que há uma tradução espanhola desse texto (cf. INGARDEN, 2005).

uma História (ainda que se possa colocar em questão, ou mesmo relativizar, certo “determinismo” exercido por ambas). Mais do que isso, é na experiência de nossa vida cotidiana que temos contato com obras de arte, que buscamos saber o autor, a época em que ela foi produzida, quais eram os recursos e conhecimentos técnicos disponíveis etc. E mesmo que não tenha conhecimento especializado, alguém imerso em nossa cultura saberá que, por exemplo, aquilo que ele escuta no rádio é uma música e não, por exemplo, uma barafunda de sons independentes e desconexos (e isso ocorre mesmo que ele não saiba precisar de forma exata e rigorosa o que seja “música”). Justamente por isso, o caráter filosófico da estética não deve ser entendido como uma “condenação de todas as investigações empíricas que foram recentemente buscadas sob o nome de ‘estética empírica’” (INGARDEN, 1985, p. 17-18). E isso se dá porque:

No estudo específico das artes, tanto as abordagens puramente descritivas quanto as históricas, bem como o assim chamado conhecimento geral da arte [*allgemeine Kunstwissenschaft*] e, por outro lado, a psicologia do comportamento criativo e da experiência estética, junto com a sociologia da arte e do [estudo] do surgimento das correntes e estilos, são todas linhas totalmente válidas de abordagem com os seus próprios e inegáveis problemas a serem resolvidos; além disso, todas elas podem fornecer resultados que podem ser importantes para a estética filosófica (INGARDEN, 1985, p. 18).

Essa contribuição das estéticas empíricas às estéticas filosóficas se dá na exata medida em que as primeiras revelam fatos e fenômenos que simplesmente passariam despercebidos às últimas em razão de estas buscarem “atingir conclusões de natureza mais geral” (INGARDEN, 1985, p. 18). Ou seja, parece ser a partir do conhecimento especializado de alguma forma de arte que surgem problemas que demandam um estudo específico acerca dos fundamentos e dos princípios gerais daquela forma de arte em questão. Por isso mesmo, as tentativas de simplesmente suprimir as estéticas filosóficas pelas empíricas devem ser, segundo o Autor, definitivamente censuradas. Mais especificamente, o que justifica isso é o fato de a estética filosófica fornecer “às investigações estéticas empíricas um conjunto seletivo de concepções já esclarecidas e leis fundamentais do que é essencial” (INGARDEN, 1985, p. 18) àquela forma de arte, e que não seriam descobertos por meio de investigações exclusivamente empíricas e por métodos indutivos. As estéticas filosóficas tornam explícito aquilo que é impreciso nas estéticas empíricas e dá a elas os fundamentos teóricos necessários. Negar isso seria negar aquilo que as estéticas empíricas implicitamente exigem. E é justamente por isso que uma investigação acerca do modo de ser de uma obra musical, por exemplo, se torna tão importante.

Por sua vez, apesar de as estéticas filosóficas também se utilizarem de vários materiais referentes aos fenômenos estéticos fornecidos pelas estéticas empíricas, as duas abordagens devem permanecer substancialmente independentes em seus principais enunciados. Assim:

Clarificar estes fenômenos [estéticos], trazer suas principais características e definir os limites com os quais eles podem variar sem perder a sua identidade é sempre a tarefa da estética filosófica, e isso por si só pode fornecer os meios para analisar a sua essência e, portanto, a sua apreensão conceitual (INGARDEN, 1985, p. 18).

Por outro lado, são exatamente essas elucidações de base que buscam explicitar aquilo que define uma determinada obra segundo uma determinada forma de arte que, de acordo com o Autor, constituem os fundamentos sobre os quais as estéticas empíricas poderão se beneficiar. Contudo, e para que se obtenham todos os benefícios da cooperação entre as duas abordagens, é essencial que seus métodos e seus problemas intrínsecos sejam mantidos rigorosamente apartados (cf. INGARDEN, 1985, p. 18).

Dito isso, Ingarden finalmente poderá descrever os seguintes “campos subordinados de investigação” que deveriam fazer parte das pesquisas de uma estética filosófica:

(a) A ontologia de diferentes obras de arte (por exemplo, pinturas, obras literárias, composições musicais). (b) A ontologia do objeto estético na medida em que ele é a concretização estética de uma obra de arte, ou seja, a ontologia de sua forma e de seu modo de existência. (c) A fenomenologia do comportamento estético criativo (do processo criativo). (d) A investigação filosófica do estilo da obra de arte e sua relação com valor. (e) A fenomenologia e a ontologia de valores inerentes em obras de arte e objetos estéticos, isto é, os valores artísticos e estéticos; isso inclui o possível fundamento dos valores na obra de arte ou em um objeto estético, bem como a constituição dos valores na experiência estética por meio da qual eles são ativamente descobertos. (f) A fenomenologia da experiência estética receptiva e de sua função na constituição do objeto estético. (g) A teoria da cognição da obra de arte e de um objeto estético, em particular, a cognição dos valores artísticos e estéticos; a teoria da valoração estética. (h) A teoria filosófica do significado e da função da arte (ou dos objetos estéticos) na vida humana. (A metafísica da arte?) (INGARDEN, 1985, pp. 18-19)

E Ingarden conclui estes apontamentos afirmando que cada um destes “campos estabelece diferentes relações uns com os outros e nenhum deles pode ser estudado inteiramente aparte dos problemas e resultados dos outros” (INGARDEN, 1985, p. 19)

Assim, podemos reafirmar que Ingarden nos apresenta uma verdadeira sistematização das investigações estéticas que, como bem sintetizou Andrzej Gniazdowski (2010, p. 167), compreende três grandes áreas: “(1) a ontologia dos vários tipos de obras de

arte [...], (2) os problemas da *experiência estética* e da *cognição* das obras de arte [...], e (3) *tópicos axiológicos* e sua constituição nas obras de arte”.

O *Ensaio* sobre a música busca essencialmente demonstrar o modo de ser puramente intencional da obra musical, mas faz também uma série de apontamentos relativos aos outros campos de investigação descritos por Ingarden acima (como vimos, eles estão inter-relacionados). Pois, será somente a partir de fundamentos seguros que poderemos discutir os demais temas estéticos relativos à música. Outrossim, constataremos que o debate acerca dos elementos sonoros e não-sonoros consistem no limiar das discussões sobre a “cognição dos objetos característicos” apresentados pela obra musical, bem como os seus valores estéticos.

3.3 – A OBRA DE ARTE COMO SER PURAMENTE INTENCIONAL

3.3.1 – A heteronomia da obra de arte em relação à consciência

Por que, exatamente, os objetos puramente intencionais, e entre eles as obras de arte, são heterônomos em relação à consciência?

Antes de tudo, é preciso observar que Ingarden concebe aqueles quatro modos de ser possíveis em geral a partir das reflexões que Husserl fazia acerca dos diversos *modos de doação*. Conforme vimos, Husserl percebera que os objetos para os quais uma consciência se reporta podem ser doados como *presença* ou *ausência* e nas diversas modulações que esses dois modos de doação possibilitam (por meio da percepção, imaginação, intenções signitivas etc.). E é justamente em razão de os objetos nos serem doados de diversos modos que Ingarden poderá especular e teorizar acerca da possível estrutura ontológica deles. No caso específico de uma obra de arte, Ingarden (1985, p. 91; 2011, p. 142) nos explica que ela só pode ser trazida à existência por meio da atividade criativa do artista. Embora essa atividade criativa consista em atos de consciência específicos, eles só irão se manifestar por meio de “certas operações dirigidas pela vontade criativa do artista que traz à existência ou transforma certo objeto físico – o material – conferindo-lhe aquela forma por meio da qual ele se torna o substrato da obra de arte em si” (INGARDEN, 1985, p. 91; 2011, p. 142). Esse substrato material, e portanto real, dará suporte a uma obra de arte como uma obra literária, uma música, uma pintura, uma escultura etc. Entretanto, ocorre que a obra de arte em si não se reduz a esse substrato – não se reduz às palavras (escritas ou faladas), aos sinais acústicos, à tela com camadas de tinta, ao bloco de pedra etc. Apesar de as propriedades do substrato material serem relevantes para as propriedades da obra artística, na medida em que ela

depende dele, a estrutura e as propriedades de uma obra de arte sempre se estendem para além desse substrato (INGARDEN, 1985, p. 91; 2011, p. 142). Ou seja, ela não é determinada pelas “variedades de nível primário das suas qualidades”, mas “contém junto a si características lacunares por definição, áreas de indeterminação: é uma criação esquemática” (INGARDEN, 1985, p. 91; 2011, p. 142). Isso indica que muito daquilo que a determina, forma os seus componentes e as suas qualidades não está presente em ato, mas apenas em potência. Assim, uma obra de arte necessita de “um agente que exista fora dela” (INGARDEN, 1985, p. 92; 2011, p. 142), um espectador que realize a sua *concretização* por meio de uma série de atos de consciência complexos e interligados. “Através de sua atividade cocriativa⁵ de apreciação” (INGARDEN, 1985, p. 92; 2011, p. 142), o observador se coloca numa posição na qual ele “interpreta” a obra e, desse modo, “sob a influência das sugestões que vêm da obra em si, ele preenche a estrutura esquemática, suprimindo, pelo menos em parte, as áreas de indeterminação e atualizando vários elementos que estão apenas em estado de potencialidade” (INGARDEN, 1985, p. 92; 2011, p. 142-143). A *concretização* da obra é, portanto, o resultado comum da atividade do artista e do observador. E é justamente em razão disso tudo que a obra é heterônima em relação à consciência. Assim, numa obra literária, por exemplo, os objetos, as personagens, os lugares, os fatos, os acontecimentos etc., terão de ser realizados pela consciência do leitor, pois, efetivamente, eles não estão sendo intuídos ou percebidos *in propria persona*⁶. Diante de nós há apenas palavras (escritas ou faladas). Para que verdadeiramente concretizemos a obra literária é preciso irmos além das palavras e suas significações. Além disso, uma obra literária irá adquirir uma série de características qualitativas que, necessariamente, deverão ser concretizadas pelo leitor – como, por exemplo, a apreensão da estrutura *quasi-temporal*⁷, a “densidade” da narrativa, e uma série de outros elementos qualitativos que devem ser percebidos durante a leitura. Por sua vez, numa pintura, o que minha intuição sensível efetivamente atinge nada mais é do que uma tela dotada de vários borrões e camadas de tinta. Para que eu verdadeiramente “veja” e realize as figuras pintadas nele (a própria obra imagética) é da mesma forma necessário ir além da tela e seus pigmentos coloridos. Quanto à música, finalmente, o mesmo poderá ser dito. Para concretizarmos as qualidades estéticas de uma obra de arte musical será necessário irmos além dos dados sonoros, pois, do contrário, tudo o que teremos à nossa frente nada mais será do que uma barafunda sonora sem nenhum sentido propriamente estético ou artístico. Tal

5 Nesse sentido, seria deveras interessante um estudo que comparasse essas concepções de Ingarden com as reflexões que Barthes (2004) e outros (cf. HANSEN, 1992) fazem acerca da noção de “autor”.

6 Conforme veremos mais adiante, será exatamente essa a função do *estrato* dos *aspectos esquematizados* na obra de arte literária.

7 O conceito de *quasi-temporalidade* será tratado por nós no terceiro capítulo deste trabalho.

como ocorreu com a pintura e a obra literária, uma obra musical também deve ser necessariamente concretizada pelo espectador.

Por fim, há de se salientar que uma mesma obra pode ser concretizada de muitas maneiras diferentes – uma vez que a obra pode ser concretizada por vários espectadores, ou ainda, concretizada de maneiras distintas por um mesmo espectador. Em virtude dessas várias concretizações possíveis de uma mesma obra de arte ao longo da história, Ingarden (1973, §§ 61-64) irá nos falar de uma “vida” da obra. Quer dizer, do mesmo modo como um indivíduo, uma obra perdura e existe durante um certo período de tempo. Como afirmava Küng a pouco, uma obra tem data de nascimento e pode até mesmo morrer, deixar de existir. Além disso, um “ser vivo transforma-se constantemente durante a sua vida” (INGARDEN, 1973, § 64). Ele se desenvolve e chega a um “período de maturidade”. Tendo isso em vista Ingarden poderá concluir que:

1. A obra [...] “vive” na medida em que atinge a sua *expressão numa multiplicidade de concretizações*. 2. A obra [...] “vive” na medida em que *sofre transformações em consequência* de concretizações sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes (INGARDEN, 1973, § 64, grifos do Autor).

Essa “vida”, todavia, em nada muda o modo de ser puramente intencional e nem a heteronomia da obra de arte em relação à consciência.

3.3.2 – A influência do pensamento de Henri Bergson

3.3.2.1 – A noção de *qualidade*

O pensamento de Husserl não foi o único a influenciar de forma significativa a filosofia de Ingarden. Ao lado de Husserl, as ideias do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) tiveram também bastante influência sobre o pensamento de nosso Autor⁸. Em especial, o que chamou a atenção de Ingarden é o tratamento que Bergson, em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (BERGSON, 1988) dá aos conceitos de “quantidade” e “qualidade”.

A interpretação que Ingarden faz de Bergson parte da constatação de que há duas maneiras de compreendermos uma totalidade, a saber, como *multiplicidade distinta* e como

⁸ Cumprir observar que a tese de doutorado de Ingarden é sobre Bergson – *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson* (cf. INGARDEN, 1922). Para um comentário acerca das críticas que Ingarden faz a Bergson, cf. Fataud (1959).

multiplicidade indistinta. Como uma multiplicidade de elementos distintos, devemos entender cada uma das unidades que compõem o todo como “idênticas entre si” (BERGSON, 1988, p. 58). Ou seja, devemos de antemão deixar de lado todas as diferenças individuais de cada elemento para considerar apenas a sua função numérica comum. E é apenas em razão dessa atitude que anula todas diferenças que podemos contar as unidades que compõem um todo. Assim, poderemos dizer que há cinquenta ovelhas num rebanho mesmo que se possa distinguir “umas das outras e o pastor as conheça facilmente” (BERGSON, 1988, p. 58). Nesse caso, o todo nada mais é do que uma soma de partes descontínuas na qual cada um dos elementos deve persistir para que outro possa ser acrescentado. Em resumo, é apenas no *espaço* ou na *extensão* que teremos uma multiplicidade distinta, poderemos contar as unidades e, finalmente, poderemos falar em “quantidade”.

Mas, que dizer da multiplicidade indistinta? Segundo Bergson, esta é uma multiplicidade do espírito e, como tal, não pode ser contada ou somada do mesmo modo como realizamos estas operações no espaço. Será apenas no tempo, ou mais precisamente, na *duração* [*durée*], que poderemos falar em uma multiplicidade indistinta. Para explicar isso, Bergson elabora o célebre exemplo das batidas do sino.

É evidente que os sons do sino me chegam sucessivamente; mas de duas uma. Ou conservo cada uma destas sensações sucessivas para as organizar com outras e formar um grupo que me lembra uma ária ou ritmo conhecido: então, não *conto* os sons, limito-me a recolher a impressão, por assim dizer, qualitativa que seu número exerce sobre mim. Ou, então, proponho-me explicitamente a contá-los, e importará, pois, separá-los, e que esta separação se realize num meio homogêneo em que os sons, privados das suas qualidades, de alguma maneira vazios, deixem vestígios idênticos da sua passagem. Resta saber, é verdade, se o meio é do tempo ou do espaço. Mas um momento do tempo, repetimo-lo, não pode manter-se para se acrescentar a outros. Se os sons se dissociam é porque deixam entre si intervalos vazios. Se os contamos, é porque os intervalos permanecem entre os sons que passam: como é que estes intervalos permaneceriam, se são pura duração e não espaço? Logo, é no espaço que a operação se efetua (BERGSON, 1988, p. 64, grifo do autor).

Ao apreendermos qualitativamente o conjunto das batidas como uma totalidade, teremos uma multiplicidade indistinta, pois, mais do que sons individuais, apreenderemos uma pequena *frase* ou *célula* musical. *A fortiori*, as diferenças de timbre ou de intensidade de cada badalada também serão imprescindíveis para que se possa identificar algum ritmo no conjunto. E é exatamente nesse sentido que o todo constituído por uma multiplicidade indistinta de elementos será “qualitativo”.

Além da qualidade, outra característica que definirá a multiplicidade indistinta do todo é a heterogeneidade. Diferente da multiplicidade distinta e quantitativa, que é

necessariamente homogênea em virtude da anulação das diferenças entre os elementos constituintes, a multiplicidade indistinta se mostrará heterogênea justamente por levar em consideração os aspectos qualitativos e o modo como os elementos influenciam uns aos outros modificando-se mutuamente. Assim, Bergson fará as seguintes ponderações acerca da melodia:

Não se poderia dizer que, se as notas se sucedem, apesar de tudo, as percebemos umas nas outras, e que o seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, se bem que distintas, se penetram exatamente pelo próprio efeito da sua solidariedade? A prova está em que, se quebrarmos a medida, insistindo mais do que o razoável numa nota da melodia, não será o seu prolongamento exagerado, enquanto alongamento, que nos advertirá do nosso erro, mas a mudança qualitativa assim fornecida ao conjunto da frase musical. Pode, portanto, conceber-se a sucessão sem a distinção, como penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos, em que cada um, representativo do todo, dele não se distingue nem isola a não ser por um pensamento capaz de abstração (BERGSON, 1988, p. 73).

3.3.2.2 – A noção de *Gestalt*

Curiosamente (e de uma maneira deveras inusitada), Ingarden entenderá o conceito de *Gestalt* combinando [1] as concepções de Bergson acerca da multiplicidade indistinta, qualitativa e heterogênea, com [2] com certos elementos bem específicos de concepções desenvolvidas por Husserl. Quer dizer, embora Ingarden faça referências pontuais aos teóricos da *Gestalttheorie* e da *Gestaltpsychologie*, como Ehrenfels e Wertheimer, será por meio dos ensinamentos de Bergson e Husserl que a *Gestalt* e uma série de termos correlatos (como ‘qualidade do todo’, ‘qualidade harmoniosa’, ‘qualidade gestáltica’, ‘totalidade gestáltica’ etc.) será compreendida⁹. E Ingarden torna isso explícito em, pelo menos, duas passagens:

No meu conhecimento, o primeiro a fazê-lo [compreender a *gestal* ou a qualidade do todo] foi Bergson com seu *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris, 1889). Depois vieram Husserl e os fenomenólogos que, incidentalmente, não foram conscientes de suas afinidades com Bergson sobre esse ponto, e foi somente por volta de 1912 que Wertheimer propôs o seu conceito de *Gestalt* (INGARDEN, 1989, p. 128, n. 37; 1962, p. 56, n. 36).

Realmente, Bergson foi o primeiro na filosofia moderna a aludir a existência de tais qualidades “*Gestalt*” em seu *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris, 1889) – embora não tenha dado esse nome para elas. Hoje em dia a palavra “*Gestalt*” (ou “qualidade gestáltica”) não se entende entre todos da mesma maneira. E é também tomada num sentido mais amplo do que uma “qualidade harmoniosa”

9 Assinalamos que Ingo Schütze está de acordo conosco no que diz respeito a esse assunto: “Através de suas referências a Bergson e Husserl, Ingarden toma distância da *Gestalttheorie* de Ehrenfels e da *Gestaltpsychologie* de Wertheimer, não apenas por causa de sua preferência pela tradição fenomenológica, mas também por certas razões filosóficas [...] (SCHÜTZE, 2007, p. 80).

especificada aqui. Por outro lado, a existência das “Gestalten” é negada por muitos, em particular pelos positivistas de várias origens. Todavia, uma ambiguidade maior distingue a expressão “estrutura”, da qual todo o movimento chamado “estruturalismo”, por exemplo, na linguística geral, sofre (INGARDEN, 2005, p. 249, n. 30).

Além disso, Ingarden aproxima as reflexões da *durée* de Bergson às teorias do tempo de Husserl.

Eu esboço aqui apenas algumas características do tempo vivido. Ao fazer isso, sigo o ponto de vista bem conhecido de Bergson acerca da “duração concreta” e as análises muito mais perspicazes de Husserl publicadas em “Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins” [*Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*] (INGARDEN, 1989, p. 126, n. 25; 1962, p. 40, n. 24).

Isso tudo indica que Ingarden parece vislumbrar nas reflexões de Bergson uma via para compreender o modo de ser dos objetos puramente intencionais e, mais especificamente, os objetos estéticos. Pois, é justamente porque começamos a apreciar “qualidades” – ou seja, em como uma multiplicidade indistinta de partes solidárias que se influenciam mutuamente modificam o aspecto de si mesmas e do todo –, que o objeto deixa de ser uma mera “coisa” real e passa a constituir um objeto estético¹⁰.

Conforme vimos, as reflexões de Husserl sobre o tempo buscavam explicar o modo como nossa consciência tem experiência com os objetos de extensão temporal reais. Diferente disso, e servindo-se das reflexões de Bergson, Ingarden tentará compreender a estrutura temporal inerente ao modo de ser dos objetos estéticos (o tempo “concreto” deles). Nesse sentido, podemos antecipar, desde já, que uma obra musical não poderá ser compreendida como um objeto de extensão temporal real, mas, conforme buscaremos demonstrar, como um objeto *supratemporal* num sentido bem específico e, ao mesmo tempo, distinto dos objetos ideais. Quer dizer, não poderemos confundir o modo de ser das formações sonoras *reais* (situadas no tempo), com o modo de ser das formações sonoras *irreais* (que não podem ser, propriamente ditas, situadas no tempo) que constituem a obra musical.

Por último, é importante destacar que o que o Autor entende por “formações sonoras”, “construtos sonoros” [*Tongebilde, tonales Gebilde* ou *Klanggebilde*] ou ainda “formações acústicas” [*akustisches Gebilde*] nada mais é do que uma formação de sons que constitui um todo e, nesse sentido específico, elas serão compreendidas como *totalidades gestálticas sintéticas* – conforme veremos mais adiante. Assim, são exemplos de formações sonoras ou acústicas melodias, acordes, ritmos, formações tímbricas, pontilhismos etc., e até

¹⁰ Cf. INGARDEN, 1985, pp. 107-132; 2005, § 24; 2011, pp. 64-95.

mesmo um único som (tomado em sua totalidade qualitativa). Cumpre observar ainda que os termos ‘acústico’ e ‘sonoro’ serão utilizados de forma praticamente idêntica por Ingarden. Diferentemente do que poderíamos, em princípio, imaginar, o termo ‘acústico’ não nos deve levar a compreendê-lo exclusivamente como algo relativo à ciência Acústica ou ao *signal acústico* descrito pela Física. Em verdade, o Autor utiliza o termo ‘acústico’ simplesmente a partir de seu sentido etimológico – do grego *Akoustikós* [ακουστικός], que significa o “que tem a qualidade de ser percebido pelo ouvido” (cf. BUENO, 1968).

* * *

Naturalmente, há ainda uma série de questões prementes a serem explicitadas e desenvolvidas. A exposição que fizemos até agora teve como objetivo apenas indicar, genericamente, a via por meio da qual Ingarden buscará investigar a arte e, conseqüentemente, a música. Na análise que se segue do *Ensaio* sobre a obra musical, vários dos problemas que foram por enquanto meramente apontados receberão um tratamento mais detalhado.

Parte II:

**Análise das cinco primeiras seções do *Ensaio* sobre
a obra musical de Roman Ingarden**

4 – AS DISTINÇÕES ELEMENTARES

4.1 – A SEÇÃO INTRODUTÓRIA DO ENSAIO SOBRE A OBRA MUSICAL

Ingarden (1962, p. 3; 1989, p. 3) inicia seu *Ensaio* sobre a música fazendo uma seleção de uma série “opiniões pré-científicas” [*vorwissenschaftlichen Meinungen*] que temos acerca da obra musical. O que se entende por ‘opiniões pré-científicas’ é uma série de pressupostos sobre a obra musical que, em geral, admitimos como válidos em nossa “apreensão original não-reflexiva” das obras musicais. Ou seja, pressupostos que antecedem os próprios posicionamentos da teoria musical e que aceitamos de antemão quando temos experiência com obras musicais. Mas, no momento em que nos propomos a apreciar uma obra musical, quais concepções exatamente são assumidas de modo não-reflexivo? De nossa parte, poderíamos enumerá-las do seguinte modo (cf. INGARDEN, 1962, p. 4; 1989; 4; 1986, p. 2):

1. “O compositor escreve a sua obra num trabalho criativo que dura uma determinada quantidade de tempo”.
2. Desse trabalho criativo surge aquilo que denominamos “obra musical”, algo que não existia antes e agora que passa a existir independentemente de alguém tocá-la, ouvi-la ou interessar-se por ela.
3. A obra não é “parte” da vida mental ou psíquica do compositor no sentido de um ser instalado “dentro” da mente dele, pois obra continua existindo mesmo após a morte do compositor.
4. A obra também não é parte das experiências psíquicas dos ouvintes enquanto eles a escutam.
5. A obra não se confunde com as suas execuções individuais.
6. A despeito das diferenças de cada execução de uma determinada obra, há certa similaridade entre elas que sustenta a sua identidade. Quanto mais similar uma execução for da obra em si, “melhor” ela será. Uma “boa” execução tem o poder de revelar a obra permitindo que possamos apreciá-la em todas as suas qualidades.
7. A obra não se confunde com a sua partitura, pois a partitura é meramente um sistema de signos [*Zeichen*].

Feita essa seleção de opiniões pré-científicas da obra musical, Ingarden proporá uma análise que teste cada uma dessas asserções por meio de uma “investigação científica”.

Quer dizer, não se trata de assumir preliminarmente a validade dessas premissas, mas sim de compreender se, e por que, elas podem ser admitidas como válidas. Em verdade, a investigação desses pressupostos dá a Ingarden uma direção experimental provisória. O que justifica esse método, é o fato de essas opiniões serem alcançadas de forma ingênua (portanto, sujeita a vários erros), e o fato de elas “terem sua origem última no comércio estético imediato com obras musicais” (INGARDEN, 1962, p. 3; 1989, p. 3). Segundo o Autor, esse comércio imediato com as obras musicais nos dará acesso a uma “experiência primordial” [*rechtgebende Erfahrung*] que deve ser tomada como a pedra de toque da investigação. Além disso, Ingarden argumenta que toda teoria científica deve “começar com opiniões pré-científicas apropriadas a fim de empreender, sobre a base fornecida por essas opiniões, a seleção inicial das objetividades a serem investigadas” (INGARDEN, 1962, p. 3; 1989, p. 3). No caso específico da obra musical, devemos retornar a uma “experiência musical originária” [*ursprüngliche musikalische Erfahrung*]. E esse retorno precisa ser realizado através daquelas opiniões pré-científicas em virtude de as diversas teorias da música disponíveis estarem demasiadamente “determinadas pela situação geral da filosofia e das ciências positivas predominantes à época de sua elaboração e, conseqüentemente, repletas de vários prejuízos que tornam difícil a pura apreensão das entidades que, de fato, estão em questão” (INGARDEN, 1962, p. 3; 1989, p.3). Assim, o Autor poderá concluir que: “Por mais que as opiniões acima acerca da obra musical pareçam ser triviais e óbvias, ainda assim elas devem ser consideradas rigorosamente, pois elas levam a dificuldades dignas de atenção” (INGARDEN, 1962, p. 4; 1989, p. 4)¹.

Para demonstrar as dificuldades implicadas naquelas opiniões, Ingarden toma como exemplo a *Sonata em dó menor, op. 13 ‘Patética’* de Beethoven. Segundo as opiniões enumeradas acima, a sonata se distingue tanto das experiências mentais de seu compositor (Beethoven) como de seus ouvintes e, ao mesmo tempo, ela também não parece ser um objeto material. Assim, perguntamos: “como pode existir algo que não é nem mental e nem físico, e [que existe] até mesmo quando ninguém está conscientemente ocupado com ele?” (INGARDEN, 1962, p. 4; 1989, p. 4). De forma similar, também somos obrigados a dizer que escutamos *a mesma* sonata mesmo quando se trata de outros intérpretes, de outra execução, ou que ela esteja sendo executada a partir de outros princípios interpretativos (outro andamento, outras articulações, fraseado, dinâmica etc.). Assim, de que forma *uma e mesma*

¹ Por seu turno, Schütze (2007, p. 20-21) argumenta que a “orientação fenomenológica” proposta por Ingarden também se justifica “em razão de os prejuízos não poderem mais ser eliminados, mas poderem apenas ser validados ou falsificados na medida em que o objeto é sempre percebido a partir de um horizonte histórico e pessoal. Do contrário, não seria possível uma experiência verdadeiramente originária e imediata”.

obra se mostra em cada uma de suas execuções? O que garante a identidade ou a *essência* dela? Pois, diferente de um objeto físico, que podemos ir ao encontro dele no local onde ele está situado, e que está, por assim dizer, “esperando” por nós, uma obra musical não está localizada num determinado local e, por isso mesmo, não está “esperando” ser percebida por nós – especialmente quando ela não está sendo executada. Outrossim, Ingarden (1962, p. 5; 1989, p. 4) argumenta que uma execução não é uma coisa subjetiva tal como o é a escuta de uma obra. Uma execução, ou a possibilidade de uma execução, também não é o que garante a existência de uma obra, pois é possível que existam obras que nunca foram tocadas e obras que sejam inexecutáveis (quer dizer, uma obra não se torna “inexistente” em razão de não poder ser executada, por exemplo, em virtude de ter sido mal composta ou não respeitar a tessitura e as possibilidades técnicas dos instrumentos). Finalmente, uma obra não pode ser compreendida como um objeto *ideal*, pois ela foi concebida por alguém numa determinada época e, portanto, não é um objeto atemporal [*zeitlos*] ou um objeto que foi “descoberto” – como se supõe que um objeto *ideal* possa ser. Como observávamos acima, Ingarden considera os objetos *ideais* como supratemporais e demos como exemplo desse tipo de objeto os entes matemáticos². Isso se justifica na medida em que os seres matemáticos não estão situados no tempo. O número 77, por exemplo, não é jovem e nem fica velho, e ninguém poderia dizer que ele foi “criado” por alguém e que completou ‘*n*’ anos de idade. Talvez possamos dizer que a *ciência* matemática foi inventada pelo homem, que desde então vem se desenvolvendo sistematicamente e que até mesmo houve a “descoberta” de novas relações entre os sistemas numéricos etc., contudo, isso não implica afirmar que algum ente matemático foi “criado” no mesmo sentido em que alguém criou uma obra musical. Com efeito, um matemático não cria os objetos com os quais ele trabalha, ele apenas os investiga e elabora uma maneira de melhor sistematizá-los e compreendê-los a partir de princípios lógicos e de verdades sistematicamente estabelecidas.

Para tentar evitar todas essas dificuldades, alguém pode simplesmente abandonar aquelas opiniões pré-científicas e buscar explicações naqueles argumentos que a fenomenologia tradicionalmente denomina “psicologistas”³. *Grosso modo*, o psicologismo “trata certos objetos como fatos mentais, como experiência da consciência ou como parte dela” (INGARDEN, 1986, p. 4). Uma obra musical seria então um objeto dessa natureza e passaríamos a nos perguntar se não estaríamos sofrendo de uma espécie de ilusão ao acreditarmos que estamos lidando com *a mesma* sonata de Beethoven em cada uma das

2 Cumprе observar que na versão polonesa do texto Ingarden também cita os objetos matemáticos como exemplos de objeto ideal. Cf. Ingarden (1986, p. 3-4).

3 Tal como Husserl, Ingarden também combate o psicologismo.

execuções que apreciamos dela. Segundo essa perspectiva, a obra pode estar se originando no exato momento em que a escutamos, nós apenas teríamos sido persuadidos que ela foi composta há aproximadamente duzentos anos atrás por alguém chamado Ludwig van Beethoven. Ou ainda, se não se tratar de uma ilusão, pode ser apenas que nós fomos influenciados por sugestões de caráter histórico: quer dizer, nós sabemos que Beethoven escreveu aquela sonata, que ela foi impressa etc., e é exatamente o conhecimento dessas circunstâncias que nos leva a acreditar que tal sonata “existe”. Sendo assim, em verdade, não haveria a Sonata Patética (um ser que tenha essa identidade), mas apenas execuções individuais dela. Além disso, podemos estar completamente equivocados em acreditar que todos na sala de concertos estão escutando uma e mesma execução daquela obra: talvez o que exista nada mais seja do que certas “aparências subjetivas” [*subjektive Erscheinungen*] da execução e cada ouvinte estaria diante de uma apresentação completamente diferente daquela de seus vizinhos (cf. INGARDEN, 1962, p. 5-6; 1989, p. 5; 1986, p. 4-5).

Contra tais posicionamentos psicologistas, Ingarden (1962, p. 6; 1989, p. 5; 1986, p. 5-6) demonstra que, fosse assim, as distinções entre a obra e a execução, bem como entre a execução e as diferentes “aparências subjetivas” dos ouvintes perderiam qualquer sentido ou razão de ser. Contaríamos apenas com as diferentes “aparências” e não haveria nenhum sentido em nos perguntarmos pelas condições da identidade de uma obra musical. Além disso, essas concepções psicologistas têm como resultado consequências seriamente problemáticas. Muitos juízos acerca da sonata teriam de ser necessariamente abandonados ou profundamente modificados. Assim, por exemplo, muitas das asserções sobre uma obra se tornariam meras “descrições históricas de eventos mentais individuais que ocorrem numa única ocasião e que não teriam muito em comum com a sonata de Beethoven” (INGARDEN, 1962, p. 6; 1989, p. 5). Tornar-se-ia sem sentido também fazer qualquer afirmação a respeito da excelência artística de uma execução em relação a outra, pois não haveria uma obra idêntica a si mesma e distinta de suas execuções.

Ingarden termina o capítulo introdutório de seu *Ensaio* alegando que explicar o que é uma obra musical não é uma tarefa tão simples como à primeira vista pode parecer. E isso justifica a necessidade de examinarmos aquelas opiniões pré-científicas de maneira mais profunda, pois, na medida em que afirmações que geralmente consideramos como válidas para objetividades *reais* se mostraram falhas, “o próprio pensamento sugere que talvez as razões das dificuldades indicadas encontram-se naquelas opiniões” (INGARDEN, 1962, p.7; 1989, p. 6).

4.2 – A DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO À SUA EXECUÇÃO

Segundo Ingarden (1962, p. 7; 1989, p. 7; 1986, p. 9), apesar de todas as dificuldades apontadas acima, a validade da distinção entre a obra e a sua execução deve ser reconhecida. E isso se dá na exata medida em que muitas afirmações verdadeiras acerca da execução tornam-se falsas, ou sem sentido, quando empregadas em relação à obra musical. Reciprocamente, aquilo que afirmamos sobre a obra torna-se sem sentido, ou falso, quando nos referimos à execução. O Autor adverte ainda que isso de forma alguma significa que tanto a obra como a execução efetivamente “existam”, mas apenas que se algo como uma obra musical e uma execução existirem, elas devem possuir modos de ser completamente distintos (cf. INGARDEN, 1962, p. 7; 1989, p. 7; 1986, p. 9). Tendo isso em mente, Ingarden seleciona um mesmo conjunto de seis asserções e as aplica tanto à execução quanto à obra.

4.2.1 – Primeira característica distintiva

“Cada execução de uma obra musical é um *processo*⁴ individualizado, e como tal, também é um objeto temporal que está claramente situado no tempo concreto intersubjetivo” (INGARDEN, 1962, p. 7; 1989, p. 8, grifo nosso). Quer dizer, uma execução musical começa, perdura por um certo período de tempo e, finalmente, termina. Como tal, aquela execução específica jamais poderá ser repetida. O que, evidentemente pode ocorrer, é uma nova execução de uma mesma peça, mas não propriamente *a mesma* execução – pois são duas ocasiões diferentes. E embora Ingarden reconheça que o caso das gravações apresente um problema especial, é preciso entender que cada audição individual de uma determinada gravação (cada vez que fazemos um aparelho de som executar uma obra musical) situa-se em momentos distintos do “tempo objetivo”. Tal como antes, não posso “repetir” a mesma audição. Quando escuto novamente uma determinada gravação de uma determinada peça, estarei, em verdade, realizando uma nova escuta (e o aparelho de som, por assim dizer, realizará uma nova “execução” da gravação).

Por seu turno: “Qualquer obra musical é um objeto que perdura no tempo [*in der Zeit verharrender Gegenstand*]” (INGARDEN, 1962, p. 11; 1989, 10; 1986, p. 14). Findado o

4 Segundo Ingarden (2013, §§ 27-30), um ser pode situar-se no tempo de três maneiras diferentes: [1] como um objeto que perdura [*verharren*] no tempo – coisas materiais, pessoas etc.; [2] como um *processo* [*Vorgänge*] – uma corrida, o desenvolvimento de um organismo, uma guerra, a vida de um homem etc.; [3] como *evento* [*Ereignisse*] – o vir a ser de um estado de coisas, a morte, o nascimento, o início de um concerto etc. A principal diferença entre um *processo* e um *evento* é que este último, propriamente falando, não possui duração (cf. INGARDEN, 2013, § 28).

processo de sua criação numa determinada época do tempo objetivo, ela continua existindo e passa a ter uma “vida”. Nesse sentido, o Autor critica o posicionamento de Waldemar Conrad (1908/1909) segundo o qual uma obra musical seria um “objeto ideal”, pois ela teve a sua origem num certo período da História e a partir de causas “reais”⁵. Por outro lado, isso de forma alguma significa que a obra musical seja um objeto *real* (sempre segundo as concepções de Ingarden acerca dos possíveis modos de ser). Embora a obra musical seja um objeto que perdure no tempo, isso não se dá no mesmo sentido como num objeto real determinado temporalmente (tal como no *processo* que se observa no caso de uma execução). Diferentemente das partes de uma execução, que se sucedem umas às outras em períodos de tempo reais, “as partes de uma composição musical em si existem simultaneamente a partir do momento em que ela tenha sido terminada” (INGARDEN, 1962, p. 12; 1989, p. 11). Não se deve, portanto, confundir a ordem como as partes de uma peça estão estruturadas em si com o desdobramento dessas mesmas partes num determinado segmento do tempo objetivo e intersubjetivo de uma execução, pois “cada nova execução desdobra-se em diferentes segmentos desse [mesmo] tempo [objetivo]” (INGARDEN, 1962, p. 12; 1989, p. 11). Uma vez tocada, cada parte daquela execução fica situada no passado, “desaparece”, deixa de existir literalmente. E isso indica que “cada nova execução é distinguida por características temporais diferentes” (INGARDEN, 1962, p. 12; 1989, p. 11). Enquanto uma execução varia em sua duração (durando mais ou menos tempo) a estrutura *quasi-temporal* [*quasi-zeitliche*]⁶ imanente à obra é completamente alheia às variações do tempo objetivo experienciado intersubjetivamente. Por fim, Ingarden (1986, p. 17) sublinha que, apesar disso tudo, para o(s) músico(s), a estrutura *quasi-temporal* da obra é o “modelo e a medida” que serve de guia para a execução.

4.2.2 – Segunda característica distintiva

A segunda asserção destacada pelo Autor sublinha o fato de que “cada execução de uma obra musical é, acima de tudo, um processo acústico” (INGARDEN, 1962, p. 8; 1989, p. 8; 1986, p. 10). As formações acústicas ou sonoras, que ocorrem quase simultaneamente à execução, são geradas por meio de uma série de processos reais determinados por uma complexa rede de causalidades: fonte – meio – receptor (cf. ROEDERER, 2002). Isso envolve

5 Quer dizer, ela não foi “descoberta”, tal como pode ocorrer no domínio das ciências matemáticas, e nem chegamos ao conhecimento dela por meio de algum cálculo dedutivo como, por exemplo, poderia ocorrer no caso de algum dígito do número ‘ π ’ (um típico objeto *ideal* segundo a concepção de Ingarden). Cf. Ingarden (1962, p. 40; 1989, p. 37).

6 O sentido dessa *quasi-temporalidade* da obra musical será explicitado mais adiante.

acontecimentos de natureza físico-mecânica – o músico tocando seu instrumento, a propagação das ondas sonoras pelo ar, etc. –, e de natureza psicoacústica – a cadeia dos atos mentais do(s) intérprete(s) que evolui a escuta e o controle sobre os sons produzidos por ele(s)⁷ (cf. INGARDEN, 1986, p. 11).

Diferente disso, “nenhuma obra musical é condicionada em sua criação e sua existência consecutiva por esses processos reais que produzem as suas execuções particulares” (INGARDEN, 1986, p. 17). Quer dizer, o processo de criação da obra não pressupõe que o compositor deva necessariamente tocá-la em um determinado instrumento para que ela venha a existir⁸. Os processos reais (acústicos e psicoacústicos) que constituem a execução “apenas tornam possível aos ouvintes apreender a obra imediatamente e em sua plena concretude” (INGARDEN, 1962, p. 12; 1989, p. 11). E isso se dá mesmo quando se trate de músicos bem treinados e qualificados que conseguem apreender uma obra apenas lendo a partitura – pois essa leitura não substitui a experiência da audição concreta em sua total plenitude. Outrossim, Ingarden observa ainda que se uma execução for interrompida por algum motivo, os processos acústicos e psicoacústicos também se interrompem; e essa interrupção, que ocorreu num determinado dia e numa determinada hora, ficará marcada para sempre naquela execução específica – asserção que não faria o menor sentido em relação a uma obra musical.

4.2.3 – Terceira característica distintiva

A terceira característica que distingue a obra de suas execuções discorre sobre a questão da localização espacial de uma determinada execução.

Cada execução está localizada no espaço tanto “objetivamente” [*objektiv*]⁹ como fenomenalmente: “objetivamente”, no sentido em que as ondas sonoras produzidas propagam-se a partir de uma determinada localização no espaço; fenomenalmente, no sentido em que as formações sonoras compreendidas numa execução são

7 Trata-se aqui daquilo que Schaeffer (1977) chamaria mais tarde de *escuta musicista* [*écoute musicienne*].

8 Apesar de isso poder acontecer, por exemplo, no caso de um improviso – no qual o processo de criação é quase simultâneo aos processos acústicos e psicoacústicos da execução. Contudo, não obstante essa simultaneidade, ainda assim estamos diante de processos de natureza distinta.

9 Raymond Meyer (in INGARDEN, 1989, p. xv) lembra que o alemão possui duas palavras para o termo ‘objeto’: *Objekt* e *Gegenstand*. Segundo ele, o discurso fenomenológico utiliza o primeiro [*Objekt*] para referir-se a “algo que existe em si e para si independentemente da consciência e independentemente do sujeito”. Por outro lado, o segundo termo [*Gegenstand*] deve ser entendido como o objeto em sua relação intencional com uma consciência: o objeto intencional propriamente dito. Há casos, no entanto, em que o termo ‘*Objekt*’ será usado também para se referir a “qualquer coisa que possa ser o portador de predicados verdadeiros” (MORAN; COHEN, 2012), ou seja, qualquer coisa sobre o qual podemos dizer algo de verdadeiro ou falso.

percebidas pelos ouvintes a partir “do palco” ou apreendidos como vindos “de lá” (INGARDEN, 1962, p. 8; 1989, p.8).

Em outras palavras, os sons de uma execução são produzidos a partir de uma determinada fonte localizada espacialmente e, mais do que isso, são percebidos como tendo sua origem a partir dessa determinada fonte. E o Autor complementa a sua explicação argumentando que podemos mudar a nossa percepção dos sons ao nos aproximarmos ou nos afastarmos da fonte sonora – algo que só é possível em virtude da localização espacial da(s) fonte(s) sonora(s). Finalmente, Ingarden introduz a questão acerca de como as percepções visuais podem influenciar as percepções sonoras – questão esta que, como se sabe, será investigada e explorada por vários outros autores como, por exemplo, Merleau-Ponty (2006) e Pierre Schaeffer (1977)¹⁰.

Em contraste com tudo isso, uma obra musical não possui nenhuma localização definida espacialmente. Além disso, a localização espacial de uma execução não se encontra determinada no conteúdo da obra, nem na partitura e nem nos atos criativos do compositor¹¹. Uma obra não é algo que se encontra em um local específico para o qual o espectador teria de se locomover para ter contato com ela (tal como ocorre no caso uma obra arquitetônica). Mais precisamente, um espectador se locomove para o local da execução, mas não para o local da obra. E é exatamente por isso que uma mesma obra pode ser executada em diferentes locais (cf. INGARDEN, 1962, p. 13; 1989, p. 12; 1986, p. 18).

4.2.4 – Quarta característica distintiva

Com a quarta característica distintiva, Ingarden nos fornece os primeiros apontamentos que nos permitirão distinguir os elementos acústicos e os não-acústicos de uma obra musical.

A execução de uma obra musical nos é dada auditivamente por meio de uma multiplicidade de sucessivas percepções auditivas que se combinam continuamente

10 É justamente a partir desta questão que Schaeffer, ao descrever a escuta realizada no *campo acusmático*, afirma que “muito do que nós acreditávamos ouvir era, em realidade, somente visto e explicado pelo contexto” (SCHAEFFER, 1977, p. 93). Cf. também Zangheri (2013, p. 67 e ss.).

11 E isso se dá mesmo que o compositor tenha inicialmente pensado uma determinada obra para ser executada em um local específico como, por exemplo, o *Poème Électronique* de Edgard Varèse. Como se sabe, esta obra foi concebida tendo em mente o espaço do Pavilhão Philips (projetado por Le Corbusier) na *EXPO Bruxelas 1958* (cf. PAZ, 1976, p. 362; GRIFFITHS, 1994, p. 146). Apesar disso, não há absolutamente nada que nos impeça de escutar a obra *Poème Électronique* (ainda que reduzida para apenas dois canais estereofônicos) num aparelho de som localizado em nossa sala de estar. Trata-se apenas de duas execuções diferentes, e portanto, de duas experiências diferentes com uma mesma obra – tal como pode ocorrer com qualquer outra peça musical.

com a próxima – tais percepções formam a base mais importante da apreensão da execução. Os processos acústicos ou as formações sonoras (melodias, acordes etc.), que pertencem ao estoque total dos elementos que constituem uma execução, nos são doados por meio de “aspectos” [*Ansichten*] acústicos especiais (em “aparições” acústicas), [...] (INGARDEN, 1962, p. 9; 1989, p. 8).

O que primeiramente nos deve chamar a atenção é o destaque que Ingarden dá ao termo “aspectos” [*Ansichten*]. Os “aspectos” são para Ingarden aquilo que as “perspectivas”, “perfis” ou “adumbramentos” [*Abschattungen*] eram para Husserl¹² (cf. MITSCHERLING, 1985, p. 365). Contudo, há uma diferença fundamental aqui. Ingarden nos fala de uma apreensão intencional dos elementos que constituem o processo *real* da execução. Dito de outra forma, estamos apreendendo algo real de maneira intencional. Sendo assim, não estaríamos transformando tanto a execução como a obra em objetos intencionais e, desse modo, atribuindo o mesmo *status* ontológico (o mesmo modo de ser) a ambas e comprometendo justamente aquilo que se pretende distinguir? Em verdade, é preciso distinguir aqui [1] a consciência que se reporta para uma execução e [2] o *status* ontológico possível dessa execução (o seu modo de ser caso ela exista). Quando o Autor argumentava, algumas linhas acima, que a execução está localizada no espaço tanto “objetivamente” quanto “fenomenalmente” era exatamente essa a distinção que se tinha em mente. Nesse sentido, podemos afirmar que, para Ingarden, não há uma consciência, por assim dizer, “vazia”¹³. O lema da *intencionalidade* é justamente a asserção de que “toda consciência é consciência de algo”. Assim, não importa qual o possível modo de ser de um determinado ente, o objeto para o qual uma consciência se dirige sempre será um objeto intencional. Uma execução musical somente nos pode ser doada à consciência por meio de uma série de *aspectos* que se sucedem uns aos outros. Da mesma forma, quando Ingarden argumenta que uma bola vermelha é percebida por nós por meio dessa série de “‘aspectos’ intuitivos em constante mutação” (INGARDEN, 1973, § 40), isso de forma alguma significa que a própria bola deixou de existir como ser real e passou a existir como ser puramente intencional. Assim:

Pelo fato de ser percebida não sofre quaisquer modificações e é-nos dada como uma bola que continua a existir no espaço depois de termos fechado os olhos e de já não a percebermos. Em contrapartida, o aspecto, ou mais exatamente, a

12 A predileção pelo termo ‘*Ansicht*’ pode ser, pelo menos em parte, explicada pelo franco desejo de Ingarden em relacionar as suas investigações ao trabalho pioneiro de Waldemar Conrad no campo de uma estética fenomenológica. Assim, segundo o Autor: “No período de Göttinger, Husserl empregou frequentemente o termo ‘*Ansicht*’ (aspecto). Mais tarde usou vários outros termos, como, p. ex. ‘*Aspekt*’, ‘*Abschattung*’. Eu prefiro usar a expressão antiga, como W. Conrad, que a emprega no seu artigo já várias vezes citado *Der Aesthetische Gegenstand*” (INGARDEN, 1973, § 40, n. 4).

13 Esse assunto é desenvolvido por Sartre em um artigo intitulado *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade*. Cf. Sartre (2005).

multiplicidade contínua de aspectos que se mudam constantemente uns nos outros está referida no seu ser e modo de ser constantemente ao “eu”, sujeito da percepção, embora não dependa apenas de mim e não seja, portanto, puramente subjetivo (INGARDEN, 1973, § 40)¹⁴.

E isso explica também porque uma obra de arte não é simplesmente um ‘objeto intencional’, mas, mais precisamente, um ‘objeto *puramente* [rein] intencional’. Trata-se de um ser que não existe, e não poderia existir, de outra forma senão como objeto para uma consciência (totalmente dependente dela): é um ser *exclusivamente intencional*.

No que diz respeito aos *processos* acústicos e às formações sonoras que constituem a obra executada, Ingarden observa que elas são apreendidas por nós como objetos (melodias, acordes etc.) e que, muitas vezes, não prestamos atenção aos aspetos, propriamente ditos, por meio dos quais esses objetos nos são dados. Em princípio, cada formação sonora de uma obra pode ser apreendida por uma multiplicidade inumerável de possíveis aspectos acústicos. Esses aspectos acústicos não apenas são apreendidos de forma diferente por cada uma das pessoas que os estejam escutando, mas também por nós mesmos. Para tal, basta mudarmos de lugar no espaço. Uma mesma gravação, por exemplo, será apreendida por nós de forma diferente caso estejamos na sala ou na cozinha – pois os aspectos acústicos por meio dos quais estamos apreendendo as formações sonoras registradas naquela gravação mudaram. Em outras palavras, tomamos consciência de mais uma distinção importante feita pelo Autor: temos, por um lado, a identidade de uma mesma execução, e por outro, os diferentes aspectos acústicos dessa execução. E isso se dá apesar de “as características *fenomenais* da execução serem dependentes do conteúdo dos aspectos acústicos experienciados” (INGARDEN, 1962, p. 10; 1989, p. 9, grifo do autor). Em suma, as formações acústicas de uma execução também são apreendidas de modo intencional, mas como um objeto cujo modo de ser é *real*.

A partir dessas premissas, Ingarden poderá afirmar que:

Não é verdade que uma obra musical específica, por exemplo, a Quinta Sinfonia de Beethoven, manifesta a si mesma de forma imediata nos vários aspectos auditivos experienciados pelo ouvinte, e que, como consequência, a obra em si assuma uma variedade de sucessivas propriedades e características evidenciadas numa execução específica. A obra permanece insensível aos processos que ocorrem nos conteúdos e na maneira de experienciar os aspectos auditivos de uma determinada execução: ela não muda em virtude da execução adquirindo esta ou aquela característica [...] (INGARDEN, 1986, p. 18).

14 Rutkowski (2013) esclarece vários pontos importantes acerca do conceito de ‘aspecto’ em Ingarden. No entanto, não podemos concordar com as suas críticas acerca da formulação ingardeniana do “estrato dos aspectos esquematizados”. Segundo nos parece, ele confunde os aspectos pelos quais os objetos de uma obra literária nos apresentados (os aspectos esquematizados) com os aspectos pelos quais toda e qualquer coisa nos é dada à consciência.

Quer dizer, a obra continua a mesma independentemente dos inumeráveis e sempre variáveis aspectos pelos quais os seus sons nos são dados à percepção numa execução – o suporte material de uma obra sempre será dado à nossa percepção de uma maneira diferente da última (mesmo quando se tratar de uma mesma gravação); já a obra musical em si, bem como as formações sonoras que a compõem, permanecem, invariavelmente, sempre as mesmas.

Por outro lado, Ingarden reconhece que quando uma execução é realizada de forma insegura, imprecisa ou com problemas de afinação, a fruição estética fica comprometida ou até mesmo impossível. Mas isso de forma alguma significa que possamos afirmar que a própria obra seja insegura, imprecisa ou com problemas de afinação. Tais defeitos só podem ser afirmados a respeito da execução. “Nenhuma composição musical é um fenômeno acústico que se desdobra *hic et nunc* tal como teria de ser se ela fosse mudar ou estivesse sujeita a mudar em consequência das várias mudanças nos aspectos acústicos perceptuais” (INGARDEN, 1962, p. 13; 1989, p.12). E é em razão disso que, ao escutamos uma determinada obra musical, nós deliberadamente ignoramos uma série de detalhes acústicos objetivos que percebemos (o ruído de uma virada de página, ou determinada qualidade tímbrica dos instrumentos, por exemplo). Nós operamos uma espécie de seleção, distinguindo aquilo que é uma qualidade da execução e aquilo que é uma qualidade da obra¹⁵. Ingarden assegura ainda que se houver alguma coisa que relacione a obra e a multiplicidade dos aspectos acústicos, esta é apenas uma espécie de “sistema ideal de aspectos [auditivos]” (cf. INGARDEN, 1962, p. 13; 1989, p.12; 1986, p. 20). Aspectos estes que, numa determinada execução, devem ser percebidos de uma maneira que possamos acessar a obra de forma não distorcida. Ou seja, alguém que escuta uma obra a um quilômetro de distância de onde ela está sendo executada não pode ter muita noção de sua estrutura ou de suas qualidades. Por fim, o Autor argumenta que, embora possa haver uma espécie de conformidade entre a obra musical e aquele “sistema ideal de aspectos auditivos”, isso de forma alguma demonstra “que a obra musical manifesta a si mesma diretamente ou imediatamente por meio de [tais] aspectos auditivos” (INGARDEN, 1986, p. 20). Conforme veremos mais adiante, a manifestação da obra à nossa consciência envolve atos cognitivos mais específicos nos níveis superiores da psique – e isso, como já afirmamos acima, consiste nos primeiros apontamentos que permitirão ao Autor distinguir elementos não-sonoros numa obra musical.

15 Lembramos que os problemas envolvidos nessa “seleção” efetuada por nós no ato da escuta é magistralmente discutida por Schaeffer (1977).

4.2.5 – Quinta característica distintiva

Como quinta característica que distingue a obra de sua execução Ingarden chama a atenção para o fato de que:

Execuções individuais da mesma obra musical usualmente diferem umas das outras não apenas com respeito às suas individualidades, suas localizações no tempo e no espaço, mas também com respeito às suas diferentes determinações qualitativas – por exemplo, timbre, tempo, detalhes de dinâmicas, a nitidez dos motivos individuais, e assim por diante (INGARDEN, 1962, p. 14; 1989, p. 9-10).

E isso ocorre mesmo que os intérpretes tenham pleno domínio técnico de seus instrumentos e busquem deliberadamente executar uma mesma peça da forma mais similar possível¹⁶. Sempre haverá diferenças na “coloração temporal concreta [*konkreten zeitlichem Färbung*]¹⁷ e em outras características fenomenais” (INGARDEN, 1962, p. 10; 1989, p. 10). Ademais, em virtude de uma execução que nos é doada à percepção depender não apenas de condições objetivas [*objektiven*] mas também de condições subjetivas, alguns elementos de sua apreensão podem sofrer modificações. Quer dizer, certas condições subjetivas também podem influenciar na apreensão da execução. E isso diz respeito tanto às formações acústicas quanto às formações não-acústicas – na medida em que estas últimas “são constituídas na base do material acústico e são determinantes para uma determinada execução” (INGARDEN, 1962, p. 10; 1989, p. 10). Isso significa que a apreensão fenomenal da execução pode ser influenciada por aquelas condições subjetivas. Em razão daquela “seleção” que apontamos acima, um ouvinte pode, por exemplo, dar maior ou menor relevância à clareza de uma linha melódica, às suas qualidades emocionais etc. (cf. INGARDEN, 1962, p-10-11; 1989, p. 10; 1986, p. 14). Tais fatores determinam a concretização da execução por parte da consciência.

Diferente disso, a “obra musical – por exemplo, a Nona Sinfonia de Beethoven – em contraste com a óbvia multiplicidade de suas execuções, é sempre única. [...] todas as diferenças possíveis entre as execuções são inteiramente alheias a ela” (INGARDEN, 1962, p. 14; 1989, p. 13). E é justamente por causa dessa diferença fundamental que uma obra não pode ser idêntica às suas execuções. Quando falamos que tal parte da sinfonia foi tocada mais lenta ou mais rápida, nós nos referimos explicitamente à execução – uma tal afirmação acerca

16 Naturalmente, isso não se aplica a uma gravação. Cf. Ingarden (1962, p. 10, *n.* 5; 1989, p. 124, *n.* 5; 1986, p. 14).

17 Por meio da expressão “coloração temporal concreta” Ingarden tem mente as características qualitativas e múltiplas do tempo experienciado pelo ouvinte. Além disso, o Autor parece ter em mente também aquela “multiplicidade indistinta” da *Durée bergsoniana*. Cf. Bergson (1988, cap. II).

da obra em si não faria nenhum sentido. Se um intérprete altera os andamentos, a dinâmica, o ritmo ou as notas de uma obra, isso pode [1] tornar a apreensão da obra realizada na base dessa execução impossível ou [2] nos fazer ignorar todas essas características inapropriadas da execução por meio de uma imaginação que, de alguma forma, “corrige” os elementos adulterados pelo intérprete. Isso significa que ainda que julgemos aquela interpretação “inconvincente”, “fora de estilo”, “muito lenta” ou “inexpressiva”, nós sempre manteremos, “por meio atos de apreensão específicos”, a obra em si completamente apartada daquela execução (INGARDEN, 1962, p. 14; 1989, p. 13)¹⁸.

Por outro lado, Ingarden argumenta que se afirmamos a respeito da obra que ela é, por exemplo, “muito barulhenta”, isso não se refere a uma “relação entre uma execução que está acontecendo agora e uma obra que deveria ser ‘refeita’ com a ajuda dela” (INGARDEN, 1962, p. 14; 1989, p. 13), mas sim a uma relação [1] entre as qualidades dessa obra e os valores estéticos que ela deveria ter para ser considerada uma obra de arte, ou [2] entre algumas qualidades que a obra de fato tem e aquelas que ela teria de ter *idealmente* [*idealiter*] para possuir um valor estético específico, ou ainda [3] entre aquelas qualidades da obra às quais nossa atenção está direcionada e outras características imanentes a ela que deveriam emergir mais claramente caso ela não fosse tão “barulhenta” (INGARDEN, 1962, p. 14-15; 1989, p.13-14). Outrossim, a expressão “muito rápida”, que podemos usar para se referir a uma determinada execução, não pode ser utilizada para se referir à obra musical em si – pelo menos não no mesmo sentido.

4.2.6 – Sexta característica distintiva

Finalmente, Ingarden poderá afirmar que:

Como um objeto [*Gegenstand*] individualizado, cada execução singular de uma obra musical é completamente e univocamente determinada em todas as circunstâncias possíveis desse objeto em questão, e em última análise, por qualidades que não admitem diferenciações subsequentes (INGARDEN, 1962, p. 11; 1989, p. 10).

Em outras palavras, uma vez que uma determinada execução tenha sido concretizada, e portanto, individualizada fenomenalmente para nossa consciência, não há mais o que possa ser mudado nela. Um erro cometido, uma nota emitida fora do tom ou um ritmo tocado “fora do tempo” não poderão mais ser corrigidos, pois aquela execução ficou no

¹⁸ Cf. também Ingarden (1986, p. 21).

passado – ela estará maculada para sempre. Apenas por meio de uma imaginação, ou uma fantasia de nossa consciência, poderemos “consertar” os erros cometidos por este ou aquele intérprete naquela execução específica.

Ao contrário disso, “podemos justificavelmente duvidar se uma obra musical é univocamente determinada em todas as circunstâncias possíveis por qualidades incapazes de diferenciações subsequentes” (INGARDEN, 1962, p. 15; 1989, p. 14). E isso se dá em razão de como devemos considerar a obra musical: “[1] como uma formação que é determinada exclusivamente pelo *texto da partitura*, ou, ao contrário, [2] como aquilo que forma o *correlato da apreensão estética*” (INGARDEN, 1962, p. 15; 1989, p. 14, grifos do autor). Em verdade, essa questão só poderá ser respondida de modo adequado ao final do *Ensaio* de Ingarden. Apesar disso, o Autor nos adianta que, no primeiro caso, há “lados” [*Seiten*] “que não podem ser univocamente determinados por qualidades incapazes de diferenciações subsequentes” (INGARDEN, 1962, p. 15; 1989, p. 14). São bons exemplos disso o timbre e as intensidades. A partitura descreve apenas qual instrumento deve executar aquelas notas e algumas qualidades referentes à articulação e à dinâmica. Fica completamente a cargo do intérprete verdadeiramente “fabricar” aquele som com mais ou menos volume, harmônicos, *vibrato* etc. Tendo isso em mente, Ingarden mais uma vez cita o artigo de Waldemar Conrad (1908/1909) e reconhece que este último tem razão ao falar que há uma “esfera de irrelevância” [*irrelevanzsphären*] presente nas obras musicais, “e quiçá em todas as obras de arte” (INGARDEN, 1986, p. 23). Com efeito, essa “esfera de irrelevância” nada mais é do que o reconhecimento de que certos elementos que variam de execução para execução são, propriamente ditos, irrelevantes e não adulteram de forma significativa a identidade da obra. Contudo, Ingarden imediatamente critica Conrad por não explicitar de que forma é possível que tal esfera exista e como ela pode variar de obra para obra. Ao que tudo indica, essa *irrelevanzsphären* só é possível “quando a obra não é univocamente determinada em todas as circunstâncias possíveis por suas qualidades últimas” (INGARDEN, 1986, p. 23). Enfim, o *texto da partitura*, não parece conter um grau de determinação tão elevado como, em princípio, poderia parecer.

Quanto ao segundo caso, a obra como *correlato da apreensão estética*, o problema se coloca e se justifica no sentido de sabermos qual o grau de indeterminação desse “correlato”. Quer dizer, em que medida a apreensão estética que gerou esse correlato realizou-se de forma “adequada”? A dificuldade aqui se encontra precisamente no sentido dessa “adequação”. Se a obra é o correlato de uma apreensão estética que foi realizada de maneira “adequada”, que margem haveria para indeterminações? Quantas apreensões “adequadas”

seriam possíveis? Quantos correlatos haveria para cada obra musical? Uma resposta precisa a estas questões faz-se necessária simplesmente para que possamos garantir e compreender a questão da *identidade* de uma obra musical.

Em verdade, todo esse conjunto de problemas que vieram a tona a partir das reflexões acerca da distinção da obra e da execução prepararam o terreno para que o Autor doravante possa discutir [1] a distinção da obra em relação às experiências psíquicas que temos dela, e [2] a distinção da obra em relação à sua partitura.

4.3 – A DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO ÀS EXPERIÊNCIAS PSÍQUICAS QUE TEMOS DELA

4.3.1 – O psicologismo musicológico

Ingarden abre a seção dedicada à distinção entre a obra e as experiências psíquicas argumentando que embora o psicologismo tenha se mostrado como absurdo, volta e meia ele ressurgue quando examinamos alguma atividade humana cuja singularidade ainda não tenha sido completamente compreendida. E isso, segundo ele, aplica-se a certos estudos musicológicos que durante algum tempo foram apresentados sob título de “Estética da música”. Assim, Ingarden comenta que até mesmo autores como Ernst Kurth¹⁹, que tinham completa consciência da distinção entre problemas puramente psicológicos e problemas relativos à obra musical em si, muitas vezes falam sobre “experiências psíquicas”, “estados psíquicos”, “entidades psíquicas” etc., em momentos em o que se esperava era uma “análise da própria obra musical” (cf. INGARDEN, 1962, p. 16; 1989, p. 16). Em suma, podemos dizer que toda a segunda seção do Ensaio de Ingarden consiste numa grande argumentação contra o psicologismo da musicologia. Conforme poderemos constatar, toda essa argumentação estará fundamentada sobre a distinção fenomenológica entre o *ato psíquico* e o *objeto intencional*.

Mas quais seriam mais especificamente as teses desse psicologismo musicológico? Para responder a essa pergunta podemos, de nossa parte, enumerar uma série de afirmações que, segundo Ingarden, alguns de seus leitores (certamente influenciados pelo psicologismo) poderiam fazer. [1] “A obra musical nada mais é do que um sistema de sons” que nos remete a “diferentes sentimentos, imagens psíquicas, pensamentos etc.”. [2] Os sons “são impressões sensíveis e conseqüentemente, alguma coisa psíquica”. [3] “As imagens,

19 Ernst Kurth (1886-1946) foi um teórico e psicólogo da música austríaco de ascendência suíça.

sentimentos, ‘juízos imaginários’, e coisas do gênero associadas aos sons também são [elementos] psíquicos”. [4] “A obra musical é, portanto, alguma coisa psíquica”, só nos resta saber se ela é “um todo psíquico” ou uma “conglomerção de elementos psíquicos simples”. [5] Não há, “como incorretamente se afirma, uma e mesma obra musical para diferentes sujeitos e nem para um mesmo indivíduo quando ele ouve a ‘mesma obra’ mais de uma vez”. [6] As experiências do compositor ao “criar sua obra, o que ele pensou acerca de seu trabalho, deixaram de existir junto com as suas experiências mentais”. [7] O compositor nos passou apenas “um conjunto de instruções que indicam o processo real que se deve realizar a fim de produzir nos ouvintes certas sensações auditivas e outras experiências associadas a elas que presumivelmente seriam similares às experiências que o próprio compositor teve”. [8] Nós apenas podemos conjecturar quais foram as “intenções do compositor” acerca de sua obra sem jamais, no entanto, “atingir uma completa certeza sobre isso”. [9] “Estritamente falando, há apenas complexos de experiências psíquicas que são similares umas às outras”. Tais complexos são similares apenas porque eles são suscitados por “processos objetivos [*objektive Vorgänge*] qualitativamente idênticos, ou simplesmente similares (as ondas sonoras)”. [10] Quando falamos cotidianamente a respeito de uma e mesma obra musical, nós estamos, em verdade, “nos expressando de maneira inexata” tanto por “sucumbir às influências de nossa linguagem”, como por razões práticas. Contudo, quando passamos a considerar o assunto teoricamente, torna-se evidente que “todo o problema da identidade e da existência de *uma* determinada composição musical tem origem nas ilusões causadas pela inexatidão da linguagem ordinária”. [11] A única tarefa relevante para aquele que investiga a obra musical “consiste na descrição das experiências que temos ao escutarmos a obra musical” (cf. INGARDEN, 1962, p. 17-18; 1989, p. 16-17; 1986, p. 24-25).

Tendo em mente os positivistas e os neopositivistas (cf. INGARDEN, 1986, p. 25), o Autor argumenta que muitos daqueles que sustentam as teses descritas acima acreditam estar livres de quaisquer pressupostos e hipostasiamentos metafísicos e, nesse sentido, tratando do assunto a partir de uma perspectiva rigorosamente científica. No entanto, eles não se dão conta de “quantas suposições obscuras, sem fundamento e, verdadeiramente, ‘metafísicas’ estão escondidas por trás de seu ponto de vista ‘evidentemente válido’ e ‘científico’” (INGARDEN, 1962, p. 18; 1989, p. 18).

4.3.2 – O problema do sentido do termo ‘psíquico’ [*psychisch*]

Segundo Ingarden, é necessário, antes de tudo, por-se de acordo com respeito ao sentido do termo ‘psíquico’, pois, ele é “utilizado pelos teóricos do psicologismo com diferentes significados que frequentemente se confundem uns com os outros” (INGARDEN, 1962, p. 18; 1989, p. 18). O Autor identifica pelo menos dois sentidos distintos em que o termo é utilizado:

1. O psíquico (ou “mental”) nada mais seria do que a própria “experiência da consciência [*Bewußtseinserlebnisse*] ou uma multiplicidade de tais experiências” (INGARDEN, 1962, p. 18; 1989, p. 18).
2. O psíquico (ou o “mental”) seria um tipo de objeto “relativo em seu modo de ser [*seinsrelativ*]²⁰ às experiências de consciência dos indivíduos ‘psíquicos’” (INGARDEN, 1962, p. 18; 1989, p. 18).

O problema parece situar-se nas consequências que o psicologismo extrai do segundo sentido. Tais consequências fazem com que o segundo sentido seja confundido com o primeiro. A relatividade do modo de ser daquele objeto às experiências da consciência se traduz por uma espécie de “dependência”. Ou seja, trata-se de um objeto que depende das experiências da consciência e, nesse sentido, ele seria também “subjetivo”. No entanto, a subjetividade desse objeto (dependente das experiências da consciência) passa a ser identificada com as próprias experiências da consciência sem que isso seja percebido, passando-se assim, sub-repticiamente, do segundo sentido para o primeiro. Em verdade, toda dificuldade surge em razão de o psicologismo não compreender de forma clara o que seria a “dependência” ou a “independência” de algo em relação às experiências ou aos processos da consciência. Ao que parece, “apenas as coisas materiais e os processos (eles sempre falam ‘aparições físicas’) são ‘independentes’ das experiências da consciência” (cf. INGARDEN, 1962, p. 18-19; 1989, p. 18).

Para ventilar a questão, Ingarden situa os termos ‘dependência’ e ‘independência’ no âmbito de uma discussão mais ampla acerca dos modos de ser de algo. Segundo essa perspectiva, a *dependência-no-modo-de-ser* [*Seinsabhängigkeit*] e a *independência-no-modo-*

20 A tradução inglesa do texto verteu ‘*seinsrelativ*’ por ‘*ontically relative*’ – o que, em nossa opinião, nos parece correto, mas poderia dar margem para complicações conceituais que extrapolariam os objetivos propostos por este trabalho. Sendo assim, optamos por traduzir ‘*seinsrelativ*’ pela simples expressão ‘relativo em seu modo de ser’.

de-ser [*Seinsunabhängigkeit*] dizem respeito à questão do *autonomia-no-modo-de-ser* [*Seinsautonomie*]²¹. Uma obra musical (por ser um objeto puramente intencional e, conforme veremos mais adiante, *irreal*) não possui essa *autonomia-no-modo-de-ser* justamente por ser dependente dos atos da consciência para a sua concretização – quer dizer, a obra depende de uma consciência que atue compreendendo os sons escutados relacionando-os e dando-lhes um sentido enquanto música, do contrário, teríamos diante de nós apenas uma barafunda sonora desconexa e sem sentido algum. Desse modo específico, uma obra musical seria “subjetiva” no âmbito do segundo significado do termo ‘psíquico’, mas jamais no do primeiro. E isso se dá exatamente em razão de que “as experiências da consciência e as genuínas partes dela (como diz Husserl: ‘reais’) são autônomas em seu modo de ser e, portanto, não subjetivas [no primeiro sentido do termo ‘psíquico’]” (INGARDEN, 1962, p.19; 1989, p. 19). E o Autor nos assegura ainda que o que demonstra isso é o fato de podermos acessar e ter conhecimento de qualquer experiência da consciência, ou as partes dela, somente por meio de atos de “reflexão” (quando a consciência se volta para si mesma). Por outro lado, não podemos conhecer ou ter um acesso efetivo a obra musical alguma simplesmente por meio de um ato de “reflexão”. Uma determinada sinfonia não é um ato de consciência tal como o são os atos de “ouvir”, “sentir”, “olhar” etc. – e até mesmo um teórico do psicologismo concordaria com isso. Ele provavelmente afirmaria que uma determinada obra musical é o *conteúdo* [*Inhalt*] de uma experiência psíquica que o compositor teve ao escrevê-la ou que um ouvinte teve ao apreendê-la por meio de alguma de suas execuções (cf. INGARDEN, 1962, p. 19; 1989, p. 19-19; 1986, p. 26-27). Mas, o que seria agora esse “conteúdo”?

4.3.3 – O problema do sentido do termo *conteúdo* [*Inhalt*]

O termo *conteúdo*, quando utilizado pelos psicologistas, apresenta basicamente os mesmos problemas que o termo ‘psíquico’: passa-se de um sentido ao outro sem que se perceba que o significado foi modificado. Os teóricos do psicologismo acabam por compreender o sentido do termo ‘conteúdo’ de uma maneira tão ampla que qualquer coisa que não seja nem um ato de consciência e nem um objeto material torna-se o “‘conteúdo’ de uma experiência da consciência” (INGARDEN, 1986, p. 27). Nesse sentido, o conteúdo pode referir-se tanto à obra musical quanto a uma percepção. Ou seja, é um abuso de linguagem, pois com a sua ajuda nada se explica e, todavia, nada se nega. No entanto, uma vez que por meio da obra musical nós lidamos com percepções ou experiências auditivas que constituem a

21 Para uma melhor compreensão desses conceitos, cf. Ingarden (2001, p. 169-197; 2013, §§ 10-17)

base das experiências psíquicas que temos dela, convém esclarecer o que exatamente podemos entender por ‘conteúdo’ dessas experiências. Isso torna-se necessário na medida em que nossa atitude com uma obra musical pode ser puramente intelectual (quando tentamos entendê-la ou julgá-la sem escutá-la por meio de alguma execução), e portanto totalmente diferente de uma atitude de escuta que envolve uma variedade de sentidos e sentimentos. Por isso mesmo, se for possível demonstrar que uma obra musical “difere até mesmo desses conteúdos dados diretamente por meio da percepção ou da imaginação auditiva”, ela necessariamente deverá ser distinta de “qualquer outra experiência de consciência aqui considerada” (cf. INGARDEN, 1986, p. 27-28).

Assim, a pergunta pode ser reformulada da seguinte forma: seria a obra musical um ‘conteúdo’ das percepções auditivas? A resposta de Ingarden esta pergunta será, como podemos presumir desde já, negativa. Entretanto, quais serão as suas justificativas? Todo o argumento estará fundamentado no modo como Ingarden concebe o complexo *processo* que vai desde os dados acústicos sensíveis até os níveis superiores da consciência constitutiva. Em primeiro lugar, é preciso compreender que embora a percepção seja um ato de consciência e, como tal, um *processo real*, nós estamos nos movendo no âmbito da intencionalidade. Quer dizer, o *processo é real*, mas aquilo que aparece para a consciência é sempre *fenômeno* e, por isso mesmo, *intencional*. Não se deve confundir a experiência com o experienciado.

Sendo assim, se o ‘conteúdo’ for alguma coisa ‘psíquica’, no sentido de ser uma experiência da consciência ou parte dela, ele deve efetivamente consistir em alguma coisa *real*. “No caso das percepções auditivas, os dados acústicos sensíveis são uma parte real das experiências” (INGARDEN, 1962, p. 20; 1989, p. 20) – pois o ato de percebê-los constitui um *processo* que, com efeito, é *real*. São indubitavelmente tais dados acústicos que poderiam consistir naquele ‘conteúdo’ da percepção auditiva que estamos procurando. “Todavia, os dados acústicos sensíveis que experienciamos na escuta são radicalmente diferentes dos sons e das formações sonoras” (INGARDEN, 1962, p. 20; 1989, p. 20).

Esta última distinção é introduzida nos seguintes termos por Ingarden:

[Os] sons, e seus vários tipos de combinações, as formações sonoras de nível superior como melodias, acordes, e assim por diante (aqui sempre no sentido das formações individuais que formam os possíveis componentes de uma determinada execução), são objetos da percepção auditiva para os quais as intenções dos atos de consciência correspondentes são direcionados. Mas os dados acústicos da sensação não são *objetos* da percepção auditiva [quer dizer, não são propriamente notas, melodias, acordes etc.]; eles simplesmente são experienciados quando a percepção ocorre. É preciso uma técnica cognitiva especial, uma reflexão peculiar, para trazer esses dados ao puro e não-distorcido modo de doação através dos quais nos

tornamos totalmente conscientes deles. (INGARDEN, 1962, p. 20-12; 1989, p. 20, grifo nosso).

Quer dizer, segundo o Autor, os *objetos* que aparecem à nossa consciência (notas, melodias, acordes, formações sonoras etc.) são totalmente diferentes daquilo que, de fato, ‘percebemos’: os dados acústicos²². E a razão disso é que não podemos confundir esses *objetos* com a percepção dos *aspectos* pelos quais eles nos são doados. Como explicávamos mais acima, um objeto intencional é a síntese de uma série de *aspectos* unilaterais e variáveis. Os dados acústicos sensíveis que percebemos irão apenas formar o substrato sonoro dos *aspectos* que constituem as formações sonoras nos níveis superiores da consciência. E isso fica patente quando se analisa a própria dinâmica temporal do *processo*.

O som dura alguns segundos e é percebido como um e o mesmo som; mas os dados sensíveis acústicos, que são percebidos ao mesmo tempo, formam uma multiplicidade contínua e são sempre novos. Aqueles que já passaram não existem mais, e não formam *eo ipso*²³ nenhuma parte real do instante presente da fase da audição do som. A despeito disso, o som percebido continua como um e o mesmo e é percebido como tal em toda a sua duração (INGARDEN, 1962, p. 21; 1989, p. 20).

Como se observa, Ingarden parece ter em mente aquela estrutura da consciência do tempo proposta por Husserl: *protoimpressão-retenção-protensão*. Assim, por exemplo, quando escutamos uma nota longa que dura quatro tempos num compasso quaternário simples, escutamos uma única e mesma nota ao longo de toda a sua duração – a despeito de o ataque desta nota ter sido escutado aqui e agora como dado acústico sensível apenas no instante inicial. “Consequentemente, esse determinado som percebido, não é uma parte real da experiência, mas, sobre a base do dado sensível experienciado, ele é intencionado em sua plena concretude e apreendido como idêntico a si mesmo” (INGARDEN, 1962, p. 21; 1989, p. 20). As formações sonoras de nível superior “transcendem” o ato da experiência perceptiva e, por isso mesmo, não podem ser confundidas com os dados acústicos sensíveis. O substrato sonoro real e as formações sonoras de nível superior podem ser concomitantes e é até mesmo possível reconhecermos uma certa “correlação” entre elas quando experienciamos a execução de uma obra musical²⁴, mas de forma alguma poderemos afirmar que as formações sonoras sejam um “conteúdo” dos dados acústicos experienciados (cf. INGARDEN, 1962, p. 21-22; 1989, p. 20-21; 1986, p. 30-31).

22 Como se pode de antemão constatar, nesse contexto, o termo ‘percepção’ é entendido por Ingarden simplesmente como uma intuição sensível dos dados sonoros.

23 “por si mesmo”.

24 Como se sabe, o Livro III do *Traité* de Pierre Schaeffer é inteiramente dedicado a expor tais correlações. Cf. Schaeffer (1977).

Consequentemente, o Autor poderá afirmar que:

A fortiori, nenhuma formação sonora de nível superior, por exemplo, a melodia de uma execução individual de uma composição musical, é o ‘conteúdo’ de qualquer experiência ou qualquer processo da consciência (INGARDEN, 1962, p. 22; 1989, p. 21).

No entanto, Ingarden reitera que no “ato de percepção correspondente está contido uma intenção especial – o qual chamamos de conteúdo não-intuitivo do ato – que está direcionado a ouvir a melodia” (INGARDEN, 1962, p. 22; 1989, p. 21). O conteúdo intencional intuitivo nada mais é do que aquilo que é efetivamente percebido na intuição sensível, e portanto, está presente aqui e agora (os dados acústicos sensíveis). Já o conteúdo intencional não-intuitivo, este nada mais é do que a parte doadora de sentido do ato de consciência perceptivo²⁵ – é a parte que procura transformar em *objetos musicais* os dados acústicos percebidos na intuição sensível. Trata-se, portanto, daquela “reflexão peculiar” ou “intenção especial” que, dito propriamente, consiste na parte não-intuitiva do ato de consciência perceptivo. E é por meio dessa parte do ato que nossa consciência pode ter acesso aos objetos sonoros ou às formações sonoras. Esse conteúdo intencional não-intuitivo é imanente ao ato da percepção auditiva, portanto, parte do ato, e, por isso mesmo, em hipótese alguma pode ser confundido com os próprios objetos sonoros ou as formações sonoras para os quais ele está direcionado. Ou seja, não se anula a distinção entre ato de consciência e objeto, mas apenas revela a direcionalidade intencional presente no ato (cf. INGARDEN, 1962, p. 22; 1989, p. 21; 1986, p. 32). E tudo isso torna-se explícito quando Ingarden afirma francamente que “o mesmo pode ser dito de todos os elementos e momentos [*Elemente und Momente*]²⁶ de uma determinada execução de uma obra musical” (INGARDEN, 1962, p. 22). Tais “elementos e momentos” constituem-se por determinados “*objetos* [*Gegenstand*], momentos objetivos [*gegenständliche Momente*] ou partes [*Teile*], para os quais estamos intencionalmente direcionados quando efetuamos um ato de percepção; no entanto, eles não são ‘conteúdos’ psíquicos” (INGARDEN, 1962, p. 22; 1989, p. 21. Grifo nosso).

De nossa parte, podemos ilustrar toda a explicação de Ingarden acerca da forma como a nossa consciência doa sentido objetual (sonoro ou musical) aos dados acústicos sensíveis de uma execução musical do seguinte modo:

25 Na medida em que “toda consciência é consciência de algo”, convém lembrar que toda relação intencional de nossa consciência é doadora de sentido.

26 Certamente, ao utilizar o termo ‘momento’ [*Momente*], Ingarden tem em mente o conceito fenomenológico de *momento* no âmbito da estrutura *todos e partes*.

Figura 04: Esquema ingardeniano do modo como a consciência doa sentido objetual aos dados acústicos sensíveis aprendidos em uma execução musical.

Fonte: Nossa autoria.

Mas que dizer da obra musical, onde ela se situaria nesse esquema? Segundo Ingarden, a obra transcende a apreensão intencional das formações sonoras da execução e, desse modo, se situa num nível ainda mais elevado. Ou seja, ela forma uma “transcendência de segundo grau” que, embora dependa dos atos da consciência, não pode ser encarada como uma coisa que pertença à estrutura da psique de um sujeito. Evidentemente, permanece inteiramente verdadeiro o fato de uma obra musical apenas poder vir a existir graças ao trabalho criador do(s) compositor(es) e à apreensão cognitiva e estética do(s) ouvinte(s) (cf. INGARDEN, 1962, p. 22-23; 1989, p. 22; 1986, p. 33).

4.4 – A DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO À SUA PARTITURA

Tendo distinguido a obra musical de sua execução e das experiências psíquicas (atos de consciência) que temos dela, resta-nos agora demonstrar por que ela também se distingue de sua partitura ou de qualquer outra forma de registro. Conforme poderemos constatar, essa distinção consiste num grande argumento contra certa espécie de “positivismo fisicalista” em sua forma mais radical.

4.4.1 – O problema da concepção positivista da partitura

Segundo Ingarden (1962, p. 23; 1989, p. 23; 1986, p. 34), a ideia de que a obra poderia ser identificada com a sua partitura teria como princípio justificador a máxima latina *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* [as entidades não devem ser multiplicadas além da necessidade]. Quer dizer, a partir de tal subterfúgio pretensamente científico, os

positivistas poderiam explicar toda e qualquer coisa em termos de “coisas materiais”, “processos” ou (o que é ainda mais grave) “processos psíquicos”. No caso de tais explicações não se aplicarem a um determinado objeto, eles frequentemente falam de uma “hipóstase metafísica” no sentido de algum tipo de equívoco metodológico (cf. INGARDEN, 1986, p. 34). No entanto, Ingarden (1962, p. 23; 1989, p. 23) adverte que identificar a obra com a partitura não apenas é falso como também não nos isenta de pressupor a existência de um objeto que é, simultaneamente, não-psíquico e não-físico: a partitura em si. Os positivistas mais radicais (fiscalistas) muito provavelmente argumentariam que a partitura nada mais é do que um pedaço de papel com manchas de tinta organizadas segundo uma determinada convenção. E para serem consistentes com essa argumentação eles também teriam de admitir que há tantas partituras quanto cópias impressas dela. E não só. Eles seriam obrigados a concordar que entre as propriedades e características de uma partitura estão a composição química do papel, da tinta, bem como as transformações que ambos sofreriam ao longo do tempo devido às condições climáticas, de umidade etc. Constrangidos com a extensão das consequências de suas premissas, esses positivistas talvez asseverariam que para contornar uma “hipóstase metafísica” não seria preciso ir tão longe na cadeia das consequências. Seria suficiente aceitar tão somente que a partitura é um sistema composto por certas propriedades gráficas (tais como pontos, linhas, formas etc.) convencionadas sobre o papel, ou parte dele. No entanto, nem mesmo esta solução seria capaz de salvar uma concepção positivista e fiscalista da partitura, pois,

[se] a partitura fosse apenas um pedaço de papel impresso, uma parte dele, ou certa seleção de suas propriedades, ela não poderia exercer a função que, com efeito, faz dela uma partitura de uma obra musical em particular, qual seja, a função de *simbolizar* certos objetos e processos determinados (INGARDEN, 1986, p. 36, grifo do autor).

No entanto, é preciso explicar a razão disso.

Um dos principais aspectos que está na base de toda essa discussão é a distinção fenomenológica entre *ato intencional intuitivo* e *ato intencional signitivo*. Um bom exemplo do primeiro é aquilo que esquematizamos na Figura 04 acima: no qual um ato de consciência perceptivo nos direcionava diretamente para as formações sonoras. Ou seja, num *ato intencional intuitivo* somos direcionados diretamente para um determinado objeto intencional. Diferente disso, num *ato intencional signitivo* seremos direcionados para um objeto intencional intermediário, o *signo* [*Zeichen*], e este, por sua vez, indicará um outro objeto

intencional por meio de um novo ato de consciência. Assim, a distinção entre esses dois atos intencionais pode ser ilustrada do seguinte modo:

Figura 05: Versão ingardeniana da diferença entre *ato intencional intuitivo* e *ato intencional signitivo*.

Ato intencional intuitivo:

Ato intencional signitivo:

Fonte: Nossa autoria.

Outrossim, com tais atos intencionais signitivos temos um belo caso daquelas *intenções vazias* das quais falávamos no primeiro capítulo – e portanto, mais um exemplo da estrutura *presença-ausência* na medida em que o objeto para o qual o signo remete está, de fato, *ausente*. Uma partitura só pode exercer a sua função a partir de atos intencionais signitivos. E é justamente por esta razão que os signos nela impressos não são simplesmente manchas de tinta sobre o papel. Um objeto material ou físico, por si só, não possui necessariamente a função de indicar, designar ou significar algo. O papel e a tinta sobre o papel da partitura são apenas uma base material sobre o qual um signo se manifesta à consciência.

Em outras palavras, aquilo que normalmente é chamado de lado físico do signo não é um objeto físico (uma coisa material), mas apenas um aspecto típico – seja ele visual ou auditivo – que, graças a uma possibilidade intencional apropriada do sujeito psíquico, aparece a este [mesmo] sujeito como algo palpável sobre a base de um objeto material de feitio apropriado (INGARDEN, 1986, p. 36-37).

Quer dizer, a base material do signo nada mais é do que um objeto material convenientemente escolhido para servir de suporte físico e adequado ao signo. Com relação ao seu “aspecto típico”, Ingarden (1986, p. 37) destaca que ele pode sofrer certas mudanças (desde que isso não implique numa completa transformação que o faça se converter numa outra coisa ou desaparecer) e ainda assim continuar a desempenhar a sua função de designar ou indicar algo. E é precisamente por este motivo que as notas e os demais signos da notação musical podem ser escritos em diversas caligrafias, tamanhos, cores, variar de acordo com a fonte de impressão etc., sem que isso altere a sua função e o seu sentido.

Pois é apenas a aparência idêntica do *aspecto típico* que desempenha a função de signo: ele carrega a intenção adrede designada e direcionada sobre certo objeto, processo ou estado de coisas determinado. Dada a direção das convenções, um sinal aberto indica o caminho a ser seguido (INGARDEN, 1986, p. 37, grifo do autor).

4.4.2 – A partitura como um sistema de signos intencionalmente apreendidos

Assim, a partitura poderá ser definida por Ingarden (1986, p. 37) como “um sistema de signos de tipo específico” que, embora tenham como base um suporte material, não podem ser confundidos com uma coisa física. E é justamente por isso que a identificação da obra com a partitura não nos exige de aceitar objetos que sejam, ao mesmo tempo, materiais e imateriais – tal como pretendiam os positivistas. Evidentemente, a partitura física em si, e o que está fisicamente impresso nela, é uma coisa material. Mas os signos, que só podem ser apreendidos e compreendidos por meio de atos de consciência no âmbito da intencionalidade são imateriais. Isso tudo, no entanto, não nos deve fazer acreditar que um signo seja um objeto *puramente intencional* tal como a obra. Embora o signo seja imaterial, ele, em si, deve ser compreendido como um objeto *real* justamente na medida em que ele é aquilo que é percebido sensivelmente para designar um outro objeto – seja ele *real*, *ideal*, *puramente intencional* ou até mesmo *supratemporal absoluto*. Sendo assim, um signo que designe o número cinco, por exemplo, não pode ser confundido com o objeto ideal que ele sinaliza (lembrando também que há vários signos que podem designar o número cinco). Um signo é, portanto, um *objeto real imaterial* que é apreendido sensivelmente por meio de algum suporte material (seja ele sonoro, visual, tátil etc.) no qual ele possa ser adequadamente expresso ou impresso.

Em razão disso, um mesmo signo, ou conjunto de signos, tal como ocorre numa partitura musical, pode constituir o objeto de vários atos de consciência diferentes

(designando aquele mesmo objeto do qual ele é, propriamente dito, signo) não importando se tais atos são efetuados por vários ou pelo mesmo indivíduo (cf. INGARDEN, 1962, p. 25; 1989, p. 24-25; 1986, p. 37). E o Autor salienta ainda que o signo é um meio de comunicação intersubjetivo e que a notação musical foi criada justamente para que várias pessoas tivessem condições de executar a mesma obra. Isso, por si só, torna claro que a partitura não pode ser identificada com a própria obra musical – pois ela é o meio de expressão e não o que é expresso (cf. INGARDEN, 1986, p. 38).

Dito isso, o Autor fornece duas razões principais pelas quais uma obra musical não pode ser identificada com a sua partitura.

A primeira razão se encontra no fato de que nem toda obra musical é escrita. Nesse sentido, ele lembra da música folclórica – que surgiu bem antes do desenvolvimento da notação musical. Um outro exemplo de música não anotada são os improvisos. Um compositor instrumentista pode perfeitamente improvisar uma obra. A única dificuldade nesse último caso reside em executar essa mesma obra mais de uma vez, pois a única coisa com o qual se poderá contar é a memória – do próprio compositor ou de qualquer outra pessoa que tenha tido a capacidade decorá-la a partir de uma audição atenta daquele que a improvisou pela primeira vez. No entanto, Ingarden adverte que é difícil decidir se uma obra que foi improvisada uma única vez e logo depois esquecida, sem que ninguém a tivesse anotado e nem lembrado dela, ainda poderia existir (ou seja, se ela ainda “vive”). E a dificuldade dessa última questão reside em aspectos que em nada interferem na distinção entre a obra e a partitura (cf. INGARDEN, 1962, p. 25; 1989, p. 25; 1986, p. 38).

A segunda razão se encontra no fato de a partitura consistir num sistema de símbolos “imperativos” que registramos por meio de procedimentos técnicos adequados ou convenções adequadas – por exemplo a notação musical ou perfurações num rolo de pianola (cf. INGARDEN, 1962, p. 25, 1989, p. 25; 1986, p. 38). Em sentido estrito, a registoção nada mais é do que “dotar objetos reais com certas qualidades” que permitirão àqueles que os interpretam verem sempre os mesmos tipos de signos ou símbolos “sobre os quais há um acordo intersubjetivo pelo qual eles sempre significam a mesma coisa” (INGARDEN, 1986, p. 38). Ademais, sabemos que há um grande número de notações e sistemas musicais que, uma vez convencionados sistematicamente, poderão ser utilizados por todos aqueles que os conhecerem. Assim, a partir do momento que tivermos aprendido uma determinada convenção, a simples percepção daquelas “bolinhas” ou “manchas” sobre o papel nos levará a compreendê-las como símbolos ou signos propriamente ditos (signos ou símbolos de formações sonoras como notas, ritmos etc.). No caso de uma partitura tradicional, há ainda

uma série de outras informações adicionais, providas pela linguagem ordinária, que informam aos intérpretes certos aspectos relativos ao timbre, ao matiz sonoro, à dinâmica, ao andamento e às características rítmicas. Outrossim, e talvez tendo em mente as obras musicais compostas após a Segunda Guerra Mundial, Ingarden adverte que uma partitura também “consiste num arranjo de *instruções* sobre como proceder a fim de realizar uma execução satisfatória de uma determinada obra” (INGARDEN, 1986, p. 39, grifo do autor). Há portanto um duplo sentido pelo qual os símbolos da partitura seriam “imperativos” – eles são simultaneamente [1] signos de formações sonoras e [2] *instruções* de execução. Por fim, a partitura consiste também num meio pelo qual se revela o modo como o(s) compositor(es) deseja(m) que a obra deva ser. (cf. INGARDEN, 1962, p. 26; 1989, p. 25; 1986, p. 39).

Entretanto, uma vez que a notação escrita tem um suporte *real*, isso significa que os meios materiais de acesso a uma obra musical também possuem uma existência que perdura apenas durante um certo período de tempo. E talvez seja justamente essa interferência que coloque a possibilidade uma obra musical deixar de existir.

Pois, enquanto o livro de música existe e enquanto houver homens que entendam como decifrar a notação, a obra que foi composta num certo ponto no tempo permanece intencionalmente acessível àqueles que a executam ou àqueles que, pelo menos, a leiam e a imaginam (INGARDEN, 1962, p. 26; 1989, p. 26).

Contudo, isso de forma alguma nos autoriza a identificar esse acesso intencional a um determinado objeto com o próprio objeto – pela simples razão de que o signo é distinto do objeto que é significado por ele. Além disso, não há nenhuma relação unívoca entre a obra e esses signos. Prova disso é que uma mesma obra pode ser anotada e registrada pelos mais diversos sistemas de registo. As qualidades da partitura, entendida como um sistema de signos, são completamente diferentes das qualidades da obra. Os sons, as notas, as formações sonoras etc. constituem o “estoque dos elementos que constituem a obra, mas não fazem parte da partitura. Eles apenas são representados na partitura pelas notas apropriadas e combinações de notas” (INGARDEN, 1962, p. 26; 1989, p. 26). Ao contrário das formações sonoras da obra, os signos da partitura não possuem em si qualquer característica sonora, rítmica ou dinâmica, e é por causa disso que eles não entram no estoque das formações sonoras que constituem a obra musical.

Neste ponto da argumentação, Ingarden (1962, p. 26-27; 1989, p. 26) compara a obra musical com a obra literária. É que na obra literária as entidades linguísticas (os signos linguísticos) acabam por entrar no estoque dos elementos que a constituem. Tais entidades

linguísticas são as *formações fônico-linguísticas* e as *unidades de significação* (cf. INGARDEN, 1973). Ambas constituem *estratos*²⁷ essenciais da obra literária que juntos formam uma estrutura sem a qual a obra não poderia sequer existir para ser apreendida. Ao contrário disso, os signos da partitura são completamente alheios à obra, pois ninguém precisa deles para escutar e apreender esteticamente uma obra musical em toda a sua totalidade, basta escutá-la com a devida atenção. Sendo assim, os signos da partitura não constituem qualquer *estrato* da obra musical. Isso, entretanto, não “contradiz o fato de que a obra é designada intencionalmente pela partitura” (INGARDEN, 1986, p. 40). E Ingarden argumenta ainda que a partitura, por sua vez, é “designada pelos atos criativos do compositor, e que, finalmente, a obra musical tem sua fonte de existência e suas propriedades em tais atos” (INGARDEN, 1986, p. 40). Porém, nos casos em que o compositor não registrou a sua obra por meio de alguma notação musical ou meio de gravação, “a obra é derivada diretamente de seus atos intencionais criativos – intenções que são às vezes realizadas imediatamente numa execução pelo próprio compositor” (INGARDEN, 1986, p. 40).

27 O conceito de *estrato* em Ingarden será explicitado mais adiante.

5 – A NÃO-REALIDADE DA OBRA MUSICAL

Após ter distinguido a obra da execução, das experiências psíquicas e da partitura Ingarden abre a quarta seção de seu *Ensaio* argumentando que responder o que efetivamente é uma obra musical torna-se ainda mais urgente. Contudo, antes de dar uma resposta a esta questão, o Autor analisa uma série de outras distinções e características da obra musical que permitirão uma melhor compreensão acerca de seu modo de ser.

A primeira observação feita por Ingarden (1962, p. 27-28; 1989, p. 27-28; 1986, p. 41-42) é uma distinção entre a natureza da investigação que está sendo conduzida por ele em seu *Ensaio*, e certas teorias musicais que se configuram muito mais como programas estéticos (estéticas prescritivas) acerca de como a música deve, ou deveria ser, para possuir determinado valor artístico, do que numa investigação essencialmente teórica que busca responder *o que é* uma obra musical. Segundo ele, a questão do valor estético e artístico deve surgir num estágio mais avançado de um programa de investigação estética, pois, mesmo que uma obra musical seja ruim, ela não deixa de ser, propriamente dita, uma obra musical. Sendo assim, a questão dos valores será, provisoriamente, deixada de lado pelo Autor.¹

Além disso, Ingarden restringe também a sua análise à chamada “música pura”. Ou seja, não serão consideradas aqui as óperas, as canções, os dramas musicais ou peças que se utilizam de textos literários em sua composição. Tais obras, embora muito interessantes do ponto de vista artístico, são consideradas pelo Autor como formas mistas em seu modo de ser e, nesse sentido, complicariam demasiadamente a investigação pretendida. A chamada “música de programa”, no entanto, não será excluída, pois, nas palavras de Ingarden (1986, p. 42), “elas representam um tipo especial de música pura, colocando problemas que não deveriam ser ignorados”.

5.1 – O PROBLEMA DA DISTINÇÃO DA OBRA MUSICAL EM RELAÇÃO AOS DIVERSOS OUTROS TIPOS DE FORMAÇÕES SONORAS

A questão é formulada da seguinte maneira:

Sons, notas e formações sonoras de nível superior e de diferentes tipos (bem como vários sussurros e batidas – como temos aprendido da música moderna) constituem o elemento essencial de qualquer obra musical. [Todavia], ao empregar o termo “som” e os seus cognatos, eu não sou totalmente preciso. “Sons”, no sentido de

¹ Apesar disso, e conforme veremos, Ingarden fará algumas observações pontuais acerca da questão dos valores artísticos e estéticos.

processos ou objetos que persistem e tomam lugar aqui e agora no tempo real constituindo os elementos de uma execução específica, *não* pertencem à obra musical em si. Tanto as razões para a minha escolha como o sentido preciso de “som” pretendido aqui em conexão com a obra musical irão se tornar claras. Por outro lado, nem todo som, nota, ou formação sonora – nesse novo sentido e também no sentido de processos individuais ou objetos no mundo real – formam parte da obra ou, para por isso mais claramente, cria uma tal obra, mesmo onde há uma multiplicidade de tais formações. Por exemplo, formações sonoras que constituem os aspectos das formações linguísticas – sinais acústicos, vários sons que ocorrem na natureza, como os assim chamados cantos dos pássaros – não constituem obras musicais. Qual então são as diferenças entre uma composição musical e tais formações sonoras ou fatos acústicos? (INGARDEN, 1986 p. 42-43)².

Quer dizer, parece haver dois tipos de formações sonoras: as reais e as que formam as obras musicais. O que as distingue afinal?

Em princípio, três possibilidades se apresentam (cf. INGARDEN, 1972, p. 29; 1989, p. 28-29; 1986, p. 43):

1. A diferença estaria num tipo especial de ordenação dos sons ou das formações sonoras, seja em sua simultaneidade ou em sua sucessão (sequência);
2. A diferença estaria na ocorrência de algum tipo de elemento ou fator novo completamente diferente de sons, formações sonoras, ruídos etc.;
3. A diferença estaria em “algo totalmente específico que diferenciaria qualquer obra musical, e suas partes individuais, de sinais acústicos e de fenômenos auditivos na natureza” (INGARDEN, 1986, p. 43).

Quanto à primeira possibilidade, Ingarden (1962, p. 29; 1989, p. 29; 1986, p. 43-44) argumenta que embora possamos reconhecer que o tipo de ordenação encontrada nas simultaneidades ou nas sequências de obras musicais sejam diferentes daquelas que encontramos nos sinais acústicos, tais diferenças não podem ser consideradas essenciais. É possível, inclusive, que haja exatamente a mesma ordenação entre um fragmento de uma obra musical e uma formação sonora utilizada como sinal sonoro. De nossa parte, podemos citar como exemplo disso os famosos compassos iniciais da obra *Für Elise*, de Beethoven, quando são utilizados como o sinal sonoro que anunciam a chegada de um caminhão de gás. Se há

2 Nesse sentido, cumpre observar que o pensamento fenomenológico de Ingarden afasta-se consideravelmente do de Schaeffer. Ao que tudo indica, Schaeffer acreditava que havia uma espécie de estrutura musical latente no mundo sonoro, e isso se torna evidente na seguinte afirmação: “A música não é somente um código: é a linguagem do vento, do vulcão ou do mar; é também o que percebemos, por meios intraduzíveis, das linguagens dos animais: o ‘resto’, que eles também nos dão para escutar” (SCHAEFFER, 1971 apud GRIVELLARO, 2013, p. 23). Outrossim, a ideia de uma “linguagem das coisas”, tal como é exposta em seu *Traité*, também parece caminhar nessa direção (cf. SCHAEFFER, 1977).

alguma diferença entre ambos, esta não deve se encontrar na ordenação das notas, pois ela é exatamente a mesma³. Sendo assim, a estrutura que ordena as sequências e as simultaneidades desses dois tipos de formação sonora não é responsável pela distinção entre uma obra musical (ou parte dela) e um sinal sonoro.

No que diz respeito à segunda possibilidade (a ocorrência de algum elemento ou fator novo distinto dos sons, formações sonoras, sinais acústicos etc.), o Autor assevera que muitos musicólogos têm procurado determinar qual seria esse “elemento” ou “fator novo” que distinguiria uma obra de outras formações sonoras. Mas, infelizmente, não há um consenso entre eles acerca da melhor resposta para a questão. Em princípio, “alguns salientam que formações como a melodia, a harmonia e o ritmo constituem o elemento característico da obra musical”⁴ (INGARDEN, 1962, p. 30; 1989, p. 29). Entretanto, embora várias obras musicais possam ser distinguidas de sinais acústicos em razão desses elementos, estes não são o que necessariamente caracterizam uma obra musical. A melodia, por exemplo, não é um elemento imprescindível. “Não apenas muitas obras de Debussy, [...], mas também obras da assim chamada música ‘atonal’ não contêm nenhuma melodia, e isso de forma alguma as impede de serem obras musicais” (INGARDEN, 1962, p. 30; 1989, p. 29). Por outro lado, há várias formações sonoras que contêm melodia e não são obras musicais. De nossa parte, podemos citar como exemplo o canto do Sabiá-laranjeira (*Turdus rufiventris*). As formações sonoras emitidas por ele consistem em complexas estruturas melódicas, mas de forma alguma as consideramos como obras musicais. E algo semelhante se dá com os outros elementos apontados – a harmonia e o ritmo. Há um conjunto de composições musicais que são puramente monódicas, como os Cantos Gregorianos, que prescindem de qualquer harmonia. Quanto ao ritmo, ele estará necessariamente presente em qualquer formação sonora, uma vez que qualquer som possui duração. Enfim, não há nas chamadas “propriedades do som” algo que distinga essencialmente uma obra musical de qualquer outra formação sonora.

Sendo assim, podemos tentar buscar a distinção em algum elemento não-acústico. Segundo Ingarden (1962, p. 30-31; 1989, p. 30; 1986, p. 46-48), algumas teorias afirmam que o “fator essencial de uma obra musical” é o fato de ela “expressar” ou “retratar” sentimentos

3 Embora possa haver diferenças quanto ao ritmo, à afinação, ao timbre etc., isso não altera o cerne do argumento, pois o caminhão de gás poderia usar um fragmento de uma gravação daquela obra como sinal sonoro para anunciar a sua chegada.

4 É de suma importância observar que Ingarden adota desde já uma concepção gestaltista de melodia, harmonia e ritmo: “uma melodia não é simplesmente uma sequência de sons, mas algo totalmente novo em relação a eles, a saber, uma certa qualidade gestaltica no qual apenas a base contém um número variado de sons afinados [*pitched sounds*], mas que não é idêntica a elas e, num certo sentido, até mesmo independente delas. E parece que o ritmo e os outros elementos de uma obra musical mencionados acima também são qualidades gestalticas” (INGARDEN, 1986, p. 44-45).

ou experiências psíquicas. Como se sabe, há um conjunto de obras musicais (que são chamadas de “música programática” ou “música de programa”) que de fato pretendem expressar ou retratar coisas. Sem entrar no mérito das dificuldades que envolvem a questão acerca do modo como uma formação sonora poderia expressar ou retratar algo que não seja sonoro, não podemos deixar de lado a chamada “música absoluta” e/ou “música pura”. Essas últimas não pretendem “expressar” ou “apresentar” nada que vá além dos sons e suas formações. Ou seja, expressar ou retratar sentimentos ou experiências psíquicas não constituem um fator essencial e necessário de uma obra musical. Apesar disso, alguns poderão afirmar ainda que a essência de uma obra musical consiste em evocar nos ouvintes sentimentos ou estados psíquicos. Contra essa afirmação, o simples fato de uma mesma obra poder evocar sentimentos distintos entre diferentes ouvintes ou até mesmo nenhum, demonstra que tal poder de evocação não é algo essencial à obra musical. Outrossim, há outras formações sonoras que também evocam sentimentos e estados psíquicos e que não consistem em obras musicais. Como exemplo disso, o Autor cita o choro de uma criança doente que também pode suscitar em nós diferentes sentimentos e, no entanto, não guarda nenhuma relação necessária com a música (cf. INGARDEN, 1962, p. 31; 1989, p.30). Finalmente, Ingarden pergunta:

Com efeito, teremos nós de concluir que a obra musical não possui nenhuma estrutura essencial ou conjunto de propriedades que lhes são exclusivas? – que o que lhe é característico deve ser buscado em como a música afeta o ouvinte e não na própria obra? (INGARDEN, 1986, p. 48).

Como podemos constatar, as duas primeiras possibilidades aventadas pelo Autor (a ordem e a ocorrência de algum elemento ou fator novo) fracassaram em distinguir essencialmente a obra musical de qualquer outra formação sonora experienciada por nossa consciência. Mas que dizer da terceira possibilidade? Ingarden afirmava que poderia haver “algo totalmente específico” que distinguiria a obra, bem como as suas partes, de outras formações sonoras. É preciso, portanto, responder o que exatamente seria esse “algo específico”. Contudo, antes de desenvolver essa questão, o Autor faz uma pequena digressão para explicar de que modo a obra musical é compreendida no âmbito de sua célebre “Teoria dos Estratos”.

5.2 – A UNIESTRATIFICAÇÃO DA OBRA MUSICAL

A Teoria dos Estratos foi inicialmente concebida para descrever o modo de ser de uma obra literária e apresentada pela primeira vez em *A obra de arte literária* (cf. INGARDEN, 1973). Em resumo, Ingarden desenvolve um modelo de estratificação no qual uma obra literária possui quatro estratos [*Schichten*]⁵, a saber: [1] o estrato das formações fônico-linguísticas [*sprachlichen Lautgebilde*]⁶, [2] o estrato das unidades de significação [*Bedeutungseinheiten*]⁷, [3] o estrato das objetividades apresentadas [*dargestellten Gegenständlichkeiten*]⁸ e [4] o estrato dos *aspectos* esquematizados [*Schematisierten Ansichten*]⁹. Há portanto, na obra literária, uma verdadeira “polifonia a quatro vozes”. Mas, o que realmente se pretende ao conceber a obra literária como uma estrutura estratificada?

De nossa parte, essa concepção parece ter estrita relação com as discussões fenomenológicas acerca dos diversos modos de doação dos objetos. Conforme vimos, um objeto não nos é doado apenas por meio de uma intenção perceptiva ou uma intuição sensível através de sua efetiva presença diante de nós, mas também por meio de intenções signitivas, imaginativas, imagéticas, recordativas, fantasiosas etc. Ao analisar a literatura, Ingarden nota que uma obra literária, por meio de um modo de doação signitivo dos objetos, não nos conta simplesmente coisas tal como um texto científico ou jornalístico o fazem. Numa obra literária, a *maneira* como se conta uma história é extremamente importante. As palavras escolhidas, a construção das frases, os detalhes do que é descrito etc., são de suma importância. Assim, por meio da estratificação, Ingarden busca explicar justamente os elementos esteticamente valorizáveis de um modo de doação signitivo. Numa obra de literatura, os objetos nos são

5 Para comentários mais completos e pormenorizados sobre a teoria da estratificação da obra literária em Ingarden, cf. Ferreira (2010), Mitscherling (1985, 1997), Rutkowski (2013), Saraiva (1973) ou Thomasson (2012).

6 Trata-se das formações sonoras da linguagem, do seu material fônico (rítmico e sonoro) junto à significação a eles associada (pois, sem uma significação aderida a eles, os fonemas de uma língua seriam apenas formações sonoras ou acústicas) – aquilo que Ingarden denomina *fonema significativo* [*Wortlaut*]. Cf. Ingarden (1973, § 9).

7 Em íntima relação com o primeiro estrato, encontramos aqui as estruturas semânticas (e também sintáticas) que abrange desde uma única palavra até complexos grupos de períodos.

8 Como se sugere, temos nesse estrato os objetos, os estados de coisas, os personagens, lugares etc. apresentados por meio do texto literário.

9 No âmbito de uma obra literária, esses “*aspectos* esquematizados” constituem num recurso pelo qual um escritor faz o leitor, por assim dizer, “ver” ou “perceber” aquilo que é apresentado por meio do texto. Isso se faz necessário na medida em que, efetivamente, o leitor não está “percebendo” ou “vendo”, por meio de uma intuição sensível, aquilo que o texto narra. Um texto literário, por meio de um modo de doação signitivo, pode fornecer apenas um *esquema* ou um “esqueleto” dos *aspectos* de um determinado objeto, personagem, estado de coisas etc., cujas lacunas deverão, necessariamente, ser preenchidas pelo leitor no ato de concretização da obra e de suas partes – cf. Ingarden (1973, § 42). Trata-se assim de um recurso que garante que a identidade de algo possa ser revelada – justamente por meio da multiplicidade desses *aspectos* esquematizados.

doados de uma forma completamente especial. E o mesmo se dará com os modos de doação dos objetos nas artes “representativas” ou “figurativas”. A consequência disso tudo é que as artes que não nos apresentam objetualidades serão desprovidas de uma estrutura estratificada. Assim, tanto a música quanto a pintura “abstrata”¹⁰ apresentarão apenas um único estrato.

Voltando à obra musical, é preciso explicitar também que ela (em particular, a música “pura”) não possui significações de natureza literária ou verbal por trás de suas formações sonoras. E a argumentação se inicia com as seguintes observações:

A noção de que muitas obras musicais desempenham a função de expressão ou representação conduz à suposição de que, nesse sentido, haveria uma afinidade entre a obra musical e a obra literária. Entretanto, dado que a obra literária desempenha essas funções em virtude do estrato das formações fônico-linguísticas e do estrato das unidades de significação que ocorrem em sua estrutura total, somos levados a acreditar que os significados [*Bedeutungen*] da obra musical são suportados por determinados motivos musicais [*musikalischen Motive*]. Ademais, muitos musicólogos têm falado do “sentido” [*Sinn*] supostamente contido na obra musical. Contudo, a palavra “sentido” é, infelizmente, muito polissêmica, e uma vez que o termo não foi definido univocamente é impossível tomar uma posição com respeito a essa asserção. Mas ela seria certamente falsa se esse “sentido” [*Sinn*] fosse equivalente ao significado [*Bedeutung*] de uma palavra ou ao sentido de uma sentença, pois, a obra musical não contém em si o estrato das unidades de significação (INGARDEN, 1962, p. 31-32; 1989, p. 31).

Ou seja, Ingarden pretende afastar rigorosamente a obra musical e a obra literária não apenas em razão de sua estrutura estratificada, mas também em relação à ideia de que por trás dos “motivos musicais”¹¹, ou da própria música, haveria uma espécie de significação de natureza literária. Naturalmente, poucos colocarão em questão que uma obra musical, bem como as formações sonoras que a constituem – melodia, harmonia, ritmo, frase, semifrase, período, intervalo, bordão, pontilhismo, tema, acompanhamento etc. – tenham algum “sentido”, pois, na medida em que eles são apreendidos fenomenalmente e se tornam objetos (intencionais) para a consciência eles adquirem verdadeiramente “sentido” – eles são algo para a consciência. No entanto, a identificação desse sentido ou função estrutural com alguma significação linguística ou literária certamente é uma posição que até mesmo aqueles que defendem a ideia de que a música é uma linguagem dificilmente poderiam sustentar¹². E os

10 Cf. INGARDEN, 1962, p. 218; 1989, p. 207.

11 Ao falar de “motivos musicais” e de uma “significação” associada a eles, Ingarden parece ter mente as concepções teóricas de Hugo Riemann: “De acordo com todas as ideias antigas e modernas sobre a essência mesma do motivo musical, e sem nos preocuparmos com as afirmações rotineiras de alguns teóricos, temos estabelecido todo nosso estudo dos procedimentos da expressão musical sobre esta concepção do motivo – que Fr. Nietzsche soube admiravelmente definir um dia dizendo que é o gesto da emoção musical. Um motivo é um acontecimento musical completo em si que revela determinada tendência e a realiza de uma maneira acessível aos sentidos” (RIEMANN, 1914, p. 203).

12 Nesse sentido, André Boucourechliev (2003, p. 9-10) argumenta: “O termo ‘linguagem musical’ faz parte do nosso vocabulário do dia a dia. A música será uma linguagem? Como se situa em relação à linguagem

argumentos de Ingarden a esse respeito tem como base a sua Teoria dos Estratos. A partir dela, não há como defender a presença de significações associadas às formações sonoras da música tal como ocorre na articulação entre o estrato das formações fônico-linguísticas e o estrato das unidades de significação na obra literária. Por isso mesmo, não podemos falar aqui também de *aspectos* que esquematizam intencionalmente um determinado objeto, personagem, estado de coisas etc., que estaria sendo “descrito” por meio das formações sonoras da obra musical¹³. Se uma pessoa, ao escutar uma música, imagina coisas, objetos, situações etc., ela, em verdade, está indo para além do conteúdo musical propriamente dito e, mais do que isso, correndo o risco de adulterar a apreensão estética original da obra musical (cf. INGARDEN, 1962, p. 32; 1989, p. 31; 1986, p. 49-50). A obra musical não nos doa objetualidades.

Além disso, numa obra musical, aquele jogo de remissões que caracterizava a análise intencional se dará de um modo completamente diferente e no âmbito das próprias formações sonoras. Uma melodia, por exemplo, remete apenas a ela mesma – ela é o objeto de si mesma. Uma vez executada, temos acesso à própria melodia (*in propria persona*) e não a algum objeto (coisa material) doado com certas lacunas que devemos preencher por meio da imaginação para que ele se apresente à consciência (tal como acontecia no exemplo que demos do Teatro Amazonas – uma melodia não pode verdadeiramente apresentar, por meio de algum modo de doação, o Teatro Amazonas). Quanto à estrutura *todo-partes*, numa música, ela deverá ser compreendida de um modo totalmente específico e intrínseco à obra musical que, conforme veremos, terá relação com os momentos sonoros e não-sonoros das formações sonoras. Por fim, a identidade de uma melodia não pode ser expressa a não ser por ela mesma ou sua por sua efetiva repetição – diferente da identidade de um personagem como, por exemplo, Napoleão: que, como vimos, poderia ser expresso como “o prisioneiro da Córsega”, “o vencido de Waterloo”, “o vencedor de Jena” etc., e por uma série de significações que o descreviam (cf. MOURA, 2006, p. 21).

falada? Se, ao contrário desta, a música é estranha ao sentido racional ou antes, como diz Jakobson, se ‘a música é uma linguagem que se significa por si mesma’, pode dizer-se que, como a linguagem falada, a música é um sistema de diferenças [...]; e que, ainda como a linguagem falada, a música também tem uma sintaxe, seja qual for a multiplicidade das sintaxes musicais de diversas épocas. Entretanto e ao contrário da linguagem falada, a música não está ligada a significados diretos ou simbólicos”.

- 13 Exceção feita às obras musicais que se utilizam de sons da tempestade, vento, pássaros, chicote, relógio, máquinas de escrever, canhão etc. Contudo, vale a pena ter em mente que esses sons apenas apresentam determinados *aspectos* (os acústicos) dos objetos em questão. E se, por acaso, tais sons tiverem alguma significação relativa e forem capazes de nos narrar alguma história é provável que estejamos lidando com algum caso limite de literatura, e não propriamente com música. É justamente esse problema que Schaeffer parece ter em mente ao afirmar: “Todo fenômeno sonoro pode, assim, ser tomado por sua significação relativa (tal como as palavras da linguagem), ou por sua substância própria. Enquanto predominar a significação, e operarmos sobre ela, há literatura e não música. Mas como é possível esquecer a significação e isolar o fenômeno sonoro em si?” (SCHAEFFER, 1952, p. 21).

Assim, como se pode observar, aquela estrutura estratificada que fora constatada na obra literária está completamente ausente numa obra musical e, segundo esse raciocínio que acabamos de expor, o único estrato que estaria presente numa obra musical seria o estrato constituído pelas formações sonoras ou, se preferirmos, pelos objetos sonoros e/ou musicais. Contudo, para que possamos aceitar efetivamente essa argumentação é preciso, antes de tudo, entender exatamente o que Ingarden entende e pretende ao falar de uma “estrutura estratificada” [*Schichtenaufbau*].

5.2.1 – O conceito de estrutura estratificada

Segundo o Autor, há quatro condições necessárias para que uma obra de arte tenha uma estrutura estratificada (cf. INGARDEN, 1962, p. 33-34; 1989, p. 32; 1986, p. 50). Em primeiro lugar, é preciso que haja elementos heterogêneos. Numa obra de arte literária, por exemplo, há os fonemas, as significações, os objetos apresentados e os *aspectos* pelos quais os objetos são doados à consciência. Em segundo, que cada um desses elementos constituam formações de nível superior de modo a formar um *fator fundamental* [*Grundfaktor*] que atravessasse toda a obra (quer dizer, um *fator fundamental* não pode ser algo pontual). Assim, as unidades de sentido da obra literária, por exemplo, se constituem inicialmente por palavras, que por sua vez constituem sentenças, complexos de sentenças etc.; já as formações fônico-linguísticas, por meio de seu aspecto sonoro, formam as construções rítmicas e “melódicas” que caracterizam qualitativamente os “diversos graus de expressividade e intensidade” do texto (cf. INGARDEN, 1973, § 11); os aspectos esquematizados descrevem do começo ao fim tudo o que nos é narrado; e por fim, objetividades são apresentadas ao longo de toda a obra. Em terceiro lugar, uma vez que esses quatro *fatores fundamentais* tenham sido constituídos, é preciso que eles mantenham relativa independência em relação aos outros fatores fundamentais e possam ser discernidos na apreensão estética da obra – independentemente das relações e conexões que existam entre eles. Finalmente, e em quarto lugar, apesar da relativa independência desses fatores fundamentais deve haver entre eles uma conexão orgânica resultante da essência de seu material e de suas propriedades – dessa conexão orgânica entre os fatores fundamentais decorre a totalidade e a unidade da obra.

Isto posto, a primeira pergunta que nos fazemos é se não haveria numa obra musical elementos heterogêneos suficientes a fim de constituir vários desses *fatores fundamentais* que, por sua vez, formariam uma estrutura estratificada na música. Aparentemente a resposta a essa pergunta seria afirmativa, entretanto, isso geraria problemas

em relação à universalidade da concepção de obra musical pretendida por Ingarden. Expliquemo-nos.

É digno de nota o fato de Ingarden não considerar a estrutura temporal da obra literária um estrato individual. E isso se dá por uma razão bem simples: cada estrato possui uma “dinâmica intrínseca própria” – ou seja, eles se desenvolvem de forma independente apesar de sua “conexão orgânica” na totalidade estrutural da obra¹⁴. Não há um tempo homogêneo constituindo um fator fundamental único e independente, mas verdadeiramente quatro camadas temporais sobrepostas que constituem cada um dos fatores fundamentais da obra. E é precisamente essa simultaneidade de tempos diferentes que justifica o apelo metafórico à ideia de uma “polifonia” na obra de arte literária (cf. INGARDEN, 1973, § 8; 1962, p. 32; 1989, p. 31; 1986, p. 50-51). Sendo assim, toda e qualquer obra literária sempre terá “quatro vozes” evoluindo simultaneamente do começo ao fim – afirmação que certamente seria falsa se emitida para caracterizar a estrutura e o modo de ser de uma obra musical. Além disso, quando há uma heterofonia ou uma polifonia na estrutura temporal de uma música, essa heterofonia e polifonia se configuram pela sobreposição de elementos de um mesmo tipo de “material”: as formações sonoras. Diferente disso, a literatura possui uma heterogeneidade de materiais que se contrapõem uns aos outros e, mais do que isso, são passíveis de valorização estética individual:

A estrutura multiestratificada, com a sua harmonia polifônica de qualidades heterogêneas de valor estético tal como ocorre na obra de arte literária, é completamente estranha à obra musical. Pois, diferente disso, nas obras literárias [...] essa estrutura é característica e resultante da heterogeneidade dos materiais com os quais os diferentes estratos dessas obras são construídos (INGARDEN, 1962, p. 32; 1989, p. 31).

Mas, que dizer da música? Serão as formações sonoras os únicos fatores a serem valorizados esteticamente? Ingarden nos garante que não argumentando que numa obra musical pode haver também elementos não-sonoros passíveis de valorizações estéticas:

Mas disso não se segue que tudo o que aparece numa obra musical, um elemento, ou uma característica dependente deva ser um som ou, em geral, possuir um caráter acústico. Ao contrário disso, e a despeito do que Hanslick parece ter dito em seu *Do belo musical*¹⁵, buscarei demonstrar que numa composição musical os vários elementos não-sonoros exercem o papel principal na “beleza” musical. Eles não

14 “Deve observar-se, porém, que *toda o estrato* da obra de arte literária pode manifestar uma dinâmica intrínseca *própria*, de modo que a fase culminante *num* estrato não corre paralela, necessariamente, às fases culminantes dos *restantes* estratos. Podem ocorrer aí combinações diversas que produzem toda a riqueza das harmonias e desarmonias polifônicas possíveis” (INGARDEN, 1973, § 55, grifos do Autor).

15 Cf. HANSLICK, 2002. Em verdade, essa referência acaba por revelar, no âmbito das discussões sobre os momentos sonoros e não-sonoros, um interessante diálogo de Ingarden com Hanslick.

formam um estrato separado na obra, nem constituem, em particular, um estrato distinto em relação àquilo que constitui o som ou um certo conjunto estruturado de sons. Eles são tão intimamente conectados aos sons e às formações sonoras que a obra musical forma um todo extremamente compacto e coeso, e nesse sentido, supera o esforço realizado nas outras artes, especialmente a literatura (INGARDEN, 1986, p. 51).

Quer dizer, na falta de uma estrutura estratificada, o que parece ser passível de valorização estética numa obra musical serão os momentos sonoros e os não-sonoros¹⁶ que constituem as formações sonoras como uma totalidade. Assunto que trataremos no próximo capítulo.

5.2.2 – O confronto com Nicolai Hartmann

Tendo isso em mente, Ingarden poderá criticar o modo como Nicolai Hartmann (1882-1950), em seu *Das Problem des geistigen Seins* [*O problema do ser espiritual*] (cf. HARTMANN, 1949) concebe a estrutura estratificada das diversas formas de arte. No caso particular da música, Hartmann (1949, pp. 433-435) conceberá a obra musical como possuidora de, pelo menos, dois estratos: um estrato formado pelos sons reais sensivelmente ouvidos, chamado de *primeiro plano* [*Vordergrund*]; e um estrato formado pelo conteúdo exclusivamente musical, chamado de *plano de fundo* [*Hintergrund*].

No que diz respeito ao *Vordergrund*, Hartmann assina o fato de que, ouvimos sensivelmente apenas de forma sucessiva. Quando apreciamos uma obra musical, nós só podemos escutar os sons que estão efetivamente presentes naquele dado momento. Quer dizer, no plano da experiência da audição sensível (no *Vordergrund*), conseguimos escutar apenas um som de cada vez. Em razão disso, há de se perguntar de que maneira podemos escutar uma obra musical como uma unidade composicional.

O essencial para toda e qualquer música é, antes, que também nela uma mera formação sonora “sensivelmente ouvida” – e portanto uma [formação sonora] real – se destaque de maneira clara e contínua de uma [formação sonora] “musicalmente ouvida” que está por trás [dela]. Pode-se escutar sensivelmente [*sinnlich*], como um todo, a unidade de um “movimento” composto (por exemplo, o primeiro movimento da *Eroica*)? E ainda: será que somente a sucessão de notas [*Tonfolge*] de uma melodia, de um assim chamado “tema”, ou até mesmo a sucessão de sons [*Klangfolge*] de uma modulação seria apreensível como unidade, de maneira puramente acústica? As notas [*Töne*] não ressoam simultaneamente, mas em

16 Compre destacar que não se poderá considerar os momentos sonoros e não-sonoros como estratos. Isso se dá na medida em que não há, como nos estratos da obra literária, uma dinâmica temporal própria que caracterize os momentos sonoros e que, a partir daí, se contraponha a uma outra dinâmica temporal que caracterize os elementos sonoros. Aliás, conforme veremos, a estrutura temporal nada mais é do que um momento não-sonoro fundado nos momentos sonoros.

sucessão; se os acordes que se sucedem uns aos outros, fossem ouvidos sensivelmente [*sinnlich*] de maneira simultânea, disso resultaria a mais confusa desarmonia. Ouvimos sensivelmente [as notas] apenas em sucessão. Porém, a unidade musical do movimento, ou de uma peça musical [*Tonstück*], é uma unidade composicional, na qual o que já soou e o que, de toda forma, num dado instante não está presente e nem é mais ouvido sensivelmente, [não obstante] está presente – e de maneira essencial. (HARTMANN, 1949, p. 433).

Como se pode constatar, Hartmann retoma o problema de como intencionamos objetos de extensão temporal. E a solução apresentada por ele será, num certo sentido, próxima à solução proposta por Husserl, mas, com uma diferença, a síntese temporal da multiplicidade das formações sonoras numa totalidade unitária será compreendida como um estrato que se opõe ao plano da audição sensível (o *Vordergrund*). Quer dizer, será apenas num plano de fundo (no *Hintergrund*) que o conjunto dos sons escutados ganharão algum sentido como unidade composicional. Há portanto, um plano da obra que é real e acusticamente realizável, e um plano “acusticamente irreal e não realizável enquanto reunião de sons” (HARTMANN, 1949, p. 434). A obra musical é portanto constituída por um plano sensível e um plano não-sensível.

Além disso, Hartmann (1949, p. 442) premeditará que o próprio *Hintergrund* terá de ser subdividido em mais estratos para que se compreenda a complexidade e a riqueza da obra musical. Com efeito, isso será realizado mais tarde em sua *Ästhetik*¹⁷. Nessa obra, Hartmann (2014) argumenta que o próprio *Hintergrund* possui, por sua vez, um estrato mais externo [H_1] e outro mais interno [H_2]¹⁸. Como bem sintetiza Mazzoni (2004, p. 67-68), o estrato mais externo do *Hintergrund* [H_1] compreende o conteúdo “propriamente estrutural” e hierárquico da obra musical (a frase musical, o tema, o movimento, ou o conjunto dos movimentos). Por seu turno, o estrato mais interno do *Hintergrund* [H_2] compreende o “conteúdo psíquico” e as várias formações de sentido que estão além da estrutura composicional e hierárquica da obra musical (conteúdos emotivos, sentimentais, espirituais e metafísicos). Evidentemente, cada um desses estratos, bem como as suas subdivisões, estarão estritamente conectados uns aos outros de modo a formar um todo no qual todas essas camadas deverão correr em paralelo. E caberá ao ouvinte explorar em profundidade a complexa rede de relações estabelecidas entre a estrutura dos estratos, evitando assim com que se fique apenas nas camadas superficiais da obra.

17 Publicada postumamente pela primeira vez em 1953 (cf. HARTMANN, 2014, e-book; MAZZONI, 2004, p. 67; RUTTKOWSKI, 2013, e-book)

18 A utilização dos símbolos H_1 e H_2 para descrever a subdivisão do *Hintergrund* é de nossa inteira responsabilidade.

Por fim, Hartmann destacará a importância dos intérpretes e da execução na constituição da estrutura estratificada da obra musical – uma vez que é graças a eles que o plano sensível (*Vordergrund*) da obra pode se concretizar. Mais do que meramente executar notas e sons, os intérpretes terão de trabalhar também com o conteúdo do *Hintergrund* e as suas estratificações secundárias. Naturalmente, as escolhas deles terão consequências sobre a unidade composicional da obra musical, e é justamente por isso que Hartmann considerará o plano sensível da obra como um estrato que verdadeiramente integra a música.

Desse modo, a estrutura estratificada da obra musical em Hartmann pode ser ilustrada do seguinte modo:

Figura 06: Quadro sinóptico da estrutura estratificada da obra musical em Nicolai Hartmann

[<i>Vordergrund</i>] Primeiro plano	<ul style="list-style-type: none"> • Conteúdo sensível.
[<i>Hintergrund</i>] Plano de fundo	<ul style="list-style-type: none"> • [H_1] Conteúdo estrutural/composicional da obra (estrato mais externo). • [H_2] Conteúdo psíquico e das formações de sentido que estão além da estrutura composicional (estrato mais interno).

Fonte: Nossa autoria

Por seu turno, Ingarden (1962, p. 34-35; 1989, p. 33-34; 1986, p. 52-54) interpretará Hartmann argumentando que este último formula uma concepção de estrato a partir do cumprimento de duas funções: [1] um estrato deve consistir num “fundamento ôntico” – pois, na medida em que uma estrutura estratificada pressupõe uma relação entre elementos, estes estarão fundamentados uns sobre os outros – e, justamente por isso, [2] um estrato também deve *determinar intencionalmente* o estrato que se encontra fundamentado sobre ele. Em outras palavras, Ingarden interpreta o *Vordergrund* como um fundamento e como algo que determina intencionalmente o *Hintergrund*. Por sua vez, o estrato [H_1] será também o fundamento e o que determina intencionalmente o estrato [H_2], e assim por diante.

Evidentemente, isso trará uma série de consequências que serão apontadas pelo próprio Ingarden. Em primeiro lugar, é possível que um estrato no sentido hartmanniano não seja compreendido como um estrato no sentido ingardeniano. Nesse sentido, o *Vordergrund* cumpre as duas funções que, segundo Ingarden, caracterizam o conceito de estrato em Hartmann. O material sonoro concreto produzido numa execução forma um fundamento ôntico (um lastro *real*) e, ao mesmo tempo, determina intencionalmente as formações sonoras

que constituem essa execução. Contudo, conforme vimos anteriormente, o *Vordergrund* não pode ser admitido como um estrato por Ingarden em virtude de o modo de ser da execução e da experiência sensível serem completamente diferentes do modo de ser da obra musical. Em segundo lugar, é também possível que elementos que formem apenas um estrato no sentido ingardeniano, acabem por gerar dois ou mais estratos no sentido hartmanniano. Assim, o *Hintergrund* (como um todo) poderá ser admitido por Ingarden como um estrato, mas não os seus estratos secundários $[H_1]$ e $[H_2]$. E isso se dá em razão de os “conteúdos psíquicos” (bem como outros elementos e subdivisões descritos tanto no $[H_1]$ como no $[H_2]$) poderem aparecer apenas de modo esporádico numa obra musical, impedindo com isso que eles se combinem num elemento contínuo que atravessasse a obra do início ao fim para formar aquele *fator fundamental* descrito acima e, conseqüentemente, um estrato. Em outras palavras, a estrutura estratificada no sentido hartmanniano não prevê que um estrato deva estar presente do início ao fim da obra, permitindo assim a possibilidade de que, a cada momento da obra, o número de estratos possa variar¹⁹. Finalmente, Ingarden (1962, p. 35; 1989, p. 34) reconhece que aquilo que é um estrato para ele frequente será também um estrato para Hartmann, entretanto, o que é um estrato para Hartmann nem sempre será um estrato para Ingarden. Isso se revela, segundo o nosso Autor, quando se observa o grande número de estratos que Hartmann atribui tanto à obra musical quanto à obra literária²⁰.

Cumpramos observar ainda que o próprio Ingarden se diz surpreendido com o fato de a obra musical não possuir uma estrutura multiestratificada. Em verdade, ele reconhece que nem todas as formas de arte poderiam ser definidas em termos de uma estrutura com múltiplos estratos.

Quando, em 1928, após analisar a obra literária, eu me voltei à análise das outras artes, fiquei desagradavelmente surpreso ao verificar que a estratificação está ausente das obras musicais. Antes de perceber que o conceito de estrutura estratificada não pode ser aplicado à música, eu tinha esperado que seria possível definir todas as obras de arte nos termos dessa estrutura e que seria relativamente fácil identificar a diferença delas em relação a todos os outros objetos. A obra musical rompeu com aquilo que eu tinha considerado uma regra universal. Eu tinha que encontrar algum outro caminho para distinguir obras de arte de outros objetos, especialmente de objetos que se constituem como produtos de atos de consciência criativos. Isso tornou a tarefa consideravelmente mais difícil (INGARDEN, 1986, p. 52).

19 A “polifonia” entre os estratos hartmannianos prevê a possibilidade de as suas “vozes” ficarem “pausadas” durante algum período de tempo ao longo da obra.

20 Para saber mais sobre as diferenças entre os sistemas de estratificação de Ingarden e Hartmann sugerimos ao leitor o já citado ensaio de Rutkowski (2013) que é especificamente dedicado a esse assunto.

Por fim, e conforme poderemos demonstrar, embora Ingarden critique a multiestratificação proposta por Hartmann (e em particular, o fato deste último considerar a execução como parte da obra), o modo como Ingarden conceberá o embasamento dos momentos não-sonoros sobre os momentos sonoros e o embasamento destes, por sua vez, no substrato do suporte sonoro material real, não será deveras muito distante do modo como Hartmann entende a complexa estratificação da obra musical. Segundo nos parece, e embora de forma crítica e reformuladora, Ingarden só pode estruturar esses aspectos de seu pensamento graças ao debate com as concepções de Hartmann.

5.3 – PROBLEMAS RELATIVOS À NÃO-REALIDADE E À TEMPORALIDADE DA OBRA MUSICAL

De volta à questão sobre o que distingue uma obra musical de outros tipos de formação sonora, Ingarden coloca em questão se realmente haveria razões para sustentar tal distinção.

Mas, se a obra musical é “uniestratificada” [*einschichtig*] [...] e se, ao mesmo tempo, nem uma ordem especial de combinação e sequência de sons e formações sonoras de nível superior, nem a aparição deste ou daquele elemento não-acústico é suficiente para distingui-la radicalmente de aparições acústicas naturais e de sinais artificiais, afigura-se então que, à primeira vista, estamos desprovidos de qualquer base para fazer tal distinção (INGARDEN, 1962, p. 35-36; 1989, p. 34).

Apesar disso, Ingarden (1962, p. 36; 1989, p. 34; 1986, p. 54) nos assegura que, por outro lado, se compararmos uma sonata de Beethoven com as objetividades sonoras da natureza é impossível negar que não haja diferenças entre o modo de ser dessas duas entidades. E isso se torna ainda mais evidente quando assumimos uma “orientação estética” [*ästhetische Einstellung*] e passamos a apreender uma obra musical em sua *Gestalt* específica como um “objeto estético” [*ästhetischen Gegenstand*]. Além disso, essa “orientação estética” não seria influenciada, em princípio, por nenhum critério de valor artístico. Mas, se se trata somente disso, qual o sentido de toda a argumentação exposta anteriormente? O que de fato está em jogo aqui?

Para dar uma solução convincente ao problema, Ingarden nos fornece uma série de novos argumentos para demonstrar que a obra musical é um objeto *não-real*. No primeiro deles o Autor afirma que “a obra musical como objeto [*Objekt*]²¹ de uma apreensão estética

21 Eis aqui um caso em que o termo ‘*Objekt*’ é usado para simplesmente se referir a algo que pode ser o portador predicados (verdadeiros ou falsos). Evidentemente, a obra musical é uma ‘*Gegenstand*’ na medida

não se refere a nenhum outro fato *real*” (INGARDEN, 1962, p. 36; 1989, p. 35, grifo do autor). Ou seja, a obra não é um *signo* [*Zeichen*] e nem um *índice* [*Anzeichen*] de algum fato *real* do mundo²². Diferentemente de algum sinal sonoro ou acústico como, por exemplo, uma buzina de automóvel (que serve para alertar alguém acerca da vinda ou da presença do automóvel), uma obra musical não indica nenhuma outra coisa (cf. INGARDEN, 1962, p. 36; 1989, p. 34-35; 1986, p. 55). E isso se dá mesmo que a obra ou alguma parte dela desempenhe a função de “apresentar” certos estados de coisas. Pois, embora isso possa consistir num sinal indicativo (um *índice*) – *e.g.*, algum estado da alma do compositor –, ocorre que ao apreendermos a obra dessa forma nós simplesmente deixamos de apreciá-la como um objeto puramente estético para buscar na música elementos que indiquem algum “sentimento” do compositor (cf. INGARDEN, 1962, p. 36, *n.* 20; 1989, p. 126, *n.* 21) – tal como quando olhamos para o rosto de alguém e, por meio de suas expressões faciais, tentamos apreender o que ela está sentindo ou pensando. Nesse sentido, a obra até poderia se torna um *índice* em razão de uma mudança de orientação ocorrida de nossa parte, mas não da parte da obra propriamente dita. E algo parecido ocorre quando, por exemplo, escutamos nosso vizinho pianista tocando ou estudando ao seu piano. Naturalmente, o som do piano é um *índice* de que ele se encontra em casa, mas, por outro lado, a situação toda se altera se mudarmos a nossa orientação e passarmos a escutar e apreciar esteticamente a obra que ele está executando. O som do piano deixa de ser apenas um indício da presença do pianista para se tornar verdadeiramente a execução de uma peça musical (cf. INGARDEN, 1986, p. 55-56).

Em seu segundo argumento, Ingarden afirma que “nem tudo o que se origina numa época específica deve, por consequência, ser algo real” (INGARDEN, 1962, p. 37; 1989, p. 35). A questão surge na medida em que alguém poderia objetar que uma obra musical, por ser um produto cultural, seria parte inseparável do contexto histórico, social, político, econômico e cultural de uma determinada época. Ela carregaria os traços do “espírito do tempo” [*Geistes der Zeit*] no qual ela foi originada, e uma vez que ela pertenceria ao mundo real dos humanos, ela seria também uma coisa real. Ingarden responde a essa objeção afirmando que a realidade de qualquer produto cultural apenas poderá ser elucidada com a

em que ela é objeto estético [*ästhetische Gegenstand*], mas isso de forma alguma impede que ela seja também um ‘*Objekt*’ (no sentido “coisal”) e, desse modo, possamos emitir juízos sobre ela.

22 Os termos *signo* e *índice* são compreendidos aqui a partir do tratamento que Husserl dá a eles na *Primeira* de suas *Investigações Lógicas*. Cf. Husserl (2012b, p. 21-27, <31-38>). Segundo a interpretação que Ingarden faz dessas páginas do texto husserliano, *signos* e *índices* são objetos *reais* (embora imateriais) na medida em que eles são objetos da percepção. Por outro lado, a *expressão* [*Ausdrücke*] parece ser compreendida por Ingarden como um objeto *não-real* na medida em que Husserl demonstra a sua possibilidade na “vida solitária da alma” (HUSSERL, 2012b, p. 30-31, <41-43>) e, desse modo, como algo que não é intuído por meio de um ato de percepção. Cf. Ingarden (1962, p. 36; 1989, p. 34-35; 1986, p. 55, *n.* 3).

exata compreensão dos modos de ser de cada produto cultural (literatura, pintura, música etc.). Ademais, o Autor nos garante que o fato de alguma música possuir os traços de um determinado “espírito do tempo” apenas nos indica que ela exibe uma similaridade inerente às músicas produzidas naquele mesmo período e que ela é algo que, de algum modo, integra as estruturas intelectuais que lá ocorriam. Isso tudo, no entanto, nada nos diz sobre o modo de ser da obra musical como um ser *real* (cf. INGARDEN, 1962, p. 37; 1989, p. 35; 1986, p. 57-61).

Em terceiro lugar, Ingarden afirma que “cada objeto e evento real é, sobretudo, algo que existe ou acontece *hic et nunc*” (INGARDEN, 1962, p. 37; 1989, p. 35). Em verdade, essa afirmação é apenas uma iteração do que já fora dito nas discussões que distinguiam a obra de sua execução. Não haveria nenhum sentido em afirmar que esta ou aquela obra estão aqui e agora. Uma obra musical não está localizada em lugar nenhum e, mais do que isso, é até mesmo possível que ela seja executada simultaneamente em dois lugares diferentes. Em conformidade com isso, Ingarden também afirma que nem a obra nem qualquer parte dela é “algo ‘individual’ [*Individuelles*] no sentido em que este termo se aplica em relação a qualquer objeto real” (INGARDEN, 1962, 38; 1989, p. 36). Segundo o Autor, por meio de “uma orientação estética pura, nos apreendemos dos sons e das formações musicais nos estágios superiores apenas as qualidades puras não individualizadas pelo modo de existência particular do ser real” (INGARDEN, 1962, 38; 1989, p. 36). Quer dizer, Ingarden se refere aqui ao “*concretum* individual” [*individuelle Concretum*]: ao modo de ser individual dos sons e das formações sonoras efetivamente escutadas aqui e agora e que pertencem à execução. Nesse sentido específico, nós efetuamos uma espécie de “abstração” (“nós abstraímos. por assim dizer” [*abstrahiren wir sozusagen*]) e extraímos apenas as qualidades puras daquilo que é escutado *in concretum* (cf. INGARDEN, 1962, 38; 1989, p. 36). Essa argumentação, contudo, torna as coisas um tanto mais obscuras, pois, não seria uma obra musical um objeto “individual” também? Haveria, por exemplo, alguma outra *Sinfonia no.5, em Dó menor* de Beethoven? Em outras palavras, no que consistiria, propriamente, a “individualidade” de uma obra musical?

5.3.1 – A questão da “individualidade” da obra musical

Ingarden (1962, p. 38; 1989, p. 36) começa respondendo a essas questões argumentando que é evidente que as obras de arte possuem a sua individualidade. Contudo, isso revela apenas que os termos ‘individual’ e ‘individualidade’ possuem vários sentidos. A

individualidade de uma obra musical não diz respeito a um modo de ser real ligado a uma localização no espaço e no tempo, mas sim numa “*ressonância simultânea* [Zusammenklang]²³ única e irrepetível das qualidades puras das formações sonoras e as outras qualidades fundadas nelas” (INGARDEN, 1962, p. 39; 1989, p. 36, grifo nosso). Mais do que isso, essa “ressonância simultânea única e irrepetível” compõe uma espécie de “ambiente” [Umgebung] no qual outras qualidades também interagem e que, por isso mesmo, qualquer mudança no conjunto, por mínima que seja, comprometeria qualitativamente a sua individualidade.

Essa individualidade resulta do fato de que cada uma das qualidades puras das formações sonoras de uma fase da obra ocorre num estoque total, num “ambiente” – se assim se pode dizer – de outras qualidades puras que adquire, em si, uma *coloração*²⁴ [Färbung] única que jamais teria caso alguma coisa nesse ambiente fosse modificada e no qual emerge uma qualidade total que é absolutamente única (INGARDEN, 1962, p. 39; 1989, p. 36-37, grifo nosso).

Em verdade, Ingarden (1962, p. 39; 1989, p. 37; 1986, p. 63-64) compara e aproxima essa individualidade da obra musical àquela “multiplicidade indistinta” e “qualitativa” proposta por Bergson (1988) no segundo capítulo de seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tal como ocorre com o *continuum* das experiências de consciência (a *durée* bergsoniana), no qual os fatos de consciência se interpenetram mutuamente dando ao conjunto total da experiência vivida uma característica *multicolorizada* única e irrepetível (resultando justamente daí a sua “individualidade”), numa obra musical, uma determinada passagem adquire um caráter individual único na medida em que cada uma das formações sonoras que a constituem é influenciada pelas outras formações sonoras que interagem com ela e vice-versa. Ou seja, é sugerido aqui que a música, de alguma forma, pode ser comparada à multiplicidade indistinta das experiências vividas pela consciência. E é precisamente por isso que um acorde de Dó maior, por exemplo, adquire um sentido completamente diferente em razão do contexto em que ele se situa no interior de um fragmento musical. Ainda que todas as características “objetivas” desse acorde sejam exatamente iguais (mesma disposição, mesma intensidade, mesma duração etc.) a sua aparição no início de uma frase musical, no meio ou no final dela acabarão fatalmente por adquirir um sentido completamente diferente.

23 Cumpro observar que o substantivo ‘Zusammenklang’ [*ressonância simultânea*] é usado por Ingarden num sentido gestáltico-bergsoniano. Trata-se da formação sonora (mesmo que ela seja constituída por um único som) tomada em seu conjunto e com todas as qualidades que soam simultaneamente (incluindo os momentos do timbre, intensidade, altura, duração etc.).

24 De nossa parte, constatamos que o termo ‘coloração’ [Färbung] é utilizado aqui num sentido próximo àquele da Fonética: “Fenômeno de assimilação progressiva ou regressiva em que uma vogal transmite às consoantes vizinhas algumas de suas características” (AULETE DIGITAL, 2017). Conforme poderemos constatar o sentido de ‘coloração’ será significativamente ampliado por Ingarden.

Na recíproca modificação qualitativa das formações sonoras que ocorrem juntas ou se seguem em sequência, e na característica final do todo, único em sua maneira, resultante de uma modificação qualitativa recíproca, reside a única base da individualidade da obra musical (1962, p. 39; 1989, p. 37).

Como se pode observar, a individualidade da obra musical tem muito pouco ou nada a ver com a individualidade que caracteriza um objeto *real* – que resulta “do modo de ser de seres reais: da concretização que individualiza as qualidades ideais em muitas objetividades reais” (INGARDEN, 1962, p. 39; 1989, p. 37). É uma individualização que surge da “qualidade”, no sentido bergsoniano do termo, e não no sentido de uma “quantidade” individualizada em virtude de uma multiplicidade numérica e distinta de elementos (cf. BERGSON, 1988, p. 57-59).

Conclui-se disso que a obra musical não se torna apenas uma entidade “supraindividual”, mas também “supratemporal” (num sentido bem específico que, conforme veremos, é bem distinto daquela supratemporalidade dos seres *ideais*). E isso se dá justamente na medida em que os dois tipos de “individualidade” descritos por Ingarden se opõem.

Qualquer um capaz, na base da audição de uma determinada execução concreta, de atingir, numa percepção estética, a obra musical em si, também atinge sua particularidade qualitativa e percebe sua característica supraindividual em relação à particularidade espaço-temporal dos objetos reais. Seja como for, a obra musical não é apenas “supraindividual” mas também “supratemporal” (no sentido que devo definir agora) em contraste com suas execuções específicas univocamente fixadas no tempo (INGARDEN, 1986, p. 64).

Em outras palavras, há [1] uma “individualidade” situada temporalmente (*real*) e [2] uma “individualidade” que por estar situada fora do tempo (*supratemporal*) é, em verdade, uma “supraindividualidade” (*não-real*).

5.3.1.1 – A determinação temporal e a supratemporalidade da obra musical

Uma das coisas dignas de nota quando apresentamos os quatro possíveis modos de ser propostos por Ingarden era o fato de que, à exceção dos objetos puramente intencionais, todos eles eram determinados a partir do modo como o tempo determinava o seu *status* ontológico. Enquanto Ingarden nos informava que Deus e os seres *ideais* eram supratemporais, e que os seres *reais* eram determinados temporalmente, nada acerca o tempo era dito sobre os objetos puramente intencionais. Em verdade, há apenas uma nota de rodapé (cf. INGARDEN, 1962, p. 7-8, *n.* 2; 1989, p. 123, *n.* 2), no qual Ingarden nos afirma que uma

obra literária, como o *Fausto* de Goethe (portanto, um objeto puramente intencional tal como a obra musical), é um objeto que *perdura no tempo*. Ora, se um objeto puramente intencional perdura no tempo, não significaria isso que ele é um objeto determinado temporalmente e, conseqüentemente, um objeto *real*? (!). E para complicar ainda mais as coisas, Ingarden nos diz também que um objeto puramente intencional, como uma obra musical, é um objeto supratemporal (*ideal*?), mas num “sentido específico”. Em outras palavras, parece haver contrassenso aqui: um objeto puramente intencional parece existir no tempo (*real*) e, simultaneamente, fora dele (*ideal*). Assim, afinal de contas, a obra musical é um ser supratemporal ou um ser determinado temporalmente?

Em verdade, como já havíamos sugerido no início deste trabalho, o que parece haver aqui é justamente uma crítica que busca demonstrar como os termos ‘*ideal*’ e ‘*real*’ podem ser insuficientes e simplificadores para resolver adequadamente um problema ontológico formal. Do fato de algo perdurar no tempo, não se segue necessariamente que ele seja *real*; por outro lado, do fato de algo ser “supratemporal” não se segue também que ele seja *ideal*. Isso se dá porque, no caso específico de uma obra de arte, tanto num caso como no outro, a heteronomia em relação à consciência, que a *concretiza* como objeto de uma orientação estética, se mantém intacta, e é justamente essa concretização heterônoma em relação à consciência que consiste numa das principais características que determinam as obras de arte como objetos puramente intencionais²⁵. E são essas concepções que irão sustentar e justificar a argumentação que se segue: a obra musical será, por um lado, considerada como um objeto que perdura no tempo e, por outro lado, como um objeto supratemporal de tipo específico. Duas perspectivas distintas que, não serão, nesse caso específico, excludentes. Desse modo, Ingarden poderá sublinhar que é “digno de nota que a obra musical possa ser considerada a partir desses diferentes pontos de vista” (INGARDEN, 1962, p. 40, *n.* 23; 1989, p. 126, *n.* 24).

Uma obra musical pode ser considerada um ser que perdura e “existe no tempo” na medida em que ela é um “produto completo da atividade criativa do compositor, uma formação que, a partir do momento em que foi originada, existe em todas as suas fases (partes) – ou com todas as suas partes” (INGARDEN, 1962, p. 39-40; 1989, p. 37). Nesse sentido, uma determinada obra musical pode existir durante certo período de tempo e simplesmente deixar de existir se ninguém nunca mais tiver consciência de que ela algum dia

25 Em verdade, o que determina a heteronomia existencial de um ser é o fato de ele “ter seu fundamento existencial fora de si mesmo” (INGARDEN, 2013, § 12). Sendo assim, é preciso lembrar que Ingarden prevê a possibilidade de seres determinados temporalmente (seres *reais*) que sejam heterônomos – mais especificamente, são heterônomos os seres que são determinados temporalmente num tempo futuro (cf. INGARDEN, 2013, § 33). Sobre a *concretização*, cf. Ingarden (1973, §§ 61-64).

existiu – a “vida” dela se encerra. E é justamente o fato de uma obra ter sua origem nas atividades criativas de seu(s) compositor(es) que a distinguem de um objeto *ideal*. Como já sublinhamos acima, um objeto *ideal* pode ser “descoberto” ou deduzido, mas não, propriamente, “criado” (cf. INGARDEN, 1962, p. 40; 1989, p. 37).

Por outro lado, se considerarmos a obra musical exclusivamente com respeito ao seu conteúdo, que forma um objeto [*Objekt*] da apreensão estética que nos dá acesso a todas as suas fases (partes) e à sequência delas, e ao mesmo tempo, a contrastarmos em relação a todos os eventos individuais que se desdobram no mundo real, especialmente as suas execuções, chegaremos então a um outro resultado. A obra musical surge como um objeto [*Gegenstand*] supratemporal específico que, não obstante, possui uma *estrutura quasi-temporal* imanente [*immanente quasi-zeitliche Struktur*] (INGARDEN, 1962, p. 40; 1989, p. 37, grifo do autor).

Surpreendentemente, a obra musical possui um lado que se encontra no tempo e outro que se encontra fora dele; um momento de *realidade* e outro de *idealidade* que coexistem harmonicamente num único ser; e, não bastasse isso tudo, uma estrutura intrínseca a ela que se apresenta para a consciência *à maneira de (quasi-) alguma coisa temporal*²⁶.

5.3.2 – A estrutura *quasi-temporal* da obra musical

5.3.2.1 – O *quale*²⁷ temporal e o *quasi-tempo*

É preciso, no entanto, explicar no que consiste exatamente essa estrutura *quasi-temporal*. Isso significa que não se trata somente de distinguir esse *quasi-tempo* daquele tempo “objetivo” ou “mundano” marcado pelo relógio, mas também do tempo dito “subjetivo” ou “interno”. Quer dizer, embora possamos dizer que o *quasi-tempo* da obra musical seja, em alguma instância, comparável à *durée* bergsoniana (como argumentamos ainda há pouco), isso de forma alguma significa que eles sejam a mesma coisa.

O argumento começa com as seguintes afirmações:

26 Quer dizer, a obra musical não é um objeto temporal, mas se mostra *como se fosse* algo temporal.

27 Daniel Dennett explica o sentido de ‘*quale*’ (pl.: *qualia*) nos seguintes termos: “‘Qualia’ é um termo incomum para algo que não poderia ser mais comum para cada um de nós: as *maneiras como as coisas parecem para nós*. Como geralmente é o caso no jargão filosófico, é mais fácil fornecer exemplos do que dar uma definição do termo. Olhe para um copo de leite ao pôr do sol; o *jeito como ele que lhe parece* – a qualidade visual particular, pessoal e subjetiva do copo de leite é o *quale* de sua experiência visual no momento; o *sabor que o leite tem para você nessa ocasião*, é outro, o *quale* gustativo, e o *modo como isso soa para você* enquanto você engole é um *quale* auditivo. Essas várias ‘propriedades da experiência da consciência’ são excelentes exemplos de *qualia*” (DENNETT, 1988, p. 381, grifos do autor). Outrossim, Dennett (1988, p. 385) destaca quatro propriedades dos *qualia*. Um *quale* é: “(1) inefável, (2) intrínseco, (3) privado [e] (4) diretamente ou imediatamente apreensível na consciência”.

Cada *processo real* que ocorre no mundo real acontece num seguimento de tempo determinado e não-repetível. Sempre que o processo entra em nosso campo perceptivo, ele carrega em todas as suas fases que, por assim dizer, se estendem sobre todas as suas propriedades, um determinado *quale-temporal* [*Zeit-quale*] do segmento do tempo concreto correspondente – uma vez que ele é constituído neste tempo pelo desdobramento de suas fases. Naturalmente, esse *quale-temporal* determinado caracteriza somente os momentos e fases do tempo concreto pertencente ao modo de ser dos processos, e não o tempo “físico”, “abstrato” e “objetivo” [*objektiven*] (INGARDEN, 1962, p. 40; 1989, p. 37-38. grifos do autor).

Isso indica que embora ele seja “subjetivo”, esse *quale-temporal* é algo *real* (na medida em que é um *processo*), e justamente por isso, distinto do tempo “abstrato” e “objetivo” (*ideal?*) da Física. O *quale* desse tempo concreto “subjetivo” diz respeito, precisamente, à *coloração* específica que ele adquire em virtude do que ocorre em seu entorno (os aspectos “qualitativos” do qual falávamos acima), e em virtude de ele ser irrepitível (pois algo que acontece num dado momento jamais se repetirá exatamente da mesma forma num outro momento). “O *quale* ou a ‘coloração’ da fase do tempo concreto é dependente do que acontece para que haja o total ‘preenchimento’ do momento em questão, isto é, de tudo que se desenvolve concretamente nesse momento” (INGARDEN, 1962, p. 40-41; 1989, p. 38). Mais especificamente, o *quale* ou a coloração temporal de um momento presente é necessariamente codependente das fases anteriores (principalmente das imediatamente anteriores). Isso significa que, por exemplo, o preenchimento do *quale* temporal de uma formação sonora escutada agora é totalmente influenciado pelas formações sonoras imediatamente anteriores. Em razão disso, a coloração temporal concreta de uma formação sonora torna-se “em sua individualidade, algo irrepitível” (INGARDEN, 1962, p. 41; 1989, p. 38).

Com efeito, tudo isso é especialmente verdadeiro para toda e qualquer execução de uma determinada obra musical – cada uma delas irá se diferenciar em relação às outras devido ao *continuum* temporal individual e distinto em que ela se encontra. Nós percebemos a totalidade concreta do tempo em que cada execução se desenvolve de um modo completamente diferente e, nesse sentido, até mesmo cada escuta que fazemos de uma determinada gravação adquire um *quale* temporal específico e irrepitível.

Em contraste com tudo isso, o conteúdo de uma obra musical é completamente livre do *quale* ou da coloração temporal do tempo concreto vivido por nós. E isso se dá pela simples razão de que o compositor não tem como determinar a totalidade dos *qualia* ou das colorações temporais das execuções de sua obra. Segundo o Autor, durante uma execução, nós prestamos atenção exclusivamente na coloração temporal da obra musical como se esta fosse o uma espécie de “conteúdo” do tempo no qual ela ocorre – “nos esforçamos, por nossa inteira vontade, em ‘negligenciar’, por assim dizer, a coloração temporal da execução em

questão e extrair a obra musical em suas qualidades puras do *concretum* da execução” (INGARDEN, 1962, p. 42; 1989, p. 39). E é esse esforço em negligenciar o tempo *real*, no qual uma execução individual se situa, que consiste numa das principais características da “orientação estética” propriamente dita. A apreensão estética da obra musical se dá justamente nessa passagem do *real* para o *não-real*, na passagem do temporal para o “supratemporal”. É nesse sentido, e apenas nesse sentido, que devemos entender a “supratemporalidade” de uma obra musical (cf. INGARDEN, 1962, p. 42; 1989, p. 39)²⁸.

Isso tudo, no entanto, não explica inteiramente ainda no que consiste a estrutura *quasi-temporal* música. Afinal de contas, se a obra musical, como argumentávamos acima, é comparável à estrutura *quale* temporal e às colorações dos *processos* vividos no tempo *real*, é preciso que encontremos nela alguma estrutura na qual, de alguma forma, partes (ou fases) se sucedam umas às outras. E é precisamente nesse sentido que o argumento se segue:

Cada obra musical contém em seu conteúdo [*Gehalt*] uma multiplicidade de partes (“fases”) que, em geral, se sucedem umas nas outras de forma contínua [*kontinuierliche Weise*]. A sequência das partes está univocamente estabelecida. Com respeito a essa sequência, a obra musical constitui, “na seção longitudinal”, isto é, considerada do “começo” ao “fim”, um [objeto] temporal peculiar, ou melhor, um objeto *quasi-temporal* (INGARDEN, 1962, p. 42-43; 1989, p. 39, grifo do Autor).

No entanto, Ingarden (1962, p. 43; 1989, p. 39-40) adverte que esse “objeto *quasi-temporal*” de forma alguma deverá “ser considerado um objeto temporal num sentido estrito”. E isso se dá na exata medida em que uma obra musical finalizada “possui todas as suas partes [...] simultaneamente em cada momento de sua existência – o que é impossível para um processo genuinamente real que se desenvolve no curso do tempo”. Quer dizer, o começo da obra é coexistente com o seu fim, aspecto que, por exemplo, seria absurdo afirmar com respeito a um *processo* como a execução de uma obra. O início da execução não coexiste com o seu fim pela simples razão de que o fim ainda não existe no momento em que estamos escutando o seu início. Apenas quando essa execução, tomada em sua totalidade, se tornar um objeto autônomo do passado (como algo que já existiu e que não poderá mais ser modificado de forma alguma) é que poderemos afirmar que o seu início e o seu fim seriam “coexistentes”. A obra musical, portanto, deve ser considerada um como objeto *quasi-temporal* justamente porque ela possui essa “sequência” de partes. Sequência esta que se tornará uma genuína sequência temporal de fases no momento em que a apreendermos por meio de uma orientação

28 Cf. também Mitscherling (1997, pp. 169-174)

estética cuja base será uma execução individual (cf. INGARDEN, 1962, p. 43; 1989, p. 40).

Assim, o Autor poderá concluir:

[...] embora a obra seja livre daquelas colorações das fases do tempo na qual as execuções individuais acontecem, as partes individuais da obra (suas fases) exibem uma “coloração temporal” específica que são iminentes à obra em si e unicamente relativas ao preenchimento das fases dela (INGARDEN, 1962, p. 43; 1989, p. 40).

5.3.2.2 – A coloração *quasi*-temporal das fases musicais

Tendo exposto essa argumentação, Ingarden toma como exemplo os compassos iniciais do *Prelúdio no. 20, op. 28* de F. Chopin para extrair algumas consequências acerca da *quasi*-temporalidade da obra musical.

Figura 08: Compassos iniciais do *Prelúdio no. 20, op. 28* de F. Chopin.

Fonte: Ingarden (1962, p. 43).

O primeiro acorde é imediatamente caracterizado como o “começo”, como a primeira fase do *continuum* total das fases iminentes a esse Prelúdio, como algo que não possui nada mais “anteriormente” a ele. Esse *quale* temporal de “começo” por excelência (que precede a todos os outros) é também qualitativamente e mais precisamente determinado no referido Prelúdio pelo fato de que a sua “primeira fase” realiza especificamente essa e não outra *ressonância simultânea* [*Zusammenklang*] de qualidades de formações sonoras (INGARDEN, 1962, p. 44; 1989, p. 40, grifos nossos).

Quer dizer, a passagem exhibe uma coloração temporal de “começo” que lhe é única (e nesse sentido específico *supraindividual*). No entanto, diferentemente do que ocorre com a coloração temporal de qualquer tempo vivido, a ressonância simultânea dos aspectos qualitativos dessas formações sonoras são repetíveis. Ou seja, elas não são, propriamente ditas, “tempo”, mas, mais precisamente, estruturas cuja “coloração” é *quasi*-temporal. Naturalmente, como já indicamos acima, a cada vez que escutamos o início desse Prelúdio, ou

de qualquer outra obra musical, temos uma experiência diferente (tanto quantitativamente como qualitativamente), mas a coloração *quasi*-temporal que caracteriza essa passagem precisamente como o início dessa obra específica é sempre a mesma. Todavia, Ingarden vai ainda mais longe nesse argumento. Segundo ele, qualquer outra obra que começasse exatamente com essa mesma passagem reproduziria a mesma ressonância simultânea das qualidades daquelas formações sonoras e, conseqüentemente, a mesma coloração *quasi*-temporal de “começo” que ela apresenta²⁹ (cf. INGARDEN, p. 44; 1989, p. 40). Isso se tornaria possível se uma outra obra musical começasse, por exemplo, “citando” literalmente, por meio de um procedimento criativo que se utilizasse da *metalinguagem*³⁰, os compassos iniciais desse Prelúdio³¹.

Mas o que Ingarden entende, exatamente, por ‘começo’? Ora, o começo pode ser o primeiro motivo, o primeiro tema ou até mesmo o primeiro movimento de uma obra – “[...] qualquer formação musical que consista num *continuum* de fases pode ser considerada o começo de uma obra musical” (INGARDEN, 1962, p. 44; 1989, p. 41). Isso significa que a duração de um começo vai depender da estrutura musical considerada. Assim, numa tentativa de contornar certos termos desgastados e demasiadamente associados a uma teoria da música dita “tradicional” – como ‘acorde’, ‘frase’, ‘motivo’, ‘tema’ etc. – Ingarden argumentará que um começo é a “primeira ressonância simultânea de sons” [*ersten Zusammenklanges von Tönen*] que ocorre numa obra musical (cf. INGARDEN, 1962, p. 44; 1989, p. 41). E se tivermos em mente o que foi argumentado acima, essa “primeira ressonância simultânea de sons” não nos parece se referir simplesmente a um acorde ou uma simultaneidade literal de linhas melódicas ou sonoras (na medida em que nem toda obra musical começa com sons simultâneos), mas sim a todos os aspectos sonoros qualitativos específicos que compõem juntos a coloração específica da primeira formação sonora de uma determinada obra musical. Desse modo, embora essa noção de ‘começo’ seja um tanto genérica, ela tem a vantagem de contemplar, por exemplo, a música do século XX – para a qual os termos indicados acima poderiam ser inapropriados.

29 Obviamente, isso não ocorreria se essa passagem se encontrasse, por exemplo, no meio de alguma outra obra, pois, nesse caso, a ressonância simultânea das qualidades que definem a coloração *quasi*-temporal daquela formação sonora seriam completamente diferentes: ela simplesmente não teria mais o caráter de “começo” destacado por Ingarden.

30 Sobre o sentido de ‘metalinguagem’ pretendido aqui, cf. De Bonis (2012).

31 Um bom exemplo disso que nos vêm à mente é a obra *Sursum Corda*, de Willy Corrêa de Oliveira (1978). Essa obra começa citando literalmente os oito compassos iniciais do II movimento, ‘*Marcia Funebre*’, da *Sinfonia no. 3, ‘Eroica*’, de Beethoven – quer dizer, durante os oito primeiros compassos estamos literalmente escutando Beethoven, e não Oliveira.

Assim, a partir dessa concepção de “começo” Ingarden continuará a sua argumentação explicando que a ressonância simultânea de sons que se segue à primeira não será apenas

[...] caracterizada formalmente como a “segunda” ou a “seguinte”, mas também como aquela que é univocamente determinada em sua qualidade temporal pela sua ocorrência após a fase do começo, com a sua forma determinada, e por ser, ao mesmo tempo, preenchida por formações sonoras completamente determinadas etc. (INGARDEN, 1962, p. 44; 1989, p. 41).

Ou seja, a coloração temporal da segunda ressonância simultânea de sons (além das suas próprias características) receberá a influência da coloração da primeira ressonância simultânea de sons. Contudo, a coloração das fases de uma obra não são definidas apenas em função das suas próprias características e das características daquelas que as antecedem. Segundo o Autor, a coloração de uma fase atual realiza também uma espécie de “antecipação” (protensão) da coloração das fases que estão por vir. Mais especificamente, trata-se da antecipação de duas coisas:

1. que a fase atual será seguida por uma próxima fase – com exceção, obviamente, da última, que será caracterizada como uma fase da qual mais nada se seguirá: a fase de “conclusão” (cf. INGARDEN, 1962, p. 45, *n.* 28; 1989, p. 126, *n.* 29);
2. “que o preenchimento dessas próximas fases serão (com certa margem de indeterminação) de um certo tipo e não de outro” (INGARDEN, 1962, p. 45; 1989, p. 41).

Ora, é justamente em razão dessa antecipação que poderemos falar das “expectativas” que a coloração *quasi*-temporal das fases de uma obra musical gera no ouvinte. É pela compreensão dessa coloração *quasi*-temporal das fases que as expectativas são confirmadas ou quebradas. Mais do que isso, na medida em que uma determinada fase gera uma expectativa, a coloração dela própria é modificada. É nesse sentido, por exemplo, que “percebemos” que uma obra está chegando ao fim ou que ela se encaminha para uma seção de desenvolvimento³². Quer dizer, Ingarden está vislumbrando um modo de ser que se desdobra de uma maneira, por assim dizer, “orgânica” através da estrutura *quasi*-temporal da obra

32 Isso significa que a nossa formação cultural também deve ser considerada da apreensão da coloração temporal de uma obra musical. Em verdade, nos parece que há uma série de características das colorações *quasi*-temporais que acabam por se tornar dados culturais de uma determinada prática musical.

musical; “uma inter-relação inerente entre as fases individuais que é produzida” (INGARDEN, 1962, p. 46; 1989, p. 42) no *continuum* temporal da estrutura da obra musical.

Mas há ainda uma circunscrição de dois “lugares” [*Stellen*] no *continuum quasi-temporal* imanente da obra musical que devem ser preenchidos qualitativamente e formalmente para determiná-la. O primeiro desses “lugares” é preenchido pelas formações sonoras, pois *continuum* tem nas formações sonoras, e apenas nelas, o seu fundamento ôntico (cf. INGARDEN, 1962, p. 46; 1989, p. 42). Ou seja, estruturas ou objetos como frases, motivos, unidades melódico-harmônicas, temas etc., formam o fundamento ôntico do *continuum quasi-temporal* das fases musicais. Quanto ao outro “lugar”, este é preenchido pelas propriedades rítmicas e dinâmicas da obra – elas determinam o tipo de estrutura *quasi-temporal* de uma música:

[...] as propriedades particulares do ritmo e do tempo, bem como as várias propriedades dinâmicas da obra em questão, exercem o mais importante papel na determinação mais específica do tipo de estrutura temporal de uma obra musical. Assim, por exemplo, um Presto tempestuosamente apaixonado demora menos tempo do que, digamos, um Adagio com o mesmo número de pulsações [*Takte*] não apenas porque um segmento curto do tempo objetivo é requerido para a sua execução individual, mas também, e sobretudo, porque seu tempo transforma uma grande compressão e uma alta concentração de ondas sonoras inteiras em uma fase que se segue rapidamente num todo bem tenso e fortemente concentrado. Em contraste, um Largo ou um Lento se desdobra amplamente em todos os seus detalhes permitindo distintos acentos e delimitações nas fases que lentamente se sucedem (INGARDEN, 1962, p. 46-47; 1989, p. 42).

O preenchimento desses dois lugares diferencia totalmente a estrutura temporal de cada música e, por isso mesmo, elas estão intimamente ligadas à coloração temporal das fases e das formações sonoras da obra musical. Outrossim, esses dois lugares nos ajudarão a compreender os momentos não-sonoros mais fundamentais da obra musical.

5.3.2.3 – As consequências da estrutura *quasi-temporal*

Finalmente, Ingarden (1962, p. 47; 1989, p. 43) argumentará que tudo isso demonstra que a supratemporalidade específica da música, a coloração do *continuum* das fases musicais, é “determinada exclusivamente por elementos da própria obra”. São apenas os elementos da própria obra que preenchem as suas fases, e não elementos externos *reais*. Objetos situados temporalmente (processos, coisas etc.) não tomam parte no preenchimento das fases de uma obra musical justamente porque eles são temporais, e não *quasi-temporais*. Isso tudo não significa, por outro lado, que os objetos determinados temporalmente não

possam influenciar, por exemplo, o ato de escuta de um determinado ouvinte. Ingarden destacará que a experiência da escuta de uma determinada execução revela que ocorre uma “modificação recíproca das colorações temporais imanentes à obra e dos elementos temporais concretamente experienciados pelo ouvinte” (INGARDEN, 1962, p. 47; 1989, p. 43). Mais do que isso, é esta reciprocidade que determina e distingue a coloração de qualquer segmento temporal vivenciado por nós. Sendo assim, tudo vai depender de como o ouvinte orienta a sua escuta para excluir, o máximo possível, tudo o que for alheio à obra. Quer dizer, numa espécie de *epoché* da orientação estética da audição, o Autor argumenta que quanto mais pura e mais direcionada à obra for a nossa escuta, menos o *continuum* da coloração temporal imanente à obra será distorcido ou adulterado. Obviamente, saber se essa distorção pode, ou não, ser completamente eliminada é difícil decidir: “a possibilidade de uma apreensão fiel da obra musical depende se, e em que grau, essa distorção pode ser eliminada” (INGARDEN, 1962, p. 48; 1989, p. 43). Isso tudo não impede, entretanto, que uma e mesma obra possa ser aprendida na base de cada uma de suas execuções. Além das mesmas (ou similares) formações sonoras que ocorrem sempre na mesma ordem, vimos que há também uma estrutura temporal que lhe é característica junto com um *continuum* de colorações temporais e ressonâncias simultâneas que sempre irão se repetir a cada execução. Naturalmente, esse último ponto vai depender também da fidelidade da execução em relação à obra. Desse modo, teremos de deixar de lado os casos limites em que uma execução, ainda que tecnicamente impecável, seja de alguma forma tão “original” que, com efeito, uma “nova” obra se constitua diante de nós³³ (cf. INGARDEN, 1962, p. 48; 1989, p. 44).

Outrossim, a “supratemporalidade” específica da obra musical acaba por conferir à obra as características de algo “não-pertencente-a-este-mundo” [*Nicht-zu-dieser-Welt-Gehörens*] e, nesse sentido, “contribui com a completa delimitação e fechamento da obra” (INGARDEN, 1962, p. 48; 1989, p. 44). Diferentemente de uma execução, que como *processo* está sujeita às circunstâncias do mundo real do qual ela faz parte, a obra musical forma um todo que é fechado em si mesmo e independente de qualquer ambiente externo. E essa talvez seja a característica que mais salta às vistas quando comparamos uma obra de música pura com outras formas de arte. Segundo o Autor, uma obra de música pura não faz “referência e nem possui nenhuma relação com o mundo real”³⁴ (INGARDEN, 1962, p. 49;

33 Isso parece indicar que a singularidade da estrutura *quasi-temporal* de uma obra musical é um critério que determina a sua identidade.

34 Cumpre explicitar aqui que do fato de que a estrutura *quasi-temporal* de uma obra musical possa, de alguma forma, ser comparada com o *quale* temporal do mundo real, não se segue que a música seja necessariamente uma arte mimética. A estrutura *quasi-temporal* da música articula recursos formais específicos de natureza artística e criativa como, por ex., repetições, variações, desenvolvimentos temáticos etc., que teríamos

1989, p. 44). Assim, se compararmos a música com a arquitetura, percebemos que esta última possui as suas “fundações” no solo – fundações estas que, embora invisíveis, pertencem à obra. Como uma edificação [*Gebäude*], uma obra de arquitetura está destinada a se localizar e a se conectar com um determinado lugar do espaço (os arredores são importantes para uma obra de arquitetura). Os materiais utilizados também exercem uma influência crucial para o equilíbrio da apreensão estética da obra. E não podemos nos esquecer que muitos estilos arquitetônicos surgiram, em princípio, como pura solução de problemas técnicos (o que mais uma vez mostra a sua conexão com o mundo real). Apesar disso tudo, no entanto, Ingarden nos adverte que a obra arquitetônica deve ser entendida como algo que está bem mais além da edificação real (afinal de contas uma obra arquitetônica também é um objeto intencional).

O problema da conexão com o mundo real se torna especialmente claro na chamada “arte utilitária” ou “arte aplicada” [*angewandten Kunst*]. Assim, por exemplo, o formato ovalado dos vasos gregos está relacionado ao modo como ele era fabricado no chão de areia das adegas. E um problema similar pode ser encontrado quando se reflete sobre “base” (ou o pedestal) em que uma escultura ou um monumento se encontra. Embora muitos compreendam a base justamente como um elemento que isola a escultura do mundo real, a sua necessidade está muito mais ligada ao fato de que ela (de acordo com o sentido do que é apresentado) requer estar situada em algum lugar ou uma base. Contudo, tal como ocorria com a arquitetura, o local onde um monumento ou uma escultura será erigida desempenha um papel importante na sua apreensão estética. Por sua vez, numa pintura, a moldura parece ser o elemento que a isola do ambiente externo. E isso se dá mesmo que aquilo que está sendo apresentado num quadro possa ser a representação de algo real e de um espaço que é correlato ao espaço real. Quer dizer, do fato de que todas essas artes tenham alguma ligação, por assim dizer, “mais evidente” com mundo real, não se deve concluir que elas sejam também objetos reais. O que a música apresenta de diferente em relação a todas essas artes (em especial a música pura) é o fato de essa ligação com algo material ou objetual do mundo real se mostrar totalmente ausente e até mesmo desnecessária. O “mundo” das formações sonoras de uma obra musical é um todo fechado em si mesmo que não precisa se referir intencionalmente a nenhuma coisa situada na esfera da realidade. Mais precisamente, caso haja alguma ligação, ela seria possível apenas no caso de uma música (em especial a música programática) tentar expressar algo ou um estado de coisas extramusicais por meio de certos “motivos

grandes dificuldades para explicar objetivamente em que sentido eles estariam mimetizando o *quale* temporal individual e irrepetível de uma experiência de consciência.

apresentativos” [*Darstellungsmotiven*]³⁵. Contudo, cumpre observar que isso não é uma necessidade de uma obra musical – e isso se dá mesmo que aquilo que se pretenda apresentar ou expressar pela música seja de natureza puramente fictícia. O fato de nem toda obra musical apresentar ou expressar algo torna evidente que motivos expressivos ou apresentativos não são elementos essenciais à música. Em verdade, é até mesmo possível que esses fatores, em vez de enriquecerem, adulterem o sentido de uma obra musical. Nesse sentido específico, aplicar à música termos como ‘formal’ ou ‘absoluta’ estaria absolutamente correto (cf. INGARDEN, 1962, p. 51; 1989, p. 46). Apesar disso tudo, no entanto, Ingarden irá nos advertir que:

Alguns pressentem que os defensores da música pura estão corretos a esse respeito, apesar de eles negligenciarem a existência da música não-pura cuja não-pureza não diminui necessariamente o seu valor. Seja como for, eles estão equivocados quando insistem que numa obra musical não há nada que não seja em si formação sonora (INGARDEN, 1986, p. 82).

Investigar aquilo que na obra musical não é exclusivamente formação sonora será a tarefa de nosso próximo capítulo.

* * *

Outrossim, podemos finalmente começar a vislumbrar de que modo Ingarden relaciona Husserl e Bergson reformulando, em verdade, as concepções de ambos. Além de adaptar todo o aspecto qualitativo da *durée* bergsoniana para caracterizar os objetos musicais, cumpre observar que estes últimos não poderão mais ser considerados simplesmente como “objetos de extensão temporal” (tal como Husserl pretendia ao falar de melodias), mas, mais precisamente, como *objetos de extensão quasi-temporal*. Em outras palavras, Ingarden introduz a *qualidade* bergsoniana aos objetos de extensão temporal de Husserl e, por outro lado, introduz a extensão husserliana ao fluxo temporal de Bergson – *especializando*, com efeito, o “tempo musical” por meio de uma série de atos de consciência durante o processo de constituição das formações sonoras. E é justamente o fato desse tempo musical ser extenso – sem, no entanto, ser *real* – que justifica a estrutura *quasi-temporal* da obra musical. As consequências disso, serão doravante analisadas.

35 O termo ‘*Darstellungsmotiven*’ poderia também ser traduzido por ‘motivos de apresentação’ ou ‘motivos representativos’. A segunda opção, todavia, não nos parece apropriada em virtude da distinção que a fenomenologia faz entre ‘*Darstellung*’ [apresentação] e ‘*Vorstellung*’ [representação]. A tradução inglesa, por exemplo, (INGARDEN, 1989) optou por ‘*presentational motives*’. De nossa parte, optamos por ‘*motivos apresentativos*’ apenas em virtude de o termo nos parecer mais sintético do que ‘*motivos de apresentação*’.

6 – O SONORO E O NÃO-SONORO

O que se conclui de todas essas reflexões do capítulo anterior é que há, de fato, dois tipos de formações sonoras: as *reais*, que são aquelas que pertencem ao tempo vivido e, como tal, são irrepetíveis; e as *não-reais*, que são puramente intencionais, supratemporais num sentido bem preciso e dotadas de uma estrutura *quasi-temporal*. Ao contrário das formações sonoras reais, as não-reais, em virtude de todo o seu aspecto qualitativo, podem repetidas por meio de uma execução. E é justamente por causa disso que podemos distinguir os objetos sonoros que escutamos cotidianamente, dos objetos musicais que constituem as obras musicais. No entanto, há de se compreender ainda, e com mais detalhes, as características dessas formações sonoras não-reais que compõem as obras musicais. Conforme foi apontado algumas vezes por Ingarden, elas não possuem apenas momentos sonoros, mas também momentos não-sonoros. Nesse sentido, sem uma investigação dos momentos sonoros e não-sonoros da música a tarefa proposta por nosso Autor de caracterizar o modo de ser da obra musical permaneceria incompleta.

* * *

Ingarden inicia a seção dedicada aos momentos sonoros e não-sonoros da obra musical fazendo uma série de novas reflexões acerca do fundamento sonoro. Segundo ele, há dois sentidos em que os momentos sonoros da obra musical podem ser compreendidos como um “fundamento” da obra musical. Em primeiro lugar, os momentos sonoros “formam o fundamento ôntico último da obra em si, sem os quais a obra não possuiria nenhuma de suas posteriores formações e momentos constituídos sobre ele” (INGARDEN, 1962, p. 51-52; 1989, p. 47). Em verdade, “somente a realização dessas qualidades sonoras em sons realmente produzidos torna possível algo como a ‘execução’ de uma obra musical” (INGARDEN, 1962, p. 52; 1989, p. 47). Evidentemente, trata-se aqui do fundamento das formações sonoras não-reais. O Autor apenas busca sublinhar o fato de que é preciso que as qualidades sonoras sejam apreendidas a partir de sons reais efetivamente produzidos numa execução para que possamos ter alguma experiência com uma música. Apenas as qualidades puramente sonoras dos “sons” produzidos na execução musical constituem a base ou o fundamento de toda e qualquer obra musical¹.

1 De nossa parte, acreditamos haver aqui uma dívida de Ingarden com as concepções de Hartmann acerca da obra musical.

Contudo, e em segundo lugar, o Autor também frisa que a multiplicidade das qualidades puramente sonoras apreendidas

[...] resultam em formações sonoras de nível superior cujos momentos ou qualidades elementares se mostram, digamos, por meio de sua *totalidade gestáltica sintética* [*synthetische Ganzheitsgestalt*], e como tal, formam o fundamento fenomenal dessas formações [sonoras] (INGARDEN, 1962, p. 52; 1989, p. 47, grifo nosso).

Conforme veremos adiante, isso se justifica na medida em que esse fundamento sonoro não é experienciado simplesmente como uma série de sons isolados que se seguem uns aos outros sem nenhuma relação – nós escutamos, *e.g.*, uma melodia, e não um grupo de notas. Consequentemente, isso faz com que o termo ‘formação sonora’ comece a ser usado de forma mais restrita:

Elas também são frequentemente chamadas de “estruturas sonoras” [*Tonstrukturen*] ou “formas” [*Formen*]. Essa nomenclatura, contudo, atribui a elas um caráter demasiadamente formal. Na verdade, elas são determinadas qualitativamente e de maneiras extremamente variadas: [elas] são essencialmente formações qualitativas. Enquanto formações, elas têm a sua forma ou a sua estrutura, mas de modo algum são mera forma ou pura estrutura. “Estrutura” e “forma” consistem exatamente nas formações sonoras das quais estamos falando. (INGARDEN, 1962, p. 52, *n.* 33; 1989, p. 127, *n.* 34).

Como se observa, Ingarden sublinha que elas não se resumem nem somente à forma e nem somente à estrutura. E isso se dá na exata medida em que é possível que duas estruturas numericamente diferentes tenham a mesma forma. Um exemplo musical pode nos ajudar a compreender essa distinção:

Figura 09: Compassos iniciais da *Sonata op. 3, no. 1* de L. v. Beethoven

Fonte: Nossa autoria – a partir de Beethoven (1994, p. 6)

Embora possamos distinguir duas *estruturas* diferentes, podemos assinalar algo em comum entre elas: a *forma*. Nesse sentido, podemos afirmar que o que Ingarden entende por “forma” é muito próximo do que Schoenberg entende por este mesmo termo em seu *Fundamentos da composição musical* (SCHOENBERG, 1993): um momento da formação sonora que, de algum modo, sublinha a identidade e os limites do todo que constitui uma estrutura, permitindo comparar duas estruturas diferentes e identificar se há algo em comum entre elas. É a “forma” que nos permite afirmar que determinada formação sonora é uma *repetição*, uma *variação* ou um *contraste*.

Mais do que isso, as formações sonoras constituem as unidades temporais de ordem superior da obra musical e constituirá aquilo que Ingarden denomina por ‘fases’. Essas fases, por sua vez, se sucedem umas após as outras e, conseqüentemente, adquirem a sua coloração em razão do seu entorno. O resultado será aquele *continuum quasi-temporal* determinado qualitativamente – um todo unificado, coerente e organicamente estruturado que consiste na própria obra musical (cf. INGARDEN, 1962, p. 52-53; 1989, p. 47-48). Todavia, a totalidade da obra musical não é constituída apenas por momentos sonoros. Através desses momentos sonoros puramente qualitativos surgirão também momentos “não-sonoros” ou “não-acústicos”. Momentos estes que serão fundamentais para fazer com que um *continuum* sonoro *quasi-temporal* determinado qualitativamente adquira valor estético suficiente para se tornar “música”.

Contudo, antes de abordar explicitamente os elementos não-acústicos de uma obra musical, Ingarden faz uma série de observações acerca do fundamento sonoro da música. Conforme destacamos acima, o fundamento sonoro fenomenal da obra musical se mostra como uma *totalidade gestáltica sintética*, constituída por qualidades puramente sonoras, da qual resultam formações de nível superior. Assim, o que o Autor entende por ‘momento sonoro’ nada mais é do que a estrutura dessa *totalidade gestáltica sintética* ou desse “fundamento sonoro fenomenal” que é inerente a toda e qualquer formação sonora, e conseqüentemente, imprescindível a toda e qualquer obra musical.

6.1 – A ESTRUTURA DO FUNDAMENTO SONORO FENOMENAL DA OBRA MUSICAL: AS FORMAÇÕES SONORAS COMO *TOTALIDADES GESTÁLTICAS SINTÉTICAS*

As formações sonoras são completamente determinadas em seus aspectos qualitativos. Dentre estes há aqueles que são [1] *individuais* – e, nesse sentido, “quanto mais

original a obra, mais marcada é a presença de qualidades únicas nas formações sonoras que a constituem” (INGARDEN, 1986, p. 84, *n. 3*) – e aqueles que são [2] *gerais* – “que podem estar aderidos em várias formações sonoras e podem ser descritos genericamente e divididos em certos tipos” (INGARDEN, 1989, p. 49; 1962, p. 53). Isso indica que a “originalidade” de uma obra musical estará associada a determinados aspectos qualitativos dos elementos sonoros que a constituem. Entretanto, com relação a esses aspectos das formações sonoras *individuais* ou *gerais*, é preciso observar que eles variam enormemente constituindo “motivos”, “frases”, “movimentos”, “seções”, “texturas” etc. E o ponto para o qual Ingarden (1962, p. 53-55; 1989, p. 49-50; 1986, p. 84-85) nos chama a atenção aqui diz respeito ao modo como apreendemos e particularizamos cada um desses *todos* representados pelas formações sonoras. Segundo o Autor, os *pedaços* que constituem uma obra musical, sejam eles longos (como movimentos inteiros) ou curtos (como uma simples célula ou motivo), devem ser apreendidos por meio de uma percepção simples ou direta como unidades objetais (sonoras e/ou musicais) distintas umas das outras sem que se faça nenhum tipo de análise ou reflexão especial. Quer dizer, elas devem ser imediatamente percebidas como *todos* menores que compõem o *todo* maior representado pela obra. E é exatamente nesse sentido que as formações sonoras são compreendidas por Ingarden como totalidades gestálticas sintéticas. Mas, o que justifica essa apreensão imediata da formação sonora como um todo?

O argumento de Ingarden inicia-se da seguinte maneira:

Sons individuais (qualidades sonoras)² formam o fundamento elementar dessas diferentes formações sonoras. Pois, uma determinada formação sonora – como, por exemplo, uma melodia – constitui um todo tão uniforme que não percebemos que ela é composta por sons individuais (especialmente quando esse todo é uma “*Gestalt*”). Contudo, esses sons individuais não desaparecem no fluxo temporal da obra. O que o ouvinte escutará de forma especialmente distinta como o elemento principal é precisamente a *Gestalt* (no caso da melodia, uma linha melódica que se desenvolve). Os sons individuais que formam o seu substrato ainda serão ouvidos de algum modo, mas, por assim dizer, “de passagem”. (INGARDEN, 1962, p. 55; 1989, p. 50).

Entretanto, isso de forma alguma significa que os sons individuais sejam negligenciados [*übersehen*] pelo ouvinte. Segundo o Autor, é devido a esses sons individuais que podemos perceber, por exemplo, o movimento da linha melódica e a sua simultaneidade na formação de acordes. O que não se deve concluir disso, por outro lado, é que um ouvinte apreende, em primeiro lugar, os sons individuais para só depois, por meio de uma “operação especial”, unificá-los para formar acordes, melodias etc. (INGARDEN, 1962, p. 55; 1989, p.

2 Observe-se que aqui Ingarden identifica o termo ‘sons’ com ‘qualidades sonoras’.

50). Em outras palavras, nós ouvimos melodias, acordes, ritmos etc., e não notas ou sons isolados³.

Nós apreendemos, primeiramente, toda a formação em sua unidade sintética peculiar; o *quale* característico da totalidade que, por assim dizer, a engloba e a assinala distintamente, impõe-se primeiramente a nós; e nós apreendemos os sons individuais apenas como a base do todo, e tão periféricamente que o leigo é frequentemente incapaz de dizer quais sons efetivamente constituem a formação em questão (INGARDEN, 1962, p. 56; 1989, p. 51).

Ingarden (1962, p. 56; 1989, p. 51) também sublinha que os sons individuais não são simplesmente partes isoladas de uma formação sonora. Quer dizer, as formações sonoras não são “compostas” à maneira de um mosaico por uma série de peças sonoras discretas e contíguas que, a partir de uma série de operações de estruturação e associação, reconstroem um todo de uma maneira artificial. Segundo o Autor, essa concepção atomista foi superada no início do século XX por uma série de pensadores – como Bergson, Husserl, os fenomenólogos e finalmente Wertheimer com a sua concepção de *Gestalt* (cf. INGARDEN, 1962, p. 56, *n.* 36; 1989, p. 128, *n.* 37). E justamente este último é quem frisarà que “algo mais está contido num ‘todo’ do que a mera ‘soma’ dos elementos individuais que o constituem” (INGARDEN, 1962, p. 56; 1989, p. 51).

Apesar disso, Ingarden (1962, p. 57; 1989, p. 51-52) faz duas ressalvas específicas à *Gestalttheorie* e à *Gestaltpsychologie*. A primeira delas diz respeito à dificuldade que os *gestaltistas* encontram em explicar de forma clara o que seria aquele “algo a mais” que distingue uma totalidade de uma mera soma; a segunda, ao fato de eles sempre negarem a presença de “elementos” num todo, ou melhor, de considerarem esses elementos sempre como “produto de análise”: como se os elementos que constituem o todo representado pela formação sonora não fossem diretamente apreensíveis senão por meio de um procedimento analítico.

Com relação à primeira ressalva, Ingarden argumenta que o “algo a mais” que distingue uma totalidade de uma mera soma seriam dois fatores: [1] “uma *qualidade harmoniosa peculiar* que envolve o todo em questão precisamente como um todo, caracterizando-o uniformemente e constituindo-o em sua natureza” (INGARDEN, 1962, p. 57; 1989, p. 52, grifo nosso); [2] “uma *forma pura* desse todo, como uma objetividade especial em si, que faz dele um sujeito [*Subjekt*] de qualidades distintas, sem que ele perca necessariamente [...] o caráter de uma parte do todo [representado] pela obra musical”

3 Percebe-se assim que Ingarden reformula as concepções de Conrad.

(INGARDEN, 1962, p. 57; 1989, p. 52, grifo do autor). Quanto à segunda ressalva, o Autor assevera que podemos, mesmo sem lançar mão da análise, distinguir diversos elementos nas formações sonoras como, por exemplo, a melodia, a harmonia, o ritmo, o timbre, a dinâmica etc. Mais do que isso, cada um desses elementos pode ser facilmente distinguido como o que exerce o papel principal numa dada formação sonora.

Vejamos, pois, com mais detalhes essas duas ressalvas que Ingarden faz às perspectivas da *Gestalttheorie* e da *Gestaltpsychologie*.

Quanto ao primeiro fator da primeira ressalva, o Autor argumenta que a “qualidade harmoniosa peculiar” que determina o todo constituído pelas formações sonoras pode ser facilmente apreendida quando se presta atenção nas diferenças entre os diversos acordes diádicos (INGARDEN, 1962, p. 57-58; 1989, p. 52). Assim, uma díade de quarta justa e outra de quinta justa adquirirão uma qualidade característica única que as distingue mesmo que elas envolvam as mesmas notas (com as respectivas inversões, naturalmente). E o mesmo ocorrerá com formações mais complexas como acordes maiores, menores, aumentados ou diminutos e as respectivas adições, supressões e “dissonâncias” que os definirem. As notas que constituem esses acordes não podem ser simplesmente tomadas como uma “soma que não altera o produto”. Como se sabe, a disposição e a posição de um acorde alteram profundamente, e de forma verdadeiramente qualitativa, o modo como ele será percebido num determinado contexto musical.

Contudo, conforme apontamos acima, essa “qualidade harmoniosa peculiar” e constitutiva não é única que envolve a formação sonora como uma totalidade. O segundo fator da primeira ressalva chamava a atenção para uma “*forma pura*” que determinava a formação sonora como uma objetividade em si (um *todo*) que é claramente delimitada e individualizada como parte (*pedaço*) constituinte do todo maior (representado pela obra ou por uma outra formação sonora mais extensa da qual ela é parte). Assim, segundo Ingarden (1962, p. 58-59; 1989, 53):

Essa forma é, por um lado, sempre a mesma, a saber, a forma de uma objetividade, de um sujeito de qualidades, e por outro, frequentemente bem diferente para diferentes tipos de formações. De uma parte, essa forma possibilita às formações sonoras terem as suas próprias qualidades, que são próprias a elas e as caracterizam de um modo especial; mas de outra, as formações sonoras têm muitas vezes uma “estrutura” extremamente complicada que mostra algumas organizações a despeito de sua totalidade e de sua unidade específica. Essa qualidade organizadora [*Gegliedertheit*], todavia, não é somente a da base sonora distintamente perceptível, mas também a da composição de uma complexa formação de formações sonoras que frequentemente não são simples em si, mas tem como base outros elementos simples. Há assim uma hierarquia característica de nível superior no âmbito de uma e mesma formação sonora; uma hierarquia que é, certamente, um momento formal

do todo em questão, mas que é também, na percepção da obra, codeterminante na constituição das qualidades de valor [estético] [...].

De nossa parte, essa *forma pura* ingardeniana nos parece, nesse contexto, como a principal característica daquilo que costumamos chamar de *motivo* ou *forma-motivo* (cf. SCHOENBERG, 1993): algo que mantém a sua identidade a despeito de todas as suas repetições, transposições, variações etc. Como se sabe, Schoenberg (1993, p. 35-37) argumenta que as *formas-motivo* são o “germe” de uma ideia musical – o “mínimo múltiplo comum”. A característica marcante e peculiar das *formas-motivo* é precisamente o que nos permite relacionar diversas repetições e variações numericamente diferentes a um e mesmo motivo. Mais do que isso, Schoenberg também fará uma série de observações e prescrições acerca do modo como diferentes *formas-motivo* podem se conectar coerentemente entre si a fim de formar *frases*, *períodos* ou *sentenças* que possuam uma organização uniforme verdadeiramente estrutural e consistente (cf. SCHOENBERG, 1993, p. 43 e ss.). E é justamente nessa relação entre as micro e macroestruturas, que atravessam e articulam os diversos níveis das formações sonoras, que Ingarden aponta para uma “hierarquia” que influi diretamente sobre o juízo de valor estético que atribuímos a uma obra. Em outras palavras, para Ingarden, um dos critérios de valorização estética de uma obra musical consiste na percepção de que ela possui uma configuração coesa que é constituída através de uma interconexão hierarquizada que se organiza entre os diversos níveis estruturais das formas sonoras que a compõem.

Percebe-se assim que tanto a “qualidade harmoniosa peculiar” quanto a “*forma pura*” são dois fatores que não permitem de forma alguma que se possa conceber a totalidade da formação sonora como uma mera soma. Contudo, que dizer da segunda ressalva que o Autor fazia à *Gestalttheorie*? Conforme demonstramos, Ingarden acusa os *gestaltistas* de conceberem os “elementos” que distinguimos nas formações sonoras como o produto de uma análise e não como algo que podemos distinguir diretamente. Mas, em primeiro lugar, o que seriam exatamente esses “elementos”?

Desenvolvendo o que foi dito acima acerca da *forma pura*, o Autor criticará os teóricos da música de seu tempo frisando que aqueles elementos não podem ser considerados como partes independentes e isoladas das formações sonoras. Ou seja, tais “elementos” [*Elemente*] não devem ser encarados como *pedaços*, mas sim como *momentos* [*Momente*]. Em suma, eles são os “momentos melódicos, os momentos rítmicos, os múltiplos momentos das combinações harmônicas, a assim chamada agógica, os momentos dinâmicos e, finalmente, o timbre e suas várias combinações” (INGARDEN, 1962, p. 59; 1989, p. 53-54). Em verdade, é

a proeminência desses ou outros momentos que caracterizam e determinam qualitativamente uma formação sonora. Sendo assim, se, por exemplo, “em virtude de um arranjo e uma seleção apropriada de sons que formam as suas partes constituintes, os momentos ‘melódicos’ se tornam especialmente distintos” (INGARDEN, 1962, p. 59; 1989, p. 54), teremos uma formação sonora cuja natureza e *Gestalt* se caracteriza qualitativamente como uma “linha” melódica.

Contudo, a melodia não é caracterizada somente por uma linha flexível especial; ela também tem um ritmo definido, um tempo próprio, o seu volume constante ou variável, a sua maneira distinta de desenvolvimento dinâmico e, finalmente, o seu timbre e o modo particular como esse timbre muda: determinado tanto pela altura na qual a melodia deve se desdobrar como pelo instrumento no qual ela dever ser executada (INGARDEN, 1962, p. 59; 1989, p. 54).

Além disso, uma melodia pode se desenvolver [1] sem um “acompanhamento” – como, por exemplo, num cantochão medieval ou numa obra para instrumento monódico solista – ou [2] com um plano de fundo sonoro que a acompanhe – como, por exemplo, uma sequência de acordes, de arpejos ou ainda uma linha rítmica tocada por algum instrumento de percussão. Neste último caso, deve-se salientar que o acompanhamento consiste num complemento da própria melodia, ou seja, a melodia acompanhada “adquire uma multiplicidade de colorações secundárias em suas fases” em virtude da conexão entre ela e o seu acompanhamento (INGARDEN, 1962, p. 60; 1989, p. 54). Em outros termos, podemos dizer que uma *melodia acompanhada* nada mais é do que um *todo* cujo *momento* mais saliente é uma “linha” que se destaca sobre um outro *momento* que é apreendido como um plano de fundo sonoro.

Da mesma forma, podemos encontrar formações sonoras nas quais o momento harmônico se situa em primeiro plano. E as inúmeras obras inteiramente concebidas homofonicamente (em especial as obras corais) são a testemunha viva disso. Evidentemente, podemos encontrar uma melodia “discretamente entrelaçada entre as formações harmônicas” (INGARDEN, 1962, p. 60; 1989, p. 54), mas, nesse caso, é a melodia que se torna um complemento que é “envolvido” [*eingehüllt*] pela harmonia. Em formações sonoras desse tipo, é o desdobramento das harmonias que constitui o caráter fundamental da obra. A melodia se torna um “mero ornamento, complementando e enfatizando a estrutura sonora do todo” (INGARDEN, 1962, p. 60; 1989, p. 55). E assim como ocorria com a melodia, a harmonia também é caracterizada por um desenvolvimento de qualidades tais como a sua rítmica, o seu tempo específico, o seu volume, o seu movimento interno, a sua vivacidade, a sua dinâmica e,

finalmente, os seus timbres. Com relação a estes últimos, é digno de nota observar que Ingarden (1962, p. 61; 1989, p. 55) sublinha que o fator fundamental da riqueza ou da pobreza que caracteriza um timbre consiste nos seus harmônicos⁴. Ou seja, o timbre está diretamente relacionado ao momento timbrístico-harmônico de uma formação sonora. E dando continuidade à sua argumentação o Autor afirma que

[...] o timbre e as suas mudanças exercem amiúde um papel muito importante, especialmente quando se considera que os timbres dos sons individuais, bem como das formações sonoras, se combinam sinteticamente para formar um timbre do todo, caracterizando assim toda a obra de forma predominante (INGARDEN, 1962, p. 60; 1989, p. 55).

Por fim, o momento caracterizado pelo ritmo ou pelas qualidades rítmicas serão considerados por Ingarden como um terceiro fator fundamental das formações sonoras. Tal como ocorrera antes com a melodia e a harmonia, o ritmo também pode vir a ser um elemento predominante de uma formação sonora relegando os demais a um plano secundário⁵. Contudo, e mais uma vez, ainda que o ritmo tenha esse papel predominante, outros momentos qualitativos serão importantes para distingui-lo: o tempo, a dinâmica, o timbre etc.

Conclui-se disso tudo que, com exceção dessas duas grandes ressalvas, Ingarden aceita a concepção *gestaltista* das formações sonoras como uma “*qualidade harmoniosa peculiar* que envolve o todo” constituídos pelas suas respectivas *partes* (*pedaços e momentos*). As múltiplas formações sonoras que se sucedem umas às outras dos mais diversos modos constituem, portanto, a base ou fundamento sonoro de uma obra musical. Entretanto, uma obra musical, que é um objeto estético, não fica limitada a essa base. Sobre esse fundamento sonoro erige-se uma multiplicidade de momentos não-sonoros ou não-acústicos. Segundo Ingarden (1962, p. 62; 1989, p. 56), esses momentos não-sonoros podem ser “intimamente entrelaçados” com a base sonora ou “meramente determinados intencionalmente” por ela. No primeiro caso, os elementos não-sonoros resultam de uma “íntima união” com a base, no segundo, eles serão apenas “vagamente correlatados” às formações sonoras.

4 Nesse sentido, é possível aproximar Ingarden das concepções da fenomenologia do som de Pierre Schaeffer.

5 Segundo Ingarden (1962, p. 61; 1989, p. 55), é o que ocorre com o “jazz moderno” (estaria ele se referindo ao Bebop?).

6.2 – OS ELEMENTOS NÃO-SONOROS DE UMA OBRA MUSICAL

A seção dedicada aos elementos não-sonoros se inicia com o argumento de que as obras musicais diferem grandemente umas das outras e, em razão disso, muitas vezes se torna difícil dizer “se e em que extensão” uma determinada obra musical possui momentos de natureza não-acústica (INGARDEN, 1962, p. 62; 1989, p. 56; 1986, p. 88). Isso significa que, dependendo da perspectiva, haverá casos em que consideraremos uma obra musical como isenta de momentos não-sonoros. A obra se transformaria assim numa mera sucessão de formações sonoras que colocariam em dúvida até mesmo o seu status como obra de arte. Mas, que obras seriam essas? Que obras seriam destituídas de momentos não-acústicos? Para responder a essas questões será preciso, primeiro, estarmos de posse dos momentos não-sonoros da obra musical.

6.2.1 – A estrutura *quasi*-temporal (o tempo musical organizado)

O primeiro momento considerado como não-sonoro por Ingarden (1962, p. 63; 1989, p. 57; 1986, p. 89) é a estrutura *quasi*-temporal da obra. E a possibilidade de que esse primeiro momento seja julgado como uma parte imediata da base acústica da obra é indicada pelo próprio Ingarden nos seguintes termos:

O leitor certamente concordará conosco de que as propriedades rítmicas das formações sonoras não constituem em si numa nota ou num som. Todavia, elas são qualidades que pertencem imediatamente à completa determinação das formações sonoras e, como tal, devem ser atribuídas à base acústica da obra musical (INGARDEN, 1962, p. 63; 1989, p. 57).

Ora, mas se se trata disso, em que sentido exatamente a estrutura *quasi*-temporal da obra é um momento não-sonoro e, nesse sentido, distinto dos momentos sonoros?

Em primeiro lugar, Ingarden (1962, p. 63; 1989, p. 57; 1986, p. 88-89) sublinha que a estrutura temporal de uma obra musical não é constituída unicamente nem pela duração dos sons ou das formações sonoras, nem pela sua ordem de sucessão, e nem somente pelo “tempo qualitativo” das fases de uma obra. Segundo o Autor, o tempo musical é “organizado”. E por esse tempo musical “organizado”, Ingarden (1962, p. 63; 1989, p. 57; 1986, p. 89) entende que cada um dos momentos individuais se sucedem qualitativamente e estruturalmente num fluxo que não é monótono, mas “dinamicamente estruturado”. Quer dizer, de forma a constituir uma estrutura que seja experienciada como um objeto movente,

algo que se desdobra ou evolui. Como num organismo vivo, esse tempo organizado “pulsa” de diferentes formas fazendo com que ele seja “determinado qualitativamente, ritmicamente e agogicamente” (INGARDEN, 1962, p. 64; 1989, p. 57) – ele constitui impulsos temporais que se sucedem uns aos outros de forma sempre renovada e multifacetada, e não de uma forma meramente repetitiva e imutável. Sendo assim, esse “pulsar” acontece de “acordo com o ritmo da obra (ou de uma parte em particular), o tempo no qual ela se desenvolve e, finalmente, de acordo com as próprias formações sonoras e suas estruturas” (INGARDEN, 1962, p. 64; 1989, p. 57-58). Em conformidade com isso, o Autor sublinha que o andamento [*Takt*], a divisão em seções e o tempo [*Tempo*] adquirem juntos uma expressão determinada na formação qualitativa dos momentos e fases individuais que se sucedem.

De nossa parte, acreditamos que um bom exemplo dessas considerações pode ser observado na seguinte passagem da obra *Also sprach Zarathustra* [*Assim falou Zarathustra*] de Richard Strauss:

Figura 10: Richard Strauss: *Also sprach Zarathustra*, op. 30. Compassos iniciais da seção intitulada *Von den Freuden und Leidenschaften* [Das alegrias e paixões].

(„Von den Freuden und Leidenschaften.“)
Bewegt.

3 Oboen. *f sehr ausdrucksvoll*

engl. Horn. *f sehr ausdrucksvoll*

2 Clar. (B) *f sehr ausdrucksvoll*

Basscl. (B) *f sehr ausdrucksvoll*

3 Fag. *f sehr ausdrucksvoll*

Contrafag. *f sehr ausdrucksvoll*

I. II. *f sehr ausdrucksvoll*

III. IV. *f sehr ausdrucksvoll*

V. VI. *f sehr ausdrucksvoll*

3 Pos. *mf*

2 Basstüb. *mf*

Pauken. *f dim. p f dim. p f dim.*

2 Harfen. *f glissando*

Bewegt. Metr. ♩ = 96.

I. Viol. *f sehr ausdrucksvoll*

II. Viol. *f sehr ausdrucksvoll*

Bratschen. *mf*

Violone. *f*

Contrab. *f*

A percepção do caráter temporal “agitado” [*Bewegt*] dessa passagem se dá por uma série de fatores. Embora o andamento não seja tão rápido ($\text{♩} = 96$) e a melodia principal – executada pelos violinos I e II, pela primeira trompa e pelos oboés I e II – não seja exatamente o melhor exemplo de uma melodia ágil (apesar das quiálteras de semicolcheias), o caráter agitado desse trecho é imediatamente apreendido pelo ouvinte. Em primeiro lugar, há uma profusão de sons que envolvem a melodia principal; o rulo tocado pelos tímpanos, os acordes tocados pelos trombones, os trêmulos mensurados tocados pelas violas, as figuras tocadas pelos violoncelos e fagotes e os *glissandi* das harpas, que são completados pelos violoncelos e contrabaixos, formam um plano de fundo revolto e ruidoso que contrasta significativamente com a melodia no primeiro plano. O plano de fundo consiste assim numa textura “densa” na qual muitos ataques sonoros são ouvidos simultaneamente e de forma compacta num curto espaço de tempo. Em segundo lugar, há a dinâmica: o impacto dessa passagem seria completamente diferente se ela fosse executada em *piano*. Mais do que isso, é preciso observar que essa dinâmica está intimamente relacionada com os timbres compostos por Strauss. O som “cheio” e “potente” que caracteriza a melodia principal é formado pelo timbre das cordas graves dos violinos (que possuem mais harmônicos), por uma trompa em seu melhor registro e por dois oboés em seu registro grave (uma região em que o timbre desse instrumento é naturalmente *forte* e rico em harmônicos). Finalmente, e em terceiro lugar, o contraste dessa seção em relação às dinâmicas e à organização temporal da seção anterior acentua ainda mais o caráter agitado da passagem. Percebe-se, em suma, que o caráter temporal da seção em questão se dá em virtude de um tempo que se organiza em dois planos contrastantes e à constituição e desenvolvimento do tecido estrutural de suas formações sonoras.

Tendo essas ponderações em mente, podemos compreender também em que sentido Ingarden (1962, p. 64; 1989, p. 58) pode argumentar que o desenvolvimento das formações sonoras que ocorrem, por exemplo, um *largo* ou num *andante* não apenas fluem mais vagarosamente, mas também que os seus sucessivos “presentes” [*Gegenwarten*] são mais “longos” [*länger*] do que os “presentes” de um *presto*⁶. Segundo ele, as unidades temporais formadas por esses presentes variam de “dimensão” de acordo com cada caso e, desse modo, constituem uma estrutura temporal qualitativa que caracteriza toda a obra. Isso se dá na medida em que essas unidades temporais constituídas pelos presentes se combinam novamente para formar novas unidades temporais de nível superior (as já citadas “fases”) que, como vimos, diferem enormemente em suas características individuais e qualitativas em razão

6 Há portanto aqui aquele presente alargado que Zahavi (2003, p. 82) observava em Husserl.

dessa combinação (INGARDEN, 1962, p. 64; 1989, p. 58; 1986, p. 88). Isso faz também com que, por exemplo, o chamado tempo *rubato* tenha como resultado um efeito estrutural no qual as qualidades temporais sofrem diversas modulações ao longo da peça – justamente em razão de os presentes mudarem de “dimensão” à medida que a obra se desenvolve.

Como se pode observar, o tempo musical organizado excede as formações sonoras individuais formando uma estrutura qualitativa que é mediatizada pela combinação dos mais diversos fatores que envolvem o todo temporal da obra (ela se forma, por assim dizer, como uma estrutura paralela às formações sonoras). E essa concepção se torna patente quando Ingarden (1962, p. 65-66; 1989, p. 58-60) se propõe a considerar duas questões acerca da organização do tempo musical. A primeira delas pergunta: “do que depende a organização do tempo na obra musical[?]”; a segunda, “que papel ela exerce no efeito estético da obra[?]”.

Para responder à primeira questão, Ingarden (1962, p. 65; 1989, p. 59) explica que além dos fatores indicados acima é preciso levar em consideração o papel que o padrão e a vivacidade que as linhas melódicas (no sentido de vozes) exercem na organização do tempo. “A extensão [temporal] das formações melódicas internamente conectadas caminha de mãos dadas com a formação das unidades temporais superiores da obra musical” (INGARDEN, 1962, p. 65; 1989, p. 59). Ou seja, as articulações inerentes às linhas melódicas “corre em paralelo com a subdivisão das unidades temporais maiores” (INGARDEN, 1962, p. 65; 1989, p. 59). Tendo isso em mente, o Autor compara o tempo musical organizado à evolução que conduz ao clímax de um enredo dramático. Isso se dá em razão de a “dinâmica tempestuosa” das formações melódicas se desdobrarem sobre um plano de fundo harmônico vivo e de elas se entremear com outras formações que já se encontram em pleno desenvolvimento – gerando assim o efeito de linhas melódicas independentes intervindo umas sobre as outras ou de planos sonoros que se contrapõem (polifonia ou heterofonia). Curiosamente, Ingarden (1962, p. 65; 1989, p. 59; 1986, p. 89-90) afirma que embora os momentos puramente harmônicos sejam de essencial significância para a coloração das fases individuais, eles aparentam desempenhar apenas um papel subordinado na organização do tempo musical. A harmonia está subordinada ao modo como se deseja articular a tensão do tempo musical, e isso parece sublinhar somente que há uma distinção entre a coloração e o movimento das vozes que constituem harmonia. Trata-se de dois momentos distintos do momento harmônico de uma formação sonora: momentos de momentos, partes de partes.

Enfim, a concepção de que a estrutura *quasi*-temporal excede os momentos puramente sonoros da obra musical é explicitada nos seguintes termos:

A organização e a determinação qualitativa do tempo musical não envolve apenas as formações puramente acústicas da obra musical, mas compreende tudo o que aparece nela. Sendo assim, cada momento não-acústico da obra se manifesta em suas fases individuais (INGARDEN, 1962, p. 66; 1989, p. 59).

Quer dizer, os momentos não-sonoros contribuem com a organização da totalidade da obra. A coerência da obra não está restrita àquilo que se encontra nas formações sonoras. E é justamente por compreender a totalidade do que aparece no tecido composto pelas formações sonoras – ou seja, o todo representado pela obra –, que os momentos não-sonoros podem aparecer nas formações sonoras individuais como uma parte inerente a elas (*immediatas*). Entretanto, conforme pudemos observar, a constituição do tempo musical organizado de uma peça musical surge da combinação de uma série de fatores que resultam da estrutura formada pela inter-relação entre os diversos momentos das formações sonoras, e não de termos sonoros tomados isoladamente. Doravante, à medida que Ingarden desenvolve com mais detalhes a descrição dos momentos não-sonoros, poderemos constatar que essa perspectiva ficará cada vez mais cristalizada.

Quanto à segunda questão, o Autor argumenta que ainda não estamos suficientemente preparados para emitirmos um juízo de valor acerca da significância da organização do tempo para uma obra musical. Segundo ele, (INGARDEN, 1962, p. 66; 1989, p. 59) para que possamos responder adequadamente às questões que envolvem os valores estéticos, devemos, em primeiro lugar, conhecer quais *qualidades estéticas valorizáveis* [*ästhetisch valenten Qualitäten*] de fato ocorrem numa obra musical e como as *qualidades de valor* [*Wertqualitäten*] aparecem numa obra⁷. A relação entre a organização do tempo musical e o valor estético de uma música ainda não está suficientemente esclarecida. Todavia, Ingarden não descarta a possibilidade de que a estrutura temporal tenha relevância para a constituição das qualidades estéticas valorizáveis e das qualidades de valor estético de uma obra musical. Isso se dá por duas razões: primeiro, “através de sua participação na constituição e no modo de aparição dessas qualidades”; e segundo, “em virtude da mudança qualitativa do tempo musical em si e do modo como ele é organizado”. No entanto, é preciso observar que, além da estrutura temporal, “diferentes qualidades esteticamente valorizáveis podem estar presentes para contribuir com o valor da obra determinando mais particularmente as suas qualidades de valor” (INGARDEN, 1962, p. 66; 1989, p. 59-60). Quanto a esse último ponto, o Autor frisa que ele é “verdadeiro tanto para os valores estéticos positivos quanto para os negativos”.

7 Essa distinção será explicitada mais adiante.

Por fim, Ingarden (1962, p. 66; 1989, p. 60; 1986, p. 90) sublinha que a presença de uma estrutura *quasi*-temporal não é exclusividade da obra musical. Com efeito, iremos encontrá-la também em obras teatrais, obras literárias, obras cinematográficas etc. Evidentemente, em cada um desses casos encontraremos as qualidades e as particularidades específicas acerca do modo de ser de suas estruturas temporais.

6.2.2 – O movimento [*Bewegung*]

O *movimento* é um momento não-sonoro que surge como um de desdobramento da concepção da estrutura *quasi*-temporal da obra musical. Da mesma forma que antes, Ingarden reconhece que o movimento pode ser encarado como um momento intimamente ligado aos sons e, nesse sentido, uma parte *imediata* das formações sonoras. Contudo, o movimento se mostrará também como uma parte *mediata* da obra na medida em que ele for compreendido em sua macroestrutura, ou seja, como um momento do todo realizado na concretização da obra musical.

No que diz respeito ao movimento no âmbito fundamental da base sonora, este, evidentemente, não deve ser confundido com a simples modificação de uma formação sonora em virtude do aparecimento de novos sons (INGARDEN, 1962, p. 66; 1989, p. 60; 1989, p. 90). Tampouco devemos confundi-lo com o movimento de corpos mudando de posição no espaço. Em verdade, ao falar do ‘movimento’ que uma música realiza, Ingarden se refere ao fato de que, ao concretizarmos uma obra musical, temos uma experiência de que ela de fato se move de um modo puramente qualitativo. Vivenciamos algo que, embora não se mova espacialmente, percorre uma espécie de “caminho”, vai em alguma “direção”, “sai do lugar”, ou enfim, de que há algum desdobramento dos materiais musicais (compreendidos aqui como *Gestalten*) escutados ao longo da peça⁸.

Por outro lado, e como exemplo mais acessível, ao falar do movimento no âmbito das formações sonoras, Ingarden (1962, p. 66-67; 1989, p. 60; 1986, p. 91) se refere majoritariamente ao simples desenvolvimento de linhas melódicas, vozes ou “partes”⁹. Mais do que isso, trata-se de um movimento que só pode ser apreendido por meio da audição. Isso significa que, segundo o Autor, seria inteiramente equivocado afirmar que o movimento de linhas melódicas consiste numa espécie de “representação imaginária” de movimentos reais.

⁸ E é por esta via que Ingarden poderá retomar e reformular a concepção de Eduard Hanslick segundo a qual o “único e exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento*” (HANSLICK, 2002, p. 42, grifo do autor).

⁹ No sentido em que falamos de uma “parte” de violino, uma “parte” de bumbo etc.

De fato, é até possível que algum ouvinte imagine movimentos reais ao apreender as formações sonoras de uma obra, mas, nesse caso, a especificidade da apreensão do movimento musical não é efetivada. Por outro lado,

[...] o fenômeno do movimento é revelado em sua forma [*Gestalt*] pura apenas quando, por assim dizer, nos movemos adiante junto com as formações melódicas em seu desenvolvimento contínuo e, por meio da escuta, traçamos as mudanças de direção da linha da melodia “que corre” [*laufenden*] como se realizássemos esse movimento junto com ela (INGARDEN, 1962, p. 67; 1989, p. 61)¹⁰.

Embora o movimento musical esteja intimamente conectado com a estrutura *quasi*-temporal da obra (INGARDEN, 1962, p. 67; 1989, p. 61) – pois é graças a ela que ele se realiza – o Autor nos fala também que o fenômeno do movimento está relacionado com um “espaço especificamente musical”. Naturalmente, este último não deve ser confundido nem com o espaço real, que pode ser apreendido pela visão ou pelo tato, e nem com a imaginação de um espaço real. Além disso, não se trata também aqui da apreensão espacial dos sons – quando, por exemplo, percebemos que o instrumento solista está posicionado à frente dos instrumentos que integram o restante da orquestra. É um espaço que também se mostra apenas para a audição.

Mas que dizer de obras que efetivamente fazem referência extramusical a movimentos reais? Com efeito, a apreensão revela que dois tipos possíveis de espaço podem aparecer numa obra musical (INGARDEN, 1962, p. 68; 1989, p. 61-62; 1986, p. 91). O primeiro deles surge quando uma música de fato apresenta objetividades extramusicais. Nesse caso, temos um espaço que é imaginado a partir da referência que obra faz àquelas objetividades. Numa obra como, por exemplo, *Gretchen am Spinnrade* [*Margarida à roca*], de Franz Schubert, em razão do título e do texto, facilmente somos induzidos a imaginar alguma coisa que gira – movendo-se no espaço, portanto – a partir das figuras executadas pelo piano (que imita os sons de uma roca). O segundo deles, o “espaço genuinamente musical”, reforça e justifica o aspecto não-sonoro do movimento na medida em que ele é definido como um *meio* [*medium*] das formações musicais que surge da própria estrutura constituída por elas. Em outras palavras, o verdadeiro movimento que uma obra musical realiza constitui-se em sua *concretização*. Isso ocorre uma vez que o espaço é concomitante com o fenômeno do movimento. Há, portanto, um tempo e um espaço especificamente musicais e puramente qualitativos.

10 Percebe-se mais uma vez a influência do pensamento de Bergson na medida em que o ‘movimento’ possui um caráter qualitativo e completamente distinto das mudanças objetais que ocorrem no *espaço*.

Além disso, esse movimento que se realiza e se concretiza num espaço especificamente musical busca afastar qualquer ideia de que uma “música pura” faria alguma descrição ou uma mímese do movimento que encontramos nos objetos, ou corpos, reais.

Mas, se nos deparamos com a distinção entre o genuíno espaço da obra musical pura em si, que é determinado pelas formações musicais em virtude do fenômeno do movimento que ocorre na base provida por elas, e o mero espaço imaginado ou dado perceptualmente, percebemos então que os movimentos que aparecem no âmbito da obra musical não necessitam de corpos que os escorem, e que o postulado de tais corpos é apenas uma ficção teórica e desnecessária (INGARDEN, 1962, p. 69; 1989, p. 62)¹¹.

Entretanto, de que forma esse movimento não-sonoro, que aparece no âmbito da concretização do todo da obra musical, se fundamenta sobre o movimento das formações sonoras que lhe servem de base?

Antes de tudo, é preciso compreender que o movimento que ocorre no âmbito fundamental do sonoro é o grande responsável pela individualização das formações sonoras. É ele que nos permite delimitar, com relativa precisão, o começo, o desenvolvimento e o fim de uma determinada melodia: “o fenômeno do movimento está rigorosamente conectado com a continuidade do desenvolvimento das formações melódicas individuais” (INGARDEN, 1962, p. 69; 1989, p. 63). Assim, uma linha que se desenrola sem nenhuma interrupção, sem se fundir com nenhuma outra e nem simplesmente parar, é apreendida como uma “melodia” individual¹². Em razão disso, é também possível experienciarmos o “fenômeno de um movimento que apenas começa sem chegar a uma conclusão, um movimento que é interrompido abruptamente” (INGARDEN, 1962, p. 70; 1989, p. 63). É o que ocorre, por exemplo, na seguinte passagem do primeiro movimento da *Sinfonia no. 3* de Beethoven:

11 Nesse sentido, Ingarden nos parece ser ainda mais radical do que Hanslick – em particular, quando este argumenta que a música poderia representar apenas o que há de *dinâmico* nos sentimentos (cf. HANSLICK, 2002, p. 26).

12 Em verdade, há vários tipos de melodia. Uma melodia que simplesmente para, chegou ao fim, e um movimento que se funde com um outro nada mais é do que um movimento de transição – e, neste último caso, devemos considerar que estamos diante de dois movimentos e não de apenas um (INGARDEN, 1962, p. 69-70; 1989, p. 63)

Figura 11: Beethoven: *Sinfonia no. 3, 'Eroica', op. 55*, movimento I, comp. 394-409. (Compassos finais da seção de desenvolvimento e início da seção de reexposição).

The musical score for measures 394-409 of Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica', Op. 55, Movement I. The score is written for a full orchestra. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) play chords. The brass instruments (Horn 3, Trumpet, Trombone) play a melodic line. The strings are marked 'arco' and 'ppp'. The woodwinds and strings play chords, while the brass instruments (Horn 3, Trumpet, Trombone) play a melodic line. The strings are marked 'arco' and 'ppp'.

Fonte: BEETHOVEN, 1989, p. 124.

Trata-se aqui da famosa passagem na qual os primeiros ouvintes dessa sinfonia tinham a impressão de que a segunda trompa (em Mi $\flat$) enunciava a reexposição do tema principal quatro compassos antes de onde ele realmente deveria começar¹³. Como se observa, a segunda trompa é bruscamente interrompida pelo acorde tocado em *f* pelo restante da orquestra depois de ter executado apenas os dois primeiros compassos do tema principal. A melodia completa do tema será executada pelos violoncelos quatro compassos depois da entrada da trompa dando efetivamente início à seção de reexposição da obra.

Em verdade, quando se fragmentam as fases que compõem um tema ou um motivo, uma melodia pode “começar várias vezes numa obra sem alcançar pleno

¹³ Essa informação é documentada por Ferdinand Ries – cf. Massin (2003, p. 153-154).

desenvolvimento e conclusão” (INGARDEN, 1962, p. 70; 1989, p. 63). Segundo o Autor, quando isso ocorre, há um “fenômeno de inquietação que ‘move’ o ouvinte extraordinariamente; e é um alívio quando a melodia finalmente atinge o seu completo desenvolvimento” (INGARDEN, 1962, p. 70; 1989, p. 63). Fundamentalmente, essa percepção de que a melodia teve um “começo”, um “desenvolvimento”, uma “interrupção” ou um “fim” só é possível graças ao fenômeno do movimento considerado como “um elemento que tem vida própria no desenvolvimento da obra” (INGARDEN, 1962, p. 70; 1989, p. 63).

O movimento também pode ser apreendido nos casos em que diversas vozes se desenvolvem simultaneamente. Ingarden chama a atenção para o fato de que é também devido ao fenômeno do movimento que podemos distinguir as diversas vozes de uma fuga. O movimento de diversas linhas melódicas cria a percepção de “uma agitação ordenada” que, “a despeito de toda sua inquietação, pode ainda ter um efeito tranquilizador e libertador” (INGARDEN, 1962, p. 70; 1989, p. 63-64). Outrossim, Ingarden sublinha que a aparição dessas qualidades emocionais surge a partir da análise do fenômeno do movimento que aparece na própria obra, ou seja, elas não são projetadas na obra a partir de fora, mas resultam de aspectos puramente musicais: tal como os sons, o conjunto das formações sonoras e seu desenvolvimento coordenado (INGARDEN, 1962, p. 70; 1989, p. 64).

Por fim, Ingarden comenta certas obras nas quais não há, segundo ele, o verdadeiro fenômeno do movimento – caracterizado pelo desenvolvimento das formações melódicas. Em tais obras “há sempre algo novo e imprevisível começando [...], nada vai mais além do que o seu começo” (INGARDEN, 1962, p. 70-71; 1989, p. 64). Assim, é como se tivéssemos diante de nós uma gravura na qual não houvessem linhas completas, mas apenas começos de linhas (INGARDEN, 1962, p. 71; 1989, p. 64). E à medida que o todo começa a assemelhar-se a uma série de “*disiecta membra*”, a compreensibilidade dela encontra-se igualmente comprometida, pois, de uma formação musical simplesmente segue-se uma outra sem que haja nenhuma coerência entre elas. O que justifica essa argumentação é justamente o fato de Ingarden compreender as formações musicais como objetos extensos (ou melhor, objetos de extensão *quasi-temporal*). As formações sonoras se tornariam uma série de “*disiecta membra*” na medida em que elas se mostrariam como objetos, por assim dizer, “quebrados”; pedaços de constructos sonoros espalhados no “espaço musical”. Mas, ao tratar a questão dessa maneira, não estaria Ingarden sendo um tanto obtuso com relação à música produzida em seu tempo?

De nossa parte, acreditamos que essa argumentação pode ser entendida muito mais como uma problematização ou um apontamento acerca das questões que envolvem a

unidade de uma obra musical do que propriamente como uma prescrição. Como se sabe, a questão da unidade de uma obra musical é um problema que sempre ocupou (e ainda ocupa) a mente de compositores e teóricos musicais. Ademais, como Autor sublinha várias vezes, o que se pretende no *Ensaio* não é uma estética prescritiva, mas apenas o exame do modo de ser da obra musical.

E isso pode ser observado na seguinte hesitação que se segue imediatamente ao argumento exposto acima:

Em tais casos [de fragmentos que se seguem uns aos outros de modo desconexo], estamos nós no limite entre uma obra musical e uma sucessão de sons descoordenados e ruídos, ou estamos lidando com um tipo especial de obra musical? Esta é uma questão que não temos a intenção de responder. Aqui é apenas uma questão de assinalar o papel importante do fenômeno do movimento na estrutura da obra musical (INGARDEN, 1962, p. 71; 1989, p. 64).

Além disso tudo, somos levados a crer que aquela visão verdadeiramente obtusa e estreita em relação a composições musicais que articulam materiais musicais “fragmentados” pode se dar em virtude de Ingarden ficar por demais preso ao modelo fornecido pelo caso da melodia. Se restringirmos o fenômeno do movimento apenas ao caso das formações melódicas, acabaríamos por comprometer o próprio alcance e a originalidade das concepções formuladas pelo Autor. Mais do que isso, é ainda questionável se as formações criticadas por Ingarden poderiam ser analisadas pelo paradigma da linearidade da melodia, pois, a descrição fornecida por ele nos parece indicar coisas bem distintas de formações melódicas¹⁴. Formações musicais de natureza pontilhista, rítmica ou tímbrica, por exemplo, expressam o fenômeno do movimento de um modo bem diferente das formações melódicas, e nesse sentido, Ingarden estaria cometendo um verdadeiro disparate ao cobrar das primeiras uma estrutura e um modo de expressão do movimento que determina as últimas.

Com efeito, e indo numa direção contrária àquela, Ingarden reconhece agora que a percepção da estrutura de uma obra musical pode apresentar o fenômeno do movimento das mais diversas formas:

A conexão interna dos membros da obra, o rigor de sua constituição, ou [ao contrário], uma certa tendência em direção à desintegração da coerência das partes individuais da obra em relação umas às outras é expressa pela natureza [*Art*] e pelo

14 Cumpramos observar que ao falarmos aqui em “melodia” ou “formações melódicas”, estamos excluindo também todos aqueles casos de composições feitas para instrumentos monódicos nos quais ocorrem contrapontos virtuais (tal como em certas obras de Bach), pontilhismos, ou ainda a exploração de timbres por meio do uso de recursos específicos ou das chamadas “técnicas estendidas”. Em tais casos, estamos lidando com outros tipos de formação sonora, e não propriamente com “melodias”.

tipo [*Typus*] de fenômeno do movimento mostrado pela obra (INGARDEN, 1962, p. 71; 1989, p. 64).

Isso indica que dependendo da “natureza” e do “tipo” de fenômeno do movimento, é possível que ele se desdobre em direção àquilo que lhe seja contrastante, e não necessariamente em direção àquilo que lhe seja semelhante. Movimentos agitados e progressivos podem se combinar com movimentos calmos, tranquilos ou equilibrados. Em verdade, na medida em que esse contraste constitui uma parte da totalidade do desenvolvimento das fases da obra, ele se torna, muitas vezes, algo essencial para o fenômeno do movimento (INGARDEN, 1962, p. 71; 1989, p. 64).

Assim, se por um lado, Ingarden parece criticar a fragmentação do material sonoro e musical, por outro, ele também parece prever casos em que aquela “desintegração da coerência das partes individuais” possa adquirir o seu legítimo direito de cidadania. Em verdade, cumpre observar que muitas das reformulações teóricas acerca da “linearidade” e de “espaço” musicais que conhecemos hoje ainda não estavam plenamente desenvolvidas à época em que Ingarden pensava todas essas questões que envolvem o fenômeno do movimento musical. As reflexões que, por exemplo, Pierre Boulez (1981) faz acerca desses temas em *Penser la musique aujourd’hui* (publicado pela primeira vez em 1963) certamente não foram conhecidas por Ingarden. Entretanto, a concepção ingardeniana de um “espaço genuinamente musical” parece, sem dúvida, apontar para as novas concepções que serão desenvolvidas principalmente a partir da segunda metade do século XX.

6.2.3 – A *forma* [*Form*]

Como foi dito acima, o movimento permite delimitarmos e, nesse sentido, individualizarmos as formações sonoras. No entanto, há mais um elemento que permite a individualização das formações sonoras e que, portanto, deve ser compreendido como mais um momento não-sonoro da obra musical: a *forma*. Assim, dando continuidade ao já fora dito acima acerca da forma (no contexto da conceituação das formações sonoras como *totalidades gestálticas sintéticas*), Ingarden estende aquela argumentação aos vários níveis em que a forma pode ser observada: aqueles que são inerentes ao fundamento sonoro, aqueles que se constituem apenas de uma perspectiva do todo da obra, e ainda aqueles que se situam em algum nível intermediário. No âmbito dos valores artísticos e estéticos Ingarden destacará a importância da forma como algo que engendra a unidade de uma obra musical argumentando que a forma é mais do que uma mera sequência de formações sonoras isoladas quaisquer que

se seguem umas às outras à maneira de elos de uma corrente ou como uma “mera soma” (de uma maneira atomista). Para Ingarden, a forma permite também que percebamos relações estruturais presentes na totalidade concretizada pela obra, pois, sem a consideração do todo, ficamos apenas com as formas inerentes ao fundamento sonoro.

Com efeito, o Autor assevera que a forma se mostra como um momento, ou um complexo formado por esses momentos, imediatamente não-independente que surge das formações sonoras. Por ‘forma’ Ingarden entende:

É usual entre os musicólogos designar por “formas” aquelas formações sonoras que são claramente definidas no fluxo da obra. A assim chamada “teoria das formas” da musicologia se refere então ao estudo de várias formações sonoras em si. Todavia, o que designamos aqui por “forma” é apenas um momento não-independente inerente a essas formações, que é característico dos tipos individuais das formações sonoras, e no qual esses diferentes tipos de formações sonoras diferem uns dos outros. E esse momento não-independente ou complexo total desses momentos é o que chamamos “forma” (INGARDEN, 1962, p. 71, *n. 40*; 1989, p. 128, *n. 41*).

Como exemplos de forma Ingarden (1962, p. 71-72; 1989, p. 65) cita “um certo padrão da linha melódica, sua articulação específica, a articulação das formações harmônicas etc.”¹⁵. As formas diferem muito umas em relação às outras e, mais do que isso, se encontram em diferentes níveis que vão desde os mais elementares e próximos às formações sonoras até os mais complexos que envolvem o todo¹⁶. Em princípio, pode parecer que as formas de nível superior sejam compostas por um conjunto de formas de nível elementar. Quer dizer, a forma do todo seria o resultado do mero encadeamento de formas elementares. Isso é sem dúvidas possível e é previsto pelos manuais e tratados musicais que tratam do assunto ao preverem diversos níveis estruturais que se aglutinam do mais simples ao mais complexo: células → motivos → semifrases → frases → períodos etc. Contudo, o Autor adverte que a mera contiguidade ou adjacência de séries de formações sonoras aglutinadas umas após as outras não garante a constituição de formas de nível superior no sentido de um todo superordenado coerente. Tal como antes, a forma aparece como uma instância unificadora da obra musical que surge de relações internas presentes no próprio material musical e não numa série de coisas que se juntam lado a lado à maneira de uma soma meramente accidental. Quer dizer, a própria obra se torna agora uma totalidade gestáltica. E as seguintes afirmações parecem confirmar isso:

15 Ou seja, o que Ingarden entende por ‘forma’ é um pouco mais amplo do que geralmente a musicologia compreende.

16 Ou seja, nesse sentido, ele não está tão distante do que, de fato, as várias “teorias das formas” descrevem ao prever coisas como motivos, semifrases, frases, períodos, sentenças etc.

Mas, se várias formações sonoras se unem de uma tal maneira cujo resultado seja um todo completamente novo e, mais do que isso, um todo internamente coerente e não um [simples] encadeamento, então, sua forma não mais consiste numa mera justaposição de formas de partes individuais de um todo superordenado. Pelo contrário, essas formas são apenas sua base, da qual, por assim dizer, surge uma nova forma superordenada do todo (INGARDEN, 1962, p. 72; 1989, p. 65).

Ingarden (1962, p. 72; 1989, p. 65) observa ainda que tendo em vista a multiplicidade dos diversos tipos de forma e de suas inúmeras possibilidades de relação torna-se difícil afirmar algo de mais exato acerca delas. Mais especificamente, no que diz respeito aos valores estéticos das formas, o Autor se pergunta se estes devem ser procurados nas formas puras das formações sonoras, nos momentos formais individuais, ou ainda na interação entre as formas musicais. Embora essa questão pareça simplesmente retórica, Ingarden argumenta que a resposta que dermos a ela nos levará inevitavelmente a assumir um posicionamento teórico e estético que será unilateral e, de nossa parte, um tanto temerário. Isso se dá na medida em que junto com aquela questão, passaríamos a nos perguntar também se o valor estético da forma de uma obra musical é exercido pela forma do material sonoro ou pela concretização destas formas em estruturas formais complexas do todo. Ingarden (1962, p. 72-73; 1989, p. 65-66) sublinha que se optarmos pelo último caso, estaríamos inevitavelmente incumbido aos compositores a tarefa de compor obras nas quais o material sonoro exerceria apenas a função de um mero meio pelo qual as formas e os genuínos complexos formais esteticamente valorizáveis seriam expressos. Mais do que isso, a realização dessa tarefa faria com que a ideia de uma música puramente formal ou “abstrata” se tornasse compreensível e justificável de uma perspectiva teórica¹⁷. Comprometeríamos de um modo um tanto açodado o valor estético do aspecto puramente formal das formações sonoras (o valor formal que constitui os timbres). E o Autor termina essas ponderações argumentando que a elucidação das bases estéticas dessas questões seriam fundamentais para determinar os caminhos da chamada “música moderna” no século XX (INGARDEN, 1972, p. 73; 1989, p. 66).

6.2.4 – *As qualidades emocionais*

Com respeito às qualidades emocionais da música, o Autor nos adverte de antemão que o assunto é controverso. Com efeito, desde a chamada “tese formalista” de Hanslick, dois grupos disputam a questão. Enquanto o primeiro busca demonstrar que os

¹⁷ Eis aqui um ponto de convergência entre Ingarden e Schaeffer. Como se sabe, este último critica o formalismo da música do século XX no *Capítulo Preliminar* de seu *Traité des objets musicaux* – cf. SCHAEFFER, 1977, p. 20 e ss.

“sentimentos” não estão presentes na música, o segundo, busca afirmar a sua presença. Em verdade, “cada lado entende coisas diferentes por meio das mesmas palavras” (INGARDEN, 1989, p. 66; 1962, p. 73). Ambos os grupos parecem não perceber que ao falar de ‘sentimentos’ três coisas distintas são confundidas, a saber:

(a) qualidades puramente emocionais que podem ocorrer (a questão é como) na obra musical; (b) as emoções (sentimentos) que podem ser expressas pela obra musical, independente de que sentimentos sejam, se aqueles do compositor ou do executante, e independente de eles serem sentimentos reais ou imaginários (possivelmente “projetados”); (c) os estados emocionais ou as experiências de consciência de sentimentos que o ouvinte tem sobre a influência de uma obra musical ouvida e executada, ou com o qual ele reage à obra musical ouvida (INGARDEN, 1962, p. 73; 1989, p. 66).

As qualidades emocionais também podem ser inerentes às formações sonoras constituídas tanto nos níveis elementares como nos níveis superiores da consciência. Todavia, a própria expressão ‘qualidades emocionais’ se mostra inadequada por uma série de razões. Em primeiro lugar, porque várias qualidades excedem o que pode ser considerado como “puramente emocional”. Sentimentos como “excitação, desejo, êxtase, ebriedade, satisfação, tranquilidade etc.” (INGARDEN, 1962, p. 74; 1989, p. 69) também podem ser abarcados no sentido da expressão. Em segundo lugar, a expressão se mostra inadequada na medida em que as qualidades emocionais que resultam do material sonoro são constituídas [culturalmente?] apenas como algo que é análogo [*analogon*] às qualidades inerentes às emoções e sentimentos reais. Em verdade, essas analogias entre dois aspectos qualitativos distintos podem aparecer também nos objetos visuais. Citando Scheler, Ingarden (1962, p. 74; 1989, p. 67) observa que uma paisagem pode adquirir um caráter “triste”, “alegre” ou ainda “sombrio”. Nesse último caso, quando dizemos que uma paisagem é “sombria”, nos referimos muito mais a algo que aparece como um aspecto qualitativo de caráter emocional do que um aspecto qualitativo meramente visual propriamente dito. Os problemas começam quando, numa obra de arte, as diversas variações qualitativas do que seja “sombrio”, “alegre”, “triste” etc., não são distinguidos de emoções e sentimentos enquanto estados psíquicos individuais e reais. É justamente por confundirmos uns com os outros que acabamos falando de sentimentos numa obra musical.

Por outro lado, uma vez que não se pode negar que, de algum modo, uma obra musical possua qualidades emocionais, alguém pode ser levado a acreditar que “sentimentos” ou “emoções” são apenas coisas que projetamos na obra. A partir de uma leitura desatenta de Hanslick seria afirmado que a obra musical em si é inteiramente livre de sentimentos ou

emoções. E há ainda aqueles que argumentariam que “não há nenhuma conexão entre as qualidades emocionais e formações sonoras nas quais elas aparecem” (INGARDEN, 1962, p. 75; 1989, p. 67). Uma mesma obra poder nos parecer “alegre” numa determinada ocasião, “neutra” em outra, ou ainda “triste” numa terceira. Tudo dependerá do humor [*Stimmung*] dos ouvintes na circunstância dada.

Evidentemente, não podemos negar que o nosso humor no momento em que escutamos a execução de uma obra musical possa influenciar na maneira como apreendemos a *Gestalt* dela e que o resultado disso seja frequentemente um falseamento das suas genuínas qualidades. Entretanto, isso não é razão suficiente para afirmarmos que o caso seja sempre esse ou para afirmarmos que se queremos apreender corretamente uma obra devemos fazê-lo de tal modo que ela seja inteiramente livre de qualidades emocionais e apareça sempre como uma coisa neutra. “Nós sabemos que isso seria uma grande distorção de muitas, se não todas, grandes obras de arte” (INGARDEN, 1962, p. 75; 1989, p. 68). O receio do “sentimentalismo” e de uma compreensão literária da música não nos deve impedir de perceber que uma obra musical prescreve [*vorschreiben*], por meio de suas formações sonoras, certas qualidades emocionais que devem aparecer para que ela seja apreendida de forma adequada. Aliás, uma composição musical prescreve não apenas como ela deve ser escutada e “sentida” pelo espectador, mas também como ela deve ser executada pelo intérprete. Quando as qualidades emocionais determinadas pelas formações sonoras não aparecem numa execução, nós percebemos isso como um sério problema. Quando isso ocorre, “falamos de uma execução ‘inexpressiva’, ‘mecânica’, ‘amadora’ etc.” (INGARDEN, 1962, p. 75; 1989, p. 68). E a despeito dos vários modos admissíveis de como uma obra pode ser executada, julgaremos uma interpretação como má ou ruim se qualidades emocionais estranhas à obra aparecerem durante a execução¹⁸. Quanto à afirmação de que as qualidades emocionais que aparecem nas formações sonoras de uma obra musical sejam meras “projeções” do humor do ouvinte, Ingarden (1962, p. 76; 1989, p. 68) argumenta que ela é falsa na medida em que, muitas vezes, é o ouvinte que é influenciado pelas qualidades emocionais da obra, e não o contrário. Sob a influência de uma obra musical, o ouvinte

18 Sobre isso Ingarden (1962, p. 76, n. 43; 1989, p. 128-129, n. 44) escreve: “[...] não há dúvida que a mesma obra – precisamente porque isso não é univocamente determinado – pode ser executada de muitas maneiras diferentes, mas ainda admissíveis (é o que nos mostram importantes virtuosos), e que diferentes modismos [*Moden*] que considerem certa execução da obra como a única ‘correta’ venham à existência encarando qualquer outra maneira de executá-la como errada. Consequentemente, muitas vezes é difícil decidir se num determinado caso é realmente questão de uma interpretação incorreta ou simplesmente um caso que é visto como incorreto por causa do modismo dominante. Ao fazermos esse julgamento, o passo mais importante é responder à questão se, na execução, vieram à aparição as qualidades emocionais apropriadas, ou, pelo menos, admissíveis pela obra em si, ou, ao contrário, qualidades emocionais estranhas à natureza da obra.

mergulha em um estado de espírito completamente diferente daquele em que ele se encontrava até aquele momento. E é também possível que lutemos contra o estado de espírito em que a obra nos colocou em virtude de não estarmos dispostos ou simplesmente não desejarmos experimentá-los naquele momento (cf. INGARDEN, 1962, p. 76; 1989, p. 68).

Feitas essas considerações, Ingarden (1962, p. 76-77; 1989, p. 68-69) chega à conclusão de que a presença de qualidades emocionais numa obra musical deve ser considerada como um fato – embora também seja fato que elas não estão presentes em absolutamente todas as obras musicais e nem em todas as execuções – e uma vez admitida essa premissa o Autor formula um conjunto de problemas que, de nossa parte, poderia ser enumerado da seguinte maneira:

1. uma vez que as qualidades emocionais sejam consideradas como um fato, deve-se buscar compreender de que forma elas são possíveis;
2. o passo seguinte é investigar se as qualidades emocionais “são determinadas necessariamente e univocamente por certos elementos da obra musical” (INGARDEN, 1962, p. 77; 1989, p. 69), ou se eles são determinados por um conjunto de diferentes possibilidades de execução da obra que sejam admissíveis;
3. finalmente, é preciso investigar de que maneira o humor dos ouvintes influencia na aparição das qualidades emocionais – bem como os tipos e as variantes possíveis destas últimas.

De fato, ao formular esse conjunto de problemas, Ingarden (1962, p. 77; 1989, p. 69) reconhece francamente que é preciso admitir de antemão que as qualidades emocionais que aparecem na execução de uma obra musical são o resultado “da colaboração de três fatores diferentes”, a saber: “[1] a obra em si, [2] a sua execução e [3] o ouvinte, isto é, o seu estado de espírito durante a apreensão da obra” (INGARDEN, 1962, p. 77; 1989, p. 69). Vejamos, assim, que soluções o Autor ensaia ou aventa para resolver todo esse conjunto de problemas.

6.2.4.1 – A especificidade das qualidades emocionais da obra musical

Para falar da especificidade das qualidades emocionais presentes na obra musical Ingarden (1962, p. 77-78; 1989, p. 69-70) retoma o argumento de que as qualidades emocionais inerentes às formações sonoras nada mais são do que construções qualitativas

análogas àquelas que caracterizam os estados emocionais psíquicos reais. É justamente a partir da construção dessa analogia que elas podem ser designadas nominalmente. No entanto, elas são apenas uma espécie de variante daqueles estados de espírito aos quais elas fariam referência. Isso se dá na medida em que elas estão tão fundidas com as propriedades das formações sonoras que as modificações que as caracterizam são específicas ou inerentes àquelas formações musicais. A “melancolia”, a “doçura” ou a “tristeza” que aparece numa determinada melodia são verdadeiramente inseparáveis dela – “uma característica não-independente dela” (INGARDEN, 1962, p. 77; 1989, p. 69). Quer dizer, se houver alguma “melancolia”, “doçura” ou “tristeza” que apareçam em outras melodias, estas serão completamente diferentes das que aparecem naquela – embora as designemos pelas mesmas palavras¹⁹. Trata-se portanto de qualidades emocionais que são especificamente musicais (cf. INGARDEN, 1962, p. 78; 1989, p. 70).

Levando essa argumentação às últimas consequências, Ingarden asseverará que encontraremos qualidades emocionais que só nos podem ser doadas por intermédio da música. Elas possuem tamanha especificidade que sequer teríamos palavras para designá-las. E esse parece ser um dos principais aspectos que evidenciam a grandeza da arte. Cada “tipo de arte possui seu próprio domínio de qualidades emocionais e, nesse sentido, um tipo de arte não pode ser imitado e nem ser um substituto de outro” (INGARDEN, 1962, p. 78; 1989, p. 70). A grandeza da manifestação artística se mostra exatamente na medida em que ela pode expandir de uma maneira única a nossa experiência com a vida. Tendo isso em mente, o Autor poderá afirmar que:

[...] em nosso comércio com a obra de arte nós descobrimos qualidades emocionais cujas possibilidades nós não tínhamos previamente noção, e que amiúde nos surpreendem grandemente, bem como aos artistas criativos. Frequentemente nós nos espantamos de que tal coisa seja possível, e mais do que isso, que realmente exista. Qualquer um que nunca tenha experimentado tal surpresa, tal espanto e tal admiração no imediato comércio com obras de arte, e especialmente com obras musicais, não tem a menor ideia do que é a arte e do que ela pode nos dar (INGARDEN, 1962, p. 78; 1989, p. 70).

Disso se seguirá também, conforme veremos adiante com mais detalhes, que se torna completamente falsa a teoria que afirma que as qualidades emocionais que aparecem numa obra musical são apenas os nossos próprios “sentimentos” os quais “projetamos” ou “lemos” na música (cf. INGARDEN, 1962, p. 78; 1989, p. 70).

19 De maneira semelhante, Bergson argumenta: “cada um de nós tem a sua maneira de amar e de odiar, e este amor, este ódio, refletem a sua personalidade inteira. Contudo, a linguagem designa estes estados com as mesmas palavras em todos os homens; por isso, só pôde fixar o aspecto objetivo e impessoal do amor, do ódio, dos inúmeros sentimentos que agitam a alma” (BERGSON, 1988, p. 115).

6.2.4.2 – As qualidades emocionais da obra musical, os sentimentos expressos pelo compositor e a resposta afetiva do ouvinte

Para que se permita o comércio do ouvinte com a obra musical sem que esta última seja adulterada é necessário que se mantenham duas distinções (já apontadas acima), a saber:

1. a distinção entre as qualidades emocionais que aparecem na música e os sentimentos que elas evocam no ouvinte – a resposta afetiva do ouvinte;
2. a distinção entre as qualidades emocionais e os sentimentos expressos pela obra – sentimentos estes que podem ser tanto do intérprete como do compositor.

Ingarden começa a sua análise pela segunda distinção.

Com efeito, distinguir as qualidades emocionais que são inerentes às formações sonoras e os sentimentos que supostamente o compositor buscou expressar na obra não é das tarefas mais simples. Para ilustrar essa questão Ingarden (1962, p. 79; 1989, p. 71) toma como exemplo o *Estudo, op. 10, no. 12, “Revolucionário”* de Chopin. Há uma diferença entre as qualidades emocionais que aparecem nessa obra e os sentimentos que Chopin teria exprimido por meio dela²⁰. Enquanto as primeiras nos são dadas “imediatamente como uma determinação secundária das formações sonoras” (INGARDEN, 1962, p. 79; 1989, p. 71), os segundos só podem ser conhecidos por meio de uma pesquisa bibliográfica. No melhor dos casos, os sentimentos do compositor até poderiam ser conhecidos pelas formações sonoras, mas apenas na medida em que eles, de algum modo, seriam parte das qualidades emocionais que aparecem na obra. Outrossim, não podemos nos esquecer que os sentimentos expressos pelo intérprete durante a execução podem causar “uma interferência possivelmente distorcida” (INGARDEN, 1962, p. 79; 1989, p. 71) aos sentimentos do compositor. Torna-se assim duvidoso acreditar que tivemos acesso a algum sentimento que o compositor expressou em sua obra a partir de uma única audição de uma determinada peça. Para que possamos formular uma hipótese mais ou menos provável acerca do estado emocional do compositor e

20 Conforme especula Frederick Niecks (2012), a inspiração de Chopin para compor esse estudo teria sido a derrota dos poloneses numa revolução que ficou conhecida como “Levante de Novembro” (1830-1831). O que sustenta a especulação de Niecks é o fato de o estudo ter sido composto por volta da mesma época em que Chopin recebeu a notícia da tomada e do bombardeamento de Varsóvia pelos russos (nos últimos meses de 1831). Com efeito, numa carta escrita em Paris, em 16 de dezembro de 1831, Chopin comenta o trágico desenlace daquela revolução afirmando: “Tudo isso me causou muita dor. Quem poderia prever isso!” (NIECKS, 2012, e-book).

fazer uma comparação entre os sentimentos dele e as qualidades emocionais que aparecem na obra são necessárias reiteradas escutas, o estudo das várias formações sonoras da obra – preferencialmente com o auxílio da partitura – e, finalmente, coletar uma série de informações extramusicais sobre a vida do compositor e as ideais predominantes à época da composição da peça. Apenas depois de tal esforço alguém poderá tentar nos convencer de que as qualidades emocionais das formações sonoras são a expressão dos sentimentos do compositor. E corre-se ainda o risco de que toda essa empreitada rebaixe as qualidades emocionais da obra a um mero caso contingente da vida do compositor. Nesse sentido, “se quisermos apreender as qualidades emocionais em sua pureza como determinações das formações sonoras e julgar o seu papel na obra de arte em si” (INGARDEN, 1962, p. 80; 1989, p. 71), talvez seja melhor ignorarmos as contingências das experiências mentais do compositor e nos concentrarmos somente na obra. Ao se atribuir um papel tão relevante às experiências mentais do compositor, não apenas somos induzidos a formular hipóteses perigosas e difíceis de serem provadas, como também nos arriscamos a fazer uma análise que, no fim das contas, acaba por contribuir muito pouco para a elucidação das características da obra e de seus valores artísticos e estéticos.

Com relação ao primeiro ponto, a distinção entre as qualidades emocionais que aparecem na obra musical e das experiências de consciência dos ouvintes, Ingarden (1962, p. 80; 1989, p. 72) o considera mais fácil de se resolver. As qualidades emocionais da obra musical não são exatamente sentimentos, estados psíquicos ou qualquer evento dessa natureza – elas não são coisas *reais*. Em verdade, elas são meramente “qualidades de um tipo especial que são apenas similares às determinações qualitativas de certos estados psíquicos” (INGARDEN, 1962, p. 80; 1989, p. 72). Quer dizer, as qualidades emocionais não são estados de um sujeito psicológico tal como o são os sentimentos, as emoções etc., mas nos são doadas a partir de formações sonoras determinadamente constituídas. Elas pertencem a um objeto que se situa diante de nós, e não em nós²¹. Nós as assistimos, por assim dizer, “de fora”. Ao contrário disso, os sentimentos experienciados por um sujeito psicológico são estados psíquicos plenos, são sentimentos que estão nele, que o motivam e que o influenciam diretamente. Ele não os assiste “de fora” como se fosse um espectador, mas “de dentro” e de forma reflexiva. Além disso, é apenas em virtude dessa distinção que um ouvinte pode perceber que os seus sentimentos estão sendo influenciados pelas qualidades sonoras que aparecem nas formações sonoras de uma obra musical. Como Ingarden já apontava acima, ou ele se deixa levar pelas qualidades emocionais da música, ou ele resiste a elas. Por fim,

21 Cf. também a explicação de Moura (2006, p. 19-20) acerca da distinção entre *noese* e *noema*.

Ingarden (1962, p. 81; 1989, p. 72) afirma ainda que toda a exposição feita acima consiste no principal argumento contra a teoria segundo a qual as qualidades emocionais seriam simples projeções dos estados subjetivos do ouvinte. Se assim fosse, teríamos uma das maiores teorias da “empatia” jamais vista. Mesmo que tal “empatia” fosse possível, ainda assim ela estaria apenas falseando os aspectos que determinam a obra, pois nada mais seria apreensão, mas apenas projeção.

6.2.5 – O ato criativo do compositor como contraparte subjetiva da obra musical

O quinto momento não-sonoro descrito por Ingarden é um momento que vai para além da obra musical em si e daquilo que é apresentado exclusivamente pela articulação das formações sonoras. Por meio de uma diretriz metodológica é preciso desconsiderar se uma obra realmente pode expressar certos estados psíquicos do compositor ou do intérprete, ou se ela simplesmente exhibe algumas características que nos permite tirar conclusões acerca do estado emocional do compositor (INGARDEN, 1962, p. 81; 1989, p. 73). Tanto num caso como no outro, há a pretensão de adquirir o “conhecimento de algo que não está contido na obra em si” (INGARDEN, 1962, p. 81; 1989, p. 73). As disposições emocionais do compositor, bem como a sua vida mental concreta, individual e pessoal, consistem em eventos que pertencem a uma totalidade completamente diferente da obra. Quer dizer, positivamente, as qualidades da obra musical não tem nada em comum com as qualidades que definem o seu criador (INGARDEN, 1962, p. 82; 1989, p. 73). “Consequentemente, se queremos descrever os componentes e qualidades próprias à obra musical, nós não devemos estar interessados nos estados mentais do compositor” (INGARDEN, 1962, p. 82; 1989, p. 73).

O problema surge a partir do momento em que se percebe que é possível argumentar que a obra musical, na medida em que ela é uma formação intencional onticamente heterônoma (isto é, dependente da consciência), pode remeter a uma operação da consciência e, nesse sentido, àquele que efetuou essa operação (o compositor). Apesar disso, Ingarden (1962, p. 82; 1989, p. 74) argumenta que, nesse caso, o que pertence à obra musical propriamente dita é apenas uma “referência intencional”, uma indicação àquele “fundamento do qual ela surgiu e a partir do qual ela tem seu ser” (INGARDEN, 1962, p. 82; 1989, p. 74). Quer dizer, aquilo para o qual se faz tal referência intencional (o criador da obra musical) não pertence à obra, mas apenas constrói uma “contraparte subjetiva” dela. Essa contraparte subjetiva, por sua vez, nada mais é do que uma formação intencional e que, como tal, poderia

ser doada de um modo completamente diferente – pois é possível ter acesso ao compositor por outros meios – *e.g.*, uma experiência direta com ele.

Por outro lado, evidentemente, nada disso impede que, por meio de sua obra, possamos adquirir mais conhecimento sobre as peculiaridades da produção de um determinado compositor. Nesse sentido, o Autor argumenta que “pode ser interessante na base da existência da obra musical (bem como em qualquer obra de arte), e da presença desse ou daquele de seus atributos [*Eigenschaften*], tirar conclusões acerca dos atributos do compositor” (INGARDEN, 1962, p. 82; 1989, p. 74). Todavia, é fundamental que o conhecimento de tais atributos, adquiridos por meio do estudo de sua obra, sejam confrontados com o conhecimento realizado por outros meios, como, por exemplo, a experiência direta com ele, suas cartas, relatos de pessoas que o conheceram etc. Isso significa que ninguém conhecerá, por exemplo, Mozart apenas pela leitura de suas cartas ou do relato de seus contemporâneos, mas majoritariamente, pela escuta e o estudo de sua música (embora, evidentemente, a leitura das cartas e do relato daqueles que tiveram experiência direta com ele possa enriquecer e elucidar certos aspectos acerca de suas obras). Assim, Ingarden conclui:

Se esse procedimento é bem-sucedido, nosso conhecimento sobre o compositor é enriquecido; se, todavia, é verdadeiramente enriquecido dessa maneira, isso pressupõe que, em primeiro lugar, tivemos êxito na apreensão correta das propriedades da obra em si e, especialmente, das qualidades emocionais que aparecem em seu conteúdo. É errado supor que apenas o conhecimento dos estados psíquicos vividos pelo compositor torna possível para nós apreender as qualidades emocionais da obra em si (INGARDEN, 1962, p. 82; 1989, p. 74).

6.2.6 – Os motivos apresentativos [*Darstellungsmotiven*]

O sexto momento não-sonoro também se mostra como algo que está situado além da obra musical e de suas formações sonoras. Isso se dá uma vez que as obras musicais que possuem “motivos apresentativos” dirigem a nossa atenção não para os momentos de suas formações sonoras (sejam eles acústicos ou não-acústicos), mas para um elemento que elas buscam apresentar. Apesar de o elemento apresentado pelas formações sonoras ser algo extramusical, Ingarden (1962, p. 83; 1989, p. 74) afirma que ele pertence à obra como uma espécie de contraparte dela – mesmo que de modo indireto. Isso se dá na medida em que esse elemento extramusical (apesar de formar um todo em si mesmo distinto das formações sonoras e de seus momentos) é onticamente dependente daquilo que desempenha uma função apresentativa na obra musical. Entretanto, Ingarden (1962, p. 83; 1989, p. 75) frisa que “o que

é apresentado é similar ao tipo geral de determinadas objetividades reais apenas em seu conteúdo”. Mais do que isso, ele é “fabricado pelo motivo apresentativo correspondente como uma entidade do mundo dos ‘enredos’ [*Fabel*] ou da fantasia”. Forma-se assim um todo superordenado de nível superior formado por dois componentes heterogêneos: [1] a obra musical e [2] as objetividades fabricadas pelos motivos apresentativos. Esses componentes não apenas pertencem um ao outro, mas podem constituir algum “tipo especial de afinidade [*Harmonie*] esteticamente valorizável” (INGARDEN, 1962, p. 83; 1989, p. 75).

Como exemplos, Ingarden cita a música de Debussy e a música programática. Sobre isso, convém lembrar que Ingarden considera a música programática como um “tipo especial de música pura” (INGARDEN, 1986, p. 42). Não obstante os títulos sugestivos das obras, que naturalmente ajudam o ouvinte a compreender os motivos apresentativos, o critério utilizado por Ingarden para definir o que é e o que não é música pura é tão somente a ausência de textos cantados, recitados ou narrados. Em verdade, Ingarden (1962, p. 83-84; 1989, p. 75) defende que os textos seriam, até mesmo, desnecessários para a compreensão dos motivos apresentativos presentes na música de programa. Isso se dá na medida em que tudo o que determina plenamente as formações sonoras em si – a *organização temporal*, o *movimento*, a *forma* e as *qualidades emocionais*²² – são suficientes para construir as objetividades fantasiosas fabricadas pelos motivos apresentativos. Evidentemente, o que é apresentado por meio dos motivos apresentativos na música não possui a mesma clareza e distinção das objetividades apresentadas, por exemplo, num texto literário. Pois é impossível aos meios apresentativos da música narrar “eventos da existência humana tal como eles são constituídos pelos ‘enredos’ nas obras de arte literária” (INGARDEN, 1962, p. 84; 1989, p. 75). Com efeito, essa imprecisão do que é apresentado consiste num dos elementos que mais caracteriza a música programática pura. Como vimos acima, as objetividades fantásticas apresentadas, mesmo que de modo vago pelos motivos apresentativos, complementam a base sonora da obra e contribuem para a “constituição de qualidades de valor peculiares a este tipo de música” (INGARDEN, 1962, p. 84; 1989, p. 75).

No caso de uma ópera ou uma canção, a apreensão de um texto literário que corre em paralelo com as formações sonoras nos faz abandonar os domínios da música pura. O texto toma completamente para si a função de apresentação de objetividades, e com isso, a música acaba por desempenhar apenas um papel suplementar no que diz respeito à função de apresentar objetividades. Sem entrar nos meandros dessa complexa questão, Ingarden (1962, p. 84; 1989, p. 76) apenas reafirma que o modo como os motivos apresentativos exercem a

22 Ou seja, os quatro primeiros elementos não-sonoros.

função de apresentação das objetividades numa música é completamente diferente do modo como essa mesma função é desempenhada pelo estrato das objetividades apresentadas (o quarto estrato) na obra de arte literária²³.

Palavras, complexos de palavras e sentenças apresentam algo porque eles, em si mesmos, contém significados e unidades de sentido a partir dos quais suas intenções projetam intencionalmente aquilo que é objetual – coisas, pessoas, acontecimentos – e com a ajuda dos meios apropriados, também os trazem à aparição por meio de aspectos. Na música pura, por outro lado, nenhum desses meios de apresentação estão presentes. Formações sonoras consideradas em seu completo aparato de momentos acústicos e não-acústicos não contém significado; formações linguísticas, em sentido estrito, são exatamente o que as formações sonoras não são, do contrário, elas perderiam o que é especificamente musical em seu modo de ser (INGARDEN, 1962, p. 84-85; 1989, 76).

Em verdade, compreender o modo como formações sonoras conseguem apresentar objetividades – especialmente processos – exigem investigações mas completas e específicas. Revisando os trabalhos musicológicos de sua época, Ingarden (1962, p. 85; 1989, p. 76) destaca os estudos que abordavam essa questão pelo viés da mímese, na qual as formações sonoras conseguiriam apresentar objetividades por meios onomatopeicos ou por mera similaridade, e de forma mais específica, os estudos de Zofia Lissa. Além dos trabalhos desta autora sobre a música de filme, são citadas as tentativas dela em resolver a questão pelo viés da *Gestalt*. Quer dizer, haveria certas conexões entre a *Gestalt* das formações sonoras e a *Gestalt* de algumas objetividades visuais (especialmente a *Gestalt* de certos movimentos). Por fim Ingarden (1962, p. 85; 1989, p. 76) destaca ainda que “parece haver algumas ‘qualidades manifestativas’ [*Manifestationsqualitäten*] inerentes às formações sonoras que formam estados psíquicos acessíveis, ou pelo menos, [acessíveis em] seus traços característicos”.

Convém frisar ainda que à época em que Ingarden escrevia o seu *Ensaio* muitas dessas investigações ainda se encontravam em seus estágios iniciais para que algo mais concreto (em especial no campo do que hoje compreendemos como psicologia da música) pudesse ser afirmado. Para ele, o que importava era admitir e demonstrar a presença de motivos apresentativos e que, a partir disso, se levasse em consideração esse fato na verificação da estrutura e do modo de ser da obra musical.

23 Cf. INGARDEN, 1973, §§ 47-53.

6.2.7 – O valor estético

O sétimo e último momento não-sonoro apontado por Ingarden são as “qualidades de valor estético”. Segundo o Autor, tais qualidades são imediatamente apreendidas como um momento inerente ao aparato que qualifica as formações sonoras e constituem o valor estético característico de uma obra musical. Apesar disso, a questão de saber se, numa obra musical, há apenas qualidades de valor estético especificamente musicais, ou se há também qualidades de valor estético que não são especificamente musicais, será provisoriamente deixada de lado em razão de ela exigir um estudo mais detalhado que seja realizado separadamente.

Segundo o Autor, a disputa entre os estetas “formalistas” e os “conteudistas” é uma simplificação do problema. Eles cometeram um “erro fundamental” (INGARDEN, 1962, p. 86; 1989, p. 77; 1986, p. 109). Basicamente, a disputa gerou três soluções possíveis:

1. O valor estético da obra musical é dado pela “forma” [*Form*].
2. O valor estético da obra musical é dado pelo “conteúdo” (“conteúdo material”) [*Inhalt (die Materie der Gehalt)*]²⁴.
3. O valor estético da obra é dado por uma harmoniosa relação entre a forma e o conteúdo.

Sendo assim, bastaria apontar para a forma, o conteúdo ou a harmonia resultante da combinação entre ambos para que o valor estético se mostrasse automaticamente. O problema de qualquer um dos três posicionamentos consiste no fato de que muitas vezes não se esclarece o que exatamente se entende por “forma” e/ou por “conteúdo”. O sentido dos dois termos seria considerado tão óbvio e evidente – cristalizados pela “tradição” do pensamento – que seria desnecessário conceituá-los. Com efeito, Ingarden (1962, p. 87; 1989, p. 78) reconhece que é uma tarefa difícil definir o sentido de ‘forma’ e de ‘conteúdo’ quando eles são tratados em termos contradistintivos²⁵. No âmbito da obra musical, a dificuldade se agrava na medida em que é difícil decidir de forma inequívoca que momentos devem ser tratados como forma e quais devem ser tratados como conteúdo – pois é possível

24 A despeito de Ingarden nos querer impor uma equivalência entre os termos ‘*Inhalt*’ e ‘*Gehalt*’, cumpre observar que eles são tratados de forma diferenciada por outros autores. Assim, por exemplo, Marco Aurélio Werle (in HEGEL, 2001, p. 12-13) observa o modo distinto como Hegel utiliza esses termos nos *Cursos de Estética*. Por seu turno, Hanslick (autor confrontado por Ingarden aqui) sublinha uma distinção entre ‘*Inhalt*’ e ‘*Gehalt*’ ao longo do sétimo capítulo de seu *Do belo musical* – cf. HANSLICK, 2002, p. 97 e ss.

25 Num artigo especialmente dedicado ao assunto, Ingarden (1960) identifica nove sentidos diferentes em que o par forma-conteúdo pode ser compreendido.

distinguímos forma e conteúdo no material sonoro que constitui a obra musical, na sua estrutura formal etc. E ainda que solucionássemos esta última dificuldade, é incerto que conseguiríamos selecionar, na totalidade dos momentos que constituem a forma ou o conteúdo, quais tornam a obra valorizável esteticamente e quais seriam neutros ou negativos. Quer dizer, o critério que determina por que esse momento é esteticamente valorizável e não aquele outro acabaria por se tornar um tanto arbitrário. E é preciso considerar também a possibilidade de que nenhuma diretriz geral, por meio da qual pudéssemos determinar quais momentos de forma, de conteúdo ou de uma harmoniosa relação entre ambos, possa ser apresentada “a fim de descobrirmos momentos esteticamente valorizáveis que sirvam de fundamento para um determinado valor estético” (INGARDEN, 1962, p. 88; 1989, p. 78). Em vista de todos esses inconvenientes, Ingarden conclui que nem a forma, nem o conteúdo e nem tampouco uma harmoniosa relação entre ambos parecem ser decisivos para determinar o valor estético de uma obra de arte. Em lugar disso, Ingarden irá propor, pelo menos em linhas gerais, uma teoria dos valores estéticos (uma axiologia) que, no caso específico da obra musical, dependerá essencialmente da distinção entre os momentos sonoros e não-sonoros.

6.2.7.1 – A distinção entre as *qualidades esteticamente valorizáveis* e as *qualidades de valor estético*

Antes de tudo, é preciso atentar para a distinção entre as *qualidades esteticamente valorizáveis* e as *qualidades de valor estético*. O sentido das duas expressões é apresentado por Ingarden num artigo originalmente escrito em francês intitulado *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif* (cf. INGARDEN, 1957, pp. 167-173; 2011, pp. 134-140)²⁶ nos seguintes termos:

Uma qualidade esteticamente valorizável é uma qualidade que, seja nela mesma e por ela mesma, seja como elemento de um certo conjunto de qualidades, possui, de alguma forma, um valor estético e determina por ela mesma uma qualidade de valor correspondente. Ela também torna o sujeito receptor suscetível de a perceber e o excita a passar por algumas fases da *Erlebnis*²⁷ estética, especialmente aquela da reação emocional que torna o sujeito capaz de descobrir e aprovar o valor estético do objeto percebido (INGARDEN, 1957, p. 167; 2011, p. 135).

Assim, por exemplo, tanto um “ruído” como um “som cheio” executado por um instrumentista tecnicamente impecável podem ser valorizados esteticamente. O valor positivo

²⁶ A segunda referência (INGARDEN, 2011) é uma reimpressão do artigo comparada com uma versão alemã do texto realizada pelo próprio Ingarden.

²⁷ No contexto dos estudos fenomenológicos *Erlebnis* é geralmente traduzido por ‘vivência’ ou ‘experiência’.

ou negativo de determinada qualidade vai depender do contexto em que elas se encontrarem (INGARDEN, 1962, p. 88-91; 1989, p. 79-81). Justamente por isso o sujeito receptor terá de vivenciá-las ou experienciá-las, pois, é a partir da contextualização da qualidade que ela adquirirá o seu valor estético (positivo ou negativo). E como exemplos de qualidades esteticamente valorizáveis ligadas à estrutura da obra musical, e mais especificamente, às peculiaridades estruturais das formações sonoras que ocorrem nela, Ingarden (1962, p. 92-93; 1989, p. 82) cita a “leveza” das peças para violino solo de Paganini ou de Kreisler, a “transparência” e a “clareza” das formações sonoras das sonatas de Mozart – transparência esta completamente diferente daquela que encontramos nas fugas de Bach, com um desenvolvimento rico e condensado no qual as vozes individuais respondem umas às outras em sua recíproca relação de correspondência –, a “complexidade característica” e “intrincada” da música de Wagner, a “naturalidade” e a “simplicidade” (a despeito de sua complexidade) da música clássica alemã, a “riqueza inventiva e transbordante” de Richard Strauss, a “plenitude do desdobramento melodioso e arredondado” das formações melódicas da música romântica – em contraste, por exemplo, com a “angulosidade” das formações melódicas wagnerianas –, e finalmente, a “espantosa e robusta veemência” de Stravinski. Todas essas qualidades esteticamente valorizáveis servirão como fundamento para determinar o valor estético da obra em questão – “um valor estético que pode ser sinteticamente constituído” (INGARDEN, 1962, p. 93; 1989, p. 82-83).

E isso nos ajuda a compreender o que Ingarden pretende com a expressão ‘qualidade de valor estético’.

As qualidades de valor estético são as determinações qualitativas e intuitivamente abordáveis de um valor estético. Elas constituem o próprio valor estético impresso na totalidade do objeto estético. Às vezes é apenas um conjunto de qualidades de valor, às vezes, uma qualidade sintética de nível superior com base nas qualidades de valor constituintes ou primárias. Ela é o correlato de uma apreciação que é realizada na última fase da *Erlebnis* estética (INGARDEN, 1957, p. 167-168; 2011, p. 135).

As qualidades de valor estético são, por assim dizer, um “veredito” que tem como base as qualidades esteticamente valorizáveis²⁸. Contudo, esse veredito não encerra necessariamente apenas uma qualidade de valor, ele pode compreender um conjunto de qualidades. Assim, por exemplo, uma obra musical pode ser simultaneamente “bela”, “estruturalmente equilibrada”, “original”, “perfeita”, “graciosa”, “madura”, “profunda”,

28 Cf. também Ingarden (1958).

“superficial” etc. (desde que elas não se anulem mutuamente, conforme veremos mais adiante).

Vejamos então de que forma o próprio Ingarden articula essa distinção no âmbito da obra musical.

Em primeiro lugar o Autor afirma explicitamente que “o valor estético da obra musical está essencialmente fundado nas qualidades esteticamente valorizáveis” (INGARDEN, 1962, p. 98-99; 1989, p. 87). Quer dizer, as qualidades de valor estético funcionam, por assim dizer, como “certos expoentes” das qualidades esteticamente valorizáveis e, nesse sentido, é possível “que uma qualidade de valor estético pertença a toda uma multiplicidade de qualidades esteticamente valorizáveis, sendo o seu resultado sintético” (INGARDEN, 1962, p. 95; 1989, p. 84). Mas, por sua vez, qual o fundamento das qualidades esteticamente valorizáveis? Como um momento não-sonoro da obra musical, o Autor afirmará que na medida em que “essas qualidades não são em si mesmas propriedades diretamente acústicas das formações sonoras que ocorrem na obra, elas estão fundadas essencialmente nas propriedades dessas formações” (INGARDEN, 1962, p. 99; 1989, p. 87). Em outras palavras, as qualidades esteticamente valorizáveis são momentos *mediatos* das formações sonoras; são partes de partes: momentos constituídos não imediatamente sobre a base sonora, mas sobre as propriedades ou os momentos que determinam as formações sonoras. Apesar disso, não podemos nos esquecer que Ingarden também preverá casos em que as qualidades esteticamente valorizáveis encontrarão seu fundamento em outros momentos não-sonoros – especialmente nas qualidades emocionais (conforme veremos adiante).

Mas a distinção entre qualidades esteticamente valorizáveis e qualidades de valor estético nos ajuda também a compreender se o valor estético que aparece numa obra é independente ou não-independente. Valores estéticos são independentes quando são “capazes de constituir plenamente o valor estético de uma obra musical, ou pelo menos, de uma formação musical” (INGARDEN, 1962, p. 96; 1989, p. 85). Por outro lado, um valor estético será não-independe quando ele constituir um valor estético “apenas em associação com outras qualidades de valor” (INGARDEN, 1962, p. 96; 1989, p. 85). Este último torna possíveis três possibilidades:

1. qualidades de valor estético que são codependentes, isto é, qualidades que sempre desvem ocorrer conjuntamente para constituir um único valor sintético;
2. qualidades que, apesar de sua não-independência, não são codependentes de uma qualidade específica;

3. qualidades que de forma nenhuma podem ocorrer juntas: qualidades que se neutralizam reciprocamente mesmo que elas constituam um valor positivo em si – de sua associação sempre resultará um valor negativo ou uma desintegração da obra num “*disiecta membra*” (INGARDEN, 1962, p. 96; 1989, p. 85-86).

6.2.7.2 – A estrutura *quasi*-temporal e outros problemas relativos aos valores estéticos da obra musical

A estrutura *quasi*-temporal impõe ainda mais uma dificuldade em relação aos valores estéticos da obra musical. Pois, num dado momento, apenas uma fase da obra está efetivamente presente²⁹. As fases que já passaram “estão presentes apenas na retenção ou na lembrança recorrente de uma maneira derivada” (INGARDEN, 1962, p. 96; 1989, p. 86), as fases futuras, são apenas pressentidas pelo ouvinte por meio de uma previsão ou um anúncio do que se seguirá (numa protensão). Isso significa que as qualidades de valor estético inerentes às fases individuais não estão presentes simultaneamente de modo a formar um todo no qual todas as qualidades possam ser intuídas. O valor estético inteiro da obra não pode estar completamente presente ou ser concretizado em todos os seus momentos qualitativos. O valor da obra sempre aparecerá como algo incompleto e sujeito a modificações em virtude da perspectiva temporal (cf. INGARDEN, 1962, p. 97; 1989, p. 86).

Desse modo, seríamos tentados a afirmar que o valor estético de uma obra musical só pode ser apreendido ao final de um ato de percepção completo de uma de suas execuções. Contudo, Ingarden (1962, p. 97; 1989, p. 86) adverte que não podemos nos esquecer que após o término da percepção da execução, o valor estético da obra musical já não mais está lá presente diante de nós. O valor estético daquela obra só nos será acessível por meio de uma “lembrança ativa, uma reverberação prolongada, por assim dizer, retirando-se cada vez mais [em direção] ao passado” (INGARDEN, 1962, p. 97; 1989, p. 86). Quer dizer, o ouvinte acessa o valor da obra muito mais por meio de uma intenção recordativa do que por meio de uma intenção intuitiva propriamente dita. Sem ter a pretensão de resolver essa questão, o Autor apenas sublinha a urgência dela argumentando que essa dificuldade que envolve a estrutura *quasi*-temporal da obra diz respeito a problemas que são fundamentais para a axiologia, a estética, a fenomenologia e a epistemologia da experiência estética (INGARDEN, 1962, p. 97; 1989, p. 86).

²⁹ Tal como Hartmann apontava.

Além disso, Ingarden não decidirá se as qualidades de valor estético que aparecem na obra musical são exclusivamente musicais, ou se entre elas se encontram também algumas que são comuns a vários tipos de obras de arte e manifestações artísticas. Neste último caso, as obras se distinguiriam umas das outras apenas em razão de seus meios (materiais). Ou seja, haveria tão somente uma Arte que apenas seria expressa por diferentes meios. Embora possa haver qualidades de valor estético comuns a vários tipos de arte, o Autor se vê inclinado a reconhecer que a ideia de que haveria uma única Arte é muito pouco provável (cf. INGARDEN, 1962, p. 98; 1989, p. 87).

Finalmente, Ingarden poderá explicitar:

Eu apenas quero assinalar que quando a obra é apreendida esteticamente esses momentos qualitativos aparecem visivelmente, mostram-se intuitivamente na obra em si, constituem o que deve ser chamado de valor estético da obra, e finalmente, que esse valor está contido imanentemente na obra musical, mas não é em si acústico. Em particular, esse valor não é nada sonoro, embora tenha o seu fundamento último no sonoro, especialmente nas formações sonoras, e apesar de muitas das qualidades que constituem a sua base ôntica serem extra-acústicas, como as qualidades emocionais esteticamente valorizáveis (INGARDEN, 1962, p. 98; 1989, p. 87).

Mais do que isso, Ingarden frisa que as qualidades de valor estético não são projetadas de fora da obra “por uma entidade abstrata que meramente corresponde intencionalmente a um juízo de valor”³⁰ (INGARDEN, 1962, p. 98; 1989, p. 87), mas são algo apreendido intuitivamente na obra em si. As qualidades de valor estético caracterizam concretamente a obra e são intuitivamente percebidas de forma precisa como um valor estético. E essa intuição do valor estético se dá independentemente do julgamento que fazemos dele depois de termos realizado a sua apreensão. Evidentemente, isso não impede que a obra possa possuir outros valores (de natureza não-estética) e que eles sejam apreensíveis apenas num juízo não-intuitivo.

Em princípio, tudo isso nos leva a concluir que os valores estéticos estão fundamentados na obra, pois, se as formações sonoras permanecerem idênticas, as qualidades de valor estético deverão permanecer igualmente idênticas. Sem dúvida, isso é correto para o nosso Autor (cf. INGARDEN, 1962, p. 99; 1989, p. 88), mas, de maneira um tanto exitante, ele prevê agora alguns casos excepcionais em que é possível buscarmos o valor estético fora da obra. Isso ocorre quando, por exemplo, uma qualidade de valor estético não encontra correspondência nas qualidades esteticamente valorizáveis. Quando isso ocorre, devemos

30 Ingarden parece ter em mente o *sujeito transcendental* de Kant.

buscar a razão do seu surgimento na execução³¹ ou em certos elementos peculiares à experiência estética na qual a obra foi apreendida³². Isso demonstra que há a possibilidade de diferentes fundamentos para uma qualidade de valor estético e, conseqüentemente, diferentes maneiras desses fundamentos se combinarem a fim de constituírem a unidade de um valor estético. O problema da “objetividade” ou da “subjetividade” de um valor estético não pode ser resolvido por meio de uma fórmula genérica que contemple todos os casos da experiência humana com a música. Cada obra exigirá assim uma investigação específica que deverá ser resolvida de acordo com a estrutura e as particularidades qualitativas que determinam a obra em questão (cf. INGARDEN, 1962, p. 95; 1989, p. 85).

Mas a conclusão de que os valores estéticos estão fundamentados exclusivamente na obra e em suas formações sonoras também pode ser relativizada por uma outra via. Segundo afirmávamos acima, se as formações sonoras permanecerem idênticas as qualidades de valor estético permanecerão da mesma forma idênticas. Entretanto, isso de modo nenhum significa que elas deverão aparecer idênticas aos ouvintes, pois isso depende também do modo como se dá a apreensão estética de uma mesma formação sonora (cf. INGARDEN, 1962, p. 99; 1989, p. 88).

Em vista disso, Ingarden aventa a possibilidade de que haja dois tipos de obra musical: [1] aquelas nas quais o valor é revelado univocamente numa execução ideal; e [2] aquelas nas quais as propriedades das formações sonoras são, por assim dizer, incompletas – quer dizer, elas continuam codeterminando o valor da obra, mas não de forma unívoca. Ingarden (1962, p. 99; 1989, p. 88) chama estas últimas de obras “camaleônicas” [*chamäleonartig*]. Nesses casos, a conexão entre o valor estético e as formações sonoras parece se mostrar como algo muito vago; pois, como é possível que uma mesma obra possa exibir dois valores estéticos completamente diferentes? Mais uma vez, é provável que a solução exija que nós tenhamos de ir além da obra: considerando as várias execuções admissíveis e as condições subjetivas específicas nas quais a apreensão se deu.

O que Ingarden pretende sublinhar ao prever esse segundo tipo de obra musical é fundamentalmente argumentar a possibilidade de obras desse tipo, com os seus respectivos valores estéticos, e a possibilidade de que a base de constituição desses valores talvez deva ser buscada não apenas na obra, mas também, e em parte, no ouvinte estético (cf. INGARDEN, 1962, p. 99; 1989, p. 88). Teríamos assim, um caso excepcional de condicionamento subjetivo

31 Na medida em que são possíveis execuções extremamente criativas (que verdadeiramente recriam a obra), ou defeituosas (que aniquilam a obra).

32 De nossa parte, acreditamos que Ingarden tem em mente obras que adquirem valor em razão de fatores externos a ela – por exemplo, o sentido político-social de uma canção ou, por outro lado, o sentido que certa música possa ter para os membros de uma determinada família.

do valor estético da obra. Ainda assim, Ingarden (1962, p. 99; 1989, p. 88) nos assegura que estaríamos longe de um posicionamento segundo o qual não haveria conexão entre o valor estético e as formações sonoras – ou seja, um ponto de vista a partir do qual os valores estéticos seriam explicados apenas pelas condições subjetivas da apreensão do ouvinte.

O problema de se assumir tal posicionamento é que ficamos impedidos de compreender de que forma e por que razão uma obra, supostamente neutra, é capaz de induzir tamanha “criatividade” no ouvinte. Criatividade esta que daria condições para que o ouvinte produza por si próprio as qualidades de valor estético e as transfira para uma obra musical neutra – realizando tudo isso antes do aparecimento das qualidades estéticas valorizáveis e de determinadas qualidades emocionais. A obra apareceria com várias qualidades de valor e, simultaneamente, com suas próprias determinações.

Contra essa concepção “cética” – chamada de “formalista” e, segundo Ingarden (1962, p. 100; 1989, p. 89), atribuída erroneamente a Hanslick – o Autor nos propõe uma concepção de obra de arte musical segundo a qual:

[...] pertence ao sentido [*Sinn*] e à determinação desse tipo de obra de arte que a obra constitua certas qualidades em si, de tal forma que elas possam ser trazidas à apreensão no comércio do ouvinte com a obra executada, e possam invocar no ouvinte uma resposta de valor emocional apropriada na forma de uma aprovação ou rejeição que seja efetuada no deleite e admiração do ouvinte, ou em sua repulsa (INGARDEN, 1962, p. 100; 1989, p. 89).

Se tirarmos esse “sentido” da obra musical ela acabaria por se tornar algo sem razão de ser – uma mera formação acústica sem relação com nossa cultura e cujo propósito se tornaria incompreensível. E seria mais difícil ainda entender por que motivo pessoas dedicariam suas vidas inteiras e suas energias à criação de algo sem sentido e que não serviria a nenhum intuito mais significativo.

CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou elucidar alguns tópicos do “fundamento” ontológico da música proposto por Ingarden de modo a demonstrar que uma abordagem fenomenológica da obra musical deve investigar não apenas seus momentos sonoros, mas também os seus momentos não-sonoros. O próximo passo no âmbito dessas investigações deverá ser dado por meio de um estudo que compare os textos de Ingarden sobre estética – em particular, aqueles dedicados à cognição e à axiologia da obra de arte – com as concepções apresentadas no *Ensaio* sobre a obra musical.

De nossa parte, poderíamos sintetizar as considerações de Ingarden sobre a obra musical exposta em seu *Ensaio* do seguinte modo:

Figura 12: Quadro sinóptico da fenomenologia da obra musical em Roman Ingarden

Fonte: Nossa autoria

A primeira coisa a ser observada aqui é que essa descrição não deve ser interpretada como uma estrutura estratificada. Embora possamos especular que Ingarden tenha se inspirado em Hartmann para distinguir os momentos sonoros dos não-sonoros¹, o conceito de estrato concebido por Ingarden não se aplica aqui pelas razões expostas acima e, principalmente, em razão de o Autor ter afirmado que os momentos não-sonoros não são encontráveis em todas as obras musicais. Contudo, uma vez que os momentos não-sonoros parecem ser fundamentais para a valorização estética de uma música, que obras seriam isentas de momentos não-sonoros?

Na medida em que Ingarden não nos explicita que obras seriam estas, podemos, de nossa parte, especular que o Autor talvez tenha em mente “obras musicais” que nada mais são do que exercícios de aprimoramento técnico. Assim, tomemos, por exemplo, o seguinte exercício proposto por Nicolas Laoureux em seu *Método prático para violino*:

Figura 13: Nicolas Laoureux: *Método prático para violino: Primeira parte; exercício 3.*

Fonte: LAOUREAUX, 2001, p. 5.

Esse exercício composto por Laoureux pode, evidentemente, ser considerado um objeto puramente intencional na medida em que ele é supraindividual e supratemporal (*não-real* e, portanto, repetível). Contudo, quais são os seus elementos não-sonoros? Com relação à estrutura *quasi*-temporal, esta se encontra no limite do mínimo possível. A sequência das fases é composta pela repetição de apenas duas notas seguidas de pausa que se alternam indefinidamente. Consequentemente, o mesmo poderá ser dito com relação ao *movimento* – pois, há apenas um único movimento repetido indefinidamente gerando um *continuum* praticamente estático. Quanto à *forma*, ela é constituída por apenas uma série de duas notas seguidas de pausa. Não há nenhuma qualidade emocional e nenhum motivo apresentativo. Por fim, a única qualidade esteticamente valorizável se encontra na qualidade do timbre esperado e para o qual o exercício foi composto. O aluno deverá executar a mínima pontuada utilizando todo o arco de forma a emitir uma sonoridade regular e homogênea, e sem produzir ruídos durante as trocas de corda (trata-se de um exercício para ser realizado exclusivamente sobre

¹ Essa especulação surge justamente em razão de que essa distinção entre momentos sonoros e não-sonoros ter surgido como uma resposta alternativa ao modo como Hartmann estratificava a obra musical.

as cordas soltas *sol* e *ré* do violino). Em outras palavras, se há momentos não-sonoros nessa pequena “obra”, eles se encontram numa condição quase irrelevante.

E o mesmo poderá ser dito a respeito de outros exercícios técnicos compostos para o violino ou qualquer outro instrumento. Uma vez que a apreciação dos momentos não-sonoros deles é praticamente irrelevante, eles se encontram apenas no limiar do que possa ser considerado como obra musical e, conseqüentemente, como arte².

De fato, com exceção do momento que indica o ato de consciência do compositor que criou a obra (como uma contraparte subjetiva), todos os outros momentos não-sonoros são esteticamente valorizáveis ou passíveis de valor estético. E é justamente a partir da observação de como os momentos não-sonoros ocorrem na música do século XX, que Ingarden pode expressar algumas preocupações. E embora o nosso Autor muitas vezes tenha se mostrado um tanto “conservador”, há de se observar que os tópicos problematizados por ele estão completamente inseridos no âmbito das discussões estético-musicais que ocuparam grande parte de compositores, musicólogos, teóricos e críticos musicais do século XX. Assim, se, por exemplo, Ingarden reivindica unidade e coerência na organização de uma composição musical ao descrever certos momentos não-sonoros como o *movimento* e a *forma*, ele não faz isso sozinho; o receio de que uma obra musical se tornasse uma sucessão de “*disiecta membra*”, em virtude da fragmentação e da não-linearidade do material sonoro, foi compartilhado por muitos outros³.

Sobre esta questão, todavia, é preciso ter mente que o *Ensaio* sobre a obra musical de Ingarden não pretendeu, propriamente, desenvolver uma crítica acerca da música do século XX, mas apenas explicitar o modo de ser puramente intencional da obra musical. Nesse percurso, o Autor pode desfazer uma série de confusões presentes naquelas “opiniões pré-científicas” herdadas do *romantismo* (muitas vezes disseminadas de modo sub-reptício nas teorias musicais do século XX), e que até então, não haviam sido investigadas de uma perspectiva fenomenológica/ontológica. Em especial, as concepções de que a obra musical não é um objeto *real* nem *ideal*, de que ela não é um objeto temporal, mas *quasi*-temporal, e a discriminação e a descrição dos elementos não-sonoros, que se mostram extremamente

2 Evidentemente, isso não irá se aplicar a muitas obras musicais designadas como *Estudo*. Como se sabe, o *Estudo* acabou se tornar um verdadeiro gênero musical (cf. BEAUSSANT et al., 1997, p. 96) à medida que vários compositores começaram a tratá-lo como uma autêntica obra na qual um material musical, muitas vezes originado a partir de uma dificuldade técnica, é desenvolvido artisticamente e em toda a sua plenitude. Por exemplo, os *Estudos* de Chopin, Liszt, Debussy, Villa-Lobos, Ligeti.

3 Para constatar isso, basta uma leitura de qualquer trabalho que se ocupe de História ou de Teoria da Música do Século XX. Cf., por exemplo, Adorno (2007), Boulez (1981), Boucourechliev (2003), De Bonis (2012), Griffiths (1994), Iazzetta (2009), Paz (1976), Ramires (2001), Ross (2009), Salles (2005), Schaeffer (1952, 1977), Schoenberg (1993), Stravinski e Kraft (2004), Zuben (2005).

originais na medida em que é a partir deles que poderemos dar um passo mais adiante numa investigação estética da música. Se, conforme vimos, o projeto filosófico de Ingarden segue um itinerário que parte da ontologia, passa pela metafísica, até finalmente chegar na epistemologia, algo semelhante pode ser constatado no projeto estético de Ingarden. As reflexões acerca da experiência estética e do modo como nos esforçamos em negligenciar o *quale* temporal *real* quando nos orientamos esteticamente em direção ao *continuum* e à *coloração* específicos de uma obra musical, já estabelece um ponto de partida para uma investigação sobre a *cognição* estética da música – de que forma experienciamos e nos orientamos esteticamente em nosso comércio com obras musicais? Por seu turno, todas as reflexões sobre os momentos sonoros e não-sonoros introduzem um ponto de partida para uma investigação acerca dos valores estéticos e artísticos de uma obra música (uma axiologia). Em outras palavras, as pesquisas que Ingarden levou a cabo no *Ensaio* consistem apenas numa fundamentação para investigações estéticas posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Aa. Vv. **For Roman Ingarden**: Nine essays in Phenomenology. Hage: Martinus Nijhoff, 1959.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução: Magda França. São Paulo: perspectiva, 2007.

ANGELUCCI, Daniela. **L'oggetto poetico**: Conrad, Ingarden, Hartmann. Macerata: Quodlibet, 2004.

_____. Waldemar Conrad (1878-1915). In: SEEP, Hans Rainer; EMBREE, Lester 2010 (org.). **Handbook of phenomenological aesthetics**. Dordrecht: Springer, 2010, pp. 53-56.

ANSERMET, Ernest. **Les fondaments de la musique dans la conscience humaine**. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1961.

ARAUJO, Davi Donato Amorim de. **Teorizar a escuta**: uma reflexão acerca da construção do som como objeto em Pierre Schaeffer. 2013, 128 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In _____. **O Rumor da língua**. Prefácio: Leyla Perrone Moysés. Tradução: Mario Laranjeira. Revisão da tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BEAUSSANT, Philippe; MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean; VIGNAL, Marc. As formas e os gêneros musicais. In: MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Tradução: Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução: João Paulo Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BOUCOURECHLIEV, André. **A linguagem musical**. Tradução: António Maia da Rocha. Lisboa: Edições 70, 2003.

CASATI, Roberto. Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl. In: **Rivista di Storia della filosofia**, 4, 1989, p.725-743.

CAVAZOTTI, André; FREIRE, Vanda Lima Belard. Panorama da produção científica brasileira sobre música e fenomenologia. In: **Anais do XV congresso da ANPPOM**. Rio de Janeiro, 2005, p. 224-231. Disponível em: < http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao4/andrecavazotti_van_dafreire.pdf >. Acesso em: 28/02/2018

CHION, Michel **Guide des Objets Sonores**. Paris: INA-GRM & Editions Buchet/Chastel, 1983.

CLIFTON, Thomas. Music as constituted object. In: **Music and man**. Vol. 2, 1976, pp. 73-98.

_____. **Music as heard: A study in Applied Phenomenology**. New Haven: Yale University Press, 1983.

CONRAD, Waldemar. Der ästhetische Gegenstand. In: **Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft**, III, 1908, p. 71-118, 469-511. IV, 1909, p. 400-455.

Disponível em: < <http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/search.cgi?fsubmit=1&query=Waldemar+conrad&sess=9ba617bbdc09cf8dbb2d4abd22827f1d&bestand=&sprache=GER&art=> >. Acesso em 16/05/2016.

D'ALLONNES, Olivier Revault. Musique et phénoménologie [Ernest Ansermet, Les fondements de la musique dans la conscience humaine]. In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 18^e année, N. 2, 1963. pp. 380-382. Disponível em: < http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1963_num_18_2_420990 >. Acesso 23/04/2017.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** Tradução: Maria José J. G. de Almeida. 10^a ed. São Paulo: Centauro, 2010.

DE BONIS, Maurício Funcia. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Correa de Oliveira**. 2012. 387 p. + Anexos (74 p.): fig. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

DEL-BEN, Luciana Marta, **Concepções e ações de educação musical escolar: três estudos de caso**. 2001. 352 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Instituto de Artes: Departamento de música, 2001a.

Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3342> >. Acesso em 26/02/2018.

_____. Por uma Melhor Compreensão do Trabalho Docente: Contribuições da Abordagem Sócio-Fenomenológica. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, 2001, pp. 290-295. [2001b]

Disponível em: < http://antigo.anppom.com.br/anais/anppom_2001_1.pdf >. Acesso em 26/02/2018

DENNETT, Daniel C. Quining Qualia. In: [s.l.], [s.n.], 1988, pp. 381-414. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/df/opessoa/Dennett-Quining-Qualia.pdf> >. Acesso em 12/07/2017.

DUFRENNE, Mikel 1998. **Estética e Filosofia**. 3^a ed. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva.

_____. **O Poético**. Tradução: Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

_____. **Phénoménologie de l'expérience esthétique: 1. L'objet esthétique, 2. La perception esthétique**. 2^a ed. Paris: PUF, 2011.

FATAUD, Jean-Marie. Roman Ingarden, Critique de Bergson. In: Aa. Vv. **For Roman Ingarden: Nine essays in Phenomenology**. Hage: Martinus Nijhoff, 1959.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as tool for musical analysis. In: **The Musical Quarterly**, Vol. 70, No. 3 (Summer), 1984, pp. 355-373.

FERREIRA, Debora Pazetto. **Análise categorial da arte em Amie Thomasson**. 2010, 144 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

GEIGER, Moritz. **Problemática da Estética e a Estética Fenomenológica**. Tradução: Nelson Araujo. Salvador: Progresso, 1958.

_____. **Zugänge zur Ästhetik**. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1928.

GNIAZDOWSKI, Andrzej Roman Ingarden (1893-1970). In: SEEP, Hans Rainer; EMBREE, Lester (org.). **Handbook of phenomenological aesthetics**. Dordrecht: Springer, 2010, p. 167-170.

GOŁASZEWSKA, Maria. Aesthetic values in Ingarden's system of philosophy. In: GRAFF, Piotr; KRZEMIEN-OJAK, Sław (ed.). **Roman Ingarden and the contemporary Polish Aesthetics: Essais**. Warszawa: PWN (Polish Scientific Publishers), 1975, p. 47-68.

GRAFF, Piotr; KRZEMIEN-OJAK, Sław (ed.). **Roman Ingarden and the contemporary Polish Aesthetics: Essais**. Warszawa: PWN (Polish Scientific Publishers), 1975.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GRIVELLARO, Caroline (org.). **En busca de Pierre Schaeffer: Retrato(s)**. Tradução: Gerardo Sánchez e Guadalupe Gavarre. CMMAS: México, 2013.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Ímago, 1992, p. 11-43.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: edições 70, 2002.

HARTMANN, Nicolai. **Aesthetics**. Tradução: Eugene Kelly. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH (e-book), 2014.

_____. **Das Problem des geistigen Seins: Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften**. 2ª ed. Berlin: Walter de Gruyter, 1949.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética: vol I**. Tradução: Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

HOLENSTEIN, Elmar. **Jakobson: o estruturalismo fenomenológico**. Tradução: António Golçalves. Lisboa: Vega, 1975

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Tradução: Déborah Danowski. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

HUSSERL, Edmund. **A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica**. Tradução: Diogo Falcão Ferrer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. **A ideia da Fenomenologia**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989a.

_____. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Prefácio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias e letras, 2006.

_____. **Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy**: Second book: Studies in the phenomenology of constitution. Tradução: Richard Rojcewicz e André Schuwer. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989b.

_____. **Investigações Lógicas**: Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento. Tradução: Pedro M. S. Alves e Carlos Alberto Morujão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012b.

_____. Investigações lógicas (sexta investigação). In: **Husserl**. Col. Os Pensadores. Tradução: Željko Loparić e Adreia Maria Altino de Campos Loparić. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Tradução: Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da moeda, 1994.

_____. **Lógica forma y lógica transcendental**: ensaio de una crítica de la razón lógica. Tradução: Luiz Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

_____. **Meditações cartesianas e Conferências de Paris**. Tradução: Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893-1917)**. Tradução: John Barnett Brough. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.

HUSSERL, Edmund. **Phenomenological psychology**: lectures, summer semester, 1925. Tradução: John Scanlon. The Hague: Martinus Nijhoff, 1977.

_____. **Psychological and transcendental phenomenology and the confrontation with Heidegger (1927-1931)**. Tradução: Thomas Sheehan e Richard E. Palmer. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1997.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____. Bemerkungen zu den Bemerkungen von Professor Zofia Lissa. Trad. Antoni Starzeński. In: **Studia Filozoficzne in Übersetzungen**, n. 4, 1970, p. 351-363.

_____. Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils. In: **Atti del Simposio di Estetica**. (Venezia, 1958). Padova: Edizioni della Rivista di Estetica, 1958, pp. 41-50.

_____. **Controversy over the existence of the world**: Volume 1. Tradução: Arthur Szylewicz. Peter Lang Edition: Frankfurt am Main, 2013.

_____. **Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art**: choix de textes 1937-1969. Présentation, traduction et notes de Patricia Limido-Heulot. Paris: Vrin, 2011.

_____. Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. In: **Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung**, no. 5, 1922, pp. 285-461. Disponível em: < <http://open.org/pub-101104> >. Acesso em: 13/12/2017

_____. **La comprensión de la obra de arte literaria**. Tradução: Gerald Nyenhuis H. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2005.

_____. **La controverse Idéalisme-Réalisme**. Précédé de Phénoménologie et ontologie chez Roman Ingarden par Patricia Limido-Heulot. Paris: Vrin, 2001.

_____. La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif. In: **Atti del III Congresso internazionale di Estetica**, (Venezia, 3-5 Settembre, 1956). Turin: Edizioni della Rivista di Estetica, 1957, pp. 167-173.

_____. **On the Motives which led Husserl to Transcendental Idealism**. Tradução: Arnór Hannibalsson. The Haag: Martinus Nijhoff, 1975.

_____. **Ontology of the work of art**: The musical work. The Picture. The architectural work. The film. Tradução: Raymond Meyer e John T. Goldthwait. Ohio: Ohio University Press, 1989.

_____. **Selected papers in Aesthetics**. Traduções: Adan Czerniawski [et al.]. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1985.

_____. The general question of the essence of form and content. In: **The Journal of Philosophy**, Vol. 57, No. 7, Polish Number, Mar. 31, 1960, pp. 222-233.

_____. **The work of music and the problem of its identity**. Tradução: Adan Czerniawski. London: The MacMillan Press, 1986.

_____. **Untersuchungen zur Ontologie der Kunst**: Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

JAGANNATHAN, R.; MCCORMICK, P. J.; POŁTAWSKI, A.; SIDOREK, J. Roman Ingarden Bibliography. (Ed. Peter J. McCormick). In: INGARDEN, Roman. **Selected papers in Aesthetics**. Traduções: Adan Czerniawski et al. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 1985, p. 181-223.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

KAHLMAYER-MERTENS, Roberto S. Sobre o significado permanente da fenomenologia: Husserl, Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty. In: Revista Espaço Acadêmico, N° 166, Março, 2015, p. 112-114.

KANE, Brian. *L'Objet Sonore Maintenant*: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. In: **Organised Sound**, v. 12, n. 1, p. 15–24, 2007. Disponível em: < http://www.browsebriankane.com/My_Homepage_Files/documents/L'objet_sonore_maintenant.pdf >. Acesso em: 27/08/2017.

KANT, Immanuel (CJ, B). **Crítica da faculdade do juízo**: 2ª ed. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LISSA, Zofia. Some remarks on ingardenian theory of a musical work. In: GRAFF, Piotr; KRZEMIEN-OJAK, Sław (ed.). **Roman Ingarden and the contemporary Polish Aesthetics**: Essais. Warszawa: PWN (Polish Scientific Publishers), 1975, p. 129-144.

KÜNG, Guido. Roman Ingarden (1893-1970): Ontological Phenomenology. In: SPIEGELBERG, Herbert (org.). **The phenomenological movement**. 3ª ed. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994, p. 223-233.

MARINI, Glauco Duarte; TOFFOLO, Rael B. Gimenes. O tratado dos objetos musicais de Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty. In: **IV ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE DE MARINGÁ (EPEM)**. Maringá, 2009. Disponível em: < <http://www.dmu.uem.br/pesquisa/index.php?conference=epem&schedConf=epem2009&page=paper&op=view&path%5B%5D=40> >. Acesso: 27/08/2017.

MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean (org.). **História da música ocidental**. Tradução: Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. **Ludwig van Beethoven**. Tradução: Isabel de Asumendi. Madrid: Turner, 2003.

MAZZONI, Augusto. **La musica nell'estetica fenomenologica**. Milano: Mimesis, 2004.

_____. Music. In: SEEP, Hans Rainer; EMBREE, Lester (org.). **Handbook of phenomenological aesthetics**. Dordrecht: Springer, 2010, p. 223-229.

MELO, Fabrício Augusto Corrêa de. **De “Introduction à la musique concrète” ao *Traité des objets musicaux***: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

Disponível em: < http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-7ZXNCN/fabr_cio_melo_disserta_o.pdf;jsessionid=FB7119C0A49A8D8A0834F5EF23A51F0E?sequence=1 > Acesso: 26/02/2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. Tradução: Fabio Landa e Eva Landa. Martins Fontes: São Paulo, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

MITSCHERLING, Jeff. **Roman Ingarden's ontology and aesthetics**. Canada: University of Ottawa Press, 1997.

_____. Roman Ingarden's "The Literary Work of Art": Exposition and Analyses. In: **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol. 45, No. 3, Mar., 1985, pp. 351-381.

MORAN, Dermot; COHEN, Joseph. **The Husserl Dictionary**. [s.l.]: Continuum, 2012.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Crítica da razão na fenomenologia**. São Paulo: EDUSP/Nova Stella, 1989.

_____. Prefácio. In: HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias e letras, 2006, p. 15-23.

_____. **Racionalidade e Crise**: Estudos de História da Filosofia Moderna e Contemporânea. São Paulo: Discurso Editorial e Editora da UFPR, 2001.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Fundamentos para uma análise musical fenomenológica**. 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7XWLPY> >. Acesso em: 24/03/2016.

NIECKS, Frederick. **Frederick Chopin as a man and musician**. 3ª ed. (originalmente publicada em 1902). Andrews UK limited, e-book, 2012.

PALOMBINI, Carlos. **Pierre Schaeffer's typo-morphology of sonic objects**. 1992. 233 f. Doctoral thesis, Durham University, 1993. Disponível em: < <http://etheses.dur.ac.uk/1191/> >. Acesso em: 26/05/2016.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo**. Tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

RAMIRES, Marisa. **A teoria de Costère**: uma perspectiva em análise musical. São paulo: Embraform Formulários, 2001.

RIEMANN, Hugo **Elementos de estética musical**. Tradução: Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Daniel Jorro, 1914.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. Tradução: Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Edusp, 2002.

ROSS, Alex. O resto é ruído: escutando o século XX. Tradução: Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUTTKOWSKI, Wolfgang. **The main differences between Roman Ingarden's and Nicolai Hartmann's strata-systems**. GRIN Verlag GmbH, e-book, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SARAIVA, Maria Manuela. Prefácio. In: INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução: Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. *VII-LII*.

SARTRE, Jean-Paul 1996. **O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática.

_____. **O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução: Paulo Perdigão. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: **Situações I**. Tradução: Cristina Prado. Prefácio: Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 55-57.

SEEP, Hans Rainer; EMBREE, Lester (org.). **Handbook of phenomenological aesthetics**. Dordrecht: Springer, 2010.

SCHAEFFER, Pierre. **A la recherche d'une musique concrète**. Paris: Seuil, 1952.

_____. **Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines**. Paris: Seuil, 1977.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: Eduardo Seincman. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHUTZ, Alfred. **Collected Papers IV**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1996.

SCHÜTZE, Ingo. **Percezione musicale e riflessione filosofica: La fenomenologia della musica di Roman Ingarden**. Pisa: Edizioni ETS, 2007.

SILVA, Alessandro Pereira da. **Interpretação musical: tendências e perspectivas do fenômeno criativo**. 2005. 141 f. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

SOLOMOS, Makis. Schaeffer phénoménologue. In: **Ouïr, Entendre, Écouter, Comprendre après Schaeffer**. INA-GRM; Buchet/Chastel, Paris, 1999.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. 3ª Ed. Tradução: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2012.

SPIEGELBERG, Herbert. **Doing phenomenology**. Martinus Nijhoff: The Hage, 1975.

SPIEGELBERG, Herbert (org.). **The phenomenological movement**. 3^a ed. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994.

STASCHEIT, Andreas Georg. Alfred Schutz (1899-1959) In: SEEP, Hans Rainer; EMBREE, Lester (org.). **Handbook of phenomenological aesthetics**. Dordrecht: Springer, 2010, pp. 311-315.

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski**. Tradução: Stella Rodrigo Octavio Moutinho. (2^a reimpr. da 1. ed. de 1984). São Paulo: Perspectiva, 2004.

THE ROMAN INGARDEN PHILOSOPHICAL RESEARCH CENTRE (online). Polônia: Jagiellonian University [s./d]. Disponível em: < <http://www.roman-ingarden.phils.uj.edu.pl/ang/> >. Acesso 28/03/2016.

THOMASSON, Amie. Roman Ingarden. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Fall, 2012, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: < <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/ingarden/> >. Acesso em 20/10/2015.

TOMÁS, Lia. **A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988-2013)**. Porto Alegre: ANPPOM, 2015.

VAN BREDA, Herman Leo. In memoriam Roman Ingarden. In: **Revue Philosophique de Louvain**. Troisième série, tome 68, n°99, 1970, pp. 423-426. Disponível em: < http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1970_num_68_99_5568 >. Acesso em: 30/08/2017.

ZAHAVI, Dan. **Husserl's Phenomenology**. California: Stanford University Press, 2003.

ZANGHERI, Glaucio Adriano. Husserl e Schaeffer: todos e partes, objetos e estruturas. In: **Anais do XXV Congresso da ANPPOM**. Vitória, 2015. Disponível em: < <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/viewFile/3704/1106> > Acesso em: 21/05/2016.

ZANGHERI, Glaucio Adriano. **Música e fenomenologia no *Traité* de Pierre Schaeffer**. 2013, 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11022014-113849/pt-br.php> >. Acesso 26/05/2016.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005.

Partituras:

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonaten I:** für Klavier. Urtext. Edited by István Máriássy & Tamás Zászkaliczky. Budapest: Könnemann music, 1994.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Symphonies Nos. 1, 2, 3 and 4 in Full Score.** New York: Dover Publications, 1989.

LAOUREAUX, Nicolas. **Metodo practico de violin:** Libro I: Principios fundamentales da la técnica. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2001.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Sursum Corda:** uma nênia. São Paulo: Edição da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1978. 1 Partitura [32 p.]. Orquestra de Cordas.

STRAUSS, Richard. **Tone Poems: Series II:** Till Eulenspiegels Lustige Streiche, Also Sprach Zarathustra, Ein Heldenleben. New York, Dover publications, 1979.

Obras de referência:

AULETE DIGITAL. Dicionário Caldas Aulete digital mantido pela Lexikon Editora Digital Ltda, 2017. Disponível em: < <http://www.aulete.com.br/> >. Acesso em 24/07/2017.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa.** 8 vol. São Paulo: Saraiva, 1968.