UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

RUY HOMEM DE MELLO MACIEL

A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações

v.1

São Paulo

2010

RUY HOMEM DE MELLO MACIEL

A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações

Tese apresentada à Comissão Julgadora
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como exigência
parcial para obtenção do grau de Doutor

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Amílcar Zani Netto

v.1

ECA-USP

São Paulo, 2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO OU DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

MACIEL, R. H. M.

A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações

Orientador: Prof. Dr. Amílcar Zani Netto – São Paulo, 2010

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

1. Forma Musical. 2. Sonata. 3. Teoria da Catástrofe.

MACIEL, R. H. M. **A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações**, 2010. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
20	**4**	**Novaes**	**Noves**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ruy Homem de Mello Maciel

Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações

Comissão Julgadora

_____

_____

_____

_____

_____

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Amílcar Zani Netto, pela orientação na elaboração e confecção deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Fernando Iazzetta, pela ajuda em momentos decisivos de extrema complexidade;

À Profª Dra. Neide Marcondes, a verdadeira musa inspiradora deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Felix Meyer, Diretor da Fundação Paul Sacher em Basiléia, Suíça, pela inestimável solicitude;

Ao Prof.Dr. Robert Piencikowsky, Curador da grande coleção Pierre Boulez da Fundação Paul Sacher em Basiléia, Suíça, pela grande ajuda prestada no contexto da música francesa antiga e contemporânea, especialmente na terceira Sonata de Pierre Boulez;

Prof. Dr. Laurenz Lütteken, Diretor do Instituto de Musicologia da Universidade de Zürich, pela disponibilidade e valiosas palavras orientadoras;

Sr. Markus Erni, Diretor da Biblioteca da Musik-Akademie der Stadt Basel, pela paciência, recepção e ajuda mesmo em se tratando dos mais estranhos pedidos;

Sr. Robert Kolínský, Presidente e Diretor Artístico da Fundação Martinů pelo apoio inestimável e constante em todas as questões relativas a esta pesquisa;

À Escola de Comunicações e Artes pela oportunidade de realizar este trabalho;

E, especialmente, à Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo – FAPESP – pela concessão da bolsa de Doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A Teoria da Catástrofe é

“uma teoria matemática no sentido em que se utiliza de instrumentos matemáticos na interpretação de alguns dados experimentais. É uma teoria hermenêutica, ou melhor, ainda, uma metodologia, mais do que uma teoria, que visa à interpretação dos dados experimentais, utilizando, para a consecução deste objetivo, instrumentos matemáticos cuja lista, de resto, não está *a priori* definida”

René Thom

RESUMO

MACIEL, R. H. M. **A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações.** 2010. 450f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabalho propõe um novo modelo de análise musical, em complementação à análise harmônica tradicional, com o estabelecimento de dois atratores - a partir da dilatação da estabilidade harmônica a partir do séc. XVIII e da resolução da dicotomia temática, condições fundamentais para a existência do modelo Sonata - definidos como catástrofe elementar com um fator de controle e dois atratores a partir da Teoria das Catástrofes de René Thom e da simultânea identificação de conflitos formais na análise estrutural, estética e harmônica da Forma Sonata, determinando seu ponto de catástrofe e definindo a mudança total em seu formato, que passa a comunicar uma nova estrutura formal diante da ultrapassagem da curva da descontinuidade.

Palavras-chave: Forma Musical, Sonata, Teoria da Catástrofe.

ABSTRACT

MACIEL, R. H. M. **Sonata Form in Discontinuities and Bifurcations.** 2010. 450p. Thesis (Doctoral) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This project proposes a new model of musical analysis, complementary to the traditional harmonic analysis. The establishment of two attractors – issued from the expansion of the 18th century's harmonic stability and from the thematic resolution of the thematic dichotomy, basic conditions for the Sonata Form's existence – is its starting point, which defines an elementary catastrophe with one control factor from the René Thom's Catastrophe Theory. The simultaneous identification of formal conflicts in the structural, aesthetics and harmonic analysis of the Sonata Form is a further condition to determine its degenerate critical point and to define the total change in its format, which is to communicate a new formal structure after passing through its pitchfork bifurcation.

Keywords: Musical Form, Sonata, Catastrophe Theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Wölfflin x Sachs 27
A Nova Estética 30
Reicha e a Forma Sonata 31
Marx e a Forma Sonata 33
Dois exemplos de catástrofes elementares 35
Whitney e as singularidades possíveis 40
Exemplo de sentença musical 51
Exemplo de período musical 53
Exemplo de pequena forma ternária 54
Exemplo de pequena forma binária 61
Estrutura das tríades 84
Círculo das quintas 85
A Enciclopédia 180
Laocconte (grupo escultórico) 194
Função 333
Singularidade em dobra 368
Singularidade em cúspide 369
Singularidades em um pneu e uma garrafa 370
Formas das singularidades 372
Catástrofe em prega
Catástrofe em cúspide 375
Catástrofe em forma de cauda de andorinha
Catástrofe em forma de borboleta 376
Catástrofe umbílica hiperbólica
Catástrofe umbílica elíptica 377
Catástrofe umbílica parabólica 378
Teoria da Catástrofe e a Etololgia 383
Teoria da Catástrofe e a Territorialidade 384
Teoria da Catástrofe e a Psicologia social 385
Teoria da Catástrofe e a Condição Social/Matrimônio 386
Teoria da Catástrofe e a Economia 387
Teoria da Catástrofe e o Império Romano 388

LISTA DE GRÁFICOS

Eixos funcionais em Bartók	136a
Segmento áureo	136b
Função de 1º grau	338
Função quadrática	339
Função modular	340
Funções trigonométricas	342
Seno	
Cosseno	343
Tangente	344
Função exponencial	346
Função logarítmica	347
Função crescente e decrescente	348
Pontos de máximos e mínimos	349
Integrais	361
Teoria da Catástrofe 1	393
Teoria da Catástrofe 2	394
Teoria da Catástrofe 3	395
Teoria da Catástrofe 4	396
Teoria da Catástrofe 5	397
Teoria da Catástrofe 6	398
Teoria da Catástrofe 7	399
Teoria da Catástrofe 8	400
Teoria da Catástrofe Final	402

LISTA DE TABELAS

Análise da Fantasia de Schumann 102
Análise da Sonata Dante 104
Análise da Fantasia Wanderer 106
Análise 1 da Sonata de Liszt 107
Análise da Sonata K. 491 de Scarlatti 108
Análise do Movimento I da Sonata op. 17 nº 6 de J. C. Bach 110
Análise do Movimento II da Sonata Mozart KV 332 112
Análise do Movimento III da Sonata Hob. XVI: 48 de Haydn 113
Análise do Movimento I da Sonata op. 57 de Beethoven 115
Análise 2 da Sonata de Liszt 118
Análise da Sonata de Berg 134
Análise do Movimento I da Sonata para dois pianos e percussão de Bartók 138
Hegel e a Arte 264
Fulda: musica naturalis x musica artifitialis 279
Matheson e a tonalidade dos afetos 286
Forkel, Marx e a análise musical 310
Função exponencial 345
Sete catástrofes elementares 374

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

As abreviaturas neste trabalho estão associadas às análises musicais nele realizadas, a saber:

- Denominações de notas escritas em maiúsculo (Dó, Sol, Lá) referem-se às respectivas tonalidades maiores (Dó maior, Sol maior, Lá maior), enquanto aquelas grafadas em minúsculo (dó, sol, lá, etc.) dizem respeito às tonalidades menores (dó menor, sol menor, lá menor).
- Temas de obras musicais serão referidos pelas primeiras letras do alfabeto grafadas em maiúsculo (A, B, C), designando o Tema Principal (que também aparecerá como TP) ou Tema Secundário (que pode ser encontrado igualmente como TS ou, na eventualidade de coexistirem mais de um Tema Secundário, serão designados por TS1, TS2 e assim por diante).
- R e L designam tempi: R para rápido e L para lento. Um tempo mais rápido aparecerá como R+, ainda mais rápido R++, com igual derivação usada para o tempo Lento (L+ ou L++). Acrescidas de um sinal "-", as letras R e L designam tempi mais vagarosos: R- é um tempo menos rápido e L- um tempo mais lento.
- O metro aparecerá como 3 para três semínimas, C para quaternário e 2 para duas mínimas. 4 2
- Números de compasso estão grafados entre colchetes [ ].
- Nomes de obras em língua estrangeira estão em itálico, tanto no corpo do trabalho quanto nas referências.
- Seguindo ou não nome de notas, normalmente entre parênteses, pode-se ver um (T) ou (I), (S) ou (IV) e (D) ou (V). Estas letras designam graus da harmonia funcional e tradicional, (T) para tônica ou (I) como grau fundamental; (S) para subdominante ou (IV) como quarto grau da escala e (D) para dominante ou (V) o quinto grau da escala. Os demais algarismos romanos designam os demais graus da escala no modo maior (em maiúsculo: II, III, VI e VII) e menor (em minúsculo: i, ii iii, iv, v, vi e vii)
- Uma seta (→) indica a direção do fluxo tonal.
- KV é a abreviatura de *Köchel Verzeichnis*, catálogo das obras de Mozart compilado em 1862 pelo Profº Ludwig Ritter von Köchel (1800-1877); K

refere-se à catalogação das obras de Scarlatti realizada pelo cravista norte-americano Ralph Kirkpatrick (1911-1984) em 1953; BWV traduz-se por *Bach-Werke Verzeichnis,* que é o índice das obras de J. S. Bach catalogadas em 1950 por Wolfgang Schmieder (1901-1990) segundo seu gênero. De outra forma, as obras serão indicadas por *op.*

- Em alguns exemplos retirados de impressos, preferencialmente de língua inglesa, aparecerão siglas nesta língua, a saber:

b.i. – refere-se à idéia básica *(basic idea);*

c. i. – refere-se à idéia contrastante *(contrasting idea).*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **19**

2. EXPOSIÇÃO
UMA NOVA PROPOSTA DE ANÁLISE MUSICAL **25**
2.1. A Forma Sonata 26
2.2. A Teoria da Catástrofe 34
2.3. Um novo prisma para o entendimento da Forma Sonata 43

3. DESENVOLVIMENTO **45**
3.1. Sonate, que me veux-tu? 46
3.1.1. Uma nova forma 46
3.1.1.1. A concepção histórica da Forma Sonata 46
3.1.1.2. Identificação de características marcantes e estilos 80
3.1.1.3. Aspectos técnicos, estéticos e harmônicos na sonata 90
3.1.1.4. O conflito formal: a superação da forma 125
3.1.2. A Filosofia dos novos tempos 141
3.1.2.1. A estética clássica 141
3.1.2.2. O conflito barroco 171
3.1.2.3. O Século das Luzes 175
3.1.2.4. Winckelmann, Mendelssohn e Lessing: o fim da concepção horaciana de arte 189
3.1.2.5. Kant, Hegel, Schiller, Goethe e o Romantismo 220
3.1.3. A ascendência retórica 277
3.1.3.1. A retórica clássica 277
3.1.3.2. A retórica no barroco 284
3.1.3.3. Figuras retóricas musicais 292
3.1.3.4. Música e reórica no séc. XVIII 298
3.1.3.5. O declínio da forma discursiva 305
3.1.4. A contribuição da tragédia clássica 311

3.1.4.1. A tragédia grega 311
3.1.4.2. O absolutismo e a tragédia clássica francesa 325
3.2. A Teoria da Catástrofe 333
3.2.1. Um pouco de matemática... 333
3.2.2. René Thom e antecedentes históricos 363
3.2.3. O grande “Salto” 373
3.2.4. Aplicações hermenêuticas da Teoria da Catástrofe 379

4. RECAPITULAÇÃO E CODA 391
4.1. O exame dos atratores e sua aplicação na Forma Sonata 392
4.2. A música ao alcance da Teoria da Catástrofe 404

5. REFERÊNCIAS 405

6. ANEXOS: PARTITURAS vol. anexo

6.1. SCARLATTI, D. Sonata em ré maior, K. 491.
6.2. BACH, J. C. Movimento I da Sonata para piano em si♭ maior, op. 17, nº 6.
6.3. MOZART, W. A. Movimento II da Sonata para piano nº 12 em fá maior, KV 332.
6.4. HAYDN, F. J. Movimento III da Sonata para piano nº 58 em dó maior, Hob. XVI: 48.
6.5. BEETHOVEN, L. Movimento I da Sonata para piano nº 23 em fá menor, op. 57 “Appassionata”.
6.6. SCHUBERT. F. Fantasia para piano em dó maior, op. 15 (D. 760) “Wanderer”.
6.7. LISZT, F. *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata.*
6.8. SCHUMANN, R. Movimento I da Fantasia para piano em dó maior, op. 17.
6.9. LISZT, F. Sonata para piano em si menor.
6.10. BERG, A. Sonata para piano, op. 1.
6.11. BÁRTOK, B. Movimento I da Sonata para dois pianos e percussão.

6.12. BOULEZ, P. Movimento III – Constellation/Miroir - da 3ª Sonata para piano.

1. INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a Teoria da Catástrofe se deu durante a leitura dos Sonetos de Amor de Francesco Petrarca (1304-1374), primeiros sonetos escritos na forma de mesmo nome (com quatorze versos) e dedicados a sua amada Laura de Novaes (1310-1348), por quem nutria grande amor platônico. A incerteza relativa à correta seqüência dos poemas era motivo de discórdia e polêmica entre a comunidade artística e científica: eventos paralelos ocorridos na vida do poeta levavam a crer que a ordem em que os textos foram publicados não correspondia a sua real ordem cronológica. A querela foi resolvida por cientistas da Universidade de Bologna que, a partir do emprego de uma teoria hermenêutica concebida nas Matemáticas, publicaram os textos em sua ordem cronológica correta. Esta teoria chamava-se Teoria da Catástrofe, idealizada pelo matemático René Thom duas décadas antes.

Colegas universitários na Europa apontavam o emprego corriqueiro da Teoria da Catástrofe em vários campos, como na Sociologia, Biologia, Ciências Naturais (Física e Química) e reiteradamente na Psicologia. Os estudos realizados a partir da Teoria da Catástrofe dos estados físicos da água eram famosos, tanto quanto os esclarecimentos sobre alterações químicas no cérebro associadas a distúrbios emocionais.

O contato com a literatura de Omar Calabrese, que aplicou a Teoria da Catástrofe para elencar, historicamente, uma seqüência de pinturas sobre pontes é igualmente notável. Outro brilhante trabalho na área das Artes Plásticas é o livro da Profª Dra. Neide Marcondes, que aponta a existência de uma catástrofe na escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) *Estasi di santa Teresa d'Avila* (1647-1652) realizada para a capela de Federico Conaro na Igreja de Santa Maria della Vittoria em Roma.

Retornando ao Brasil, busquei aplicações da Teoria da Catástrofe na Música, linguagem artística com forte pendor pela forma, surpreendentemente nada encontrando. A mesma busca foi realizada na Europa – Suíça, França, Inglaterra e Alemanha – e com perplexidade detectei que a Música, ao lado do Teatro e da Dança, era a única linguagem, aqui incluída a Arquitetura, as Plásticas (Pintura e Escultura), o Cinema e a Literatura (Poesia e Prosa), que não conhecia a hermenêutica criada por René Thom.

As fronteiras das Formas musicais tornaram-se bastante voláteis nas últimas décadas, conseqüência do surgimento de importantes estudos e publicações na área da Teoria e Análise Musical e Estética. Sonatas que há vinte anos não poderiam descrever a Forma de mesmo nome, graças a estudos comparativos de Filosofia e Estética são hoje consideradas este mais "bem acabado exemplo de organização desse universo caótico de emoções expresso em frases musicais[1]".

Assim, apresentou-se-me como natural aplicar esta teoria matemático-hermenêutica à Música, em complementação à análise harmônica tradicional e elegendo a Forma Sonata como receptáculo deste experimento que se mostrou, em todos os seus aspectos, exitoso. A associação da Retórica, técnica e arte fundamental para o correto entendimento do discurso musical contemporâneo e de toda música até o início do séc. XIX; da Filosofia, embasando, a partir do pensamento e reflexão, a concepção das formas estéticas e artísticas e do Teatro clássico, linguagem privilegiada e fruto da atenção das sociedades desde a Antigüidade greco-romana até meados do séc. XVIII, formou o arcabouço teórico para justificar o âmago da Forma, alimentando novos processos de aprendizado que emprestam novo sentido para a execução instrumental.

Historicamente, a Forma Sonata é posterior ao gênero musical de mesmo nome. Suas raízes encontram-se na dicotomia barroca, amalgamada em sua retórica e fortemente influenciada pelo Absolutismo e suas vertentes estéticas, enquanto sua gênese se dá a partir dos movimentos de dança das suítes barrocas, tão comuns aos grandes salões das cortes européias.

O aparecimento da Forma Sonata expandiu enormemente os horizontes dos compositores do séc. XVIII, que não encontravam mais sentido, verdadeiramente, nas formas aparentemente esgotadas que tinham a seu dispor. A complexidade da nova Forma, que permitia a expressão de idéias fortemente contrastantes e dispunha de grande espaço no Desenvolvimento para sua livre condução discursiva, aliada ainda à possibilidade de permitir ao ouvinte partilhar suas emoções de uma maneira

[1] ROSEN, Sonata Forms.

altamente idealizada mostraram-se prontamente eficazes para o sucesso imediato da Sonata.

Desenvolvida com grande vigor pela Escola de Mannheim, Haydn Mozart e Beethoven, a Sonata adentra o séc. XIX como o mais bem acabado exemplo de Forma musical. Contudo, a necessidade do homem romântico em romper com o ideário de cunho absolutista estabelecido pelo decoro aristocrático, acompanhada do declínio das formas discursivas, selou o fim da supremacia da Sonata na música. Paralelamente a isso, os compositores da Primeira Escola de Viena, especialmente Beethoven, que é o último deles, dilatam as fronteiras da Forma Sonata a distantes limites, absolutamente inimagináveis para Stamitz e seus músicos o que provoca uma sensação de mal-estar na primeira geração romântica: "como prosseguir?" tornou-se a questão de ordem. A opção por pequenas formas apoiadas no texto literário terminou por ser a saída encontrada e, aos poucos, o lied torna-se o gênero preferido desta geração, o que não significou que a obra-prima do gênero não fosse composta neste período: Liszt escreve sua Grande Sonata em si menor em 1853 e marca a máxima dilatação da Forma, feito que seria alcançado novamente oitenta e cinco anos depois por outro húngaro: Bartók.

A primeira definição da Forma Sonata aparece na metade do século XIX. Czerny e Marx publicam seus compêndios próximos a 1850 e a partir deles, a Sonata "correta" passou a estar à mão de todos.

O declínio paulatino da estética romântica, pautado pelos excessos expressivos, pela singularidade do gênio e de sua fantasmagoria por um lado e pela ascenção do pensamento positivista e determinista, abriram espaço para uma nova escola, comumente conhecida como Realismo, que encontra sua correspondente na música na necessidade de apoiar seu ideário em formas definidas e pré-estabelecidas. Estas condições permitiram o renascimento da Forma Sonata com Brahms, Bruckner e Mahler, sem o que, a revolução schönbergiana se nos pareceria improvável.

A necessidade de justificação teórica da Segunda Escola de Viena – que dissolvera a tonalidade e sacramentara o Atonalismo – deu novo fôlego à Forma Sonata, que emprestando uniformidade às novas experimentações harmônicas e acústicas. O êxito da estréia da Sonata para dois pianos e

percussão em 1938 mostrou que a grande Forma ainda estava longe de estar com seus dias contados e composições posteriores, lançaram mão dela para promover a arte total, como Boulez e sua Terceira Sonata para piano de 1959.

A Teoria da Catástrofe foi batizada por um fenômeno da Física ondulatória e surgiu a partir de reflexões de Thom sobre singularidades e bifurcações. Poincaré já realizara estudos topológicos em 1879 que serviram de ponto de partida para Andronov firmar a definição de topologia. Contemporâneo de Andronov, Whitney criava a Teoria das Singularidades em 1955 que, por meio do mapeamento de superfícies sobre o plano, apresentava as duas primeiras singularidades: a dobra e a cúspide. Zeeman tentava associar os achados quantitativos da neurofisiologia às descrições qualitativas da psicologia com a ajuda de modelos topológicos.

Chegamos aos anos sessenta com Thom, já contemplado com a Medalha Fields, trabalhando na área da Lingüística, tentava encontrar genealogias das línguas modernas e suas associações. Em 1962, ele assiste a uma palestra de Waddington em Edinburgh sobre a topologia aplicada à embriologia e decide aplicá-la a seus estudos lingüísticos. Não tem êxito, mas, voltando-se à Teoria das Singularidades, estudando Embriologia, reconheceu singularidades e desdobramentos matemáticos nos embriões e expandiu o significado de estabilidade estrutural, afirmando que qualquer corpo pode ser estável em qualquer ponto. Simultaneamente, Thom examinava singularidades de dimensões mais elevadas, experimentando com fenômenos ópticos e apresentando novos desdobramentos estáveis. Em 1972, por fim, munido de todas as ferramentas e demonstrações necessárias, Thom anuncia a Teoria da Catástrofe como uma nova “teoria hermenêutica” e propondo diversos campos para sua aplicação, contando, para isso, com o forte empenho de Zeeman em sua divulgação.

Há duas condições sine quæ non para a aplicação da Teoria da Catástrofe:

- O sistema descrito deve ser regido por um potencial;

- É indispensável que a conduta do sistema dependa de um número limitado de fatores de controle ou atratores.

A Forma Sonata é um sistema estável, regido por um potencial - que é o próprio discurso musical sobre o qual ela se estrutura – e que exige dois fatores de controle para sua determinação:

- a dicotomia existente entre seus temas componentes, de fundo musical, retórico e filosófico, que caracteriza a contraposição de idéias oriundas do período de sua gênese durante o final do período Barroco;

- a evolução harmônica que ela desenvolveu desde a sua concepção, que apresenta evidentes descontinuidades.

Como os diversos trabalhos publicados que tratam da aplicação hermenêutica da Teoria da Catástrofe nas Belas-Artes, pintura, escultura e literatura, este trabalho propõe sua aplicação na Música, em sua mais complexa forma musical. Ao piano serão executados seis exemplos em que foi aplicada a Teoria da Catástrofe:

Scarlatti, D.	Sonata é Ré maior, K. 491.
Bach, J. C.	Movimento I da Sonata em Si bemol maior, op. 17, nº 6.
Mozart, W. A.	Movimento II da Sonata em Fá maior, KV 332.
Haydn, F. J.	Movimento III da Sonata em Dó maior, Hob. XVI: 48.
Beethoven, L.	Movimento I da Sonata em fá menor, op. 57.
Schumann, R.	Movimento I da Fantasia op. 17.

2. EXPOSIÇÃO

UMA NOVA PROPOSTA DE ANÁLISE MUSICAL

2.1. A FORMA SONATA

ANTECEDENTES: RENASCENÇA X BARROCO

Curt Sachs (1881-1959) teórico da música foi o primeiro (1919) [2] a aplicar a teoria geral do barroco[3] do suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) à música. Nenhum período da História da Cultura européia foi tão cheio de contradições como este e dificilmente em algum outro a síntese entre os mais diversos elementos artísticos na literatura, belas artes, arquitetura, música e artes decorativas se fez tão presente. Fruto da Contra-Reforma e contrapondo-se ao ideal humanista do Renascimento e do Universo secularizado e centrado na figura do homem o Barroco traz a Vida e a Morte, o Mundano e o Profano e todas as preocupações a eles inerentes ao centro do pensamento humano sem, porém abandonar as conquistas do movimento anterior.

Assim, Barroco é, antes, um sinônimo de dualidade/dicotomia entre Material e Espiritual, Prazer e Dor, Pecado e Perdão, Vida e Morte.

[2] Há cadernos de notas de aula suas na Universidade de Berlin sobre a aplicação do Barroco de Wölfflin à música, mas somente a partir de 1940 é que seu uso tornou-se comum com a publicação de BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Co., 1947.

[3] *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien*. München: T. Ackermann, 1888.

A GÊNESE DA FORMA SONATA

SONATA

Sonata, em oposição à *Cantata*, é, literalmente, uma obra musical composta para ser tocada (em oposição àquela que é cantada) inicialmente por instrumentos de sopro ou corda. Com o passar dos tempos, passou a definir uma obra musical com estrutura definida e vários movimentos.

Sua origem mais remota está na *Canzona* uma forma poética italiana de grande flexibilidade métrica que tinha sua primeira estrofe musicada e que evoluiu no início do séc. XVI para uma peça essencialmente instrumental com ritmos cintilantes e característicos e no *Ricercare,* que era uma peça instrumental com caráter contrapontístico baseada em um ou mais temas suscetíveis de combinação.

H. WÖLFFLIN (1864-1945) **Teoria Geral do Barroco**	**C. SACHS (1881-1959)** **O Barroco na Música**
Conjunto	**Verticalidade**
Profundidade	**Melodia acompanhada**
Aberto	**Aberto**
Multiplicidade	**Discursivo**
Emoção (Bewegtheit)	**Emoção**

A primeira obra a adotar este nome foi a *Sonata pian' e forte à 8 alla quarta bassa*, em 1597, de Giovanni Gabrieli (1555-1612) e logo a denominação começou a se tornar comum também a obras para instrumentos solistas, denominando estruturas diferentes, como tocatas e fugas. Giovanni Legrenzi (1626-1690) dividiu o gênero Sonata em *sonata da chiesa* e *sonata da camera* e Arcangelo Corelli (1653-1713) codificou os gêneros em *solo, a due, a tre, a quattro* e a sonata da câmera com uma introdução formal e sucedida por uma seqüência de danças de suítes (movimentos estilizados de dança na mesma tonalidade) a ser tocada em serviços das cortes.

A *sonata da chiesa* consiste normalmente de uma introdução lenta, um allegro rápido, algumas vezes em forma de fugato, um movimento lento e cantabile e um rápido allegro finale, também muitas vezes escrito em fugato e em forma binária. Este esquema torna-se definitivo a partir das obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Georg Friedrich Händel (1685-1759), cem anos depois de seu surgimento. Guarda fortes similaridades, em sua estrutura harmônica, com a sonata da câmera, que se apresenta, contudo, como uma seqüência de danças de salão idealizadas, que daria lugar à Suíte, Partita, Ordre e às Ouvertures Francesas. A absorção da forma binária, comum nos últimos movimentos das *sonate da chiesa* pela sonata profana, será determinante no surgimento da nova forma musical, que seria essencial para o entendimento da história da música a partir da metade do barroco até o advento da revolução romântica.

Neste período, fortemente influenciado pelo renascimento classicista, através de sua literatura, teatro e principalmente por sua retórica, a Sonata assume uma Forma que lhe será peculiar, engendrada a partir da fusão dos gêneros *da chiesa* e *da câmera* e sua respectiva adaptação aos novos padrões do período. Domenico Scarlatti (1685-1757) já escreve muitas de suas 550 sonatas a partir desta nova forma, mas serão compositores da corte do Príncipe Eleitor do Palatinado Karl Theodor (1724-1799), conhecidos a partir de 1750, no seu conjunto, como Escola de Mannheim (sede da corte principesca), Johann Stamitz (1717–1757), Franz Xaver Richter (1709–1789), Christian Cannabich (1731–1798), Karl Joseph Toeschi

(1731–1788), Ignaz Holzbauer (1711–1783) e Anton Filtz (1733–1760) e mais tarde o filho de Johann Stamitz, Carl Stamitz (1745–1801) que, juntamente com os filhos de J. S. Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784) em Berlin, Carl Phillip Emmanuel[4] (1714-1788) em Hamburgo e Johann Christian (1735-1782) em Londres, que cristalizariam definitivamente a Forma Sonata. Esta seria, por sua vez, o foco de atenção dos músicos da primeira escola de Viena, Franz Joseph Haydn (1732-1806), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), que, adaptando o novo estilo em voga denominado "galante[5]", expandiriam muito as fronteiras da nova Forma, abrindo espaço para sua releitura pelo movimento romântico, adaptando-a à nova classe burguesa ascendente e mesmo contemporâneo. Haydn, Mozart e Beethoven são os grandes compositores que darão novo significado à dicotomia oriunda ainda do Barroco, esgotando a dualidade tônica/dominante e propondo uma nova retórica para explicar os desdobramentos da Forma Sonata.

O séc. XIX se inicia com uma importante ruptura social que terá reflexos imediatos na proposta da nova música. Charles Rosen destaca o imperativo romântico em romper com formas pré-estabelecidas, a partir da análise e exploração da dialética nos fragmentos musicais, mas salienta que sua contrapartida foi, inicialmente, o estreitamento das relações harmônicas a fim de garantir uma unidade artística. Construindo suas formas a partir das associações discursivas entre fragmentos musicais contrastantes, os compositores clássicos e românticos estão criando diferentes planos entre a realidade e a arte. Na Realidade, as emoções são caóticas e instáveis e sua expressão direta seria incompreensível, já que o caos é incompreensível. Se

---

[4] Carl Philipp Emmanuel foi igualmente precursor do estilo "sentimental" (*Empfindsam*) que pregava a clara demonstração de emoções e sentimentos na música, além da freqüente troca de afetos. Tinha uma relação muito próxima ao movimento *Sturm und Drang* e importantes paralelos com a ópera alemã.

[5]Surgiu no final do período Barroco, como reação ao rígido estilo polifônico de sua música. Suas características principais são a proximidade ao ideal do *Belcanto* (cantabilidade, naturalidade e facilidade de entendimento da idéia musical); uma voz principal dominante acompanhada; evoluções harmônicas simplificadas, porém cheias de efeito (polarização T-D); frases curtas e melodia elegante com pouca ornamentação.

a arte não fornece certa ilusão de caos, ela fracassa ao espelhar a realidade e é irreal. E ainda: o caos “real” precisa ser organizado para ser expresso. Rosen afirma ainda que a Sonata é um bem acabado exemplo de organização desse universo caótico de emoções expresso em frases musicais que também será abraçado pelos românticos, que elegerão o piano, com toda a nova capacidade de dimensionamento de emoções, seu meio de expressão excelente.

A NOVA ESTÉTICA

Homem barroco **Homem romântico**

ENCICLOPEDISTAS (Ancien Regime)	ROUSSEAU (Sociedade Burguesa)
Ordem	Individualismo
Calma, controle do sentimento	Subjetivismo
Harmonia	Imaginação
Balanço	Espontaneidade
Idealização da forma	Emoção e transcendência
Racionalidade	Irracionalidade (Fantasia)

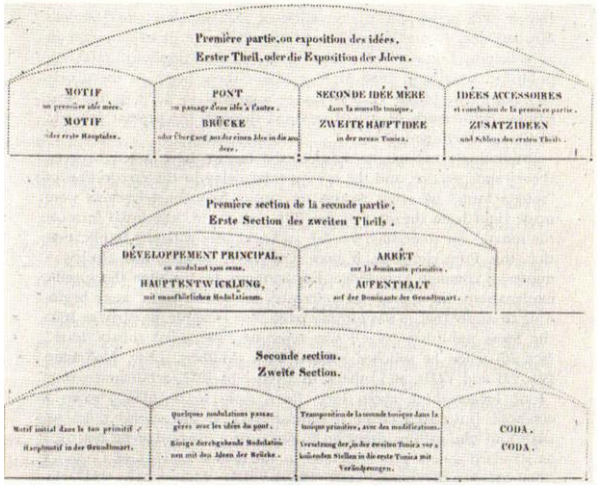
OS TEÓRICOS DA FORMA

Mas foi somente no ano de 1837 que o prolífico pianista, escritor e pedagogo austríaco Carl Czerny (1791-1837), no prefácio para o seu *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst oder vollständiges Lehrbuch der Composition op. 600* em três volumes, anunciou que seria ele o primeiro a descrever a sonata de maneira mais ampla e detalhada. A "detalhada" descrição do compositor em quarenta e nove páginas no Capítulo VI de seu tratado dizia respeito diretamente sobre o que "deveria" conter cada movimento de uma sonata em quatro partes (allegro, adagio ou andante, minueto ou scherzo e finale ou rondó).

Tratando especificamente do primeiro movimento, ele prescrevia evitar o retorno à tonalidade principal no desenvolvimento e afirmava como condição sine quae non a necessidade do compositor de prender-se a uma "forma pré-estabelecida, porque caso contrário, a obra não poderia chamar-se sonata". Ele ainda via o mesmo primeiro movimento dividido em duas partes, baseando-se na tradição corrente e no *Traité de composition musicale*[6] (1826) de Anton Reicha (1770-1836) que ele mesmo versara para o alemão:

- a primeira parte continha o "tema principal", sua extensão e modulação para "a tonalidade mais próxima", um "tema intermediário" e sua extensão

FORMA SONATA (SÉC. XVIII)



6 REICHA, A. (1770-1836), *Traité de haute composition musicale* (Paris, 1826)

nessa tonalidade relacionada e uma melodia final que encerra esta secção na mesma tonalidade próxima antes da barra de repetição;

- a segunda parte se divide em duas secções: um “desenvolvimento” modulatório de quaisquer das idéias (ou todas elas) apresentadas na primeira parte e que deveria terminar na tonalidade do primeiro tema, e um “retorno”, que reinicia a primeira parte com todos os ajustes necessários para que o movimento terminasse na mesma tonalidade em que começara. Czerny ainda ilustra seu trabalho com relevantes exemplos de exitosas sonatas de compositores clássicos, como Mozart (1756-1791), Haydn (1732-1809), Muzio Clementi (1752-1832), Beethoven (1770-1827) e Jan Dussek (1760-1812).

Parece que Czerny teve sim razão ao se auto-proclamar o primeiro teórico a tratar da Sonata de maneira tão extensa e detalhada, mas o atraso na edição da obra – que apareceria para o público somente em 1848 – deu tempo a que um novo e mais detalhado tratado de composição surgisse: *Die Lehre von der musikalischen Komposition* em quatro volumes de Adolphe Marx (1795-1866) é publicado em 1845 e é definitivamente o primeiro tratado de Musicologia a explicitar a Forma sonata e tratá-la como tal por 137 páginas de seu terceiro volume.

Marx devotou especial atenção à terminologia empregada, diferenciando frases e períodos e preferindo caracterizar a forma como ternária, ao invés de binária como era corrente até então, além de incluir outros movimentos “compostos”- como rondó-sonata ou sonata fugal derivados da forma-mãe. Ele fez também clara distinção entre a sonata-forma e a Sonata-obra (aquela que pode ter vários movimentos) e a sonata-forma e os rondós, conceituando a sonata-forma em duas ou três partes, além de falar sobre o fluxo tonal de uma sonata-forma em modo maior e menor e sobre variações no seu projeto temático.

FORMA SONATA (1845)

EXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO		RECAPITULAÇÃO				CODA	
Tema Principal	transição	Tema(s) Secundário(s)	[codetta]	Vários elementos baseados nos temas e Trabalhados seqüencialmente	ponte	Tema Principal	retransição	Tema(s) Secundário(s)	[codetta]		codetta
tônica	→	Dominante ou relativa maior		Ênfase na subdominante		tônica	vários	tônica	tônica	Ênfase na subdominante	tônica

2.2. A TEORIA DA CATÁSTROFE

INTRODUÇÃO

O vocábulo *catástrofe* tem duas acepções diferentes: É um substantivo feminino, originado do grego *katastrophê, ês,* que significa agitação, transtorno, ruína, desastre, e do latim tardio *catastròpha, ae,* significando mudança de fortuna para o bem ou para o mal, desenlace, solução; desfecho no fim de um poema ou de uma composição teatral. Chegou até nós pelo provençal e pelo fr. *catastrophe* (1552), sinônimo de fim, desenlace, desfecho, final feliz ou infeliz; o português a situa historicamente em 1679 pela primeira vez como *catastrophe* e em 1698 como *catástrofe.*[7]

As teorias pré-quânticas (Max Planck 1900) de radiação prediziam que ondas eletromagnéticas ao trocar sua freqüência para valores cada vez mais altos, passando pela luz visível à ultravioleta, e ainda depois dela, causariam uma grande explosão catastrófica, aqui entendida como uma mudança súbita e/ou violenta, representando uma resposta descontínua a variações suaves nas condições externas.

A partir deste momento, Catástrofe passa a ser entendida também como qualquer transição descontínua que ocorre quando um sistema[8] pode ter mais do que um estado estável ou quando pode seguir mais de um curso estável de mudança[9] ou como mudança súbita e/ou violenta, representando respostas

---

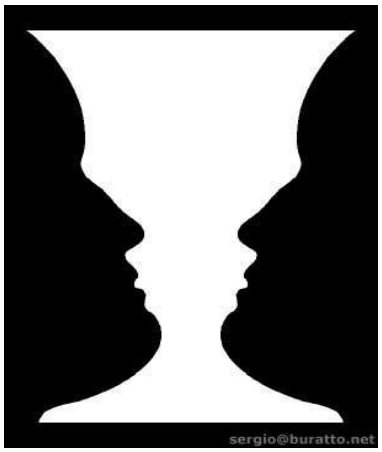
[7] Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2005.

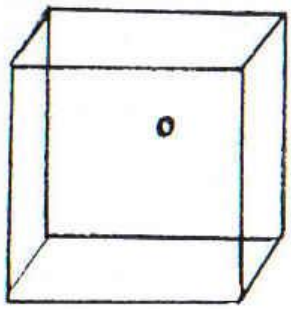
[8] Sistema é um conjunto de elementos interconectados em que transformações ocorridas em uma das partes influenciará todas as outras. Vindo do grego, o termo "sistema" significa "combinar", "ajustar", "formar um conjunto". Um sistema consiste, geralmente, de componentes (ou elementos) que são ligados uns aos outros para facilitar o fluxo de informações, matéria ou energia. O termo é também usado para descrever qualquer conjunto de entidades que interajam e sobre o qual um modelo matemático pode ser construído. Função matemática é definida por uma regra de correspondência que associa um único valor à variável *y* para cada valor atribuído à variável

[9] WOODCOCK, A. & DAVIS, M. *Teoría de las Catástrofes*. Madrid: Ediciones Catedra, 1994.

descontínuas[10] a variações suaves nas condições externas,[11] e será esta a definição precípua a ser adotada por René Thom na fundamentação de sua Teoria da Catástrofe.

DOIS EXEMPLOS DE CATÁSTROFES ELEMENTARES:





(Um observador atento vislumbrará duas figuras ou um cálice no primeiro exemplo e não saberá determinar se a circunferência está em uma face do cubo, dentro dele, ou se o atravessa por inteiro no segundo).

RENÉ THOM (1923-2002)

Nasceu em Montbéliard em 1923. Graduou-se em Matemática e Filosofia e Doutorado orientado por Henri Cartan com trabalhos na teoria do co-bordismo que lhe valeu a medalha Fields em 1958. Trabalhava com semântica, estudando aspectos

[10] Descontinuidade é o conceito matemático que surge quando o limite de uma função não existe, ou quando existe, mas não coincide com o valor da função em um ponto ou intervalo determinado.

[11] ARNOLD, V. I. *Teoria da Catástrofe*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1989.

lingüísticos topologicamente[12] tentando encontrar uma gramática universal quando idealizou a Teoria das Catástrofes que tenta descrever, de uma forma cuja realização era impossível para o cálculo diferencial, situações nas quais forças conduzem sistemas a mudanças abruptas, por ele chamadas de catástrofes. Morreu retirado em 2002.

DESCONTINUIDADE-SISTEMA-FUNÇÃO

Descontinuidades ocorrem quando o limite[13] de uma função deixa de existir. Algumas funções conhecidas são a trigonométrica, com suas curvas de seno, cosseno e tangente; a exponencial, definida como uma série infinita ou como limite de uma seqüência com $y = f(x) = e$[14], básica para a função logarítmica já que a taxa de variação de ex no ponto x = t vale e^t, daí seu papel único como base do logaritmo natural[15] no cálculo diferencial e integral, já que a variação de ex no ponto x=t vale e^t e a logarítmica, com $y = f(x) = \ln e$ *ou* $\log x = r \leftrightarrow a = x$

PRECURSORES DO CÁLCULO DIFERENCIAL

Os primeiros estudos de cálculo diferencial remontam à Antigüidade, relacionados ainda com o cálculo de volume de pirâmides e outros objetos arquitetônicos. As limitações da matemática, contudo, adiaram seu desenvolvimento para o

---

[12] Topologia é o ramo da Matemática que estuda as propriedades dos objetos geométricos que não mudam quando sofrem deformações, como por exemplo, o círculo e a elipse.

[13] Em matemática, o conceito de limite é usado para descrever o comportamento de uma função à medida que o seu argumento se aproxima de um determinado valor, assim como o comportamento de uma sequência de números reais, à medida que o índice (da seqüência) vai crescendo, i.e. tende para infinito. Os limites são usados no cálculo diferencial e em outros ramos da análise matemática para definir derivadas e a continuidade de funções.

[14] Número de Euler ≈ 2, 71828

[15] Logaritmo é o expoente que uma dada base deve ter para produzir certa potência. Como exemplo, o logaritmo de 81 na base 3 é 4, pois 4 é o expoente que a base 3 deve usar para resultar 81.

Renascimento, após a Álgebra ter sido desenvolvida pelos persas e indianos e transmitida a nós por meio dos árabes.

René Descartes (1596-1650) era filho de família rica. Seu pai era advogado e juiz (tinha título de escudeiro), dedicado ao comércio, direito e à medicina. Perdeu a mãe com um ano e foi criado pela avó. Muito especulativo, aos oito anos ingressou num colégio jesuíta. A meditação era seu passatempo preferido, além de se mostrar extremamente religioso. Alistou-se no exército de Maurício de Nassau onde conheceu Isaac Beeckman, professor de mecânica e matemática. Em 1620, após dormir por dez horas, teve um sonho que lhe dizia ter a "missão de reunir todo o conhecimento humano em uma ciência universal única, toda construída de certezas racionais", passando a dedicar-se então exclusivamente à filosofia e matemática. Em 1637 publica um trabalho sobre Óptica, Astronomia, Geometria, cujo prefácio, contém o importante *Discurso sobre o método* em que defende o método matemático como modelo para a aquisição de conhecimentos em todos os campos, propondo um método de observação, análise e compreensão e comprovação, que definirá os rumos da ciência moderna a partir de então. Foi o inventor da Geometria Analítica, que é descrita pela primeira em um dos três apêndices do *Discurso sobre o método*, chamado *A Geometria* e que foi considerado o marco inicial da filosofia moderna, unificando a Álgebra e a Geometria através de um sistema de coordenadas, conhecidas posteriormente como Cartesianas[16]. A Geometria Analítica possibilitou a resolução de problemas de uma área em outra e abriu caminho para especulações que dariam origem ao cálculo diferencial. Em 1641 publica *Meditações sobre filosofia primeira* com os primeiros seis conjuntos de objeções e respostas em que expande o método cartesiano exposto em *Discurso sobre o método*.

[16] Cartesius era a "tradução" latina para Descartes.

Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716). Polímata alemão, filho de um professor de filosofia moral que morreu quando ele tinha oito anos, deixando-lhe sua biblioteca. Aos seis anos ingressou na Universidade de Leipzig, onde se formou em Direito. Com doze já falava latim e grego e aos dezessete já era conhecido por sua genialidade. Com vinte e dois anos, Doutor pela Universidade de Nürnberg, foi o primeiro a perceber que a anatomia da lógica - "as leis do pensamento"- era assunto de análise combinatória. Em 1666 escreveu *De Ars Combinatoria*, no qual formulou um modelo que é o precursor teórico de computação moderna: todo raciocínio, toda descoberta, verbal ou não, é redutível a uma combinação ordenada de elementos tais como números, palavras, sons ou cores. Criou o conceito de função, usado para descrever a quantidade relacionada a uma curva, como, por exemplo, a inclinação ou um ponto qualquer situado nela. Em parceria com Christiaan Huygens (1629-1695), realizou importantes trabalhos que resultaram na teoria ondulatória da luz. Inventou a calculadora e em 1676 já tinha desenvolvido algumas fórmulas elementares do cálculo e descoberto o teorema fundamental do cálculo diferencial e integral, que só foi publicado em 11 de julho de 1677, onze anos depois da descoberta não publicada de Newton.

Isaac Newton (1643-1727) nasceu prematuro, seu pai morreu antes de ele nascer e foi criado pela avó. Em 1666 elaborou quatro de suas principais descobertas: o Teorema Binomial[17], o Cálculo, a Lei da Gravitação Universal e a natureza das cores. Construiu o primeiro telescópio em 1668 e foi o primeiro e a observar o espectro visível obtido pela decomposição da luz solar ao incidir sobre uma das faces de um prisma triangular transparente, enunciando a teoria de propagação corpuscular da luz em 1675. Em 5 de Julho de 1687 publica em

[17] $(x+a)^n = \sum_{k=0}^{n} \binom{n}{k} x^k a^{n-k}$

três volumes, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, uma das mais importantes obras já escritas, tratando principalmente de física, astronomia e mecânica (leis dos movimentos, movimentos de corpos em meios resistentes, vibrações isotérmicas, velocidade do som, densidade do ar, queda dos corpos na atmosfera, pressão atmosférica, etc.), generalizando a Teoria de Kepler[18] e apresentando o Cálculo Diferencial e as três chamadas leis[19] de Newton, base do desenvolvimento científico e matemático até o advento da Teoria da Relatividade.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DA TEORIA DA CATÁSTROFE

Pierre Simon de Laplace (1749-1827). Newton dizia que um corpo não mudava seu estado de movimento ou de repouso até que atuassem sobre ele forças externas. Laplace afirmou então que ele se movia a uma posição de *potencial mínimo*. Desde então é comum falar de sistemas governados pela tendência de buscar um mínimo de energia potencial apesar de a energia ser de tipos diferentes, como por exemplo, uma mola estendida que tende a se contrair (potencial mecânico), os produtos químicos de uma pilha que tendem a reagir (potencial químico) ou uma bola que tende a rodar colina abaixo (potencial gravitacional)

---

[18] Johannes KEPLER (1571-1630) foi matemático e astrônomo alemão que enunciou as três Leis do Movimento Planetário (1609):
"O planeta em órbita em torno do Sol descreve uma elipse em que o Sol ocupa um dos focos";
"A linha que liga o planeta ao Sol varre áreas iguais em tempos iguais";
"Os quadrados dos períodos de revolução dos planetas são proporcionais aos cubos dos eixos máximos de suas órbitas".

[19] Lei da inércia: "um corpo continua no seu estado de repouso (velocidade zero) ou de movimento retilíneo uniforme (velocidade constante) a menos que seja obrigado a mudá-lo pela ação de uma força externa."

Princípio fundamental da dinâmica: "se uma força de desequilíbrio age sobre um corpo, a aceleração produzida por ela é proporcional à força aplicada. A constante de proporcionalidade é a massa inercial do corpo."

Lei da ação e reação: "em um sistema, onde não estão presentes forças externas, toda força de ação é sempre oposta por uma reação igual e oposta."

Jules Henri Poincaré (1854-1912). Já em 1879 anunciava a Teoria das Bifurcações a partir da análise dos estados de equilíbrio de sistemas evolutivos. Entre 1880-90 tentava relacionar o cálculo e a topologia[20] (*analisis situs)* para criar uma dinâmica qualitativa e aplicá-la aos problemas não resolvidos do movimento planetário, já que a teoria Newton não conseguia relacionar três corpos, quando em 1887, a partir da variação do problema dos três corpos aplicada à estabilidade do Sistema solar, definiu o "sistema caótico determinista" [21], que forneceria material para o início do desenvolvimento da Teoria do Caos na década de 1980. Poincaré iniciou ainda a associação da topologia

Alexander Andronov (1901-1952), seguindo o trabalho de Poincaré, passou para a matemática suas questões físicas, analisando topologicamente as soluções estáveis das equações e firmando a definição de topologia.

Hassler Whitney (1907-1989) criou a Teoria das Singularidades em 1955 com a ajuda do mapeamento de superfícies sobre o plano e definiu as duas singularidades "possíveis": dobra e cúspide[22].

---

[20] *Analysis Situs*, 1895

[21] "Um sistema complexo com muitos corpos retorna a uma mesma disposição?" "Uma ligeira perturbação somente "toca suavemente" um sistema ou o leva a um comportamento qualitativo completamente diferente?"

[22] Dobra Cúspide

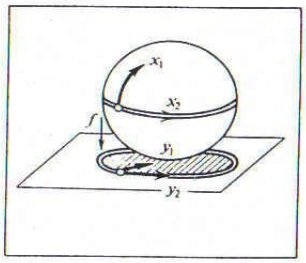


Figura 1

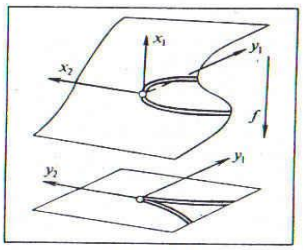


Figura 2

Erik Christopher Zeeman (1925) acreditava que modelos topológicos poderiam ser a ponte entre os achados quantitativos da neurofisiologia e as descrições qualitativas da psicologia, como reações químicas cerebrais associadas ao comportamento.

Conrad Hal Waddington (1905-1975) explicou, em uma palestra em 1962 sobre a topologia aplicada à embriologia, o desenvolvimento das espécies através do tempo através da topologia embrionária.

RENÉ THOM E A TEORIA DA CATÁSTROFE

René Thom (1923-2002), estudando Embriologia a partir da Teoria das Singularidades, reconheceu singularidades e desdobramentos matemáticos nos embriões e expandiu o significado de estabilidade estrutural, afirmando que qualquer corpo pode ser estável em qualquer ponto. Thom examinou ainda singularidades de dimensões mais elevadas, experimentando com fenômenos ópticos (cáusticas[23]) e apresentando sete novos desdobramentos estáveis[24].

Em seu livro *Stabilité structurelle et morphogènese* de 1972 ele anuncia a Teoria da Catástrofe, por ele definida como:

> "uma teoria matemática no sentido em que se utiliza de instrumentos matemáticos na interpretação de alguns dados experimentais. É uma teoria hermenêutica, ou melhor, ainda, uma metodologia, mais do que uma teoria, que visa à interpretação dos dados experimentais, utilizando, para a consecução deste objetivo, instrumentos matemáticos cuja lista, de resto, não está *a priori* definida" [25].

[23] Cáustica, em Óptica, é a superfície dos raios de luz refletidos ou refratados por uma superfície curva ao objeto, ou a projeção dessa superfície de raios em outra superfície.
[24] *Stabilité structurelle et morphogènese* (1972).
[25] THOM, R., *Parábolas e Catástrofes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, p. 124.

Woodcock e Davis a definem como:

> "uma nova forma de pensar a mudança no curso dos acontecimentos, na forma de um objeto, no comportamento de um sistema, das próprias idéias. É uma teoria que sugere desastres e efetivamente pode aplicar-se à queda de uma ponte ou de um Império, mas também trata de mudanças muito tranqüilas como a trajetória do Sol ao fundo de um lago ou a transição da vigília ao sono[26]".

Oscar Calabrese apresenta a Teoria da Catástrofe como uma

> "teoria extraída do âmbito matemático para explicar em termos geométrico-topológicos a natureza de alguns fenômenos descontínuos que se apresentam na evolução de um sistema, com saltos qualitativos internos à continuidade sistêmica [27]" .

Algumas condições mostram-se necessárias para a aplicação da Teoria da Catástrofe:

- O sistema descrito deve ser regido por um potencial (conceito que resume em uma única quantidade todas as forças que atuam sobre o objeto) e

- É indispensável que a conduta do mesmo sistema dependa de um número limitado de fatores de controle ou atratores (conjuntos de atração no espaço de fase, que se chamam *estranhos* quando associados a turbulências).

Por outro lado, o tipo qualitativo de qualquer descontinuidade não depende da natureza específica do potencial, mas sim de sua existência; das condições específicas que regulam o comportamento e sim de seu número; da relação quantitativa de causa-efeito entre suas condições e o comportamento resultante, mas sim do feito empírico de que esta relação existe.

---

[26] WOODCOCK, A. e DAVIS, M., *Teoría de las Catástrofes,* Madrid: Ed. Catedra, 1994, p. 13
[27] CALABRESE, O. "*Uno sguardo sul ponte*", in *Casabella*, Ed. 469, 1981.

2.3. UM NOVO PRISMA PARA O ENTENDIMENTO DA FORMA SONATA

Em pouco tempo, a Teoria da Catástrofe já servia para analisar qualitativamente, como teoria hermenêutica, importantes processos na Biologia, Embriologia, Lingüística, Física, Embriologia, História Social, Psicologia e problemas evolutivos de diversas naturezas. O biólogo Brian Goodwin (1931-2009), cuja reconhecida obra experimental e teórica sobre ciclos temporais nas células escreveu que o livro de Thom dava "uma sensação de libertação e iluminação semelhante ao que, suponho, deveram sentir os astrônomos do séc. XVI quando se lhes apresentou a geometria heliocêntrica copernicana[28]".

Os dois supostos necessários para a aplicação da Teoria da Catástrofe a um sistema em sua forma atual são:

- primeiramente, é necessário que o sistema descrito seja regido por um *potencial*;

- e em segundo que sua conduta dependa de um número limitado de fatores de controle (atratores).

Como vimos, o conceito de *potencial* é amplamente utilizado. A precisão matemática do conceito, contudo, varia de caso para caso. Está claro que uma tira de borracha, por exemplo, se comporta de maneira que se minimize a tensão, o que é matematicamente comprovado e que também pode submeter-se a uma análise qualitativa por meio da Teoria da Catástrofe; mas podemos ter, igualmente, modelos de opinião pública sobre os governos democráticos que maximizem o apoio público a sua política – o que, aliás, é amplamente utilizado - que podem não ter uma significativa expressão quantitativa e, por meio da análise topológica mostrar um excelente resultado.

[28] WOODCOCK, A. e DAVIS, M., p. 80.

A Forma Sonata é um sistema estável, regido por um *potencial* - que é o próprio discurso musical sobre o qual ela se estrutura – e que exige dois fatores de controle para sua determinação:

- a dicotomia existente entre seus temas componentes, de fundo musical, retórico e filosófico, que caracteriza a contraposição de idéias oriundas do período de sua gênese durante o final do período Barroco e

- a evolução harmônica[29] que ela desenvolveu desde a sua concepção, que apresenta evidentes descontinuidades.

Como os diversos trabalhos publicados que tratam da aplicação hermenêutica da Teoria da Catástrofe nas Belas-Artes, pintura, escultura e literatura, este trabalho propõe sua aplicação na Música, em sua mais complexa forma musical.

Como proposto pelos exemplos acima e a ser demonstrado nos capítulos ulteriores, é perfeitamente plausível propor uma nova forma de análise qualitativa da Forma Sonata a partir da Teoria da Catástrofe, fixando dois atratores e definindo a superfície de comportamento de diferentes obras que levam este nome, a partir da variação nos eixos destes dois atratores e determinando seu ponto de catástrofe.

[29] Aqui entendida como os gregos a entendiam: melodia, ritmo e harmonia.

3. DESENVOLVIMENTO

3.1. SONATE, QUE ME VEUX-TU?

3.1.1. UMA NOVA FORMA

3.1.1.1. A CONCEPÇÃO HISTÓRICA DA FORMA SONATA

A *QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES*

O título deste capítulo diz respeito diretamente à famosa *Querelle des anciens et des modernes,* polêmica nascida na Academia Francesa[30] no final do séc. XVII que agitaria profundamente o mundo acadêmico, literário e artístico francês e europeu. Os antigos, capitaneados por Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), apoiavam uma concepção de criação literária baseada na imitação dos autores da Antigüidade Clássica. Esta tese estava fundamentada sobre a idéia de que este período histórico tinha atingido a perfeição artística. A escolha de assuntos antigos, já tratados pelos autores trágicos gregos, por Jean Racine (1639-1699) para suas tragédias ilustra esta concepção da literatura respeitosa às regras do teatro clássico, que chegou até nós por meio de Aristóteles e sua *Poética.* Os modernos se fizeram representar por Charles Perrault (1628-1703), que apoiava o mérito de seus contemporâneos e afirmava que os autores da Antigüidade, ao contrário do que dizia Boileau, não eram insuperáveis e que a criação literária deveria inovar. Os modernos preconizavam uma literatura adaptada à época contemporânea e às formas artísticas novas.

O Humanismo redescobre os antigos para entrar nos tempos modernos, imita-os para criar as formas novas na Renascença, dividindo-se, no final do séc. XVII, em duas correntes que separam a imitação regrada dos autores de obras antigos dos inovadores. Uma primeira querela italiana já dominara a Renascença. Os modernos eram, então, anti-escolásticos.

Na França, a tomada progressiva de controle do espaço nas letras pelos clássicos que preconizavam a imitação das regras e dos textos antigos

[30]Academia fundada em 1635 pelo Cardeal de Richelieu no reinado de Luís XIII em Paris, com a função de aperfeiçoar e difundir a cultura e língua francesa.

é marcada por querelas ao redor da pergunta básica: devemos limitar-nos a imitar os mitos pagãos ou podemos utilizar os heróis cristãos ou mesmo retornar às epopéias cristãs e francesas? O cristianismo permitir-se-ia traduzir pelos grandes modelos passados? Em 1677 os modernos têm sua primeira vitória, quando, após um debate sobre a questão das inscrições, decide-se que os monumentos do reino seriam gravados em francês não mais em latim. Os dois partidos então se dividem: de um lado, o clero e a academia, que preconizava o respeito às regras de imitação da Antigüidade, como por exemplo, as *bienséances* e a *vraisemblance*, num humanismo moral voltado ao rigor e à eternidade da obra; do outro lado, os modernos, que criticavam a geração dos clássicos na corte e apoiavam-se sobre o gosto do público parisiense.

As discussões se acirram a partir de 1687 quando Perrault apresentou um poema em que fazia uma grande apologia ao reinado de Luís XIV e publica *"Parallèle des anciens et des modernes"*[31], onde ataca os antigos comparando, num diálogo fictício, as realizações dos antigos com as realizações modernas em quase todos os aspectos da vida humana. A controvérsia girava, essencialmente, ao redor de dois modelos estéticos opostos: o princípio da imitação orientado para a Antigüidade como ideal de beleza absoluto, por um lado, e o princípio do gênio de imaginação que extrai a inspiração de si mesmo. O paralelo científico se traduzia na oposição entre a submissão à superstição antiga contra uma crítica cartesiana[32].

A *Querelle* serviu, com efeito, de cobertura a opiniões opostas de alcance muito mais profundo. De um lado, a idéia de autoridade foi fortemente atacada e do outro, o progresso passou a ser visto com grande expectativa. A renovação do interesse pela Antigüidade à época clássica traduziu-se em uma reavaliação crítica dos acervos deste período que terminaram por submeter até as Escrituras ao exame dos modernos.

[31] http://books.google.com.br/books?id=7f8OAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=parallele+des+anciens+et+des+modernes+perrault&source=bl&ots=MFrziECWZd&sig=YZoUs43tRfwQ2WoFLd-9fS5_-Vg&hl=pt-BR&ei=8vVnS7j9C5-ltgfg_6XsBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CCgQ6AEwCA#v=onepage&q=&f=false

[32] FONTENELLE, B. B. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. http://fr.wikisource.org/wiki/Entretiens_sur_la_pluralit%C3%A9_des_mondes

Igualmente, o desafio lançado à autoridade pelos modernos, mesmo no campo literário, anunciou as questões, cuja política e religião seriam objeto no decorrer do séc. XVIII. O desafio corrente de optar na música pelo estilo italiano ou francês desaparecerá por completo para que o Nacionalismo deixe de se uma mera opção estilística para se tornar uma herança do "espírito nacional[33]".

Na Alemanha, cuja formação nacional ainda não existia, a *Querelle* teve uma importante derivação com a controvérsia entre Johann Christoph Gottsched (1700-1766) e os suíços Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1776) [34]. Johann Joachim Winckelmann desempenhou, igualmente, um papel importante na transferência da querela para o mundo de língua alemã em especial com seus *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst* (1755). No final do séc. XVIII, a temática da *Querelle* reaparece com Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) e os irmãos August e Friedrich Schlegel.

Na música, a *Querelle* surge com a publicação dos *Concerti Grossi*[35] *op. 5* de Corelli em 1704 em Paris (publicados primeiramente em Roma, 1700). Os modernos prontamente reagiram à música do maestro italiano de forma extremamente negativa. Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657-1757), apoiado pelos modernos que defendiam a música francesa, escreveu um artigo intitulado *Sonade*[36]*, que me veux-tu?*[37], criticando a música italiana, especialmente a instrumental, que a seu ver é *"sem desenho e sem*

---

[33] Segundo Herder (DAHLHAUS, C. *Nineteenth-Century Music,* pág. 40):
"A hipótese do 'espírito nacional' de Herder coincidiu com um nacionalismo político que surgiu na era da revolução e o pensamento característico por trás deste nacionalismo era, em conflito com as lealdades, que o cidadão possuiu sua submissão fundamental não a sua crença, classe ou dinastia, mas a uma nação. Motivos políticos e antropológicos se uniram à noção de originalidade estética, que surgiu repentinamente em cena no final do séc. XVIII com o Sturm und Drang *para formar um complexo de idéias em que os conceitos de originalidade, nacionalidade e autenticidade se fundiram".*

[34] Objeto de estudo no capítulo 3.1.2.

[35] O título da obra quando de sua publicação era *12 sonate a due per violino e basso continuo (6 da chiesa e 6 da camera).*

[36] Fontenelle defendia o afrancesamento da palavra *Sonata,* que deveria se tornar *Sonade.*

[37] Este artigo daria nome à Terceira Sonata de Pierre Boulez (1925) que escreve um importante artigo sobre ela (*Sonate: que me veux-tu?).*
In BOULEZ, P. *Orientations: collected writings*. Harvard: Harvard University Press, 1981, p. 143-155).

objeto e não pode, por isso, falar ao espírito e à alma", ao contrário da música lírica.

François Couperin (1668-1733) tentará por fim à disputa entre as duas formas de expressão com duas *Apothéoses*: *L' Apothéose de Corelli* (1724) e *L'Apothéose composée à la memoire de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725), explicitando seu ideal de união dos estilos francês e italiano, por meio de música programática, em que Lully e Corelli são colocados no Parnaso.

VARIEDADES DE TEMAS MUSICAIS

Muitos músicos têm uma noção geral do que constitui a forma musical. Se perguntados, eles provavelmente responderiam que Forma diz respeito a como as várias partes da composição estão organizados e ordenados; como normatizar padrões de material que se repetem nas obras; como diferentes secções de uma obra são organizadas em temas e como os temas se subdividem em frases menores e motivos. Este entendimento geral da forma é, contudo, razoavelmente preciso e pode ser usado como base de uma investigação mais detalhada sobre como as partes de uma obra musical são definidas e separadas umas das outras.

Mais tecnicamente, a Forma de uma obra musical pode ser descrita minimamente como um arranjo hierárquico de espaços de tempo distintos e perceptível e auditivamente significativos. Cada *grupo* – um "pedaço" de música (como os psicólogos diriam) em cada nível da hierarquia – pode ser identificado em termos de duração de seus compassos. Assim, nós falamos de uma idéia de dois compassos agrupada com outra idéia de dois compassos para formar uma frase de quatro compassos, que, por sua vez, agrupa-se com outra frase de mesma duração para formar um tema de oito compassos e assim por diante (evidentemente, estruturas agrupadas não são necessariamente simétricas). Tais identificações por meio da duração de compassos têm valor limitado, posto que elas não dizem nada sobre o conteúdo dos grupos ou de como eles se relacionam entre si (exceto no que

diz respeito à duração). Assim, a maioria das teorias tradicionais de forma identifica alguns grupos com *rótulos,* como letras do alfabeto, que indicam se o conteúdo musical de um grupo é o mesmo, ou semelhante, ou de forma diferente de outro grupo (por exemplo, A-A', A-B-A', etc.). Ainda mais precisos são os rótulos que especificam a *função formal* do grupo, quer dizer, o papel mais preciso que o grupo tem na organização formal da obra. Por exemplo, um determinado grupo de quatro compassos pode ser definido como uma frase "antecedente" em relação à seguinte "conseqüente"; um grupo de oito compassos pode servir como "tema principal" de um minueto; ou um grupo de setenta e três compassos pode funcionar como o "desenvolvimento" de uma sonata.

As proposições aqui apresentadas revelam um conjunto abrangente de tais funções com o objetivo de analisar a forma clássica mais precisamente, definindo um conjunto de *processos* formais (por exemplo, repetição, fragmentação, extensão, expansão) e um conjunto de *categorias* formais (como sentença, período, forma ternária, sonata, rondó). Temas são as idéias principais que estruturam o discurso musical e como tal, podem ser considerados como sua célula (não confundir aqui com *célula musical*) a partir do qual grandes Formas são engendradas. William Caplin[38] classifica os temas quanto a sua estrutura e os divide em quatro formas:

- Sentença;

- Período;

- (Pequena) forma ternária[39] e

- (Pequena) forma binária.

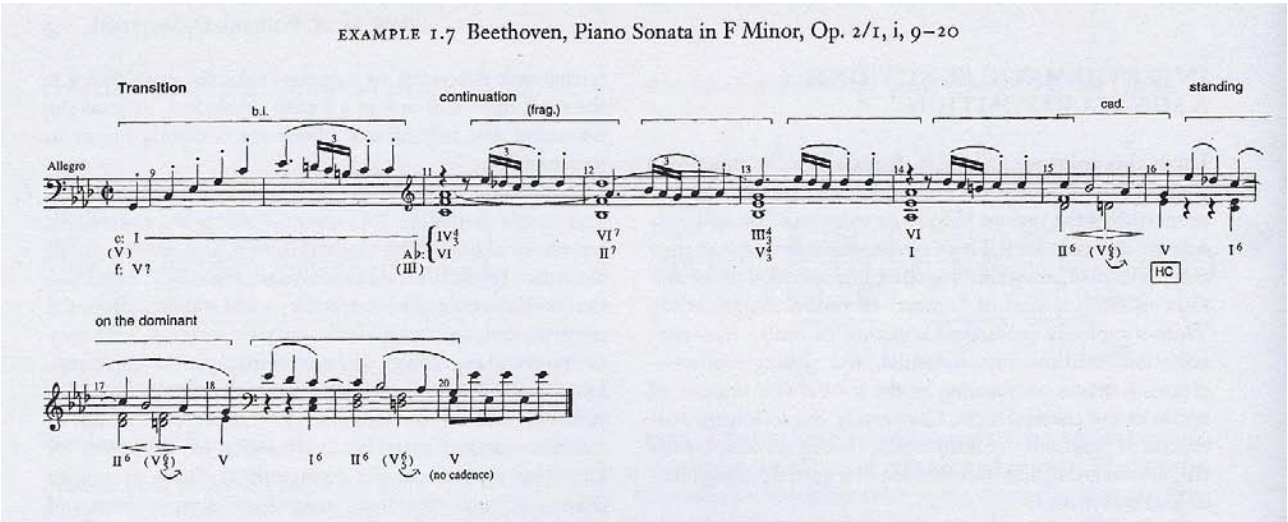
[38] CAPLIN, W. E. *Classical Form*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 9-15.
[39] O adjetivo "pequena" foi justificado e desenvolvido por Schönberg em seu Tratado sobre Composição Musical, p. 119-125 para diferenciar o tipo de tema do tipo da grande forma (Binária e Ternária), que é uma Forma musical, aqui entendido como Platão a entenderia, como "gênero".

SENTENÇA

O tema principal do primeiro movimento da Sonata para piano op. 2 nº 1 de Beethoven[40] ilustra, talvez, a manifestação mais arquetípica de uma forma *sentença* de todo o repertório clássico. Esta passagem foi usada por Arnold Schönberg (1874-1951), o descobridor virtual da sentença como um tipo de tema próprio, como seu exemplo inicial de forma. A sentença é, normalmente, uma estrutura de oito compassos. Ela começa com uma idéia básica de oito compassos, que traz o material melódico fundamental do tema. A idéia básica freqüentemente contém vários motivos distintos, que muitas vezes se encontram desenvolvidos dentro do tema, ou mais tarde no movimento.

Sem dificuldade podemos identificar dois motivos (“a” e “b”) nesta idéia básica. Mas justamente porque Beethoven nos apresenta estes motivos em forma de gesto único nós consideramos a idéia básica, não o motivo individual, como bloco fundamental do tema. Beethoven usa artifícios composicionais mais tarde no tema, para realçar mais claramente a dualidade motívica da idéia básica. A repetição da idéia básica nos compassos seguintes tem vários efeitos significativos: ajuda o ouvinte a aprender e memorizar o material motívico-melódico principal do tema; a repetição desempenha um papel importante em demarcar a idéia principal (embora a pausa de semínima no final do segundo compasso sugira que a

40



Onde b.i. é a idéia básica e c. i. a idéia contrastante.

idéia básica tenha terminado, a sensação de término é superada pela repetição da idéia básica no compasso seguinte).

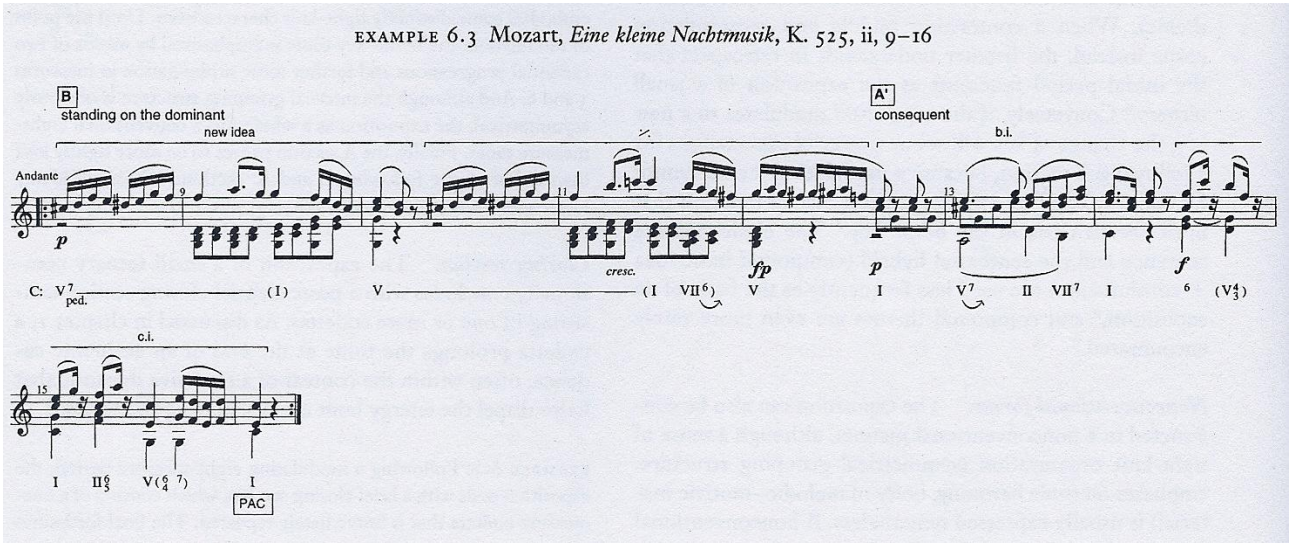
Consideremos agora o contexto harmônico em que a idéia básica e sua repetição são apresentadas, porque a harmonia que está sob esta passagem é critério essencial de sua função formal. A idéia básica expressa a posição básica da tônica de fá menor (a tonalidade principal) e a repetição expressa a dominante. A idéia básica nos é, deste modo, apresentada na *tônica*, também considerada como *afirmação* e a repetição na *dominante* ou *réplica;* esta organização resulta em uma *repetição afirmação-réplica* da idéia. As repetições das réplicas nos compassos seguintes conduzem a uma terceira observação a seu respeito: elas nos impedem de criar uma impressão de fechamento da idéia principal, ou "cadência"; ao contrário, dão-nos uma sensação de *continuação* que tem duas características notáveis. A primeira delas é a *fragmentação*, redução no tamanho das unidades e a segunda, a *aceleração harmônica,* um aumento no padrão de variação harmônica que nos excita a audição à espera de algo, que não chega devido à idéia cadencial não ser uma *cadência* completa, mas uma meia-cadência. A função cadencial é a terceira função formal – ao lado da apresentação e continuação – no tipo de tema em forma de sentença.

PERÍODO

Como a sentença, o *período* é normativamente uma estrutura de oito compassos dividida em duas frases de quatro compassos. A abertura do movimento lento de *Eine kleine Nachtmusik*[41] de Mozart ilustra bem o modelo da forma período. Como a apresentação de uma sentença, a frase antecedente de um período começa com uma idéia básica de dois compassos. As mesmas feições da idéia básica aplicada à sentença se aplicam à formação do período. Neste caso específico, ao invés de repetir a idéia básica, como a réplica da Sonata do exemplo anterior, Mozart aqui nos traz uma *idéia contrastante* que conduz a uma cadência fraca do mesmo tipo.

A noção de "idéia contrastante" deve ser entendida no sentido de ser uma "não repetição". A amplitude da diferença entre uma idéia contrastante e uma idéia básica pode ser surpreendente como aqui, mas também pode ser mínima, mas suficiente para percebermos que não se trata de uma mera repetição.

41

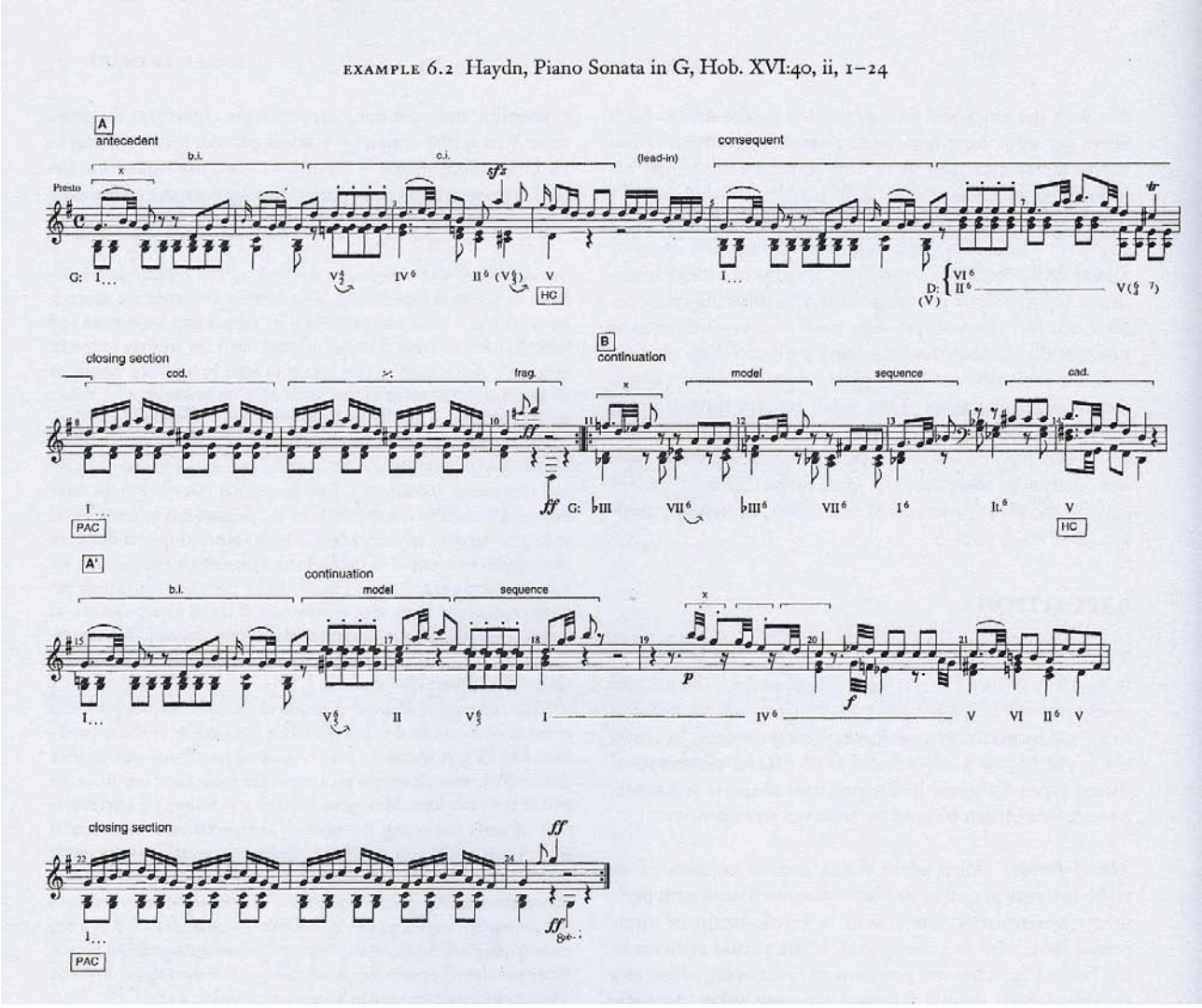


Onde b. i. é a idéia básica e c. i. a idéia contrastante.

PEQUENA FORMA TERNÁRIA[42]

O terceiro tipo fundamental de tema, o *ternário,* abarca um novo conjunto de funções formais e é um dos mais importantes da música instrumental clássica[43]. Como um tipo de tema, o pequeno ternário pode constituir o tema principal de qualquer movimento. O tema da maioria dos movimentos tema e variações é em forma ternária, sendo possível que ele igualmente esteja presente nos temas de um rondó, sonata, concerto ou minueto. Assim, mais do que qualquer outra forma de tema, a ternária

42



Onde b.i. é a idéia básica e c.i. a idéia contrastante.

[43] Muitos teóricos e historiadores discutem se a forma ternária não seria mais corretamente definida como uma espécie de forma binária. Alguns a consideram, essencialmente, tripartida e fazem uso da expressão "forma ternária", ou "forma canção de três partes", enquanto outros a vêem como bipartida. Outros ainda empregam ambos os termos, considerando a "binária circular" uma "incipiente ternária" e há ainda outros que a vêem como uma estrutura em quatro partes.

agrega elementos da forma musical que transcendem o escopo de uma simples organização temática.

O pequeno ternário consiste de três secções principais que expressam as funções formais de exposição (A), secção intermediária contrastante (B) e recapitulação (A'). Duas noções básicas estão no centro deste projeto em três partes:

- uma unidade temática relativamente fechada é justaposta a uma unidade estruturalmente aberta, de conteúdo contrastante e formalmente organizado;

- a unidade original é devolvida de forma a garantir o fechamento completo do tema.

Este esquema formal é tradicionalmente indicado na peça pela notação A-B-A', com uma *exposição* no início, uma *parte intermediária contrastante* na secção central e uma *recapitulação* ao final.

A exposição (A) da pequena forma ternária segue um dos padrões já discutidos – sentença ou período. Projetos temáticos menos convencionais podem também ser encontrados. Sua construção é, todavia, muito clara, a partir de estabilidade tonal-harmônica, cadências nítidas, unidade motívica, eficiência funcional e grupos simétricos, preferindo a forma de período, mas sendo usualmente comum o emprego de sentenças, híbridos ou mesmo projetos menos convencionais. Como seu plano tonal, esta secção pode permanecer inteiramente na mesma tonalidade - a tonalidade principal – ou pode modular para uma tonalidade relacionada – tonalidade secundária – usualmente na região da dominante se a tonalidade principal for do modo maior ou, no caso da tonalidade principal estiver no modo menor, na região da mediante. Em ambos os casos a exposição ratifica a tonalidade com uma cadência autêntica, a fim de fazer desta secção uma secção estruturalmente independente, ocasionalmente dando espaço a uma pequena codetta. Poderíamos mesmo dizer que a secção A enfatiza a tônica, abrindo-se e se concluindo com um acorde expresso nesta harmonia.

A secção A está normalmente estruturada como um período de oito compassos ou híbrido de oito compassos com fortes características

periódicas (antecedente + continuação ou idéia básica composta + conseqüente). Se o período permanece na tonalidade fundamental, ela tem o potencial de funcionar sozinha como um tema principal completo, seguida por alguma outra unidade temática (como transição, tema subordinado ou tema interior). Quando uma secção intermediária contrastante ou recapitulação vem a seguir, ficam claras para o ouvinte as funções do período inicial como a exposição de um pequeno ternário. Ocasionalmente a exposição de um pequeno ternário conclui com uma secção de fechamento pós-cadencial, consistindo de uma ou mais codette.

A secção intermediária B de uma forma ternária alcança seu contraste com as demais principalmente por meio de meios harmônicos: de sua ênfase na dominante. Sua organização é mais livre que a da exposição atingida, sobretudo, por meios harmônicos. Ao passo que a exposição expressa a estabilidade da tônica, a secção intermediária expressa a instabilidade da dominante. Normalmente ela começa neste grau e, com poucas exceções, a harmonia final da secção está sempre na dominante da tonalidade principal. Nos casos mais simples, a secção B permanece inteiramente na dominante, como uma passagem apoiada exclusivamente no prolongamento deste grau.

Este contraste harmônico está usualmente associado com novo material melódico e rítmico, que pode contrastar com a anterior por meio de mudanças nos padrões de textura, instrumentação e acompanhamento. Ao contrário da crença popular, contudo, contrastes desta natureza são de importância secundária e não são indispensáveis nesta forma. A secção intermediária de muitas formas ternárias está baseada inteiramente no material motívico e nas texturas da exposição.

A recapitulação (A’) de uma pequena forma ternária representa um retorno, completo ou parcial da exposição, tem duas funções principais:

- completar os processos harmônicos e melódicos deixados abertos no final da secção intermediária B por meio da modulação de A;

- criar uma aparência de simetria formal mediante o retorno da exposição.

Para realizar estas duas funções, a secção A' deve começar com a idéia básica de A e terminar numa cadência autêntica na tonalidade principal. Muitas vezes, a secção A' apresenta-se inteiramente igual à primeira secção A ou eliminando as repetições ou desenvolvimentos dos motivos da secção A. Se a exposição A modulou para qualquer tonalidade relacionada à principal, na recapitulação A' ela deve ser ajustada para permanecer na tonalidade principal e proporcionar a unidade tonal ao tema. Muitas variações podem ocorrer na forma ternária: A pode ser repetido inteiramente antes da entrada de B, ou B e A' são inteiramente após o final de A', por exemplo, repetições indicadas pelo compositor por meio de sinais de repetição, ou escritas com algumas variações e ornamentações que a distingam de A sem descaracterizar a recapitulação.

PEQUENA FORMA BINÁRIA

Teorias tradicionais de formas postulam uma variedade de estruturas binárias. O consenso comum concluiu, contudo, sobre quais atributos fundamentais as diversas formas binárias se assentam e se diferenciam das formas ternárias, embora muitos teóricos insistam em afirmar que a forma ternária seja uma derivação da binária[44].

Como o próprio nome já se faz claro, a forma binária consiste de duas partes. Cada uma delas tem, normalmente, oito compassos que são repetidos, ou por meio do sinal de repetição ou escrito com algumas variações ornamentais. Em sua forma externa, a forma binária se assemelha à versão binária circular da forma ternária. Contudo, a forma binária se distingue da binária circular primariamente por meio da ausência de uma recapitulação genuína – a segunda parte não devolve a idéia básica da abertura à tonalidade fundamental.

[44] Uma *binária circular,* como citado em GREEN, D. M. *Form in Tonal Music -- An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Reinhardt and Winston, Inc., 1965, p. 87

Além disso, as duas formas geralmente diferem nos fundamentos melódicos e motívicos. A segunda parte da forma binária normalmente começa com material que diz respeito diretamente ao início da primeira parte. Tal associação motívica ajuda a projetar o sentido de estrutura bipartida tão bem que termina por abafar as expectativas por uma recapitulação subseqüente da idéia básica. A forma binária circular, ao contrário, começa geralmente sua secção intermediária com material que difere da idéia de abertura do tema.

Finalmente, as duas formas podem ser distinguidas, algumas vezes, pela maneira em que suas primeiras secções são concluídas. Ao passo que a secção A de uma forma binária circular é uma unidade relativamente fechada com uma cadência autêntica perfeita, a primeira parte da forma binária, freqüentemente, termina com uma meia-cadência e sua estrutura permanece, assim, incompleta.

A forma binária tende a ser empregada em movimentos que retratam recorrências múltiplas do tema, como um rondó ou um tema com variações. Empregando esta forma, o compositor pode minimizar uma exposição exagerada da idéia básica, desde que ela não seja recapitulada durante a apresentação do próprio tema. A forma binária é especialmente adequada às formas de variações em que o retorno da idéia básica pode estar reservado ao início de cada variação.

Diferentemente da forma ternária, cujas três secções têm funções formais exclusivas e bem definidas, as duas partes da forma binária são menos distintas no plano de significados funcionais. Desde que há dificuldades em propor uma terminologia única e abrangente para as partes constitutivas desta forma, elas serão designadas simplesmente por primeira parte e segunda parte.[45] Em cada parte, contudo, é freqüentemente possível identificar componentes funcionais específicos associados à sentença, período ou forma ternária.

[45] O emprego de letras podem não satisfazer completamente a representação da forma. A combinação A-B poderia sugerir uma forma ternária, uma estrutura com uma parte central contrastante e A-A', da mesma forma, dar-nos-ia a entender que se trata de uma exposição e uma recapitulação.

Mais do que qualquer outra forma, a binária enfatiza um sentido de simetria estrutural por apresentar-se dividida em número de compassos igual, usualmente dezesseis (8 + 8).

A primeira parte de uma forma binária é usualmente construída como um tema de oito compassos de organização convencional (sentença, período ou híbrido). Este tema pode permanecer na tonalidade principal ou modular para uma tonalidade relacionada e pode fechar com qualquer uma das três formas cadenciais: meia, autêntica perfeita ou (raramente) autêntica imperfeita[46]. Se terminada com uma cadência autêntica perfeita, a primeira parte de uma forma binária não pode ser distinguida da exposição uma forma ternária. Somente quando a parte seguinte termina sem a recapitulação da idéia básica inicial é que nós podemos estar seguros de que se trata de uma forma binária. Se a primeira parte de uma forma binária termina com uma meia-cadência, então podemos deduzir que tampouco se trata de uma forma ternária, já que são raros os casos em que isso acontece. Quando a primeira parte começa a ser repetida, o ouvinte poderia crer que se trata do conseqüente de um período de dezesseis compassos. Mas quando a parte novamente termina com a mesma meia-cadência, a idéia do período é errônea e uma forma binária é fortemente aconselhada. Entre os tipos de tema convencionais, somente a sentença e a sentença híbrida (composta por uma idéia básica e continuação) tendem a terminar com uma mais-cadência. O período normalmente conclui com uma cadência autêntica. A primeira parte de uma forma binária pode expressar igualmente um sentido de organização periódica mesmo terminando com uma meia-cadência.

---

[46] Cadência autêntica: V-I (ou IV - V - I). Também denominada *cadência perfeita,* subdividida em dois tipos, dependendo da posição do acorde (baixo):

- Cadência autêntica perfeita: os acordes estão na posição fundamental, com as tônicas nos baixos e usualmente repetidas na voz superior. É uma progressão V-I nas tonalidades maiores e V - i nas tonalidades menores e o tipo mais conclusivo de cadência.

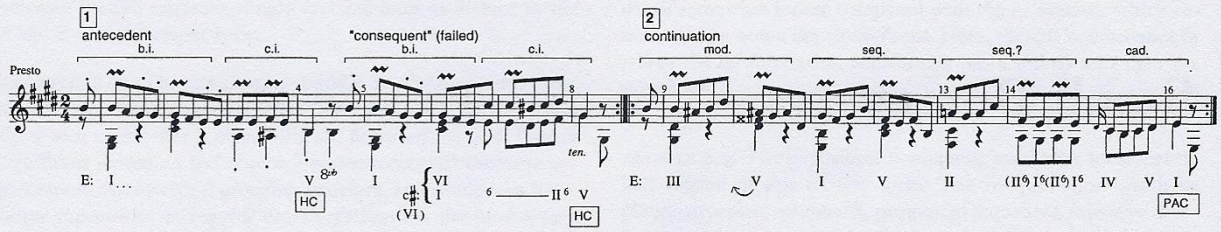
- Cadência autêntica imperfeita: a melodia está aberta no III grau da escalo (ou mais raramente no V) e um ou mais acordes estão em posição invertida;

- Meia cadência: qualquer cadência terminada na dominante, precedida pelo V de V, ii, IV, ou I, ou qualquer outro acorde.

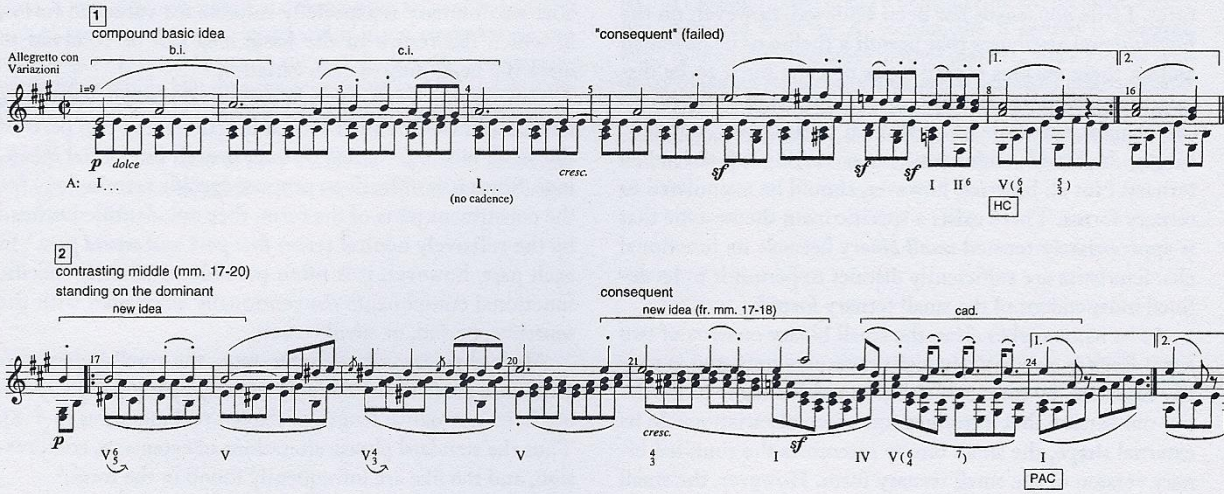
A segunda parte de uma forma binária começa, na maioria das vezes, com uma unidade de quatro compassos idêntica em organização à secção intermediária contrastante (B) da forma ternária. O material que segue a secção B pode expressar uma variedade de funções (embora nunca uma recapitulação): alguns são inteiramente convencionais, como uma continuação, cadências ou conseqüentes, ao passo que outras não podem ser simplesmente descritas. Menos freqüentemente, a segunda parte de uma forma binária não contém nenhuma secção intermediária contrastante e é construída, ao invés disso, como uma unidade temática única, freqüentemente com características sentenciais ou periódicas. Ela sempre termina com uma cadência autêntica perfeita na fundamental.

O material melódico de abertura da segunda parte deriva, usualmente, da idéia básica da primeira parte. São duas as razões para esta associação motívica. Primeiramente, o esquema para uma estrutura especialmente bipartida de forma é projetado de forma irrefutável e segundo, não há motivação para uma recapitulação da idéia básica, que transformaria a binária em ternária. Assim, uma correspondência motívica entre a primeira e a segunda parte não é necessária nesta forma. A presença de uma parte intermediária contrastante na formação deste tema é freqüente, consistindo se uma seqüência de quatro compassos com traços de continuação da primeira parte. Caplin nos apresenta três exemplos que ilustram de maneira clara as intenções de Haydn e Beethoven na construção de um tema binário:

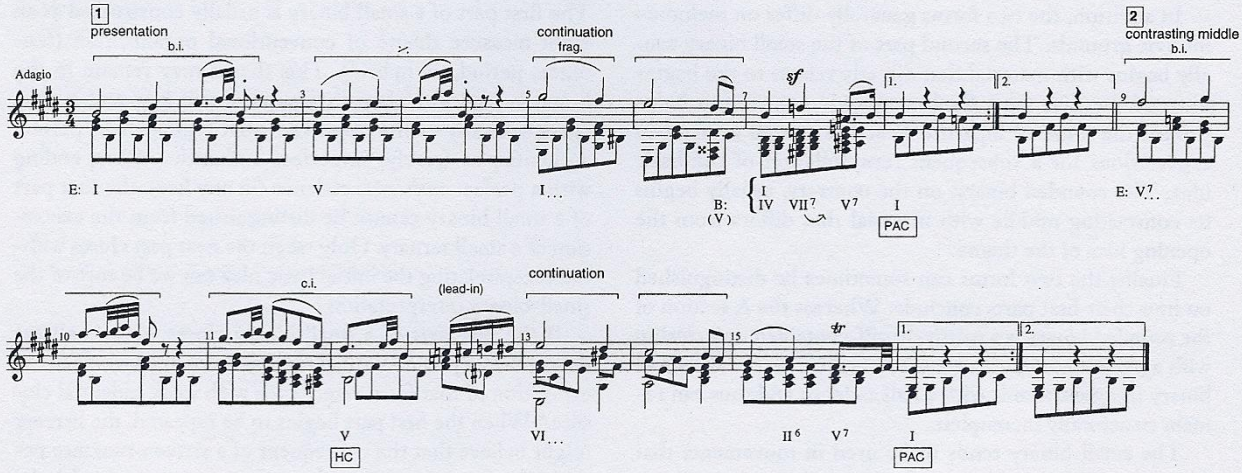
EXAMPLE 7.1 Haydn, Piano Sonata in E, Hob. XVI:31, iii, 1–16



EXAMPLE 7.2 Beethoven, Violin Sonata in A, Op. 30/1, iii, 1–32



EXAMPLE 7.3 Haydn, Piano Trio in A-flat, Hob. XV:14, ii, 1–16



Onde b.i. é a idéia básica e c. i. a idéia contrastante.

VARIEDADES DE MOVIMENTOS COMPLETOS[47]

Os padrões predominantes do pensamento do séc. XVIII floresceram sob o legado das conquistas científicas do séc. XVII, em cujo início a sociedade enfrentava grande dificuldade em aceitar a nova abordagem científica do mundo e de Deus, perseguindo inclusive um dos maiores cientistas de seu tempo, Galileo Galilei (1564-1642). No início do séc. XVIII, contudo, os trabalhos de Descartes, Newton, Leibniz e muitos outros, foram abertamente recebidos e aceitos por uma nova comunidade intelectual.

É impossível avaliar corretamente os efeitos sobre as mentes humanas desta nova abordagem científica, comparável somente ao sentimento de autoconfiança e auto-estima partilhado pela sociedade ocidental durante a Renascença, após os séculos de obscurantismo da Idade Média.[48] Essa confiança no futuro, alimentada pela conquista de novos mundos, cujas riquezas estavam à disposição do homem ocidental, vem acompanhada de certo ceticismo religioso e ateísmo entre a intelectualidade e as classes burguesas,[49] bem como do questionamento das instituições políticas. Havia muitos sinais que delineavam o progresso do pensamento da superstição para o Racionalismo. A percepção da Terra como um insignificante objeto em meio à imensidão do Universo; o crescimento da tolerância religiosa; o descrédito da crença nela mesma, que a partir de agora necessitava de argumentação "científica" para ser aceita nos círculos intelectuais geraram esta nova óptica de mundo, cujo período foi denominado pelos franceses de *Siècle des Lumières*, ou *Age of Enlightenment*[50] pela Europa insular, cujas características principais são:

[47] "Grandes" formas musicais
[48] O poeta Alexander Pope (1688-1744) propôs em 1728 o seguinte epitáfio para Newton:
Nature and Nature's laes lay hid in night:
God said, Let Newton be! And all was light.
[49] Estas por questionarem a ordem social vigente.
[50] Século das Luzes ou Iluminismo.

- a primazia do espírito científico sobre a Providência da qual a revolução newtoniana é a ilustração mais notável;

- a reflexão política marcada pela teoria contratual[51], influenciada pelos trabalhos John Locke (1632-1704);

- os progressos do espírito crítico à obra, por exemplo, no *Dictionnaire historique et critique*[52] (1697) de Pierre Bayle (1647-1706) e a crítica lockiana às idéias inatas;

- uma primeira dessacralização da monarquia, da qual os *Diálogos* (1710) do barão Louis de La Hontan (1666-1715) são uma das manifestações;

- a afirmação da idéia de tolerância numa Europa marcada pelas divisões religiosas cuja obra de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), *Nathan, der Weise* (1779) é um importante exemplo;

- o Deísmo[53].

Estes campos de reflexão precursores, que formam o pedestal da Filosofia das Luzes, atravessam o século e influenciam todos os campos da ação humana. A idéia de progresso vem coroar todos os traços dominantes e sintetizar-se na obra de Nicolas de Condorcet (1743-1794) - *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (publicado postumamente em 1795) que apela para o intelecto e a razão como organizadora do pensamento e das ações humanas em detrimento da natureza humana, instável e cheia de emoções. O resultado de todas estas mudanças foi, como o mundo católico temia, a perda da sólida fundação na fé. Ao lado do questionamento de Deus, de sua natureza e de sua relação com o Homem, da Bíblia como palavra inquestionável, veio também o questionamento da ordem social. A Inglaterra, apoiada em um Parlamento que espelhava um pouco melhor a sociedade ascendente, executa seu rei e seus direitos divinos em 1647; a França o faz em 1793, embora a Declaração dos Direitos

[51] *Second treatise of government* (1689). http://en.wikisource.org/wiki/Two_Treatises_of_Government/The_Second_Treatise_of_Government:_An_Essay_Concerning_the_True_Origin,_Extent,_and_End_of_Civil_Government
[52] http://artfl-project.uchicago.edu/node/74
[53] O *deísmo* é uma postura a e religiosa que admite a existência de um Deus criador, mas questiona a idéia de revelação divina

do Homem e do Cidadão já houvesse posto fim à monarquia divina entre os francos quatro anos antes.

Como é de esperar, padrões artísticos acompanham o pensamento de sua época e as obras de arte nada mais são do que os frutos das reflexões estéticas de seu tempo. As Formas musicais do séc. XVIII, bem como as Formas artísticas expressas por outras linguagens[54], acompanham este período de grande revolução no pensamento. Adentramos este século com as formas barrocas em seu apogeu e o terminamos com a ascensão da estética romântica. Se o Barroco abarca um período iniciado com a Contra-Reforma (Concílio de Trento, 1545-1563) e termina com a publicação de *Geschichte der Kunst des Altertums*[55] de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) em 1764, portanto, de quase dois séculos, o Iluminismo é uma fagulha no tempo, mas que o marca de forma indelével.

Antes da metade do séc. XVIII formas musicais estavam basicamente atreladas à música vocal e fortemente impregnadas à expressão das palavras, tanto religiosa quanto operisticamente. Evidentemente que existia a música puramente instrumental tocada para público nos salões da aristocracia, mas ela consistia ou no arranjo de peças escritas para a voz ou em introduções para peças de música vocal, prelúdios ou aberturas para serviços religiosos ou óperas, interlúdios entre os atos das óperas e oratórios, ou música para a dança, que não dispunha do mesmo prestígio da música religiosa ou da ópera. O estilo puramente instrumental cresceria enormemente no séc. XVIII, embora ainda que ligado às funções da corte e da Igreja, ou a propósitos pedagógicos ou privados, como estudos de composição ou para execução pública, secundariamente[56]. Paulatinamente, apresentações públicas em salões de sociedade privada cativavam um número cada vez maior de pessoas e se tornando cada vez mais características.

[54] Ver capítulo 3.1.2.3.
[55] http://www.math.hu-berlin.de/~mrw/Geschichte_der_Kunst_des_Altertums.pdf
[56] Como são os *Clavierübungen, Die Kunst der Fugue* de Bach e os *Essercizi* de Scarlatti

As formas instrumentais conhecidas na época, feitas para o grande público eram sinfônicas ou concertos, que ganhariam a companhia do quarteto para cordas por volta de 1780. É interessante observar que o caráter da Forma de algumas formas, como a Forma Concerto do séc. XVIII é totalmente modificada no final do mesmo século pela Forma sonata[57]. O concerto barroco, conhecido mais tarde como *Concerto Grosso*[58], é o concerto em que um grupo de solistas (*concertino*) — geralmente dois violinos, viola e violoncelo — dialoga com o resto da orquestra (*ripieno*), por vezes fundindo-se com este, resultando nos *tutti*. Praticado, sobretudo, na Itália e na Inglaterra, um pouco nos países germânicos, mas nunca na França, esse gênero deriva da música veneziana a coro duplo e da suíte de danças. As diferentes partes, concertino, ripieno e tuttti, são apoiadas pelo grupo do baixo contínuo (ordinariamente baixo de viola da gamba e cravo). Certos compositores utilizaram simplesmente a denominação de concerto, sinfonia ou sonata para a forma do concerto grosso. É freqüentemente dividido em quatro movimentos, alternativamente lentos e rápidos. Essa forma musical desapareceu no fim do Barroco, dando lugar a novas estruturas, como as sinfonias pré-clássicas da Escola de Mannheim e a Sinfonia Concertante[59], já fortemente impregnados do espírito da Forma Sonata. Mas um caráter muito importante do Concerto Grosso influenciaria e teria uma sobrevida nos concertos e nas árias: o virtuosismo de seus solistas, que seria explorado pela estética romântica. Para a estética neoclássica, fruto do Iluminismo, esse propósito só poderia ser visto como algo digno de desprezo, tendo em vista que a exibição do solista emprestaria margem a explosões de emoções. Como conseqüência dessa explosão de sentimentos, o intérprete tornava-se mais importante que o compositor e a execução, mais importante do que a própria obra[60].

---

[57] Os *Concerti Grossi* op. 6 de Corelli, talvez a obra que mais foi reverenciada por seus contemporâneos (há inúmeros *Concerti Grossi* op. 6 de muitos importantes compositores), era uma suíte instrumental.
[58] A denominação « *concerto grosso* » apareceu pela primeira vez próxima ao ano de 1670, na partitura de uma cantata de Alessandro Stradella (1644-1682).
[59] É uma forma híbrida de *concerto*, pois possui um ou mais solistas e *sinfonia*, pois o(s) solista(s) não se destaca(m), dando a impressão sinfônica.
[60] ROSEN, C. *Sonata forms,* p. 9

O estudo sistemático de formas musicais começou no próprio século XVIII, derivada de algumas análises das formas musicais instrumentais. Joseph Riepel (1709-1782) e Heinrich Christoph Koch[61] desenvolveram o conceito de Forma musical, apoiados nas reflexões de Mattheson e Johann Adolph Scheibe (1708-1776). Adolphe Bernhard Marx, em sua análise da Forma Sonata, via nas suas três partes, na associação da Exposição à Temática e nas partes de movimento modulatórias e Recapitulação, uma lei natural da Forma musical, existente igualmente nos movimentos de dança e na fuga. Ao contrário do procedimento de se colocar as Formas como partes da disposição do discurso musical, Hugo Riemann (1849-1919) salienta a relação temática e motívica[62]. Como reconhecimento de que o pré-requisito da Forma musical é a construção de períodos e de que a Fuga se mostra inadequada a ser considerada uma verdadeira Forma musical, August Halm (1869-1929) em seu *Von zwei Kulturen der Musik*[63] declara que Sonata e Fuga são as "duas "Culturas da Música" opostas uma à outra. Como conseqüência do contraste existente entre estes dois gêneros musicais, surge a hipótese de Hugo Leichtentritt (1874-1951) [64] de contrapor a canção ao contraponto.

As formas básicas, no início do séc. XVIII, existentes a partir da simples combinação ABC são[65]:

- Forma canção A-B-A;

- Forma Bar[66], com dois *Stollen*[67] e Coda: A-A-B ou A-B-B;

- Forma Reprise A-A-B-A, como uma ampliação da Forma Bar (conta com o retorno de A no final);

---

[61] "*Die Form hängt teils Von der bestimmten Anzahl der Hauptperioden, teils Von der Tonart, in welche dieser oder jener Periode hingeleitet wird, teils aber auch von dem Orte ab, wo dieser oder jener Hauptteil wiederholt wird",* KOCH, H. C., II, pg. 103

[62] "*Die Unterscheidung von eigentlich den Aufbau konstituirenden, entwickeilnden Partien und von Einschaltungen",* RIEMANN, H. *Grosse Kompositionslehre I*, pg. 425

[63] Stuttgart, 1947.

[64] *Musikalischen Formenlehre.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.

[65] DAHLHAUS, C. *Musik Lexicon.* Mainz: Schott'Söhne, 1979

[66] *Barform* em alemão, forma cantada, sobretudo, em bares.

[67] "Bolos"

- Pequeno Rondó, uma ampliação da Forma canção por meio da subdivisão de suas partes A (aba) -B (cdc) - A (aba) [68];

- Grande Rondó A-B-A-C-A (D-A OU B-A). O *ritornello* (A) retorna, entre os episódios, sempre na fundamental;

- Forma Concerto – é um Grande Rondó com o *ritornello* retornando em tonalidades diferentes (T-D-Tr-T + episódios B-C-D);

- Ária *da capo* A-B-A'. Historicamente, derivada da Forma concerto, surge no séc. XVIII. Assumia feições diferentes conforme a formação utilizada na sua execução.

Na música vocal:	a a'	b	a a'
Na música instrumental:	AAA	B	AAA'
Nas tonalidades:	TDT	Tr	TDT

Árias são canções, de padrão binário ou ternário, inseridas em óperas, missas ou oratórios, que permitiam ao solista exibir-se vocalmente. A ária de padrão binário evolui para a Forma canção no final do séc. XVIII. A ária *da capo* define o padrão ternário no início do séc. XVIII, posto que o solista fosse obrigado a recapitular toda a primeira parte da ária de maneira ornamentada e variada.

- Forma Suíte[69] ou Forma Sonata embrionária |:A:||:B:| ou |:AB:||:BA:|. É uma forma binária que tem como base o mesmo material temático. Na primeira parte, o compositor modula da tônica para a dominante e na segunda, freqüentemente passando pela tônica relativa ou subdominante, da dominante para a tônica. É desta última forma, de claro padrão binário, que evoluirá a Forma dominante na segunda metade do séc. XVIII: a Forma Sonata.

[68] Um minueto com trio.
[69] Em SONDHEIMER, R. *Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925.

A FORMA SONATA

A ORIGEM DO ESTILO CLÁSSICO

> “A criação do estilo clássico não foi tanto a realização de um, ideal de reconciliação de idéias conflitantes – o toque de um balanço perfeito entre elas. Expressão dramática, limitada ao toque de um sentimento ou um momento de crise teatral importante [...] já tinha forma no alto Barroco. Mas o final do séc. XVIII fazia exigências maiores: um mero toque de sentimentos não era dramático o suficiente. [...] Nada mostra melhor a sucessão de [...] emoções do que a relação da ação operística com a forma sonata e sua tentativa de designar à seqüência de emoções a relação do primeiro grupo, desenvolvimento e recapitulação” [70].

> "Os compositores, no seu conjunto, aceitaram a imagem da música como uma linguagem ainda mais facilmente. Mattheson em seu Der vollkommene Cappelmeister de 1739 denomina um trabalho de música uma *Klang-Rede*, um diálogo com sons. Quantz, escrevendo em 1752, declara que a música seja "nada mais que uma língua artificial, através da qual se faz um pensamento musical conhecido do ouvinte[71]”.

> “A percepção da qualidade da linguagem falada na música instrumental Carl Philipp Emanuel Bach é ainda reforçada por tais obras abertamente programáticas como o seu trio-sonata representando um "diálogo entre um sangüíneo e um melancólico [...] para expressar o máximo possível com instrumentos algo para o que se poderia mais facilmente usar a voz e as palavras[72]”.

O período compreendido pela morte de Georg Friedrich Händel (1759) e a composição dos Quartetos Russos op. 33 por Haydn (1781) é caracterizado por uma grande multiplicidade de estilos, excentricidades e exagerações que definem um importante período de transição.

Se por um lado, pouco antes da morte de Händel, temos o complexo Barroco fortemente dominante, embora declinante, com sólida vertente apoiada nas dicotomias oriundas da Contra-Reforma (a partir de 1545) – música religiosa e mundana, vocal e instrumental e formas binárias - e pregando o conjunto (todo) e a harmonia, as formas abertas, a profundidade

[70] ROSEN, C. *The classical style*. New York: N.N. Norton & Company. 1997, p. 43

[71] QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen.* Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752. p. 102

[72] BACH, C.Ph.E.*Vorbericht zu Zwey Trio*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1980.

e a multiplicidade de sujeitos (escrita contrapontística), e o exagero em todos os aspectos, assistimos no nascer do Século das Luzes uma forte tendência de valorização da temática ligada à Antigüidade e à Natureza, conseqüência da redescoberta do mundo antigo iniciado pelas escavações em Pompéia, Herculano e Roma (a partir de 1738), inspiradoras no movimento árcade da Literatura e do Neoclassicismo[73] nas Artes Visuais.

Sua correspondente na Música será o estilo galante[74], observado nas obras do Bach londrino, Johann Christian (1735-1782). Os outros filhos de Bach enveredam outros caminhos que determinaram estilos diferentes: Carl Phillip (1714-1788) é mais violento e expressivo e influenciará a *Enfindsamkeit*[75], um dos pilares na estruturação do movimento *Sturm und Drang*[76]. Wilhelm Friedemann (1710-1784) continua com a tradição do pai e caracteriza o Barroco tardio.

Em Mannheim, músicos da corte do príncipe eleitor Karl Theodor (1724-1799) – Johann Stamitz (1717–1757), Franz Xaver Richter (1709–1789), Christian Cannabich (1731–1798), Karl Joseph Toeschi (1731–1788), Ignaz Holzbauer (1711–1783), Anton Filtz (1733–1760) e Carl Stamitz (1745–1801), filho de J. Stamitz - optam por *crescendi* cada vez mais freqüentes em suas sinfonias e obras de câmera que lhes emprestarão nova intensidade e permitirão frases maiores e mais complexas; o emprego do *Estilo Galante,* um estilo mais leve e adequado à degustação pela burguesia ascendente; as frases homofônicas, em franca oposição à polifonia barroca; a melodia acompanhada como mediadora do *pathos* da obra; o forte contraste entre os temas escolhidos, muitas vezes dispostos de maneira simétrica e, por fim, o aparecimento do piano, com suas novas possibilidades timbrísticas, alimentará a substituição do desenvolvimento linear, simétrico e harmônico do barroco pela melodia acompanhada que

---

[73] BATTEUX, C. *Les beaux arts réduit à un meme principe* (1746) http://74.125.47.132/search?q=cache:mEJJQCvRHkUJ:ftp://ftp.ac-toulouse.fr/pub/philosophie/batteuxbeauxartsreduitsaunmemeprincipe.rtf+Les+beaux+arts+r%C3%A9duit+%C3%A0+un+meme+principe&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a

[74] Denominação correspondente ao Rococó (ROSEN, p. 44)

[75] Movimento artístico que ascende após a morte de Luís XIV (1715) como reação ao Absolutismo, em que a razão e disciplina sufocavam sentimentos individuais.

[76] Movimento contrário à literatura e à sociedade do *Ancien Régime* que valoriza o sentimento acima da razão fria e pura.

dará ímpeto à formação de novas estruturas formais. São eles que primeiramente desenvolvem a Forma Sonata em uma forma clássica que servirá de padrão de excelência para as sonatas, sinfonias[77] e quartetos a partir de então.

Johann Mattheson[78] (1681-1764) salienta que "é a melodia que faz com que a sinfonia se torne bela, emocionante, enérgica e exaltada" e desconsidera a harmonia com o comentário de que "a harmonia é ornamento". Naturalmente, para Mattheson, o termo "harmonia" em um sentido amplo, incluía a polifonia, logo o significado de sua afirmação diz respeito à proeminência da melodia sobre o estilo polifônico.

Também na Itália, Giuseppe Tartini (1692-1770) expressou sua *"preferência por canções simples e melodias diatônicas porque elas são mais fáceis e mais naturais*[79]*"*, enquanto Rousseau, na França, afirmava que:

> "existe outro tipo de sujeito, mais fino e simultâneo de que emerge, sem que se perceba, a energia da música e a força de suas expressões... toda música que não canta é aborrecida, independentemente de sua harmonia e qualquer música em que alguém pode distinguir diferentes melodias simultaneamente é ruim." [80]

Ainda na França, o reavivamento clássico culminará na elaboração e edição da *Encyclopédie* (1752-1771) que é um dos principais momentos deste período transitório.

Todos os tratados de artes e música, bem como as citações deste período sobre o "estilo clássico" conduzem ao mesmo denominador comum, formador de sua coluna dorsal:

- ordem na explanação da idéia,
- calma e controle do sentimento,
-"bom gosto", ligado às emoções mais simples e idealizadas,
-equilíbrio na disposição das idéias: articulação das idéias por meio de frases,

---

[77] Stamitz denominava a Sinfonia uma "Sonata para orquestra".
[78] *Der vollkommene Capellmeister*, II p. 599
[79] Carta ao cantor Francesco Algarotti de 20/11/1789 In *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia,* p. 148
[80] ROUSSEAU, J.J. *Dictionnairre de La Musique*, 1767.
http://www.archive.org/details/dictionmusic177502rousuoft

- idealização da forma,

- racionalidade

Por outro lado, a fixação do temperamento igual como padrão para a composição, absorvido definitivamente na segunda metade do séc. XVIII estendeu a possibilidade trabalhar a tensão e resolução, limitada nos compositores barrocos, elaborando uma engenhosa estrutura baseada em tríades do círculo de quintas[81] que possibilitou uma enorme ganho nas possibilidades de modulações e transformações harmônicas e mapeamento da escala cromática.

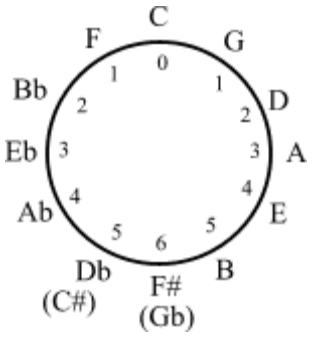
Mas a verdadeira grande mudança no final do séc. XVIII é a enfática polaridade entre tônica e dominante, assegurada pela modulação e que transformava a tríade de dominante temporariamente em uma segunda tônica, anteriormente muito menos evidente[82].

A partir das afirmações dos autores dos primeiros parágrafos, podemos derivar que:

-idéias conflitantes, de expressão dramática, estavam presentes na origem da forma sonata;

-a música não passa de uma “conversa sonora”, devendo, portanto obedecer a regras sintáticas e gramaticais existentes na linguagem falada;

-diálogo entre opostos se dá igualmente na música instrumental, obedecendo às mesmas regras dominantes na música vocal.



81

[82] A modulação no séc. XVIII era concebida como uma dissonância elevada a um plano mais alto do que a estrutura total. Uma passagem fora da tônica é dissonante em relação a toda a obra e exigia resolução a fim de preservar a estrutura da obra e sua cadência.

A FORMA BINÁRIA E TERNÁRIA

Falemos aqui, rapidamente, sobre a Forma musical binária e ternária.

A forma binária musical pode ser descrita, grosso modo, como uma estrutura na qual duas secções complementares são normalmente repetidas, resultando simetrias duplas ou simétricas: |:A:||:B:| ou |:AB:||:BA:| . Às vezes é também designada como forma bipartida. É a forma mais próxima da sonata e tradicionalmente considerada uma de suas antecessoras mais próximas, tendo sido a forma-padrão dos movimentos de dança da suíte barroca; e das primeiras sonatas e quartetos da Escola de Mannheim que a utilizaram com freqüência como um de seus movimentos principais.

Há três tipos básicos, temáticos,[83] de padrão binário no início do séc. XVIII aplicados ao estilo sonata. Eles aparecem independentemente, mas acabam influenciando uns aos outras. Estes padrões são denominados por Rosen[84] de <u>três frases</u>, de <u>duas frases</u> e <u>ária</u> (ou movimento lento ou ouverture).

- A sarabanda é um movimento típico em forma binária simples, ou <u>padrão de duas frases</u>. O <u>padrão de três frases</u> dará origem à forma ternária, que controversamente evolui para a forma-sonata como hoje a conhecemos.
- O <u>padrão ária</u>, por sua vez, mais aberto, evolui para a forma canção e o melodrama do séc. XIX e XX.
- A forma ternária (de três frases) básica, definida por forma ABA não é a única das ternárias, mas é sua variante mais simples[85]. A parte A é sua parte principal e com o decorrer do tempo, sua recapitulação será ornamentada para configurar-se-á na coluna dorsal obra. A partir de 1720, a tonalidade da parte B (Trio) passou a se relacionar em um grau de tensão menor com a tônica, normalmente relativa menor ou tônica menor, definindo um conjunto de exposição, contraste e recapitulação. É a forma por excelência usada nas danças barrocas (prelúdios, *allemandes, courantes*) e muito comum nas sonatas pós-barrocas do início do séc. XVIII e, ocasionalmente, no concerto.

[83] Como visto anteriormente a partir da análise de Schönberg: Pequeno Binário, Pequeno Ternário e Ária.
[84] ROSEN, C. *Sonata Forms*, p. 18.
[85] Lembro aqui o Rondó-sonata, a forma concerto, a fuga-sonata e tantos outros “moldes” que se definirão esquematicamente na primeira metade do séc. XIX.

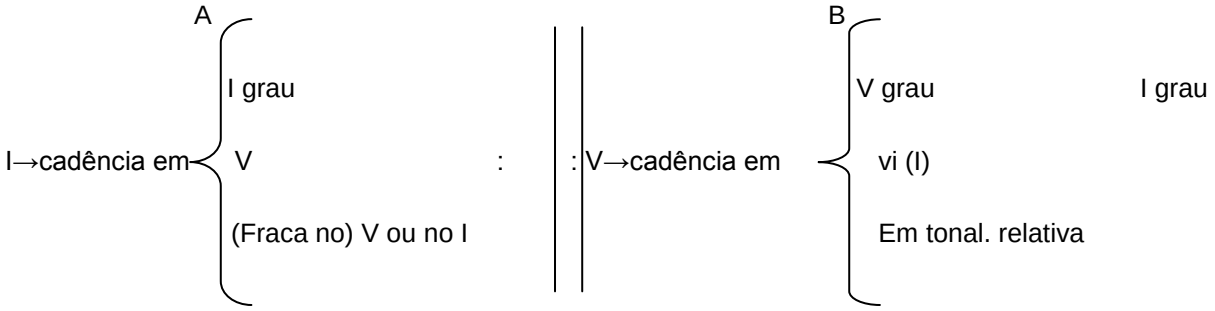
Rosen[86] a descreve, controvertidamente, como a forma mais próxima da Forma Sonata, exemplificando com uma sarabanda e um minueto composto de duas e três frases, respectivamente, da Partie III de Johann Kuhnau (1660-1722), embora seja contestado por um grande e importante grupo de outros autores. Embora sua argumentação seja bastante persuasiva, elementos fundamentais e característicos da Forma Sonata, expostos já no séc. XVIII e XIX por Koch e Reicha e contemporaneamente por James Hepokoski, Carl Dahlhaus[87] (1928-1989) e Donald Francis Tovey[88] (1875-1940) não deixam margem à dúvida de que ela originou-se da Forma Suíte ou Forma Sonata embrionária, segundo Sondheimer e Riemann[89].

Quanto a outros movimentos de dança, como os minuetos principalmente, sua primeira parte (primeira barra dupla) freqüentemente terminava com uma fraca cadência de dominante ou uma cadência na tônica e sua segunda parte retomava a frase seguinte a partir do ponto deixado, concluindo com uma terceira frase, que poderia ou não ser idêntica à primeira frase (o que acontece com freqüência em Schubert e Beethoven). Se a terceira frase é idêntica à primeira, temos um típico A-B-A': com repetições, a forma se torna AA-BA-BA'. A terceira parte (B, final), freqüentemente começava com a tonalidade deixada na parte central (que comumente estava no V grau, no caso da peça ser em tom maior ou na tônica relativa, se ela fosse composta em tom menor) para terminar no I grau (T), criando uma forma bastante estável, que se propagou rapidamente por toda Europa.

Quando a secção de abertura da forma de três frases tem uma forte cadência na V, ela é denominada *forma binária circular*, embora importantes variantes sejam observadas nas obras de grandes compositores (Haydn entre eles). Podemos resumir a forma ternária da seguinte forma:

---

[86] ROSEN, C. ibid, p. 20
[87] *Nineteenth-Century Music.* Berkeley: University of California Press, 1989.
[88] *Essays on Musical Analysis* (1944).
[89] Vide p. 67.



A forma sonata diferencia-se de uma forma ternária sob dois aspectos fundamentais:

- enquanto a forma sonata tem uma “terceira” secção que é tematicamente idêntica à primeira, sua estrutura harmônica é oposta: a primeira secção move-se da estabilidade harmônica e nunca termina no I grau e, à exceção de algumas modulações secundárias, sempre permanecerá nele, que, para muitos teóricos, pode caracterizar uma nova e arrojada forma binária;

- a secção “central” da sonata não é simplesmente o contraste de algumas idéias apresentadas no início, mas a elevação da tensão entre elas ao seu grau máximo com uma definitiva preparação para o restabelecimento da estabilidade tonal que se dará em sua “última” secção.

Tratados de musicologia modernos puderam acompanhar a evolução histórica da Forma Sonata[90] desde o seu princípio e observam o que foi escrito sobre ela no decorrer do tempo. Não se fala mais em *Forma Sonata,* mas sim em *Formas Sonata*, considerando que as deformações sofridas pela Forma desde sua gênese são suficientes para criar variantes na norma. Curiosamente, é a audição e análise acurada das sonatas da segunda metade do séc. XVIII que nos permite vislumbrar a diversidade de padrões que irá se cristalizar e caracterizar a Forma nos séculos subseqüentes, abrindo espaço para a ampliação dos meios de expressão e a reintrodução de elementos matemáticos ou pictóricos – como formantes na tentativa de criação da *Grande Arte* – em seu substrato.

[90] A ser tratado no capítulo 3.1.1.1.

Como elemento agregador da Forma, resta-nos considerar a contrastante bipolaridade temática, diálogo que permanecerá motto de todas as obras escritas sob este signo, que deverá ser resolvida ao bem da tonalidade principal ou de alguma mais próxima a ela, a despeito da expansão harmônica, fator histórico que determinou a evolução da música entre os sécs. XVIII e XX[91]. A expansão harmônica surge em segundo plano, porém não menos importante, inserindo as respectivas obras no padrão histórico-estilístico em que determinadas manières são características e fomentam específicas "deformações" da forma. Outro fator determinante para a caracterização da Forma Sonata, decorrente do primeiro, são dois grandes grupos rotacionais – que corroboram a tese da Sonata como uma forma binária – o primeiro, saindo da tônica e caminhando para uma tonalidade mais distante, com apresentação de ao menos dois temas contrastantes; e o segundo, retornando para a tonalidade principal, ou outra bem próxima a ela. Na música serial ou atonal, as tonalidades são substituídas por timbres, séries ou ritmos. Mas os eixos de rotação permanecem inalterados.

Convém salientar, que é no primeiro movimento de uma Sonata, cuja forma mais organizada acompanha a tendência do final do séc. XVIII, que se concentra o maior peso do discurso musical e que, conseqüentemente, necessita de mais elaboração e de uma maior estrutura dramática, que encontramos verdadeiras Formas Sonata. Este é o movimento que exalta, entre outras coisas, a polarização da harmonia, do material temático e da estrutura.

Os primeiros movimentos das sonatas têm, normalmente, duas secções. A primeira pode ser repetida e a segunda, quando a primeira não o é, também. Os compassos de abertura estabelecem o *tempo*, o material temático característico e a textura como arcabouço referencial. A polarização da tônica e da dominante é criada dentro deste arcabouço e reforçada pelas

[91] Vale lembrar que, modernamente, Sonatas podem apresentar-se com temas pictóricos, como o caso da 3ª Sonata de Boulez, ou impregnadas de pulsos rítmicos fundamentais para o seu entendimento, como a Sonata para dois pianos e percussão de B. Bartók (1881-1945).

descontinuidades da textura, como cadências, mudanças de ritmo ou de dinâmica, prolongadas e reconstituídas.

Para compreender a estrutura de qualquer movimento individual, deve-se perguntar quando ocorrem as quebras da textura e como elas são coordenadas com o ordenamento temático e a forma harmônica em larga escala. Na sonata, as cadências são reforçadas por uma pausa, súbitas mudanças do ritmo ou pelo aparecimento de um novo tema. O ordenamento temático é essencialmente um aspecto da textura: o aparecimento de um novo tema – ou reaparecimento de um antigo – marca uma clara ruptura na textura, quando o tema define um contorno específico; sua chegada reforça um ponto estrutural, cria um evento, um momento de articulação. A coordenação da harmonia, textura e padrão temático define cada ponto estrutural, dramaticamente, como uma interrupção da superfície musical. Quando os elementos estão "fora de lugar", e este é um caso muito freqüente quando a obra é fruto de mãos de compositores sofisticados, surge um efeito de aparente falta de coordenação que traz consigo um surpreendente efeito dramático[92].

Na primeira das duas secções do primeiro movimento de uma Sonata em Forma Sonata, na Exposição, deve haver três eventos que ali se estabelecem:

- o movimento de afastamento da tônica;

- o estabelecimento da harmonia em torno da dominante por meio de uma meia cadência (que deve seguida por um novo tema ou mesmo pelo primeiro na nova tonalidade);

- a confirmação da modulação por uma cadência perfeita na dominante.

Nas sonatas do início do séc. XVIII, os primeiros dois destes eventos raramente são enfatizados pela textura e a confirmação da modulação por cadência perfeita no V é realizado somente no final da secção.

[92] Quando Beethoven recomeça a recapitulação da op. 111 antes de a harmonia haver resolvido na T.

A segunda secção de um movimento Sonata, Desenvolvimento e Recapitulação, tem, ao menos, dois acontecimentos importantes:

- o retorno para a tônica e a reapresentação de alguma parte do material da Exposição em sua forma original (no I);

- um final convincente, cadencial, a fim de confirmar a tonalidade fundamental (I). Comumente pode-se encontrar uma cadência na relativa menor ao final do desenvolvimento antes da retransição para a tônica. O retorno para a tônica, usualmente ocorre no último quarto da peça ou ligeiramente antes, o que muda conforme a expansão harmônica se assoma no decorrer do séc. XIX[93].

A tensão é sustentada harmônica, temática e texturalmente:

- a harmonia pode mover-se rapidamente entre áreas da dominante e subdominante não se estabilizando em nenhuma delas por muito tempo;

- os temas podem ser fragmentados e recombinados de diversas maneiras e com novos motivos;

- o ritmo do desenvolvimento é geralmente mais agitado, os períodos menos regulares e as mudanças harmônicas mais rápidas e freqüentes.

A resolução não acontecerá sem o retorno de alguma parte da primeira secção, geralmente reapresentando todos os temas importantes exibidos na exposição, contudo, é fundamental, que a tensão conflitante tônica-dominante exposta nos temas da primeira secção, seja resolvida a favor da primeira, sem o qual este primeiro movimento de Sonata não será uma Forma Sonata.

Hepokoski[94], autor de um dos mais recentes tratados sobre Formas Sonata define cinco tipos diferentes para ela, alguns deles que podem ser tomados como “deformações” do modelo proposto por Reicha, Czerny e Marx:

---

[93] Quanto mais demorado for o retorno à tonalidade principal, mais longo é o desenvolvimento com uma tensão estrutural.

[94] HEPOKOSKI, J., DARCY, W. *Elements of Sonata Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- Tipo 1, Sonatas sem desenvolvimento: é uma verdadeira grand coupe binaire; uma sonata que contém somente Exposição e Recapitulação, com duas rotações aparentemente sem ligação ou com um elo mínimo entre elas. Estas sonatas são referidas como “Sonatas sem desenvolvimento”, “Forma exposição-recapitulação”, “Forma sonata de movimento lento” ou “Sonatina”, na tradição austro-germânica (diferentemente do que acontece na Itália ou França, onde Sonatina é uma composição livre, ou uma sonata em miniatura);

- Tipo 2, Sonatas sem recapitulação do primeiro tema: são as estruturas “binárias” (ou variantes binárias) em que o que chamamos de recapitulação não se inicia com a reapresentação do primeiro tema, mas após este ponto, mais comumente ao redor da reapresentação do segundo tema na tonalidade do primeiro, ou, mais modernamente, em tonalidade mais próxima, na série harmônica, àquela do primeiro tema. Como as sonatas do primeiro grupo, elas também são sonatas de dois ciclos, o primeiro deles constituindo a exposição. As diferentes variações que podem surgir neste grupo de sonatas podem dar margem a errôneas interpretações quanto ao seu tipo. Por exemplo, é comum a existência de uma Coda após o encerramento da segunda-rotação baseada no Tema principal, o que pode induzir o leitor comum a crer que se trata de uma recapitulação invertida (após a segunda rotação) ou “forma espelhada”;

- Tipo 3, Sonatas “clássicas”: são as sonatas standard, que seguem o modelo proposto por Czerny e Marx: Exposição com dois temas (o primeiro na tônica e o segundo na dominante ou em tonalidade contrastante com a tônica), Desenvolvimento e Recapitulação, onde a dualidade harmônica, timbrística, pictórica ou matemática entre os dois temas é resolvida a favor do primeiro. É o tipo mais familiar da Forma Sonata.

- Tipo 4, Sonatas-Rondó: são freqüentemente solicitadas em muitas sinfonias, concertos, peças para música de câmara e movimentos finais de sonatas para instrumentos solo. O tema do rondó no início é gestualmente o início da primeira rotação da Sonata, tomada como sua Exposição, usualmente completada com uma transição cheia de energia, cesura, tema

secundário, codetta da exposição e assim por diante. Assim, estas sonatas começam com uma rotação exposicional que atravessa o padrão usual de primeiro tema, transição, segundo tema e codetta. Adicionalmente, a última parte desta primeira rotação normalmente se dissolve em uma secção de retransição, sem repetição de elementos do primeiro tema, para a reapresentação do estribilho do rondó, ou tema principal da sonata. Esta rotação da exposição é usualmente balanceada por uma rotação recapitulatória com mesmas características. O que acontece no substancial espaço que separa as rotações da exposição e da recapitulação pode se diferenciar de obra para obra. O esquema tradicional de rondó-de-sete-partes (ABACABA) é inadequado para descrever as estruturas da sonata-rondó, em que o diálogo com normas retóricas e de exposição é o verdadeiro elemento que lhe dá suporte.

- Tipo 5, Sonatas-Concerto: é o grupo que engloba todas das adaptações da Forma Sonata nos concertos. Mistura, basicamente, princípios dos primitivos ritornelli (ou tutti-solo) e outros tipos de sonata, comumente o terceiro. São caracterizados por uma introdução orquestral inicial (Ritornello 1 ou Rotação 1). O ritornello orquestral inicial é quase sempre apresentado na tônica, ou começa e termina com fortes manifestações temáticas neste grau. Uma exposição modulatória solo segue, em que material escutado no primeiro ritornello é reapresentado. Ritornelli se fazem presente como elementos de ligação entre os temas, exposição e desenvolvimento, desenvolvimento e recapitulação, recapitulação e coda. Este é o modelo preferido por Mozart, um verdadeiro laboratório de surpresas formais, complexidade e experimentações personalizadas. Tornou-se o tipo mais complicado de Forma-Sonata, particularmente devido à multiplicidade e variedade modular que nele se apresenta. As possibilidades quase infinitas de variações a que este grupo se permite, torna sua leitura neste trabalho inadequada. Mas vale salientar que a normativa segue atual e apropriada a este grupo.

3.1.1.2. IDENTIFICAÇÃO DE CARACTERÍSTICAS MARCANTES E ESTILOS

Concomitantemente ao surgimento da Forma Sonata, um novo gênero de arte toma conta dos salões públicos europeus a partir da metade do séc. XVIII, com um conceito que se associa não somente às mudanças históricas ocorridas neste espaço de tempo, mas também à necessidade de criação de novos mecanismos de recepção da arte. Esta necessidade foi sentida não somente na apreciação e gosto musical da época, mas também na história da arte. O conceito de estilo começa a desfrutar de um tom impreciso e muitas vezes inadequado para expressar um movimento artístico único de uma época, observação que já surgira com a comparação dos pintores barrocos flamengos, poetas espanhóis e arquitetos franceses.

Esta distinção de estilos é mais fácil de constatar fatualmente do que teoricamente: o estilo que comumente é chamado de Alto Barroco (1700-1750) é internacional e não há grupo que tenha a coesão ou correspondência em importância maior do que os três compositores clássicos vienenses (embora nenhum deles houvesse nascido em Viena). Mesmo assim, o Alto Barroco criou uma linguagem musical sistemática e coerente que permitiu a esta tríade criar uma linguagem própria e comum, como em nenhum outro período da História da Música. Mozart podia produzir um estilo similar ao do Alto Barroco quando fosse necessário, como na sua reinstrumentação de *O Messias,* que desnudou um choque não entre duas personalidades distintas e contrastantes, mas entre dois sistemas isolados e característicos de expressão. Embora a música de Mozart sofresse importantes transformações após seu contato dom a música de Bach[95], nota-se que o estilo do Alto barroco para Mozart, Haydn e Beethoven dizia respeito diretamente a Händel e Bach e que ambos realizaram uma espécie de síntese, muito pessoal e diferente em cada caso particular, de estilos nacionais completamente díspares – alemão, francês e italiano – de sua época. O caráter oposto dos estilos de Händel e Bach criou

[95] ROSEN, C. *Sonata Forms, p*. 20

uma relação complementar que, paradoxalmente, permitiu-lhes ser considerados uma unidade.

A razão pela qual o estilo de um grupo e o estilo de uma época podem ser, algumas vezes, confundidos é devido ao fato de que o estilo de um grupo freqüentemente surge para substituir o verdadeiro estilo de uma época. Um estilo pode ser descrito, figurativamente, como uma forma de utilizar e focar uma linguagem, que então se torna um dialeto ou mesmo uma linguagem por si própria e é este foco que torna possível que esta linguagem própria seja chamada de estilo pessoal ou conduta do artista, como Mozart, que trabalhou contrariamente ao pensamento dominante de sua época e tinha uma relação mais particularizada com Händel e Johann Christian Bach. Mas as analogias com a linguagem acabam por atingir êxito porque um estilo é, finalmente, tratado como uma obra de arte e julgado como uma obra individual é julgada, segundo os diversos padrões de coerência, poder e riqueza de alusões. Nas mudanças correntes de estilos e revivals de interesse de um estilo subseqüente ao outro, cada estilo sucessivo é quase um objeto sólido, uma peça de mobiliário de época para ser possuído e apreciado. Este tratamento do estilo de um período como um object d'art sugere uma possível elucidação do estilo de um grupo. Mais convincentemente que o estilo "anônimo" de uma era, o estilo de um grupo representa a síntese como uma obra de arte, uma reconciliação das forças conflitantes do período na harmonia. É quase uma expressão dentro de um sistema de expressão.

Expressão é uma palavra que facilmente pode assumir um uso equivocado. Aplicada à arte, ela é somente uma metáfora. Aceita como uma proposta legal, ela, freqüentemente, ajuda e conforta aqueles que estão mais interessados na personalidade do artista do que em seu trabalho. De qualquer forma, o conceito de expressão, mesmo em sua forma mais simplória, é essencial para o entendimento da arte do final do séc. XVIII.

Em qualquer período, as qualidades formais do menor detalhe de uma obra musical não podem ser divorciadas de seu significado afetivo, sentimental e intelectual, inerentes à própria obra e, conseqüentemente,

dentro da linguagem estilística do período que tratamos, do significado dos elementos que inventaram a síntese clássica. Um erro crasso e comum é definir um estilo por características especificamente expressivas, isolando a pintura “elegante” do séc. XVII no Maneirismo, denominando o estilo clássico de Apolíneo, o entusiasmo romântico ou mórbido. Utilizando a mesma linguagem musical, pictórica ou literária, uma obra de Mozart pode ser tão mórbida, elegante ou turbulenta, quanto uma de Chopin ou Wagner. É verdade que os meios de expressão têm influência sobre aquilo que está sendo expresso e é a facilidade ou a tensão com que a linguagem é utilizada – o encanto da expressão – que conta tanto em arte. Assim, este encanto começa a tomar tal importância, que um estilo cessa de ser estritamente um sistema de impressão ou de comunicação.

A história da “linguagem” artística não pode, todavia, ser entendida da mesma forma que a história de uma linguagem usada na comunicação diária. Na história das línguas faladas, por exemplo, um discurso pode ser melhor do que outro. É a ilustração do discurso como um todo que conta e não o interesse, graça ou profundidade do exemplo individual. Na história do estilo literário ou musical, por outro lado, a avaliação torna-se uma preliminar necessária: se Haydn e Mozart diferiam, pouco provavelmente, em suas essências de todos os seus contemporâneos, seus trabalhos e conceitos acerca da expressão teriam que permanecer no centro da História. Isto se encontra no topo da história da linguagem: agora, é uma massa de oradores que é julgada por sua relação a um único entre seus pares e o manifesto individual proporciona a norma e toma a precedência sobre o uso geral.

A relação do estilo clássico com o estilo “anônimo” do final do séc. XVIII é que ele representa não somente a síntese das possibilidades artísticas deste período, mas também a purificação de resíduos irrelevantes de tradições passadas. É somente nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven que todos os elementos contemporâneos de um estilo musical, rítmico, harmônico e melódico trabalham coerentemente juntos, em que os ideais de um período são realizados em qualquer nível de complexidade. A música de Stamitz pai, por exemplo, combina um fraseado clássico primitivo com a antiquada harmonia seqüencial barroca, de forma que um elemento

raramente reforça o outro, mas ao invés disso, dissipa seu efeito. Mais tarde, ainda no mesmo século, as obras de Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), óperas, sobretudo, têm charme melódico e bom humor, mas qualquer relação mais complexa do que dominante-tônica não se faz presente.

Mesmo em respeito à importância e influência histórica, e, sobretudo, considerando a importância do desenvolvimento musical do séc. XVIII, as obras de Haydn e Mozart não podem ser entendidas sem o pano de fundo de seus contemporâneos: há um número muito pequeno de compositores que podem ser vistos dentro dos princípios inerentes à música de Haydn e de Mozart, ou, muitas vezes, permanecendo afastados destes princípios, mas num caminho interessante ou original. Clementi, por exemplo, permanece mais ou menos afastado da tradição dos vienenses, mas sua fusão da tradição francesa e italiana e seu desenvolvimento em virtuosas passagens são essenciais para o desenvolvimento da música pós-clássica de Carl Maria von Weber (1786-1826) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). É importante observar que este tipo de virtuosismo receberá tratamento especial por Franz Liszt (1811-1886) e Chopin, enfaticamente rejeitado por Beethoven na maioria de sua música para piano.

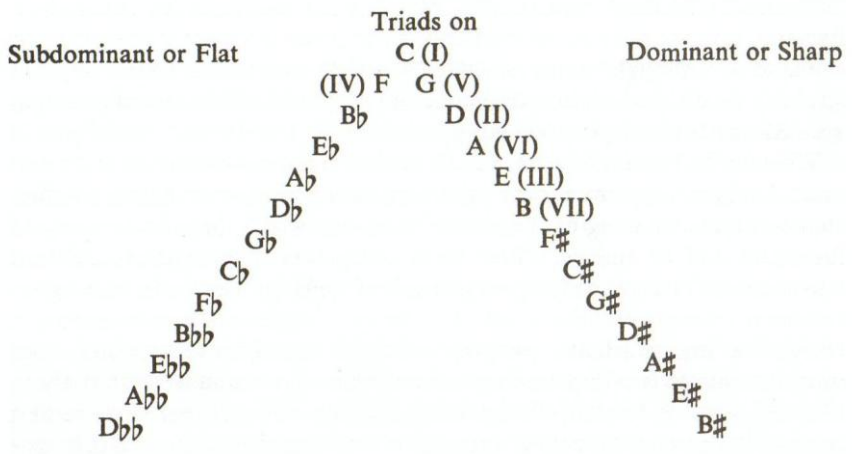
O que une Haydn, Mozart e Beethoven não é o contato pessoal ou mesmo alguma influência mútua ou interação (embora possa existir muito de ambas), mas o entendimento comum da linguagem musical que eles formularam e modificaram. Estes três compositores de características completamente diferentes e ideais opostos de expressão, muito freqüentemente, chegaram a soluções análogas em suas obras. A unidade de estilo é, contudo, uma ficção, mas que os três compositores ajudaram a criar. Uma mudança considerável na música de Haydn e Mozart ocorre a partir de 1775, quando o segundo compõe o Concerto K. 271, talvez a primeira grande obra em que seu estilo maduro está presente; na mesma época, Haydn se torna familiarizado com a tradição da ópera buffa italiana, para quem o estilo clássico muito tem a dever. A data não é arbitrária, uns cinco ou dez anos antes também poderiam ser escolhidos por diferentes razões, mas as descontinuidades aqui nos parecem ter maior importância do que as continuidades. Somente a partir deste ponto um novo sentido para o

ritmo completamente independente e consistente substitui aquele do Alto Barroco. Os Quartetos Russos de Haydn de 1781 estão inscritos inteiramente neste novo conjunto de princípios.

A linguagem musical que fez o estilo clássico possível é aquela da tonalidade, que não é um sistema pesado, imóvel e massivo, mas uma linguagem viva e gradualmente em transformação desde o seu início. Ela atingiu um importante ponto justamente antes do estilo de Haydn e Mozart tomar forma.

Há tantas razões conflitantes de tonalidade que será útil relacionar suas premissas para uma maior segurança axiomática e histórica.

Tonalidade é um arranjo hierárquico de tríades baseado nos harmônicos naturais e sobretons de uma nota. O harmônico mais poderoso é a oitava, a décima segunda (quinta, dominante), a décima quinta (oitava e a décima sétima (a terça, mediante). Nesta tríade de tônica, mediante e dominante, a dominante é a segunda harmonia mais forte. A tônica, contudo, pode ser considerada a dominante da quinta abaixo dela, chamada de subdominante. Construindo uma estrutura de tríades sucessivas em ambas as direções – ascendente e descendente – chega-se a uma estrutura simétrica visualmente, embora assimétrica em seu conteúdo:

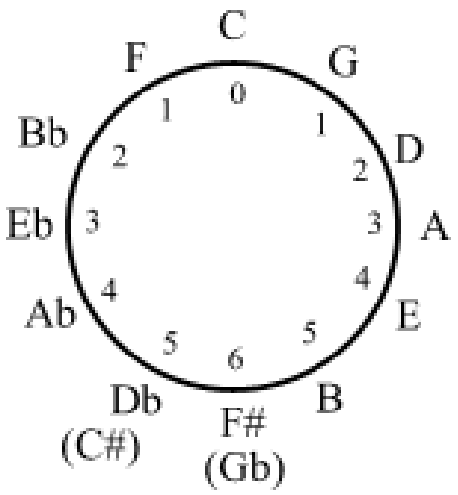


[96]

[96] ROSEN, C. *Sonata Forms.* New York: Norton, 1997, p. 24

A estrutura está fora de prumo, porque todos os harmônicos provêm de uma única nota e a dominante, ou direção de sustenidos, baseada nos sucessivos sobretons das notas anteriores, torna-se mais importante que a direção das subdominantes, que é descendente. A subdominante enfraquece a tônica ao torná-la dominante (isto é, utilizando a tônica não como a fundamental da tríade central, mas como um sobretom). Este desbalanceamento é essencial para o entendimento de quase toda a música tonal e dela deriva a possibilidade de tensão e resolução, sobre a qual a arte da música dependeu por séculos. O desbalanceamento pode ser observado imediatamente na formação da escola diatônica maior (nas notas marcadas com algarismos romanos acima) que usa a fundamental em somente uma tríade na direção da subdominante, mas das primeiras cinco tríades do lado da dominante.

As duas direções de afinação justa ou natural não conduzem de volta ao começo: seguindo os harmônicos naturais, o tom D𝄫 não é o mesmo que B♯ e nem coincide com C. Nenhuma das tríades produzidas no lado das dominantes é a mesma daquelas, resultados de combinações no lado das subdominantes, mas algumas podem ser muito próximas. Quase desde a origem da tonalidade e mesmo desde o início da própria teoria musical com os gregos, músicos e teóricos têm tentado identificar as tríades que são particularmente próximas umas das outras, produzindo um sistema que não é somente simétrico, mas também circular, chamado círculo das quintas:



Este vínculo, forçando uma distância igual entre as doze notas arranjadas em progressões ou escalas de intervalos de segunda (que produz uma escala cromática) e que distorce sua relação com os sobretons foi denominado *Temperamento*, termo cunhado por Andreas Werckmeister (1645-1706) em seus livros *Musicæ mathematicæ hodegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg-Weiser* (1686) e *Musicalische Temperatur* (1691) [97].

O temperamento igual nos isenta de considerar se uma tonalidade está na linguagem "convencional" ou "natural". Ele está baseado nas propriedades físicas de um tom, mas é evidente que ele o deforma e mesmo lhe retira suas qualidades naturais baseadas nos interesses de criar uma linguagem regular com maiores capacidades expressivas, rica e complexa. O ouvido ou a mente já tinham aprendido a realizar a identificação das terças maiores e menores, embora, se a terça inferior de uma tríade é maior e a terça superior é menor, isto resulta em uma aproximação muito maior dos tons naturais. Um acorde maior é, portanto, mais estável do que um menor, que é também - em decorrência da fraqueza relativa da direção da subdominante – um fato essencial na compreensão do significado expressivo da música tonal.

A definição do universo da tonalidade no séc. XVIII por meio do círculo de quintas pode parecer mais enfadonho do que outra definição baseada nas escalas maiores e menores, mas ela tem a vantagem de revelar uma relação assimétrica entre a dominante e a subdominante e, sobretudo, de enfatizar que o centro tonal da obra não é somente uma nota, mas uma tríade. O círculo de quintas foi também um método contemporâneo de mapear a escala cromática, como podemos ver, por exemplo, nos Prelúdios de Chopin.

O modo menor é essencialmente instável e as peças neste modo têm a tendência recorrente de terminarem em modo maior. Por esta razão, o

[97] http://digital.slub-dresden.de/sammlungen/werkansicht/278955630/0/

modo menor é freqüentemente utilizado como um mecanismo cromático, uma forma de acrescentar cor ao maior; ele não define claramente um movimento para outra tonalidade, mas é uma forma mais instável e expressiva na mesma tonalidade. Em passagens cromáticas muito complexas, comuns próximo ao fim do Romantismo será, contudo, difícil de identificar se o modo é maior ou menor.

O método de articular e dramatizar uma variedade de formas antigas que chamamos de estilo Sonata vem acompanhado do surgimento de um novo conjunto de formas igualmente variadas. Se nós ordenamos estas formas de acordo com a intensidade expressiva de suas estruturas – que é, a importância da polarização tônica-dominante, o degrau a que ela é elevada, e o caminho por meio do qual a resolução T-D é alcançada – então descobrimos que elas recaem basicamente sobre quatro tipos principais, que correspondem razoavelmente bem aos movimentos que a sonata como um todo emprega: primeiro, segundo, minueto e finale[98]. A Forma dos primeiros movimentos[99] é a mais estruturada dramaticamente; aqueles que compõem os finali – como a sonata-rondó, por exemplo – são os mais livremente organizados e a polaridade tônica-dominante é desgastada logo no início da obra. A Forma Sonata-allegro[100], é a Forma mais comum utilizada nos primeiros movimentos; pode ser empregada em qualquer parte, mas as outras formas que são encontradas em uma Sonata[101], raramente são escolhidas para abri-la. Estas formas tomam elementos emprestados umas das outras e os padrões característicos de uma podem estar presentes em outros movimentos: finali, por exemplo, iluminam a idéia de recapitulação como a concepção estilística de um final que é análoga a ambas.

Estas formas, com suas descontinuidades fundamentais, polaridades e períodos independentes claramente definidos exigiram da estética de sua época - Alto Barroco – uma renúncia à, então, vigente concepção de continuidade. Os alemães, mestres na técnica do contraponto há muito

[98] A nós interessa o movimento em Forma Sonata.
[99] Aqui, como plural de primeiro movimento.
[100] Ou simplesmente Forma Sonata.
[101] Aqui referimo-nos à Sonata peça musical em três ou quatro movimentos.

tempo associado à música religiosa e os franceses, ligados às tradições da corte e operísticas não estavam preparados para realizar esta mudança de estilo. Coube, então, a tarefa, aos italianos.

Ao redor de 1730 nas obras de Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) e Domenico Scarlatti, entre outros, há uma manifesta ruptura com as normativas texturais barrocas. As frases são distintas e independentes, suas proporções são claramente definidas. Nas obras dos dois compositores, mais evidentemente em Scarlatti, descobrem-se os mesmos meios de superação de quebras na textura e de restauração da continuidade, mas o compositor trata a continuidade dentro de um novo tipo de estrutura, que não demanda mais uma homogeneidade textural: o arranjo das frases em períodos simétricos – nesta época, sobretudo, em frases de dois compassos, embora grupos de frases de três e quatro compassos também sejam encontrados[102].

As Formas Sonata surgem na Itália e Espanha, mas importantes elementos estilísticos são a ela agregados pelos compositores alemães, que exploravam o gosto pela simplicidade e trabalhavam em uma estrutura periódica de padrão mais claro e definido. Hermann Abert[103] (1871-1927) identificou dois tipos de abordagem comum, realizada pelos alemães na época, e que influenciariam a Forma Sonata:

- a tradição do Norte da Alemanha, calcada na expressividade[104], favorecia a unidade temática a fim de alcançar uma unidade de sentimento;

- e a tradição vienense, que procurava um contraste afetivo e uma rica variedade de material temático. Estas duas tradições se unem rapidamente no final da década de 1750, já fortemente influenciadas pela nova corrente que lufava de Mannheim, na música de Haydn[105].

[102] Somente no séc. XIX é que períodos rítmicos de quatro e oito compassos se tornaram dominantes. No séc. XVIII a construção é relativamente flexível.
[103] Musicólogo e crítico de música alemão.
[104] *Empfindsamkeit*
[105] ROSEN, C. *Sonata Forms.* New York: Norton, 1997, p. 143.

O compositor mais representativo do norte da Alemanha é Carl Philipp Emmanuel Bach, cujo interesse em expressividade intensa e íntima o levou a explorar as possibilidades de dissonâncias e relações entre tonalidades remotas. As modulações em Scarlatti são, na verdade, mais colorísticas do que expressivas, em Bach, contudo, encontramos uma paixão notável e muitas vezes incoerente que é refletida no caráter intenso e idiossincrático de seus temas. Assim, o motivo ou tema altamente individualizado iria, prontamente, se tornar elemento central da Sonata. Em outros compositores contemporâneos seus esta individualidade temática é mínima; embora encontrada, ela não está diretamente relacionada ao projeto formal da obra. A unidade temática e unidade de sentimento eram quase sinônimos nas escolas do Norte da Alemanha. O tema não deveria ser necessariamente muito expressivo, mas o suficiente para prover a Sonata da polarização necessária para sua consecução. Em outras palavras, os temas de C. P. E. Bach eram capazes de se transformar ou de se desenvolver e ainda assim resguardarem sua identidade através de todos estes processos.

A tradição na Alemanha meridional, ou vienense era mais graciosa: para os compositores desta escola, cujo expoente principal foi Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), as formas eram criadas com vários temas, muitos dos quais com forte característica popular. Esta riqueza de materiais não está restrita às exposições das Sonatas e a prática de iniciar o desenvolvimento com um novo tema (técnica que será usada mesmo por Mozart e compositores posteriores a ele) já era em evidência na tradição vienense no início da década de 1750. Esta prática deriva diretamente da forma do concerto barroco, onde a segunda secção solística começava, tradicionalmente, com o desenvolvimento de um novo material relativamente livre.

3.1.1.3. ASPECTOS TÉCNICOS, ESTÉTICOS E HARMÔNICOS DA SONATA

A análise de seis movimentos em Forma Sonata nos ajudará a vislumbrar a sua evolução técnica, estética e harmônica até a primeira metade do séc. XIX.

- Domenico Scarlatti (1685-1757): Sonata em Ré maior K 491 (173-?)

Scarlatti era filho de um dos maiores operistas de todos os tempos, cuja fama e prestígio sempre foram objeto de duas realidades: se por um lado lhe abriam portas por onde estivesse – foi organista e compositor da corte de Nápoles com dezesseis anos e diretor artístico e regente da Catedral de S. Pedro em Roma – por outro o tornavam inequivocadamente "filho do grande Alessandro". Conhecido na Europa pelo seu virtuosismo no cravo e cansado por não ter vida própria, aceitou o convite da corte de Lisboa para lecionar a infanta Maria Bárbara, que se casaria com o príncipe – que casualmente tornar-se-ia rei deivdo à morte de seu irmão mais velho – Ferdinando.

Maria Bárbara era uma princesa extraordinariamente culta e refinada, tendo ela mesma composto obras para cravo e grande orquestra. Seu temperamento refinado aproximou-a de importantes artistas, o que devolveu à Espanha um pouco de seu antigo esplendor artístico. Para ela Scarlatti escreveu vários exercícios para cravo, tendo sido trinta deles publicados em 1738 pelo compositor, possivelmente com propósito pedagógico como *Essercizi per glavicembalo,* mas que escondiam uma incrível estrutura – harmônica, retórica e técnica – para fins tão simplistas.

- Johann Christian Bach (1735-1782): Movimento I da Sonata para piano em Si♭ maior op. 17 nº 6 (1774).

O último filho de Bach e Anna Magdalena tinha quinze anos quando seu pai morreu. Estudou com seu meio-irmão, Carl Philipp Emmanuel, tecladista de Frederico II em Berlin e contraponto com o padre Giovanni Battista Martini (1706-1784) em Bologna antes de se mudar para Milano em 1760 como organista na Catedral e, posteriormente em 1762, para Londres, onde fixou residência como professor da rainha Charlotte de Mecklenburg-Strelitz (1744-1806), esposa do rei Jorge III. Foi um prolífico compositor de óperas em italiano, que fizeram dele um dos compositores mais populares na Inglaterra. Conheceu Mozart em 1764, com quem fez amizade: sua influência sobre o jovem austríaco pode ser percebida na abertura da sonata para piano em Si♭ maior, KV 315c de 1783–1784, muito próxima das sonatas de Bach, que combinavam o estilo galante de seus dias com música fugal. Faleceu na indigência, enquanto Mozart compunha seu Concerto para Piano nº 12, em lá maior, K 414, cujo Andante do segundo movimento tem um tema semelhante ao encontrado na abertura da ópera *La calamità del cuore* de J. C. Bach.

Sua obra é extensa, abarcando ao menos vinte sonatas para piano, três a quatro mãos, uma para dois pianos e vinte e seis para violino e piano, além mais de noventa sinfonias e inúmeros concertos para teclado.

A música de Johann Christian é bastante característica, contrastando fortemente tanto com a música de seu pai quanto com a de seus irmãos. Altamente melódica e, formalmente, estruturada, ela é escrita segundo os padrões da estética galante, um estilo que incorpora frases balanceadas, com ênfase na melodia acompanhada e sem interesse na complexidade contrapontística, contra a qual ele se posicionou, substituindo o interesse nas intrincadas linhas da música do barroco pelas melodias fluentes e por frases com períodos. O estilo galante precedeu o estilo do Classicismo, que fundiu a estética galante com o interesse renovado pelo contraponto.

As sonatas para piano ou cravo op. 17 foram publicadas em Paris como op. 12 e somente três anos mais tarde, em 1777, em Londres. A sonata de número 6 está estruturada em três movimentos:

Allegro

Andante

Prestissimo

E o primeiro deles se nos apresenta em Forma Sonata, sem a reexposição do primeiro tema.

- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Movimento II da Sonata para piano nº 12 em fá maior KV 332 (1781-2?).

Mozart escreveu dezoito sonatas para piano ao longo de sua vida. Elas não mostram nenhuma deformação formal ousada, ao contrário dos seus concertos, mas expressam com propriedade o espírito da época e o talento do compositor. Ao lado de Haydn e Beethoven, concentra uma seqüência de características que são comumente denominadas sob o nome de Classicismo, ou, Primeira Escola de Viena[106].

A sonata KV 332 tem três movimentos:

Allegro

Adagio

Allegro assai

Sendo que o segundo deles, escrito em Forma Sonata, é caracterizado pela ausência de desenvolvimento. Foi escrito em Forma Sonata, Si♭ maior (subdominante de Fá maior, tonalidade da Sonata), contando com dois temas contrastantes na Exposição em Si♭ e Fá maior, reexpostos integralmente em Si♭ na Recapitulação.

[106] Schönberg, Berg e Webern corporificariam a Segunda Escola de Viena.

- Franz Joseph Haydn (1732-1807): Movimento III da Sonata para piano nº 58 em Dó maior Hob. XVI: 48 (1789).

O segundo nome associado ao classicismo vienense é o de Haydn, freqüentemente cognominado de “pai da sinfonia” ou “pai do quarteto de cordas”. James Webster afirma que:

> "a vida pública de Haydn, exemplificou o ideal iluminista do homem honrado: o homem cujo bom caráter e de sucesso material permitiam justificar um ao outro. Sua modéstia e probidade eram reconhecidas por todos os lados. Estes traços foram, não somente eram pré-requisitos para o seu sucesso como Kapellmeister, empresário e homem público, mas também ajudou a recepção favorável de sua música.” [107]

Haydn esteve, entre 1761 e 1790, a serviço dos príncipes Esterházy, uma das famílias mais importantes da Europa, e sempre os acompanhava em suas viagens pelo continente. Respeitado pelos músicos da corte tinha um forte senso de humor, evidente em seu amor por piadas que muitas vezes encontra correspondência em sua música.

Conhecido, comumente, como “o pai da Sinfonia” e o “pai do Quarteto de cordas”, seu trabalho para o teclado solo é, muitas vezes, negligenciado. Começou sua carreira como compositor de Sonatas na metade da década de 1760, concluindo-as com duas importantes peças do repertório do séc. XVIII, que são as de número 60 e 62. Pouco tempo depois, seu aluno Beethoven publicava seu primeiro grupo de sonatas dedicadas a ele. Ao contrário de Mozart ou Beethoven, Haydn não era grande virtuoso no piano, mas em contrapartida tocava razoavelmente bem muitos instrumentos. Por isso é comum encontrarmos sonatas dedicadas a pessoas, hoje, desconhecidas, mas que formavam um verdadeiro séquito de alunos e pianistas amadores – alguns deles bem talentosos como é o caso das irmãs Katherine e Marianne Auenbrugger, para quem as sonatas de número 33 e 48-52 são dedicadas e Therese Jansen-Bartolozzi, destinatária de suas duas grandes sonatas escritas em 1794. Sem dúvida, Haydn tinha em mente o

[107] WEBSTER, J. (1991) *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.

cravo quando começou a escrever suas Sonatas, mas a evolução da linguagem e a necessidade do emprego de dinâmicas cada vez mais ousadas, acabaram tornando impossível sua execução neste instrumento, preterido a favor do piano.

Os pianos de cores claras que Haydn conheceu em Viena eram os de Anton Walter ou dos irmãos Johann e Wenzel Schantz, mas ficou bastante impressionado pela regularidade do toque de pianos tão mais robustos quando ele conheceu, em Londres, a manufatura Broadwood, comportamento comprovado pelos compassos de abertura da Sonata nº 62.

Suas primeiras sonatas eram um tipo de divertimento, com o movimento central formado por um minueto e trio, e possuem pouco que as diferenciam da maioria dos compositores seus contemporâneos.

A partir da Sonata nº 19, contudo, reconhecemos um novo período na produção artística de Haydn, com movimentos mais complexos e freqüente utilização de transições entre o segundo e terceiro movimento, que seriam utilizadas por seu famoso pupilo na Sonata Waldstein, na Appassionata e na Les Adieux.

A Sonata nº 58 é uma das últimas deste ciclo, escrita pouco antes do compositor se dedicar ao seu último tríptico e tem dois movimentos, estrutura que Beethoven irá utilizar, igualmente, em suas últimas sonatas:

Andante com espressione

Rondó Presto, escrito em uma engenhosa Forma Sonata-Rondó.

- Ludwig van Beethoven (1770-1827): Movimento I da Sonata para piano nº 23 em fá menor op. 57 Appassionata (1804-5).

Se escolhermos os três compositores que maior número de alcunhas recebeu, seguramente entre eles estará Beethoven. Robert Schumann (1810-1856) se referia a ele como “o titã”; Franz Liszt (1811-1886), que organizou a coleta de fundos para a construção de um monumento em sua homenagem em Bonn dizia que “uma grande sombra paira sobre nós”; Johannes Brahms (1833-1897), perfeccionista conhecido afirmava que “há um gigante marchando atrás de mim”; enquanto o musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) o coloca como a verdadeira auctoritas do séc. XVIII-XIX, com a afirmação de que depois dele, “a imitatio é substituída e suplantada pela æmulatio”.

Exageros à parte, Beethoven leva a Forma Sonata a sua máxima distensão, questionando a supremacia da Dominante e abrindo caminho para o emprego de outros graus na formatação do segundo tema, além de conceber complexas sonatas-rondó mesmo para outros movimentos que não os últimos. Ele surge no ocaso de um longo período estético que se iniciou fortemente influenciado pela retórica luterana, mas que entra, contudo, em rápido declínio no início do séc. XIX para ressurgir com diferente força em Brahms e na segunda escola de Viena. É inegável que suas primeiras obras estão fortemente ligadas a esta estética – sobretudo no que diz respeito à forma - mas mesmo as sucedâneas, que são fruto de um período de forte convulsão social e reversão de valores, são sempre passíveis de uma leitura clássica, enquanto as últimas, têm uma linguagem tão complexa que somente após a sua morte seriam compreendidas e aceitas.

A sonata para piano nº 23 se insere entre as mais importantes escritas pelo compositor. Seu codinome lhe foi dado pelo seu editor em Hamburgo, somente em 1838, quando publicou a versão para quatro mãos. Foi dedicada ao conde Franz Von Brunswick, irmão de Thèrese, a quem Beethoven dedicava grande admiração e que também foi contemplada com

a dedicatória da Sonata para piano de nº 24, op. 76 - *à Thèrése,* em cuja residência o compositor se hospedou algumas vezes.

É composta por três movimentos:

Allegro assai

Andante con moto - attacca

Allegro ma non troppo - Presto

Como seu autor, ela também recebeu alguns comentários:

O escritor Wilhelm Von Lenz (1809-1883), muito conhecido no mundo musical da época em seu livro *Beethoven et ses trois styles* de 1852 disse que a Appassionata era “mais do que uma explosão vulcânica”; o jornalista americano Alexander Wheelock Thayer (1817-1897) em *Ludwig van Beethovens Leben* (publicada postumamente, primeiramente em alemão em 1917) fala que o compositor se referia à op. 57 como sendo “minha maior sonata”; o musicólogo inglês Donald Francis Tovey (1875-1940) em *A Companion to Beethoven’s Pianoforte Sonatas* de 1935 afirma que “nenhuma outra obra de Beethoven mantém a solenidade trágica em todos os seus três movimentos” como esta.

- Franz Liszt (1811-1876): Sonata para piano em si menor (1853)

Nasceu na Hungria e estudou piano com Antonio Salieri (1750-1825) e Czerny em Viena. A partir de 1823 vive em tournée por todo o continente europeu. Festejado pelo seu excepcional virtuosismo é também sempre lembrado por sua grande generosidade – de tempo e dinheiro – para com colegas, órfãos, vítimas de desastres e muitos estudantes que com ele estudaram.

Compositor prolífico (tem 1420 obras catalogadas), foi o primeiro grande intérprete a inserir obras de outros compositores em seus programas, transcrevendo muitas delas para execução em remotos lugares. Fixou residência em Weimar em 1848, atuando como professor, pianista e diretor da orquestra da corte, apoiando e divulgando novos nomes da música, entre eles Wagner. Em 1861 transfere-se a Roma onde recebe ordens menores franciscanas, passando a dividir seu tempo com aulas entre Budapeste, Weimar e Roma até 1886, ano de sua morte, vítima de pneumonia em Bayreuth.

Liszt é pioneiro na técnica de transformação temática que serve de ponte entre a Variação clássica e o Leitmotiv wagneriano e sua Sonata em si menor, a última de suas oito sonatas (seis para piano, uma para dois pianos e uma para violino e piano) é sua obra maior e sem dúvida uma das obras seminais da música romântica. Recebeu influência de diversas obras suas anteriores e de outros compositores – em especial da Fantasia op. 17 de Schumann, a quem ela é dedicada e da Fantasia Wanderer de Schubert, cuja estrutura cíclica utilizou na transformação temática de sua sonata – e encerrou consigo as possibilidades de expansão formal até o advento do séc. XX.

Concluída em 2 de Fevereiro de 1853, a Sonata em si menor é notável pela sua construção a partir de pequenos elementos motívicos unidos numa ciclópica estrutura musical. Estas unidades motívicas estão em contínua transformação, sempre se adaptando ao contexto musical de cada

secção e percorrendo um grande espectro sensorial, além de terem o papel fundamental de emprestar coesão formal a toda a obra.

A Sonata foi escrita em um grande movimento, com os temas que retornam de maneira cíclica. Releituras podem, contudo, dividi-la em mais movimentos, três ou quatro - há interpretações que chegam a dividi-la em treze (!) movimentos distintos – e mesmo diferir umas das outras de maneira angular, demonstrando que a análise formal desta superestrutura, especialmente no tocante à precisa determinação do início e fim de suas secções, ainda se presta de tema a acalorados debates.

Faz mister aqui, lembrar o estreito contato de Liszt com obras de seus contemporâneos – Schumann e Schubert, de quem era grande admirador - bem como as anteriores obras do compositor no gênero. Sua estréia se deu em audições particulares:

06/1853 – Liszt a executou para Brahms que o visitava em Weimar;

1854 – o pianista Karl Klindworth (1830-1916), ex-aluno de Liszt a executou em London para o próprio Liszt;

27/01/1857 – seu genro Hans von Bülow (1830-1894) a tocou publicamente em Berlin (crítica de G. Engel)

1859 – pelo pianista Albert Hermann Dietrich (1829-1908), que deu à sonata uma feroz crítica do jornalista Otto Gumprecht no Nationalzeitung, afirmando que ela se prestava mais a “assobios e batidas de pé” [108].

[108] http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/1lofl10.txt e Walker, A. *"Liszt, Franz."* GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265pg28.

FANTASIA OP. 17 (1839) de ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

O compositor alemão Robert Schumann era vítima de conhecida desordem afetiva de caráter bipolar agravada por um quadro depressivo que o acompanhou por toda a sua vida. Consciente dessa bipolaridade em sua expressão criativa, o compositor concebeu duas personalidades artísticas imaginárias e complementares: Eusebius (pensativo e introspectivo) e Florestan (apaixonado e arrebatador).

A Fantasia op.17 foi esboçada em junho de 1836, revista em 1838, editada no começo de 1839 e dedicada a Franz Liszt é composta de três peças que muitas vezes mudaram completamente seu conteúdo e linguagem antes de assumirem a forma e denominação definitiva.

No final de 1835, um comitê de músicos reunidos sob incentivo de Liszt decidiu erigir um monumento a Beethoven em Bonn e Schumann, mergulhado em profunda melancolia por problemas com seu antigo mestre Friedrich Wieck e pai de sua amada Clara (que em 1840 tornar-se-ia sua esposa), resolve associar-se a eles. Em carta a seu editor Kistner de Dez.1836 ele diz:

> "Florestan e Eusebius gostariam muito de contribuir para a construção de um monumento a Beethoven e com este propósito compuseram algo sob o título de *Ruínas, Troféus e Palmas Grande Sonata para Pianoforte para o Monumento a Beethoven de...*. Já tenho idéia de como ela deva aparecer e pensei em algo muito especial, apropriado à importância da obra. Uma capa negra com ornamentação dourada e com os seguintes dizeres também em dourado: *óbolo para o monumento a Beethoven*"...

Em Março de 1838 ele escreve à Clara, afirmando que terminara "uma fantasia em três partes iniciada em 1836. Sua primeira peça é verdadeiramente o que escrevi de mais apaixonante – uma longa canção de amor dedicada a você." Pouco depois, modificando o título da obra (tencionando melhor retratar o percurso espiritual da vida de Beethoven),

anuncia à Clara a intenção de publicar suas fantasias como “três poemas que chamarei *Ruínas, Arco do Triunfo e Constelações poéticas*”.

Por fim, abandonando também esta designação, Schumann contenta-se em anexar como subtítulo à obra um poema[109] de Friedrich von Schlegel (1772-1829), denominando-a simplesmente *Fantasia*.

Seu primeiro movimento parece ser um retrato fiel de Eusebius na forma-sonata e de Florestan na paixão expressiva dos temas. A aparente rigidez formal proposta por Eusebius é interrompida por Florestan no desenvolvimento da “sonata” – no momento quando o tema principal deveria retornar à tônica menor – bruscamente e a tal ponto que parece mesmo difícil que a música ressurja em seguida.

Na estrutura do primeiro movimento da obra podemos constatar, claramente, a esgarçadura do tecido formal a que a Sonata foi submetida a partir do séc. XIX:

- o primeiro tema é apresentado inteiramente acompanhado por um longo pedal na Dominante de Dó (Sol);

- o segundo tema, em virtude do entendimento dúbio que o ouvinte tem do primeiro tema surge, após uma longa transição de 43 compassos, extraordinariamente melódica e polifônica em algumas passagens, na Subdominante (Fá), após haver aparecido na tonalidade menor alguns compassos antes;

- a “recapitulação” começa instável para se fixar ao redor Mi♭, tonalidade relativamente distante de Dó em que o segundo tema reaparece.

As novidades nesta “sonata” são a apresentação de um terceiro tema em dó no seu “desenvolvimento” e uma arrojada coda, aberta por um

---

[109]

Durch alle Töne tönet	Através de todos os sons que soam
Im bunten Erdentraum	No sonho multicolorido da Terra
Ein leiser Ton gezogen	Um suave som se destaca
Für den, der Heimlich lauschet	Para aquele que o escuta secretamente.

epítome do primeiro tema e encerrando com uma enfática (três vezes!) repetição do tema de Beethoven em Dó.

MOVIMENTO I: *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*

SECÇÃO	**EXPOSIÇÃO**	**"DESENVOLVIMENTO"**	**"REPRISE"**	**CODA**
TEMA	A (B1) B	C	A (B1) B	A
TEMPO	R L	R R+ R L R		L
METRO	C	2 4	C	
CENTRO TONAL	Do→Sol ré Fá	→Do do	→Mi♭	→Do
ELEMENTOS TEMÁTICOS	v w	v x	v w	v w

v	Tema A e suas transformações	w	Tema B1(B) e suas transformações
x	Tema C e suas transformações	R	rápido
L	lento	→	fluxo tonal

<u>Tema A</u>: é uma alusão à Clara (a sucessão de cinco notas corresponde ao seu nome) e o <u>Tema B</u>: aparece primeiramente em tonalidade menor.

Há um terceiro tema no final da exposição, filosoficamente fundamental para o entendimento da obra, baseado no tema da sexta canção de Beethoven (*Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich Dir, Geliebte sang)* do ciclo *An die ferne Geliebte* op.98, que aparece com grande eloqüência na Coda. Sem se esquecer que esta Fantasia foi a contribuição de Schumann para a construção do monumento a Beethoven, a apresentação deste tema justificaria, em principio, uma proto-sonata, se fosse possível tomá-lo como segundo tema. Possivelmente teria sido esta a intenção de Schumann ao escrever a Fantasia: recompor a "Sonata", criando uma sonata romântica, livre na forma, mas presa no seu conteúdo a Beethoven.

SONATA DANTE (1837-41), F. LISZT

Seu nome verdadeiro é *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata.* Revisada posteriormente, deu origem à Sinfonia Dante em 1857. É a sétima e última obra da segunda parte de um ciclo intitulado *Années de Pèlegrinage* escrito entre 1837-1849.

Trata-se de música programática, baseada possivelmente (?) no poema de trinta e dois versos[110] de Victor Hugo (1802-1885) *Après une lecture de Dante* (1836). Liszt conheceu o escritor pessoalmente e o

---

[110] *Quand le poëte peint l'enfer, il peint sa vie.*
Sa vie, ombre qui fuit de spectres poursuivie;
Forêt mystérieuse où ses pas effrayés
S'égarent à tâtons hors des chemins frayés;
Noir voyage obstrué de rencontres difformes;
Spirale aux bords douteux, aux profondeurs énormes,
Dont les cercles hideux vont toujours plus avant
Dans une ombre où se meut l'enfer vague et vivant !
Cette rampe se perd dans la brume indécise;
Au bas de chaque marche une plainte est assise,
Et l'on y voit passer avec un faible bruit
Des grincements de dents blancs dans la sombre nuit.
Là sont les visions, les rêves, les chimères;
Les yeux que la douleur change en sources amères;
L'amour, couple enlacé, triste et toujours brûlant,
Qui dans un tourbillon passe une plaie au flanc;
Dans un coin la vengeance et la faim, soeurs impies

Sur un crâne rongé côte à côte accroupies;
Puis la pâle misère, au sourire appauvri;
L'ambition, l'orgueil de soi-même nourri,
Et la luxure immonde, et l'avarice infâme,
Tous les manteaux de plomb dont peut se charger l'âme !
Plus loin, la lâcheté, la peur, la trahison
Offrant des clefs à vendre et goûtant du poison;
Et puis, plus bas encore, et tout au fond du gouffre,
Le masque grimaçant de la haine qui souffre !

Oui, c'est bien là la vie, ô poëte inspiré !
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré.
Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite,
Vous nous montrez toujours debout à votre droite
Le g énie au front calme, aux yeux pleins de rayons,
Le Virgile serein qui dit : Continuons !

Victor Hugo, em 6 de Agosto de 1837

admirava muito graças à influência de Marie d'Agoult, renomada escritora com quem teve três filhos. Ao mesmo tempo mostrava-se profundamente envolvido por *La (Divina) Commedia* (1309-1321) do escritor italiano Dante Alighieri (1265-1321). Analogias da Sonata Dante com esta grande obra renascentista são encontradas em depoimentos e cartas de Walter Bache (1842-1888) que a teria estudado com o próprio Liszt em Roma entre 1862 e 1865: duas passagens do Inferno – o início do Canto iii e o primeiro e último verso do Canto xxxiv - são referidas diretamente pelo compositor na partitura de Bache no início do segundo tema (compasso 35) e na reprise no tema principal (compasso 115) respectivamente. Elementos musicais remetem-nos diretamente à alegoria do Inferno (presente no intervalo de trítono do primeiro tema) e do Paraíso (tonalidade de Fá ♯ maior), descrevendo embate das duas forças.

Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata (1836-1839)

SECÇÃO	**EXPOSIÇÃO**	**DESENVOLVIMENTO**	**"REPRISE"**	**CODA**
TEMA	A (B) B	C	B C	
TEMPO	L	R L R	L R	L
CENTRO TONAL	→ré	→fá♯ Fá♯ → Si♭, Sol	ré Ré	
ELEMENTOS TEMÁTICOS	v w v w	v x w v w v x	w v x w	x v

v Tema A e suas transformações

w Tema B e suas transformações

x Tema C e suas transformações

R rápido

L lento

→ fluxo tonal

FANTASIA OP.15 (D. 760, de 1822) de F. SCHUBERT (1797-1828)

Apesar de Schubert haver publicado a Fantasia em 1822 e a ter dedicado a um grande pianista, aluno de Hummel, de sua época, Liebenberg-Zittin de Zsetlin, parece que ela não despertou interesse e rapidamente caiu no esquecimento até que o seu manuscrito cai por acaso nas mãos e Liszt em 1851. Liszt se deixa envolver profundamente pela obra, encantado pela sua forma cíclica absolutamente original e logo a transcreve para piano e orquestra, que passa a integrar o seu repertório. Sua análise e o tratamento dado por Schubert à forma foi o último e decisivo impulso para Liszt na criação de sua grande obra cíclica. É a obra de Schubert que exige maior grau de dificuldade técnica, introduzindo novos paradigmas técnicos na abordagem do instrumento, como tremoli, difíceis passagens em oitavas e grandes arpeggi (de 10ª).

Composta cinco anos antes da *Grosse Fugue* de Beethoven, o projeto geral da obra era inusitado e foi inédito em sua época: um único movimento que abarca todos os elementos contrastantes que eram encontrados numa grande forma sonata.

A primeira parte da obra assiste à germinação espontânea das três idéias principais que nascem uma da outra. O ritmo dáctilo inicial se encontra também no segundo tema, mais lírico, em cujo segundo compasso está o núcleo do terceiro tema. Logo retorna o ritmo dáctilo como base de uma interessante passagem onde o espírito vigoroso desta primeira secção cede para a entrada à melodia do Adagio que define o segundo movimento.

Esta segunda parte, um Adagio em dó sustenido menor, se compõe de uma série de variações sobre o tema do Lied *Der Wanderer* (D.493 de 1816) baseado no poema[111] de mesmo nome de Georg Philipp Schmidt von

---

[111] *Die Sonne dünkt mich hier so kalt* — O Sol parece-me aqui tão frio
Die Blüten welk, das Leben alt, — As flores murcham, a vida envelhece
Und was Sie reden, leerer Schall — E aquilo que vocês conversam, ruído vazio
Ich bin ein Fremdling überall — Eu sou um estrangeiro em todo o mundo.

Lübeck (1766-1849). Intensamente solene, este tema evolui cada vez mais brilhante e virtuoso para no final preparar a entrada da terceira secção em forma de scherzo.

Esta secção tem três temas, sendo que o primeiro e o terceiro são variantes do terceiro e do primeiro da primeira secção respectivamente. Entre eles introduz-se uma alegre e jocosa melodia dançante.

Por fim, o final aparece em modo fugato, abrindo espaço pouco a pouco a uma grande secção de extraordinário virtuosismo pianístico centrado no ritmo dáctilo, que presente em todas as secções da obra nas mais diferentes formas, acaba servindo como elemento catalisador de todo o conjunto.

FANTASIA D. 760, (em Novembro de 1822)

SECÇÃO **TEMA**	**TEMPO I** A B C	**TEMPO II** D	**TEMPO III** E C' E	**TEMPO IV** A
TEMPO	*Allegro*	*Adagio*	*Presto*	*Allegro*
METRO	C	C	3 4	C
CENTRO TONAL	Dó Mi♭ →	dó♯	Láb →	Do
ELEMENTOS TEMÁTICOS	v w x	y	z x z	v

v	Tema A e suas transformações
w	Tema B e suas transformações

Ritmos dáctilos

x Tema C e suas transformações

z Tema E e suas transformações

→ fluxo tonal.

QUADRO SINÓPTICO: SONATA EM SI MENOR DE F. LISZT (1853)

COMPASSO	1	9 105	120 334 460	533 600 711	729 749
SECÇÃO **TEMAS**	**INTRODUÇÃO** **I**	**EXPOSIÇÃO** **A1/A2 B**	**DESENVOLVIMENTO** **C**	**RECAPITULAÇÃO** **B C**	**POSLÚDIO** **I**
TEMPO	*Lento assai*	*All.energ. Grand.*	*In tempo Andte sost.Quasi Ad. All. energ*	*Tempo Andte.sost.*	*All.Mod Lento assai.* *.*
METRO	C	C 3 2	C 3 C 3 C 3 C 2 2 4 4 2	3 C 3 3 2 2 4	C
CENTRO TONAL		→si Ré	si Ré si →Fá# sib	→si Si Si	Si Si
ELEMENTOS TEMÁTICOS	v	w/x w v y	w xwvy x/w z x ywz w/zv w/x	w/x vw y xwvw y z	x/w v

LEGENDA:

v Tema I e suas transformações

w Tema A1 e suas transformações

x Tema A2 e suas transformações

y Tema B e suas transformações

z Tema C e suas transformações →fluxo tonal

ANÁLISE MUSICAL DA SONATA K. 491 (173-?) de D. SCARLATTI (1685-1757)			
	COMPASSOS	**TONALIDADE/MODALIDADE**	**MATERIAL/COMENTÁRIOS**
INTRODUÇÃO *(Exordium)*	1-3	Ré maior	Epizeugsis em forma de trillo de Ré acompanhado por escalas em Imitatio.
EXPOSIÇÃO	4-44		
Tema Principal (TP)	4-18	Ré maior	Célula de dois compassos (afirmação) com palilogia no tenor nos dois seguintes (4+4+1+6), réplica com figuração rítmica similar, evoluindo para pedal de Lá (V) e terminando com aposiopesis.
Transição modulatória	19-25	Dó maior-lá menor-Lá maior	Mesma idéia repetida (3+3).
Tema Secundário (TS)	26-38	Lá maior	Brilhantes arpeggi descendentes iniciados com salti semplici (Lá-Ré-Lá-cad.) terminados com cadência perfeita seguidos por paronomasia em palilogia (4+4+4).
Fechamento da Exposição	38-44		Pequena sentença (1+1) de estrutura clássica (afirmação+réplica) seguida por cadências perfeitas reiteradas três vezes e acompanhadas por escalas em terças.
DESENVOLVIMENTO	45-68		
Secção 1: Desenvolvimento de TP	45-61	Lá maior-Ré maior-Lá maior (III de Fá)	Os 4 primeiros compassos têm mesma estrutura de TP, apresentado em Lá, seguidos pela repetição dos 4 primeiros compassos de TP em Ré, que retorna para Lá com longo pedal e aposiopesis.
Secção 2: Retransição	62-68	Fá maior-ré menor	A barra dupla define nova secção com o desenvolvimento da transição modulatória que agora oscila entre Fá e ré (2+2) e cadência para Ré.

RECAPITULAÇÃO	69-87		
Tema secundário (TS)	69-81	Ré maior	Mesma estrutura da Exposição.
Fechamento da recapitulação	81-87		Mesma estrutura da Exposição.

ANÁLISE MUSICAL DO MOVIMENTO I DA SONATA op. 17, nº 6 (1774) de J. C. BACH (1735-1782)			
	COMPASSOS	**TONALIDADE/MODALIDADE**	**MATERIAL/COMENTÁRIOS**
EXPOSIÇÃO	1-53		
Tema Principal (TP)	1-13	Si b maior	Período com antecedente e conseqüente (3+3) seguido por expansão e cadencial (2+2+2).
Reafirmação da tonalidade	13-17		Sentença rítmica repetida duas vezes em Si b (2+20).
Modulação para Fá maior	17-21	→Fá maior	Pedal de Fá no tenor [17] seguido por cadência V-I [19-20].
Arpeggi em tonalidades vizinhas a Fá maior	21-35		Arpeggi na mão direita, arpeggi e escalas na esquerda e arpeggi alternados em ambas (4+4+6).
Tema Secundário (TS)	35-47	Fá maior	Período com antecedente e conseqüente (2+2) repetido oitava abaixo seguido por crescendo, reafirmando Fá.
Fechamento da Exposição	47-53		Reiteração da tonalidade por cadência V-I (três vezes) e escala em oitava (4+4).
DESENVOLVIMENTO	54-102		
Secção 1: Desenvolvimento de TP	54-64	Fá maior	Mesma estrutura de TP (3+3) seguido por expansão (2+2).
Secção 2: Progressões	64-72		Arpeggi com 7ª terminando em Lá.
Secção 3: Modulações	72-88	Sib, mi, Lá, ré, Sol, dó♯ si, dó, lá, si, sol, Mi	Rápidas modulações seguidas por modulações em mãos alternadas (4+6).
Secção 4: Evoluções ao redor de Si b maior	88-102		Preparando a recapitulação.

RECAPITULAÇÃO	102-120		
Tema Secundário (TS)	102-114	Si b maior	Mesma estrutura da Exposição.
Fechamento da Recapitulação	114-120		Mesma estrutura da Exposição.

ANÁLISE MUSICAL DO MOVIMENTO II DA SONATA KV 332 (1781-2?) de W. A. MOZART (1756-1791)			
	COMPASSOS	**TONALIDADE/MODALIDADE**	**MATERIAL/COMENTÁRIOS**
EXPOSIÇÃO	1-20		
Tema Principal (TP)	1-8	Si b maior	Sentença clássica com oito compassos: quatro primeiros formam a apresentação – afirmação e réplica (2+2) - e os quatro últimos a continuação – fragmentação e cadencial (1+1+1+1) em Si bemol.
Tema Secundário (TS)	8-20	Fá maior	Período com três secções: sentença com afirmação e réplica (2+2) repetida integralmente e cadencial nos últimos quatro compassos [16-20].
RECAPITULAÇÃO	21-40		
Tema Principal (TP)	21-28	Si b maior	TP recapitulado com ornamentações.
Tema Secundário (TS)	28-40	Si b maior	TS recapitulado em Si b maior, repetindo a estrutura da Exposição.

ANÁLISE MUSICAL DO MOVIMENTO III DA SONATA HOB. XVI: 48 (1789) de F. J. HAYDN (1732-1807)			
	COMPASSOS	**TONALIDADE/MODALIDADE**	**MATERIAL/COMENTÁRIOS**
EXPOSIÇÃO	1-86		
Tema Principal (TP) e Estribilho do Rondó	1-31	Dó maior	Dividido em duas secções: A primeira (doze compassos) define um período que contém a idéia básica antecedente de quatro compassos, terminada em semi-cadência [6], repetida como conseqüente e concluída suspensivamente com a mesma cadência com variações (4+2+4+2); a segunda parte começa em Sol com fragmentos motívicos em forma de pergunta-resposta, seguida por uma parte contrastante, modulatória [17-21], derivada da idéia básica que reconduz à tonalidade principal e idéia básica que conclui com uma cadência perfeita (4+4+4+6).
Transição e Episódio I do Rondó	32-55	Dó maior→Sol maior	A idéia básica (TP), com acompanhamento mais grave e pesante abre o Episódio, que, após rápida mudança de tessitura, prossegue reafirmando a tonalidade de Sol com a mesma figuração rítmica seguidas por pequenas progressões e longo pedal de Ré, que conduz para o segundo tema (4+6+4+8).
Tema secundário (TS)	55-93	Sol maior	TS se inicia com TP em Sol maior (quatro compassos) para empregar em seguida a cadência da segunda parte da exposição de TP que conclui em Sol, tonalidade reiterada por duas vezes e seguida por prolongada progressão de dez compassos e codetta em Sol maior, terminando em suspensão (4+6+2+2+6+10+4+4).

DESENVOLVIMENTO	94-174		
Secção 1: Estribilho do Rondó	94-124	Dó maior	O mesmo material de TP (trinta compassos), terminando em dó menor.
Secção 2: Episódio II do Rondó	124-163	dó menor	Novo material temático, embora a figura rítmica quatro semicolcheias/duas colcheias mantenha a ligação com TP. Começa com célula de dois compassos que se desenvolve em quatro para repetir-se em seguida e, entre variações e progressão, modular para Mi bemol [156]. Segue-se a idéia de TP repetida em cânon e várias tonalidades vizinhas para desaguar na área de Dó [163].
Secção 3: Retransição	163-174	→Dó maior	Figura rítmica de TP repete-se ao longo da retransição que termina com acorde de Sol com sétima.
RECAPITULAÇÃO	175-256		
Tema Principal (TP) e Estribilho do Rondó	175-194	Dó maior	Primeira secção e início da segunda secção de TP reapresentada integralmente até o que seria a reentrada de TP, que é substituída pelo acompanhamento grave e pesante do Episódio I em Dó maior (4+2+4+2+4+4).
Episódio III do Rondó	195-221	Dó maior	Reaparição do Episódio I, com o mesmo acompanhamento massivo em Dó maior, terminando com suspensão cromática em forma de pergunta.
Tema secundário (TS) e Estribilho do Rondó	222-256	Dó maior	Recapitulação de TS com os mesmos recursos da Exposição e codetta nos últimos oito compassos.

ANÁLISE MUSICAL DO MOVIMENTO I DA SONATA OP. 57 (1804-1805) de L. VAN BEETHOVEN (1770-1827)			
	COMPASSOS	**TONALIDADE/MODALIDADE**	**MATERIAL/COMENTÁRIOS**
EXPOSIÇÃO	1-65		
Tema Principal (TP)	1-16	fá menor	Sentença 4+4+8, formada por idéia básica de quatro compassos repetida em fá e Sol b, com duas secções cada (2+2) definidas por acorde *arpeggiato* em uníssono com duas oitavas distância e motivo rítmico v, terminando com semi-cadências em clássica estrutura pergunta-resposta. A fragmentação introduz segundo motivo rítmico w que conclui com septacorde (e-g-b-des) e com semi-cadência (V)
Transição			
Expansão TP	16-24		Grande contraste dinâmico na reapresentação do TP em fá e Dó.
Transição modulatória	24-35	fá menor → Lá b Maior	Pedal de Mi b (V de Lá b), lembrando w acompanhando acordes modulatórios na melodia.
Tema Secundário (TS)	35-51	Lá b Maior	A partir do mesmo motivo v é sentença 4+2+10. A frase principal (I-V-I) tem seus dois primeiros compassos repetidos e a fragmentação ocorre a partir de trinados e escala de lá b
Fechamento Exposição	51-65	lá b menor	Período paralelo (4+4) formada por idéia básica com elementos de w repetida oitava acima. Fragmentação (8) que se segue reafirma lá b.

DESENVOLVIMENTO	65-135		
Secção 1: Desenvolvimento TP	65-79	Mi Maior	Introdução (2), TP em Mi (4) e expansão até mi.
Secção 2: Progressões	79-93	mi menor/Sol Maior/Dó menor/ Mi b Maior/Lá b Maior/Dó menor dim.	Material do TP com grande amplitude acompanhado de quintinas e sextinas.
Secção 3: Transição modulatória	93-108	dó menor→Ré b maior	Longo pedal de Lá b (V de Ré b) acompanhando acordes modulatórios na melodia.
Secção 4: Desenvolvimento TS	108-123	Ré b Maior/Fá Maior/Sol b Maior/ Fá # Maior/si menor/Sol Maior/Dó Maior	Material do TS modulando.
Secção 5: Processo retransitivo	123-135	(ré b/mi/sol/si b)	Septacordes conduzindo ao ápice dramático da obra (motivo w no compasso 130) e terminando com pedal de Dó (V de fá).
RECAPITULAÇÃO	135-204		
Tema Principal (TP)	135-151	fá menor	TP reapresentado integralmente acompanhado por pedal de dominante.
Transição			
Expansão TP	151-163	Fá Maior	TP reapresentado com mesmo contraste dinâmico da Exposição, porém em Fá e Dó, preparando novo estímulo.
Transição	163-174		Pedal de Dó (V de Fá), lembrando w e acompanhado de acordes modulatórios na melodia.
Tema secundário (TS)	174-190	Fá Maior	TS reapresentado integralmente.

Fechamento Recapitulação	190-204	fá menor	Mesma estrutura da secção correspondente na Exposição.
CODA (em desenvolvimento terminal)	204-257		
Secção 1	204-218	fá menor/Ré b Maior/Sol Maior/ Dó Maior/fá menor	TP (4), TS em Ré b na primeira secção e modulante na segunda (4.+4)
Secção 2	218-239	Sol b Maior→Dó Maior/menor	*Arpeggi* modulatórios que concluem com w em dó (V de fá)
Secção 3	239-257	fá menor	TP e TS relembrados por meio de v, seguido por w (249) e terminando em *p/pp/ppp* com resquícios de TP (v).

ANÁLISE MUSICAL DA SONATA EM SI MENOR (1853) de FRANZ LISZT (1811-1876)			
	COMPASSOS	**TONALIDADE/MODALIDADE**	**MATERIAL/COMENTÁRIOS**
INTRODUÇÃO	1-8		*Lento assai:* Com material temático sem tonalidade definida **Tema I** com duas secções: Escala frigia (½111½11) descendente (11½111½) [2-3] e Escala menor cigana (1½1½½1½) desc. (½1½½1½1) [5-6].
EXPOSIÇÃO	9-120		
Tema Principal (TP)	9-17	si menor	**Tema A:** *Allegro energico* com dois elementos: **A1**: si menor [9-13], **A2**: com caráter rítmico em si menor e mi menor [13-17];
Expansão de TP	18-104		▪ Segmento condutor de caráter harmônico [18-44] com reafirmação da tonalidade de si menor [32-35], utilizando A1 (MD) e A2 (MS) alternadamente, sua repetição em mi menor [36-39] e seguido por uma expansão harmônica [40-44]; ▪ Transição para B: -Enharmonia com mi bemol menor [44-45], -Progressão: mi bemol menor [45-46], fá maior [47-48], lá bemol maior [49-50] e em *arpeggi* até si bemol maior [45-55], -A1 modificado (oitavas e cânon) em si bemol maior [55-60] e sol menor (dois segmentos de quatro compassos cada) [61-66] e em mi bemol maior [67-72], expandido [73-80] até pedal de lá [81], -Segmento modulatório com elementos de I (MS) e pedal de lá (V de ré maior) [81-104] concluindo com grande cadência [101-104] para

1º Tema Secundário (TS1)	105-120	Ré maior	**<u>Tema B:</u>** *Grandioso* em ré maior [105-113], terminando sem conclusão [114] com acordes de dó sustenido maior (V de fá sustenido)/ré bemol maior (duas vezes entre [114] e [117]) e prolongado para si menor [118-119], com acorde de 7ª no final [119-120];
DESENVOLVIMENTO	120-532		▪ A1 em si menor (MS) [120-124] e lírico *(dolce com grazia)* em fá maior [125-132] e ré menor [133-140], evoluindo com pequena cadência *molto riten.*[139-140] para fá maior [141], ▪ A2 em fá maior [141-142] e ré menor [143-144] seguido por reminiscências suas em sol menor [145], fá menor [146], dó menor [147], e finalmente um longo pedal de lá bemol [149-151] enharmonizando com sol sustenido [151] e pequena cadência (IV-V-I) [152] para ré maior [153] ▪ Atingimos o primeiro ápice dramático da Sonata, com a mais esplêndida transformação de um de seus temas, A2 no caso, ritmicamente expandido em ré maior (*cantando espressivo l'accompagnamento piano* [153-156]) e repetida em mi menor [157-160] com prolongamento (duas vezes dois compassos em mi menor/si bemol maior [161-164]) e retorno com pequena expansão [165-170] a uma nova e delicada transformação *(dolcissimo)* em ré maior (*acc. leggiero* [171-174]), executada alternadamente pela MS e MD, repetida em mi menor [175-177] e concluindo com cromatismo para si menor [177-178], ▪ A1 modificado na MS em si menor [179-182] e dó sustenido menor [183-186] seguido por progressão em quartas descendentes [187-190] que conduzem a ▪ A2 (MD) em dó menor [191-192], ré menor [193-194] e mi menor [195-196] terminando com escala descendente (MS) para fá sustenido maior [197], ▪ A1 (MS) em fá sustenido maior [197-199] e mi bemol maior [201-203] intercalado por cadências. A1 (MD) em dó maior [205-208] seguido por modulação de quatro compassos [209-212] para si maior [213-216] e novamente por outra de quatro compassos [217-220] para fá menor [221] seguido por furiosas progressões e cromatismos [221-

			238] que trazem A1 na MS até desembocar em ré maior (*vivamente* [239-250]) em mais uma adaptação poética polifônica de A1 (MD). Seguem novos cromatismos [251-254] até alcançar fá sustenido menor (*incalzando* [255]), ▪ A2 modificado na MD, acompanhado primeiramente por inserções cromáticas (MS) [255-261] e em seguida por oitavas [263-270] que se conclui com uma secção de hemíolas em progressões [270-176], ▪ I retorna [278-286] com as duas escalas iniciais modificadas (11½1½) e (1½½11½) para reapresentar ▪ A1 em fá menor [286-290], seguido de um pequeno segmento modulatório *staccato* [290-296] para dó sustenido menor, ▪ B em dó sustenido menor (*pesante* [297-300]) e fá menor [302-305], intercalado por cadências *(ritenuto ed appassionato)* [301 e 306], ▪ As duas células de A2 reaparecem em fá menor (V de si menor) [311 e 314], intercaladas por cadências [307-310 e 312-313] e "concluem" (a "conclusão" se dá por meio de um acorde de si menor com 9ª) esta imensa secção com um longo pedal de si [319-330] – outra transformação de A2 - acompanhado na MD de A1 expandido ritmicamente ; *Andante sostenuto* O acorde de 9ª introduz uma cadência que é concluída em fá sustenido maior [331-334] para apresentar o **Tema C (2º Tema Secundário – TS2),** em fá sustenido maior [334-347] que em seu 10º compasso [344] não termina em fá sustenido, mas evolui para dó sustenido maior [347]. Após uma pequena transição [347-348], chega por fim a lá maior [349] (*dolcissimo com intimo sentimento),* ▪ Desenvolvimento de A2 em lá maior [349-355], com cadência [355], prolongamento (duas vezes dois compassos em si menor/fá maior [356-359]), retorno de A2 na MD com pequena modulação (baixo ascendente) [360-362] e cadência [362] para apresentar nova

			transformação de B, ▪ B em dó sustenido menor [363-375] com transição para sol menor [376-384] e com linha do baixo cromática descendente [380-385] conduzindo ao acorde de 9ª de mi menor (*ff* [385]) para reintroduzir nova transformação de ▪ A1 na MD em mi menor [385-393] e concluindo com grande cadência (*fff* [394-396]) para retornar a fá sustenido maior [397], ▪ C é reapresentado integralmente em fá sustenido maior *(dolce)* e seu 10º compasso [407] introduz uma pequena secção cromática [408-410] secundada por diversas tentativas de finalização [411-415] A reafirmação da tonalidade de fá sustenido menor – após os hipotéticos finais em [413] e [415] se dará após pequena escala de dó sustenido maior [431-432] (V de fá sustenido) em fá sustenido maior sublimada antes por uma seqüência de escalas e progressões [415-430]. ▪ A2 expandido ritmicamente na MD [433-440] em fá sustenido maior (com pedal na MS), ▪ Reminiscências de C transformadas em lindo diálogo entre MD e MS (*dolcissimo* [441-445]) finalizado com uma escala [446-447] (para mudança de registro) e, *perdendosi* na MS [448-452] para finalizar finalmente em fá sustenido maior [453], ▪ I como elemento conclusivo com suas duas escalas modificadas [453-459] terminando em fá sustenido enharmonizado com sol bemol [459-460]; *Allegro enérgico (sarcástico)* ▪ Grande bloco transitivo em forma de Fugato [460-522] com as duas células de A, A1 e A2, expostas em si bemol menor a três vozes [461, 470 e 480], caminhando a partir de [488] com muitos elementos rítmicos e modulações até mi bemol maior [523]. A1 em mi bemol maior na MD [523-526], seguindo com *arpeggi* cromáticos [526-530] até o pedal [531] de V de si menor. Toda esta secção configura-se assim numa grande retransição para a Recapitulação;

RECAPITULAÇÃO	533-729		
Expansão de TP	533-599		▪Expansão de A: Inicia-se em [533] da mesma forma como observada na Exposição (já que a recapitulação dos elementos de A foi substituída pela grande introdução incorporada pelo Fugato) a partir da reafirmação da tonalidade de si menor [533-536], utilizando A1 (MD) e A2 (MS) alternadamente, sua repetição em mi menor [537-540] e seguida por uma expansão harmônica [541-545], ▪Transição para B: - Enharmonia com mi bemol menor [545-546], - Progressão: mi bemol menor [546-547], fá maior [548-549], lá bemol maior [550-551] e *arpeggi* [552-554] até mi bemol maior [555], - Segmento modulatório utilizando I [555-568] (MS) intercalado por dois *arpeggi* em mi bemol maior [560] e sol menor [566-568], - A1 modificado no baixo [569-570, 573-574 e 577-578] intercalado por I oitavado [571-572, 575-576 e 579-581], na MS acompanhado por diversos *arpeggi* modulatórios na MD (dó sustenido menor [569-572], sol maior [573-576], mi bemol maior [579-581]) até o pedal alternado de fá sustenido (V de si maior) [582-589] seguido de *arpeggi* oitavados [590-594], - Nova menção, oitavada, de A2 [594-599];
1º Tema Secundário (TS1) e expansão	600-672	Si maior	**Tema B:** em si maior [600] e com os mesmos parâmetros modulatórios apontados na Exposição, terminando sem conclusão [609] com acordes de lá sustenido maior/si bemol maior (duas vezes entre [609] e [612]) e prolongado para sol menor [613-615] com acorde de 7ª no final; - Todo o segmento de intensa dramaticidade e rara beleza identificado no início do Desenvolvimento (A2) da obra [153-177] retorna aqui com uma estrutura muito semelhante (idêntica entre [616] e [633]): A2 em si maior [616-619], dó sustenido menor [620-

			623] com prolongamento (duas vezes dois compassos dó sustenido menor/sol maior [624-627]) e retorno com delicada cadência (progressão ascendente para mudança de registro entre [628] e [633]), a si maior. A secção *dolcissimo* do Desenvolvimento [171-178] tem seu paralelo aqui na transformação de A2 no tenor (*dolce)* [634-636] e repetido em dó sustenido menor [638-640], - A1 (MS) modificado em dó sustenido menor [642 e 644] e sol maior [643 e 645] (duas vezes), ré maior [646], lá bemol maior [647] e fá menor [648] para terminar com cadência para acorde de ré sustenido maior [649-650], - A2 modificado na MD acompanhado por escalas cromáticas [650-658] e por oitavas [658-665] e seguido pela já conhecida seqüência de hemíolas [665-672] (fá sustenido maior),
Transição para TS2	673-710		▪Transição para C: *Presto* - I em si maior [673-676] seguido por brilhantes escalas de si maior oitavadas [677-681] e desaguando no *Prestíssimo* - A1 assume aqui uma função transitiva entre si maior e fá sustenido maior, modificado nas brilhantes oitavas da MD [682-689] (após nove compassos, repetidas pela MS [690-699]) em si maior, - Reminiscências de B em si maior [700-701], mi maior [702-703], lá maior e dó maior [704-705] seguidas acordes de si bemol maior [706-707] e por *tremolo* com *arpeggio* de fá sustenido [708-710], terminando em suspenso (V de si);
2º Tema secundário (TS2)	711-729	Si maior	**Tema C:** reprise integral em si maior [711-729], “concluindo” no 17º compasso [729] no pedal de si;

POSLÚDIO	729-760		*Allegro moderato* ▪A2 modificado com pedal de si na MS e fórmulas cadenciais entre [729] e [737] por meio de acordes e inversões na MD entre si e do maior, ▪Reminiscências de A1 (sua primeira parte) ainda com o pedal de si e cadência enfatizada [744-749] repousando finalmente em si maior [749], *Lento assai* **Tema I** (11½1½1½) [749-754] secundado por uma sucessão de acordes plagais (VI-I) entre [749] e [754] terminando com acorde de fá sustenido maior (V de si maior/menor) [756] e concluindo com si [760].

3.1.1.4. O CONFLITO FORMAL: A SUPERAÇÃO DA FORMA

Liszt escreve a última releitura possível da Forma Sonata na metade do séc. XIX, os compositores que o sucederam na composição de Sonatas – com grande destaque para Brahms – o fazem com relativo rigor formal, mesmo em paralelo com a filosofia e pensamento artístico em vigor no período, o Positivismo (Comte, 1830-42), o Determinismo (Taine, 1855) e o Realismo, que promove um relativo distanciamento do artista da obra de arte, permitindo-lhe assumir uma posição de objetividade muito mais crítica que não era possível ao homem romântico, que dependia fundamentalmente do seu gênio para expressão do sublime.

Na música, este renascimento da Forma associou-se à utilização de orquestras e tessituras cada vez maiores, movimentos cada vez mais longos, texturas cada vez mais complexas, sempre para colocar em pauta a necessidade expressiva do compositor. Paralelamente, o dilaceramento da harmonia, acelerando as mudanças harmônicas e dilatando enormemente o espectro da harmonia "tolerável" a partir de Wagner, assiste à corrida pela necessidade de se encontrar uma saída para o problema do esgotamento dos paradigmas da época.

Richard Strauss (1864-1949) escreve uma série de poemas sinfônicos na década de 1890 que elevaram o gênero a extravagantes culminâncias. Strauss não teve rival em sua capacidade de traduzir musicalmente imagens narrativas, a tal ponto que, com algum conhecimento do tema, seus poemas sinfônicos podem ser traduzidos como histórias à medida que os ouvimos. Não poderia haver exemplo mais notável do nível que a música atingira no séc. XIX como meio narrativo de emoções ou ações, nem seria possível ir mais longe nesta direção: o próprio Strauss voltou seu talento para a ópera.

Não obstante, pode-se perfeitamente presumir a existência de programas de natureza psicológica por trás das sinfonias de Gustav Mahler (1860-1911), ainda que não tenham sido explicitados em textos ou títulos. Se nos poemas de Strauss temos histórias emocionais contadas do exterior, as sinfonias de Mahler são confissões de sentimentos arrancadas de dentro. Seus temas melódicos contêm uma carga expressiva até então

desconhecida e suas formas são motivadas antes por exigências de expressão do que pela função harmônica. É, ainda, uma música diatônica e a sinfonia continua sendo para Mahler, como fora em Haydn, Mozart e Beethoven: um drama de relações e contrastes.

A utilização de conjuntos excepcionalmente grandes, comum à maioria dos compositores do período, à parte Debussy, pode ser encarada como outra maneira de assegurar força direcional à música, em um momento em que a tarefa já não poderia ser confiada aos métodos harmônicos. Um final imponente, como o dos *Gurrelieder* (1900-1911) de Schönberg, dava à obra um caráter mais decisivo e concludente do que o eventual retorno a uma tonalidade familiar há muito esquecida, se é que ela alguma vez chegou a ser claramente enunciada.

Morte e ressurreição foi tema de um bom número de obras musicais do Romantismo tardio, entre elas um poema sinfônico de Strauss. Os *Gurrelieder* contam uma história de ressurreição fantasmagórica, punição de um herói que cometeu o pecado de amaldiçoar Deus, mas é comum o renascimento para a esperança, seguindo-se à morte para o mundo o despertar para tudo aquilo que transcende o físico. Esta preocupação com o além pode ser associada a movimentos ocultistas contemporâneos, como a teosofia e aos progressos realizados na compreensão da mente humana. Na mesma época, Freud demonstrava que nossos atos e juízos são dirigidos por uma vida mental de que, em grande parte, não temos consciência, na esperança de vislumbrar verdades essencialmente mais altas. Claude Debussy (1862-1918) parece ter penetrado com intuitiva facilidade o mundo do subconsciente: em sua ópera *Pelléas et Melisande* (1892-1902), baseada na peça de Maurice Maeterlinck (1862-1949), as coisas mais importantes permanecem por longo tempo informuladas e a música revela tendências insuspeitadas que moldam o destino humano a partir do subconsciente e do inconsciente.

Schönberg também se deixou influenciar pelas crenças místicas de Maeterlinck, como ainda por August Strindberg (1849-1912) e pelos simbolistas alemães. Compôs o poema sinfônico *Pelléas et Melisande*

(1902-3) e outro, com incomum arranjo para sexteto de cordas inspirado no poema *Verklärte Nacht* (1899) de Richard Dehmel (1863-1920), no qual se atribui ao amor o poder de transfigurar a natureza, adquirindo o mundo metafísico maior significação que o físico. Nos dois poemas sinfônicos e na *Primeira Sinfonia de Câmara* (1906) foi seu o feito, inigualado no período, de dotar os novos acordes de funcionalidade formal. Somente em suas canções e nos *Gurrelieder* ele se confiou ao lirismo, embora ainda aqui a música esteja repleta daquelas tramas contrapontísticas pelas quais mantinha constante o movimento num mundo de diversidade harmônica.

A renovação do contraponto como força motriz também pode ser constatada na música de Max Reger (1873-1916). Reger evitava programas ou fontes poéticas em suas obras instrumentais e, embora tenha escrito grande número de canções, foi eminentemente um compositor para orquestra, conjuntos de câmara e órgão. Ele freqüentemente moldava na forma de variações sua música densamente trabalhada, mas também reviveu a fuga e outros modelos barrocos, sempre com a preocupação de deter a onda de anarquia formal desencadeada pelo cromatismo.

A intrincada situação em que se encontrava a música ocidental foi resolvida, paralelamente, por três compositores de origens distintas, que trilharam caminhos absolutamente diversos em busca de uma mesma solução: Debussy, Schönberg e Igor Strawinsky (1882-1971).

Achille-Claude Debussy (1862-1918) tinha grande interesse em literatura e artes visuais e usou estes meios para ajudar a moldar o seu estilo musical único. Foi fortemente influenciado pelo movimento simbolista francês, movimento artístico que, a partir de 1885, influenciou a poesia, as artes visuais e o teatro. Ele compartilhou o interesse pelo movimento esotérico por longo tempo, bem como a rejeição pelo naturalismo e realismo. Especificamente, "o desenvolvimento do verso livre na poesia e no desaparecimento do sujeito ou modelo na pintura influenciou Debussy a pensar sobre as questões da forma musical" [112]. Relacionou-se

[112] LESURE, François Lesure e HOWAT, Roy "*Debussy, Claude*." in Grove Music Online. Oxford Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353

pessoalmente com escritores e pintores do movimento e muitas de suas próprias obras foram baseadas nas dos simbolistas. Uma das principais influências de Debussy foi a do poeta Stephane Mallarmé (1842-1898), que "defendia a idéia de uma 'musicalização' da poesia" [113]. Em outras palavras, Mallarmé buscava fortes conexões entre a música e sua poesia. Debussy escreveu *Prélude à l'après-midi d'un faune* diretamente influenciado pela écloga de Mallarmé *À l'après-midi d'un faune*[114]*.* Como os simbolistas no que diz respeito às suas próprias formas de arte, Debussy rejeitava o emprego de técnicas e abordagens comuns na composição, tentando evocar mais uma experiência sensorial para o ouvinte com as suas obras.

Seu *Prélude,* que estreou em Paris em 12/1894 e deveria ser a primeira peça de uma suíte que nunca chegou a ser escrita, conta a história, em um clima sensual, de um fauno que toca sua flauta nos bosques e fica excitado com a passagem de ninfas e náiades, tentando alcançá-las em vão. Então, muito cansado e fraco, cai em um sono profundo e passa a sonhar com visões que o levam a atingir os objetivos que dentro da realidade não tinha alcançado.

Suavemente, o compositor se liberta das raízes da tonalidade diatônica, o que não significa que seja atonal, empregando escalas exóticas e modais e o intervalo do trítono maior que fazem com que as velhas relações harmônicas não tenham mais caráter imperativo. Embora o compositor não persista neste caminho, pois o terceiro compasso da obra registra uma resolução em si maior, Debussy mostra que a realidade diatônica é, então, uma das possibilidades entre muitas. No que diz respeito à forma, a influência do *Prélude* é ainda mais marcante: ao invés de escolher um tema bem definido e desenvolvê-lo subseqüentemente, Debussy apodera-se de uma idéia hesitante que se volta sobre si mesma duas vezes antes de se desenvolver, incerta e, portanto, imprópria para uma elaboração "lógica" à maneira ortodoxa. Este tema de flauta reaparece como motivo por quase todo o *Prélude*, embora, às vezes, expandindo-se com

[113] LESURE, François Lesure e HOWAT, Roy "*Debussy, Claude*." in Grove Music Online. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353
[114] http://www.mallarme.net/site/Mallarme/LApresMidiDUnFaune

ornamentações ou disperso em fragmentos independentes; reiteradas vezes o tema é retomado depois de se prestar a digressões, criando o efeito de uma longa improvisação.

O processo para resolver a crise pela qual a harmonia tonal passava, exigia uma solução mais complexa, afinal, eram séculos de música tonal que deveriam ser trocados por um sistema igualmente eficiente. Esta tarefa coube a Arnold Schönberg (1874-1951), reconhecido pintor em Viena e dotado de múltiplos talentos, grande amigo de Oskar Kokoschka (1886-1980) e Wassili Kandinsky (1866-1944), com quem estabeleceu importante correspondência e genro de Alexander von Zemlinsky (1871-1942), cuja irmã Mathilde (1877-1923) desposou em 1901. Após trabalhar algum tempo como bancário, Schönberg tornou-se maestro e reconhecido professor de composição e harmonia.

Schönberg não era vanguardista, tampouco revolucionário. Ele encarava a incursão pela atonalidade como inevitável conseqüência do que viera antes e se sentia impelido a seguir em frente, mesmo que contrariando sua vontade consciente. Além disso, abandonar a harmonia diatônica era privar-se da principal sustentação da música que ele mais venerava, a da tradição austro-germânica, de Bach a Brahms. Sem forte compulsão, ele teria, provavelmente, julgado impossível penetrar o universo da atonalidade e, com efeito, manteve-se em quase total silêncio durante sete anos após o primeiro jorro de obras atonais. Mas o momento surgiu, quase repentinamente, enquanto adaptava poemas de Stefan George (1868-1933) para seu Segundo Quarteto de cordas e para *Das Buch der hängenden Gärten*, ambos entre 1907-8.

Parece provável que as imagens de George, imagens de serena espera, isolamento do mundo quotidiano e sensibilidade erótica em suspensão, contribuíram para conduzi-lo a um universo liberto das atrações da tonalidade. É o que se torna explícito no quarteto, em que, após dois movimentos no estilo diatônico expandido, os quatro instrumentos abordam um movimento lento atonal – *Litanei* - e uma voz de soprano, como que declarando ao mundo a aurora de uma nova era de rompimento da barreira

tonal ataca o último movimento – *Entrückung* - sobre o verso “Sinto o ar de outro planeta[115]”.

Schönberg era, assim, o primeiro a dar o passo em direção à atonalidade. Suas obras pré-atonais já demonstravam uma aguda consciência de seu autor de que as inovações harmônicas de seu tempo ameaçavam os fundamentos diatônicos da música e sua reação consistiu em reforçar o arcabouço formal, essenciais no âmbito harmônico, forçando os novos acordes a exercer uma função estrutural para justificar sua nova técnica. Também é possível que problemas de sua vida pessoal tenham ajudado nesta migração de paradigma: sua mulher o abandonara para viver com o pintor e amigo da família Richard Gerstl (1883-1908) em 1908 e a dor e desilusão também se encontram refletidas no Segundo Quarteto e podem ter apressado a evolução de Schönberg para um estilo destituído de alicerces. A ruptura configurada na passagem à atonalidade foi um passo necessário em seu processo cada vez mais aguçado de descoberta das próprias emoções, pois a revelação de fontes profundas da personalidade exigia meios musicais absolutamente pessoais e não mais derivados da tradição.

---

[115] *“Ich fühle Luft von anderem Planeten.*
Mir blassen durch das dunkel die Gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.
Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter Schatten—rufer meiner qualen--
Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem Taumel streitenden getobes
Mit einem frommen Schauer anzumuten.
Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen Danks und unbenamten Lobes
Dem grossen Atem wunschlos mich ergebend.
Mich überfährt ein ungestümes Wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In Staub geworfner Beterinnen flehen:
Dann seh ich wie sich duftige Nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren Freie
Die nur umfängt auf fernsten Bergesschlüpfen.
Der Boden schüffert weiss und weich wie Molke.
Ich steige über Schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter Wolke
In einem Meer kristallnen glanzes schwimme
Ich bin ein Funke nur vom heiligen Feuer
Ich bin ein Dröhnen nur der heiligen Stimme.”

A noite de 29 de Maio de 1913 parecia prometer um grande evento no Théâtre des Champs Élysées, que nunca estivera tão cheio de personalidades estelares. No programa, *Le Sacre du Printemps,* terceiro balé do compositor russo Igor Strawinsky (1882-1971) com coreografia de Vaclav Nijinsky (1890-1950), interpretada pelos Ballets Russes. A estréia não poderia ter sido mais tumultuada: tão logo o fagote inicia o Prelúdio, começaram a se ouvir risos de escárnio na platéia, manifestação que se generalizaria com o decorrer da exibição da obra, com apupos e batidas de pé na platéia, seguidos por gritos e brigas nos corredores. A música complexa e violenta, o ritmo intenso, os passos de dança representando os ritos da fertilidade no cenário primitivo com cenas da Rússia pagã chocou ainda mais os espectadores, que terminaram por ficar furiosos com a coreografia de Nijinsky. A polícia foi chamada e interveio no primeiro intervalo, mas tão logo ela se retirou, as vaias e brigas recomeçaram.

A novidade rítmica de *Le Sacre* foi imediatamente reconhecida e mostrou que o ritmo poderia ser um novo impulso motivador para o impasse em que se encontrava a música.

Na produção musical ocidental, o ritmo sempre esteve subordinado à harmonia e à melodia, quando não era determinado por um texto. Isto não significa que não tivesse importância, mas simplesmente que ocupava uma posição subalterna. Em *Le Sacre*, ao contrário, é o ritmo que conduz a música, ficando a harmonia relegada ao segundo plano. Grande parte da *Danse Sacrale* é composta de células de uma a seis notas em vez de frases à maneira convencional. Freqüentemente estas células são fortemente acentuadas e a música avança mediante sua repetição, interposição e variação, procedimento que, dada a duração desigual das células, exige constantes mudanças de andamento. A medida do tempo deixa de obedecer às barras de compasso, passando a depender da duração individual de colcheias e semínimas.

Le Sacre está repleta de novas formulações rítmicas. Já na abertura, o fagote lança por terra o preceito da barra divisória, ignorando-o e prosseguindo sem indicação métrica perceptível; outras passagens são

sincopadas em conflito com a métrica indicada. Mas o que imediatamente atraiu a atenção dos contemporâneos de Strawinsky não foi a sutileza do ritmo, mas a força primitiva, a energia contundente da partitura, criadas pelo compositor espontaneamente, sem que ele se apercebesse de que estava inventando música que, a princípio, ele nem sabia como anotar.

A ruptura do tripé de sustentação da música diatônica – forma, harmonia e ritmo – se deu quase simultaneamente e abriu caminho para múltiplas abordagens musicais, que gerou a correspondência dos “ismos” das artes plásticas na música do início do séc. XX.

Faremos a análise de três sonatas contemporâneas para identificar como essa ruptura se nos apresentou durante o séc. XX.

- Alban Berg (1885-1935): Sonata para piano op. 1 (1911).

Berg pertence ao grupo dos primeiros alunos de Schönberg ao lado de Webern e Paul Pisk ainda em Viena. É o mais lírico dos compositores da Segunda Escola de Viena e sua primeira obra de fôlego foi a Sonata para piano.

Berg pretendia escrever uma Sonata em vários movimentos, mas a demora em concluí-la e, incentivado pelo mestre, levou-o a publicar o primeiro movimento, único que já estava completo. Os demais não foram terminados e a Sonata, revisada em 1920 e na versão que nós hoje a conhecemos, permaneceu com apenas um movimento. Sua estréia se deu em Viena, em 24 de Abril de 1911.

A Sonata de Berg gira em torno da tonalidade de si menor, acorde com o qual a obra é terminada, embora o uso freqüente de cromatismos, escalas de tons inteiros e centros tonais instáveis dão à tonalidade um aspecto muito vago, que só é superado mesmo nos compassos finais. A obra está estruturada como uma tradicional Forma-Sonata com exposição, desenvolvimento e recapitulação, porém a composição está atrelada à idéia de Schönberg de variação em desenvolvimento, um método para garantir a unidade de uma obra musical derivado do desenvolvimento de uma única idéia.

O seu único movimento tem três tempi distintos - allegro moderato, più lento, molto più lento – associados a cada um dos temas e a obra exibe uma escrita muito concentrada baseada em unidades de intervalo limitadas. O tema inicial em si menor em três compassos tem uma célula inicial que encerra uma quarta aumentada e uma diminuída entre duas quartas justas, formando um motivo melódico apoiado sobre um deslizamento de semitons e concluindo com uma cadência de segunda menor definitivamente em si menor. O tratamento destes intervalos se desenvolve seguindo tanto uma forma clássica ideal (unidade do material empregado nos elementos melódicos e acompanhamentos, o que outorga um importante papel aos

acordes de quarta), como um romantismo materializado na instabilidade harmônica. Não obstante, a obra libera formas cadenciais em lugares estratégicos como no final do primeiro motivo, no surgimento do segundo tema, no final da exposição, na retransição ou na coda, escondendo as grandes articulações. O segundo tema surge na mudança de andamento em um acorde de nona de fá ♯ (V de si) com Lá no baixo. O resultado de inscrever na sólida estrutura formal uma grande junção polifônica sobre uma harmonia extremamente lábil revela-se-nos como princípio de um expressionismo atonal que se fará presente em suas obras posteriores, sem renunciar a uma tragicidade quase “tristanesca”.

Como característica pessoal, destacamos a importância concedida à cor e à massa de sons, valores ligados às relações entre as estruturas em pequena escala e a distribuição das tessituras. Berg faria uso freqüente da Forma Sonata em muitas obras suas, inclusive em suas duas óperas.

Sonata para piano op. 1 (1911)

SECÇÃO	**EXPOSIÇÃO**	**DESENVOLVIMENTO**	**RECAPITULAÇÃO**
TEMA	A B C		A B C
TEMPO	R L L+	R- R+ R++ R L	
METRO	3 4		
CENTRO TONAL	si fá♯	mi	si Si
ELEMENTOS TEMÁTICOS	v w x	v w w	v w x

v Tema A e suas transformações

w Tema B e suas transformações

x Tema C e suas transformações

R rápido

L lento

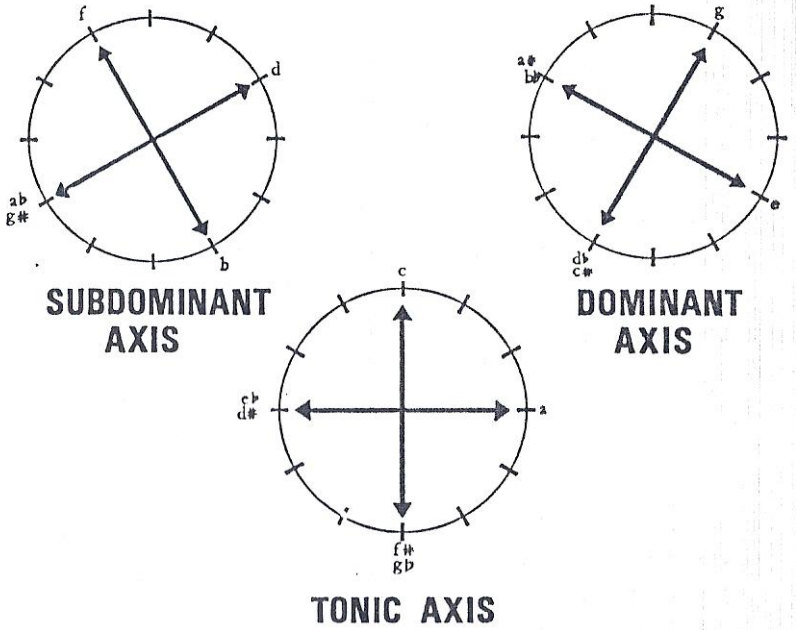
→fluxo tonal

- Béla Bartók (1881-1945): Movimento I da Sonata para dois pianos e percussão (1938).

A Sonata para dois pianos e percussão foi escrita a pedido de Maja (Hoffmann-Stehlin) Sacher (1896-1989), esposa do maestro e mecenas suíço Paul Sacher (1906-1999), que ficara entusiasmada com sua Música para cordas, percussão e celesta, cuja estréia, em Basel, foi grande sucesso. Sacher encomendava uma obra para conjunto de câmara, quarteto, por exemplo, no que foi prontamente atendido por Bartók, que lhes propôs uma sonata para dois pianistas e dois percussionistas, que tocariam sete instrumentos (três tímpanos, gran cassa, prato, triângulo, caixas, gongo e xilofone) em três movimentos: assai lento-allegro molto, lento, ma non troppo, allegro ma non troppo. A obra estreou, igualmente, no Stadcasino de Basel na Suíça, tendo Bartók e sua segunda esposa, sua ex-aluna Ditta Pasztory tocado os dois pianos e Fritz Schiesser e Philipp Rühlig a percussão.

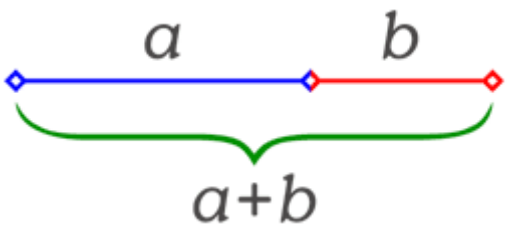
O primeiro movimento da Sonata para dois pianos e percussão de Bartók se inscreve inteiramente no padrão clássico da Forma Sonata, comum a muitos compositores do início do séc. XX, contudo, há algumas particularidades que faz mister entendermos para realizarmos seu juízo crítico.

Primeiramente, o entendimento funcional de Bartók é um pouco mais abrangente que aquele empregado pelos compositores diatônicos. Bartók reconhece a tônica, subdominante e dominante como funções regentes das relações tonais, mas elas devem, igualmente, se inserir no círculo de quintas. Assim, começando por dó, girando à direita no círculo de quintas, temos sol, sua dominante e girando à esquerda temos fá que é sua subdominante. Seguindo à direita, temos ré, relativa da subdominante (fá) e que funciona como tal; lá, sexto grau e relativa da tônica, funcionando como tal; mi, terceiro grau e relativa da dominante, funcionando, igualmente, como tal e assim sucessivamente.



Conseqüentemente, para cada função deverão existir quatro notas simultaneamente, definindo eixos funcionais com pólos e contrapólos principais e secundários. Assim, acordes baseados na fundamental dó, mi♭ (ou ré♯), fá♯ (ou sol♭) e lá têm uma função tônica; acordes baseados na fundamental mi, sol, si♭ (ou lá♯) e dó♯ (ou ré♭) têm uma função dominante e os acordes baseados na fundamental ré, fá, lá♭ (ou sol♯) e si têm uma função subdominante.

E os movimentos, como na tradição clássica, também se estruturam a partir destas novas relações, com o segundo movimento escrito a partir do eixo subdominante; correspondentemente, o tema principal é composto em torno do eixo principal e os secundários em torno do secundário. Acrescido a estes novos princípios, temos o emprego do segmento áureo:



Sendo que $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi \approx 1{,}618033$; e seu conjugado $\varphi \approx 0{,}618033$, que é o valor da secção maior.

Assim, embora para a audição possa parecer evidente onde começa o Desenvolvimento e a Recapitulação, Bartók divide matematicamente os movimentos da obra segundo o segmento áureo: o primeiro movimento tem 443 compassos que, multiplicados por 0,618033 resulta no centro gravitacional do movimento: a recapitulação começa, precisamente, no compasso 274.

Os dezesseis compassos introdutórios do Movimento I também representam um modelo exemplar de construção a partir do segmento áureo ou, mais precisamente, compassos 2-17, em que a vida orgânica da obra verdadeiramente começa. Sua primeira parte está na esfera da tônica (compassos 2-5), a segunda na esfera da dominante (8-9) e a última parte está na esfera da subdominante (a partir do compasso 12). Esta terceira parte é, tematicamente, a inversão das duas primeiras, assim:

Tema na posição fundamental-tônica: fá♯-dó

Tema na posição fundamental-dominante: sol-ré♭

Tema invertido-subdominante: lá♭-ré.

Considerando as mudanças de tempo, é mais prático calcular a unidade de tempo em unidades de ⅜. A introdução inteira consiste de 46 unidades de tempo. Sua proporção áurea é 46 x 0,618 = 28, que cobre a parte até a inversão do tema. Assim, observamos que o segmento áureo sempre coincide com os pontos principais. Separemos agora as partes em posição fundamental, 28 tempos do restante. 28 x 0,618 = 17,3 que é o ponto onde a secção tônica termina: no primeiro terço da 18ª unidade de tempo.

A secção áurea também pode ser considerada sob dois aspectos: ela é positiva, se a secção mais longa é seguida pela mais curta, ou negativa, quando ocorre o contrário. Estes aspectos também estão presentes na subdivisão temática entre tônica e dominante: enquanto as entradas da tônica são sempre positivas, aquelas da dominante são negativas, que definem, igualmente, as entradas dos instrumentos de percussão.

Estas características derivadas do emprego do segmento áureo fornecem uma sustentação formal quase clássica para a Sonata de Bartók, justificando-a e inserindo-a na constelação de obras primas da literatura ocidental e o fato de haver surgido em um período histórico permeado pelas maiores convulsões que o mundo já viu não foi suficiente para lhe tirar este mérito.

O movimento está na Forma Sonata, incluindo Exposição [32-174], Desenvolvimento [175-273] e Recapitulação [274-443], precedido por uma Introdução, propriamente dita e uma introdução do movimento [1-31]. A introdução lentamente acelera até a explosão no Allegro molto do Tema Principal [32].

MOVIMENTO I da Sonata para dois pianos e percussão (1938).

INTRODUÇÃO [1-31] com motivo do Tema Principal anunciado [26-31]
EXPOSIÇÃO [32-174]
Tema Principal em Dó [32-83] com duas partes:
    Primeira [32-40],
    Segunda [47-48], seguido por ponte
Tema Secundário em Mi [84-99], seguido por rallentando
Fechamento da Exposição [105-160]
DESENVOLVIMENTO [175-273]
- 1ª secção: transição em seqüência de quartas [175-194]
- 2ª secção: desenvolvimento da segunda parte de TP com motivo ostinato [195-216]
- 3ª secção: desenvolvimento da primeira parte de TP [208-216]
- 4ª secção: interlúdio [217-231]
- 5ª secção: desenvolvimento da segunda parte de TP em Sol♯ [232-273]
RECAPITULAÇÃO [274-331]
- primeira parte de TP em Dó [274-291]
- TS em Lá [293-331]
CODA [332-382]

Pierre Boulez (1925): Movimento III da Sonata nº 3 para piano (1955-1957).

Com a terceira Sonata de Boulez, uma “obra aberta” segundo seu autor, chegamos mais próximos ao ideal de “arte total”, uma fusão de música, poesia e artes visuais, dependente quase totalmente do intérprete para sua plena realização, já que é ele quem determinará seu formato.

Foi composta em cinco movimentos, chamados por Boulez de formants, já que não se moviam para lugar algum, embora somente dois deles tenham sido, até hoje, publicados – o segundo e o terceiro. Recebeu a alcunha *Sonate, que me veux-tu?,* derivada de um artigo seu, em que externa algumas importantes observações acerca da Forma, publicadas nas *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Vol. III, 1960, pp.27-5 e apoiado nas reflexões, de mesmo nome, de Fontenelle, escritas 250 anos antes.

Escritos dentro dos princípios do Serialismo, os cinco formants têm características muito particulares:

- Antiphonie: possui duas estruturas individualizadas que se alternam física e temporalmente.

- Trope: são versos decassílabos, com molduras mutáveis, de quatro fragmentos diferentes – Glose, Commentaire, Parenthèse, Texte. O intérprete pode escolher o fragmento com que começar, mas a partir de iniciada a execução da obra, deve seguir a orientação horária determinada até o final, forma claramente inspirada na última obra de James Joyce (1882-1941), a ficção cômica *Finnegans Wake* (1939). Boulez ainda indica que a partitura não deve ser encadernada, a fim de enfatizar sua não linearidade.

- Constellation/Miroir (Miroir é a forma retrógrada de Constellation). Serve como uma espécie de labirinto, dando ao intérprete a liberdade para escolher um caminho através do movimento de várias possibilidades alternativas. O movimento é composto essencialmente de uma série "vertical" de fragmentos chamados "pontos", que estão escritas em tinta verde, e uma série "horizontal" de fragmentos chamados "blocos", que são indicados em tinta vermelha. (embora uma pequena subseção chamada

Mélanges inverta estas designação de cores.) Depois de tocar um fragmento, setas na partitura indicam rapidamente ao intérprete os quatro fragmentos possíveis de serem executados a seguir e assim por diante até o final da obra. E como se isso não bastasse, o verso das folhas contém Constellation-Miroir, sua forma retrógrada, que pode ser tocada como um substituto para o Constellation. O fundamental é que, na recapitulação, o segundo tema reapareça na cor do primeiro.

- Strophe: são reflexões sobre o texto precursor da poesia concreta *Un coupe de deux jamais n'abolira l'hasard* (1897-1914) de Mallarmé.

- Séquence.

3.1.2. A FILOSOFIA DOS NOVOS TEMPOS

3.1.2.1. A ESTÉTICA CLÁSSICA

PLATÃO E A TEORIA DAS FORMAS

O primeiro filósofo a falar concretamente sobre Forma, como propriedade ou essência das coisas, foi Platão (Atenas, 428–348 a.C.) no diálogo *Fédon* (385-378 a.C.) em que o autor narra a Equécrates os últimos ensinamentos de Sócrates, proferidos em uma conversação com um grupo de amigos[116] e a sua pesarosa esposa Xantipa, após seu julgamento e antes de morrer.

Após condenar o suicídio[117], comparando a relação do homem com Deus com aquela que existe entre o gado e seu dono, Sócrates define a morte como separação entre o corpo e a alma[118], fortemente influenciado pelo pensamento órfico[119] e heraclitiano. Assim, chegamos a sua Teoria das Formas, onde Platão desenvolve a noção de que o homem está em contato permanente com dois tipos de realidade - que são o objeto do dualismo platônico – posicionado entre a realidade e aparência, idéias e objetos sensíveis, razão e percepção pelos sentidos, alma e corpo: a inteligível e a sensível. A primeira é a realidade imutável, igual a si mesma, fruto do pensamento não influenciado pelo corpo; a segunda define todas as coisas que nos afetam os sentidos: são realidades dependentes da percepção corpórea, mutáveis e meras imagens das realidades inteligíveis.

A distinção entre espírito e matéria teve origem religiosa, iniciando-se com a diferenciação entre corpo e alma e remontam aos primórdios da Filosofia no final do período arcaico[120], com os filósofos pré-socráticos da Escola de Mileto: Tales (624-556 a.C.), Anaximandro (610-547 a.C.) e

---

[116] http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000031.pdf

[117] Ibid.

[118] "*Porém, deixemos essa gente de lado e perguntemos a nós mesmos se acreditamos que a morte seja alguma coisa?*
Sem dúvida, respondeu Símias.
Que não será senão a separação entre a alma e o corpo? Morrer, então, consistirá em apartar-se da alma o corpo, ficando este reduzido a si mesmo e, por outro lado, em libertar-se do corpo a alma e isolar-se em si mesma? Ou será a morte outra coisa?
Não; é isso, precisamente, respondeu."

[119] Derivado dos ensinamentos de Orfeu

[120] Entre os séc. VII e VI a.C.

Anaxímenes (588-524 a. C.). Eles foram os primeiros a perceber que a mutabilidade das coisas e começaram a perguntar o que a coisa que muda "realmente" é. A resposta encontrada foi a *substância*, que está sob as mudanças e é a coisa realmente existente que está sendo vista. Para Tales, todas as coisas seriam feitas de água; para Anaxímenes, de ar; enquanto Anaximandro mostrava uma idéia muito particular sobre a *substância* das coisas, afirmando haver uma única substância primária, que não era nem água, nem ar, nem nenhuma outra substância conhecida. Era uma substância infinita e eterna, sem idade e que envolvia todos os mundos – pois considerava nosso mundo apenas um entre muitos outros. Esta substância primária transformar-se-ia nas várias substâncias que conhecemos, sendo estas, por sua vez, transformadas umas nas outras. Discutida a *substância* das coisas, o status das aparências pode emergir agora na pergunta: "Que são *formas* realmente e como estão relacionadas à substância?

Nesta mesma época, filósofos adeptos do Orfismo (os *órficos*, seguidores dos ensinamentos da lendária figura de Orfeu), que pregavam a transmigração das almas, ensinavam que a alma podia desfrutar, no outro mundo, de uma bem-aventurança eterna ou passar por tormentos temporários, segundo sua maneira de viver na terra. Tinham por aspiração tornar-se "puros", mediante cerimônias de purificação ou evitando espécies de contaminação. O homem, afirmavam, é filho da terra e do céu estrelado; da terra procede o corpo; do céu, a alma. Mediante uma vida pura, a parte celestial aumenta, diminuindo a parte terrena; ao fim, o homem poderá tornar-se uno em Dionísio. Havia uma teologia cuidadosamente elaborada, segundo a qual Dionísio nascera duas vezes: a primeira a partir de sua mãe Sêmele e a segunda, da coxa de seu pai Zeus, que a dilacerou, após o haver devorado, para pari-lo. Dilacerar animais selvagens e comer-lhes a carne crua significava, para os báquicos, a repetição do dilaceramento e devoração de Dionísio, sendo que o animal representava uma encarnação do deus. O homem era nascido da terra, mas ao devorar um deus, recebiam uma centelha de divindade.

Influenciado por estas duas correntes, Platão propõe que o filósofo não se preocupe com os sentidos, mas sim com a alma[121], sem, contudo, negar a existência de suas necessidades físicas, que seriam supridas após os cuidados da alma.

Platão escreveu vinte e quatro obras, todas em forma de diálogo. Cinco das obras a ele atribuídas são de autoria duvidosa *(Alcebíades, Hípias Maior, Hípias Menor, Kleitophon e Theages)* e cinco são definitivamente de outro autor: *Alcebíades II*, *Epinomis, Etastai (Amadores), Hiparco e Minos.* Nelas, à exceção de *Apologia* que é escrita em forma de tratado, Sócrates fala a seus discípulos e tem um papel fundamental (o que conhecemos de Sócrates vem dos escritos de Platão). Na metade do diálogo *Politeia* (*A República,* 370 a.C.), entre o final do Livro V e o final do Livro VII, Platão ocupa-se fundamentalmente de questões relativas à filosofia pura, em contraposição à política. Pergunta ele: "o que é um filósofo?" A primeira resposta vem em encontro à etimologia: um filósofo é um amante da sabedoria, que não é a mesma coisa do que amante do conhecimento, no sentido que se poderia empregar, tratando-se de uma pessoa inquisitiva (a curiosidade vulgar não faz um filósofo). Assim, a definição corrigida é: filósofo é um homem que ama a visão da verdade. Mas, qual é esta visão?

Suponhamos que uma pessoa ame as coisas belas, que faça questão de estar presente à estréia de novas peças, de ver novos quadros ou ouvir concertos. Tal homem não é um filósofo, posto que ama apenas as coisas belas, enquanto o filósofo ama a beleza em si. O que ama somente as coisas belas está sonhando, enquanto o outro está bem desperto. O primeiro tem somente opinião, o segundo o verdadeiro conhecimento.

E qual a diferença entre conhecimento e opinião? O que possui conhecimento tem conhecimento de *alguma coisa*, de algo que existe, já que o inexistente não é nada. Assim, o conhecimento é infalível, já que é logicamente impossível que se equivoque. Mas a opinião pode estar errada. Como isto é possível? Não se pode opinar a respeito do que não existe, pois isto é impossível; tampouco pode-se opinar a respeito de algo que existe,

[121] *"Gostaria tanto quanto possível de afastar-me do corpo e voltar-me para a alma".*

pois isto seria conhecimento. Portanto, a opinião tem de ser tanto do que é, como do que não é.

Mas, de que modo isto é possível? A resposta é que as coisas particulares contêm sempre características opostas: o que é belo é, também sob algum aspecto, feio; o que é justo é, sob outro aspecto, injusto e assim por diante. Todos os objetos sensíveis, afirma Platão, possuem este caráter contraditório; pois são o intermédio entre o ser e o não ser e apropriados como objetos de opinião e não de conhecimento. Mas os que vêem o absoluto, o eterno e imutável podem dizer que *conhecem* e não que têm apenas uma *opinião*. Chegamos assim à conclusão de que a opinião se forma a partir do mundo apresentado aos sentidos, enquanto o conhecimento é de um mundo eterno supra-sensível; a opinião trata de coisas belas determinadas, enquanto o conhecimento se ocupa da beleza em si[122]. A teoria das idéias ou formas se baseia nesta distinção, fruto da observação e análise do mundo sensível e supra-sensível, em parte lógica e em parte metafísica.

A parte lógica diz respeito ao significado das palavras em geral. Existem muitos animais dos quais podemos dizer: “este é um gato”. Que queremos dizer com a palavra “gato”? Evidentemente, algo diferente de cada gato em particular. Um animal é um gato porque participa da natureza geral comum a todos os gatos. A linguagem não pode funcionar sem palavras gerais como “gato” e tais palavras, evidentemente não carecem de sentido. Mas se a palavra “gato” significa alguma coisa, não é este ou aquele gato, mas uma espécie de gato universal, que não nasce quando nasce um determinado gato e tampouco morre com ele. Sua Forma não tem, com efeito, posição no espaço ou no tempo, é *eterna*. Não começou, não tem nenhuma duração no tempo e nem nunca terminará; assim ela é *eterna,* não para existir para sempre, mas para existir completamente fora do tempo. Não tem limitação espacial, já que não tem dimensão ou posição, nem mesmo dentro da mente: ela é extra-mental, uma imagem perfeita e imutável da perfeição.

[122] A discussão permeia a definição e o objeto da Estética até o séc. XVIII.

A parte metafísica da doutrina define um gato ideal criado por Deus e único, de cuja natureza todos os gatos determinados participam de modo mais ou menos imperfeito; e somente graças a esta imperfeição é que pode haver muitos deles. *O* gato é real; *os* gatos determinados são somente aparentes.

No último livro d*A República*, como preliminar a uma condenação dos pintores, há uma exposição bastante clara da doutrina das idéias e das formas.

Aqui Platão explica que, sempre que um número de indivíduos tem um nome comum, tem também uma "idéia" ou "forma" comum. Embora, por exemplo, haja muitas camas, há somente uma "idéia" ou forma de "cama". Assim como o reflexo de uma cama no espelho é apenas aparente e não real, assim também, as várias camas são irreais, sendo somente cópias da "idéia", que é uma cama única e verdadeira feita por Deus. Desta única cama, feita por Deus, pode haver *conhecimento,* mas, com respeito às muitas camas feitas pelo homem, pode haver apenas *opinião.* O filósofo, como tal, somente se interessa pela única cama ideal e não pelas muitas camas encontradas no mundo sensível. Sentirá certa indiferença diante de assuntos mundanos comuns: "Como pode ele, que tem um espírito magnífico e é espectador de todo o tempo e toda a existência interessar-se muito pela vida humana?" O jovem capaz de tornar-se filósofo se distinguirá, entre seus companheiros, como pessoa justa e amável, ávida por aprender, dotada de boa memória e de um espírito naturalmente harmonioso. Tal pessoa deve ser educada para ser filósofo ou guardião. Esta visão de Platão é regiamente traduzida no Livro VII d*A República* por meio da Parábola da Caverna, em que aqueles que são destituídos de filosofia, podem ser comparados a prisioneiros numa caverna, que só podem olhar em uma direção, pois que estão agrilhoados, tendo atrás de si um fogo e a sua frente, uma parede. Entre eles e a parede não existe nada; vêem apenas as suas próprias sombras e a dos objetos que estão atrás deles, projetados na parede pela luz do fogo. Inevitavelmente, consideram tais sombras reais e não têm noção dos objetos a que pertencem. Por fim, alguém foge da caverna para a luz do Sol; pela primeira vez vê coisas reais, percebendo que até então fora enganado por um mundo de sombra e concluindo que o que

via, eram meros arquétipos das muitas formas que via em torno de si. Se for um filósofo apto a tornar-se um guardião, considera seu dever para com aqueles que foram seus companheiros de prisão, descer novamente à caverna, instruí-los quanto à verdade e ensinar-lhes o caminho para cima. Mas terá dificuldade em persuadi-los, porque, vindo da luz do Sol, verá as sombras menos claramente do que eles e olhar parecerá mais tolo do que antes da fuga.

A partir da Teoria das Idéias e Formas de Platão, transformada mais tarde por Aristóteles e filósofos medievais no *Hilomorfismo,* o homem foi capaz de identificar a diferença de Forma e formas dos seres e coisas. Sua teoria foi bombardeada por críticas importantes – a começar pela autocrítica do próprio autor, cujas explicações se nos parecem hoje um tanto obscuras[123] - mas servem-nos de ponto de partida para nosso estudo morfológico. Aristóteles, aproveitar-se-ia da idéia socrática de que a arte poderia expressar o *pathos* individual e, se opondo às linhas gerais do pensamento idealista platônico quanto à estética, abordou a questão da função da arte empiricamente, tentando descobrir outras utilidades e significados para as criações dos artistas. Desenvolveu o conceito de *katharsis*, supondo que a arte poderia educar o espírito através da simulação das próprias fraquezas emocionais humanas, alargou o caminho para que se cultivasse o gosto pela emoção e as visões individuais e com isso relativizou a função e a leitura da arte e prestigiou a criatividade individual. Ao mesmo tempo, favoreceu a secularização do caráter, abrindo espaço para o uso da escultura e outras formas de arte como forma de propaganda política e pessoal. Também defendeu a representação de objetos "não-belos", baseado na hipótese de que se a arte é uma imitação da natureza, não pode nem prover um grande prazer nem profundo ensinamento, mas quando, no caso, imita a feiúra, pode efetivamente gerar muito de ambos e sobrepujar o pesar que sua contemplação na vida real nos causa, propiciando uma espécie de "aprendizado com prazer" acessível até pelo público inculto. Além disso, aprovava a *mimesis* artística como elemento válido num

[123] A existência de uma única linha reta ideal linha reta e do único triângulo ideal, que supõe a existência de três linhas retas, foi o primeiro ponto cuja dificuldade não passou despercebida a Platão. A resposta encontrada pelo filósofo foi a condenação da Geometria ao estudo da aparência.

contexto mais amplo de reconhecimento e atribuição de significado ao que é familiar e de aquisição de conhecimento e experiência, que por si mesmos são fonte de prazer, mas não deixava de aconselhar os jovens a contemplarem obras de artistas que ele qualificava de *ethikos*, aqueles cujas criações melhor exemplificavam o bom caráter humano, pois sua influência seria benéfica para toda a sociedade. Tais idéias contribuíram para que a produção artística continuasse florescendo no período helenístico, e é preciso notar que essa aproximação maior da natureza não significou um abandono completo do ideal. Um realismo verdadeiro só iria aparecer na escultura grega com a escola helenista, descontando-se alguns casos isolados como os citados retratos socráticos.

A FORMA NAS ARTES

GRÉCIA

Platão vive num período conturbado da História grega. As cidades-estado sofriam agressões externas, tendo sido por duas vezes invadidas pelo Império Persa durante as Guerras Médicas (546-479 a.C.), em que Atenas foi saqueada e incendiada. Após a vitória sobre a Pérsia, as constantes lutas entre as *polis* pela hegemonia no mundo grego as debilitariam de tal forma que abriram espaço para sua conquista pela Macedônia. Não é de se admirar que o modelo de Estado proposta n*A República* fosse tão diferente do que ele se acostumara a ver na Grécia antiga. Suas propostas relativas às artes também ficaram conhecidas por utópica rigidez, o que contrasta fortemente com a arte do Período Clássico, considerado mesmo por Hegel como o período artístico mais representativo da História por excelência[124].

A discussão esclarecedora sobre Forma e formas na Filosofia acompanha as diversas manifestações artísticas na Grécia do período arcaico e clássico, divididas pelos estudiosos da arte em seis grandes períodos (entre Ca. 900-27 a.C.):

[124] HEGEL, G. W. F. Cursos de Estética. São Paulo: EdUSP, 2001.

- Período Geométrico, caracterizado por uma figuração geométrica dos motivos pintados e esculpidos altamente estilizada, dos quais sobrevive uma grande variedade de artefatos, entre cerâmicas, adornos, armas e estatuetas votivas de bronze e barro;
- Período Dedálico, assim chamado em lembrança ao mítico herói Dédalo, que teria sido o inventor da Escultura. É caracterizado por representações escultóricas de caráter votivo de grandes dimensões, sempre apresentadas frontalmente e comumente nuas, com um modelo achatado do corpo e o desenho simplificado da anatomia, que é antes uma idealização da natureza no lugar de sua simples observação. O rosto é esquemático em forma triangular, com testa baixa, olhos e nariz grande, e boca inexpressiva. As orelhas podiam ser omitidas ou tinham implantação perpendicular ao crânio, e o cabelo cai em grossas madeixas. As pernas são usualmente longas e a cintura é alta e estreita, sempre lembrando o estilo hierático, impessoal e frontal das esculturas votivas do Egito antigo.
- Período Arcaico: a progressiva urbanização, crescimento e enriquecimento advindo da exploração do comércio da Grécia Antiga, ocorrida entre os sécs. VII e VI a.C. criou uma classe social culta e dominante, de grande poder aquisitivo, que exigia uma arquitetura, embora ainda funcional e voltada ao sagrado ou servindo como monumento, mais elaborada, com caráter decorativo e o emprego de materiais nobres, como o mármore. A idealização dos valores éticos deste estrato social se reflete também na cultura e na arte, centrada no caráter nobre de seus representados, perfeição física e equilíbrio entre a *psyché* e o corpo, associado à bondade, autocontrole, temperança e disciplina. A observação mais atenta da anatomia humana, o progressivo detalhamento da musculatura e do aparelho locomotor, conduz a modelos com maior profundidade, traduzida na maior variedade de atitudes, roupagem e sugestão motórica; adaptações que distorcem a real dimensão do objeto retratado são aceitas para permitir sua “correta” visualização pelo receptor. O final deste período se caracteriza pelo esgotamento do padrão então vigente, com a funcionalidade e frontalidade não mais se adequando às necessidades impostas pelas novas condições políticas, ao naturalismo anatômico, à mobilidade das figuras e à profundidade exigida na descrição de grandes cenas. Pitágoras é o grande

pensador deste período e identifica suas pesquisas no terreno da matemática aplicada à música e à psicologia. Sempre pregando que “a beleza nasce do número” e considerando que os vários modos musicais impressionavam a alma de maneiras distintas e eram capazes de induzir estados psicológicos e comportamentos definidos, para Pitágoras, se a música não imitasse a harmonia matematicamente expressa do cosmos poderia provocar distúrbios na alma das pessoas e assim na sociedade como um todo. Esta associação logo foi expandida para as outras artes, já que a métrica humana suscitaria as mesmas disposições na arquitetura ou escultura; Pitágoras atribuiu-lhes poderes semelhantes de transformação individual e, por conseqüência, coletiva. Seu pensamento teria profunda influência no de Platão, que levaria a discussão estética ainda mais longe, explorando detidamente suas repercussões morais e sociais.

- Período Severo, ou Pré-Clássico, ou ainda Estilo Austero, é o curto período que abriga os anos que sucederam ao saque persa em 480 a.C. e antecedem o Período Clássico em 450 a.C. De certa maneira, ele retrata a vitória dos gregos e seu modelo de Estado e sociedade sobre o gigantismo centralista do Império Persa, acompanhando o triunfo da democracia em Atenas, a ascensão da burguesia e conseqüente secularização dos costumes, que conduz à inserção de líderes políticos, atletas e generais na paleta representativa escultórica grega. Livres da ameaça externa e com grande autoconfiança, os atenienses podem dedicar-se à reconstrução de sua cidade, inicialmente com a redução dos detalhes decorativos ao mínimo e a ênfase recaindo sobre os traços anatômicos principais, com grande interesse pela caracterização das emoções e seu potencial narrativo (daí o cognome de *Austero* ou *Severo*). Formula-se um novo cânone de proporções, mais elegante, alongado e desenvolto, que passa a tratar diferentemente deuses e de homens, e aparecem representações mais verossímeis da velhice, embora as crianças ainda sejam adultos em miniatura e ainda exista grande idealização em todas as formas.

A arte deste período reflete o crescente domínio dos gregos no emprego de novas técnicas e materiais, traduzido no crescente dinamismo das figuras, na flexibilização dos corpos e na representação de uma anatomia menos estilizada e mais austera. A frontalidade é definitivamente

deixada de lado e substituída por uma vasta gama de posturas, desde a tranqüilidade contemplativa e introspectiva até as agonias da morte, entre contorções musculares e faces angustiadas[125]. Se o Período Arcaico tende a representar presenças perenes, associadas a uma realidade superior e não afetadas pelas condições mutáveis do mundo, as estátuas do Período Severo tendem a ser dramáticas, e transmitir a impressão de que representam um estágio determinado em uma seqüência de eventos[126].

- O Período Clássico é a Idade de Ouro da civilização grega, marcado pelas suas obras escultóricas e arquitetônicas mais importantes, como a construção do complexo do Parthenon em Atenas e pela rivalidade entre esta cidade e sua inimiga Esparta, que se conclui com a conquista de toda a Grécia por Filipe II da Macedônia. Comumente, considera-se o fim do período clássico o ano de 323 a.C., quando Alexandre morre na Babilônia após haver subjugado a Pérsia. O Período Clássico tem seu início em Atenas, durante o governo de Péricles que incentivou a reconstrução da cidade destruída pelos persas e originou uma síntese sem paralelos no mundo antigo e que até hoje permanece referência vital para a arte e cultura do mundo ocidental[127]. Com total domínio da técnica escultórica e grande autoconfiança proporcionada pela vitória sobre Xerxes, os atenienses iniciam a reconstrução da Acrópole. É natural supor-se que é o Homem que irá se tornar a nova medida das coisas, que passam a ser julgadas a partir de sua experiência. Com isso, surgem os primeiros tratados (*cânones*) artísticos, que procuravam justificar a beleza e vitalidade das esculturas em proporções, matematicamente. É de Policleto a primeira obra, *Doríforo,* acompanhada de um *cânon* de proporções, em que o autor tentou traduzir em números pitagóricos, fixando o tamanho da cabeça em ⅛ da altura da inteira escultura, supostas proporções ideais do corpo humano[128]. O próprio

[125] RIDGWAY, B. *The severe style in greek sculpture.* Princeton: Princeton University Press, 1970.
[126] POLLITT, J. J. *Art and experience in classical Greece.* Ambridge: Cambridge University Press, 1972.
[127] HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 121.
[128] "... a beleza... não está na simetria dos elementos, mas na adequada proporção entre as partes, como, por exemplo, dos dedos uns para com os outros, estes para com a mão, esta para com o punho, este para com o antebraço, este para com o braço, e de tudo para com tudo, como está escrito no Cânone de Policleto. Tendo-nos ensinado nesta obra todas as proporções do corpo, Policleto corroborou seu tratado com uma estátua, feita de acordo com os princípios de seu tratado, e ele chamou a estátua, assim como o

Pitágoras, em seu tempo, teria tentado adaptar alguns princípios sobre a composição do corpo baseada no ritmo e na proporção das partes entre si.

O núcleo da reconstrução da Acrópole residia na construção de um grande templo dedicado à deusa Atena Parthenos – o *Parthenon* - razão da vitória na guerra contra os persas, e que serviria também como tesouraria da Liga de Delos, de que Atenas era a potência hegemônica, foi encomendado aos dois maiores arquitetos da época – Ictinos e Calícrates – e o interior, confiado a Fídias, amigo de Péricles e uma espécie e Ministro da Cultura de Atenas. As conversas entre Fídias e Ictinos resultaram em ajustes eurrítmicos na construção, que visavam possibilitar a adequação do conjunto ao observador. Assim, surgem as conhecidas "deformações" nas colunas, ligeiramente abauladas para dentro e não aprumadas como matematicamente deveriam ser, além de se diferenciar mesmo no diâmetro (as dos cantos são mais largas), que têm como finalidade a ilusão óptica da perfeição. Na construção da colossal estátua de Atena Parthenos de doze metros de altura no interior do edifício, com armação de madeira e revestida de marfim e ouro, Fídias, considerando suas grandes dimensões e o fato de que ela deveria ser vista de baixo para cima, também empregou distorções nas proporções, afirmando que "as medidas precisam parecer belas", distorções que lhe valeram a condenação de Platão, que dizia que ele (Fídias) se distanciara da verdade da ordem matemática. As métopas dos frisos do templo descreviam as vitórias dos gregos sobre os centauros (centauromaquia), símbolos da animalidade, sobre as amazonas (amazonomaquia), que simbolizavam a barbárie e sobre os titãs (titanomaquia), que representavam a irracionalidade, sempre com forte sentido rítmico e grande sonoridade, ligado à respiração e ao movimento. As representações anatômicas atingem um alto grau de verossimilhança, com maior estudo da musculatura do tronco e membros em detrimento da face, que perde em expressividade embora ganhe em semelhança e detalhamento, surgindo os primeiros retratos. Os panejamentos e mantos das vestes recebem atenção especial e adquirem variedade como complementos formais importantes para a figura humana, as posições são

---

tratado, de Cânone", in STEINER, Deborah. *Images in mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

muito variadas, e as esculturas abandonam definitivamente a frontalidade para receberem acabamento por igual em todas as suas partes, de forma a poderem ser apreciadas de todos os ângulos.

A derrota de Atenas frente Esparta em 404 a.C. instaura certa confusão política na Grécia e novos valores são introduzidos na sociedade, com o ideal aristocrático de vida e educação sendo posto em xeque pela burguesia que vinha se enriquecendo, embora fosse bem menos culta e baseava seu julgamento em critérios antes de tudo emocionais e estéticos. Assim prolifera uma arte que privilegia aspectos puramente plásticos e sensoriais, o retrato se populariza e a dissolução de diversos tabus possibilita a abordagem de temas antes vedados, como o nu feminino. É famosa a estátua de Afrodite nua de Cnossos de Praxíteles, que se distancia muito do ideal platônico de defesa da expressão e caráter e virtude e configura um verdadeiro flagrante do espectador. O cidadão, enfim, assume a dianteira em relação ao Estado como o principal patrocinador da arte. Reflexo destas mudanças, que em arte definem o chamado baixo classicismo, ou classicismo tardio, é o deslocamento dos deuses mais antigos e austeros, como Hera e Atena, em favor dos olímpicos jovens e dinâmicos, como Apolo, Ártemis e Afrodite.

- Período Helenístico. As conquistas de Alexandre no séc. IV a.C. levaram os ideais artísticos gregos até o vale do Indo, influenciando fortemente as culturas regionais e promovendo o surgimento de um estilo internacional, uma verdadeira fusão polimorfa de uma variedade de influências. Em seu início continua a grande tradição do auge do Período Clássico, criando obras perfeitamente modeladas em todos os ângulos, mas já estudando efeitos de transparência no vestuário, aproveitando os jogos de luz com finalidades estéticas e expressivas, e enfatizando a variedade de posturas e sentimentos, criando um repertório de formas inteiramente novo e que muitas vezes tinha um caráter historicista, resgatando elementos de períodos anteriores. Os escultores já não se sentiam obrigados a retratar o ideal. São introduzidos temas como o sofrimento, o sono, a morte e a velhice, que ofereciam formas e expressões ainda pouco exploradas. Uma imponente e seminal representação deste período é o complexo escultórico *Laokoon* redescoberta em 1506 nas colinas do Palatino em Roma. Vários

artistas deste período estabeleceram novos *cânones* de proporções, como Lísipo que diminuiu as dimensões da cabeça em relação ao restante do corpo e tornando a figura mais alongada, embora mais maciça, suavizando aquelas propostas por Policleto no Período Clássico. Eufranor, Praxíteles, Lísipo e Escopas são os nomes mais representativos do Helenismo. Lísipo foi o escultor predileto de Alexandre, além de autor da primeira escultura completamente onidirecional, o atleta *Apoxiômeno*, enquanto Escopas ficou conhecido pela intensa dramaticidade de suas personagens. O monumento às Nereidas, hoje no Museu Britânico, conta com grande caráter rítmico nas três faixas com relevo, tendo suas partes notável articulação e percepção musical além da altiva exaltação de seus caracteres a fim de despertar intensas emoções no espectador. A disseminação da arte por todo o mundo conquistado por Alexandre transformou definitivamente seu caráter, que passa a ser profano, algumas vezes mesmo erótico, para povoar casas e vilas e jogar com a imaginação do espectador, intensificando sua resposta emocional. Um importante centro difusor do Helenismo na Ásia Menor foi Pérgamo, onde se produziu um importante conjunto de obras, cuja expressividade e dinamismo poderiam fazer o moderno espectador a vislumbrar traços do Barroco do séc. XVII. Estas características encontrariam um ponto alto no grandioso Altar de Pérgamo, decorado com uma titanomaquia de 100 m de extensão.

ROMA

Por volta do século II a.C. outro forte elemento modificador vem de Roma, por constituir um novo e grande mercado consumidor de estatuária, com preferências próprias. Absorveram muito da tradição grega e por sua vez influenciaram-na em direção de uma recuperação do classicismo, mas introduzindo temas como crianças, animais e pessoas comuns. Augusto, filho adotivo de César e primeiro imperador de Roma, volta-se a Policleto, numa clara confrontação ideológica com Marco Antônio, que se fazia representar por Dionísio, afirmando a arte como inequívoca expressão de caráter, sem primar pela métrica, mas sim pelo ritmo. Para se auto-promover e exaltar os feitos da *pax romana* Augusto realiza grandes melhoramentos na *urbis*, apoiando o arquiteto Vitruvius (80?-15? A. C.) que, juntamente com

o general Agripa, trabalhava no dimensionamento de tubos para o transporte de água para a cidade e na sua divisão em bairros, a fim de centralizar a coleta de lixo e o policiamento local. Vitruvius pregava a grandiosidade como fruto de construções colossais, com enormes colunas e majestáticas fachadas, muitas vezes com o sacrifício da métrica, mas grandes ganhos no impacto visual. A estatutária retratava os heróis romanos de forma patética e sempre com forte característica virtuosa. Vitruvius foi autor do único tratado de arquitetura da Antigüidade - *De Architectura* (Ca. 40 a.C.) - que chegou até nós, obra escrita em dez volumes, cujos padrões de proporções e princípios arquitetônicos – utilidade, beleza e solidez – inauguraram a Arquitetura Clássica e serviu de fonte de inspiração para o Renascimento. É de sua autoria o último *cânon* da Antigüidade – o *homo vitruvianus* – em que o autor descreve detalhadamente como as proporções divinas do corpo humano deveriam nortear a produção artística. Vitruvius afirmava ainda que sua perfeição possibilitaria sua inscrição, com braços e pernas esticados, nas duas formas geométricas perfeitas – o quadrado e o círculo. O maior desafio não residia nas proporções do corpo humano, mas em sua inscrição dentro das formas geométricas. Muitos dos que tentaram insistiam em colocar o círculo e o quadrado com o centro no mesmo lugar, o que resultava em uma figura deformada de tronco curto e mãos e pés enormes. Este problema, que atravessaria a Idade Média sem resposta, seria abordado e solucionado em 1487 por Leonardo da Vinci (1452-1519), profundo conhecedor da anatomia humana, que, apoiando as duas figuras geométricas sobre a mesma base, realiza a inscrição.

A FORMA NA MÚSICA

PITÁGORAS

Escritos sobre formas musicais se encontram em segundo plano na Antigüidade, embora a música fizesse parte da educação de todo jovem culto e estivesse presente em cerimônias, no teatro e ocasiões importantes. A palavra *música* tinha para os gregos um sentido muito mais amplo do que aquele que hoje lhe damos. *Música* era a forma adjetivada de *musa* – nove deusas irmãs que presidiam as artes e as ciências (Calíope, a primeira das irmãs, era a musa da Eloqüência; Clio, da História; Érato, da Poesia erótica;

Euterpe, da Poesia lírica; Melpômene, da Tragédia; Polímnia, dos Hinos sagrados e narração de histórias; Talia, da Comédia; Terpsícore, da Dança e do canto coral e Urânia da Astronomia). A relação verbal sugere que entre os gregos, a música era concebida como algo comum a todas as atividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade, daí sua íntima ligação com a poesia. Quando hoje falamos de "música da poesia", empregamos uma figura de retórica, mas para os gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exata. Poesia lírica significava poesia para ser cantada ao som da lira; *tragédia* inclui o substantivo *ode*, "a arte do canto". Pitágoras de Samos (séc. VI a.C.), possivelmente sob influência dos órficos, fundou uma religião cujos dogmas principais eram a transmigração das almas e a abstenção de se comer favas, ligados intimamente à matemática por meio de uma ética que louvava a vida contemplativa. O ideal contemplativo, praticado por uma aristocracia culta e mística, conduziu à criação das matemáticas puras, associadas ao mundo real por meio de simples raciocínio e não de observação. Se o mundo dos sentidos não se ajusta à matemática, tanto pior para ele. Nos seus ensinamentos, música e matemática não estavam dissociadas; os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico; assim, o sistema de sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia. Pitágoras procurou, de várias maneiras, métodos que permitissem ao homem aproximar-se do ideal do matemático, o que causaria alguns importantes erros na metafísica e na epistemologia. Influenciado pela cultura oriental, Pitágoras afirmava que "tudo é número e harmonia", acreditando que todo o conhecimento reduzir-se-ia a relações numéricas, posicionando-as como fundamento da ciência natural. Ele descobriu a relação dos números com a música por meio da invenção de um instrumento musical que chamou de "monocórdio". O monocórdio é um instrumento composto por uma única corda estendida entre dois cavaletes fixos sobre uma prancha ou mesa possuindo, ainda, um cavalete móvel colocado sob a corda estendida e a altura musical do som emitido quando tocada. Pitágoras buscava relações de comprimentos – razões de números inteiros – que produzissem determinados intervalos sonoros. Deu continuidade a seus experimentos

investigando a relação entre o comprimento de uma corda vibrante e o tom musical produzido por ela. Este experimento de Pitágoras é a primeira experiência registrada na história da ciência, no sentido de isolar algum dispositivo para observar fenômenos de forma artificial. Pitágoras observou que pressionando um ponto situado a ¾ do comprimento da corda em relação a sua extremidade – o que equivale a reduzi-la a ¾ de seu tamanho original – e tocando-a a seguir, ouvia-se uma quarta acima do tom emitido pela corda inteira. Exercida a pressão a ⅔ do tamanho original da corda, ouvia-se uma quinta acima e a ½ obtinha-se a oitava do som original, estabelecendo relação de 4:3 para a quarta, 3:2 para a quinta e 9:8 para um tom. A partir desta experiência, os intervalos passam a denominar-se consonâncias pitagóricas. Assim, se o comprimento original da corda for 12 e se a reduzirmos para nove, ouviremos a quarta, para oito, a quinta, para seis, a oitava. A descoberta desta relação entre razão de números inteiros e tons musicais mostrou-se significativa naquela ocasião, assim, a partir deste experimento, Pitágoras estabeleceu relações entre a matemática e a música associando respectivamente, aos intervalos musicais referentes as consonâncias perfeitas. Estas correspondem às frações de uma corda que fornecem as notas mais agudas dos intervalos referidos, quando se produz a nota mais grave pela corda inteira. O pensador de Samos justificou a subjacência de pequenos números inteiros às consonâncias pelo fato de que os números 1, 2, 3 e 4 (representando respectivamente os quatro elementos formantes fogo, água, ar e terra) geravam toda a perfeição (a *tetraktys*). Os pitagóricos consideravam o número quatro como a origem de todo o universo, todo o mundo material, representando a matéria em seus quatro elementos: o fogo, o ar, a terra e a água. A importância deste número para os pitagóricos emerge ainda no cenário musical ao considerar o tetracorde – o sistema de quatro sons, cujos extremos encontravam-se a um intervalo de quarta justa. Os intervalos apresentam-se consoantes, isto é, entoavam naturalmente, logo, tornava-se interessante estabelecer afinações que contivessem tais intervalos denominados puros. Partindo do pressuposto de que a oitava mostrava-se como intervalo fundamental com relação de freqüência de 2:1 (os pitagóricos a tomam como universo da escala) o problema do estabelecimento de uma escala reduzia-se a dividir a oitava em

sons que determinassem o alfabeto através do qual a linguagem musical poderia se expressar, tornando-se, portanto natural a partir de uma nota universo - determinante da oitava - juntamente com sua oitava superior - caminhar em intervalos de quintas ascendentes e descendentes, retornando à nota universo equivalente – acrescida ou diminuída de um número inteiro de oitavas, sempre que escapasse da oitava.

PLATÃO E A MÚSICA

Platão, no *Timeu* e n*A República* expôs a doutrina pitagórica de forma mais completa e sistemática. Suas idéias acerca da natureza e funções da música, tal como vieram mais tarde a ser interpretadas pelos autores medievais, exerceram profunda influência nas especulações dos últimos sobre a música e seu papel na educação. *Timeu* é, juntamente com *Crítias* e *Hemócrates*, um dos diálogos mais herméticos de Platão, pertencente ao último período criador do grande filósofo, em que o narrador, Timeu, expõe uma elaborada cosmogonia, onde o mundo é apenas um simples objeto. A humanidade se faz presente neste mundo e as percepções humanas, a alma e o corpo são mostrados como formantes de um grande complexo harmônico juntamente com as estruturas universais. É um dos diálogos que maior influência exerceu sobre os pensadores medievais neo-platônicos, aqui incluindo Agostinho de Hipona (354-430) em seu livro *Cidade de Deus*. No Livro III de *A República*, Platão descreve minuciosamente o papel da música e da ginástica na formação de um Estado ideal, salientando o papel determinante que ambas têm na formação do caráter do indivíduo. No diálogo de Sócrates com seus seguidores – Céfalo, Polemarco, Trasímaco, Glauco e Adimanto de Colito - na casa de Polemarco, no porto grego de Pireu, Platão começa condenando o artista, preterido por um narrador de histórias menos talentoso, porém mais austero e menos aprazível tendo em conta sua utilidade a fim de que ele realize a imitação da fala do homem de bem e se exprima na forma correta para a educação militar. Platão fala da melodia, composta por três elementos: a palavra, a harmonia e o ritmo, o que corrobora a visão de que a poesia lírica[129] grega era acompanhada de

[129] Acompanhada da *lira.*

música e que as duas artes eram inseparáveis. Passa a descrever as harmonias, primeiramente as lamentosas[130], as moles, as dos banquetes e exalta as adequadas para a formação dos militares[131], condenando o uso de instrumentos com muitas cordas e harmonias. Por fim, descreve os ritmos, citando três grupos principais: dáctilos, espondeus e anapestos; péons, créticos e báquicos; troques, jâmbicos e jônicos e comparando-os às boas e más harmonias, também associados ao bom e mau caráter. A seguir propõe um sistema de educação do povo em que a promoção da virtude, do belo e do perfeito, da temperança, coragem, generosidade e grandeza da alma seriam fundamentos angulares e em que os artistas seriam vigiados e impedidos de introduzir em suas obras o vício, a licenciosidade, a baixeza e o indecoro. Platão passa, então, a relatar os benefícios da ginástica (saúde, coragem e força), mas adverte os leitores quanto aos malefícios (brutalidade, grosseria e dureza) que ela pode causar por sua prática excessiva; logo a comparação com a música é inevitável: se praticada com exagero, também pode gerar "amolecidos lanceiros", mas do contrário, pode agregar coragem e temperança.

Aristóteles também fala sobre música em sua obra. Na *Poética*, sua preceptiva sobre a Arte, após apresentar a melodia, o ritmo e a linguagem como os elementos da poesia, afirma que "há outra arte que imita, recorrendo apenas à linguagem, quer em prosa, ou em verso, mas por enquanto ela não tem nome[132]".

ARISTÓTELES

Aristóteles (384-322 a.C.) é outra figura de suma importância para a arte na Antigüidade. Filho do médico da corte da Macedônia nasceu em Estagira e estudou na Academia com Platão por vinte anos, retornando à Pela em 343 a.C. a convite de Filipe II, como preceptor do jovem Alexandre. Após a conquista da Grécia por Filipe, Aristóteles fundou seu próprio Liceu em Atenas, onde lecionou por doze anos até 323 a.C., quando a morte de Alexandre despertou os sentimentos anti-macedônicos dos atenienses, que

[130] Mixolídia e Sintonolídia, 398e.
[131] Jônia e Lídia, também chamadas por ele de efeminadas e Dórica e Frigia para os guerreiros, 399.
[132] ARISTÓTELES. Poética, 1.1447a-b.

obrigou Aristóteles a fugir para a Eubéia, onde morreu pouco depois. Sua grande obra, conhecida como *Corpus Aristotelicum,* abriga todos os ramos do conhecimento da época e fez dele a grande *auctoritas* no mundo ocidental até o advento dos neoplatônicos.

No último livro de *Política*, Aristóteles fala sobre a educação no seu Estado e cita a música por diversas vezes. O livro, que na forma em que se conserva, parece estar inacabado, considera que a educação deveria ser objeto para os cidadãos somente; aos escravos, ensinar-se-ia somente o lhes poderia ser útil, enquanto aos cidadãos caberia a função de participar das decisões políticas do Estado, seja ele democrático ou oligárquico.

Dizia existir quatro coisas que seriam usuais ensinarmos à criança: - a leitura, a ginástica, e a música, a que (no quarto lugar) alguns adicionam a pintura. A leitura e a pintura são consideradas úteis à vida e de uso múltiplo. A ginástica serve para formar a coragem. Quanto à música, poder-se-ia duvidar da utilidade de ensiná-la. Porque em seu tempo ela só era ensinada como arte de recreação, ao passo que antes disso, ela fazia parte da educação; pois a própria natureza não procura somente, muitas vezes, os meios de bem empregar o tempo da atividade, como para proporcionar nobres distrações; á que é ela que começa tudo.

Se o trabalho e o descanso são ambos necessários, o repouso é sem dúvida preferível ao trabalho e geralmente é preciso procurar o que fazer para aproveitá-lo. Não se trata, certamente, de simples prazeres, porque disso se deduziria ser o prazer, o objetivo da vida. Ora, se é impossível que assim seja, é antes o trabalho que se deve procurar distração, porque é precisamente quando se está fatigado que se precisa de repouso e, aliás, os prazeres foram inventados para o descanso. O trabalho acarreta sempre esforço e fadiga. Eis por que é preciso, quando se recorre aos prazeres, espreitar o momento favorável para deles fazer uso, como se só se quisesse empregá-los a título de remédio. O movimento que o exercício comunica ao espírito liberta-o e descansa-o pelo prazer que proporciona. Parece que existe no próprio descanso uma espécie de prazer, felicidade e encanto unidos à vida, mais que se encontram somente nos homens livres de todo trabalho e não nos que se acham ocupados. Porque estar ocupado em algo

é trabalhar para um fim que ainda não se atingiu e, na opinião de todos os homens, a felicidade é o objetivo sobre o qual nos apoiamos sem cuidado, em pelo prazer. É verdade que este prazer não é o mesmo para todos; cada qual expõe a seu modo e segundo o seu caráter. O homem perfeito concebe a felicidade perfeita, compondo-a das virtudes puras. Do que se depreende, claramente, que para saber compreender os lazeres da vida liberal, é preciso que se aprendam certas coisas, se desenvolvam, e que estes estudos tenham por fim o próprio indivíduo que goza deste repouso, ao passo que o trabalho aplicado às coisas necessárias refere-se mais particularmente aos outros que a nós próprios. É por isso que os antigos não classificaram a música entre as matérias da educação como coisa indispensável, porque ela não constitui uma necessidade. Nem como coisa útil – como a literatura o é para o comércio, para a economia, para o Estado e para a maioria dos atos da vida civil como o desenho que parece útil para um melhor julgamento dos artistas, e finalmente como a ginástica para a saúde e para força – porque não parece que algum destes benefícios provenha da música. Resta, pois, que ela seja útil para as horas de descanso. O que a faz ser admitida como parte da educação. Compreendeu-se neste nome aquilo que se considera como uma distração dos homens livres. É por esta razão que Homero diz: “um daqueles que se convida para o festim solene... ”ou ainda, citando outros personagens seus acrescento que eles chamam pelo festim“ um cantor cuja voz encantará todos os hóspedes” ou afinal o que faz dizer o Odisseu que a música é a distração mais agradável, quando os homens se entregam ao prazer. “No palácio, sentados ao redor do esplêndido banquete, escutam, o poema”. É incontestável, pois que existe uma educação que deve ser ministrada aos jovens, não por ser útil ou necessária, mas por ser liberal e digna. Mas, haverá somente uma ciência deste gênero? Haverá outras? Quais são? Como se deve ensiná-las? É o que se deve analisar mais adiante. Tudo o que até aqui foi dito como preliminar, é que os antigos prestaram o seu testemunho às partes essenciais da educação; sobre disso a música dá uma prova evidente. Vê-se ainda que seja preciso ensinar aos filhos certas coisas úteis, não somente porque sejam úteis, como a poesia, mas porque proporcionam outros meios de adquirir muitos outros conhecimentos. O

mesmo se pode dizer da pintura. Não a estudam para se assegurar contra erros nas aquisições particulares e evitar enganar-se nas compras e vendas de imóveis, mas para chegar-se a uma concepção mais delicada da beleza dos corpos. Aliás, em tudo só procurar o útil é que menos convém a homens livres que tenham espírito elevado. Demonstramos que se devem formar os hábitos nos filhos antes de formar sua razão e o corpo antes do espírito. Disso se depreende que se lhes deve ensinar a ginástica e a pedotríbica, uma para dar ao corpo graça e vigor, outra para educá-los nos exercícios. No tempo de Aristóteles, no entanto, nos Estados que passavam por prestar maiores cuidados à educação das crianças, muitos se empenhavam em dar-lhes uma constituição atlética, aviltando, assim, as formas e o desenvolvimento do corpo. Os lacedemônios, ao contrário, de modo algum cometiam tal falta, mas à força de acostumar os jovens às fadigas, por ser este o meio de lhes dar uma coragem indômita, faziam-nos ferozes. Mas, como foi dito muitas vezes, não se deve prender-se a um só objeto, sobretudo não aquele que deve-se ter principalmente em vista. Mesmo se a coragem militar fosse o principal objetivo, não se poderia alcançá-la por este meio; porque nos outros animais, assim como no homem, a coragem não parece acompanhar os temperamentos mais ferozes e sim os mais doces. Muitos povos tinham o hábito do homicídio e da antropofagia, como os aqueus e os heniocos que habitavam a costa do Ponto Euxino, várias nações do interior que se lhes assemelhavam e eram ainda mais ferozes; mas esses não passavam de malfeitores que não conheciam a verdadeira coragem. Sabe-se ainda, que os próprios lacedemônios, enquanto empregaram todo o seu tempo nos trabalhos e fadiga corporais, tiveram superioridade sobre os outros povos, mas no séc. IV a. C. estavam bem atrasados em exercícios de ginásio e no campo de batalha. É que eles não deviam a sua superioridade ao seu modo de exercitar os jovens, mas ao fato de se baterem contra inimigos que não se exercitavam. É preciso, pois colocar em primeiro lugar a honra e não a ferocidade. Os lobos e os animais selvagens não arrostariam um perigo em nome da honra; só o homem de bem, disso é capaz. Mas os que esforçam demasiadamente a criança nesta parte de educação, e a deixam na absoluta ignorância das coisas, só fazem de seus filhos péssimos artistas, por quererem torná-los úteis à sociedade

para só um gênero de trabalho; esse mesmo os seus filhos fazem pior do que os outros, como prova a razão. Aristóteles assume não ser possível opinar, nesta questão, pelo que se passava antigamente, mas pelo que se passava em seu tempo. Ora, em seu tempo havia rivais para a educação, antes dele não. Que se deve fazer uso da ginástica é um ponto com o qual se concorda. Até a época da adolescência, só se devem empregar exercícios pouco fatigantes, proibindo às crianças uma alimentação excessiva e todos os trabalhos pesados, a fim de que nada pudesse prejudicar seu crescimento. Existia mesmo uma prova convincente de que tais inconvenientes se produziam; entre os atletas que tomavam parte nos jogos olímpicos, encontrar-se-iam dois ou três, que após terem sido proclamados vencedores em sua infância, também o seriam em idade madura, porque os exercícios violentos dos trabalhos pesados na juventude fizeram-lhes perder as forças. Mas, a partir da puberdade os jovens deveriam se entregar durante três anos a outros estudos, e então conviria consagrar a época seguinte a trabalhos pesados e a um regime regular de vida; porque não se deve cansar o corpo e inteligência ao mesmo tempo. Cada um destes dois gêneros de fadiga produz efeitos opostos; a fadiga do corpo é prejudicial ao desenvolvimento do espírito e a do espírito ao desenvolvimento do corpo. Já foram apresentadas certas dúvidas sobre a música; mas é bom a ela voltar agora para fornecer alguns dados aos que desejarem tratar deste assunto. Com efeito, não é fácil apontar a influência que ela pode ter e se é como prazer ou descanso que deve ser considerada (o que também se poderia dizer do sono e do vinho); porque estas duas coisas em si nada têm de grave, mas como dizia Eurípides, são agradáveis e ao mesmo tempo acalmam nossos pesares. Eis porque ela se incluiria na mesma categoria e faz-se mais ou menos o mesmo uso destas três coisas – o sono, o vinho e a música, chegando-se ao mesmo acrescentar-lhes a dança. Será preciso crer que a música contribua com qualquer coisa para a virtude (porque assim como a ginástica dá ao corpo certas qualidades, também a música traz ao caráter certos benefícios, acostumando-o aos prazeres honestos), ou então que ela contribui ao mesmo tempo para o prazer e para o desenvolvimento do espírito? Porque este é um terceiro ponto de vista que é preciso acrescentar aos que já indicamos. Vê-se, pois,

que não se deve fazer da instrução uma simples distração, pois que instruir-se não é distrair-se e o estudo vem acompanhado de algum aborrecimento. Não convém mesmo atribuir o prazer à infância como apanágio seu, nem às idades próximas porque o fim não convém a nada do que é imperfeito. Contudo, poder-se-ia julgar que aquilo para as crianças é algo importante, destinando-se a diverti-las quando forem homens, chegando à madureza da idade. E sendo assim, de que vale adquirir a instrução para si, ao invés de fazer como os reis dos persas e dos medos, que só participam do estudo e do prazer pelo talento dos outros? E, com efeito, é natural que com aqueles que sempre se dedicam a um só trabalho, elevando-o à altura da arte, nele melhor sucedem que os que só lhe consagram o tempo necessário para aprendê-lo. Se cada qual precisasse fazer tais estudos, ser-lhe-ia igualmente preciso temperar as iguarias de sua mesa, o que seria absurdo. A mesma objeção surge, supondo-se que a música possa melhorar os costumes. Para que estudá-la, ao invés de gozar-lhe o verdadeiro prazer e poder julgar escutando outros? É o que se faz na Lacedemônia. Sem conhecer a música os lacedemônios, dize-se, podem julgar muito bem as imperfeições da harmonia. O mesmo raciocínio surgirá se considerar a música como devendo servir de passatempo e divertimento aos homens livres, por que estudá-la ao invés de gozar do talento dos outros? Pode-se ainda considerar aqui a concepção que nos fazemos dos deuses, porque os poetas não nos representam Zeus cantando e tocando a lira. Pode-se se chegar a dizer que a música é uma arte servil e que para exercê-la é preciso estar embriagado para poder divertir-se. Aliás, talvez tenhamos ocasião de voltar mais adiante a este. O primeiro ponto é saber se ela deve fazer parte da educação ou deve ser excluída e se uma ciência, um prazer ou um simples passatempo. Ora, é com razão que lhe dão todas estas três denominações e ela parece reunir todas três. Porque o prazer tem por fim o descanso e todo descanso é forçosamente agradável, visto que é uma espécie de remédio contra a fadiga produzida pelo trabalho. Admite-se geralmente que o passatempo deve reunir o honesto ao agradável; porque a felicidade se compõe destas duas condições e todos nós concordamos que a música puramente instrumental ou acompanhada de canto é uma das coisas mais agradáveis. Museu disse que o maior prazer dos mortais é o canto. É com razão, pois, que se admite

a música nas reuniões e nos divertimentos, pois é ela que faz nascer a alegria. Este motivo bastaria por si só para fazer com que os jovens aprendessem música. Porque todo o prazer que não prejudica é conveniente, não só como objetivo, mas também como distração. E já que acontece muito raramente aos homens atingirem o fim a que se propõem, ao passo que eles muitas vezes se distraem e têm necessidade de diversões, quando mais não seja para delas gozar o prazer de um momento, segue-se que é útil procurar um descanso nos prazeres que a música proporciona. Às vezes, no entanto, os homens tomam o prazer por objetivo; e, com efeito, há talvez um prazer no objetivo, mas não um prazer qualquer, que a cada passo se encontra. Procurando-se este último prazer, é ele confundido com o outro, porque o fim dos atos particulares tem qualquer relação de semelhança com o fim geral que se tem em vista. Não é para o futuro que se deve almejar o fim do que quer que seja e os prazeres de que falo não se referem à coisa alguma que deva estar no futuro; ao contrário, referem-se às coisas passadas, como os trabalhos e as penas. Poder-se-ia, pois, com acerto, presumir que é tal a coisa que faz com que se espere encontrar a felicidade em todos os prazeres. Quanto saber se é preciso estudar a música não só por ela própria, mas também pela sua utilidade, como um meio de distração, parece-nos evidente. É sempre necessário examinar se não é apenas um acidente; se a natureza desta arte não será algo mais importante que o que faz crer o uso do qual vimos de falar; se, independentemente do prazer geral que ela faz experimentar e do qual todos os homens têm o sentimento (porque há na música um prazer que toca a própria natureza, que seduz todas as idades, todos os caracteres e que torna o seu culto agradável) não se deve considerar a influência que ela pode exercer no coração e na alma. E essa influência seria incontestável se fosse verdade que a música tem o poder de modificar nossos gostos à vontade. Ora, que ela produza tal efeito é claramente provado pelas árias melodiosas de muitos músicos, principalmente de Olimpo. Essas árias, da aceitação de todos, despertam o entusiasmo na alma, e o entusiasmo não passa de um movimento especial da alma. Basta, mesmo para experimentar uma viva emoção à qual ninguém escapa, ouvir repeti-la em ritmo e sem melodia. Pois que a música é um prazer e a virtude consiste em gozar, amar

e odiar como manda a razão é claro que o primeiro de nossos estudos e de nossos hábitos deve-se julgar serenamente, e só colocar o prazer nas sensações honestas e nas ações virtuosas. Ora, nada imita melhor os verdadeiros sentimentos da alma que o ritmo e a melodia, sejam em se tratando da cólera, da meiguice, da coragem, da temperança ou das afeições opostas e de outras sensações da alma. A prova disso está nos acontecimento, pois que a música desperta em nossa alma todas estas paixões. Quando se tem o hábito de sentir dor ou prazer, quando surgem coisas que se desassemelham, está-se a ponto de experimentar os mesmos sentimentos em presença da realidade. Por exemplo, se um homem sente prazer em apreciar o retrato de alguém, só porque esse retrato representa a forma exterior, forçosamente à vista da própria pessoa, cujo retrato ele contempla, ser-lhe-á agradável. Os objetos que recaem sobre os outros sentidos como o tato e o gosto, não têm analogia alguma com as afeições morais; os próprios objetos que são do domínio da vista só se reproduzem aos poucos, é o que fazem as figuras, despertam-nos pouco a pouco os sentimentos e todos os homens são capazes de experimentar este gênero de sensação. Essas não são imagens verdadeiras dos costumes de antes, são algumas que se manifestam pelas figuras, cores ou atitudes do corpo quando ele se agita por qualquer paixão. Se se cogita da importância da escolha dos modelos, não são os quadros de Pauson[133] que os jovens devem contemplar, mas os de Polignoto[134] ou qualquer outro pintor ou escultor que se aplique em representar os costumes ao contrário, a música é imitação das afeições morais e isso é evidente porque existem diferenças essenciais na natureza dos diferentes acordes. Aqueles que os ouvem se impressionam de diferentes modos de cada um de seus acordes, alguns destes, como o mixolídio, os predispõem à melancolia e a sentimentos concentrados: outros inspiram voluptuosidade e abandono como os tons moderados. Outra harmonia intermediária traz à alma paz e repouso e somente o tom dórico produz este efeito, ao passo que o frígio incita o entusiasmo é o que observam com razão os que se aprofundaram nesta arte de educação; porque se apóiam em seus raciocínios, sobre este assunto no

[133] Pauson de Éfeso, pintor grego pouco anterior a Aristóteles.
[134] Polignoto de Atenas, notável pintor grego de vasos (470-420 a.C.).

próprio testemunho dos fatos. O mesmo acontece quando as diversas espécies de ritmos, dos quais uns exprimem costumes calmos, pacíficos e outros perturbação e movimento, entre estes uns marcam movimentos bruscos e outros movimentos mais dignos de um homem livre. É incontestável, pois, que a música exerce um poder moral. E se ela pode ter essa influência, é também evidente que se deve a ela recorrer, ensinando aos jovens. A juventude é precisamente própria ao estudo desta arte; porque é natural que os jovens não suportem aquilo que nada oferece de agradável. Ora, a música é por sua natureza uma das coisas que em sim mesma traz o agrado. Parece, com efeito, que existe na harmonia e no ritmo algo de análogo à natureza humana, e é por isso que outros filósofos pretendem que a alma é uma harmonia e que outros que ela encerra e abraça a harmonia. Será ou não preciso conforme a dúvida que anteriormente emitimos que os jovens aprendam a música exercitando no canto e tocando eles próprios os instrumentos? Eis a questão que nos resta agora resolver. Não é difícil compreender que a influência da música difere bastante conforme a cultivamos nós próprios ou não a cultivamos. Porque é difícil, ou mesmo impossível ser bom juiz em uma arte que não se pratique. Além disso, é preciso que as crianças tenham uma ocupação e é justo considerar como sendo uma bela invenção de Arquitas[135], a matraca que se dá aos meninos a fim de que, enquanto delas se sirvam, nada quebre em casa; as crianças não podem ficar um só instante em repouso. A matraca é, pois, um brinquedo que convém aos pequeninos, mas a instrução é o brinquedo daqueles que são mais idosos. Deve-se, pois, ensinar a música aos jovens e obrigá-los a cultivá-la eles próprios. Não é difícil determinar o que convém a determinadas idades e acabar com as objeções daqueles que pretendem que este gênero de estudo tenha algo de vil ou mecânico. Em primeiro lugar, pois que é preciso para o bem julgar uma arte, a ela se está afeito, deve-se praticá-la ao menos durante a juventude, podendo-se renunciar mais tarde a este trabalho. Quanto à censura que fazem alguns à música de ser uma ocupação baixa e servil, é fácil refutá-la, considerando até que ponto convém se ocupar da prática desta arte aos homens cuja ocupação tem por

[135] Filósofo pitagórico, ficou célebre para as matemáticas e pelas suas invenções na mecânica. Ca. 340 a.C.

fim a virtude política, quais os acordes e ritmos que devem estudar e que instrumento lhes convém aprender a tocar. Porque há provavelmente algumas diferenças a considerar aqui e nisso é que se encontra a resposta à censura da qual acabamos de falar. Nada impede, com efeito, que a música tenha certos tons próprios a produzir os excessos mencionados. Também se compreende que é preciso que o estudo da música em nada possa prejudicar as coisas que se devam fazer em seguida, nem aviltar o corpo, tornando-o incapaz de suportar as fadigas da guerra ou impróprio para as funções civis; ela não deve ser, a princípio, obstáculo à prática das forças do corpo, mais tarde, aos trabalhos do espírito. Ora, é ao que se chegará se não se procura preparar-se para as competições solenes entre os músicos ou para realizar estes esforços, que admiram e que são uma espécie de inutilidade, prodígios que foram introduzidos nos concursos e depois passaram à educação. É preciso, no entanto, nela estar exercitado, pelo menos o suficiente para sentir prazer nos cantos e ritmos que têm uma beleza real e não somente na música comum e vulgar que agrada até mesmo a certos animais e à multidão dos escravos e das crianças. Claramente compreende-se quais são os instrumentos dos quais se deve fazer uso. Não se devem introduzir as flautas e os instrumentos feitos com arte na educação, como a cítara e outros do mesmo gênero, mas apenas aqueles que farão dos jovens ouvintes inteligentes a tudo que se refere à educação musical e aos outros ramos desta arte. Aliás, a flauta não é adequada a operar sobre as afeições morais. Só deve ser empregada quando os espetáculos têm por objetivo corrigir do que instruir. Acrescentamos que o emprego da flauta à necessidade de instrução e impossibilita o uso da palavra. É por isso que nossos antepassados proibiram seu uso aos homens livres e jovens, embora no começo o tivessem admitido.[136]

Quanto à Teoria das Formas platônica, Aristóteles tem uma teoria particular e um pouco diversa, em que já se embute uma crítica aos ensinamentos do antigo mestre. De modo geral, a maneira mais fácil de compreensão tanto sua Teoria dos Universais quanto sua Teoria da Matéria

[136] ARISTÓTELES, Política, livro VIII, cap. II a VI.

e da Forma é expor primeiro a doutrina do senso comum e considerar as considerações platônicas a que ele a submete. Até certo ponto, sua Teoria dos Universais é bastante simples. Na linguagem, há nomes próprios e adjetivos. Os nomes próprios se aplicam a “coisas” ou “pessoas”, cada uma das quais é a única coisa ou pessoa a que se aplica o nome em questão. Sol, Lua, França, Nero, são únicos; não são numerosos os exemplos de coisas a que tais nomes se aplicam. Por outro lado, palavras como “gato”, “cão”, “homem”, aplicam-se a muitas coisas. O problema dos Universais ocupa-se dos significados de tais palavras, bem como de adjetivos, tais como “branco”, “duro”, “redondo”, etc. Diz ele[137]:

> “Pelo termo universal, refiro-me ao que é de tal natureza que constitui o predicado de muitos sujeitos e por individual, o que não possui tal predicado”. O que se quer dizer com um nome próprio é uma “substância”

enquanto que o que é significado por um adjetivo ou nome de classe, como “humano” ou “homem” é chamado de “universal”. Uma substância é um “isto”, mas um universal é um “tal”. (A cama eterna de Platão seria um “isto” para os que podiam percebê-la, neste ponto Aristóteles está em desacordo com Platão). “Parece impossível – diz Aristóteles – que qualquer termo universal deva ser o nome de uma substância. Porque a substância de cada coisa é o que lhe é peculiar e que não pertence a nenhuma outra coisa; mas o universal é comum, já que se chama universal o que pertence a mais de uma coisa”. O ponto essencial da questão, até agora, é que um universal não pode existir por si mesmo, mas somente *em* coisas particulares. O ponto imediato na metafísica de Aristóteles é a distinção entre “forma” e “matéria” (entendida no sentido de oposto à “forma” e não como oposto ao “espírito”). Podemos começar com uma estátua de mármore: neste caso, o mármore é a matéria, enquanto que a forma dada pelo escultor é a forma. Ou, para usarmos o exemplo de Aristóteles: se um homem faz uma esfera de bronze, o bronze é a matéria e a redondez é a forma; enquanto que no caso de um mar calmo, a água é a matéria e a lisura é a forma. Prossegue dizendo que é em virtude da forma que a matéria é uma coisa determinada e esta é a substância da coisa. Parece confuso, mas o que Aristóteles quer dizer com

[137] *On Interpretation*, 17ª.

isto é simples senso comum: uma “coisa” deve ser limitada e os limites constituem a “forma”. Tomemos o exemplo de um volume de água: qualquer parte dele *pode* ser delimitada do resto, se a encerrarmos em um recipiente e então esta parte se torna uma “coisa”, mas enquanto esta parte não for separada do restante da massa homogênea, ela não é uma “coisa”. Uma estátua é uma “coisa”, mas enquanto essa parte não for separada do resto da massa homogênea, ela não é uma “coisa” e o mármore de que é composta não é em certo sentido, diferente de quando era parte de um bloco ou do conteúdo de uma pedreira. *Nós,* naturalmente, não devíamos dizer que é a forma que confere substancialidade, mas sim que isso é devido à hipótese atômica enraizada em nossa imaginação. Cada átomo, no entanto, se é uma coisa, o é em virtude de ser delimitado de outros átomos e por ter, assim, uma “forma”. Também em sua *Poética,* Aristóteles nos fala longamente sobre a poesia que, como já vimos, estava intimamente associada à música, vista como sinônimo da tal e sobre imitações (*mimesis*) da natureza por ela realizada. Há uma atenção especial à tragédia, seus componentes, requisitos e caracteres e secundariamente à epopéia e à comédia[138].

OUTROS AUTORES

Aristoxenus de Tarento (Ca. 370-300 a.C.) foi um filósofo peripatético, aluno de Aristóteles e Xenófilo que escreveu mais de quatrocentas obras[139] sobre filosofia, ética e música, das quais somente *Elementia Harmonica* chegou até nós. A tendência empírica de seu pensamento é mostrada na sua teoria, na medida em que relaciona o corpo à harmonia e a partes de um instrumento musical. Na música ele cria a tese de que notas e modos musicais devem ser julgados não pela *ratio* pitagórica e matemática, mas pelo ouvido[140], introduzindo o *pathos* como critério de avaliação musical.

---

[138] Aristóteles afirma que tratará da comédia no próximo volume.
[139] *Encyclopaedia Brittanica* .
[140]MACRAN, H. *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford, Clarendon Press, 1902.

Cleonides escreveu *Introdução à Harmonia*, um epítome do famoso tratado de Aristoxenus realizado por meio de rígida aplicação de elementos empíricos e matemáticos, em que o autor fala sobre modos, intervalos e rítmica. A réplica do grande matemático Euclides de Alexandria (360-280 a.C.) ao tratado de Aristoxenus, a *Sectio Canonis* - deu-nos importantes comprovações matemáticas dos números irracionais, por meio da prova da irracionalidade da raiz quadrada de dois.

Aristides Quintilianus também escreveu um tratado sobre música - *Sobre Música* (séc. III a.C.) - em que começa definindo a música como a ciência da *melos*[141], dando sinais de sua intenção de discutir a música não em termos técnicos, mas dando-lhe sentido filosófico. Classifica a música em teórica – natural (natural e aritmética) e técnica (harmônica, rítmica e métrica) – e prática – de aplicação (melódica, rítmica e poética) e de expressão (instrumental, ódica e teatral). Reconhece a existência de 28 notas como a menor parte do som musical, intervalos, tons e semitons, divisões do tetracorde, escalas e *tonoi*[142], modulações e tipos de composição de acordo com o *ethos*[143].

Gaudentius (séc. V a.C.), sobre quem pouco se sabe sobre sua vida e que chegou até nós por meio das diversas referências de Cassiodorus, em sua *Harmonic Introduction,* apresenta o sistema de Aristoxenus na primeira parte de sua obra e a descoberta dos fenômenos harmônicos de Pitágoras na segunda parte, retomando na última parte a discussão de intervalos consonantes e a descrição do sistema de notação musical dos gregos. Pouco a pouco a música vai se afastando das matemáticas – ordenamento do pensamento por meio de números - e ingressando na área de ordenamento do pensamento por meio de palavras, o que não impede que alguns autores escrevam sobre modos musicais.

Há outros tratados sobre Música na Antigüidade, em que é falado mais sobre conteúdo do que Forma propriamente dita, todos posteriores

[141] O conjunto composto por harmonia, ritmo e dicção.
[142] Notas de que derivam as escalas.
[143] Um dos três modos de persuasão (ao lado do *logos* e do *pathos*) discutidos por Aristóteles na *Retórica*. Está associada à moral e costumes de um indivíduo ou de um povo ao “estado do ser”.

Horácio[144] (65-27 a.C.), que em sua *Ars Poetica* (também conhecida como *Epistula ad Pisones* de 18 a.C.) subordina a música às regras da pintura[145] e a associa indireta e definitivamente ao *Trivium* - gramática, lógica e retórica - que será motivo de discussão no capítulo 3.1.3 deste trabalho. Cabe aqui apenas salientar o forte cunho retórico da tradição romana, especialmente daquela ligada ao Direito, que irá florescer intensamente nos séculos seguintes, atravessando a Idade Média e o Renascimento e chegando ao séc. XVIII por meio dos ideólogos da Reforma protestante.

3.1.2.2. O CONFLITO BARROCO

Por volta de 1750, o viajado juiz-presidente Charles de Brosses (1709-1777) lamentava que a fachada do Palazzo Pamphili em Roma, tivesse sido reconstruída com uma espécie de ornamentação em filigrana mais própria para talheres do que para uma obra arquitetônica. Recorrendo a sua habitual linguagem pitoresca, deu-lhe o nome de *baroque*[146] ("barroco") que os historiadores das artes no final do séc. XIX e início do séc. XX adotaram para caracterizar todo um período de arquitetura de das outras artes. Anos antes de Brosses introduzir o termo na crítica de arte, um crítico musical anônimo qualificara de *barocque* a música de *Hyppolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), obra primeiramente apresentada em 1733 e que na opinião deste crítico era barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante nas suas modulações, repetições e flutuações métricas[147].

Se a palavra barroco foi utilizada na crítica musical do séc. XVIII com um sentido pejorativo, no séc. XIX, por meio da crítica de arte do suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) e do alemão Karl Bädeker (1801-1859), o termo tomou um sentido globalmente mais favorável, designando tendências

---

[144] Quintus Horatius Flaccus.

[145] *"Poesia é como pintura; uma te cativa mais se te deténs mais perto, outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra, aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre".*

[146] BROSSES, C. *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à queslques amis em 1739 et 1740.* Paris: M. R. Colom, 1836, 2, p. 117.

[147] *Lettre de M*** à Mlle *** sur l'origine de La musique.* In *Mercure de France,* Maio de 1734, p. 861.

ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitetura seiscentista. A palavra voltou a passar da crítica da arte para a História da música na década de 1920. Aplicava-se agora a um período, *grosso modo*, equivalente a aquele que os historiadores da arte designavam como *barroco,* ou seja, o que vai de meados do séc. XVI até cerca da metade do séc. XVIII. O termo foi também usado, especialmente nas décadas de 40 e 50 para definir o estilo musical que se considerava característico deste período (neobarroco), mas este uso é menos defensável do que a acepção puramente cronológica, pois o período barroco abarcou uma diversidade de estilos demasiadamente grande para poder ser englobado num único termo[148]. Todavia, uma vez que evoca a cultura artística e literária de toda uma época, o termo é útil enquanto designação de um período da História da Arte.

Hoje, pode parecer-nos indiferente a fachada de uma construção barroca, mas quando em 1575 a *Chiesa de Il Gesù,* de Giacomo della Porta (1532-1602) foi erigida em Roma ela causou grande sensação com seus aspectos revolucionários. Não se tratava de apenas mais uma igreja em Roma, onde já havia tantas. Era a igreja da recém-fundada Companhia de Jesus, uma Ordem na qual se depositavam grandes esperanças para combater a Reforma na Europa. O próprio formato da igreja obedecia a um plano incomum; a idéia renascentista de construção redonda e simétrica fora rejeitada como inadequada para o culto divino e um novo plano, simples e engenhoso, foi desenvolvido e aceito em toda a Europa. A igreja tinha de ser cruciforme e rematada por uma cúpula alta e imponente. Num vasto espaço oblongo, a nave, a congregação podia reunir-se confortavelmente e olhar na direção do altar-mor. Este se localizava na extremidade da nave e tinha por trás dele a abside, cuja forma era semelhante a das antigas basílicas. Para satisfazer as exigências de devoção de cada fiel e a adoração de determinados santos, uma fileira de pequenas capelas estendia-se de um lado a outro da nave, cada uma delas com seu altar e havia duas capelas

[148] As tentativas anteriores de resumir o período numa única designação – período do “baixo contínuo”, do “estilo concerto”, referem-se apenas a aspectos técnicos da música, não dando conta das importantes relações entre a música e as outras artes e culturas da época; além disso, nem o baixo contínuo e nem o estilo *concertato* estão presentes em toda a música do período.

maiores nas extremidades do transepto, os braços da cruz. Sendo um modo simples e engenhoso de planejar uma igreja, passou a ser largamente utilizado desde então. Combina as características principais das igrejas medievais – seu formato oblongo e seu altar-mor – com as realizações do planejamento renascentista, no qual se enfatizava os interiores espaçosos, profusamente iluminados pela luz que jorrava através de um zimbório majestoso.

Observando atentamente a fachada da igreja, logo se percebe que ela deva ter impressionado seus contemporâneos por ser não menos diferente e engenhosa do que o próprio interior da igreja. Vê-se logo que é composta de elementos de arquitetura clássica, reunindo todas as peças formais: colunas (ou melhor, dizendo, meias colunas e pilastras) que sustentam uma "arquitrave" coroada por um alto ático, que, por sua vez, suporta o andar superior. A própria distribuição dessas peças formais emprega algumas características da arquitetura clássica: a vasta entrada central, emoldurada por colunas e ladeada por duas entradas menores, lembra o traçado dos arcos triunfais, que estava firmemente implantado nas mentes dos arquitetos. Nada existe nesta simples, porém, majestosa fachada para sugerir um desafio deliberado às regras clássicas, em nome de um requintado capricho. Mas o modo pelo qual os elementos clássicos se fundem num padrão mostra que as regras gregas e romanas, e mesmo as renascentistas, haviam ficado para trás. A característica mais impressionante da fachada de *Il Gesù* é a duplicação de cada coluna ou pilastra, como para inserir em todo o edifício numa maior riqueza, variação e solenidade. O segundo traço a destacar é o cuidado que o artista teve em evitar repetição e monotonia, organizando as várias partes de maneira a formar um clímax no centro, onde a entrada principal é realçada por uma dupla moldura. Em sua fachada, tudo depende do efeito proporcionado pelo conjunto, tudo se funde num vasto e complexo padrão. Talvez o traço mais característico a esse respeito seja o cuidado que o arquiteto dedicou à conexão entre os andares inferior e superior. Ele empregou a forma de voluta[149], que não tem lugar absolutamente na arquitetura clássica. Basta

[149] Ornato em espiral usual no arremate de capitéis de colunas, modilhões, mísulas etc. HOUAISS.

imaginar uma forma desse gênero num templo grego ou num teatro romano para aperceber-se de como se pareceria deslocada. De fato, essas curvas e espirais acabaram sendo as responsáveis por grande parte das censuras que choveram sobre os construtores barrocos, lançados pelos defensores da pura tradição clássica. Mas, cobrindo-se os ornamentos ofensivos com uma simples folha e tentando visualizar o edifício sem eles, torna-se admissível que não são meramente ornamentais. Sem eles a construção se "desintegra", pois ajudam a dar-lhe a coerência e unidade essencial que eram o objetivo do artista. No decorrer do tempo, os arquitetos barrocos teriam de usar estratégias cada vez mais incomuns e audaciosas para obter a unidade essencial de um vasto padrão. Vistos isoladamente, estes recursos amiúde parecem desconcertantes; mas, em todas as boas edificações, eles são essenciais para a finalidade que o arquiteto se propõe alcançar.

O desenvolvimento da pintura, ao sair do impasse do maneirismo para um estilo muito mais fértil em possibilidades do que o dos mestres anteriores foi semelhante em alguns aspectos ao da arquitetura barroca. Na pintura de Tintoretto[150] (1518-1594) e de El Greco[151] (1541-1614) vimos o crescimento de algumas idéias que adquiririam cada vez mais importância na arte do séc. XVII: a ênfase sobre a luz e cor; o desprezo pelo equilíbrio e a preferência por composições mais complexas. Adaptando-se ao ideário epocal e regional, o Barroco assume formas diversas – às vezes mesmo contraditórias – conforme o tempo e a região em que opera, daí a denominação usual para o período de *Complexo Barroco.*

Tem início na Itália maneirista, propagando-se rapidamente pela Europa continental, Grã-Bretanha e Novo Mundo em três períodos:

- Pré-barroco: entre 1570 e 1650, período de sua gênese e expansão pela Europa, assumindo formas diferentes conforme a região que ocupa;

- Alto Barroco: até 1720, período em que sua estética atinge seu apogeu;

[150] Jacopo Comin, filho de um tintureiro (*tintore)*, de onde vem sua alcunha.
[151] Domenikos Theotokopoulos, pintor grego que desenvolveu seu trabalho na Espanha.

- Barroco tardio, ou Rococó, até 1770, que promove uma paulatina nos seus elementos decorativos, metamorfoseando-se em Classicismo.

Como forma de expressão artística representativa do Absolutismo e da Contra-Reforma o Barroco é caracterizado pelo desenvolvimento suntuoso, exagerado, ligado ao esplendor [152]. Como elemento da Contra-Reforma, possui em si elementos dicotômicos e conflitantes – Deus e Homem, Criador e Criatura, temor e confiança, superstição e razão – dissolvidos em uma só paleta que trazia consigo o germe de seu declínio. A fusão e/ou prolongamento dos contornos das figuras nas artes plásticas, se traduz na música no excessivo cromatismo enquanto que o exagero das cores e dos tons de argila tem sua correspondente musical na polifonia que, pouco a pouco, acompanhada pela aceitação do temperamento, será substituída pela melodia acompanhada e pelo modo maior e menor.

3.1.2.3. O SÉCULO DAS LUZES

Se é verdade que o séc. XVI prenunciou o advento do mundo moderno, pode-se afirmar, também, que o séc. XVIII assistiu ao seu nascimento, tornando-se conhecido por esta razão como Século das Luzes. Se até então o processo de desenvolvimento histórico que fora inaugurado com a expansão do comércio, as grandes navegações e a Reforma haviam corroído lentamente os alicerces da velha ordem feudal européia, no séc. XVIII tornou-se evidente que toda a estrutura deste gigantesco edifício – demográfica, social, econômica, intelectual – começava a desmoronar, abrindo caminho para a ascensão das novas forças econômicas e sociais que moldariam o mundo moderno: o capital e a burguesia.

No decorrer do séc. XVIII houve uma verdadeira revolução demográfica na Europa cujo índice de crescimento populacional vinha se mantendo praticamente inalterado, devido a um alto índice de natalidade e um igualmente alto índice de mortalidade. Esta situação de equilíbrio foi

[152] O palácio de Versailles, construído entre 1660 e 1682, é um dos símbolos majestáticos deste período na França.

alterada, entretanto, no séc., XVIII, quando a taxa de natalidade européia permaneceu elevada, enquanto a de mortalidade decrescia rapidamente. Em decorrência de tal mudança, todos os países da Europa tiveram suas populações subitamente aumentadas.

Paralelamente, ocorreu uma revolução agrária no Velho Mundo, onde as espécies vegetais introduzidas a partir das grandes navegações dos sécs. XV e XVI incorporaram-se pouco a pouco às práticas agrícolas e hábitos alimentares da população. No que diz respeito à revolução demográfica, o cultivo destes vegetais pode ser considerado, ao mesmo tempo, como uma das causas e conseqüências.

Em meio a este processo de transformação econômica e social, havia outro fator da maior importância: o aproveitamento por parte das novas classes empresariais, das conquistas da técnica e da ciência, o que permitia uma acumulação de riquezas cada vez mais rápida e maior. Assim, por volta de 1780, o apito das primeiras fábricas de tecido movidas a vapor, anunciava da Inglaterra para todo o mundo, que a Revolução Industrial se punha em marcha.

O sopro de renovação que agitou a Europa no séc. XVIII, particularmente em sua segunda metade, pode ser entendido como resultado do choque entre as mudanças de condições de vida da população européia e a rigidez das instituições políticas, econômicas e religiosas do regime feudal. O desenvolvimento das novas forças produtivas – que a expansão demográfica fomentava e ao mesmo tempo tornava premente – exigia mercados nacionais unificados e o livre fluxo de riquezas entre as nações. Mas, com seu emaranhado de monopólios e fronteiras provinciais impostas pelo comércio interno, a velha ordem feudal criava obstáculos à circulação de mercadorias. A própria lógica interna da economia mercantil tendia a igualar todos os homens, como livres compradores e vendedores de mercadorias, enquanto os privilégios da aristocracia constituíam a negação frontal desta igualdade. O progresso técnico e científico desvendava aos homens possibilidades aparentemente ilimitadas, com relação ao conhecimento e domínio da natureza, mas a religião tradicional queria-os

submissos a poderes sobrenaturais, em termos ideais e ao poder do clero em termos práticos.

Afirmando o primado da razão sobre as crenças tradicionais e defendendo a possibilidade de reconstruir a sociedade em moldes racionais, os pensadores do séc. XVIII foram os arautos do mundo novo que nascia dessas contradições. Esses filósofos e cientistas elaboraram no plano das idéias, uma gigantesca obra de subversão das instituições feudais, tarefa que a Revolução Francesa completaria no plano político. Os objetivos comuns, o espírito inovador e a revolucionária visão do mundo destes homens, fizeram deles verdadeiros representantes de uma época reunidos em um movimento de renovação cultural – o *Iluminismo.*

AS LUZES DA RAZÃO

Segundo Descartes, "a verdade é obra do homem e todo o conhecimento só pode ser aceito como verdadeiro quando for evidente para a razão ou para os sentidos. A tradição e a autoridade, portanto, não podem mais ser tomadas como critérios de verdade". Para se avaliar devidamente o sentido revolucionário destas proposições nas quais se resume o núcleo da atitude filosófica do Iluminismo, é preciso ter em mente que elas se insurgiam contra séculos de subordinação da Filosofia e da Ciência à Teologia.

Desde a Idade Média, a visão de mundo do Ocidente cristão, totalmente centrada na existência de Deus, apelava a cada passo para explicações transcendentais e misteriosas. Pondo tudo isto de lado, os pensadores do séc. XVIII, fizeram da dúvida – ao invés da fé – o princípio do conhecimento. E como consideravam a dúvida superável, mediante a aplicação de métodos e instrumentos de análise adequados, o desvendamento de toda a realidade era para eles considerado como algo ao

alcance do homem, pois a “luz brilhante da razão[153]”, confirmada pela experiência, seria capaz de esclarecer todos os problemas e mistérios.

A fonte inspiradora desta confiança no conhecimento humano foi, em grande parte, encontrada pelos iluministas em um filósofo do séc. XVII: o francês René Descartes, cujo pensamento opunha a evidência da razão ao jugo das tradições e da autoridade.

Para Descartes, todo conhecimento científico poderia ser reduzido a idéias claras e distintas como na matemática. Assim ele pretendeu construir uma matemática universal, partindo do princípio de que existe uma ordem natural e inerente à progressão do conhecimento. Todos os mistérios seriam desvendados, desde que, a partir do conhecimento, se construísse uma cadeia de razões que conduzisse ao desconhecido. A ciência, portanto, deveria obedecer somente aos imperativos da razão que opera com base em intuições e análises.

O primeiro passo de Descartes rumo a sua “matemática universal”, foi duvidar de todo o conhecimento existente e elevar esta dúvida às últimas conseqüências, estendendo-a a todos os campos do conhecimento. De seu ponto de vista, a dúvida metódica era o único caminho seguro para o conhecimento verdadeiro e foi a partir dela que chegou à primeira verdade indubitável: “Se duvido, penso”. Esse foi o elo inicial de uma cadeia de razões que levou o filósofo francês à enumeração de seu famoso princípio: “Penso, logo existo”.

Apesar de influenciados por Descartes, os pensadores do séc. XVIII não deixaram de modificar consideravelmente o conceito de razão que dele haviam herdado. A razão cartesiana era entendida como uma faculdade capaz de levar os princípios constitutivos da realidade a uma essência eterna e absoluta que o sujeito do conhecimento poderia encontrar dentro de si mesmo sob forma de idéias inatas. A partir destas idéias, o raciocínio do séc. XVII construía suas verdades em sistemas fechados, sob os rigorosos

---

[153] KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft.* Riga: Hartknoch, 1781.

procedimentos do método dedutivo. Para os iluministas, entretanto, a razão não era encarada tanto como um princípio, mas, sobretudo como uma força que se desenvolve com a experiência, não como “fundamento” irredutível, mas como um “caminho” a ser percorrido pelos homens e não como razão metafísica, uma “razão-substância”, mas como uma razão ativa, operacional, que atua sobre os dados apreendidos da realidade pelos sentidos.

Este afastamento em relação a Descartes revela a assimilação, pelos iluministas, da influência de outra corrente filosófica do séc. XVII: a do empirismo inglês, que de Francis Bacon (1561-1626) a John Locke (1632-1704) sustentava ser a experiência sensível a origem de todas as idéias, não sendo possível nenhuma idéia do intelecto, sem antes haver surgido no campo dos sentidos. E foram as regras de investigação científica explicitadas nos trabalhos de Isaac Newton, que serviram como elemento de ligação entre o empirismo e o pensamento do séc. XVIII.

Como na física newtoniana, na filosofia do séc. XVIII, a razão deixa de ser aquela dos conceitos matemáticos puros para se debruçar sobre a lógica dos fatos. O espírito abandona-se aos fenômenos e passa a reger-se por sua lógica própria, encontrando neles sua verdade e sua medida. Com os iluministas, a afirmação do caráter racional do conhecimento deixa de implicar uma preocupação demasiadamente absorvente com a sistematização, passando a verdade e a filosofia a serem entendidas como construções ao mesmo tempo livres e móveis, vivas e concretas.

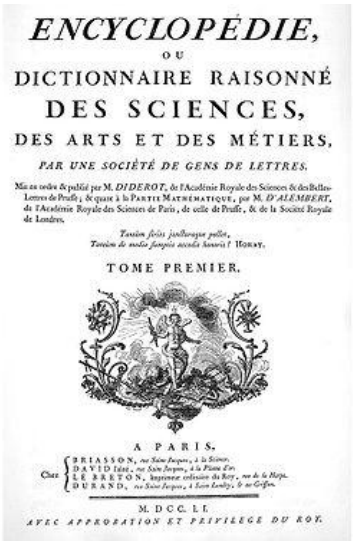
Contudo, tanto nos fundamentos do racionalismo cartesiano como nos do empirismo, os iluministas encontram razões para terem a mesma confiança na possibilidade do conhecimento enquanto obra do homem, ocupando terreno até então ocupado pela tradição e autoridade. A isso se somava a confiança nas utilidades do conhecimento: a disposição de transformá-lo de especulação desinteressada a instrumento a serviço do homem, para libertá-lo das formas de escravidão a que a irracionalidade o condenara. Da filosofia e da ciência – que deveriam assegurar à humanidade o domínio da natureza – esse otimismo difundiu-se para todos os campos do conhecimento, até assumir feições nitidamente políticas na

defesa do princípio de “liberdade, igualdade e fraternidade”. Mesmo o campo hostil da religião não ficaria de lado: a partir da doutrina conhecida como deísmo, os iluministas propuseram-se à criação de uma “religião natural”, igual para todos os homens, que se basearia no esclarecimento sobre as origens das leis e dos dogmas.

A ENCICLOPÉDIA[154]

Na França, toda a efervescência que caracterizava o pensamento filosófico, científico e político do séc. XVIII teve uma de suas manifestações mais importantes na elaboração da chamada *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.*

Em 1745 o editor André Le Breton (1708-1779) foi autorizado por Luís XV a publicar uma tradução da *Cyclopædia* (1728) do inglês Ephraim Chambers (1680-1740), que tanto sucesso fazia na Europa continental e mesmo em função da anglomania que tomava conta da França[155]. A tradução de John Mills (1717-1786) malogrou e Le Breton se associou aos livreiros Briasson, David e Durand e ao editor Pe. Gua de Malves, além de contar com o matemático Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783), que realizaria o acompanhamento científico da obra e do escritor e filósofo Denis Diderot (1713-1784) que traduziria eventuais partes[156] para a criação de uma


ENCYCLOPÉDIE,
OU
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.
Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.
Tantùm series juncturaque pollet,
Tantùm de medio sumptis accedit honoris! HORAT.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.
M. DCC. LI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

154

155 Voltaire se exilara a partir de 1726 por três anos na Inglaterra e em 1734 publicou as *Lettres Anglaises.*

156 Já vertera para o francês (1743) *The Grecian history* de Temple Stanyan (1695-1752).

Enciclopédia maior, já que aquela de Chambers se mostrara inadequada para os propósitos franceses. Chambers deixava muito a desejar na descrição das ciências, enquanto as artes mecânicas e liberais se resumiam em uma só palavra o que poderia ser desenvolvido em várias páginas. Em 1747, o Padre de Malve foi substituído pelos próprios d'Alembert e Diderot como editores do trabalho, que anunciaram um aumento na adaptação da obra[157], que, segundo o *prospectus* de 1750 deveria contar com dez volumes de texto e dois de gravuras. Ao final, em 1772, continha dezenove volumes de texto, onze de pranchas ilustrativas e 71.818 verbetes.

O primeiro volume, com o Discurso Preliminar de d'Alembert aparece em 1751, seguido por violentas críticas por parte dos jesuítas, que acusaram os enciclopedistas de plágio da obra de Bacon e pelos jansenistas, que denunciavam uma conspiração generalizada contra a religião. O Governo proibiu, então, a circulação dos dois primeiros volumes. O auxílio de Malesherbes (1721-1794), então diretor da livraria real – o que equivalia na prática à condição de censor real – e contando com o apoio do partido anti-jesuíta[158] permitiu a publicação de volumes subseqüentes até 1757 (em 1753 foi publicado o tomo III, em 1754 o tomo IV – cuja impressão ultrapassou a espantosa marca de 4.000 exemplares e quando d'Alembert foi reconhecido como editor chefe da *Encyclopédie* na *Academie Française*; em 1755 aparece o Tomo V e os enciclopedistas recebem a adesão de Voltaire; em 1756, o Tomo VI e no ano seguinte o Tomo VII).

Devido a um atentado sofrido por S.M. em 1757, o Parlamento publica um édito condenando à morte todos os autores de livros perigosos e a publicação da Enciclopédia é novamente suspensa. O verbete *Génève* já causara a primeira ruptura nas hostes enciclopedistas: Rousseau era genebrino e o verbete de d'Alembert sugere que o teatro deveria ser liberado em Genebra, posto que a administração calvinista da Cidade-Estado o proibia terminantemente. A *Lettre à d'Alembert* de Rousseau, criticando a postura dos enciclopedistas obriga d'Alembert a se afastar da chefia do

[157] Que deveria contar com dois volumes e vinte e uma ilustrações.
[158] Do qual Mme. De Pompadour (1721-1764) era ardorosa defensora.

projeto – que passou a contar somente com Diderot – e dedicar-se exclusivamente aos verbetes matemáticos.

Entre proibições, prisões, ameaças de publicação em outros países, a *Encyclopédie* foi concluída em 1776, sendo Le Breton preso, em seguida, na Bastilha. Na época, certamente, a característica mais marcante da *Encyclopédie* foi o combate encarniçado à religião e a todas as formas de superstição – atitude decorrente da defesa de um conhecimento ao mesmo tempo racional e experimental da realidade dos fatos, em oposição às explicações metafísicas. A tônica anti-religiosa ficava patente mesmo quando os enciclopedistas tentavam escamoteá-la da censura da época mediante hábeis artifícios. Neste sentido, o sistema de remissivas revelou-se um instrumento eficaz: era comum, por exemplo, que de um artigo contendo idéias tradicionais sobre religião, o leitor fosse conduzido a outro onde as mesmas idéias eram criticadas. Acima de tudo, porém, os enciclopedistas acreditavam no progresso histórico movido pelo poder da razão livre e viam com otimismo o futuro da humanidade. Segundo Voltaire, a história seria a procura – a partir da comparação das atividades humanas passadas e presentes – de um critério que servisse para a realização da forma perfeita das sociedades. Estas, em seu processo de desenvolvimento, tenderiam a encontrar um equilíbrio estável: o equilíbrio da razão.

O CONTRATO SOCIAL

O modo como a Enciclopédia e os iluministas em geral desenvolveram as idéias às quais a Revolução Francesa daria conseqüência prática torna-se evidente quando se explicita melhor a passagem da postura filosófica à postura política: se o sobrenatural não constituía mais o conhecimento da realidade, era porque a própria realidade estava fundada em outras bases logo, o sobrenatural não servia como critério para legitimar a ordem política constituída. Em outros termos, negado o direito divino da Igreja ao monopólio da verdade, o próximo passo seria, logicamente, negar o direito divino dos reis ao monopólio do poder.

Naturalmente, não era só a consistência lógica que dava força a este ponto de vista, mas também – e principalmente – a ressonância que encontrava entre a nova classe burguesa em ascensão, cujo crescente poderio econômico contrastava de forma cada vez mais violenta com uma inferioridade política insuperável, em um regime monárquico absolutista. Mas, para proporcionar um sólido apoio intelectual à luta da burguesia pelo poder, não bastava que o pensamento político iluminista negasse a origem divina do estado monárquico. Era preciso, ainda, formular uma explicação alternativa da origem do Estado em termos compatíveis com o predomínio aspirado pela burguesia.

O Iluminismo encontrou o ponto de partida para essa nova explicação na natureza, tomada como fundamento de um direito natural em oposição ao direito divino absolutista. A aristocracia, é verdade, falava às vezes também numa ordem natural das coisas. No seu conceito, porém, a natureza era pouco mais ou menos do que uma extensão da vontade de Deus e, como o direito divino, justificava uma ordem social caracterizada pela desigualdade e servidão. Os iluministas, ao contrário, tinham em mente uma natureza humana, cujos atributos primordiais seriam a igualdade e a liberdade. Para eles, portanto, basear a explicação da origem do Estado na natureza, implicava afirmar que o poder do Estado provinha dos próprios homens. A partir daí, a questão que se colocava era determinar o que havia levado os homens a estabelecer um Estado e conceder-lhes poder.

Embora tenham sido vários os caminhos seguidos pelos iluministas em resposta a esta pergunta, todos concordaram num ponto: o Estado fora estabelecido por um contrato social entre os homens, entendidos como sujeitos livres e iguais no ato de associar-se. As únicas divergências entre eles relacionavam-se ao modo como teria se processado este contrato. No que diz respeito às teorias sobre o contrato social, foi grande a influência exercida sobre os iluministas pelos filósofos do séc. XVII, a começar pelo inglês Thomas Hobbes (1588-1679).

Embora tivesse escrito seus trabalhos em uma Inglaterra agitada pela guerra civil, onde se questionava o poder da coroa e suas relações com o Parlamento, eles têm uma inspiração muito mais teórica do que polêmica. As concepções políticas de Hobbes derivam de uma teoria geral materialista e mecanicista, calcada nos conceitos físicos de espaço, massa e movimento. Propondo-se a analisar o Estado como um mecanismo complexo e em movimento, partiu do estudo de seus elementos constitutivos mais simples – os indivíduos.

Para Hobbes, os indivíduos equivaleriam a aparelhos mecânicos que se movimentam em resposta a estímulos externos e segundo seu impulso de sobrevivência, ou seja, o desejo de preservar a vida e a aversão a tudo que a ameace. Originalmente, os homens teriam vivido em um estágio – por ele chamado de *estado de natureza* – no qual o único direito é o da autopreservação. Em face dele, todos os homens seriam iguais no desejo egoísta de ter cada vez mais poder, entendido este como capacidade para obter os bens necessários à sobrevivência. Devido, porém, à igualdade vigente neste estado, todos os homens teriam em princípio a mesma força. Assim, o poder de um homem só poderia ser seu excesso de poder sobre outros homens. E como nada limitava esta competição pelo poder, isto é, pela vida, não poderia haver equilíbrio no estado de natureza, instaurando-se então, uma guerra de todos contra todos.

É nesse momento que intervém a razão, concebida por Hobbes em termos utilitários. Ao lado do direito natural de buscar poder para se autopreservar, haveria no *estado de natureza* uma lei segundo a qual o homem nada pode fazer contra sua própria vida. Essa lhe seria ditada pela razão, graças à qual o homem foi levado a perceber que no *estado de natureza* – com cada indivíduo em guerra contra todos os demais – sua vida corria constante perigo. Desse modo, os homens descobriram a necessidade de estabelecerem a paz mediante um contrato, pelo qual criaram artificialmente a sociedade civil. Por este contrato, todos os homens concordam em transferir sua liberdade total para a sociedade, representada por um soberano único, com poderes ilimitados e a obrigação de preservar a vida de todos. A sociedade – e o Estado que nascia com ela – seria, desta

forma, uma entidade artificial, destinada a satisfazer as necessidades individuais.

Em seu livro *Leviathan, The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*[159] (1651), em que expõe essa teoria, Hobbes deixa claro que a existência de um soberano com poderes ilimitados é necessária devido ao natural egoísmo dos homens, por si mesmo incompatível com a vida em sociedade. Portanto, embora encontre um limite para os poderes do soberano na obrigação de velar pela segurança de seus súditos, Hobbes é, em última análise, um dos grandes defensores do Absolutismo e do *Ancien Régime.* Seria somente com Locke, que a negação da origem divina do Estado se aliaria à negação do Absolutismo.

Testemunha como Hobbes dos sucessivos conflitos políticos e religiosos que culminaram na Revolução Gloriosa de 1689, Locke assumiu, no entanto, uma posição decididamente favorável ao sistema representativo defendido pela burguesia e pelos puritanos, contra a monarquia absoluta. Seu ideário político, exposto em seus *Two Treatises of Government*[160] (1689), é considerado o grande manancial teórico do liberalismo. Neles se inspiraram diretamente os revolucionários ingleses de 1689, os autores da Declaração de Independência dos Estados Unidos e os líderes da Revolução Francesa.

Negando, conforme os princípios do empirismo, a existência de idéias inatas e, portanto, de qualquer poder de origem transcendental ou divina, Locke foi buscar também no *estado da natureza* o ponto de partida para sua teoria política. Sua concepção de *estado da natureza,* entretanto, não tem muito a ver com a de Hobbes. Para Locke, além de livres e iguais, os homens seriam desde logo governados pela razão. Seu destino seria o de preservar a paz e a humanidade, possuindo para tanto o desejo e o poder de evitar que os direitos naturais de cada um fossem feridos. Dentre esses direitos, o mais importante seria o da propriedade, cuja origem estaria na relação concreta que os homens estabelecem com as coisas por meio do

[159] http://www.classicistranieri.com/english/indexes/authh.htm.
[160] http://en.wikisource.org/wiki/Two_Treatises_of_Government.

trabalho – ou seja, o trabalho seria a origem da propriedade. As leis naturais seriam, assim, aquelas que garantem a vida, a liberdade e a propriedade dos indivíduos. Para evitar que alguns homens utilizassem sua liberdade em benefício próprio e ameaçando a propriedade, a liberdade e a vida dos demais, os homens teriam decidido, de comum acordo, abandonar o *estado da natureza* e criar uma sociedade política, mediante um contrato social estabelecido entre indivíduos igualmente livres, que transferiam para essa sociedade somente a *execução* de seus direitos, que nem por isso deixam de conservá-los. Enquanto em Hobbes o processo se dá por renúncia, em Locke ele se dá por consentimento.

Na concepção de Locke, o consentimento dos governados constitui, ao mesmo tempo, a origem do poder nos Estados. Unidos pelo contrato social, os homens decidem livremente qual o governo que consideram mais conveniente e lhe outorgam o poder. Este, porém, pode ser revogado se for usado para violar, ao invés de defender, os direitos naturais dos governados. Para Locke, o monarca é o executor da soberania do povo e da vontade da maioria. Assim, a negação do direito divino dá lugar à afirmação da representatividade como fonte do poder legítimo, princípio básico do pensamento político liberal.

O CONTRATO SOCIAL DE ROUSSEAU

Na França do séc. XVIII, a teoria do contrato social – tomado sempre como instrumento para a explicação não transcendental da origem do poder do Estado – encontrou um intérprete original em Rousseau. Enquanto a maioria dos filósofos da época se preocupava, fundamentalmente, com o mundo exterior (entendido como a matéria e movimento mecânico, cujas leis caberiam à razão descobrir), Rousseau se concentrou na investigação da natureza interior do homem, que procura compreender a realidade por meio do sentimento, das faculdades sensoriais e das emoções. Em função disso, suas concepções sobre a sociedade e o Estado estão claramente subordinadas a uma atitude de valoração moral e de procura dos caminhos

práticos capazes de fazer o homem alcançar a felicidade, tanto em termos sociais como individuais.

Em seu *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1752-1755) [161], Rousseau defende o ponto de vista de que o homem primitivo (o homem natural) vivia feliz e de acordo com suas inclinações inatas, sem angústias, racionalidade, noções de justiça e propriedade, enfim, sem nada além de seus sentimentos e necessidades. Uma destas necessidades era a de autopreservação, que não originava conflitos na medida em que era contrabalançada pelo sentimento inato de piedade e compaixão diante da dor de seus semelhantes.

Na concepção de Rousseau, a organização na sociedade civilizada – após passar pela gestação na família, clãs e sociedade primitiva - nasceu com a propriedade, que tinha para ele um aspecto negativo, pois destruíra a igualdade vigente no *estado da natureza.* Por sua causa o homem seria levado a perder as idéias de humanidade e de destino comum e, também, a consciência do sentimento como faculdade comum a todos os homens, em que se baseava a igualdade. Mas, ao mesmo tempo em que denuncia a degradação moral do homem civilizado, Rousseau admite que é impossível voltar atrás, que a humanidade não se regeneraria, regredindo ao *estado de natureza.* Para ele, a forma de organização social baseada no contrato tem um sentido moral. A vida social é concebida a partir de uma vontade de liberdade e realização da natureza humana, com a finalidade precípua de levar os homens a superar o individualismo para poderem, assim, viver plenamente uma experiência de igualdade e fraternidade.

Seu contrato social estabelece uma forma de associação que permite ao homem viver em sociedade, sem prescindir de sua liberdade individual e da autoridade necessária para geri-la. Por ele, cada indivíduo deve obedecer somente à vontade geral, entendida não como autoridade externa, mas como a corporificação, na figura de um soberano, da essência moral existente em todos os homens. Portanto, na medida em que se submetem

[161] http://www.constitution.org/jjr/ineq.htm.

ao soberano, os homens se submetem à lei que eles fizeram por sua própria vontade e desse modo preservam sua liberdade, recuperando o sentimento natural da identidade entre seus semelhantes que vigorava no *estado da natureza.*

Há diversas outras correntes importantes que contribuíram para a definição do séc. XVIII – especialmente sua segunda metade – como o *Século das Luzes*: Montesquieu, Voltaire, os fisiocratas e mesmo os déspotas esclarecidos. No plano geral, a evolução do pensamento e da organização das instituições políticas e sociais de Hobbes a Rousseau, traçam um grande panorama sobre este período, que migra do estado absoluto para a sociedade burguesa do séc. XIX.

As mesmas aflições que ocuparam as mentes dos pensadores iluministas se fazem presentes na evolução da teoria da arte e da concepção artística neste período. O séc. XVIII começou com pinturas abertas em retábulos com formas que prezavam o conjunto e a ligação dos diversos elementos pictóricos, uma música polifônica, sem desenho definido e modulações ousadas e seqüenciais; propõe uma verdadeira "limpeza" nos detalhes de seus elementos pictóricos e escultóricos, abrindo-se para quadros com motivos simples, porém definidos e uma música conclusivamente temperada, baseada em temas periódicos em torno de tonalidades polarizadas e definidas para terminar com formas novamente abertas, palatáveis e de fácil assimilação pela nova classe social que ascende ao poder na última década do século.

Rosen salienta a necessidade romântica de romper com formas pré-estabelecidas, referindo-se diretamente à Forma Sonata, que, quando definida em 1837-1845 já era uma forma quase sem espaço no universo romântico. Mas é ela que exemplifica de maneira mais clara a organização do universo caótico de emoções expresso em frases musicais[162].

[162] ROSEN, C. *Sonata Forms.*

3.1.2.4. WINCKELMANN, MENDELSSOHN E LESSING:

O FIM DA CONCEPÇÃO HORACIANA DE ARTE

LAOCOONTE COMO *"BILD DES EMPFINDLICHSTEN SCHMERZES"*

Toda a discussão estética que permeia a História da Arte desde meados da Antigüidade Clássica, quando Horácio escreveu sua *Poética*, em que ele subordina a poesia – e conseqüentemente a música – às regras da pintura, está baseada na idéia da possibilidade das artes terem meios de expressão diferentes umas das outras. O florescimento da Retórica no mundo romano e sua ascensão durante a Idade Média, determinando novos modelos de pensar e agir, criou um conjunto de normas que eram aplicadas a todos os setores da criação humana, especialmente à beletrística e às demais artes, que, de qualquer forma, estavam a ela subordinados.

Havia um importante tratado de Poética atribuído a Dionisii Longinii[163] (séc. III) – *De Sublimitate*[164]- que, ao lado dos tratados de Aristóteles e de Horácio, completa a tríade de tratados sobre Poética da Antigüidade. Sua autoria permanece contestada até hoje, mas o tratado foi visto com menosprezo em sua época e adiante, durante toda a Idade Média.

De Sublimitate é um tratado sobre estética e de crítica literária. O autor, que pode ter sido um judeu[165] ou um judeu helenizado, o escreveu em forma de cartas, em resposta a um tratado anterior de Cecílio de Calacte, que o autor julgava insuficientemente desenvolvido e erroneamente orientado, pois segundo ele, "não tocava os pontos essenciais".

Nele, Longinus enfatiza que, para ser um escritor verdadeiramente grande, os autores devem ter "o moral excelente". Os críticos especulam que razões teriam levado o autor a não o publicar, mas o fato é, que *De Sublimitate* nos oferece um importante contraponto ao pensamento dominante de Aristóteles e Horácio, começando por promover o espírito e a esperança e condenar o luxo e a riqueza.

---

[163] Ou Longinus, ou Dionisii, ou Longinii.
[164] http://www.slu.edu/colleges/AS/languages/classical/latin/tchmat/pedagogy/latinitas/lgi/lgi.html.
[165] Faz importantes referências ao Gênesis, primeiro livro da Bíblia.

Longinus criticamente aplaude e condena determinados trabalhos literários, tachando-os de bons ou maus a partir do estilo da escrita, promovendo, finalmente, uma "elevação do estilo" e da simplicidade. O conceito do sublime é aceito como alusão a um estilo de escrita que se eleva "acima do ordinário". Por fim, Longinus define cinco fontes do sublime: "pensamentos grandes, emoções fortes, determinadas figuras do pensamento e do discurso, dicção nobre, e arranjo digno das palavras".

Como efeitos do Sublime o autor cita a perda da razão, uma alienação que conduz à identificação com o processo criativo do artista e uma emoção profunda misturada ao prazer e à exaltação. Um exemplo de sublime (que o autor cita no trabalho) é um poema de Safo[166]. O objetivo do escritor não deve ser expressar sentimentos vazios, mas despertar a emoção em suas audiências. Afirma ainda que

> "não é à persuasão, mas ao arrebatamento que o Sublime conduz os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que o Sublime carreia um poder, uma força irresistível que subjuga inteiramente o ouvinte[167]".

De acordo com esta indicação, se poderia pensar que o Sublime, para Longinus, era somente um momento de fuga da realidade. Mas, ao contrário, ele pensou que a literatura poderia modelar uma alma e de que a alma poderia transcender uma obra de arte. Desta forma, o tratado transforma-se não somente em um texto de crítica literária, mas também em uma dissertação ética, já que o Sublime se transforma em produto de uma *grande alma,* contraponto para as demais *Poéticas* da Antigüidade Clássica[168].

---

[166] "*Videtur mihi ille aequalis Diis [63/65] Esse vir, qui oppositus tibi Sedet, et prope te dulce loquentem audit. Et rides amabiliter: quae res mihi Cor in pectoribus tremere fecit: Cum enim videam te, repente ad me vocis Nihil amplius venit; Sed lingua quidem fracta est: subtilisque [65/67] Statim cutem ignis subiit, Et oculis nihili video, tinniunt et aures mihi: Et sudor gelidus manat, tremorque Totam occupat, pallidiorque herba Sum, et a moriendo parum abfore Videor exanimis: [67/69] Sed* tamen *omne* est *audendum, quoniam pauperem".*

[167] *Sublimia enim non persuadent, sed extra se rapiunt auditores; et ubique id, quod Admirabile est, attonitum animum faciendo, superat suadelae et delectationi serviens* genus orationis. *Est quidem id, quod persuasibile est, plerumque in nostra potestate* eone afficiamur, necne*; haec vero,* sc. Sublimia*, quae afferunt vim et impetum inexpugnabilem, se erigunt supra omnem auditorem.*

[168] Aristóteles e Horácio.

Para Hegel[169], em sua *Vorlesung über die Ästhetik*[170], o *pathos* é o ponto central, verdadeiro domínio da arte cuja descrição é o elemento principal tanto da obra de arte quanto de seu espectador; e apóia sua afirmação no indício de um significado existencial do *pathos* como "força da alma", aí incluída a racionalidade e o livre arbítrio.

Hegel, com "um novo sentido para a observação da obra de arte", separa a reflexão estética dos pontos de vista com objetivo comum e da crua imitação da natureza. E torna sua reflexão um novo paradigma para o conceito de arte, com validade histórica e atemporal. Contou para isso com a Estética, como teoria da arte filosófica, que já se estabelecera na *Aesthetica* de Baumgartner[171] e com a *Kritik der Urteilskraft*[172] de Kant. Hegel foi sem dúvida, um dos homens que mais soube agregar ao espírito, dentro do ramo das artes, um novo órgão e novas formas de observação. Hegel é o primeiro a assumir que a obra de arte é fruto de seu tempo e deve ser analisada com as regras e ditames de sua época. Isto lhe dará liberdade para fundamentar a estética de "todo o tempo" e emprestar, ao movimento romântico então embrionário, força para não se contrapor aos antigos, mas a se firmar como uma nova ordem, independente e formadora de opinião própria.

Winckelmann[173] inaugura com seu livro sobre o grupo Laocoonte (*Bild des empfindlichsten Schmerzes* [174]) o debate sobre a descrição do *pathos* como fundamento da teoria estética e sobre o conceito de arte como expressão da liberdade do homem entre natureza e espírito, matéria e forma, especial e comum. Sua reflexão estética é apoiada na associação abrangente de considerações antropológicas, éticas, semiológicas, estilísticas e formais.

De Winckelmann a Goethe há diferentes interpretações artísticas como tentativa de formar um "genérico" ou, no plano criativo, de como relacionar a natureza e o sujeito com sua representação.

---

[169] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): filósofo alemão, um dos expoentes do movimento romântico.
[170] Ensaio sobre a Estética (1820-1829).
[171] Alexander Gottlieb Baumgartner (1714-1762): estabelece a Estética como ramo específico da Filosofia.
[172] Crítica do Julgamento (1790).
[173] Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): importante historiador e teórico da arte alemão.
[174] Quadro da dor mais profunda.

Diferentes filósofos encontraram diferentes motivos[175] para apoiar sua busca, motivos estes baseados na:

Alegoria (estilização do individual para uma natureza ideal) - Winckelmann;

Ação (meio de formação da sensibilidade/paixão) - Lessing;

Força/energia (possibilidade da atividade das habilidades sensoriais) - Herder[176]

Liberdade fenomenológica (espaço da própria ação e liberdade) - Schiller

Tratamento (procedimento de uma "generalização" do único para o todo e do todo para o único)- Goethe.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768), *GEDANKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIESCHISCHEN WERKE IN MALEREI UND BILDHAUEREI,* DRESDEN, 1755

Nietzsche[177] afirmava que Winckelmann conquistara para o fim da Antigüidade um novo sentido para si mesma. Para Goethe, Winckelmann foi um novo Colombo que se debruçou sobre as particularidades formadoras da idéia da História da arte e "descobriu" um suposto e já conhecido e perdido mundo.

Winckelmann entende a arte antiga em geral e Laocoonte em especial como paradigma da estética, que é lido nas suas primeiras partes sob o "cânon de Policleto[178]: uma perfeita regra da arte" e foco para a discussão da crítica da arte até o final do XVIII.

A medida de Winckelmann são sempre as artes plásticas (ainda na tradição horaciana da *ut pictura poesis*), enquanto que para Herder e

[175] Não deve ser entendido como razão, mas como modelo.
[176] Johann Gottfried von Herder (1744-1803) – filólogo alemão que pregará que cada povo e, conseqüentemente, sua língua, tem uma linguagem artística e formas de expressão próprias, que não podem ser assemelhadas a outrem. Seu ideário influenciará fortemente o Romantismo, primeiramente o alemão e depois o de outras nações.
[177] In O nascimento da tragédia no espírito da música (1873).
[178] Escultor grego (séc. V a.C.) cujas obras – Doryphoro, Amazona, Níobe - existem através de reproduções romanas. Sempre com um pé à frente.

Lessing a pergunta às regras da “arte perfeita” está sempre associada à diferenciação das estéticas particulares das artes.

TEORIA DA ARTE COMO ESTÉTICA DO GOSTO

Sua obra é entendida como meio para formação do gosto (baseada nos “sentidos refinados”). “Bom gosto” é o fio condutor da arte e filosofia grega e conseqüentemente pré-requisito de sua própria teoria da arte. “O bom gosto começou a se formar sob o céu grego. O único caminho para nós, se possível, é não nos tornarmos imitadores, isto é, devemos imitar os antigos”. Na estética do gosto, natureza, arte e educação estão associadas e sob “gosto”, ele define arte associada à antropologia, cultura e estética.

“Percebi que as pessoas escrevem livros sobre antigüidade sem ao menos nunca haver visto uma”, criticando Jean Baptiste Dubos[179] (rapsodista que joga em livros tudo o que sabe, 1757) e como Shaftesbury[180], se coloca contra a tendência da estética cujas funções são limitadas por funções de reconhecimento dos sentidos e da técnica.

DIE LAOKOON-SKULPTUR COMO UMA REFERÊNCIA PARA A AVALIAÇÃO ARTÍSTICA

Toda a discussão artística nesta metade de século tem como ponto de partida o grupo escultórico Laocoonte (ou Laokoon), redescoberto em

[179] Teólogo, esteta e historiador. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719).
[180] Conde de Shaftesbury (1671-1713) que faz crítica ao egoísmo de Hobbes.

1. A diferença entre falso e correto depende constitucionalmente da natureza humana;
2. A moral é independente da teologia e as qualidades morais de ações são justificadamente independentes do livre arbítrio divino.

Roma em 1506[181] e sua comparação com o texto de Virgílio, descrevendo a mesma cena em *Æneida,* com uma expressividade exagerada e descoordenada com a linguagem escultórica.

Segundo Hegel[182], a estética de Winckelmann é derivada a partir da observação do Laocoonte e tem duas expressões principais:

- em Laocoonte ela é paradigmática, desenvolvida como uma "Natureza na maior expressão de dor". Derivam de Laocoonte diferentes categorias tanto do *pathos* e antropológicas como medidas de reflexões na teoria da arte, quanto convenções acerca da dor, relativas ao corpo e à sensibilidade como fundamento da teoria da arte comparativa.
- a "obra de arte perfeita" é ligada à natureza, ao espírito e à arte. Laocoonte é unidade de matéria e espírito com considerações antropológicas sobre a descrição da dor e da luta contra a morte e da resistência contra ela, abrindo caminho para a ascensão da natureza humana à "divina".
-a interpretação metafísica[183] de Laocoonte como uma natureza elevada por meio do ideal dá a entender – no sentido de Hegel e contrário à tradição – o conceito de arte de Winckelmann.

Os requisitos para a interpretação de Laocoonte como obra referente para as artes são:

- o conceito de beleza como unidade de matéria e espírito,

181

182 O critério de avaliação para uma ação é sua tendência de promover a harmonia.

183 Impulso e razão concorrem pela determinação da ação.

- o conceito de arte como imitação da natureza ideal – realizada na arte grega,
- o conceito do corpo como protótipo de uma natureza idealizada criada na razão.

E Winckelmann enuncia sua interpretação de Laocoonte em diferentes formas[184]:

- na relação do conceito de arte como imitação de obras gregas,

- como recurso de uma antropologia cunhada a partir da tradição estóica,

- como moldura de uma estética da alegoria

- como relação com a oposição história entre antigo e moderno.

ESTÉTICA DA IMITAÇÃO

O conceito principal para o entendimento do procedimento estético é, para Winckelmann, o da imitação das obras gregas, caminho para o ideal de beleza da Natureza existente.

- a Estética da natureza ideal é fundamento da descrição do *pathos*:

"A apresentação de uma estátua deve ter duas partes: a primeira está na intenção do ideal, a outra na busca da arte (isto é, na técnica)";

"A descrição do corpo não está restrita a unidades individuais, mas sim deve procurar o corpo ideal através da união de vários corpos belos";

O sofrimento do corpo não é resultado de músculos e tendões, mas da expressão da "grandeza da alma[185]"

A relação da expressão e posição (natureza ideal, tranqüilidade) está apoiada na antropologia estóica.

"O corpo é carregador de sabedoria e perfeição". A violação da "bela natureza ideal" é definida por Winckelmann como agressão à norma da arte de unidade corpo-alma. A descrição de Laocoonte feita por Virgílio é definida por Winckelmann como uma destas agressões à norma. Diferentemente da

[184] Tarefa dos filósofos moralistas não é resolver o problema da liberdade de pensamento e do determinismo.

[185] *"der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte".*

escultura, a descrição de Virgílio[186] é pautada no exagero dos afetos e desconsideração das normas da tranqüilidade, grandeza, calma e nobre simplicidade. A união da estética da natureza ideal com o conceito de "grande alma" nos remete a diferentes tradições, como Longinus[187], à filosofia de Platão/Plotinus e à antropologia estóica.

DESCRIÇÃO DO CORPO NA ARTE MODERNA E ANTIGA

Winckelmann critica a arte moderna que segue mais a natureza do que o velho bom gosto e exemplifica com Laocoonte: "o exagero emocional na descrição da dor e sofrimento é expressão de uma arte marcante e característica, erroneamente definida, que os antigos artistas denominaram *Parenthyrsus*[188]. Para Winckelmann o pathos deve ser usado de forma

---

[186] Publius VERGILIUS Maro (70–19 a.C.) Livro II de *AENEIDA* (29 a.C. - 19 a.C.), em que o autor descreve a morte de Laocoonte.

Hic aliud maius miseris multoque tremendum
obicitur magis atque improuida pectora turbat. *200*
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt; *205*
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni *210*
sibila lambebant linguis uibrantibus ora.
diffugimus uisu exsangues. illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parua duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus; *215*
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et ceruicibus altis.
ille simul manibus tendit diuellere nodos *220*
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit:
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.

[187] Filósofo romano (séc. III). Escreveu "No sublime" em que trata sobre a boa escrita.
[188] É a expressão da paixão falsa, vazia e fora de lugar, um tipo de sentimentalismo excessivo e da pior qualidade. Longinus a identifica como fonte destes crescimentos parasitários e horríveis na literatura".

adequada somente como forma de sublimação da expressão corporal da "grande alma", isto é, da "natureza ideal". Define os modernos como "verdadeiro oposto" aos antigos, associando-lhes o movimento, a fugacidade e a violência, marcas que ele julga impossíveis de aceitação pelo "bom gosto". Analisa também os procedimentos técnicos formais utilizados em Laocoonte, como o contorno, a *draperie* e a composição, associando-os como parte integrante à concepção imitativa.

ESTÉTICA DA ALEGORIA

Os procedimentos artísticos da descrição do corpo idealizada são elucidados por Winckelmann como moldura para sua teoria da alegoria. Apoiado na tradição da teoria da arte desde Bodmer[189] e Breitinger ele elucida o conceito da imitação estética como processo de abstração com recurso à figura de estilo Alegoria. Por meio do conceito de alegoria, a unidade do corpo-alma é concretizada como metáfora na obra de arte e sua aplicação é baseada em diferentes tradições, como iconografia, mitologia e teoria do conhecimento. A figura estilística Alegoria é, para Winckelmann, a expressão da associação das artes a coisas "que não são sensuais". O invisível é o "mais alto objetivo" e a alegoria é o "caminho" para ele. Como forma da alegorização é estabelecida a imitação estética em associação com um conceito natural iconológico e, como exemplo, Winckelmann publica um compêndio (*Versuch über die Alegorie*, 1766) de símbolos comuns que compreende figuras e imagens de todas as mitologias, dos melhores autores dos tempos novos e antigos, da sabedoria mundial através dos quais os conceitos poéticos podem ser extraídos. A utilização de diferentes alegorias fundamenta o valor da imitação estética: a imitação da sensorialização de conceitos e idéias é tão mais valiosa quanto mais se deixar substituir por alegorias "mais altas".

[189] Johann Jakob Bodmer (1698-1783), teólogo suíço que publicou junto com J.J. Breitinger *Die Discurs der Mahlen*, revista semanal no modelo da *The Spectator*. Introduziu a literatura inglesa na Alemanha (tradução em prosa do "Paraíso Perdido para o alemão) e foi hostilizado por Gottsched.

PANORAMA

Por meio do conceito da alegoria Winckelmann separa a observação do objeto artístico dos pontos de vista com objetivos comuns e da crua imitação natural. Como imagem da “dor mais sensível” e do “mais extremado sofrimento”, Laocoonte simboliza, para Winckelmann, o verdadeiro conceito de beleza que ele formula em sua História da Arte, surgido “como um espírito forjado a partir do fogo”.

MOSES MENDELSSOHN (1729-1786) COMO PREPARADOR DO CAMINHO DA DISCUSSÃO SOBRE O LAOCOONTE.

A escultura de Laocoonte não é explicitamente objeto de reflexão estética de Mendelssohn, contudo sua correspondência com Lessing (com quem jogava xadrez) e Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811) desde 1755, mostra sua influência na discussão sobre o grupo escultórico de Lessing a Schiller. Em carta a Lessing de dezembro/1756, Mendelssohn indicou a interpretação de Winckelmann sobre a tragédia e a diferenciação estética do tratamento que a figura recebe da escultura e da poesia. A teoria da arte comparativa de Lessing tem sua raiz na discussão de Lessing com Nicolai e Mendelssohn sobre as funções da arte.

As considerações de Mendelssohn sobre a Comparatística[190] se baseiam numa ampla reflexão sobre o conceito de beleza, sobre o papel da arte como aperfeiçoamento, sobre o domínio das afeições e sentimentos, a combinação de sociabilidade e moralidade e sobre a associação da teoria do livre arbítrio com a epistemologia.

Em seu ensaio sobre Laocoonte, Lessing utiliza elementos teóricos de Mendelssohn, desenvolvendo-os, contudo, com diferentes argumentações. Desde Lessing, a teoria das artes não se associa mais à teoria da alma/ sentimento/imaginação, mas é definida a partir da associação entre *Gegenstand, Art und Wirkung* de imitação estética. A influência de Mendelssohn diz respeito a:

[190] “Ciência” que utiliza conceitos da comparação para emissão de sentenças.

- fundamentação da teoria da arte na associação com a teoria das sensações, associada à teoria de imitação estética com a teoria dos afetos,
- interpretação da teoria da arte dentro dos limites - naturais e arbitrários – da semiologia,
- diferenciação das artes segundo o objeto a ser reproduzido – espaço (superfície e volume) e tempo (seqüência),
- o conceito do momento fecundo como princípio estrutural das artes.

Suas idéias principais estão contidas em três obras (dois ensaios e uma coletânea de cartas):

- *Über die Empfindungen* (1755)
- *Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig* (1756)
- *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757).

FUNDAMENTOS GERAIS DA TEORIA DA ARTE: TEORIA DO BELO COMO NATUREZA DO ESPÍRITO HUMANO

Há claras diferenças metodológicas entre as teorias de Mendelssohn e Lessing, Mendelssohn começa (como Lessing o faz em seu "Prefácio") com uma diferenciação entre formas metódicas de observação da arte, do virtuose, do amante e da pessoa comum. As regras do belo não são, contudo, conduzidas por Mendelssohn, diferentemente de Lessing, primariamente a partir da obra de arte, mas sim a partir dos mais íntimos segredos de nosso espírito.

O objeto principal das reflexões estéticas de Mendelssohn é o conceito do belo, questões acerca da divisão das artes e das suas estruturas, que são ordenadas.

Beleza é bem básico do espírito e é a verdadeira dominadora de todos os nossos sentimentos. Como bem básico da alma ela diz respeito tanto aos afetos/sensibilidades quanto à razão de todos os nossos impulsos. Como sua marca, Mendelssohn alega sua perfeição, tendo dentro dela o conceito de conhecimento, sensibilidade e do belo um objetivo final comum. "A perfeição é o verdadeiro objetivo da criação". O belo possibilita a harmonia da apresentação do corpo com aquela do espírito. Como característica da beleza aparece a percepção da unidade na "variedade".

CRITÉRIOS DA COMPARATÍSTICA: PERFEIÇÃO E SENTIMENTOS MISTOS.

As regras acerca do belo servem de fundamento para as reflexões comparativas de Mendelssohn e para a formação de regras gerais, enquanto a comparatística é justificada:

- Em relação à crítica da arte como reprodução,
- Como teoria da sensibilidade,
- Dentro de uma teoria semiológica natural/livre,
- Como conceito do momento fecundo como princípio estrutural das artes.

O significado tradicional da arte que desde Charles Batteux[191] é ligado à imitação, é repudiado por Mendelssohn como fundamento infrutífero. Derivada da arte como forma de perfeição sensorial, a reprodução estética, para Mendelssohn, não é um critério suficiente para a eficácia da arte. O conceito de reprodução é caracterizado a partir da relação com a alma humana e relacionado ao conceito de sensibilidade e perfeição. A eficácia da arte não está, primariamente, na sua reprodução, mas sim na idéia sensorial completa como sentido final.

Do critério de perfeição e de sentimento misto conclui-se, a partir de Mendelssohn, que vem ao encontro da arte, abandonar a natureza. Apoiado em Winckelmann, Mendelssohn descreve o processo ilusório como processo de abstração do belo ideal a partir de obras da natureza. O caráter ilusório é por ele fundamentado epistemologicamente como procedimento de engano das faculdades da alma inferiores.

[191] Charles Batteux[191] (1713-1780) foi teólogo e professor de filosofia greco-romana no Collège de France, publicou em 1746 o *Traité sur les beaux-arts reduits à un même principe“*.

SEMIOLOGIA NATURAL E DE LIVRE ARBÍTRIO COMO CRITÉRIO DA COMPARATÍSTICA.

"As faculdades espirituais inferiores são enganadas quando acreditam avistar o objeto e se esquecem freqüentemente dos sinais". Como critério para comparação das artes, Mendelssohn indica a relação de sinais e descrições, assumindo a diferenciação tradicional das artes entre naturais (pintura e escultura) e arbitrárias, que empregam sinais (poesia). Enuncia esta diferença racional e epistemologicamente através da oposição do reconhecimento conceitual e sensorial. A razão da pintura, escultura, arquitetura e dança serem denominadas naturais reside no fato de que seus sinais não admitem arbitrariedades para serem entendidas. O movimento é aceito como critério para a definição do belo na arte da dança e nas formas da pintura e escultura.

As artes não são – como o serão em Lessing – comparadas primariamente sob o aspecto de suas estruturas estéticas, mas sim na sua relação com suas funções antropológicas de representação da perfeição.

Apesar das diferenças nas estruturas mediáticas das artes em particular, Mendelssohn acentua a forma de descrição da perfeição como ponto comum da pintura e escultura: critérios desta perfeição são a ordem, simetria, beleza e, sobretudo o gênio do pensamento na invenção e composição, uma rica variedade, vivacidade, harmonia, verdade e unidade e finalmente a reprodução dos objetos naturais e artísticos.

O MOMENTO FECUNDO.

Mendelssohn indica o momento fecundo como o princípio em que a intenção da constituição da ilusão – o objetivo final – como seqüência de belos eficazes colocados lado a lado se torna vislumbrável, valendo como meio de referência do reconhecimento, da imaginação e da eficácia das artes.

PROCEDIMENTOS DE DESCRIÇÃO DO INVISÍVEL

Mendelssohn se apóia na tradição horaciana *ut pictura poesis* para reportar as possibilidades da pintura e da escultura em pintar pensamentos, respectivamente descrever com a alma e pintar para a razão. Derivada dos

procedimentos de utilização de sinais, sua medida é a semelhança entre desenho e desenhado. Mendelssohn enumera, contudo, dois procedimentos para a descrição do invisível:

a) a figuração de um conceito subtraído como exemplo especial em analogia a poesias fantásticas,

b) a alegoria, assinalada com figura estilística, propriedades e sinais próprios de um conceito abstrato (como exemplo ele cita o garoto com o dedo à frente de sua boca como sinal de silêncio).

CONCEITO DE AFETO E DE SINAL.

A constituição da idéia por meio do emprego de sinais naturais ocorre por meio de conceitos obscuros e indefinidos na alma. Somente através do movimento sensorial e não por meio de conceitos claros é que a pintura e a escultura tornam-se eficazes tanto na idéia quanto no afeto. A influência do afeto por meio da utilização de sinais naturais na pintura e na escultura ocorre, desta forma, somente pontualmente, porque com a limitação de um momento único as expressões não são suficientemente fortes para despertar violentas paixões.

Diferentemente da utilização de sinais naturais ele fundamenta a arte arbitrária (poesia) como a intermediação do sensorial e do conceitual com claras interpretações na alma. A utilização de sinais arbitrários na poesia assume um papel especial na influência das paixões: com sua estratégia, a poesia torna-se meio de ordem proporcionado de estados afetivos, como meio de equilíbrio entre as opostas formas do *pathos*, entre pressa e tranqüilidade.

PERFEIÇÃO COMO OBJETIVO FINAL DAS ARTES

Mendelssohn interpreta o desempenho representativo das artes ainda dentro de um conceito racional de diferenciação epistemológica de percepção conceitual e sensorial. Sua teoria estética não é justificada pelas obras de arte. Suas categorias estéticas – beleza, imitação, sinais, momento – estão relacionadas a uma teoria da alma (potencialidades da alma superior e inferior) como intermediária do conceito de reconhecimento e sensibilidade, legitimadas pelo aspecto da perfeição. A arte e o belo são

delimitados como tipos específicos de imaginação, diferentes de outras formas de expressão do espírito.

O conceito de Mendelssohn de associação das artes é exemplo para o entendimento da perfeição e dos sentimentos mistos como princípio da teoria da arte. Derivada de seu conceito sobre o belo como meio de imaginação e de sensibilidade, a comparatística não se remete à natureza das artes individuais, mas, sobretudo, a suas associações. O significado do belo como reconhecimento sensorial da perfeição pressupõe, para Mendelssohn, que a associação das artes pode atingir seu objetivo final da perfeição em seu mais alto nível, muito mais intensamente do que cada arte individualmente. A associação das artes vale como possibilidade de tornar o descrito mais sensorial e atingir seu objetivo de forma mais efetiva.

Mendelssohn cita a música como exemplo de meio de sensualizar a sensibilidade/paixão da poesia, respectivamente da poética, como meio de precisar seus sentimentos por meio da música.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1722-1781) E LAOCOONTE: SOBRE AS FRONTEIRAS ENTRE PINTURA E POESIA (1766)

O aparecimento do Laocoonte de Lessing se dá entre os anos 1762-5 e seus primeiros esboços se diferenciam bastante da versão final de 1766. O primeiro rascunho contém reflexões sobre o estabelecimento da fronteira entre poesia e pintura, que Lessing já havia indicado em seu ensaio sobre Fábulas (1759). Na versão seguinte, estas curtas reflexões vão compor a estrutura das artes no cap. 13, quando as categorias essenciais da estética – espaço, tempo e ação – serão definidas como critérios para diferenciação das artes.

Na versão final de 1766, a discussão com os *Gedanken über die Nachahmung* de Winckelmann configura o ponto de partida para suas reflexões teóricas.

Suas reflexões comparativas são fundamentadas dentro de uma Teoria da Sensibilidade e da Compaixão que visam responder questionamentos oriundos da associação da antropologia e da estética.

Em razão de sua correspondência com Mendelssohn de dezembro de 1756, sabemos que Lessing já estava ciente do ensaio de Winckelmann desde a metade dos anos 50. Na carta de 18/12/1756, Lessing, que se ocupava à época com a Teoria da Tragédia e da Compaixão (*Hamburgische Dramaturgie),* responde às observações de Mendelssohn.

O debate com a estética e a filosofia contemporânea dos ingleses (Harris, Burke, Richardson e Spence), dos franceses (Batteux, Caylus, Diderot e Dubos) e dos alemães (Baumgarten, Mendelssohn, Mengs e, sobretudo Winckelmann) criou uma nova forma de observação estética, metódica e sempre aberta a digressões. "Elas surgiram mais como conseqüência de minhas leituras do que do desenvolvimento metódico de fundamentos comuns".

Ao contrário dos diferentes processos de pesquisa – da história da literatura, da teoria da arte, antropologia, semiótica – que se ocuparam do ensaio de Lessing, o ponto central deste estudo – apoiado na discussão com Winckelmann – é o significado estético que Lessing fornece à teoria do *pathos.* Seus critérios comparatísticos derivados da teoria da arte desenvolvidos nos cap. XVI e XVII de *Laokkon* estão em conexão com sua crítica à concepção do *pathos* de Winckelmann.

Dentro do corpo temático do ensaio de Lessing, a reflexão da teoria da arte é apenas uma parte ao lado dos questionamentos das ciências da antigüidade, filológicas e da teoria da literatura e da arte. Embora fosse por Lessing denominada uma coletânea mais desorganizada, o método de descrição não objetiva uma renovação da antiga tradição.

Parecidamente com Winckelmann, Lessing a rotula como sua mais nobre intenção, por meio da observação comparativa das artes em criar gosto e contestar falsos juízos.

Enquanto Lessing escolhe as formas da descrição do *pathos* como ponto de vista para a comparação da poesia e da pintura e escultura, dá ao mesmo tempo continuidade à tradição iniciada por Winckelmann de basear a educação do gosto por meio de reflexões sobre os pressupostos da estética.

MÉTODOS PARA ENCONTRAR REGRAS ESTÉTICAS

Já no prefácio de *Laokoon* observa-se a diferença do status metódico de Lessing frente à Winckelmann: enquanto este indica a observação como caminho para as artes, Lessing destaca o "raisonnement", entendido como contemporaneidade observativa da essência das artes. Ele começa seu prefácio com o *topos* da estética e diferencia três formas e juízo estético: o amador ("Liebhaber"), o filósofo e o crítico de arte.

Na demarcação do amador, que constrói seu juízo estético a partir do sentimento e do filósofo, que busca argumentação por meio de regras comuns, ele indica como tarefa do crítico de arte a aplicação de regras gerais a objetos particulares.

Com estas reflexões metódicas, Lessing diferencia os diversos planos de conceituação da definição de regras: as regras gerais e o caso particular, que são as verdadeiras condições materiais do tipo de arte. Diferentemente de Winckelmann, as questões da descrição do *pathos,* bem como as referentes aos planos das regras gerais, são respondidas pelas condições dos casos particulares. Lessing definiu o princípio da relação entre o geral e o particular com as seguintes palavras: "exemplos me conduzem". "O geral existe somente no especial e pode somente ser conhecido no especial". Os critérios da crítica estética comparativa – ação, tempo, superfície, sucessão e coexistência – são fundados naquelas particularidades dos objetos em questão, em que as regras gerais de descrição do sofrimento são legitimadas em cada arte de acordo com o propósito final e eficácia perfeita. Derivadas das regras de descrição do *pathos* daquelas condições materiais das artes, Lessing desenvolveu dentro da tradição um modelo crítico estético muito inovativo. Ele projetou em associação com a semiologia e teoria dos afetos e da ilusão uma própria de oposição à tradição da teoria da arte.

CRÍTICA AO CONCEITO DE WINCKELMANN DA UNIVERSALIZAÇÃO DAS REGRAS ESTÉTICAS

Os procedimentos de aplicação das regras genéricas aos casos particulares constituem, para Lessing, o fundamento de sua crítica à tradição *ut pictura poesis*. Ele assinala a concepção do novo juiz das artes neste caso como cru. Sua crítica se dirige contra a universalização das regras estéticas: “logo eles obrigam a poesia às estreitas normas da pintura; logo eles deixam a pintura preencher as amplas esferas da poesia. Tudo que é correto para uma, deve também ser permitido à outra”. No lugar de uma estética da universalização ele demanda uma diferenciação mediática das artes. O fundamento para a comparatística estética mediática de Lessing é o conceito alterado de Winckelmann de reprodução estética. Em seu prefácio, Lessing define o conceito de arte inicialmente em concordância com o conceito de engano de Winckelmann. Como Winckelmann, ele vê os pontos comuns das artes em função de sua formação da ilusão da descrição de coisas ausentes como presentes. Falando sobre Winckelmann, ele o descreve como “um homem de finos sentimentos que sentia uma ação similar das duas artes sobre si mesmo”. Lessing fundamenta o conceito de engano como Winckelmann o faz a partir do conceito de imitação.

Diferentemente de Winckelmann, contudo, ele define a relação do conceito do engano do de imitação não dentro dos conceitos platônicos e plotínicos de natureza ideal.

Muito mais do que isso, ele indica a função ilusória das artes:

a) A partir de um conceito de imitação apoiado em Aristóteles,
b) Justificando o conceito de imitação em relação à teoria da significação (semiologia natural e arbitrária),
c) Fundamenta a relação de imitação e engano a partir de sua teoria do sentimento e da compaixão.

Com a diferenciação do conceito de imitação das condições mediáticas a partir da eficácia, do sentimento e das características semióticas das artes, a relação da arte com a natureza no conceito de engano não é mais objeto único de reflexão para Lessing, mas sim os

procedimentos semiológicos e estéticos da formação da ilusão das formas de expressão artísticas particulares.

No conceito de ilusão tem sentido amplo:

- A relação da arte e da natureza,
- As particularidades semióticas das diferentes formas de expressão artísticas,
- As estruturas mediáticas da eficácia implicada.

CONCEITO DE *PATHOS* E DE ILUSÃO

As reflexões estéticas gerais do prefácio não são retomadas por Lessing em seu ensaio, mas formam os fundamentos de sua crítica artística.

Ele começa o primeiro capítulo com uma longa citação dos *Gedanken über die Nachahmung* de Winckelmann As normas estéticas desenvolvidas por Winckelmann no exemplo de Laocoonte sobre a descrição dos afetos – unidade nobre e grandeza silenciosa – despertam em Lessing uma reflexão fundamental na descrição da dor corporal nas artes.

Questões relativas à relação entre arte e *pathos* são o foco do ensaio de Lessing. Ele concorda inicialmente com as categorias descritivas da unidade nobre e da grandeza tranqüila de Winckelmann. Ele está absolutamente de acordo de que a dor estampada na face de Laocoonte não mostra o verdadeiro furor que se deveria esperar em uma situação como aquela, parecendo que a verdadeira patética da dor não é alcançada. A crítica de Lessing dirige-se, contudo, à transferência das regras estéticas da escultura à poesia: “na generalidade da regra que deriva a partir deste caso, ouso ter outra opinião”. O veredicto de Winckelmann, contra o tratamento patético dado por Virgílio à obra de mesmo nome, provoca o protesto de Lessing: “confesso que sua lateralidade desautorizada, com que ele julga Virgílio, me deixou perplexo”.

As reflexões de Lessing sobre a possibilidade de descrição da dor deságuam no postulado de uma diferenciação das artes. Afastado de Winckelmann, ele não exige uma regra geral, mas sim uma regra que atenda à própria natureza de cada arte e à crítica que observe sua própria limitação

e necessidade. As reflexões de Lessing estão orientadas, primariamente, à poesia e não às artes plásticas.

Como ponto de partida da comparatística mediática, Lessing propõe a questão: por que o grito como expressão natural da dor corporal não seria um objeto apropriado das belas artes. Como Winckelmann, ele assinala como sabedoria do artista não ter atingido o verdadeiro *pathos* da dor. Contudo, o argumento de Winckelmann de que o grito, por isso, não seria um objeto adequado para as artes plásticas, já que ele agride a norma estética da natureza bela e alma nobre, é refutado por Lessing, que dá a entender que as limitações materiais das belas artes são a causa disso e por isso não permitem a descrição plástica do grito por razões estruturais: "a pura abertura da boca é uma mancha na pintura e uma cavidade na escultura que causa um efeito repulsivo no mundo".

Como critério de procedimento ilusionista do pathos/dor ele indica os pressupostos mediáticos do tipo de arte; "assim, a expressão de uma alma não pode ser a causa do artista não reproduzir este grito em seu mármore", "ele pode reduzir este grito a um suspiro, não porque o grito denuncia uma alma menos nobre, mas porque o rosto é representado de maneira abjeta".

Atrás da crítica mediática de Lessing, esconde-se ao mesmo tempo uma concepção oposta à de Winckelmann dos fundamentos antropológico-éticos do conceito artístico. Encontramos ainda longas definições relativas à função antropológica da arte (compaixão), questionando os conceitos de belo, feiúra, verdade e perfeição e desenvolvendo, nos cap. XVI/XVII, uma tipologia de diferenciação mediática das artes.

Como sublinha em seu prefácio ele não objetiva um desenvolvimento metódico de fundamentos comuns, mas uma forma aberta de reflexão por meio da qual as complexas categorias de crítica da arte – beleza, ilusão, imitação, apresentação, sensibilidade e sinais naturais e arbitrários – não sejam trocadas erroneamente como critério de análise de um caso particular.

CONCEITO DE ILUSÃO E DE SENSIBILIDADE

O fundamento para a crítica de Lessing que se opõe à regra geral de Winckelmann é o diferente conceito da ilusão. Lessing define a função da ilusão como descrição do invisível em consonância com Winckelmann Em

oposição a ele, contudo, Lessing descreve o processo de engano artístico não com a metáfora corpo-alma, mas como processo de uma espiritualização por meio da natureza bela, ideal. Baseado na filosofia moral inglesa (Smith, Hume e F. Hutcheson) e apoiado em Mendelssohn, Lessing desenvolve a observação comparativa da arte dentro – em oposição à tradição antropológica de Winckelmann – da teoria dos sentimentos. Como categoria de sentimentos e da compaixão, Lessing entende o processo artístico a partir de sua função formadora dos afetos. Já a utilização do conceito de natureza comprova a diferente teoria de Lessing. Em oposição a Winckelmann, Lessing fala sobre o grito como expressão natural, de direito da natureza sofredora, da fidelidade em contraposição à natureza humana. A medida para a formação da ilusão para Lessing não é o ideal, mas o verdadeiro sentimento.

Sem esmiuçar a concepção de sentimento e compaixão em Laocoonte, Lessing indica seu conceito em relação ao conceito de arte e sentimento no início de seu ensaio como exemplo – em clara oposição à Winckelmann – de uma excursão sobre a descrição da dor nos gregos. Nesta excursão ele não esclarece somente os fundamentos de sua teoria, mas mostra-se, ao mesmo tempo, apoiado na ordem natural das coisas, intermediadas na arte e na natureza, na ilusão e na verdade.

As categorias de Winckelmann de unidade nobre e grandeza tranqüila ele assinala como afetos frios que podem verdadeiramente despertar nossa admiração, mas todas as outras paixões mais quentes exclui. Tomando Homero como exemplo ele assinala as normas da unidade nobre e da grandeza tranqüila como uma estilização que não deve ser tomada como característica humana do povo grego: porque “porquanto não Homero, mas sim seus heróis são elevados sobre a natureza humana e permanecem sempre fiéis quando o sentimento da dor aparece. Baseado em seus feitos, eles são criaturas de natureza superior, baseado, contudo em seus sentimentos, eles são verdadeiros seres humanos”.

CONCEITO DE ILUSÃO, SENTIMENTO E IMAGINAÇÃO

Como medida da motivação do objeto estético, Lessing enuncia o conceito de sentimento – associado à teoria do séc. XVIII – e conectado com o conceito de "apresentação clara". Consoante com Mendelssohn ele descreve o processo artístico como formador da apresentação, cujos critérios são a vivacidade e sensorialidade. A função da arte como meio de formação de sentimentos mira, na idéia de Lessing, fazer as idéias tão vivazes, que nos permita crer que sentimos, em sua velocidade, as impressões verdadeiras e sensoriais de seus objetos. Lessing vê o objetivo final da arte dentro da formação do afeto, que nos permite ver as coisas com mais clareza. Como critérios de apresentação mais clara Lessing indica, mais uma vez apoiado em Mendelssohn, a perfeição e a inteireza.

Derivado do conceito de arte como intermediário do sentimento e da imaginação, Lessing enuncia a crítica à descrição de Winckelmann sobre a dor no conjunto plástico Laocoonte.

Ele postula os seguintes critérios para a descrição da dor corporal:

- a eficácia moral, respectivamente, o bom gosto,
- a parte de sofrimento realizada na descrição,
- a apresentação cheia de vida e sensorial da dor.

Todos estes critérios são para Lessing dependentes da "natureza da arte e de suas respectivas limitações e necessidades". No caso das belas artes, estes critérios são dificilmente alcançados devido a sua "natureza material".

CRÍTICA À PERFEIÇÃO E BELO COMO CRITÉRIO DA COMPARATÍSTICA

Em consonância com Winckelmann, a beleza vale como medida das artes no primeiro esboço de *Laokoon* (1763). Na edição final de 1766 a discussão com as questões da descrição do *pathos* realização uma mudança na valoração dos critérios estéticos. Na verdade, Lessing deixa a beleza valer como princípio estético, mas o relativiza, condicionando-a historicamente: "constato que para os antigos o belo era a lei superior das artes plásticas". Lessing justifica sua crítica ao belo como categoria de

formação de ilusão a partir da questão da possibilidade de descrição do pathos e da dor. O padrão para sua crítica é o conceito mendelssohniano de perfeição. A redução da beleza à lei superior da arte significa uma limitação da perfeição da arte. Assim, é exigida no caso das belas artes uma limitação mediática específica e relativa ao visível, já que "todo o outro que pode se estender às belas artes e que não está associado à beleza deve ceder". A descrição do *pathos* nas belas artes só pode lograr êxito por meio da redução e da ocultação: "se deixássemos Laokoon abrir sua boca o suficiente para gritar sua dor... somente a larga abertura de sua boca causaria ao mundo o efeito mais abjeto". Dentro da norma da beleza, a descrição do pathos e da dor conduzem à redução do sentimento a seu nível mais inferior.

O FEIO

A crítica de Lessing à beleza é completada por suas reflexões a respeito do feio. A concepção do feio resulta de sua teoria da arte como ilusão de um perfeito, de um todo. Associado à tradição da teoria da arte e a Winckelmann, Lessing assinala o feio, inicialmente, baseado em razões estéticas de efeito e mediáticas, como objeto inadequado para as belas artes. Sob perspectiva estética, o feio causa "nojo" e "desprazer" e contradiz a função da arte de entretenimento. Sob aspectos estéticos e mediáticos, o feio significa, nas belas artes, um dano à forma, que conduz à imperfeição do objeto estético. Com as limitações exigidas pela estética mediática das belas artes ao visível, o imperfeito não se deixa transformar em forma artística e permanece, sozinho e imutável, afastado.

O papel diferenciado do feio nas artes é esclarecido com os conceitos de danoso e não danoso. Com esta diferenciação e sob o aspecto da construção de uma estratégia de ilusão estética, o feio é um perfeito, todo. O fundamento para suas reflexões mediáticas e estéticas é a teoria de Mendelssohn de sentimentos mistos. Mediando o conceito de arte com o de sentimento, Lessing justifica o poder de formação ilusório do feio nos sentimentos. Feiúra nociva aparece quando a reprodução estética causa somente nojo e desprazer, feiúra não nociva ao contrário, significa que os processos artísticos não são adversos, mas despertam sentimentos mistos

de forma que o feio atua como ingrediente, para reforçar outros sentimentos e com isso, deixa de ser feiúra.

Lessing justifica os diferentes tipos de feio a partir das condições das artes. Em razão das limitações materiais da escultura, o feio para Lessing é somente descrito como conseqüência de partes indecentes que contradizem nosso gosto por ordem e concordância e desperta horror. Com a redução ao visível, o feio na escultura significa uma imperfeição estrutural, que permanece imutavelmente fora do contexto da obra e conduz somente a conseqüências desconfortáveis.

Na poesia, em comparação com a pintura/escultura, Lessing assinala o feio como categoria de formação de ilusão que conduz à criação da perfeição. Lessing legitima o significado do feio na poesia em associação aos sinais estéticos mediáticos de sucessão, ação e relação. Em razão das características da poesia, com composições coexistentes em sucessiva transformação, o feio aparece no pensamento de Lessing como não nocivo: "na poesia, a feiúra perde sua forma através da contínua transformação de suas partes coexistentes e seu efeito repulsivo quase totalmente e deixa de ser feiúra a partir deste lado".

CRITÉRIOS DA COMPARATÍSTICA

Lessing fundamenta, sob orientação antropológica da crítica da arte às funções de sentimento e compaixão, os critérios para a diferenciação das artes a partir dos respectivos procedimentos de formação da ilusão: interessa-lhe a comparação de suas características particulares com suas interpretações, a fim de fazê-las tão cheias de vida, de forma que possamos crer sentir as verdadeiras impressões sensoriais de seus objetos.

O CONCEITO DE AÇÃO

Os procedimentos da formação da ilusão do todo não serão transferidos para a estrutura da obra pictórico-escultórica seguindo a tradição do *ut pictura poesis*. A exigência de que "o poeta deve sempre pintar" é recusada por Lessing. Como conceito contrário, ele define a *ação*. Ele pode utilizá-lo como expressão da pintura poética. Ele descreve, contudo o processo de ilusão de um todo - como o fez ainda no ensaio sobre as

fábulas – por meio do conceito da ação. A ação é pensada como categoria, em analogia à estrutura composicional das artes plásticas, através da multiplicidade de partes que se organizam no todo. No conceito de ação, ao contrário da categoria do quadro, a estrutura ilusória não é determinada somente pelo que diz respeito à realidade visível ("mundo corpóreo"). Com a definição da poesia como reprodutora de ações, a apresentação clara do todo, perfeito, é definida como medida da descrição artística que deriva do mundo dos sentidos. É no conceito de ação de Lessing que o conceito ilusório é energicamente definido: "o que nós denominamos ilusão, engano, é chamado por eles (os antigos) energia". Também com este conceito o tipo de motivação estética toma forma. No cap. XVI e XVII do ensaio sobre Laocoonte, o conceito de ação como critério de ordenação desenvolvido é realizado por meio da apresentação do todo dependendo da estrutura mediática de cada arte. Em associação ao conceito de ação derivam outros critérios de diferenciação – espaço, tempo, corpo, superfície, etc.

- Formas da ação: coexistência, sucessão

O conceito de ação é definido primeiramente no cap. XVI como critério ligado à poesia. Ele associa o conceito de ação ao conceito de tempo e define ações com o verdadeiro objeto de interesse da poesia: objetos que se sucedem em partes ou como todos uns aos outros se chamam ações.

Como conseqüência disso, as ações são o verdadeiro objeto da poesia. Derivado daí, o conceito de ação será sobreposto às demais categorias artísticas.

A estrutura composicional da escultura/pintura é descrita por Lessing, mesclando o conceito de ação com o de espaço como ação estática visível, cuja regulamentação é feita a partir das características do espaço, corpo e superfície. A superfície – como objeto verdadeiro da pintura – ele interpreta a partir da ordenação de partes lado a lado: "objetos que existem lado a lado, ou cujas partes coexistem lado a lado, são chamados corpos". A ação estática visível da pintura/escultura é caracterizada por Lessing por meio dos procedimentos composicionais da simultaneidade temporal de partes e todo, isto é, da coexistência. A partir desta característica da pintura, a apresentação da pluralidade das partes como todo, Lessing avalia a execução da ação na poesia. Contra o princípio de coexistência ele opõe o

da sucessão como procedimento de formação de ilusão na poesia. A ilusão do todo na poesia é concebida por meio da seqüência de partes, ao contrário da simultaneidade nas artes plásticas e definida como sucessão, ação visível progressiva.

Comparando as características da pintura e da poesia – coexistência e sucessão, ação estática visível e ação progressiva, Lessing descreve a reprodução progressiva da poesia como imitação mais abrangente do todo. Diferente das composições coexistentes da pintura, a sucessão realiza uma motivação estética do antes e do depois como parte da relação: “cada uma destas aparições e associações visuais é o efeito de uma ação anterior e pode ter conseqüências numa posterior e assim ser o centro de uma ação momentânea”. Através da estratégia de formação ilusória da poesia, partes coexistem sucessivamente e acabam se tornando próximas da "pintura de uma ação”.

Lessing exemplifica o gênero abrangente da reprodução por meio de ações progressivas na poesia, descrevendo a dor e o feio. Por meio dos procedimentos da poesia, transformando o coexistente em sucessão – o espacial em temporal – e mostrando o objeto descrito respectivamente em outras associações, ele transforma a “feiúra da forma”, formada nesta mistura, em aparições diversas. A ação progressiva da poesia é entendida como fundamento para a definição estética da arte como meio de expressão dos sentimentos mistos.

CONCEITO DE IMITAÇÃO, IMAGINAÇÃO E SINAL

A teoria dos sinais artísticos é entendida por Lessing em consonância com – associada à Leibniz e Christian Wolff[192] – a tradição semiológica como *ars characteristica*. Sua comparatística é apoiada nos fundamentos semiológicos da teoria da arte e direcionada a cada forma de expressão artística individualmente. Como Lessing definiu no seu primeiro esboço sobre o *Laokoon,* sua comparatística é desenvolvida como teoria de significação estética: “de onde brota a diferença entre quadros materiais e poéticos. A partir da diferenciação dos sinais cujo uso é feito pela poesia e

[192] O mais eminente filósofo alemão (1679-1754) entre Leibniz e Kant que atinge o ponto alto da Idade da Razão com sua gigantesca obra sobre quase todos os aspectos científicos, naturais e da vida comum.

pela pintura." Ele assinala em seus primeiros esboços que a diferenciação das artes fornece o fundamento da concepção da imitação por meio da teoria da significação: todas (as artes) têm, por conseguinte regras comuns que brotam de um único conceito de imitação, do verdadeiro objetivo final (apresentação vivaz e sensorial). Por meio do conceito de sinais, Lessing assinala os meios diferentes da imitação: "elas necessitam de meios completamente diferentes para realizar sua reprodução".

Com a apresentação do conceito de imitação e dos sinais, Lessing justifica sua tese, apresentada ainda no prefácio da edição final, de que as regras das artes derivam da relação particular de cada uma, a partir de suas formas representativas diferenciadas, com o objeto, tipo em questão e efeito que se pretende alcançar. As regras das artes definidas para a reprodução do conceito de ação – o todo, a imaginação sensorial, os sentimentos – são concretizadas dentro da teoria da significação das diversas artes.

UTILIZAÇÃO DE SINAIS NATURAIS / ARBITRÁRIOS

Lessing define a pintura/escultura e poesia, apoiado na tradição semiótica de sua estrutura de sinais diferenciada. A ligação da pintura com corpos, superfícies e espaço é para Lessing, expressão natural de utilização de sinais naturais; a formação de coerência das partes por meio do tempo, sucessão e ação na poesia ele assinala como utilização de sinais arbitrária. Nos dois casos, a utilização de sinais é apoiada no conceito de arte como processo ilusório do todo, determinado pela imaginação cheia de vida e descrita com as seguintes características: elas criam uma imaginação cheia de vida do todo e colocam junto "ao que na natureza é visto de uma só vez".

Sob o ponto de vista de imaginação cheia de vida como objetivo final das artes, Lessing cria uma metodologia de emprego dos sinais arbitrários. Separado da utilização de sinais naturais da pintura, ele descreve os procedimentos de emprego de sinais arbitrários da poesia como associação de diferentes estratégias de construção do todo: "é verdade que os sinais da fala são arbitrários e com isso é sim possível que se façam as diferentes partes do corpo se suceder umas às outras". Sobre os portadores de sinais, Lessing diferencia os naturais (espaço, superfície, corpo) do emprego arbitrário (tempo, seqüência, ação).

CONCEITO DE SINAL E SENTIMENTO

Em contraposição à produção do artista plástico, Lessing assinala os procedimentos da capacidade criativa do poeta na criação do todo dentro de uma esfera mais ampla e seu fundamento está na sua capacidade de transmissão dos sinais e dos sentimentos. Os procedimentos de emprego dos sinais arbitrários são pressuposto para a descrição de sentimentos mistos. A partir da definição da arte como "imaginação cheia de vida", Lessing descreve os processos do emprego de sinais arbitrários como jeito da arte de misturar sentimentos, de combinar prazer e desprazer e criar associações corretas de paixões.

O conceito de sinal de Lessing inclui tanto associações materiais quanto sensual-espirituais; no conceito do todo, a utilização de sinais não é somente pensada como semelhança do sinal e do assinalado, mas como unidade entre objeto e idéia – um pensamento que – como assinalam Herder, Schiller e Goethe – assume papel de suma importância para Lessing na estética do séc. XVIII.

As indicações de Lessing para a utilização de sinais da poesia e da pintura deixam claro que o conceito de sinal, no sentido da tradição semiológica surgida com Wolff, deve ser definido ontologicamente e em respeito ao objeto. A medida da descrição da dor não é, primariamente, os procedimentos primários, mas a ordem natural. A teoria dos sinais arbitrários é fundada na concepção da natureza e do espírito. No cap. XVI Lessing formula esta associação das leis da natureza com a tese de que os sinais devem ter, incontestavelmente, uma relação confortável com o objeto descrito. Este postulado de relação confortável entre sinal e assinalado é ponto de partida de críticas multifacetadas que surgem com Herder sobre a comparatística de Lessing. Desde Herder, Lessing é censurado por sua falta de entendimento da estrutura sintática da poesia. A associação do objetivo final da utilização de sinais arbitrários – descrição do todo, perfeito – com a idéia de imitação não é explicitada de fato em seu ensaio. Como mostra o prefácio no ensaio *Laokoon*, Lessing se prende literalmente à idéia de imitação, associando-a à representação forjada a partir da imaginação/capacidade criativa de ordens naturais. Ele pressupõe com a

teoria da relação confortável entre sinal e assinalado as ordens naturais também como objetivo final da aplicação de sinais arbitrários.

A idéia pressuposta da "*ordre naturell*" no conceito da arte inclui, não somente, as diferentes formas de utilização de sinais – naturais e arbitrários – mas também sua associação com conceitos de natureza, sinal, sentimento e imaginação. O postulado da relação confortável baseia igualmente a tese de que "a forma mais elevada de poesia é aquela que faz dos sinais arbitrários, sinais naturais".

CONCEPÇÃO DE AÇÃO E CONCEITO DE SINAL

A partir da associação do conceito de emprego de sinais arbitrários com a semiótica, ontologia e epistemologia, Lessing fundamenta a categoria da ação como conceito central da teoria da arte. A ação é aquele sinal, por meio de que as estruturas estéticas serão semantizadas em idéia e sentimentos cheios de vida. Para Lessing ela é, desde o *Ensaio sobre a fábula* de 1759, aquele procedimento ilusório com que o processo artístico, como parte de um todo, é realizado em relação à natureza e à percepção. A função da ação está em "fazer os objetos tão sensoriais, que nós os percebemos mais claramente".

Herder baseia sua crítica a Lessing sobre a imprecisão de seu conceito sobre ação. Lessing diferencia, sim, as condições mediais das artes – coexistência e sucessão, espaço e tempo, corpo e alma – mas deixa em aberto a explicação sobre a estrutura sintática da poesia como uma unidade de continuidade e descontinuidade, simultaneidade e sucessão. Herder aponta um falso silogismo na analogia da sucessão da ação com a sucessão da língua. Com a intermediação da antropologia e da estética e semiótica no conceito de ação, os procedimentos interculturais não são objeto primário da análise de Lessing, que foca sua atenção na relação dos processos de reconhecimento, sentimento e formação do todo.

O MOMENTO FECUNDO

O conceito de ação também serve para Lessing de base a sua teoria do momento fecundo, tomada de Mendelssohn e desenvolvida posteriormente e que o relaciona ao conceito de imaginação, ação e afeto. Na análise comparativa das artes ele indica o momento fecundo como princípio decisivo da motivação despertada pelo objeto estético, sobretudo na pintura e escultura. A partir do conceito da pintura e escultura como ação estática visível, ele assinala a escolha de um único momento da natureza em constante mutação como sua característica. Da vinculação da pintura com este único momento, quer dizer, com o momento de ação intermediário entre o antes e o depois, Lessing conduz à conclusão de que este momento único não pode ser suficientemente fecundo para ser escolhido.

Como característica marcante das artes plásticas, esta vinculação ao momento conduz a um paradoxo: a obra artística como descrição de um momento torna-se objeto de uma recepção que se dá temporalmente.

Este antagonismo entre obra e efeito fundamenta as reflexões relativas ao momento fecundo. Lessing não pensa a concepção do momento fecundo somente dentro de uma relação temporal natural de transitório e não transitório, passado e presente como Herder em sua primeira *Kritische Wälder* afirma. O paradoxo do momento fecundo é justificado por Lessing a partir de seu conceito de imitação estética, relacionado à “ordem natural” e simultaneamente inclui a imaginação, sentimento e poder criador.

Em respeito ao grupo escultórico Laocoonte, Lessing discute a escolha do momento fecundo como questão a partir das possibilidades de expressão da dor humana. Com o conceito de momento fecundo, ele cria regras de descrição dos afetos nas artes plásticas.

Como critério para a escolha do momento fecundo Lessing questiona se a descrição estética da compaixão é capaz. Sob o aspecto da compaixão resultam dois veredictos para a escolha do momento:

- O veredicto sobre a descrição do afeto em seu degrau mais elevado,
- O veredicto sobre a descrição do transitório.

Ambos os veredictos são justificados a partir de reflexões da teoria da ética, ação e imaginação.

Sob aspecto ético, as reflexões sobre o momento fecundo objetivam uma teoria da capacidade de criação ilusória de sentimentos estranhos. Lessing remete nesta indicação a Mendelssohn e aos filósofos ingleses Adam Smith (1723-1790) e Francis Hutcheson (1694-1746). A descrição do afeto e da ação em seu mais elevado degrau não é capaz de causar compaixão, porque o sofrimento corporal dificilmente ou nunca conduz à ilusão, além de destruir o objeto em sofrimento: “a dor violenta, que conduz ao grito, cede rapidamente ou destrói o objeto que a sofre”.

O veredicto ético sobre o transitório é justificado por Lessing em associação à essência de nossos sentimentos. Ele caracteriza o transitório como objeto artístico antinatural, porque sua descrição artística alongar-se-ia em duração imutável. Ele diz que a arte “não deve expressar nada que não seja algo não transitório”. Ele assinala a descrição do transitório na arte como transgressão da norma que conduz a “asco” ao invés de compaixão. As descrições de afetos – como grito, furor, gargalhada – ele classifica como objetos inapropriados para a imitação, já que a descrição de um Laocoonte urrando de dor ou uma Medéia furiosa significa elevar o afeto a um grau volátil extremamente alto para cuja apreciação “indignaria a natureza ela sua duração”.

A descrição dos afetos é justificada na concepção do momento fecundo sob perspectiva da teoria da imaginação: “quanto mais nós vemos, mais podemos refletir”. Sob esta perspectiva, a descrição do transitório significa uma ofensa à capacidade de imaginação: todas as aparições que surgem e desaparecem repentinamente não são objetos de arte apropriados, já que seu prolongamento realizado pela arte é antinatural.

Lessing assinala um verdadeiro *turning point* na História e Teoria da Arte e na Estética. A partir de seu *Laokoon*, as artes passam a ter,individualmente, linguagens reconhecidamente individuais, com conseqüente leitura e abordagem própria. Embora continuassem com um denominador comum na filosofia, elas não poderiam mais ser expressas a

partir de uma linguagem universal. Os pensadores românticos, baseados no idealismo transcendental de Kant dariam seqüência ao seu trabalho, com a justificação, elaboração e difusão do conceito de arte epocal e nacional.

3.1.2.5. KANT, HEGEL, SCHILLER, GOETHE E O ADVENTO DO ROMANTISMO.

KANT

A filosofia no séc. XVIII estava dominada pelos empiristas[193] britânicos, dos quais Locke, George Berkeley (1685- 1753) e David Hume (1711-1776) podem ser considerados seus principais representantes. Havia nestes homens um conflito que eles mesmos parecem ter ignorado, entre sua disposição de espírito e a tendência de suas doutrinas teóricas. Em sua disposição de espírito, eram cidadãos de inclinações sociais, nada individualistas, sem desejo indevido de poder, predispostos a favor de um mundo tolerante onde, dentro dos limites da lei, cada homem poderia fazer o que bem lhe apetecesse.

Mas, embora sua natureza fosse de índole social, sua filosofia teórica os levava ao subjetivismo. Esta não era uma tendência nova, existira na Antigüidade e, de maneira mais enfática em Agostinho de Hipona (354-430) [194]; fora revivida nos tempos modernos pelo *cogito* de Descartes, atingindo uma culminância momentânea em Leibniz, que acreditava que tudo em sua experiência permaneceria imutável se o resto do mundo fosse aniquilado[195].

---

[193]Na filosofia, **Empirismo** é um movimento que acredita nas experiências como únicas (ou principais) formadoras das idéias, discordando, portanto, da noção de idéias inatas. Na ciência, o **empirismo** é normalmente utilizado quando falamos no método científico tradicional (que é originário do empirismo filosófico), o qual defende que as teorias científicas devem ser baseadas na observação do mundo, em vez da intuição ou da fé, como lhe foi passado.

[194] Agostinho é uma das figuras mais importantes no desenvolvimento do cristianismo no Ocidente. Agostinho foi muito influenciado pelo neoplatonismo de Plotinus.

[195] RUSSEL, B. *History of Western Philosophy and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*.

Hume, com sua coerência, mostrou que o empirismo levado a sua conclusão lógica, conduzia a resultados que poucos homens podiam ser persuadidos a aceitar, e abolia, em todo o domínio da ciência, a distinção entre a crença racional e a credulidade. Locke previra este perigo. Rousseau, aparecendo em um momento em que o povo estava, por sua vez, ficando cansado da razão, reanimou o entusiasmo e, aceitando a bancarrota na razão, permitiu ao coração decidir questões que a cabeça deixara em dúvida. De 1750 a 1794, o coração falou cada vez mais alto; por fim, o 9 Thermidor pôs fim, durante algum tempo, aos seus pronunciamentos ferozes, pelo menos quanto ao que diz respeito à França. Sob o governo de Napoleão, tanto o coração quanto a mente foram silenciados.

Na Alemanha, a reação contra o agnosticismo de Hume adquiriu uma forma muito mais profunda e sutil do que aquela que Rousseau lhe havia dado. Kant, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e Hegel desenvolveram uma nova espécie de filosofia, destinada a salvaguardar tanto o conhecimento como a virtude contra as doutrinas subversivas do séc. XVIII. Em Kant, e mais ainda em Fichte, a tendência subjetivista que começa com Descartes foi levada a novos extremos; a este respeito não houve, a princípio, reação contra Hume. Com respeito ao subjetivismo, a reação começou com Hegel, que procurou, por meio de sua lógica, estabelecer uma nova forma de fuga do indivíduo para o mundo. Todo o idealismo alemão tem afinidades com o movimento romântico. Estas são notórias em Fichte e, mais ainda, em Friedrich von Schelling (1775-1854), embora menos evidentes em Hegel.

Immanuel Kant (1724-1804) nasceu e morreu em Königsberg, onde lecionou na universidade local. É o fundador do *Idealismo* alemão e, embora tenha escrito alguns ensaios sobre temas políticos não é importante politicamente. Fichte e Hegel, por outro lado, expuseram doutrinas políticas que tiveram – e ainda têm – profunda influência sobre o curso da História. Nenhum deles pode ser entendido sem o estudo anterior de Kant.

Há certas características comuns nos idealistas alemães que podem ser mencionadas antes se entrar em pormenores.

A crítica do conhecimento, como meio de se chegar a conclusões filosóficas, é destacada por Kant e aceita por seus seguidores. Ressalta-se nela a importância da mente em oposição à matéria, o que leva, ao fim, à asserção de que só a mente existe. Há uma rejeição veemente da ética utilitária a favor de sistemas que segundo se afirma, estão demonstrados nos argumentos filosóficos abstratos. Há um tom escolástico que se acha ausente nos primeiros filósofos franceses e ingleses; Kant, Fichte e Hegel foram professores universitários que se dirigiam a auditórios cultos e não a cavalheiros ociosos que se dirigiam a amadores. Embora seus feitos fossem em parte revolucionários, eles, individualmente, não eram intencionalmente subversivos; Fichte e Hegel interessavam-se decisivamente pela defesa do Estado; as vidas de todos eles foram acadêmicas; suas opiniões sobre questões morais eram estritamente ortodoxas e, se fizeram inovações na Teologia, fizeram-no no interesse da religião.

Kant escreveu três importantes críticas, das quais a *Kritik der reinen Vernunft*[196] (1781 em primeira edição e 1788 em segunda) foi a primeira a aparecer. A finalidade desta obra é provar que, embora nada de nosso conhecimento possa transcender a experiência, é, não obstante, em parte *a priori*[197], não inferido indutivamente a partir da experiência. A parte do nosso conhecimento que é *a priori* abrange, segundo ele, não somente a lógica, mas muita coisa que nela não pode ser incluída ou tampouco dela deduzida.

Ele faz duas distinções que, em Leibniz se confundem: por um lado há as distinções entre as proposições "analíticas" e "sintéticas" e por outro, a distinção entre proposições a priori e proposições empíricas.

Uma proposição analítica é aquela em que o predicado faz parte do sujeito, por exemplo, um, homem alto é um homem ou um triângulo eqüilátero é um triângulo. Tais proposições são deduzidas a partir do princípio da contradição: afirmar-se que um homem alto não é um homem

[196] http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/critica.html

[197] *A priori* (do latim, « partindo daquilo que vem antes »), é uma expressão filosófica que designa uma etapa para se chegar ao conhecimento, que consiste no pensamento dedutivo. Mais especificamente, o conhecimento proposicional não pode ser adquirido através da percepção, introspecção, memória ou testemunho. É, assim, uma anterioridade lógica e não cronológica que é designada na noção *"a priori"*. O conhecimento *a priori* se complementa com o conhecimento *a posteriori*, aquele que se adquire com a experiência.

seria contraditório. Uma proposição sintética é aquela que não é analítica. Todas as proposições que conhecemos apenas pela experiência, são sintéticas. Não podemos, mediante uma simples análise de conceitos, descobrir verdades, tais como, “terça-feira foi um dia úmido” ou “Napoleão foi um grande general”. Mas Kant, ao contrário de Leibniz, não admite a inversa, de que todas as proposições sintéticas são conhecidas por meio da experiência. Isto nos leva à segunda das distinções acima referida.

Uma proposição empírica é aquela que não podemos conhecer, salvo com a ajuda da percepção sensitiva, quer seja a nossa ou de alguém, cujo testemunho aceitamos. Os fatos da História e da Geografia são deste tipo; o mesmo acontece com as leis da ciência, sempre que nosso conhecimento da sua verdade depende de dados da observação. Uma proposição *a priori*, ao invés disso, é uma proposição que, embora possa ser inferida por experiência, revela, quando conhecida, que tem outra base que não a experiência. Uma criança que está aprendendo aritmética pode ser ajudada, vendo duas bolas de vidro e outras duas bolas e observando que juntas está vendo quatro bolas. Uma vez, porém, que haja apreendido a proposição geral “2 + 2 = 4”, ela não necessita mais da afirmação por meio de exemplos; a proposição tem uma certeza que a indução jamais pode dar a uma lei geral.

Hume havia provado que a lei da causalidade não é analítica e havia inferido que não podíamos estar certos de sua verdade. Kant aceitou a opinião de que é sintética, mas, apesar disso, afirmava que era conhecida *a priori*. Afirmava que a matemática e a geometria eram sintéticas, mas que são igualmente *a priori. Foi* levado assim a formular da seguinte maneira o seu problema:

Como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*?

A resposta a esta pergunta, com suas conseqüências, constitui o tema principal da *Kritik der reinen Vernunft.* A solução de Kant do problema era uma solução em que ele depositava grande confiança. Passou doze anos a procurá-la, mas gastou apenas poucos meses a escrever seu longo livro, depois de sua teoria haver tomado forma. No prefácio da primeira

edição diz ele: “atrevo-me a assegurar que não há um único problema metafísico que não haja sido resolvido, ou para cuja solução não se haja dado ao menos a chave”. No prefácio da segunda edição ele se compara a Nicolau Copérnico (1473-1543), e diz que realizou na filosofia, uma revolução copernicana.

Segundo Kant, o mundo exterior só produz a matéria da sensação, mas o nosso aparelho mental ordena essa matéria no espaço e no tempo e proporciona os conceitos por meio dos quais compreendemos a experiência. As coisas em si mesmas, que são as causas de nossas sensações, são incognoscíveis; não estão no espaço e nem no tempo, não são substâncias, nem podem ser descritas por nenhum destes conceitos gerais que Kant denomina categorias. O espaço e o tempo são subjetivos; fazem parte de nosso aparelho de percepção, mas, justamente por isso, podemos estar certos de que qualquer coisa que seja o que experimentamos, mostrará as características de que se ocupam a geometria e a ciência do tempo.

Espaço e tempo, segundo Kant, não são conceitos: são formas de intuição[198]. Há também conceitos *a priori*, que são as doze categorias de Kant derivadas das formas de silogismo[199] propostas por Aristóteles.

As doze categorias aristotélicas recebem uma releitura de Kant, que as divide em séries de três:

- de quantidade: unidade, pluralidade e totalidade;

- de qualidade: realidade, negação e limitação;

- de relação: substância e acidente, causa e efeito, reciprocidade;

- de modalidade: possibilidade, existência e necessidade.

Estas são subjetivas, no mesmo sentido que o espaço e o tempo, isto é, em que a nossa constituição mental, é de tal natureza que elas são

[198] *Ansschauung* significa literalmente “olhando a” ou “visão”.
[199] Segundo o *aristotelismo*, raciocínio dedutivo estruturado formalmente a partir de duas proposições, ditas premissas, das quais, por inferência, se obtém necessariamente uma terceira, chamada conclusão (p.ex.: "todos os homens são mortais; os gregos são homens; logo, os gregos são mortais").

aplicáveis a tudo o que experimentamos, mas não há razão para se supor que sejam aplicáveis às coisas em si mesmas.

Uma grande parte da *Kritik der reinen Vernunft* procura mostrar os erros que surgem por se aplicar o espaço ou o tempo, ou as categorias a coisas não experimentadas. Quando isso acontece, encontramo-nos perturbados pelas antinomias[200]. Esta parte da *Kritik* influiu grandemente em Hegel, cuja dialética se processa interinamente por meio de antinomias.

Kant publicou ainda outras duas críticas:

- *Kritik der praktischen Vernunft,* em 1788 em Riga, que contém a proposta de filosofia ética e moral do autor, considerada ainda hoje uma das principais obras da filosofia prática. Kant deriva os princípios da moral diretamente da razão humana, ao invés de abordá-los como princípios divinos. O ponto central da obra é o *imperativo categórico* que, como característica da moralidade, corporifica as máximas pessoais da estrita generalidade. O *imperativo categórico* é assinalado por Kant como uma verdadeira lei dos costumes, o princípio da razão puramente prática: "Aja de modo que a máxima da tua vontade, em qualquer momento, pudesse ser também um princípio de legislação universal".[201]

- *Kritik der Urteilskraft*[202] em 1790, em que ele aborda o juízo estético. Esta terceira Crítica não fazia parte do plano original do autor e é surpreendente a quantidade de tópicos de que Kant trata. Está dividida em duas partes, a primeira delas se ocupando da Estética e a segunda da Teleologia[203].

---

[200] Na tradição cética ou em doutrinas influenciadas pelo *ceticismo*, tal como o *kantismo*, contradição entre duas proposições filosóficas igualmente críveis, lógicas ou coerentes, mas que chegam a conclusões diametralmente opostas, demonstrando os limites cognitivos ou as contradições inerentes ao intelecto humano.

[201] *"Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne".*

[202] http://korpora.org/Kant/aa05/.

[203] Qualquer doutrina que identifica a presença de metas, fins ou objetivos últimos guiando a natureza e a humanidade, considerando a finalidade como o princípio explicativo fundamental na organização e nas transformações de todos os seres da realidade; doutrina inerente ao *aristotelismo* e a seus desdobramentos, fundamentada na idéia de que tanto os múltiplos seres existentes, quanto o universo como um todo, direcionam-se em última instância a uma finalidade que, por transcender a realidade material, é inalcançável de maneira plena ou permanente; teoria característica do *hegelianismo* e seus epígonos, segundo a qual o processo histórico da humanidade - assim como o movimento de cada

A finalidade básica, explícita de Kant na *Kritik der Urteilskraft* é investigar se o poder (traduzido também como faculdade) da apreciação[204] se presta como um princípio *a priori*. Em obras anteriores Kant já aceitara que apreciação era simplesmente um nome para a operação combinada de outras faculdades mentais mais fundamentais. A terceira *Crítica* se propõe a explorar a validez e as implicações de tal hipótese.

Na terceira *Crítica,* a discussão de Kant sobre o juízo começa com sua definição como a subordinação do detalhe ao universal. Se, geralmente, a faculdade da compreensão é aquela que fornece conceitos (universais) e razão é aquela que extrai conclusões (como os silogismos das construções, por exemplo), então a apreciação serve de mediadora da compreensão e da razão, permitindo que os atos individuais da subordinação de uma à outra ocorram.

Isto conduz Kant a uma distinção posterior entre juízos determinados e reflexivos:

- No primeiro caso, o conceito é suficiente para determinar o particular, isto é, o conceito contém informação suficiente para a identificação de qualquer exemplo particular dele. Em tal caso, o trabalho da apreciação é razoavelmente direto (e Kant sentiu que tinha tratado adequadamente de tais apreciações na *Kritik der reinen Vernunft*).

- No segundo caso, onde a apreciação ocorre sem um conceito, às vezes mesmo para formar um conceito novo, surge um problema filosófico maior. Como uma apreciação poderia ocorrer sem a existência de um conceito prévio? Como os conceitos são formados? Há apreciações que possam nem começar nem terminar com conceitos determinados? Isto explica porque um livro sobre a faculdade do juízo deve ter tanto a dizer sobre Estética: Kant torna as apreciações estéticas uma forma particularmente interessante de julgamentos reflexivos.

---

realidade particular - é explicável como um trajeto em direção a uma finalidade que, em última instância, é a realização plena e exeqüível do espírito humano.

[204] *Urteilskraft:* traduzida com julgamento ou juízo (lit. “poder de julgar”), mas pode, igualmente, ser entendida como “apreciação” de uma obra de arte. A tradução do título da obra em português é *Crítica à Faculdade do Juízo.* Aqui usarei as quatro expressões.

A segunda parte da KdU[205] trata das apreciações teleológicas. Uma apreciação teleológica se aplica a um objeto, cujo entendimento somente pode ocorrer a partir do ponto de vista de sua finalidade. Kant reivindicará que as apreciações teleológicas também são reflexivas, mas de maneira diferente, isto é, tendo uma indeterminação diferente com respeito aos conceitos típicos da ciência natural.

As apreciações reflexivas são importantes para Kant porque envolvem apreciações por si mesmas, melhor do que servindo de meras coordenadoras de conceitos e intuições; assim, as apreciações reflexivas seriam o melhor lugar para procurar o princípio do *a priori*. O princípio em questão, se existisse, confirmaria a conveniência de todos os tipos de apreciação para nossa faculdade de juízo em geral. Esta conveniência geral foi chamada por Kant de finalidade da natureza para os propósitos de nosso julgamento.

Kant oferece inúmeros argumentos para provar a existência e a validade deste princípio.

- Primeiramente, sugere que, sem tal princípio, a ciência, como um conceito sistemático, em ordem e unificado com a natureza, não seria possível. Toda ciência deve supor a disponibilidade de seu objeto para que nossa habilidade a julgue.

- Segundo, sem tal princípio, nossos julgamentos sobre o belo não revelariam a comunicabilidade, ou tendência à universalidade mesmo na ausência de um conceito, o que, ao contrário, eles fazem. É este segundo argumento que domina a primeira metade da KdU.

Kant usa a investigação particular em julgamentos sobre a arte, a beleza e o sublime em parte como uma maneira de iluminar o juízo. Apreciações estéticas expõem de forma exemplar precisamente aquelas características do juízo geral que permitem que se explorem seus princípios transcendentais.

[205] *Kritik der Urteilskraft.*

O problema inteiro do juízo é importante porque Kant acredita que é ele que dá forma à ligação entre os dois grandes ramos da pesquisa filosófica, o teórico e o prático. Hume notara que parecia haver uma grande diferença entre o que é, e o que deveria ser. Kant percebe que estas duas idéias filosóficas têm temas completamente diferentes, mas que, paradoxalmente, têm como objeto a mesma natureza perceptível. A filosofia teórica tem como tema a cognição da natureza perceptível; a filosofia prática, ao contrário, a possibilidade de ação moral na natureza perceptível.

Este problema surgira antes no trabalho de Kant, nas famosas antinomias da primeira e segunda *Crítica*. Uma versão chave do problema que Kant coloca nas antinomias diz respeito à liberdade: como pode a natureza ser definida de acordo com as leis da ciência e ainda ter espaço para a liberdade necessária a fim de que a moralidade tenha algum significado? Para Kant este seria um conflito de nossa faculdade do juízo contra ela mesma. Porque, teoricamente, a razão exige a submissão de absolutamente todos os objetos à lei; mas na sua prática (moral), ela exige igualmente a possibilidade de liberdade. O problema é resolvido, retornando ao idealismo que foi discutido na primeira crítica. Cada objeto tem que ser concebido duplamente:

- Primeiramente como uma aparência, uma forma exterior, assunto da jurisdição de determinados conceitos básicos, as categorias e de formas no espaço e no tempo;

- Segundo, como uma coisa por si mesma, sobre a qual nada mais pode ser dito.

Mesmo se as aparências forem regidas por leis, ainda é possível que as coisas possam, por si mesmas, agir livremente. Não obstante, embora esta solução elimine o conflito, não une realmente os dois lados da razão, nem os dois objetos (o que *são* e o que *deveriam ser*) da razão.

O juízo parece relacionar-se a ambos os lados, entretanto, e assim pode dar forma à terceira coisa que permita à Filosofia ser uma disciplina única. Kant acredita assim que o juízo pode ser a ligação mediadora que

pode unificar toda a filosofia e, correlativamente, também a ligação que descobre a unidade entre os objetos e as atividades da Filosofia. Assim, o problema central da terceira *Crítica* é grande: a unidade da Filosofia como um todo. Este problema é investigado pela faculdade mental que Kant acredita ser a chave desta unidade: a faculdade do juízo. E o juízo é investigado pela averiguação crítica naqueles tipos de julgamento em que o princípio *a priori* do julgamento é evidente: no belo, no sublime, e na teleologia.

Os vários temas da terceira *Crítica* foram enormemente influentes nestes dois séculos desde sua publicação. As causas do gênio e do significado da imaginação na estética, por exemplo, transformaram-se nas colunas básicas do Romantismo no séc. XIX. O formalismo da estética kantiana inspirou duas gerações de teóricos da estética na primeira metade do séc. XX; a conexão entre o julgamento e comunidades políticas ou morais foi igualmente influente após Schiller e o assunto principal de Hanna Arendt (1906-1975) em seu último e incompleto projeto[206].

A ESTÉTICA DE KANT

O juízo do belo

A terceira *Crítica* começa com a importância do belo. A questão inicial é: que tipo de juízo é este capaz de afirmar que "o por do sol é belo". Kant discute que tais julgamentos estéticos (ou os julgamentos "do gosto") devem ter quatro características distintas:

- Primeiramente, são desinteressados, significando que nós temos prazer em algo porque o julgamos belo, antes de julgá-lo belo porque encontramos prazer nele.

- Em segundo e terceiro, tais julgamentos são universais e necessários. Isto significa, aproximadamente, que é uma parte intrínseca da atividade de tal juízo esperar que os outros concordem conosco. Embora se possa dizer que

[206] ARENDT, H. *The Life of the Mind*, volumes 1 e 2 *("Thinking" e "Willing").* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. O terceiro volume, *Judging,* permaneceu incompleto.

beleza do objeto está no olho do espectador, não é assim que acontece. Ao invés disso, os juízos estéticos se prestam a infindáveis debates e discussões - especialmente sobre obras de arte – com a tendência na crença de que tais debates e discussões podem realmente atingir algo. Certamente, para muitas finalidades, o belo comporta-se como se fosse uma propriedade real de um objeto, como seu peso ou composição química. Mas Kant insiste que a universalidade e a necessidade são, na realidade, um produto das características da mente humana (Kant chama estas características de sentido comum), e que não há nenhuma propriedade objetiva de uma coisa que a faça bela.

- na quarta característica, por meio dos julgamentos estéticos, os objetos belos se mostram como um fim sem propósito. A finalidade de um objeto é o conceito de acordo com o qual ele foi feito; um objeto tem serventia se parecer ter um propósito; se, em outras palavras, ele pareça ter sido feito ou projetado. Mas é parte da experiência de objetos belos, diz Kant, que eles nos devam afetar como se tivessem uma finalidade, embora nenhuma finalidade particular possa ser encontrada neles. Tendo identificado as características principais de julgamentos estéticos, Kant necessita então fazer a pergunta de como tais julgamentos são possíveis e se tais julgamentos são, de alguma forma, válidos (isto é, universais e necessários).

Assim, Kant começa a analisar a experiência do belo, a fim de responder à pergunta tão precisamente quanto possível “como são possíveis os juízos sobre o belo”. O foco inicial de Kant está em juízos sobre o belo na natureza, como quando uma flor, um por do sol, ou um animal é considerado belo. O que, no fundo, tal juízo significa e como ele ocorre como um ato mental? A fim de começar a responder a estas perguntas, Kant necessita esclarecer as características básicas de tais juízos. Na análise de Kant, os julgamentos estéticos são ainda mais estranhos do que os julgamentos reflexivos ordinários, e devem ter um número de características peculiares que, à primeira vista, se parecem com nada mais do que paradoxos.

São quatro as características originais particulares do juízo estético do belo, chamados por ele de momentos:

- O primeiro momento. Os juízos estéticos são desinteressados. Há dois tipos de interesse: o de buscar sensações no aprazível e buscando o bom. Somente o juízo estético é livre ou puro de interesse. O interesse é definido como uma ligação a um desejo e ação real, e assim também determina uma conexão à existência real do objeto.

No juízo estético per se, a existência real do objeto belo é completamente irrelevante; certamente pode-se desejar possuir belos quadros, ou ao menos cópia de alguns deles, porque neles tem-se prazer - mas esse prazer - e conseqüentemente esse desejo - é distinto e parasitário ao juízo estético, já que é o juízo que resulta no prazer, antes de o prazer resultar no juízo. Kant afirma que o juízo estético deve se interessar somente pela forma (forma, arranjo, ritmo, etc.) do objeto em questão, e não com seu conteúdo sensível (cor, tom, etc.), já que o último tem uma conexão profunda com o aprazível. Com isso, ele é o fundador de todo o formalismo na estética da filosofia moderna.

Esta reivindicação do desinteresse do julgamento estético é, talvez, o mais freqüentemente atacado pela filosofia subseqüente, especialmente porque é estendida para incluir tanto as belas artes quanto a natureza. Para escolher três exemplos, o argumento de Kant é rejeitado por aqueles para quem toda a arte deve sempre ser compreendida como relacionada à vontade (Nietzsche, Freud); por aqueles para quem toda a arte (como uma produção cultural) deve ser política em algum sentido (Marx); por aqueles para quem toda a arte é uma questão de respostas afetivas (expressionistas).

O segundo momento. Os juízos estéticos se comportam universalmente, isto é, envolvem uma expectativa ou reivindicam uma aceitação dos outros - como se a beleza fosse uma propriedade real do objeto julgado. Ao julgar-se uma determinada paisagem como bela, então, embora possa-se estar perfeitamente ciente de que outros fatores poderiam haver sido contabilizados nesse juízo a fim de que outras pessoas dele discordassem,

busca-se, implicitamente, a universalidade em nome do gosto. A maneira pela qual os juízos estéticos se comportam é uma importante evidência: tende-se a ver o desacordo como envolvendo erro em algum lugar, em vez de ver o acordo como mera coincidência.

Esta universalidade é caracterizada, primeiramente, a partir da mera subjetividade dos juízos, tais como "eu gosto de mel" e, em segundo, pela objetividade restrita dos juízos, tais como o "o mel contém açúcar e é doce", porque o juízo estético deve, de algum modo, ser universal e dissociado de um conceito. Sendo juízos reflexivos, os juízos estéticos do gosto não têm nenhum conceito adequado e podem, conseqüentemente, comportar-se somente como se fossem objetivos. Kant estava completamente ciente de que caminhava na direção do clichê contemporâneo, como "a beleza está no olho de quem olha". Tal crença, diz ele, primeiramente não pode esclarecer nossa experiência própria do belo, tanto que a tendência é sempre ver o belo como se ele estivesse de algum modo no objeto ou na experiência imediata do objeto. Em segundo, Kant argumenta que tal visão relativista não pode esclarecer o comportamento social de nossas reivindicações sobre o belo.

A fim de explorar as implicações do independentemente do conceito, Kant introduziu a idéia do "*freyes Spiel"* das faculdades cognitivas (compreensão e imaginação), e a idéia relacionada da comunicabilidade.

O terceiro momento. O terceiro momento introduz o problema da finalidade e do propósito. A finalidade de um objeto é o conceito existente no momento de sua criação, enquanto o propósito é a propriedade de o objeto parecer ter sido projetado. Kant reivindica que o belo deve ser compreendido como proposital, mas sem uma finalidade definida. Uma finalidade definida seria o conjunto das finalidades externas (o que o objeto propunha realizar), ou a finalidade interna (o que o objeto seria, simplesmente). No primeiro caso, o êxito do processo de realização é julgado de acordo com a utilidade; no segundo, de acordo com a perfeição.

Kant discute que o belo não é equivalente à utilidade nem tampouco à perfeição, mas mesmo assim ainda é intencional. O belo na natureza, então, aparecerá como intencional com relação à faculdade do juízo, mas sua beleza não terá nenhuma finalidade detectável, já que ela não é intencional em relação à cognição determinada. Certamente, isto ocorre porque o belo é aprazível e o prazer é definido como um sentimento que é despertado na realização de uma finalidade.

A intenção da arte é um conceito mais complexo. Embora obras de arte possam ter tido finalidades por trás de sua produção (o artista pode haver desejado expressar um determinado modo, ou comunicar uma determinada idéia, ou satisfazer um desejo), não obstante, elas não podem ser suficientes para que o objeto seja belo. Como juízes da arte, o conhecimento que temos sobre estas finalidades reais pode informar o juízo como pano de fundo, mas deve ser abstraído de formular corretamente o juízo estético. Não é justificável que a finalidade para a beleza do belo se torne desconhecida, mas ela não pode ser conhecida. Por fim, somos deixados com o problema de compreender como uma coisa pode ser intencional, sem ter uma finalidade definitiva.

O quarto momento. Kant tenta mostrar que os juízos estéticos devem passar no teste do ser necessário, o que significa de acordo com o princípio. Todos devem concordar com um juízo, porque ele segue este determinado princípio. Mas esta necessidade é de um tipo peculiar: é exemplar e condicionada. Por exemplar, Kant quer dizer que o juízo não segue nem gera um determinando conceito da beleza, mas se exaure em ser exemplar precisamente em um juízo estético.

Com a noção da circunstância, Kant alcança o coração do problema, questionando: sobre o que a necessidade do juízo está fundamentada; isto é, o que ela diz sobre aqueles que julgam?

Kant chama o fundamento de senso comum, com o que ele quer dizer princípio *a priori* de nosso gosto, isso é de nosso sentimento para o belo. Na cognição teórica da natureza, na comunicabilidade universal de uma representação, em sua objetividade e em sua base de princípios *a priori* tudo

está relacionado. Com isso, Kant enfatiza que a comunicabilidade universal, a necessidade exemplar e a base em um princípio a priori são maneiras diferentes de compreender a mesma condição subjetiva da possibilidade de juízo estético que chama de senso comum.

Kant sugere também que o senso comum depende ou é talvez idêntico às mesmas faculdades da cognição costumeira, isto é, aquelas características dos seres humanos que (como Kant mostra na primeira *Crítica*) tornam a experiência natural, determinativa. Aqui, entretanto, as faculdades estão meramente em harmonia melhor em vez de dar forma à cognição determinada.

O JUÍZO DO GOSTO

Há dois aspectos na resposta de Kant à questão de como os juízos estéticos acontecem.

- Primeiramente, na *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), Kant sugeria que nossa faculdade ou habilidade para julgar consistiria em meras processadoras de outras faculdades mentais, muito mais importantes, como os conceitos e intuições. Todo o interessante fundamental acontecia durante a formação dos conceitos ou na recepção das intuições.

Na KdU, Kant argumenta que o juízo próprio, como uma faculdade, tem um princípio fundamental que o governa, que define o propósito de todos os fenômenos a respeito de nosso juízo. Em outras palavras, ele pressupõe que tudo o que experimentamos pode ser manejado pelos poderes do nosso juízo. Normalmente, nós nem observamos mesmo que esta pressuposição está sendo feita, apenas aplicamos os conceitos, o que, contudo, não acontece no exemplo do belo. Isto acontece porque o belo chama uma atenção particular a seu propósito; mas também porque o belo não tem nenhum conceito sobre uma finalidade disponível, de modo que não podemos apenas aplicar um conceito e nos dar por satisfeitos com ele. Ao invés disso, o belo nos força a buscar conceitos que possamos talvez nunca encontrar. No entanto, o belo não é uma experiência estranha e

perturbadora, muito pelo contrário: é aprazível. Assim, o princípio do propósito é satisfeito de uma maneira nova e original.

- Perguntar o que seria esta maneira nova e original, nos leva ao segundo aspecto. Kant argumenta que as características da cognição (isto é, do pensamento) do projeto do belo não são, de fato, muito diferentes da cognição habitual sobre as coisas no mundo. As faculdades mentais são as mesmas: o entendimento, responsável pelos conceitos e a sensibilidade, (que inclui nossa imaginação) responsável pelas intuições. A diferença entre a cognição habitual e estética é, que no último caso não há nenhum conceito determinado que defina uma intuição. Ao invés disso, é permitido um *freyes Spiel* à intuição antes que ela se sujeite a um conceito, atuando, normalmente, em harmonia com a legitimidade da compreensão. É esta habilidade do juízo de trazer a sensibilidade e a compreensão a uma harmonia sinergética que Kant chama de senso comum.

Esta causa do senso comum explica como o belo pode ser proposital em relação a nossa habilidade de julgamento, sem ter, no entanto, nenhum propósito definitivo.

Kant acredita que o senso comum, igualmente, responde à pergunta de porque os julgamentos estéticos são válidos. Se forem uma função perfeitamente normal das mesmas faculdades da cognição envolvidas na cognição habitual, terão a mesma validez universal dos tais atos ordinários da cognição. A idéia de uma harmonia entre as faculdades da cognição torna-se agora uma idéia fundamental. Porque tal harmonia será intencional, porém sem possuir finalidade. Além disso, será universal e necessária, porque está baseada no senso comum universal e relacionada às mesmas faculdades cognitivas que permitem todo e qualquer conhecimento e experiência.

– Por último, por causa de sua natureza independente, esta harmonia deve ser desinteressada. Até agora, Kant não forneceu nenhum argumento decisivo sobre a existência do senso comum como um princípio do gosto. No melhor dos casos, o senso comum era aceitável como uma explicação possível da tendência à universalidade observada em juízos estéticos. Tal

demanda para a universalidade poderia ser esclarecida se fosse imaginado um princípio *a priori* para o gosto, que poderia também explicar a idéia da comunicabilidade universal. Este argumento, entretanto, é bastante fraco e Kant acredita que tem um caminho bastante estudado para provar o caso.

Durante os quatro momentos do belo, Kant fornece indícios importantes a respeito da razão transcendental da possibilidade de juízo estético, falando sobre comunicabilidade, senso comum e harmonia das faculdades secundárias cognitivas. Aqui ele interrompe seu discurso e se volta para o Sublime, descrevendo um problema diferente dentro do juízo estético e retornando à discussão da Dedução na apreciação do belo no § 30[207].

O SUBLIME[208]

Para Kant, o outro tipo básico de experiência estética é o Sublime. Como Sublime, são entendidas experiências relacionadas a grande poder e grandeza, como tempestades violentas, estar ao lado de grandes montanhas ou grande agitação nos mares. O Sublime pode se manifestar tanto matematicamente - se nossa habilidade para intuir, mensurável por grandezas físicas (sentir-se sufocado por estar entre grandes montanhas), está oprimida pelo tamanho da experiência estética - quanto dinamicamente - se nossa habilidade para querer ou resistir é oprimida pela força (por exemplo, a tempestade). O problema para Kant aqui é que esta experiência parece contradizer diretamente o princípio de utilidade da natureza para nosso julgamento. Kant observa que qualquer um esperaria que o sentimento da opressão acompanhasse aqueles sentimentos despertados pelo medo ou desconforto. Considerando que o Sublime pode ser uma experiência prazerosa, estas manifestações desagradáveis questionam o que exatamente acontece no Sublime.

---

[207] Ele justifica tal procedimento, com o pressuposto de que o Sublime não necessita de Dedução.
[208] *Zweites Buch. Analytik des Erhabenen.*
Erhaben: elevado, alto; *fig*. sublime, augusto; saliente, em relevo.

A resposta de Kant é que, de fato, a tempestade ou as montanhas não são o objeto real do Sublime como um todo. Em vez disso, o que é corretamente sublime são as idéias da razão: a saber, as idéias da totalidade absoluta ou da liberdade absoluta. De qualquer modo, nós sabemos que as enormes montanhas são insignificantes se comparadas à totalidade absoluta, da mesma maneira que a tempestade o é, se comparada à liberdade absoluta. O sentimento do Sublime é, conseqüentemente, um tipo da alternância rápida entre o medo da opressão e o prazer peculiar de ver a opressão ser oprimida.

Desde que as idéias da razão, particularmente a liberdade, se tornaram importantes para a teoria moral de Kant, parece haver uma conexão interessante entre o Sublime e a moralidade. Esta conexão é discutida por Kant sob o título de cultura moral, em que ele afirma que a experiência do Sublime completo não seria possível se os seres humanos não recebessem um treinamento moral que os ensinasse a reconhecer a importância de sua própria faculdade da razão.

Tradicionalmente, o Sublime tem sido a designação para os objetos que inspiram admiração, por causa do valor de seu tamanho, altura e profundidade (por exemplo, o oceano ou as pirâmides de Gizah), força (uma tempestade), ou transcendência (nossa idéia de Deus). Vis-à-vis o belo, o Sublime apresenta alguns enigmas originais a Kant. Três enigmas são dignos de nota;

- Primeiramente, enquanto o belo está relacionado à forma, o Sublime pode não ter forma definida;

- Em segundo, enquanto o belo revela (pelo menos para o juízo) uma intenção da natureza, o Sublime parece ser involuntário, descrevendo um objeto que se mostra discrepante, incongruente, ou mesmo violento às faculdades dos sentidos e da cognição.

- Finalmente, embora de um nível superior se possa esperar que a experiência do Sublime seja dolorosa de alguma forma, o Sublime ainda envolve o prazer. E a pergunta que se apresenta, então, é como?

Kant divide o Sublime em matemático (referindo-se a coisas que tenham grande importância nelas mesmas) e em dinâmico (referindo-se a coisas que tenham um valor de força com relação a nós, particularmente nossa vontade). O Sublime matemático é definido como algo "*absolutamente grande",* isto é, "*grande além de toda a comparação"* (§ 25) [209]. Geralmente, nós utilizamos algum tipo de comparação, embora ela não necessite ser explicitada (quando se diz que o Mont Blanc é grande, significa que, intuitivamente, ele está sendo comparado a outras montanhas).

O absolutamente grande, entretanto, não é o resultado de uma comparação. Agora, evidentemente, todo o objeto é mensurável - mesmo o tamanho do universo, quanto mais uma montanha na terra. Kant discute, então, essa medida não somente, matematicamente, na natureza (a contagem das unidades), mas confia, fundamentalmente, na estética (no sentido intuitivo, empregado na primeira *Crítica*) como uma unidade de medida.

Tratar de uma unidade de medida, seja ela um milímetro ou um quilômetro, requer um número (quantas unidades) e também um sentido de o que a unidade é. Isto significa que haverá limites absolutos na medida estética por causa das limitações das faculdades humanas finitas da sensibilidade.

- Em primeiro lugar, deve haver uma unidade de medida absoluta tal, que nada maior compreensível a supere;

- Em segundo lugar, deve haver um limite no número de tais unidades, que possam ser atadas à imaginação e assim compreendidas. Um objeto que exceda estes limites (não obstante seu tamanho matemático) seria apresentado como absolutamente grande – embora, naturalmente, seja ainda assim com respeito a nossas faculdades do sentido.

Entretanto, deve-se retornar ao segundo e terceiro enigma peculiar do Sublime. Como foi visto acima, com respeito ao belo, o prazer se encontra

[209] "*Wenn wir aber etwas nicht allein groß, sondern schlechthin, absolut, in aller Absicht (über alle Vergleichung) groß, d. i. erhaben, nennen, so sieht man bald ein: daß wir für dasselbe keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm, sondern bloß in ihm zu suchen verstatten."*

na realização de uma finalidade, ou pelo menos no reconhecimento de um propósito. Assim, se o Sublime se apresentar como o contador-intencional, porque e como o prazer está associado a ele? Em outras palavras, onde está o propósito da experiência do Sublime? Kant escreve no (§ 23):

> "Imediatamente se vê que nós nos expressamos completamente errados quando chamamos qualquer objeto da natureza de Sublime; se nós podemos chamar a muitos deles de belos, então como podemos denominar algo com um termo de aprovação se nós o apreendemos como contraproducente?" [210]

Este problema constitui o argumento fundamental de Kant de que algo mais além da mera irresistibilidade deve acontecer na experiência do Sublime de algum objeto. Na realidade, o que é verdadeiramente Sublime são as idéias de nossa própria razão. A irresistibilidade de objetos sensíveis conduz às mentes a estas idéias.

Contudo, tais apresentações da razão são, necessariamente, escondidas pelos sentidos. Além disso, a faculdade da razão não é, meramente, uma fonte inerte de tais idéias, mas caracteristicamente exige que tais idéias sejam apresentadas. Kant reivindica que a relação do objeto sensível irresistível com nossos sentidos está em harmonia ou analogia com a idéia racional de totalidade absoluta de algum objeto ou faculdade sensível. A experiência do Sublime se estende, assim, em um processo de duas camadas:

- Primeiramente, uma camada contraproducente em que nossas faculdades do sentido que malogram em concluir sua tarefa de apresentação.

- Em segundo, uma camada estranhamente intencional em que esta falha se apresenta como uma apresentação negativa das idéias da razão (que não poderiam de outra maneira ser apresentadas). Esta apresentação fornece também um propósito do objeto natural para o cumprimento das exigências da razão. Além disso, equipa as faculdades do sentido com um propósito supersensível novo e mais nobre, que passam a ser compreendidas como

---

[210] *"Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen Gegenstand der Natur erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können; denn wie kann das mit einem Ausdrucke des Beifalls bezeichnet werden, was an sich als zweckwidrig aufgefaßt wird?".*

adequadas a serem posicionadas corretamente em relação a nossa vocação supersensível, isto é, na hierarquia moral das faculdades. Além de simplesmente compreender as coisas sensíveis individualmente, nossa faculdade da sensibilidade, pode-se dizer, sabe agora para que ela existe. A conseqüência deste propósito é exatamente este prazer negativo que se teve de achar. O desprazer inicial da violência contra interesses sensíveis evidentes é combinado agora com um prazer mais alto erguendo-se do estranho propósito que Kant revelou. Interessante que, na descrição de Kant, nenhum destes sentimentos prevalece – ao invés disso, o sentimento do Sublime consiste em uma vibração única ou na rápida alternância destes sentimentos.

O Sublime dinâmico é similar. Neste caso um poder, ou força, é observado na natureza que é, ao mesmo tempo, irresistível frente à natureza humana corporal ou sensível. Tal objeto é, seguramente, temível, mas (porque nós permanecemos desinteressados) não é um objeto que causa medo. (Um dos exemplos de Kant aqui é a religião: Deus é temível, mas o homem correto não é receoso diante dEle. Esta é a diferença, diz, entre uma religião racional e a mera superstição.) Mais uma vez, o Sublime é uma experiência disposta em duas camadas. Kant escreve que tais objetos elevam a coragem da alma acima de seu nível médio costumeiro e permite-nos que descubramos em nós mesmos uma habilidade para resistir de uma forma completamente diferente. A natureza é, particularmente, chamada de "sublime, meramente porque eleva a imaginação à apresentação daqueles casos em que a mente pode se fazer sentir grande, mesmo acima da natureza, que é própria a sua vocação". A grandeza pertence, particularmente, à liberdade humana que é (por definição) inexpugnável às forças da natureza. Tal concepção de liberdade, como estando fora da ordem da natureza, mas exigindo ações sobre ela, é o núcleo da teoria moral de Kant. Assim podemos começar a perceber a íntima conexão entre o Sublime (aqui, o Sublime dinâmico) e a moralidade.

Esta conexão do Sublime torna-se ainda mais explícita na discussão de Kant sobre o que chama de cultura moral. O contexto questiona a modalidade dos juízos no Sublime, isto é, se eles têm a mesma exigência

implícita de aprovação necessária dos outros que os juízos no belo têm. Há um fator empírico que é exigido para o Sublime: a mente do experimentador deve ser receptiva às idéias racionais e isto pode acontecer somente em uma cultura que já entende a moralidade como sendo uma função da liberdade ou imagina os seres humanos como tendo uma dimensão que, de alguma maneira, transcende a natureza. O Sublime é, assim, possível somente para membros de tal cultura moral (e, Kant sugere que o Sublime e o moral podem, reciprocamente, contribuir para o fortalecimento dessa cultura). Assim, o sublime é sujeitado a uma contingência empírica. Contudo, prossegue Kant, nós somos justificados por exigir a todos que tenham necessariamente as condições transcendentais para tal cultura moral, e assim para o Sublime, porque estas condições são, similarmente ao exemplo do belo, as mesmas necessárias para o pensamento teórico e prático como um todo. As argumentações sobre a cultura moral mostram que, para Kant, a estética não se apresenta como um problema isolado para a filosofia, mas ligado intimamente às questões metafísicas e morais. Esta é mais uma razão importante para não se supor que a KdU seja um livro meramente sobre o belo e o sublime. Além disso, esta ligação tem um significado maior para Kant: mostra o juízo reflexivo em ação como se estivesse relacionado à razão teórica e prática, porque este era o grande problema que ele levanta em sua introdução.

O tratamento de Kant do Sublime levanta muitas dificuldades. Por exemplo, somente o Sublime dinâmico se relaciona com a idéia moral de liberdade. Daí o questionamento se o Sublime matemático e dinâmico são, verdadeiramente, diferentes como experiências particulares e em relação à cultura moral. Outra vez, Kant fornece uma razão interessante de como as grandezas são estimadas na discussão do Sublime matemático, mas não aborda o problema paralelo no Sublime dinâmico (como estimar uma força?). Finalmente, muitos leitores encontraram a premissa de toda discussão inteira inaceitável: na experiência do Sublime, o que é corretamente Sublime e se a idéia da razão, antes da natureza, deveria ser o seu sujeito.

ARTE E GÊNIO

Até aqui, o foco principal de Kant na discussão do belo e do Sublime foi a natureza. Agora, ele se volta para a arte. Kant supõe que a cognição envolvida no juízo da arte é similar à cognição envolvida no juízo do belo natural. Contudo, o problema que se apresenta na arte não é como se dá sua apreciação por um espectador, leitor ou ouvinte, mas como ela é criada. A solução orbita ao redor de dois conceitos novos: o gênio e as idéias estéticas.

Kant diz que a arte pode ser de bom gosto (isto é, concordando com o juízo estético) e mesmo assim desinteressante – faltando-lhe certo algo que lhe faria mais do que apenas uma versão artificial de um objeto natural bonito. O que fornece conteúdo à bela arte é uma idéia estética. Uma idéia estética é contraparte de uma idéia racional: enquanto a segunda é um conceito que nunca poderia ser sensivelmente exibido adequadamente, a primeira é um jogo das apresentações sensíveis a que nenhum conceito é adequado. Uma idéia estética é uma tentativa tão exitosa quanto possível na medida que logre a exibição de uma idéia racional. É o talento do gênio que gera idéias estéticas, mas isso não é tudo. Primeiramente, a modalidade da expressão deve também ser de bom gosto – já que a legalidade da compreensão é a condição da expressão ser, em todo o sentido universal e capaz, compartilhada. O gênio deve também encontrar uma modalidade de expressão que permita ao espectador, leitor ou ouvinte, não somente compreender seu trabalho conceitualmente, mas alcançar o mesmo estado de êxtase mental em que ele se encontrava no momento da criação de seu trabalho.

A partir do § 43, Kant se volta especialmente à bela arte pela primeira vez. O conceito de juízo estético, já apresentado anteriormente, permanece central em sua argumentação. Mas ao contrário da investigação do belo na natureza, o foco de sua atenção se desloca das condições transcendentais para o julgamento do belo como objeto às condições transcendentais de se

criar a bela arte. Em outras palavras: como é possível fazer a arte? Para resolver este questionamento, Kant introduz a noção de gênio.

Mas esta não é a única alteração. Kant se encontra no meio de uma mudança histórica completa do foco central da estética. Enquanto, anteriormente, a filosofia estética se satisfizera tomando seus exemplos preliminares de belo e sublime da natureza, depois de Kant, seu foco se desloca para as obras de arte: a bela arte parece tomar emprestada da natureza sua beleza e sublimidade. A bela arte é, conseqüentemente, um conceito secundário. Por outro lado, a natureza passa a ser vista, ao ser apreciada esteticamente, como se fosse intencional, projetada, ou um produto de uma inteligência. Assim, neste caso pelo menos, a noção de natureza pode ser vista como secundária em relação às noções de projeto ou produção, emprestadas diretamente da arte. Por isso, a relação entre natureza e arte torna-se muito mais complexa do que parece no início. O trabalho de Kant dá forma a uma importante parte da mudança histórica mencionada acima, que terá seqüência no movimento *Sturm und Drang* e no Romantismo do séc. XIX.

Assim, a fim compreender como a arte é possível, há de se compreender, primeiramente, o que é arte, e o que é produção da arte, frente aos objetos naturais e a produção.

- Primeiramente, Kant define natureza, por um lado, nas expressões como “a natureza de X” (por exemplo. “a natureza da cognição humana”), o que quer dizer, aquelas propriedades que pertencem essencialmente a X. Esta pode ser uma reivindicação empírica ou, mais geralmente em Kant, *a priori*. Por outro lado, a natureza pode ser um objeto com diferentes significados para Kant.

- Quando diz a natureza em oposição à arte, Kant se refere ao reino dos objetos não apresentados como os objetos da vontade sensível, isto é, que não são feitos nem tampouco influenciados por mãos humanas.

- Quando diz que a natureza como objeto da cognição, ele se refere a todo o objeto capaz de ser tratado objetiva ou cientificamente. Isto inclui coisas no

espaço fora de nós, mas também aspectos da natureza humana sensível que são os objetos das ciências, como a Psicologia.

- A natureza é também objeto de juízos reflexivos, o que implica em ser intencional e pré-adaptada com respeito ao juízo.

Kant prossegue com um longo esclarecimento sobre arte. Como um termo geral, outra vez, arte se refere à atividade de fazer algo de acordo com uma idéia precedente. Se fizer uma cadeira, devo saber, primeiramente, o que é uma cadeira. Distingue-se a arte da natureza, porque (embora se possa julgar a natureza intencional) sabe-se não haver nenhum pressuposto no fato, por exemplo, da abertura de uma flor. A flor não tem uma idéia de se abrir antes de sua abertura - a flor não tem uma mente ou vontade com a qual pode executar idéias.

Arte significa também algo diferente da ciência - como Kant diz, é a habilidade distinta de um tipo de conhecimento. Arte envolve algum tipo da habilidade prática, irredutível a conceitos determinados, que é diferente da mera compreensão de algo. Compreensão pode ser inteiramente ensinada, enquanto habilidade, o treino para adquiri-la possa ser de grande ajuda, deve confiar no talento inato. Arte é igualmente distinta de trabalho ou ofício – o último é algo que se satisfaz somente com o pagamento por alguma atividade e não pela mera atividade de criar algo. A arte é, como o belo, livre de interesses na existência do produto próprio.

Artes podem ser mecânicas ou estéticas. As artes mecânicas são aquelas que, embora diferentes de artesanato, são controladas por algum conceito que envolve uma finalidade para a qual ela é produzida. Artes estéticas são aquelas em que o objeto imediato é, simplesmente, o prazer próprio. Finalmente, Kant distingue entre a arte aprazível e a bela arte. A arte aprazível produz o prazer somente por meio da sensação, enquanto a bela arte utiliza diferentes meios de cognição.

Esta taxonomia da bela arte define mais precisamente a questão para Kant. O que acontece, então, na mente do artista? Não se trata apenas de aplicar o bom gosto, caso contrário todos os críticos da arte seriam artistas,

todos os compositores, músicos, e assim, sucessivamente. Tampouco não é, simplesmente, uma questão de expressão particular, fazendo uso de quaisquer meios que se tenha em mãos, já que seus produtos poderiam não ter gosto nenhum. Sentimo-nos razoavelmente seguros que possamos saber ser possível para os relojoeiros fazerem relógios ou mesmo bolhas de vidro para fundi-lo (o que não significa que o homem comum possa fazer relógios ou fundir o vidro, mas que esta ação é compreendida como um tipo da atividade). Nós investigamos também como é para alguém olhar uma obra do belo a fim de apreciá-la. Mas ainda não está claro como, no lado da produção, a bela arte é realizada.

Kant resume o problema em dois paradoxos aparentes. O primeiro destes é de fácil identificação. A bela arte é um tipo de produção intencional, porque é feita, enquanto a arte em geral é a produção de acordo com o conceito de um objeto. Mas a bela arte pode não ter nenhum um conceito adequado a sua produção, ou qualquer juízo sobre ela malogrará em ao menos uma das características chaves de todos os julgamentos estéticos: a intenção[211] sem uma finalidade. Assim, a bela arte deve ser ambos, e não ser, necessariamente, uma arte no geral.

Para introduzir o segundo paradoxo, Kant observa que nós temos um problema com o *elaborado* - que é exatamente o que chama atenção para si mesmo em um objeto ou evento artificial. O excesso de dramaticidade é um bom exemplo. Kant traduz este ponto, dizendo que ao contemplar uma obra de arte, devemos estar cientes dela como arte, mas ela deve, contudo, nos parecer natural. Como natural, neste caso, devemos entender algo que tenha a aparência de estar livre das regras convencionais do artífice; este conceito é derivado do segundo sentido da natureza descrito acima. O paradoxo é que a arte (a não natural) deve parecer natural.

Kant deve superar estes paradoxos e explicar como a bela arte pode ser produzida. No § 46, ele conclui a primeira etapa quando, ao definir o

[211] Também *Propósito.*

“gênio”, ele funde o conceito de natureza no primeiro sentido acima com natureza no terceiro sentido[212]. Escreve:

> “O gênio é o talento (o dom natural) que dá regras à arte. Desde que o talento é uma habilidade produtiva inata do artista e como tal pertence à natureza, nós poderíamos também pô-la desta maneira: O gênio é a predisposição mental inata (o *ingenium*) com que a natureza dá regra à arte.” [213]

Ou seja, isto, que torna possível produzir a bela arte, não é propriamente produzido - não pelo gênio individual, tampouco por meio de sua cultura, história ou formação. Da definição do gênio como o talento com que a natureza dá regras à arte, seguem as seguintes proposições fundamentais.

- Primeiro, a bela arte é produzida por seres humanos individuais, mas não como contingentes individuais. Isto é, não pela natureza humana no sentido empírico conhecido.

- Em segundo, a bela arte como estética pode não ter nenhuma regra ou conceito definitivo para produzi-la ou julgá-la. Mas o gênio fornece uma regra, inteiramente aplicável em sua produção, precisamente por meio das estruturas universais das habilidades mentais do gênio.

- Em terceiro lugar, a regra fornecida pelo gênio é mais uma regra para *o que* se produz, do que *como* se produz. Assim, enquanto a bela arte for uma bela apresentação de um objeto, isto obscurece, em parte, o fato de que o gênio está envolvido na criação original do objeto a ser apresentado. O “como” é, geralmente, comunicado pelo constante treino e apurada técnica e é governado pelo gosto, ao passo que o gosto é uma faculdade estimativa e não produtiva.

---

[212] P. 192.

[213] *“Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt. Da das Talent als angebornes productives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt”.*

- Em quarto, em função disto, originalidade é uma característica do gênio. Isto significa também que a bela arte nunca é propriamente uma imitação da arte precedente, embora possa "segui-la" ou ser por ela "inspirada" [214].

- Em quinto, a bela arte deve ter o olhar da natureza. Isto é necessário porque a regra de sua produção (esse conceito ou conjunto de conceitos de um objeto e de como o gênio pode influenciá-lo) é radicalmente original. Assim, a bela arte é natural no segundo sentido, já que ela se encontra fora do ciclo da produção ou reprodução pela qual todas as artes restantes se encontram, geralmente, limitadas, não podendo, assim ser imitadas. Isto conduz Kant a fazer alguns comentários indicativos, sobre as influências artísticas e escolas, o papel da cultura, da técnica e a instrução [215].

Fazendo várias distinções entre a matéria e a forma de expressão na obra do gênio - ou entre o objeto e sua apresentação - Kant as aplica a um estudo e análise crítica das belas artes, criando um sumário comparativo entre elas. De acordo com a maneira de apresentação de cada uma das belas artes, ele as divide entre as artes do discurso (especialmente a poesia, que Kant expressa ser a mais elevada das artes), as artes das formas visuais (escultura, arquitetura e pintura), e as artes que envolvem o toque de sons sensíveis (música) [216]. As últimas páginas desta parte do livro se preocupam com esta distinção. Entretanto, ele ainda não esclareceu que tipo de coisa é a regra do gênio.

---

[214] *"Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht: so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Producten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann. Wenn aber jemand sogar in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung wie ein Genie spricht und entscheidet, so ist es vollends lächerlich; man weiß nicht recht, ob man mehr über den Gaukler, der um sich so viel Dunst verbreitet, wobei man nichts deutlich beurtheilen, aber desto mehr sich einbilden kann, oder mehr über das Publicum lachen soll, welches sich treuherzig einbildet, daß sein Unvermögen, das Meisterstück der Einsicht deutlich erkennen und fassen zu können, daher komme, weil ihm neue Wahrheiten in ganzen Massen zugeworfen werden, wogegen ihm das Detail (durch abgemessene Erklärungen und schulgerechte Prüfung der Grundsätze) nur Stümperwerk zu sein scheint."*

[215] § 49-50.

[216] *"Es giebt also nur dreierlei Arten schöner Künste: die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke). Man könnte diese Eintheilung auch dichotomisch einrichten, so daß die schöne Kunst in die des Ausdrucks der Gedanken, oder der Anschauungen und diese wiederum bloß nach ihrer Form, oder ihrer Materie (der Empfindung) eingetheilt würde."*

O gênio fornece a matéria para a bela arte, enquanto o gosto lhe fornece a forma. O belo é sempre formal, como já se sabe. Assim, o que distingue uma matéria de outra, tal como o gênio exige? O que o gênio faz, segundo Kant, deve fornecer alma ou espírito ao não teria, de outra forma, inspiração. Esta idéia peculiar parece ser usada em sentido análogo a dizer que alguém que tem alma, tem nobreza ou um caráter moral profundo e exemplar, e não é raso ou parecido a um animal. Igualmente, pode haver uma bela arte sem inspiração, mas, seguramente, ela não será interessante. Pode haver também um inspirado *nonsense*, que tampouco será de interesse. O gênio inspira trabalhos de arte – empresta-lhes seu espírito - e o faz ligando a obra de arte ao que Kant chama de idéias estéticas.

A idéia estética é uma apresentação da imaginação ao que nenhum pensamento se adéqua. Ela é uma contraparte às idéias racionais com que nos deparamos ao tratar o Sublime, que são os pensamentos a que nada sensível ou imaginado pode ser adequado. Ela pode mesmo parecer excessiva a diferentes partes de nossos instrumentos cognitivos. As idéias estéticas são vistas para serem desenvolvidas depois da apresentação das idéias racionais – e é isto que lhes dá o “excesso” sobre os conceitos habituais.

No juízo do belo, tivemos uma harmonia entre a imaginação e a compreensão, tal que cada uma delas promoveu a extensão da outra. Kant diz, agora, que isso certamente é verdadeiro para todos os juízos do gosto, tanto para objetos naturais quanto para artificiais. No entanto, nós podemos distinguir entre a harmonia que se estabelece a partir da apreciação de uma bela forma e outra que toma lugar ao se experimentar uma forma bela que é a própria expressão de algo mais elevado e que não pode em nenhuma outra forma ser expressa. A noção da expressão é aqui muito importante, pois o que Kant está descrevendo é um processo estético e não um processo de compreender algo por meio de conceitos, para depois comunicar essa compreensão. A bela arte inspirada é bela, mas, além disso, é uma expressão do estado mental que é gerado por uma idéia estética.

No § 49 Kant tem duas maneiras diferentes para definir como as idéias estéticas podem se tornar o espírito da bela arte.

- Primeiramente, a idéia estética é a apresentação de uma idéia racional. Naturalmente, hoje se sabe que não existe tal apresentação adequada. Um exemplo óbvio pode ser a tentativa de um romancista ou dramaturgo em retratar um caráter moralmente correto, já que, para Kant, uma parte importante de nosso ser moral transcende o mundo dos fenômenos, logo, deve sempre haver uma má combinação entre a idéia e a descrição do caráter. Aqui a idéia estética parece funcionar induzindo a um excesso associado ou coordenado de pensamento que seja diretamente análogo ao excesso associado a apresentações imaginativas exigidas pelas idéias racionais. (Viu-se uma relação similar entre a demanda de idéias racionais e a atividade imaginativa na análise de Kant do Sublime). Na prática, isto envolverá, freqüentemente, o que Kant chama de atributos estéticos: imagens mais habituais, mais intermediárias: "Assim é a águia de Júpiter com o relâmpago em suas garras um atributo do rei poderoso dos céus e o pavão da suntuosa rainha dos céus". [217]

- Em segundo, a idéia estética pode ser uma apresentação impossivelmente perfeita ou completa de uma experiência empírica possível e de seu conceito (a morte, inveja, amor ou fama). Aqui a idéia estética não está apresentando uma idéia racional particular tanto como sendo uma função geral da razão: esforçando-se para um máximo, uma totalidade ou o fim de uma série. E o efeito é, novamente, uma expansão associada do conceito para além de seus limites determinados. Em todo caso, a idéia estética não é, meramente, uma apresentação, mas uma idéia que harmonizará a imaginação e a compreensão, criando o mesmo tipo de sentimento auto-suficiente do prazer em relação ao belo.

A teoria de Kant do gênio influenciou grandemente suas gerações e as subseqüentes. A separação radical do gênio estético da mente científica; a ênfase na expressão mágica (juntamente com as idéias e os atributos

[217] *"So ist der Adler Jupiters mit dem Blitze in den Klauen ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin".*

estéticos) do estado de mente em êxtase indescritível; a ligação da bela arte a um conteúdo metafísico; a exigência da originalidade; a colocação da poesia como a principal de todas as artes - todas estas reivindicações (embora não sejam todas inteiramente originais a Kant) se tornaram habituais e seriam difundidas por mais de um século após sua morte.

IDEALISMO, MORALIDADE E SUPERSENSILIBILIDADE

A partir do conhecimento da natureza, a suposta intenção da natureza se apresenta como *nonsense*. Não somente o conhecimento científico parece não ter nenhum espaço para o conceito de finalidade, mas muitos, e talvez todos, objetos naturais belos podem ser esclarecidos em termos puramente científicos. Assim, todo o princípio do propósito pode somente ser compreendido como ideal; isto é, tal princípio diz mais sobre a natureza particular de nossas faculdades cognitivas do que sobre o que é a natureza realmente.

Mas o princípio do propósito ainda é válido do ponto de vista das atividades do juízo. Isto significa que, para o julgamento, a pergunta válida é a respeito de como este propósito natural deve ser explicada. A única razão possível é que a aparência do propósito na natureza está condicionada pela natureza subjacente do reino supersensível. Mas isto significa que o belo é um tipo de revelação do substrato escondido do mundo e que este substrato tem uma afinidade necessária com nossos projetos humanos mais elevados. Kant faz uma série de analogias importantes entre a atividade do juízo estético e a atividade do juízo moral, conduzindo-o a reivindicar que o belo é o símbolo da moralidade. Vimos que Kant reivindica que toda razão da possibilidade transcendental dos juízos sobre o belo poderiam ser resumidas na noção do senso comum. Este princípio de senso comum é a forma que o princípio geral *a priori* da intenção da natureza para o juízo faz, quando tentamos compreender as condições subjetivas dos juízos estéticos do belo. Isto é, onde o princípio é tomado como uma regra que governa as condições de juízo estético, ele é chamado corretamente de senso comum. Mas, onde o princípio é tomado para funcionar como um conceito do objeto (belo), deve

ser visto como o princípio do propósito de toda a natureza para nosso julgamento. Mas a natureza, entendida cientificamente, não é intencional. Esta estranha situação causa o que Kant chama de uma dialética – reivindicações ou paradoxos do conhecimento claramente evidente que surgem do mau uso de uma faculdade. Ao mesmo tempo, como nas seções dialéticas das duas primeiras *Críticas*, Kant resolve o problema, apelando à idéia racional do supersensível. Os problemas dialéticos, para Kant, envolvem sempre uma mistura entre as idéias racionais do supersensível (que têm, no melhor dos casos, uma validade reguladora) e conceitos naturais (que têm uma validade garantida, embora restrita às aparências). Esta forma particular do problema dialético envolve duas asserções verdadeiras, contraditórias, embora evidentemente necessárias, que Kant chama de antinomia. Um problema dialético similar levantar-se-á na *Crítica do Juízo Teleológico.* Mas, neste momento, é suficiente ressaltar que a antinomia do gosto parece envolver duas reivindicações contraditórias sobre a origem dos objetos belos.

Entretanto, poderia ser o caso que a natureza, enquanto objeto das leis científicas ("natureza", porque Kant é afeiçoado a chamá-la de acordo com os princípios "imanentes" da compreensão), seja a própria responsável pelas belas formas nela mesma existentes (o exemplo de Kant é a formação de cristais bonitos, compreendida dentro da ciência da Química). Esta possibilidade demonstra o idealismo do princípio do propósito. Segundo Kant, "porque neste juízo não interessa para nós o que é a natureza ou qual é seu propósito, mas como nós a aceitamos" [218] § 58.

Mas, ao mesmo tempo, este idealismo também levanta a questão sobre o que condiciona as aparências belas: se nós estivermos atrás de um conceito que defina este propósito, devemos encontrá-lo no que Kant se chama de reino do supersensível que é subjacente a toda natureza e humanidade. Como já sabemos, nenhum outro conceito (como conceito natural, por exemplo) é adequado para a compreensão do objeto belo como belo. Assim, ao dar forma a um juízo estético, que julga um objeto belo como

[218] "*Denn in einer solchen Beurtheilung kommt es nicht darauf an, was die Natur ist, oder auch für uns als Zweck ist, sondern wie wir sie aufnehmen".*

intencional e sem finalidade, devemos aceitar a legitimidade do conceito racional de um reino subjacente supersensível a fim de esclarecer esta intenção. Esta aceitação é válida somente dentro deste juízo e para ele e não é assim, certamente de interesse do conhecimento. Assim, Kant pode emprestar a noção da idéia estética de seu juízo de bela arte e, falando agora do ponto de vista do juízo reflexivo, dizer que o belo é, *grosso modo,* sempre a expressão das idéias estéticas. Do ponto da vista do juízo, tudo acontece como se o belo fosse, enquanto desdobramento do mundo natural, o produto de um gênio. Tudo isto provoca o interesse da razão - porque o juízo desnudou a evidência extraordinária da realidade das reivindicações de maior envergadura da razão sobre o supersensível. A profundidade do belo, para Kant, consiste precisamente nesta hipótese sobre juízo; permite que sejam feitas conexões adicionais entre o belo e a moralidade e, finalmente, sugere a unidade de todas as disciplinas da filosofia.

A última seção principal da KdU trata da relação entre o belo e a moralidade, similarmente ao tratamento dispensado da relação do Sublime e da cultura moral. Kant reivindica que o belo é o símbolo da moralidade, um símbolo que deve ser definido como um tipo de apresentação de uma idéia racional em uma intuição. A apresentação em questão é uma analogia entre a maneira de como o juízo trata e se reflete sobre a idéia e a intuição simbólica. Assim, se a justiça é simbolizada por uma deusa cega com uma balança, não é, seguramente, porque todos os juízes são cegos. Ao invés disso, “cegueira” e “pesar” funcionam como conceitos em juízos de uma forma análoga ao conceito da justiça. Mostrando como o belo é, no geral, símbolo da moralidade, Kant lista quatro pontos:

- Ambos dão prazer diretamente e não com por meio de conseqüências;

- Ambos são desinteressados;

- Ambos envolvem a idéia de livre submissão à lei (submissão livre da imaginação, no caso do belo e da vontade no caso da moralidade);

- Ambos são compreendidos para ser fundamentados sobre um princípio universal.

Esta secção é duplamente importante:

- Primeiramente, porque Kant fornece um embasamento filosófico à noção de que o gosto deve ser relacionado à cultura e por meio dela também promove a moralidade. Esta é uma reivindicação ainda hoje atual.

- Em segundo, a ligação com a moralidade é uma particularidade da ligação básica entre a estética e os conceitos puros da razão (idéias).

Kant é referência imediata para a próxima geração de pensadores – Herder, Fichte, Hegel, Schiller e Goethe – e sua abordagem permitiu aos artífices do movimento *Sturm und Drang* estabelecer novos paradigmas estéticos que sedimentariam o terreno filosófico para a justificação do ideal romântico.

Sobre Herder e Fichte, por não haverem abordado diretamente a Estética, este trabalho falará superficialmente. Hegel, Schiller e Goethe serão abordados com mais detalhe.

HEGEL

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foi, talvez, o ponto culminante na filosofia alemã que se iniciou com Kant e, embora com freqüência o criticasse, seu sistema jamais teria surgido se Kant não houvesse existido. Sua influência, hoje decrescente, foi muito grande, não apenas, mas principalmente, na Alemanha. Em fins do séc. XIX, os principais filósofos, tanto na América, quanto na Inglaterra ou na Europa continental eram hegelianos. Fora da filosofia pura, muitos teólogos protestantes adotaram suas doutrinas, sendo que a sua filosofia da História afetou profundamente a teoria política. Marx, como é sabido, pertencia ao grupo de seus “jovens” seguidores da Universidade Humboldt, em Berlin, e conservou em seu próprio sistema alguns traços hegelianos importantes.

Em sua juventude sentiu-se muito atraído pelo misticismo e suas opiniões posteriores podem ser consideradas, até certo ponto, como uma intelectualização do que lhe havia parecido, antes, uma percepção mística.

De seu primitivo interesse pela mística, conservou a crença na irrealidade da separação; o mundo a seu ver não era uma coleção de unidades rigorosas, átomos ou almas, cada qual complemente subsistente por si mesmo. A aparente subsistência própria das coisas finitas parecia-lhe ser uma ilusão: nada, afirmava ele, é última e completamente real exceto o todo. Mas diferia de Parmênides e Baruch de Spinoza[219] (1632-1677) na concepção do todo, que imaginava não como uma substância simples, mas como um sistema complexo - como um organismo.

As coisas, aparentemente separadas, de que o mundo parece ser composto, não são, simplesmente, uma ilusão, cada qual tem um grau maior ou menor da realidade e a sua realidade consiste no aspecto todo, que é o que se vê, quando encarado verdadeiramente. Este critério é acompanhado, naturalmente, de uma incredulidade quanto à realidade do tempo e do espaço como tais, pois estes, se tomados como completamente reais, implicam separação e multiplicidade. Tudo isso deve ter ocorrido, primeiro ao espírito como uma visão mística; sua elaboração intelectual apresentada em seus livros deve ter ocorrido mais tarde.

Hegel afirma que o real é racional e que o racional é real. Mas quando diz isto, não quer dizer com o real o que um empirista daria a entender. Admite, e até mesmo insiste, que aquilo que para o empirista parecem ser fatos é (e <u>devem</u> ser) irracional, e só depois que seu caráter aparente foi transformado, após o contemplarmos como aspectos do todo, que se vê que se trata de algo racional. Não obstante, a identificação do real e do racional, conduz inevitavelmente, à complacência inseparável da crença de que “tudo o que é, é arrazoado”.

[219] Filósofo holandês oriundo de uma família judaico-portuguesa, daí também BENTO de Spinoza.

O todo é chamado por Hegel, em toda a sua complexidade como único ente existente, de Absoluto. O Absoluto é espiritual e a opinião de Spinoza de que tem atributos e extensão é rejeitada.

Seus livros mais importantes são as duas *Wissenschaft der Logik* (1812-1816), que devem ser entendidas para que se possa apreender seus pontos de vista sobre outras questões. Muitos de seus textos, como aqueles que tratam de suas reflexões estéticas, são frutos de anotações de aula de seus alunos, como as de Heinrich Gustav Hotho (1802-1873) que resultaram nas *Vorlesungen über die Ästhetik,* publicadas em três volumes em 1835, 1837 e 1838.

A LÓGICA DE HEGEL

A lógica, tal como Hegel entende esta palavra, é por ele considerada o mesmo que a metafísica, completamente diferente do que, comumente, se chama lógica. Sua opinião é a de que, qualquer predicado ordinário, se tomado como qualificando a realidade do todo, se torna contraditório. Pode-se tomar, como exemplo grosseiro, a teoria de Parmênides de que, o Um, que é o único real, é esférico. Nada pode ser esférico a menos que tenha um limite e não pode ter um limite a menos que haja algo (a menos espaço vazio) fora dele. Por conseguinte, supôs-se que o universo como um todo é esférico e contraditório. Este exemplo poderia também ser dado para ilustrar a dialética, que consiste em tese, antítese e síntese. Russel, contudo, oferece um exemplo, um pouco banal, mas definitivamente esclarecedor sobre a lógica dialética hegeliana.

Primeiro dizemos: “a realidade é um tio”. Esta é a tese. Mas a existência de um tio implica na de um sobrinho. Já que nada realmente existe, exceto o Absoluto, temos agora de admitir a existência de um sobrinho e temos de concluir: “o Absoluto é um sobrinho”. Isto é a antítese. Mas temos contra isso a mesma objeção que surge contra a afirmação de que o Absoluto é um tio; por conseguinte, somos levados à opinião de que o Absoluto é um todo composto de um tio e sobrinho. Esta é a síntese. Mas

esta síntese ainda não é satisfatória, porque um homem só pode ser tio se tiver um irmão ou irmã que tenha um filho, sendo pai ou mãe do sobrinho. Diante disso, somos levados a aumentar o nosso universo e a incluir o irmão e a irmã como sua esposa ou marido. Desta forma, conforme se afirma, podemos ser levados pela força da lógica, partindo de qualquer predicado sugerido do Absoluto, à conclusão final da dialética, chamada a Idéia Absoluta. Durante todo o processo, há uma suposição subjacente de que nada pode ser realmente verdadeiro, a menos de que se refira à realidade como um todo. Para esta suposição subjacente, há uma base na lógica tradicional que dá por assentado que toda proposição tem um sujeito e um predicado. De acordo com este critério, todo fato consiste de algo que tenha alguma propriedade. Deriva-se daí, que as relações não podem ser reais, já que implicam em duas coisas e não uma. "Tio" é uma relação e um homem pode tornar-se tio sem que o saiba. Neste caso, partindo de um ponto de vista empírico, o homem não é afetado ao converter-se em tio; não tem qualidade alguma que já não possuísse antes, se por "qualidade" compreendemos algo necessário para descrevê-lo como ele é em si mesmo, à parte de suas relações com outras pessoas e coisas. A única maneira pela qual sujeito-predicado lógico pode evitar esta dificuldade é dizendo que a verdade não é uma propriedade somente do tio ou do sobrinho, mas do todo composto de tio e sobrinho. Já que tudo, exceto o Todo, tem relações com as coisas exteriores, segue-se daí que nada completamente verdadeiro pode ser dito sobre as coisas separadas e que, de fato, somente o Todo é real. Isto se segue mais diretamente do fato de que "A e B são dois" não é uma proposição de sujeito-predicado e, por conseguinte, segundo a base da lógica tradicional, não pode haver tal proposição. Portanto, não há duas coisas no mundo, assim o Todo é considerado como unidade: é a única coisa que existe de real.

A Idéia Absoluta com que termina a *Wissenschaft der Logik* é um tanto parecida ao Deus de Aristóteles. É o pensamento pensando a respeito de si mesmo. É claro que o Absoluto não pode pensar senão em si mesmo, pois que não há nada mais, exceto para nossos modos parciais e errôneos de apreender a Realidade. Diz que o Espírito é a única realidade e que seu

pensamento se reflete em si mesmo pela consciência que tem de si. Segundo Hegel[220],

> "a idéia absoluta, entendida como a unidade da idéia subjetiva e objetiva, é a noção da Idéia, uma noção cujo objeto *(Gegenstand)* é a Idéia como tal e para a qual o objeto *(Objekt)* é Idéia – um objeto que abrange todas as características de sua unidade".

Embora o texto se pareça complicado à primeira vista (e o é), sua essência é um tanto menos complicada. A Idéia Absoluta é o pensamento puro pensado no pensamento puro. Isto é tudo o que Deus faz através das idades – na verdade, um Deus professoral.

A ESTÉTICA DE HEGEL NOS *VORLESUNGEN ÜBER DIE ÄSTHETIK* (1835-1838)

Em seu prefácio para a 1ª edição das *Vorlesungen* de Hegel, Hotho inicia concluindo que a palavra Estética[221] não é o termo mais apropriado para a área da Filosofia a se ocupar com a Bela-Arte[222], pois "estética" define melhor uma ciência do sentido ou da sensação, ainda apoiada na tradição de Wolff[223], quando obras de arte eram consideradas a partir das sensações que deveriam provocar.

Por meio desta definição, Hegel exclui o belo natural de seu objeto, não negando que, usualmente, podemos qualificar objetos da natureza de belo (cores, céu, rio, flores...), justificando esta exclusão com a argumentação de que o belo artístico está acima da natureza,

> "pois a beleza artística é nascida e renascida do espírito e quanto mais o espírito e suas produções são colocados acima da natureza e seu fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima do belo na natureza".

---

[220] *"Die absolute Idee ist die Einheit der subjektiven und der objektiven Idee, der Begriff der Idee, dem die Idee als solche der Gegenstand ist, die sich selbst denkende Idee."* In HEGEL, G.W. F. http://www.textlog.de/hegel-7.html.

[221] Gr. *Aisthanesthai*: "perceber"; *aisthesis*: "percepção"; *aisthetikos*: "o que é capaz de percepção"

[222] É a definição de Hegel para Estética.

[223] Christian Wolff (1679-1754). Fiósofo alemão cuja escola dominava a filosofia alemã antes de Kant.

Esta superioridade diz respeito diretamente ao espírito e à sua beleza diante da natureza, pois somente ele é verdadeiro, que tudo abrange em si mesmo. Neste sentido, o belo natural aparece somente como reflexo do belo pertencente ao espírito, de modo incompleto e imperfeito que está contido no próprio espírito.

Contudo, limitando o objeto de estudo – o belo na arte – acena-se com novas dificuldades, que podem surgir quando da hesitação em considerar a bela arte digna de tratamento científico. A arte deve pertencer, propriamente, à remissão e distensão do espírito, assim, é inadequado tentar tratar algo com seriedade científica que não possua, por si só, uma natureza séria. Isso de longe não alcança as belas artes, que já foram consideradas luxo, no que toca sua relação com a necessidade prática em geral e com a moralidade e religiosidade em particular, mas um luxo do espírito que oferece uma soma maior de vantagens do que desvantagens e que em sua época, é recomendada como mediadora entre razão e sensibilidade, inclinação e dever, uma verdadeira reconciliadora destes elementos que se opõem em uma luta dura.

Hegel, inferindo que a arte, na medida em que deixa sair o seu conteúdo na existência efetiva *(Dasein)* para uma existência determinada *(Existenz)*, torna-se uma arte particular e, por conseguinte, apenas agora pode-se falar de uma arte real e, com isso, do início efetivo da arte; com a particularidade, porém, de que ela deve promover a objetividade da idéia do belo e da arte, resultando, imediatamente, em uma totalidade do particular. Ele começa sua discussão sobre as artes particulares, formadoras de um sistema determinado e articulado em si mesmo da arte efetiva real, dividindo-as em cinco campos:

- Arquitetura, como a mais próxima do ideal clássico de arte,

- Escultura,

- Pintura,

- Música,

- Poesia.

Elas se fazem ordenar em três formas de arte e se diferenciam na medida do refinamento de sua sensibilidade[224] e sua liberdade do material que lhe serviu de base.

Em primeiro lugar temos diante de nós a Arquitetura como o início fundamentado por meio da coisa mesma. Ela é o início da arte, pois, para a exposição de seu conteúdo artístico, a arte não encontrou, em geral, no seu começo, nem o material adequado nem as Formas correspondentes e tem de se satisfazer, portanto, com o mero procurar da verdadeira adequação e na exterioridade do conteúdo e do modo de exposição. O material desta primeira arte é o não-espiritual em si mesmo, a matéria pesada e configurável apenas segundo as leis da gravidade; suas Formas são as imagens da natureza exterior, unidas regular e simetricamente num mero reflexo exterior do espírito e na totalidade da obra de arte. Entre as artes ela é a mais próxima a se aproximar do conceito de necessidade prática.

A segunda arte é a Escultura. Para o seu princípio e conteúdo ela tem a individualidade espiritual como o ideal clássico, de modo que o interior e espiritual encontram sua expressão na aparição corpórea imanente ao espírito, a qual a arte deve expor aqui na existência artística efetiva. Ela toma como seu material, por conseguinte, ainda a matéria pesada em sua totalidade espacial, sem, contudo, formar regularmente a mesma com respeito a sua gravidade e às condições naturais dela segundo as Formas do orgânico ou inorgânico ou, com vistas a sua visibilidade, rebaixá-la a uma mera aparência *(Scheinen)* do aparecer exterior *(Erscheinens)* e particularizá-la essencialmente em si mesma. Mas a Forma *(Form),* determinada por meio do conteúdo mesmo, é aqui a vitalidade real do espírito, a forma *(Gestalt)* humana e o organismo, objetivo dela alentado pelo espírito, organismo que tem de se configurar para a aparição adequada da autonomia do divino em seu repouso elevado e grandeza quieta, não tocado pela ambigüidade e limitação do agir, dos conflitos e padecimentos.

[224] *Sinnlichkeit:* sensualidade, mas aqui deriva de seu radical *Sinn*: sentido.

Em terceiro lugar devemos reunir em uma última totalidade as artes que são chamadas para configurar a interioridade do subjetivo. O início deste último todo é formado pela Pintura, na medida em que ela emprega a forma exterior inteiramente para expressão do interior, que, então, expõe no interior do mundo circundante não apenas o encerramento ideal do absoluto em si mesmo, mas também traz o mesmo para a intuição como subjetivo em si mesmo em sua existência, querer, sentir, agir espirituais, em sua atividade e relação com outro e, portanto, também no sofrimento, na dor e na morte, no círculo inteiro das paixões e satisfações. O seu objeto *(Gegenstand)* não é mais, portanto, Deus como tal, como objeto *(Objekt)* da consciência humana, mas esta mesma consciência: o Deus ou em sua efetividade do agir e sofrer subjetivamente vivo ou como espírito da comunidade, como o espiritual que se sente, tranqüilo em seu renunciar, em seu sacrifício, em sua animação e alegria de viver e atuar no seio do mundo existente. Como meio para a exposição deste conteúdo, a Pintura, no que concerne à forma, pode se servir em geral do fenômeno exterior, tanto da natureza como tal quanto do organismo humano, na medida em que o mesmo deixa o espiritual brilhar claramente através de si. Como material, ao contrário, ela não pode usar a materialidade pesada e sua existência completamente espacial, mas tem que interiorizar em si mesmo este material, tal como faz com as formas. A esse respeito, o primeiro passo pelo qual o sensível se eleva no espírito consiste, por um lado, na superação do fenômeno sensível real, cuja visibilidade é transformada em mera aparência da arte; por outro lado, na cor, por meio de cujas diferenças, transições e fusões se realiza esta transformação. Por isso, a Pintura concentra para a expressão do Ânimo interior a triplicidade das dimensões espaciais na superfície como a interioridade mais próxima do exterior e expõe as distâncias e as formas espaciais por meio do aparecer da cor. Pois a pintura não tem a ver com o tornar visível em geral e sim com a visibilidade que tanto se particulariza em si mesma quando se torna interior. Na escultura e na arquitetura, as formas se tornam visíveis por meio da luz exterior. Na pintura, ao contrário, a matéria escura em si mesma tem em si mesma o seu interior, o ideal, a luz; ela é banhada de luz em si mesma e, por esta razão, a luz está obscurecida

em si mesma. Mas a unidade e a interpenetração recíproca *(Ineinsbildung)* da luz e do escuro é a cor.

O oposto à Pintura em uma única e mesma esfera é formado pela Música. O seu elemento autêntico é o interior como tal, o sentimento destituído por si mesmo de forma, que não é capaz de se manifestar no exterior e na sua realidade, mas apenas por meio da exterioridade que rapidamente desaparece na sua exteriorização e que suprime a si mesma. Por isso, o seu *conteúdo* constitui a subjetividade espiritual em sua unidade em si mesma imediata, subjetiva, o ânimo humano, o sentimento como tal, o seu material constitui o som, a sua configuração *(Gestaltung)* constitui a figuração, a concordância, o separar-se a si, o unir, o opor, o contradizer-se e dissolver-se dos sons segundo as suas diferenças quantitativas de um em relação ao outro e sua medida temporal desenvolvida artisticamente.

O que sucede à pintura e à música é a arte do discurso, a Poesia em geral, a absoluta, verdadeira arte do espírito e sua exteriorização como espírito. Pois tudo o que a consciência concebe e configura espiritualmente em seu próprio interior, apenas o discurso pode assumir, expressar e trazer diante da representação. Segundo o conteúdo, a poesia é, por isso, a arte mais rica, mais ilimitada. Contudo, o que ela ganha pelo lado espiritual, ela perde igualmente pelo lado sensível. Na medida em que ela não trabalha nem para a intuição sensível como as artes plásticas, nem para o sentimento meramente ideal como a música, mas quer fazer os seus significados do espírito, configurados no interior, apenas para a representação e a intuição espiritual, assim, o material por meio do qual ela se manifesta, conserva para ela apenas ainda o valor de um meio, se bem que tratado artisticamente para a exteriorização do espírito junto ao espírito e não vale como uma existência sensível, na qual o conteúdo espiritual está em condições de encontrar uma realidade correspondente a ele. Dentre os meios considerados até agora, este meio só pode ser o som como o material sensível relativamente ainda mais adequado ao espírito. O som, contudo, não conserva aqui, tal como na música, validade por si mesmo, de modo que pudesse se esgotar na configuração do mesmo a única finalidade

essencial da arte, mas ele preenche, inversamente, inteiramente com o mundo espiritual e o conteúdo determinado da representação e intuição e aparece como mera designação exterior deste conteúdo *(Gehalt).* No que diz respeito ao modo de configuração da poesia, ela se mostra, neste sentido, como a arte total por meio do fato de que ela repete no seu campo o modo de exposição das artes restantes, o que é apenas relativamente o caso da pintura e da música. Por um lado, a saber, ela dá ao seu conteúdo como poesia épica, a Forma da objetividade, que certamente não alcança também aqui uma existência exterior tal como nas artes plásticas e sim é um mundo apreendido pela representação na Forma do objetivo e exposto como objetivo para a representação interior. Isto constitui o discurso propriamente dito como tal, que se satisfaz em seu próprio conteúdo e na exteriorização dele por meio do discurso. Por outro lado, contudo, a poesia é inversamente, igualmente discurso subjetivo, o interior que se evidencia como interior, a lírica, que a música chama em sua ajuda a fim de penetrar mais profundamente no sentimento e no ânimo. Finalmente, a poesia progride também para o discurso no interior de uma ação fechada em si mesma, que tanto se expõe a si, objetivamente, quanto exterioriza o interior desta efetividade objetiva e, portanto, pode ser irmanada com a música e gesto, mímica, dança, etc. Esta é a arte dramática, na qual o homem inteiro expõe reprodutivamente a obra de arte produzida pelo homem[225].

Hegel também tem estudos sobre minérios e o Reino Vegetal e, munido de suas conclusões nesse âmbito, conclui que a natureza é o fora de si, com desenvolvimento paulatino e desembocando na consciência humana. Apoiado em Kant, ele afirma que o Belo Natural não é objeto da Estética e somente o Belo Artístico, nascido no Espírito[226]. Para Hegel não existem pressupostos: a filosofia deve se orientar frente ao que existe e aí está. Na Enciclopédia é a Ciência que prova[227] a Estética, definindo-a, e desta definição ele toma algumas características para fundamentar seu pensamento.

[225] HEGEL, G.W.F. Cursos de Estética, III, 259-262. São Paulo: EdUSP, 2002.
[226] Isto não significa que o espírito esteja contra a natureza, mas como o homem lida com ela sem dela depender: é o homem que estabelece a relação com ela.
[227] Provar ≠ Existir.

As duas dificuldades que se lhe apresentam, a partir do exame da arte a partir da filosofia, na discussão do caminho da arte são:

- Artística e

- Filosófica.

A bela arte não é passível de leitura científica, servindo para deleite e formação de um lado suave da vida e, ao encontrar algo fora da realidade, pode parecer supérflua segunda a História (que é uma discussão que sempre acompanhou a Arte). Enquanto atividade da imaginação, a Filosofia tem regras e, no juízo da arte, deve ser avaliada pelo gosto sem que possa dar conta desta fantasia. Assim, a arte trata da liberdade, ao passo que a ciência trata da necessidade.

"A arte é livre": com esta máxima Hegel atribui beleza à arte, elevando-a a mesma esfera da religião e da filosofia, já que, somente por meio delas é que o homem encontra a plenitude, o mundo supersensível. O reino da bela arte não é, contudo, a ilusão, mas a aparência *(Erschein)* do espírito, o que provoca o conceito de Grande Arte, por meio da qual os povos se exprimem de forma mais significativa (como a arquitetura e escultura para os gregos). A verdade é mutável e vai se gerando por meio da arte em um processo consciente até o momento em que o espírito sai de si e se observa a partir da exterioridade - quando o espírito chega a si – e se manifesta na arte, como Absoluto. Assim, Forma da Arte é a expressão do Absoluto, do Divino, anterior à religião e à filosofia.

Hegel continua argüindo que a Arte é igualmente a exploração do sensível e o Homem é pela Arte, pelo sensível, sua mais alta maneira de ser. Para a filosofia, esta Arte é alcançada pelos gregos, inventada pelos cristãos e ultrapassada pelos românticos; com isso, Hegel desenvolve a limitação histórica da arte, que, conseqüentemente, só pode ser apreciada dentro destes limites, criando uma genealogia da Arte – os modos de se pensá-la - por meio desta apreciação do universal e do particular. Enquanto no modo universal a idéia se manifesta na sensibilidade para alcançar

determinação, no particular ela se centra nas manifestações artísticas características de cada povo.

Aristóteles define uma importante Teoria da Arte na *Poética*, decodificando a Tragédia na teoria, como generalização da forma particular. Hegel o critica[228], porque sua teoria teria se baseado em poucos casos e sua teoria engessaria o particular, enquanto o correto seria admitir um universal particularizado. Com a derrocada das *Poéticas*, surge a contemplação histórica, que permite apreciar toda obra de arte historicamente e com ela, o conceito de gênio, determinante para a gênese da obra de arte. O Romantismo se entende, segundo Hegel, pela manifestação do subjetivo, posicionado como manifestação histórica e originado no gênio. Com isso, o belo torna-se, igualmente, uma categoria histórica, referindo-se diretamente ao momento em que ele se realizou.

Para seu melhor entendimento, Hegel propõe um novo esquema para a leitura da obra articulada na História:

Pré-arte	Arte	Exaustão/ultrapassagem da arte
Surgimento	Grécia	Mundo moderno

A importância de Hegel para a Estética é enorme. Suas análises e propostas nos *Vorlesungen über die Ästhetik* cristalizam a ruptura da criação e apreciação da Arte com os padrões históricos externos que a determinavam, equacionando a ruptura da Forma e justificando a geração romântica e os movimentos nacionalistas do séc. XIX.

[228] Era muito comum em sua época criticar as *Poéticas*, em função do recém discutido conceito de “gosto”, como importante formador do juízo estético.

SCHILLER

Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) foi poeta, filósofo e historiador alemão e é tido como um dos mais importantes dramaturgos alemães. Grande poeta, ele tem uma importante contribuição à Estética e Filosofia da Arte na obra *Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* sucessão de vinte e sete ensaios, escritos em forma epistolar e publicados em sua revista *Horen*, a partir de Janeiro de 1795, baseados nas cartas filosóficas escritas entre Fevereiro e Dezembro de 1793, com o apoio do duque de Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg Friedrich Christian II, (daí o nome de *Cartas de Augustenburg - Augustenburger Briefe* - pela qual elas também são conhecidas), e perdidas no incêndio do castelo Christianborg em Kopenhagen em 1794. Nestes ensaios, Schiller discute tópicos relativos à Revolução Francesa e à KdU de Kant.

ÜBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN (1795)

Primeiramente, Schiller pensou em escrever um livro sobre Estética e o Belo com o nome *"Kallias*[229] *oder Über die Schönheit"* e ainda discutir as proposições de Kant sobre o belo e o gosto, que, segundo Schiller, seriam subjetivas. O dualismo de Kant entre o mundo empírico e inteligível, razão e sensorialidade corresponde à confrontação de Schiller entre necessidade e liberdade, sensorialidade e razão, fantasia e inteligência, arbitrariedade e princípios como natureza e cultura. As reflexões schillerianas sobre a filosofia moral, antropológicas e da filosofia da História são bastante detalhadas em "*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*[230]*"* e, ao lado de seu protesto contra a ditadura da Razão do Iluminismo, arbitrariedade dos sentidos e da natureza, se mostram de suficiente importância para estarem presentes como contribuição a este trabalho.

[229] Trata da realidade ontológica e metafísica do belo. Enquanto a estética trata de sua realidade como aparência concreta e sensível.
[230] http://www.kuehnle-online.de/literatur/schiller/werke/phil/aestherzieh/01.htm.

OS ENSAIOS

Schiller começa o primeiro grupo de cartas (da primeira à quinta), descrevendo a discrepância entre a natureza e a razão: se por um lado, a natureza provoca muitos homens com a necessidade de libertar seus instintos, por outro, a razão de poucos, como conquista cultural, subjuga a própria natureza e aquela dos demais homens. Natureza e razão definem, assim, quando em relação uma com a outra, um "Estado de emergência".

Na primeira carta Schiller define o tema das cartas como pesquisas sobre o belo e a arte[231] confrontados com os princípios de Kant; na segunda, ele afirma que o homem somente pode se libertar por meio do Belo; na terceira ele diz que uma cultura moral ou uma ditadura da razão não podem se impor ao Homem, tirando-lhes sua verdadeira natureza; uniformidade e confusão moral só podem ser impedidas pela totalidade do caráter, discute ele na quarta carta. A educação estética começa aqui, quando ela trabalha ao mesmo tempo tanto sensorial quanto racionalmente, isto é, para se mudar a sociedade, deve-se começar pelo indivíduo a fim de conseguir-se criar uma transição entre um repressivo "Estado de emergência" e um Estado de liberdade moralmente duradouro, implicando aqui na melhoria do caráter dos indivíduos, para que possam ser tratados moralmente e não como "bárbaros", cujos fundamentos destroem seus sentimentos ou como um "selvagem", cujos fundamentos dominam seus sentimentos. Na quinta carta Schiller se queixa tanto da falta de natureza das "classes civilizadas", que defendem seus direitos e propriedades egoisticamente, quanto à natureza simples das "classes mais numerosas e inferiores", que agem segundo seus impulsos brutos e sem lei.

No segundo grupo de cartas (da sexta à décima) Schiller discute as realidades sócio-culturais de seu tempo e se dedica à busca de um conceito de belo objetivo, a fim de esclarecer, de que forma o belo pode ser uma condição fundamental para a liberdade.

[231] *"Untersuchungen über das Schöne und die Kunst".*

Na sexta carta, o tema é como a unidade dos sentidos e do espírito dos antigos gregos se desenvolveu por meio do progresso da ciência e do Estado, à custa dos indivíduos, que somente podem mostrar uma pequena parte de suas habilidades. A separação das ciências particulares, da Igreja do Estado, das leis e dos costumes na esfera social, marginaliza o homem por meio da divisão do trabalho e especialização; a subdivisão em estados desviou-o de sua própria harmonia, a unidade entre corpo e alma. O teórico tem um coração frio, por que ele retalha o todo e anula o efeito emocional, enquanto o homem de negócios tem um coração apertado, porque ele não pode ver além de seu horizonte para enxergar o todo. O progresso segue à custa dos indivíduos. Na sétima carta Schiller afirma que os prejuízos individuais dos desenvolvimentos sociais não se resolvem facilmente, mas significam desenvolvimento e são "uma tarefa para mais de um século"; ele diz que a razão como conquista do Iluminismo se libertou dos enganos dos sentidos enquanto a filosofia, como ciência da cognição rejeita o caminho para a natureza. "Sapere aude" é o caminho que deve ser trilhado. Mas para o povo trabalhador, cansado da luta contra a necessidade, falta a "energia da coragem", enquanto Estado e Igreja se recusam a devolver seu poder. Um reconhecimento da razão deve ser valorizado, por que ele forma o caráter, ao mesmo tempo em que por ele é formado, "porque o caminho para a cabeça deve ser aberto pelo coração".[232] Uma melhora das relações políticas pode partir, somente, do "enobrecimento do caráter". Na nona carta, Schiller se coloca diante da questão de como tal caráter pode se desenvolver sob a constituição de um Estado bárbaro. "Este mecanismo é a Bela Arte[233]", porque ela é, como a ciência, imune à "arbitrariedade dos homens[234]". O homem pode limitar as condições para seu exercício, mas nunca determinar seu conteúdo e objetivos: "*Wahrheit und Schönheit".* O artista não deve se sacrificar por seu tempo, mas deve seguir o Idealismo de seu coração e provar coragem constante, a fim de ser determinado. Então, o ritmo tranqüilo do tempo trará consigo o desenvolvimento necessário para um Humanismo atual. Ele se volta, então, contra a arte representativa e

[232] *"weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muss geöffnet warden".*
[233] *"Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst".*
[234] *"die Willkür der Menschen".*

ligada a uma finalidade, porque ela não é mais determinada pela verdade. Em sua época o homem se desviou pelos dois caminhos, da brutalidade das classes inferiores e da frouxidão e perversão das classes civilizadas, contra sua própria determinação. O belo deve resgatar o homem deste erro duplo, pois do contrário ele não encontrará resposta para seus problemas. A afirmação dos contemporâneos de Schiller de que o refinamento dos costumes é conseqüência de um sentimento desenvolvido, é refutado por Schiller, que se serve dos exemplos de povos antigos e novas nações em que "o belo fundou seu domínio somente com a queda de suas virtudes[235]" e se desenvolveu com o sacrifício da liberdade política; em seguida ele questiona o conceito do belo, porque o belo experimentado parece não ter as conseqüências desejadas e conclui que há um belo que não se baseia na experiência, mas se apresenta como requisito necessário da humanidade.

O terceiro grupo de cartas compreende as cartas de número onze a dezesseis. Schiller desenvolve aqui o ideal do belo como ideal da humanidade. Dois conceitos fundamentais – emocionalidade e racionalidade – devem ser aceitos, porque são verdadeiramente básicos para o homem. Necessário é o *Spieltrieb*[236] como "forma vivente" unido, no jogo estético, à perfeição moral. O jogo estético faz do homem um homem humano. A forma vivente é o belo ideal, o belo no sentido mais amplo, não fundado na experiência e diferencia o belo experimentado no belo fundente, o belo em seu sentido mais estreito e o belo enérgico, que empresta força aos dois conceitos básicos de impulso sensorial e impulso formal.

Na décima primeira carta, Schiller volta suas reflexões para o ser humano novamente e o descreve como um sistema de "pessoa", incluindo *Bleibende*[237] e espírito e condições, englobando personalidade, mudança e matéria. O tempo é a condição por meio de que a matéria persistente pode cultivar todas as condições possíveis. A obtenção dessas condições é a

---

[235] *"Die Schönheit nur auf den Untergang heroischer Tugenden ihre Herrschaft gründet".*

[236] *Spieltrieb* é, na biologia do comportamento, uma metáfora para um comportamento social inato que pode ser observado nos mamíferos, incluídos aqui os seres humanos, que surge, particularmente, durante a infância. O *Spieltrieb* torna a aprendizagem possível por meio da experiência da tentativa e erro e serve à formação do conhecimento e das habilidades do indivíduo. A criança começa a brincar consigo mesma entre seus dois e seis anos, podendo, igualmente, empregar brinquedos e outros objetos com outros seres humanos.

[237] *Bleibende* se refere às partes duradouras.

disposição para a divindade no homem e o caminho para esta obtenção conduz para além dos sentidos, mesmo que o homem nunca atinja a divindade. Os sentidos como anexo da matéria, sem os quais o homem é uma forma nua, fornecem as condições para a união da matéria e do espírito. Para se desprender na natureza, o homem deve emprestar alma ao seu corpo e dar a sua alma, a realidade além dos sentidos em que seu corpo possa se apoiar. Ele deve expressar seu íntimo – a realidade absoluta – e plasmar seu exterior – o formalismo absoluto. Para a compleição desta tarefa, prossegue Schiller na carta de número doze, o homem tem dois impulsos básicos: o impulso sensorial que busca a variação e está, contudo, preso à matéria, dando-lhe conteúdo no decorrer do tempo. O tempo preenchido com esse conteúdo chama-se sensação[238]. O impulso formal almeja a liberdade do corpo e do tempo, a harmonia e constância na transformação, para que o homem (a matéria) possa manter sua identidade neste processo, isso acontece na medida em que o impulso formal dá regularidade (verdade e direito) à sensação. A tarefa da cultura é facilitar este processo por meio da educação do poder do sentimento e do poder da razão, que deve ocorrer no maior número possível de vezes a fim de que a pessoa obtenha maior independência e liberdade. Nenhum dos impulsos básicos deve predominar, já que eles são opostos; predominando um deles, o outro será anulado pelo poder do predominante e o homem não será mais completo. Na décima quarta carta, Schiller diz que o balanço entre os dois impulsos possibilita ao homem experimentar sua determinação: o homem se torna símbolo da determinação realizada. O *Spieltrieb* é o impulso mediador dos impulsos, na medida em que ele necessita do sentimento e da paixão[239] do impulso sensorial e da liberdade e espontaneidade do impulso formal. O *Spieltrieb* não se deixa caracterizar como uma “forma vivente”, como uma forma simbiótica de impulso sensorial e impulso formal diz Schiller na sua décima quinta carta. Esta “forma vivente” significa o belo no sentido mais amplo; a arte estética é o objeto do *Spieltrieb.* O jogo simples, conceito dialético do jogo, é diferenciado do jogo estético, já que é neste em que o homem experimenta o estado de maior tranqüilidade e maior movimento, a

[238] *Empfindung:* sentimento, sensação.
[239] *Leiden*: sofrimento, paixão.

felicidade pessoal. Na última carta desta terceira série Schiller trata do conceito do belo – já tratado em sua décima carta – colocando o belo ideal em oposição à beleza da experiência. O belo ideal pode ser efetivo de duas formas: diminuindo ou aumentando a tensão entre o impulso formal e o impulso sensorial para que eles mantenham suas forças. A beleza da experiência, ao contrário, se divide em belo fundente, o belo no sentido mais estreito e que une os impulsos básicos e o belo enérgico, que os estabiliza. O belo enérgico é o que pode resgatar as classes civilizadas da decadência de seus costumes.

O quarto grupo de cartas compreende as de número dezessete a vinte e três. Neste grupo Schiller discute sua teoria da condição estética. O homem real de seu tempo não o alcança completamente, porque lhe falta harmonia ou energia. A condição estética está exatamente entre paixão e ação, sentimento e pensamento. A educação do homem somente pode ser alcançada por meio do belo fundente, antes de a razão colocar-se a caminho.

Somente por meio do belo é que pode se restabelecer novamente a harmonia no "angespannten Menschen[240]" e a energia no "abgespannten[241]". O estado limitado retorna ao estado estético absoluto em que o homem, em unidade com sua natureza, encontra seu todo, sendo que a liberdade só pode ser experimentada por meio deste caminho. Se um dos impulsos fundamentais predomina sobre o outro, o homem se encontrará num estado de coação: ou no estado de coação dos sentimentos ou de coação dos conceitos. "Por meio do belo o homem sensorial é conduzido à forma e à razão; por meio do belo o homem espiritual é devolvido à matéria e ao mundo dos sentidos" [242], começa Schiller a décima oitava carta. Assim, deve existir um estado intermediário em que ambos os estados possam se fazer presentes. Os impulsos básicos paixão-sentimento e atividade-pensamento são, fundamentalmente, opostos e só podem ser associados por meio do

[240] *Anspannen:* estirar, esticar, intensificar (os esforços).
[241] *Abspannen:* desatrelar, soltar, diminuir a força.
[242] *"Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben".*

belo, a fim de que se tornem uma unidade, por meio de que o homem se torna uma unidade estética pura. A afirmação que entre sentimento e pensamento existe um abismo dá início à discussão da décima oitava carta. O belo não pode preencher este abismo, mas pode criar uma ponte que una estes dois estados; ele proporciona aos poderes da mente a liberdade para se expressar segundo suas próprias regras, que pode libertar o homem de suas limitações. O poder do espírito, ao contrário, não pode ser limitado já que recebe o impulso da paixão para se tornar ativo e, assim, ligar-se à matéria. Na vigésima carta, Schiller diz que a liberdade somente pode ocorrer, após os dois impulsos básicos serem completamente desenvolvidos pelo homem; o homem começa sua vida com o impulso sensorial, antes ainda de haver desenvolvido sua personalidade e corre perigo, contudo, se não conseguir sair deste estado. Primeiramente, ele deve chegar a um ponto zero de regulamentos, a um estado de “sem regulamento”, a fim de poder alcançar o estado intermediário, “estético”, a partir de que, com o impulso sensorial não mais dominante, ele possa desenvolver seu espírito. O homem deve se libertar tanto das leis do corpo quanto das do espírito para atingir esse ponto zero ou estado do sem regulamento, onde as leis e regras não estejam ainda determinadas. A infinitude vazia deste estado zero, que pode não ser alcançada somente por meio da vontade, mas também por meio da carência, se torna uma infinitude preenchida no estado estético. O belo – ou a cultura estética - não está ligado a este propósito, mas proporciona dignidade ao homem, que lhe permite conseguir a liberdade pessoal, que é o maior bem que lhe pode suceder. Vigésima segunda carta: no estado estético é fácil para o homem mudar da tranqüilidade para o movimento, do sério para o descontraído, da flexibilidade para a rigidez e do pensamento abstrato para a observação, simplesmente porque ele está no estado zero. Ele é um estado ideal porque o homem nunca pode escapar da dependência de suas forças, mas pode, contudo, experimentar uma grande aproximação, que acontece por meio da verdadeira arte, com cujo efeito o homem pode provar se ela é verdadeira ou não e que pode possibilitá-lo a atingir, por meio de sua apreciação, um estado estético. Contudo, o homem também precisa estar apto a sentir; para isso, a linguagem artística deve corresponder à do homem, a fim de que ele se deixe por ela levar e atuar

então na forma. A educação estética é o pré-requisito para tornar racional o homem sensorial, afirma Schiller na vigésima terceira e última carta deste grupo. O caráter do homem é tão valorizado, que a razão e, conseqüentemente, a liberdade se desenvolvem. Tão logo isto aconteça, harmonia e bem estar do povo se tornam uma necessidade, ao invés de obrigação, de expressão de sua dignidade.

A última série de cartas aborda a perspectiva de desenvolvimento do estado estético a partir da supressão do estado natural do homem e cria as condições de vida práticas para o emprego de princípios morais. Schiller desenvolve também a idéia do Estado estético, em que "schöne Umgang" e "schöne Ton" são tomados como condição comunicativa para erguer o Estado moral, porque o indivíduo está motivado a tratar suas questões moralmente para o bem estar comum.

Na carta de número vinte e quatro, Schiller descreve três estados do desenvolvimento humano: o físico, em que ele ainda está entregue ao domínio da natureza; o estético, em que ele está livre das forças naturais e o moral, em que ele domina a natureza. Somente no estado estético é que o homem se ergue e se diferencia da natureza. A reflexão é o meio para lográ-lo. Suas concepções ingênuas de Deus perdem sentido com o reconhecimento da normalidade: ele próprio é capaz de se plasmar. Schiller retorna então ao conceito do belo, como meio de transformação do estado físico em estético: "o belo é a ferramenta da observação livre", que acontece por meio dos órgãos dos sentidos, mas é, ao mesmo tempo, entrada para o mundo das idéias. Paralelamente, o espírito reconhece a verdade por meio da liberação dos sentimentos pelo pensamento. A verdade permanece verdade mesmo quando os sentimentos não estejam excitados, já que, dessa forma, seria impossível reconhecer o belo. Na penúltima carta Schiller afirma que é impossível para o homem alcançar o estado estético se ele estiver passando por dificuldades materiais ou mesmo tendo recursos em excesso. A liberdade da bela alma mostra-se no interesse da aparência, que é livre de propósito. Aqui o *Spieltrieb,* que tem "Gefallen am Schein" e "mit dem Auge genießt" se desdobra. Dependendo de quão forte for a intenção

de permanecer na aparência, o impulso de arte estético se desenvolve antes ou depois. A aparência é estética enquanto ela não enganar a realidade ou necessitar de seus resultados, mas sim independente e sincera. O belo objeto não deve estar fora da realidade, porque somente o juízo sobre ele não deve ter consideração com ela. Para levar o homem tão longe, a ponto de ele deixar de preferir a coisa à matéria e exigir matéria em excesso, ele necessita de uma revolução em todo o seu ser sensorial. Contudo, mesmo na natureza o jogo físico é observável, quando os impulsos estão tranqüilizados, o jogo estético se faz pressentir. Como parte da natureza o homem está apto a jogar o jogo da livre associação de idéias, mas sua fantasia, com a ajuda do espírito, busca fazer desta livre forma do jogo, o salto para os jogos estéticos.

Schiller vê o homem de seu tempo em um bom caminho, derivado da emocionalização do clima do casamento e da família: homens não se casam mais por prazer ou motivo, mas por amor. O princípio de liberdade por meio dela mesma é desenvolvido por Schiller no ideal do Estado estético, em que a bela passagem é vivenciada e o ideal de igualdade é preenchido. O belo recebe um caráter sociável para trazer harmonia à sociedade e a simpatia pelo Estado estético extingue o Feudalismo e todos os homens do Estado se tornam cidadãos com direitos iguais.

Diferentemente de Lessing e Kant, Hegel e Schiller já estão calcados nas novas transformações ocorridas na Europa no final do séc. XVIII. Enquanto Hegel fornece os fundamentos teóricos para a estética romântica, Schiller empresta grande ênfase à liberdade fenomenológica, determinando o espaço da própria ação. Convém lembrar que Schiller era, desde 1791, um dos cidadãos de honra da então nascente República Francesa e *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* não foge de seu tempo, destacando os valores fundamentais do homem em um Estado ideal.

GOETHE

Johann Wolfgang von Goethe (enobrecido em 1782) nasceu em Frankfurt em 1749 e morreu em Weimar em 1832. Escrever algumas poucas palavras sobre o *Olympier* aqui não seria fácil, já que ele pertence ao seleto grupo de homens que atingiu a imortalidade em diversos campos do conhecimento, mas nos interessa sua proposição filosófica sobre o juízo estético a partir do tratamento dado à obra de arte.

EINFACHE NACHAHMUNG DER NATUR, MANIER, STIL. WEIMAR: DEUTSCHER MERKUR, 1789

Goethe começa falando sobre imitação: quando um artista que pressupomos ter o talento natural se dedicava, em tempos anteriores, à reprodução de objetos da natureza com as formas e cores mais próximas do objeto imitado, após haver exercitado um pouco olho e mão em modelos, seria sempre um grande artista. Bastava-lhe alguma habilidade para ser considerado como tal, sem que houvesse questionamentos sobre a maneira que ele utilizava para a reprodução destes objetos.

Se refletirmos com cuidado sobre suas condições, vemos facilmente que a natureza assim limitada, embora seu intérprete fosse capaz, poderia tratar poucos objetos. Tais objetos deveriam sempre ser fáceis e estar sempre disponíveis; deveriam poder ser vistos e reproduzidos com conforto e tranqüilidade, enquanto o espírito daquele que se ocupa deste trabalho deveria estar tranqüilo, voltado para si mesmo e seu trabalho deveria fazê-lo sentir-se de alguma forma prazeroso.

Este tipo de imitação, de objetos mortos ou parados, era praticada por homens tranqüilos e que tentavam reproduzir os objetos com alguma fidelidade. Ela não exclui a natureza de um alto nível de perfeição que, comumente, torna o artista temeroso ou mesmo se sentindo incapaz o suficiente para realizar a reprodução. Ele vê uma concordância de muitos objetos que devem ser reproduzidos em um único quadro, que o obriga a

sacrificar o individual. Irrita-o desenhar as letras da natureza exatamente como elas foram criadas e ele acaba, inicialmente sem o querer, inventando sua própria maneira e linguagem para, tocado por sua alma, expressar-se de maneira absolutamente individual ao dar forma a um objeto sem que ele não tenha, freqüentemente, repetido este procedimento, em ter a natureza diante de si para dela se lembrar com entusiasmo.

Hoje, é por meio de uma linguagem que o orador expressa seu espírito. E da mesma forma como as opiniões morais sobre as coisas se organizam e se plasmam na mente de quem pensa sobre si mesmo, assim, cada artista vê, capta e reproduz o mundo de forma diferente, mais prudente ou volátil, mais sério ou fugazmente. Vemos que esse tipo de imitação é o mais utilizado para objetos que contêm um grande número de objetos menores subordinados. Estes últimos devem ser sacrificados se a expressão geral do todo for o objetivo a ser alcançado, por exemplo, como é o caso em paisagens onde se perderia totalmente a intenção, se o artista se prender nos objetos pequenos e perder a idéia do conjunto.

Se a arte é bem sucedida na imitação da natureza, por meio do esforço em encontrar uma linguagem comum e do estudo acurado e profundo dos objetos, do conhecimento das propriedades das coisas de forma sempre mais correta, que permita ver e reproduzir toda linha de criação e as diferentes formas colocadas lado a lado, então surge o Estilo com toda a força em seu mais alto grau. Como a simples imitação da vida calma e de um presente afetuoso, o Estilo captura a figura com vivacidade, da mesma forma em que se baseia no conhecimento mais profundo sobre a natureza das coisas, tanto quanto nos é permitido conhecer, a fim de reconhecer as formas tanto visível quanto palpavelmente.

Pode-se ver facilmente que diferentes Estilos de produzir obras de arte, estão intimamente relacionados e são inter-relacionados.

A imitação simples de objetos facilmente encontrados na natureza, como flores e frutas, pode ser refinada e levada a um alto grau de perfeição. É natural que alguém que saiba reproduzir rosas, logo reconhecerá as rosas

mais bonitas e as distinguirá entre as milhares existentes. Então já aparece a escolha sem que o artista tivesse criado um conceito comum e preciso para definir a beleza da rosa.

O artista se relaciona com formas inteligíveis, dependendo do conceito múltiplo – tamanho, forma, posição - e da cor da superfície do objeto; o pêssego suave, a ameixa ligeiramente empoeirada, a maçã brilhante, o cravo com muitas pétalas, as tulipas coloridas, todos estarão no atelier do artista que, segundo seu mais alto desejo de perfeição, lhes dará a melhor iluminação para que sua visão se habitue a harmonia de cores. Todo ano ele trocará os mesmos objetos por outros e reconhecerá, por meio da observação imitativa da existência simples e sem abstrações complicadas, suas identidades com o objetivo de criar um objeto de arte. É evidente que tal artista seria ainda melhor e mais acurado se pudesse agregar ao seu talento uma formação de botânico, se ele conhecesse as leis e diferentes efeitos do funcionamento e crescimento das plantas, desde sua raiz às suas diferentes partes, se ele compreendesse e refletisse sobre o desenvolvimento sucessivo das folhas, flores, frutificação, fruta e da semente nova. Então ele não faria sua escolha somente por mero gosto, mas nos ensinaria a correta descrição das propriedades do objeto e poderia nos surpreender. Neste sentido, pode-se dizer que ele criou um Estilo, que pode facilmente ser reconhecido do outro lado (o do espectador), como um mestre, já que se ele não reproduzisse os objetos tão precisamente, se ele expressasse somente o óbvio, rapidamente passaria para ao lugar dos artistas comuns.

A imitação simples trabalha como uma ante-sala do Estilo: quanto mais fiel, cuidadosa e pura ela é, mais seguramente ela sente o que vê, mais descontraída ela reproduz aquilo que ela já está acostumada a investigar. Mais do que comparar o que é semelhante para separar as diferentes espécies umas das outras e aprender a atribuir respectivamente suas características individuais, mais a imitação se fará digna de entrar no limiar das verdadeiras obras de arte.

Se nós observamos a maneira de expressão individual somente de longe, vemos que ela pode ser, no mais alto grau e na mais pura concepção da palavra, um meio entre a imitação simples e o estilo. Quanto mais ela, com seus métodos simples, se aproximar da imitação fidedigna, quanto mais ela procurar apanhar e expressar as características dos objetos e quanto mais ela relacionar ambos por meio de uma individualidade clara e hábil, mais alta, respeitável e maior ela será.

Depois de Goethe o belo passa oficialmente a existir, “onde nós vemos o vivo, segundo as leis em sua maior perfeição e atuação". A obra de arte representa as formas básicas dos objetos em projetos individuais e perfeição típica: a beleza é uma "manifestação do segredo de leis naturais”. Seu procedimento de generalização do único para o todo e do todo para o único a partir da imitação de objetos da natureza relaciona-se diretamente com o Estilo do artista e da fidelidade na reprodução.

3.1.3. A ASCENDÊNCIA RETÓRICA

3.1.3.1. A RETÓRICA CLÁSSICA

ORIGENS DE ANÁLISES RETÓRICAS

Marcus Tullius Cicero (106 - 43 a.C.) (?) em sua *Retorica ad Herenium* quando relata em seu livro três sobre memória, diz:

> “§28 [...] Existem duas memórias: uma natural, outra produzida pela arte (*una naturalis, altera artificiosa*). Natural é aquela situada em nossa mente e nascida junto com o pensamento; artificial é aquela que certa indução e método preceptivo consolidam. Porém, como tudo mais, é freqüente a aptidão do engenho em imitar a doutrina e a arte, por sua vez, fortalecer a comodidade natural. §29 Assim acontece aqui: às vezes a memória natural, se alguém a tem excelente é semelhante à artificial, que, por sua vez, conserva e amplia a comodidade natural com um método de ensino. Por isso, para ser excelente, a memória natural deve ser fortalecida pelo preceito, bem como precisa do engenho aquela que se adquire com a doutrina. E nessa arte, nem mais, nem menos que nas outras. Ocorre que a doutrina se ilumine com o engenho e a natureza com o preceito”.

Marcus Fabius Quintilianus (35 - 95) reafirma esta característica, a partir de Platão e Aristóteles e define dois tipos de discurso:

- ordo naturalis – a natureza (razão) é o engenho humano e precede à arte: seu discurso é organizado pela razão, daí a ordo naturalis. Platão dizia que a imitação da natureza produzia o gênero icástico.

- ordo artifitialis – para Platão ela define o estilo fantástico. O "artificial" corrompe o natural e aqui a intenção é de se organizar um discurso que "se pareça" organizado tanto ao emissor quanto ao receptor, e onde "ser incoerente" pareça ser o mais coerente e natural possível[243]

Quintus Horácio Flaccus (65-8 a.C.) já confirmava a existência de obras que deveriam ser vistas de longe, ou no escuro.

Atanásio de Alexandria (295-373) propôs uma interpretação ideográfica dos hieróglifos, além de haver realizado estudos sobre acústica. Descreveu o estilo fantástico como gênero instrumental, um método mais livre de composição e livre da limitação de textos, já que não dispõe da palavra para delimitá-lo e que se presta melhor à exibição do engenho, capacidade de observar propriedades em objetos distantes e fazer associação entre eles.

Ancius Manlius Severinus Boethius (480-524), filósofo medieval, traduziu importantes obras de outros filósofos e matemáticos, sempre relacionadas ao quadrivium – muitas das quais não sobreviveram aos nossos dias - que muito contribuíram para a educação medieval.

Em seu incompleto tratado de música *De institutione musica libri quinque*, ele introduz uma nova ordem para a classificação musical:

- Musica mundana – música do mundo e das esferas;

- Musica humana – harmonia do corpo e do espírito;

- Musica instrumentalis – música vocal e instrumental.

[243] Embora as proporções da estátua de Pallas Athena no Parthenon não sejam coerentes, sua finalidade é coerente e ela se nos apresenta como tal.

Adam Von Fulda (1445-1505), pensador e humanista contemporâneo de Johannes Von Soest (1448-1506), Alexander Agricola (1446-1506) e Josquin des Près (1450-1521), escreveu por volta de 1490 um tratado[244] que, aparentemente, diferenciava pela primeira vez a *musica instrumentalis* da *musica vocalis,* superando assim a classificação medieval que dominava o pensamento musical da época, que considerava a *Vox humana* parte da *musica instrumentalis*[245]*:*

<table>
<tr><td colspan="8">MÚSICA</td></tr>
<tr><td colspan="2">Musica naturalis</td><td colspan="6">Musica artifitialis</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Musica mundana</td><td rowspan="3">Musica humana</td><td rowspan="3">Musica instrumentalis</td><td colspan="5">Musica vocalis</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Musica vocalis usualis</td><td colspan="4">Musica vocalis regulata</td></tr>
<tr><td>Vera</td><td>Ficta</td><td>Simplex vel plana</td><td>Mensuralis vel figurative</td></tr>
</table>

Com suas divisões, a música vocal passou a ser vista como ela o é – vocalmente e no estilo icástico – e a instrumental, integrante do estilo fantástico (que compreenderia a fantasia, o ricercare, a sonata, a toccata, o capriccio entre outros) como aquela executada por instrumentos solistas ou acompanhada por outros.

[244] De musica, Vol. I, cap. I

[245] Aconteceu justamente o contrário e logo ela passou a ser vista como parte do gênero icástico enquanto a *musica instrumentalis* definiu parte do estilo fantástico.

A música vocal com suas figuras retóricas atingirá seu apogeu com o Madrigal do final do Renascimento. Com ela surgirá o enorme espectro de estruturas formais correspondentes aos textos cantados que servirão de meio excelente para expressar a materia tristis. E não esqueçamos que, o que serviu de fundamento para o Madrigal italiano do final do Renascimento, será modelo para o barroco alemão.

No séc. XVII, o grande progresso da Óptica proporciona uma apropriação das "deformações" derivadas deste ramo da ciência, que possibilitaria aos artistas e compositores incursões cada vez mais audazes e engenhosas dentro do estilo fantástico.

No séc. XVIII é a melodia que passa a ser a portadora do sentido musical e surge o conceito do "gosto", como maneira de imitar grandes mestres[246]. Isso conduz a uma nova forma de apreciar a música: a linguagem é a maneira de representar pensamentos por excelência, mas o *pathos* também se torna passível de discurso, dando à música lugar de destaque na descrição de todas as filigranas de nossas emoções e completando a migração da música do Quadrivium para o Trivium. Mattheson afirmava ainda no séc. XVIII que "as músicas que servem de deleite especial dos apreciadores pressupõem conhecimento da linguagem e do ponto de vista correto".[247]

A TEORIA DOS AFETOS

Influenciados pela Reforma, teóricos e músicos alemães centralizavam seus interesses em expressar os afetos, mas não possuíam métodos específicos para fazê-lo, resultando numa miríade de efeitos e características particulares de análise e composição de cada teórico e compositor. Bülow[248] aponta a assertiva freqüentemente comum a vários musicólogos modernos de que aquela certa e conhecida Affektenlehre tornou-se indefensável quando se examinaram as fontes barrocas. Muitos escritores atribuem certas qualidades afetivas aos vários modos

[246] KLEIN, R. A forma e o inteligível.
[247] MATTHESON, *Der vollkommene Cappelmeister.*
[248] BÜLOW, G. *Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre*. In *New Mattheson Studies*, p. 393.

eclesiásticos, embora poucos concordem em detalhes específicos. Outros sugerem que certos afetos poderiam ser retratados por meio de gêneros de dança, movimentos rítmicos ou formas literárias específicas. A natureza afetiva, geralmente, aceita a partir dos vários intervalos, também conduz certos escritores a sugerir que certas combinações intervalares possam representar afetos. Todas estas sugestões legitimam métodos de expressão de afetos, particularmente para aqueles escritores críticos da Teoria dos Afetos, que não são capazes de contestá-las.

O que todos, em comum, podem estabelecer é uma série normativa ou princípio geral de expressar os afetos neste período.

- O primeiro objetivo da música Barroca é definido pela intenção do compositor ao apresentar, objetivamente, um estado emocional racionalizado relacionado a um afeto. Este princípio, ou conceito de afetos, está baseado na retórica, resgatada a partir de Martin Luther (1483-1546), ex-monge agostiniano, que se tornou extraordinariamente influente na Alemanha reformada e, conseqüentemente, na teoria composicional alemã. Os conceitos de retórica e afetos se fizeram centro das figuras musicais e retóricas, já que as figuras mesmas são uma linguagem de afetos.

Para entendermos um pouco desta retórica musical faz mister elucidar o conceito de “afeto”, focando seus princípios gerais para depois nos centrarmos em seus métodos específicos de expressão.

O termo *pathos* na Grécia antiga era sinônimo de uma indisposição ou doença ocasionada numa passiva condição da pessoa. A tradução latina de *pathos*, *affectus*, significava trabalhar sobre, influenciar, afetar. Tanto Platão quanto Aristóteles estavam cientes do poder da música sobre o espírito humano, o que os conduziu a sugerir usos específicos de certos tipos de música baseados na *ethos* dos modos gregos específicos. Quintiliano dizia que a música “excita sentimentos calmos e acalma paixões descontroladas”.

Os estóicos mantiveram a visão negativa dos gregos primitivos acerca os afetos, tomando-os como contrários às leis da natureza e proclamavam um domínio completo sobre as paixões. Santo Agostinho associou aos afetos tanto as virtudes construtivas quanto os pecados destrutivos. Os afetos na música, com sua força ética e curadora, foram disseminados em vários tratados desde a Idade Média até o Barroco, numa profusão de

associações entre histórias bíblicas e mitos clássicos, mesclando valores cristãos e greco-romanos.

Com o aumento da importância das disciplinas lingüísticas na Renascença e a simultânea humanização do pensamento humano, uma nova ênfase na expressão do texto começa a substituir o significado medieval da música especulativa. Vários escritores advocavam a expressão musical dos afetos nos textos composicionais. Como Zarlino destacou, o interesse principal deveria se direcionar à organização própria e apropriada das palavras “de forma que tudo possa ser feito com devida proporção”. “Para o poeta não é aceito que escreva uma comédia com versos trágicos, ao músico tampouco será permitido que combine desarmonizadamente palavras e harmonias”.

Embora o papel afetivo da música permaneça fundamental através da Renascença e do Barroco, o espírito dicotômico deste último período exigia uma expressividade maior. Durante a Renascença, o desequilíbrio entre música e texto a favor deste último, ocasionou um maneirismo musical que exagerou o papel da expressão textual, muito além dos limites do ideal artístico renascentista. Enquanto a Renascença tentava controlar os afetos, o Barroco procurou aumentar e tocar o espírito humano em seus extremos cheios de paixão: o ouvinte deveria ser tomado pelo drama da apresentação e ser afetado emocionalmente.

O ideal do compositor barroco era comover o ouvinte a seu mais alto grau de estado emocional. Esse movimento em direção à grande expressividade musical, contudo, não cancelou a importância do entendimento matemático-musical na Alemanha. Pelo contrário, os elementos musicais deveriam ressoar entre eles e dentro das leis racionais racionalmente previstas. O fundamental para este argumento era a crença de que toda a Criação estava baseada em uma ordem natural, que refletia e ambicionava a essência do grande Criador. E a música deveria refletir esta ordem através da virtude de suas proporções harmônicas. O fator de controle descoberto nas proporções numéricas dos intervalos musicais garantia uma reação previsível no ouvinte frente ao afeto criado. A expressão subjetiva de sentimento ou sensibilidade pessoal, tão familiar a nós, graças à estética do séc. XIX, é completamente estranha ao

entendimento da música do Barroco. O afeto planejado permanece um estado de mente objetivamente conceitualizado, obedecendo a um conjunto de regras com premissas quase newtonianas de lei, previsibilidade e ordem, ação e reação aceita pelo compositor, pelo intérprete e pelo ouvinte.

Baseados nestas explanações racionais, o compositor barroco poderia contar com uma resposta emocional calculada do ouvinte, já que o controlava por meio do poder da música. Ele tinha um claro entendimento dos afetos, que apareciam e nasciam através de modos e tonalidades apropriadas, juntamente com um imenso arsenal de métodos e dispositivos retóricos. Assim, a composição barroca não era resultado de inspiração, experiência subjetiva ou "efusão de uma alma solitária", mas sim fruto calculado e realizado com "sangue frio" [249]. Inicialmente, ela foi baseada em conhecimento adquirido que, provavelmente – mas não obrigatoriamente - incluiu uma experiência pessoal passada com os afetos previstos.

Durante o séc. XVIII, a necessidade de experimentar pessoalmente o afeto foi enfatizada a tal ponto que, no alvorecer do movimento *Empfindsamkeit*, a experiência, mais do que o conhecimento racional do afeto foi considerada de importância angular. Mattheson, que sempre colocou tanta ênfase na abordagem retórica disciplinada da composição, tenta descobrir a raiz do afeto em sua experiência pessoal, ao invés de procurá-la somente no numerus[250]. A disciplina matemática-musical acaba se tornando parte do reino da experiência natural e ele afirma que "Matemática é arte humana, a Natureza, contudo, é uma força divina" [251]. Esta nova atitude também refletiu na escolha de novas fontes para as figuras retóricas: tanto os escritores retores quanto os compositores, paulatinamente, passaram a enfatizar a expressão musical e lingüística natural como fonte de composições engenhosas, ao invés de se voltarem aos escritos e fontes escolásticas tradicionais. Assim, a expressão musical, bem como a retórica, tornou-se muito mais empírica e menos teórica. A experiência humana, gradualmente, suplantou a verdade divina nos fundamentos da nova estética.

---

[249] MATTHESON, *Der vollkommenene Cappelmeister*, p. 241

[250] "*Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Masse; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit*", Der vollkommene Cappelmeister, p. 241

[251] Ibid, Prefácio, p. 21

3.1.3.2. A RETÓRICA NO BARROCO

OS AFETOS E A TONALIDADE

Teóricos do Renascimento e Barroco sempre salientaram a importância da escolha da modalidade ou tonalidade para a expressão dos afetos.

Durante a Idade Média, os modos eclesiásticos assumiram características específicas e particulares dos antigos modos gregos. Durante a Renascença, os conceitos harmônicos sofreram substancial modificação e a tonalidade maior-menor começa a suplantar a modalidade, enquanto as características peculiares dos modos e tons passavam a ser redefinidos. Embora nenhum teórico ou compositor tenha sugerido que modos ou tons não contêm poder expressivo, muitos se perguntavam acerca da validez da associação de afetos específicos aos mesmos tons e modos.

Baseados na suposição de que os modos eclesiásticos tenham se desenvolvido a partir dos precursores modos gregos, alguns humanistas encorajaram a aplicação das qualidades afetivas do *ethos* aos modos clássicos. O fato de os renascentistas desconhecerem que a verdadeira origem dos modos eclesiásticos estava em Bizâncio e não na Grécia Antiga, não os impediu de criarem uma singular teoria a respeito de tons e modos. Mattheson, dois séculos depois, já afirmava que

> "nenhum dos músicos atuais concorda com o caráter das tonalidades, nem podem qualquer uniformidade nas composições ser facilmente estabelecida a este respeito", completando sua afirmação com "muitas cabeças, muitas sentenças" [252].

As mudanças na teoria tonal durante a Renascença foram inspiradas não somente pela redescoberta das fontes de música clássica, mas foram, também, fortemente influenciadas pela evolução e mudança da estética harmônica. No séc. XVI, os oito modos medievais foram expandidos a doze, pela adição por Glareanus (1488-1563) dos modos eólio e jônio e seus respectivos plagais. Baseados no final Lá (Eólio) e Dó (Jônio) os dois novos modos logo se tornaram os protótipos da escala menor e maior. Na verdade, neste período, a freqüente adição de um Si♭ ou um Fá♯ a vários

[252] MATTHESON, G. *Das neu-eröfffnete Orchester*, p. 231 §6

modos resultavam em transposições ao modo Jônio “maior” ou ao Eólio “menor”.

Há duas vertentes que nos conduzem ao predomínio da tonalidade maior e menor. Gioseffo Zarlino (1517-1590) foi o primeiro teórico a apontar a primazia da tríade sobre o intervalo, reconhecendo com isso a imperfeição do sistema pitagórico. Dando primazia às tríades, ele iniciou o pensamento harmônico e idealizou a divisão da coma pitagórica pelos doze sons, como conseqüência da necessidade de intervalos justos para a realização das tríades, que o levou a “caracterizar” a tríade maior e a menor[253]. Seu trabalho seria completado por Andreas Werckmeister (1645-1706) e Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) que criaram o temperamento moderno.

A outra vertente afirma que a tonalidade maior-menor ganhou paulatina aceitação durante o séc. XVII, embora nem sempre livre de objeções. Seria ilusão sugerir que modos com terça menor eram verdadeiramente considerados tristes e que aqueles com a terça maior, alegres. De fato, nem ao Dórico nem ao Eólio foram atribuídos os modos tristes. De maneira inversa, o modo Lídio foi freqüentemente considerado dissonante, quiçá por causa do trítono entre sua fundamental e a subdominante. Contudo, se ele é alterado pela adição de um Si♭ (o que era freqüente), transformava-se em um jocoso modo Jônio.

Contudo, não somente a autoridade dos modos foi posta em questão, mas também o princípio de seus conteúdos expressivos. Joachim Burmeister (1566-1629) confessa ter fracassado em descobrir o poder específico dos diferentes modos, como definidos nas antigas fontes, mas observou que um compositor pode expressar vários sentimentos fazendo uso dos mesmos modos[254]. Outras referências[255] são unânimes em declarar ser impossível encontrar características específicas a cada modo, que dependeriam completamente da qualidade do compositor.

Mesmo assim, teóricos do Barroco continuaram a recomendar uma escolha cuidadosa no modo ou tonalidade na composição de um texto,

[253] “Viva e cheia de ânimo” e “triste e lângüida” In STEBLIN, R. *A History of Key Characteristics in the 18rh and early 19th-Century*, p. 31.
[254] RUHNKE, M. e BURMEISTER, J. *Musica Poetica.*Kassel: Bärenreiter, 1955, p. 120.
[255] S. CALVISIUS (1556-1615), Johann KUHNAU (1660-1722), J. D. HEINICHEN (1683-1729).

listando freqüentemente as características de vários modos, mesmo se a validade de tal lista já seja duvidosa no mesmo tratado.

Mattheson[256] lista alguns afetos relacionados às dezessete escalas, já temperadas e mais usadas:

Dó Maior	Rude, descarado, também delicado
dó menor	Doce, triste
Ré Maior	Impetuoso, obstinado, para coisas marciais e alegres
ré menor	Devoto, tranqüilo, grande também, devoção em música de igreja, fluente
Mi♭ Maior	Pathos, sério, triste, hostil e muito sensual
Mi Maior	Desespero, tristeza fatal, desesperança de amor, lancinante, doloroso
mi menor	Pesaroso, profundo, aflito, triste
Fá Maior	Sentimentos mais bonitos, generosidade, constância, amor
fá menor	Calmo, profundo, pesaroso, ansiedade; fatal, sentimento exacerbado
fá♯ menor	Definhamento, amoroso, estranho, misantrópico
Sol Maior	Sugestivo e retórico, para coisas alegres e sérias
sol menor	Quase a mais bonita, graciosa, agradável, suave e para queixas suaves
Lá maior	Afetuosa e brilhante, inclinada ao queixume, paixões tristes
lá menor	Lamentosa, resignada, convite ao sono
Si♭Maior	Divertida, magnífica, mas também caprichosa
Si Maior	Ofensiva, desagradável, de característica desesperada, dissonante
si menor	Bizarra, melancólica, sombria

[256] Rita STEBLIN, em A *History of key characteristics in the I8th and early 19th-Century* cita mais de 35 (!) tabelas similares a esta de diferentes autores.

OS AFETOS E O RITMO

Ritmo, metro e tempo também foram examinados de acordo com suas propriedades afetivas, já que são, sobretudo, expressões numéricas. Enquanto personalidades sangüíneas e coléricas prefeririam tempos mais rápidos, uma composição mais séria e grave encontraria maior eco em um caráter de temperamento melancólico ou fleumático. Embora a importância da variedade rítmica já fosse enfatizada na Renascença, a razão de sua importância estaria no desejo de deleitar o ouvinte com uma composição balanceada e variada.

Como em outras áreas da teoria musical do Barroco, a ênfase na variedade rítmica é deslocada para o desejo de retratar e estimular os afetos. Werckmeister fala das indicações de presto ou adagio primariamente como indicações de afeto[257].

Prætorius já predizia esta visão quando sugeriu que as designações de forte ou piano, presto, adagio ou lento servissem para expressar o afeto e comover o ouvinte.[258] Mattheson também encorajou o compositor a focar-se no afeto desejado ao escolher a indicação de tempo, derivando este propósito para a elaboração das típicas formas de dança barroca: o minueto, por exemplo, tipificaria um prazer moderado; a gavota, uma alegria jubilosa; a bourrée, contentamento, etc.[259]

Os vários gêneros dançantes encarnavam as características afetivas na mesma medida em que os temperamentos dos indivíduos ou atores simbolizavam certo afeto. Ao contrário da suíte renascentista, a suíte barroca era, assim, uma série de movimentos de dança ordenada e determinada por afetos. Na era em que toda a composição musical era dirigida para expressar afetos, a correlação entre danças específicas e seus afetos resultou na forma de dança, assumindo papel predominante na estruturação da música secular e sacra, instrumental e vocal.

[257] DAMMAN, R. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, p. 310.
[258] PRAETORIUS, *Syntagma Musicum III*, p. 112.
[259] MATTHESON, J. p. 233 §137.

AFETOS ESPECÍFICOS

Há diversas descrições dos afetos na música. Athanasius Kircher (1602-1680) parece ter sido o primeiro a associar os tópicos da Retórica – Inventio, Dispositio e Elocutio (elaboratio, decoratio) à teoria da composição musical, ligando-os a expressões textuais. Ele comparou as figuras musicais a seus correspondentes retóricos, ambos utilizados como meio para expressar afetos e enfatizou a união da música e do texto na definição dos afetos, citando exemplos apropriados a figuras.

Sugeriu ainda que os afetos fossem categorizados em três grupos:

-alegre,

-religioso e quieto,

-triste.

Que, por sua vez, eram subdivididos em outros oito:

-Amor

-Luctus seu Planctus (também chamado Dolor)

-Laetitia et Exultatio

-Furor et Indignatio

-Commiseratio et Lacryma

-Timor et Afflictio

-Admiratio[260]

Mattheson mencionou mais de vinte diferentes afetos em seu *Cappelmeister*[261], muitos deles intimamente relacionados. Embora existam muitas diferentes classificações, é fato comum que há uma concordância entre elas em relação à expressão dos afetos principais.

Um afeto triste poderia ser expresso por meio de dissonâncias ou intervalos e harmonias discordantes ou ainda por ritmos sincopados. A idéia de síncopes ou suspensões se baseia em irregularidades rítmicas e harmônicas: tanto as suspensões podem atrair sobre si dissonâncias harmônicas quanto interromper o metro regular, causando incerteza. O efeito dos intervalos e harmonias dissonantes com suas grandes proporções

[260] LAWSON, C. e STOWELL, R. *The historical performance in music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 30.

[261] MATTHESON, J. p. 16-19 §56-82.

numéricas contribuirá para e concordará com o estado emocional humano deste afeto, assegurando o resultado desejado. A dissonância do semitom é considerada profícua para descrever afetos tristes, não somente por sua proporção imperfeita e dissonante, mas também devido a sua pequena extensão e medida. As várias dissonâncias, particularmente nos movimentos lentos, também causam o spiritus animales para enfraquecer e tornar-se menos ativo para finalmente causar sufocamento. Essa condição artificial é refletida por um pulso igualmente artificial, lento e fraco, resultando em tristeza ou pesar.[262]

Os mesmos intervalos em um tempo rápido expressariam e incitariam um afeto de furor.

Um afeto alegre requer intervalos mais consoantes e perfeitos encontrados nas tonalidades maiores. O ritmo deve ser mais rápido, com menor número de dissonâncias e síncopes, sendo que a textura musical deve estar mais proximamente possível da perfeição, tanto na harmonia quanto no ritmo: como um indivíduo que luta e almeja a perfeição, que é Deus, ele busca o uníssono, que é alegria e contentamento; quanto mais próxima do uníssono é a proporção numérica tanto mais jubilosa é a textura musical. Por isso a tríade maior com proporção 4:5:6 é considerada mais "alegre" que a menor, com proporção 10:12:15. A razão para que composições menores terminem com uma tríade maior ou uma quinta maior tem muito menos a ver com o "final feliz" do que com a luta e busca por perfeição.[263] A tessitura deveria ser relativamente alta a fim de resultar em um som brilhante; eventos ocorrendo três vezes simbolizavam a Trindade e eram, comumente, usados em rápidos movimentos de dança.

O afeto do amor é caracterizado por um desejo de apreciar a beleza de algo ou alguém que se ama. Este afeto incluirá, portanto, a saudade e a alegria. Aqueles que se encontram neste estado são normalmente instáveis, às vezes muito agitados, ou lânguidos. Mattheson se refere aos afetos pormenorizadamente a partir do § 53 do terceiro capítulo da primeira parte de seu livro[264]. O amor é como uma difusão ou dissipação do espírito de

[262] DAMMAN, R. p. 274.
[263] HERBST, J. A. *Musica Poëtica.* Nürnberg: Jeremiæ Dümler, 1643, p. 58.
[264] *Der vollkommene Cappelmeister.*

vida, exigindo o emprego de intervalos de natureza similar, enquanto outros afetos são evocados utilizando-se várias combinações de harmonias e intervalos consoantes ou dissonantes, ritmos ou tempi mais rápidos ou mais lentos e diferentes tessituras. O afeto da fúria ou da indignação deveria ser mais rápido, com tempi mais impetuosos e com uso generoso de dissonâncias, o mais próximo do temperamento colérico; o afeto de piedade deveria ser mais lento e fazer uso de intervalos menores, particularmente da segunda menor; medo e dor expressar-se-iam através de harmonias ríspidas e tempo moderado; a audácia e admiração são determinadas pelo texto e sua correspondente expressão musical, incluindo sempre as figuras retórico-musicais mais apropriadas.

O TEXTO E OS AFETOS

Durante o séc. XVII a representação musical dos afetos estava intrinsecamente ligada à expressão do texto. Teóricos da música freqüentemente incluíam listas de palavras intimamente associadas aos afetos que deveriam receber atenção particular dos compositores. Depois de discutir duas figuras musicais e retóricas, Johannes Nucius (c. 1556– 1620) declarou que:

> "para estes devemos também ter adicionados os outros ornamentos da harmonia, começando com as palavras afetivas: alegrando, chorando, amedrontando, lamentando, deplorando, pranteando, enraivecendo, rindo e tendo pena que são expressos e pintados por meio da variedade e sons das notas" [265].

Na *Musica Poetica* de Herbst também temos comentários que enfatizam a expressão dos afetos:

> "Portanto, a beleza da música consiste primariamente em comover o coração e os afetos, que já foi demonstrado na precedente discussão sobre os modos. Contudo, como reconheço que vários afetos podem ser expressos por um mesmo modo, acredito ser apropriado ser mais específico e elaborado neste assunto. Primeiro, as palavras, sobre as quais a composição deverá se basear, devem ser bem ponderadas, suas naturezas e propriedades cuidadosamente observadas e consideradas, começando com as palavras afetivas." [266]

[265] BARTEL. D. *Musica Poetica.*Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, p. 51.
[266] Ibid, p. 51.

Com Kircher a expressão musical dos afetos tornou-se mais intimamente ligada às estruturas retóricas, ligando-a, assim, à expressão textual e influenciando trabalhos posteriores, como de Johannes Georgius Mauritius Vogt (1659-1730) que associou às expressões textuais as figuras retóricas musicais, que chamou de figuræ ideales. Ele encorajou os compositores a pintar as imagens encontradas nos textos por meio da música, "sempre para atingir seu objetivo que era alcançar o afeto pretendido em sua composição e depois, naqueles locais em que não havia palavras afetivas apropriadas, ele deveria procurar alcançar o sentido do texto" [267].

O mais importante gênero barroco para descrever e incitar os afetos de um texto é a ária, aparecendo nos pontos mais importantes das óperas, oratórios ou cantatas para comentar ou refletir sobre os procedimentos do libreto. Erdmann Neumeister (1671-1756) que forneceu numerosos libretti para as cantatas sacras de Bach referia-se à ária como "a alma de uma ópera. [268]" No Barroco, a ária não promove a ação na ópera, mas sim provoca uma reflexão sobre ela. O ator quando canta a ária, não procura desenvolver uma personagem, mas aspira a retratar o temperamento da personagem que interage com as várias mudanças de situação do enredo. Alessandro Scarlatti (1660-1725) diz que "a expressão da paixão com a qual os caracteres falam... é a consideração principal e circunstância mais importante para comover e conduzir a mente do ouvinte à diversidade de sentimentos que os vários incidentes do enredo do drama se desdobram. [269]" O temperamento de uma personagem é predeterminado e deveria permanecer imutável durante todo o enredo. Mudanças súbitas no enredo resultavam da personagem freqüentemente tragada por paixões contrastantes. A inclinação do Barroco para controlar as forças naturais – que são eternamente mutáveis – impondo uma forma unificadora (que também se reflete nos projetos de jardins e arquiteturas contemporâneas) resultou na imutável *ária da capo*, impenetrável a qualquer demanda por um realismo dramático.

[267] Ibid, p. 52.
[268] DAMMAN, R. *Musikbegriff*, p. 564.
[269] BARTEL, D. p. 53.

3.1.3.3. FIGURAS RETÓRICAS MUSICAIS[270]

Abruptio: uma quebra repentina e inesperada na composição musical.

Accentus, Superjectio: uma nota vizinha superior ou posterior acrescentada à nota escrita pelo intérprete.

Acciacatura: uma nota adicional, dissonante, acrescentada a um acorde que é solta imediatamente após sua execução.

Anabasis, Ascensus: uma passagem musical ascendente que expressa paixões ou imagens ascendentes ou exaltadas.

Anadiplosis, Reduplicatio: (1) repetição de uma mimesis; (2) repetição de um final de uma frase no começo da frase seguinte.

Analepsis: repetição de um noema na mesma altura.

Anaphora, Repetitio: (1) uma linha do baixo repetindo; (2) a repetição de uma frase ou motivo de abertura em um número sucessivo de passagens; (3) uma repetição em geral.

Anaploce: repetição de um noema particularmente entre os coros de uma composição policoral.

Anticipatio, Præsumptio: uma nota adicional superior ou inferior seguindo a nota principal, prematuramente introduzindo uma nota pertencente à harmonia ou ao acorde subseqüente.

Antimetabole, Antistrophe, Hypallage: inversão do tema fugal.

Antistæchon: uma dissonância substituída por uma consonância esperada, usualmente resultado de uma melodia remanescente na mesma altura enquanto o baixo encerra as mudanças harmônicas.

Antithesis, Antitheton, Contrapositio: uma expressão musical de paixões, material harmônico ou temático contrário.

[270] Ibid, Apêndice 1.

Apocope: uma nota final encurtada ou omitida em uma voz da composição.

Aposiopesis: descanso em uma voz ou em todas elas de uma composição; uma pausa geral.

Apotomia: reescrita enarmônica de um semitom.

Assimilatio, Homoiosis: representação musical de imagens do texto.

Asyndeton: omissão de conjunções apropriadas em um texto.

Auxesis, Incrementum: repetições sucessivas de uma passagem musical, acelerando.

Bombus, Bombi, Bombilans: quatro notas idênticas em sucessão rápida.

Cadentia Duriuscula: dissonância na antepenúltima harmonia de uma cadência.

Catabasis, Descensus: passagem musical descendente que expressa emoções ou imagens negativas descendentes.

Catachresis, Faux-Bourdon, Simul Procedentia: passagem musical caracterizada por progressões sucessivas de acordes de sexta.

Celeritas, Commissura, Deminutio, Quase Transitus Symblema, Transitus: nota dissonante ou de passagem entre duas outras consonantes, no tempo forte ou fraco.

Cercar della nota, Subsumptio, Quæsitio Notæ: várias adições de notas vizinhas inferiores à nota principal.

Circulatio, Circulo, Kyklosis: séries de, usualmente, oito notas em formação circular ou senoidal.

Clímax, Gradatio: (1) seqüência de notas em uma voz repetida em uma altura superior ou inferior; (2) duas vozes em movimento paralelo ascendente ou descendente; (3) aumento gradual ou ascensão em som e altura, criando aumento na intensidade.

Coloratura, Diminutio, Passaggio, Variatio: embelezamento de uma passagem melódica com vários ornamentos.

Complexio, Complexus, Symploce: passagem musical que repete a frase de abertura em seu fechamento.

Congeries, Synathroismus: acúmulo de consonâncias perfeitas e imperfeitas, como tríade em posição fundamental e primeira inversão.

Consonatiæ impropriæ, Sexta Superflua, Tertia Deficiens: consonâncias falsas, como certas quartas, quintas diminuídas ou aumentadas, segundas aumentadas e sétimas diminuídas.

Corta: figura de três notas em que a duração de uma é igual à soma da duração das duas outras.

Diminutio, Meiosis: (1) várias elaborações de notas mais longas, por meio da subdivisão delas em notas de duração menor; (2) reafirmação do material temático em notas de valor proporcionalmente menor.

Distributio: processo retórico-musical em que motivos individuais ou frases de um tema ou secção de uma composição são desenvolvidos antes da apresentação do material em questão.

Dubitatio: uma progressão rítmica ou harmônica intencionalmente ambígua.

Ellipsis, Synedoche: (1) omissão de uma consonância esperada; (2) interrupção abrupta na música.

Emphasis: passagem musical que salienta ou enfatiza o significado de um texto por meio de vários recursos.

Epanadiplosis, Reduplicatio: reafirmação da abertura de uma passagem ou frase em seu final.

Epanalepsis, Resumptio: (1) repetição freqüente de uma expressão; (2) reafirmação da abertura de uma passagem em seu final.

Epanodos, Regressio, Reditus: repetição retrógrada de uma frase.

Epiphora, Epistrophe: repetição da conclusão de uma passagem ao final de passagens subseqüentes.

Epizeuxis: repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.

Ethophonia, Imitatio, Mimesis: (1) repetição de um noema em diferentes alturas; (2) imitação aproximada – e não exata – de um sujeito em diferentes alturas.

Exclamatio, Ecphonesis: exclamação musical, freqüentemente associada a uma exclamação no texto.

Extensio: prolongamento de uma dissonância.

Fuga: (1) recurso composicional em que a voz principal é imitada pelas vozes subseqüentes; (2) passagem musical que emprega *fuga* para expressar perseguição ou fuga.

Groppo: motivo de quatro notas ligadas, tendo a primeira e terceira nota comum.

Heterolepsis: intromissão de uma voz na extensão da outra.

Homoioptoton, Homoioteleuton: (1) pausa geral de todas as vozes (aposiopesis) ou interrupção da composição (homoioptoton) ou seguindo uma cadência (homoioteleuton); (2) finais similares de um número de passagens subseqüentes.

Hyperbaton: transferência de notas ou frases de seu lugar normal a um diferente.

Hyperbole/Hypobole, Licentia: transgressão da extensão ou âmbito do modo.

Hypotyposis: representação musical vívida de imagens encontradas no texto acompanhante.

Inchoatio Imperfecta: omissão da consonância de abertura na melodia que é fornecida por realização do baixo contínuo.

Interrogatio: pergunta musical apresentada variadamente por meio de pausas, aumento no final da frase ou melodia, ou por meio de cadências imperfeitas ou frigias.

Ligatura, Syncopatio: suspensão com ou sem resultado dissonante.

Longinqua Distantia: distância superior a uma décima segunda entre duas vozes vizinhas da composição.

Manubrium, Paragoge, Supplementum: cadência ou coda adicionada sobre um pedal ao final da composição.

Messanza, Misticanza: séries de quatro notas de curta duração, movendo-se por saltos curtos ou longos.

Metabasis, Transgressio, Diabasis: cruzamento de uma voz por outra.

Metalepsis, Transumptio: uma fuga com um sujeito de duas partes, alternando-se na composição.

Mora: resolução ascendente de uma syncopatio quando uma descendente é esperada.

Multiplicatio: subdivisão de uma nota dissonante longa em duas ou mais notas mais curtas.

Mutatio Toni: alteração irregular do modo.

Noema: passagem homofônica dentro de um texto contrapontístico.

Palilogia: repetição de um tema, ou em diferentes alturas em várias vozes ou na mesma altura em uma só voz.

Parembole, Interjectio: voz suplementar em uma fuga que preenche a harmonia, ocorrendo em paralelo a uma das vozes regulares da fuga.

Parenthesis: representação musical de um parêntese explicativo no texto associado.

Paronomasia: repetição de uma passagem musical com certas adições ou alterações a favor de uma maior ênfase.

Parrhesia, Licentia: inserção de uma dissonância, como relacionada ao trítono em um tempo fraco.

Passus Duriusculus: linha melódica ascendente ou descendente cromaticamente alterada.

Pathopoeia: passagem musical que procura excitar a paixão ardente por meio de cromatismo ou alguns outros meios.

Pausa: pausa ou descanso na composição musical.

Pleonasmus: (1) prolongamento de dissonâncias de passagem por meio de suspensões; (2) canto harmonizado em quatro vozes.

Polyptoton: repetição de uma passagem melódica em diferentes alturas.

Polysyndeton: repetição imediata de uma emphasis (accentus) na mesma voz.

Prolongatio: dissonância ou suspensão de passagem de duração maior do que a consonância precedente.

Repercussio: (1) intervalo modificado em uma resposta fugal tonal; (2) resposta fugal tonal, invertida ou modificada de alguma outra forma.

Retardatio: (1) suspensão que é prolongada ou resolvida por ascensão; (2) suspensão preferencialmente atrasada.

Ribattuta: trilo acelerado em ritmo pontuado usado para embelezar uma *tenuta* ou uma nota de longa duração.

Salti Composti: figuração de quatro notas que consiste de três saltos consonantes.

Salto Semplice: salto consonante.

Salto Duriusculus: salto dissonante.

Schematoides: figura que reestrutura uma passagem anterior ou por meio da mudança do texto de apoio ou por aumento ou diminuição duracional.

Sectio, Tmesis: interrupção ou fragmentação súbita da melodia por meio de pausas.

Stenasmus, Suspiratio: expressão musical de um suspiro por meio de uma pausa.

Suspensio: introdução atrasada do material temático principal de uma composição.

Synæresis: (1) suspensão ou sincopamento; (2) disposição de duas sílabas por nota ou duas notas por sílaba.

Tirata: passagem escalar rápida, abrangendo de uma quarta a uma oitava ou ainda mais.

Tremolo, trillo: (1) tremor vocal ou instrumental sobre uma nota, resultando em uma altura oscilante ou vibrato; (2) rápida reiteração de uma nota; (3) rápida alternância de duas notas adjacentes, trinado.

3.1.3.4. MÚSICA E RETÓRICA NO SÉC. XVIII

A PAIXÃO SEGUNDO MATEUS (1727?)

O exemplo de análise retórica que se segue é a ária *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen* da Paixão segundo Mateus de J. S. Bach, escrita provavelmente em 1727, entre a Paixão segundo João de 1721 e a de Marcus de 1731. Apenas duas das quatro (ou cinco) composições sobre a Paixão de Cristo que Bach escreveu, subsistiram integralmente (a outra é a Paixão segundo João) já que a Paixão segundo Marcos se nos apresenta incompleta e com excertos de outras obras compostas anteriormente.

É dividida em duas partes, acompanhando a concepção do poeta e do compositor e do material bíblico: a primeira começa com um lamento e a profecia da crucificação, terminando com sua traição e prisão (sete atos); a segunda parte se inicia com Jesus sendo interrogado por Caifás e termina com sua morte e sepultamento. Foi escrita para dois “coros” com quarto vozes cada um e orquestra composta de duas flautas transversais, dois

oboés, dois violinos, viola e baixo contínuo. Hoje é comum a obra ser apresentada com coro e orquestra dupla e solista nas duas partes, dependendo da formação da orquestra e interpretação de cada dirigente. Bach, aparentemente, pensara em dividir seus coros e orquestra em dois ambientes diferentes para que houvesse um verdadeiro diálogo entre eles, mas atualmente a apresentação de versões mais curtas da obra é bastante comum.

Foi apresentada pela primeira vez na Sexta-feira Santa de 1727 na Thomaskirche em Leipzig, onde Bach era o *Kantor*. Ela foi revisada em 1736 e reapresentada novamente em março deste mesmo ano com os dois órgãos incluídos em sua instrumentação.

Após sua estréia, a Paixão segundo Mateus não seria mais ouvida fora de Leipzig até 1829, quando Felix Mendelssohn-Bartholdy a apresentou em Berlin, em uma versão abreviada, com grande êxito. A redescoberta da Paixão segundo Mateus por Mendelssohn foi fundamental para a correta atenção e dedicação que a música de Bach desfruta até os dias de hoje.

Muitos compositores escreveram composições sobre a Paixão de Cristo no século XVII. Como outras Paixões em forma de oratório, a composição de Bach apresenta o texto bíblico de Mateus, capítulos 26 e 27, de um modo relativamente simples, usando, prioritariamente, recitativos, enquanto nas árias e ariosos emprega textos poéticos, que comentam os vários eventos da narrativa bíblica.

Dois aspectos distintos da composição de Bach brotam de seus outros esforços eclesiásticos.

- Um deles é o formato de coro-duplo, que se origina em seus próprios motetos a coro-duplo e outros motetos desse tipo escritos por outros compositores, com os quais ele iniciava rotineiramente os cultos dominicais;
- O outro é o uso abundante de corais que aparecem na composição no padrão a quatro partes, servindo como interpolações em árias, e como um cantus firmus em extensos movimentos polifônicos.

Os manuscritos remanescentes consistem em oito partituras concertantes usadas por oito solistas que também atuavam nos dois coros, umas poucas partes extras, e uma parte para o soprano *in ripieno*.

Ao contrário da Paixão segundo João, onde existem partes de *ripieno* dobrando os coros, existe pouca evidência de que se usavam cantores adicionais além dos solistas que atuavam também nos coros. A narração dos textos do Evangelho é cantada pelo tenor Evangelista em recitativo secco acompanhado apenas pelo contínuo. Solistas cantam as palavras de várias personagens, mesmo em recitativos; além de Jesus, há partes designadas para Judas, Pedro, Caifás, Pilatos, sua esposa e duas serventes, embora nem sempre sejam cantadas por diferentes solistas. Há dois duetos cantados que representam dois falantes simultâneos e o grande número de passagens para a turba é cantado por um dos dois coros.

Os recitativos cantados por Jesus são particularmente diferentes, pelo fato de serem acompanhados não apenas pelo contínuo, mas por toda a seção de cordas da orquestra (recitativo accompagnato), usando notas longas e criando um som sustentado chamado freqüentemente de "halo" de Jesus. Apenas as palavras finais *Eli, Eli, lama sabactani*[271], são cantadas sem esse "halo".

As árias, compostas sobre os textos do poeta alemão Christian Friedrich Henrici (1700-1764) famoso sob a alcunha de Picander, são intercaladas em secções do texto do Evangelho e cantadas pelos solistas com uma variedade de acompanhamentos instrumentais, típicos do gênero oratório e conforme as normas da retórica então vigente.

Como é típico nas composições sobre a Paixão, não há nenhuma menção à Ressurreição, terminando com a crucificação que serve de final e fonte de redenção; toda a ênfase recai no sofrimento de Jesus.

ERBARME DICH MEIN GOTT, UM MEINER ZÄHREN WILLEN!

É a ária de número 13, parte da Ação IX de Picander, integrante da segunda parte da Paixão, escrita para contralto após a negação por Pedro de Jesus.

Foi escrita para violino solo, primeiros e segundos violinos, viola e contínuo na então rara tonalidade de fá♯menor. André Ernest-Modeste Grétry[272] define esta tonalidade como a mais difícil de todas, por estar

[271] *Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?*
[272] *Mémoires, ou Essais sur La musique*, 1978.

repleta de acidentes; Reicha[273] a considera a mais sombria; Ebhardt[274] a associa aos sentimentos obscuros; Müller[275] a considera uma hesitação ambígua entre o terreno e o celestial e Schubart[276] diz ser ela "um eco de uma alma aterradoramente sufocada".

O ritmo é pontuado para causar impressão de agitação e desespero contínuo que não se resolve até o final da ária, e o pulso de doze colcheias é incansável, nervoso e constante, como o martelar de uma alma em desespero que clama por misericórdia. A escolha dos instrumentos neutros (cordas) deixa a atenção voltada para o ritmo pontuado e o texto.

Quintiliano definiria seu discurso como icástico, de ordo naturalis, visto que o texto tem papel essencial no seu entendimento. Vale lembrar que até a época de Bach – e mesmo alguns anos após sua morte – a música vocal era considerada como a verdadeira música racional, com seu discurso por ela organizado. A música instrumental por seu turno era definida como fantástica e integrante da ordo artifitialis, já que para sua decodificação era necessário o entendimento da idéia do emissor pelo receptor, algo que muito dependia da "fantasia" do ouvinte...

A adequação e conveniência dos argumentos da matéria ao público e à ocasião, parte da Elocutio denominada "Decoro" condiz com o estilo alto da obra, que embora visasse um público (decoro externo) heterogêneo, foi feita a partir da utilização de refinadas ferramentas retóricas, decifradas por pessoas de um nível cultural mais elevado. A adequação da composição à ocasião em que deveria ser apresentada (decoro interno) é absolutamente perfeita.

[273] *Treatise on Melody*, 2000.
[274] *Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst*, 1830.
[275] *Versuch einer Ästhetik der Tonkunst*, 1830.
[276] *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,* 1784.

Erbarme dich, mein Gott,
um meiner Zähren willen!
Schaue hier, Herz und Auge
weint vor dir bitterlich.
Erbarme dich, mein Gott.

(Tenha misericórdia, meu Deus,
Em nome de minhas lágrimas!
Veja aqui, coração e olhos
que choram amargamente em sua frente.
Tenha misericórdia, meu Deus.

O *Exordium* abre a ária. É a introdução e início da melodia, mostrando com decoro e clareza sua intenção e material. Deve ser visto como o principal momento da *Dispositio*, já que é fundamental para captar a atenção do ouvinte a fim de nele gerar o interesse de prosseguir a escuta da música. Bach o realiza com uma introdução instrumental de oito compassos acompanhada da inexorável batida do contínuo e do nervoso solo pontuado do violino solo.

A *Narratio* é o relato do que irá acontecer em verdade na obra. Corresponde à entrada do canto como voz principal [9] com a mesma melodia apresentada pelo violino no Exordium e suas características, *brevitas, perspicuitas, puritas* e *credibilitas,* determinam que as provas lógicas devam se sobrepor às patéticas. Inicia-se com a entrada do solista [9] e termina com uma semi-cadência[277] (cadência de engano) e um grande suspiro no contínuo para dar lugar à Propositio no [19].

A Propositio é o discurso propriamente dito. Quintiliano dizia que era a "narração dos fatos", que é tomada aqui por Bach nos quatro compassos seguintes, caracterizados por importante ascensão melódica da voz solista contrastante com o ritmo mais calmo do violino solista, como se o "desespero", que já era grande, migrasse definitivamente para o ator principal.

A cadência perfeita no [26], após recapitulação da melodia do Exordium, inicia a Confutatio, a "parte B" das árias *da capo* que deve funcionar como refutação da Propositio. À Confutatio não são permitidos temas marcantes, já que poderão dificultar o desenvolvimento da obra em sua parte seguinte (Confirmatio). Bach opta por permanecer na mesma tonalidade (era usual que o compositor apresentasse a Confutatio em tonalidade complementar à do Exordium da ária, como na dominante ou na tônica relativa), mas Bach opta por empregar acidentes cada vez mais audaciosos na voz solista, intercalados por suspiros [33] e contrapostos a

[277] Bernstein dizia que a cadência de engano sempre aparece quando o compositor tem a intenção de perguntar algo ao ouvinte. Mozart e Haydn a empregaram largamente como uma cadência frígia.

figuras rítmicas ainda mais exageradas no violino solo, permeadas por freqüentes silêncios [27], [28], [29], [31] e [32]. O texto nos esclarece ainda mais, trazendo a atenção com *Schaue hier, Herz und Auge weint vor dir* para o mundo terreno e para a dor que traspassa o corpo de Jesus.

A cadência perfeita [33] dá início à Confirmatio que é a reafirmação do discurso inicial – *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen!-* na tonalidade original com a ornamentação comum à época.

O Peroratio é a repetição da introdução orquestral da ária (Exordium) a partir do final e [46].

3.1.3.5. O DECLÍNIO DA FORMA DISCURSIVA

O declínio da retórica clássica se inicia nas classes mais comuns – que nunca a compreenderam perfeitamente - nos teatros direcionados à burguesia que pouco ou nada sabia sobre seus significados e eram incapazes de assimilá-los.

Suas raízes se encontram no período da Regência (1715), capitaneada Felipe II d'Órleans (1674-1723), mais liberal que seu antecessor, Luís XIV, que promoveu uma maior liberdade nas artes e valores, que se tornam menos rebuscadas, na verdade, já denotando a ascensão de uma nova classe social e anunciando o Iluminismo:

> "Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria, se a sua causa não residir na carência de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo, sem a guia de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo. [278]"

O abade Jean-Baptiste DUBOS (1670-1742), ouvindo os textos coloridos e cheios de paixão dos oratórios de Bach afirmou que "A arte não deve ser somente bela, mas deve comover os corações. A arte deve "de toucher et de plaire" e é considerado o pai do *Empfinsamkeit*[279], movimento artístico pertencente ao ocaso da estética barroca, que valorizava a expressividade em suas obras, em oposição à frieza e ao distanciamento tão em voga na época. Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), por sua vez, afirmava que o amor sensual não era mais uma paixão destruidora (vanitas), mas deveria ser compreendido como fundamento das instituições sociais[280]. Critica também o princípio das três unidades e valoriza o romance em detrimento do drama. O amor exitoso na Opera seria passa a ser visto como símbolo de um Estado unido e feliz.

Na Inglaterra, o filósofo David Hume (1711-1776) em sua dissertação sobre a Tragédia, afirmou que a razão não é antagônica aos sentimentos,

---

[278] KANT, I. *in* O que é Iluminismo? http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf.
[279] *Empfindsam*" é um Neologismo empregado pela primeira vez por Gotthold Ephraim Lessing em seu *Laokoon* (1766).
[280] *4 Discours sur la tragédie*.

mas sim esta a ela intimamente ligada por associações, de tal maneira que a primeira ligação de causa e efeito só tem sentido quanto estão ligadas pelas paixões. ”Taste is the capacity to respond with approbation and disapprobation” [281]. Assim, ele equaciona a percepção de beleza com a experiência do sentimento.

Voltando à França, o filósofo Jean-Jacques Rousseau em seu romance publicado em forma de cartas *Julie* ou *La nouvelle Heloïse* (1761) revela uma natureza “intocada” como contrapeso à civilização cortesã decadente, seguindo os passos de Samuel Richardson no seu romance sentimental também em forma de cartas *Pamela* ou *A virtude recompensada* (1740) que teve grande influência literária continental com sua forte tendência social crítica.

Gotthold Ephraim Lessing em seu *Laokoon* (1766) separa a poesia das artes plásticas e destaca os três níveis de observação da obra de arte: do amador, filósofo e o crítico de arte. Enquanto isso, o filólogo Johann Gottfried Herder (1744-1803) postula que o produto artístico de toda nação é determinado pelo gênio de seu povo e diretamente dependente de sua língua, afirmando com o naturalista Alexander Von Humboldt, por meio do estudo do folclore, que “a língua determina a razão dos povos”. O juízo estético é abordado também por Kant na sua KdU (1781) onde move uma investigação crítica a respeito do belo. Pergunta ele, introduzindo o subjetivismo na avaliação estética:

> *“Existe algum valor universal que conceitue o belo e que reivindique que outras pessoas, a partir da minha apreciação de uma forma bela da natureza ou da arte, confirmem essa posição? Ou então somos obrigados a admitir que todo objeto que julgamos como sendo belo é uma valoração subjetiva? Como podemos desnudar o fenômeno que explica o nosso gosto? Se fizermos uma experiência com vários indivíduos e o defrontarmos com um objeto de arte, observaremos que as impressões causadas serão as mais diversas. Então chegaremos à conclusão de que a observação atenta e valorativa daquele objeto, somada as diferentes opiniões que foram apresentadas pelos indivíduos, nos dá respaldo para afirmar que o gosto é individual pode ser discutido”.*

[281] *Of Tragedy*, 1757.

Schiller em suas cartas *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795) descreve vários tipos de comportamentos poéticos relacionados a uma filosofia histórica, crítica da cultura, da natureza e do idealismo. O presente, o estágio da cultura, é descrito como crítico e deve ser superado. O estado perfeito para Schiller é "Ideal" (de idealismo). As instâncias que a ele conduzirão são a "natureza", a "forma do singelo" e o "sentimentalismo".

Chegamos finalmente a Goethe e o nascimento da estética romântica, que sepulta toda a linguagem retórica do período anterior. Goethe é, talvez, o último polímata da história - pintor, diplomata, botânico, jornalista, crítico de arte, filósofo, físico (elaborou uma importante Teoria das Cores utilizada pela Gestalt), soldado, músico, poeta e escritor. No final de 1773 ele mesmo publicou seu drama "*A História de Götz von Berlichingen"*. Com esta obra, Goethe rompe com todos os paradigmas do drama clássico, encontrou ótima recepção do público e é considerado o marco do movimento *Sturm und Drang,* em cuja poesia mística, selvagem, espontânea o importante era o sentimento – Empfindung - (embora o termo *Sturm und Drang* tenha aparecido pela primeira vez como título de uma peça sobre a Revolução Americana pelo autor alemão Friedrich Maximilian Klinger, publicado em 1776).

Sturm und Drang será fortemente associado à literatura e à música, com grande força na Alemanha*,* e sedimenta a força da alma como elemento principal no processo criativo e na recepção da obra de arte, que servirá de fundamento para sua expressão maior artística que é o Romantismo.

Na música, a decadência paulatina da retórica clássico-barroca acompanha, com um pouco de atraso é bem verdade, a filosofia e o teatro.

A chegada do compositor e violinista tcheco Johann Stamitz a Mannheim, como maestro da corte do príncipe-eleitor Karl-Theodor, torna a cidade um importante pólo irradiador de uma nova tendência musical denominada *Estilo Galante,* baseada na melodia acompanhada e graciosa, na recusa da escrita rígida e formal e acoplada com o baixo contínuo e no abandono do *pathos* barroco. A música *galante* configura-se como um contrapeso e recusa à linguagem, às formas e às retóricas convencionais de

composição do séc. XVII e sinaliza, ao final desta confrontação, o Romantismo, antecipando um estilo formal mais livre e sentimental, associado à nova classe social que ascenderia ao poder após a Revolução francesa.

Johann Joachim Quantz (1697-1773) e Leopold Mozart (1719-1787) publicam dois métodos - *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) e *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756) – que pregam a leveza e a melodia acompanhada do *Estilo Galante*. Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788), segundo filho de Bach, escreve em seu método *Versuch über das wahre Art Klavier zu spielen* publicado em Berlin em 1753:

> "O gosto moderno faz um uso muito diferente da harmonia de antes. Nossas melodias, maneiras e execuções exigem uma nova harmonia, diferente da tradicional. Esta harmonia pode ser fraca ou forte, de acordo com as necessidades do acompanhamento, muito maiores do que nos tempos anteriores". [282]
>
> "O acompanhador deve se acomodar ao tipo de música que acompanha e ser decente quando for um ripieno, dando-lhe muita atenção. Mas se há uma harmonia fina no meio, quero dizer, em peças Solo ou trios, o acompanhamento deve ser conduzido pelo afeto da peça... para atingir o objetivo do compositor".[283]
>
> "O acompanhamento pode ter um, dois, três, quatro ou muitas vozes. Contudo, acompanhamento de quatro ou mais vozes pertencem aos grandes músicos, a peças elaboradas, contraponto, fugas, etc., e somente a peças onde haja somente música e o gosto tenha pouca participação".[284]
>
> "Como voz principal, entendo a voz que conduzirá as demais, como solos, concertos, árias, etc.". [285]
>
> "A voz principal deve sempre cantar e na sobreposição com o baixo ser muito clara". [286]

[282] BACH, C. Ph. E. Kassel: Bärenreiter, 2008, Parte II, Introdução, §18
[283] Ibid, Parte II, Introdução, § 19
[284] Ibid, Parte II, Introdução, § 23
[285] Ibid, Parte II, Introdução, § 30
[286] Ibid, Parte II, Introdução, § 38

O filósofo suíço Johann Georg Sulzer (1720-79) escreve a primeira enciclopédia alemã de Belas-Artes entre 1771 e 1774 (*"Allgemeine Theorie der schönen Künste"* em dois volumes e 900 artigos), onde sistematiza todo o conhecimento sobre as Belas-Artes da época, enquanto o organista e pesquisador Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) – um dos fundadores da Musicologia - estava determinado a apresentar um esquema sistemático da retórica musical, que foi dividida em seis grandes áreas, sendo que a quarta delas - ordenação de idéias musicais – foi subdividida em no máximo oito:

- Introdução

- Tema principal

- Tema secundário

- Tema contrário

- Desmembramento

- Refutação

- Confirmação

- Conclusão

Sempre considerando a influência de antecessores, especialmente Mattheson, ele analisou a Sonata em fá menor de C. Ph. E. Bach e ainda aplicou sua teoria retórica a um movimento em forma-sonata diretamente:

FORKEL	ANÁLISE	SONATA MARX (1845) [287]
Sentimento principal	Tema principal	EXPOSIÇÃO
Sentimentos secundários	Temas secundários	
Sentimentos desmembrados e contrários	Fortalecimento dos contrastes entre temas	DESENVOLVIMENTO
Confirmação: “certo tipo de reiteração do tema principal em que dúvidas e interpolações precedentes são aqui repudiadas”	Conclusão: “para corroborar o tema principal e fechar a primeira parte” *	REPRISE

A análise retórico-musical de Forkel equaciona pormenorizadamente a Forma Sonata, permitindo que surgisse toda uma geração de teóricos da música – a começar por Heinrich Christoph Koch – e não mais filósofos da arte. São estes novos teóricos que escreverão importantes tratados especialmente adequados à linguagem musical. No que diz respeito à Forma Sonata, a contribuição de Forkel é imensa, equacionado, a partir de uma bem fundamentada análise retórica, as condições indispensáveis para sua existência na intersecção dos limites da estética e da música, sobre as quais Reicha, Czerny e Marx definirão escreverão seus tratados no séc. XIX

[287] p. 33.
*Lembramos aqui de que a Sonata era uma estrutura com mais de um movimento.

3.1.4. A CONTRIBUIÇÃO DA TRAGÉDIA CLÁSSICA

3.1.4.1. A TRAGÉDIA GREGA

Tragédia é uma forma de drama, que se caracteriza pela sua seriedade e dignidade, freqüentemente envolvendo um conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior, como a lei, os deuses, o destino ou a sociedade. A fim de diferenciá-la do drama, já que ela mesma é parte dele, convenciona-se que a tragédia trata de heróis e deuses, enquanto o drama se ocupa dos homens.

Suas origens são obscuras, mas é certamente derivada da poética e tradição religiosa da Grécia Antiga. Suas raízes podem ser rastreadas mais especificamente nos ditirambos, os cantos e danças em honra ao deus grego Dionísio (conhecido entre os romanos como Baco). Dizia-se que estas apresentações etilizadas e extáticas foram criadas pelos sátiros, seres meio bodes que cercavam Dionísio em suas orgias, e as palavras gregas *tragos*, (bode) e *odé*, (canto) foram combinadas na palavra *tragoidia* (algo como "canções dos bodes"), da qual a palavra tragédia é derivada.

ARISTÓTELES E A TRAGÉDIA

Aristóteles teorizou em sua *Poética,* que a tragédia resulta numa *katharsis* do ouvinte e isto explicaria o motivo – que se tornava, assim, uma necessidade - de os homens apreciarem assistir ao sofrimento dramatizado. Entretanto, nem todas as peças conhecidas como tragédias têm como final este resultado, já que algumas têm finais neutros ou mesmo dubiamente felizes. Determinar exatamente o que constitui uma tragédia é um assunto freqüentemente debatido. Comumente, denomina-se tragédia, qualquer história com um final triste ou trágico, mas a *tragédia clássica* elenca rígidos pré-requisitos para que uma obra seja assim considerada.

A tragédia grega

A literatura grega reúne três grandes tragediógrafos, cujos trabalhos chegaram até os dias de hoje: Sófocles, Eurípedes e Ésquilo.

O momento mais importante de representação de tragédias ocorria durante as festas dionisíacas, também chamadas *Dionísias urbanas*. Diz o Prof. Jorge Ferro Piqué, professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Paraná[288] sobre a Atenas do séc. V a.C.:

> "O ambiente mais geral onde se insere o teatro trágico é o da comunidade, especificamente o da cidade, e o da religião, na forma social de sua expressão. A religião grega pode ser abordada por dois aspectos mais exteriores. De um lado, o lugar sagrado, onde o contato com os deuses se realiza através de sacrifícios, de outro, a festa, quando em dias determinados, aos quais é acrescentada a noite anterior, se dá uma quebra do ritmo cotidiano.
>
> Assim, se o templo acentua o espaço da comunidade, a festa acentua a sua temporalidade. Era nas festas *(heortaí)* que a religião viva, verdadeiramente praticada, se concentrava. Durante as festividades religiosas o trabalho específico, seja produtivo ou não, cessa, a distribuição social de papéis torna-se mais frouxa e há um clima de descontração geral. Mas não só isso. Novos papéis são criados momentaneamente, novos grupos se associam e separam-se. É um momento especial que de diferentes formas é destacado do cotidiano. "O contraste em relação ao habitual pode exprimir-se no prazer e na alegria, nos adornos e na beleza, mas também na ameaça e na morte." A Tragédia Grega era, na verdade, parte de uma das principais festividades religiosas anuais que se realizavam em Atenas, as Grandes Dionísias Urbanas. Atenas, como as demais cidades gregas, tinha o seu calendário anual recortado por inúmeras e diferentes festas. Na verdade, cada cidade grega tinha a sua sucessão particular de festas e, portanto o seu próprio calendário, mais ainda, havia festas exclusivas apenas de determinada tribo na cidade. Seu número era muito grande. O calendário melhor conhecido era o ático. Em Atenas presume-se que seriam por volta de 60 dias dedicados exclusivamente a festividades religiosas.
>
> Portanto poderíamos dizer que se vive normalmente de uma festa até a outra. Estas festividades mais importantes realizadas naquele espaço de tempo.

[288] Em conferência realizada dia 15 de setembro de 1997 às 18h30. http://jota.mendes.sites.uol.com.br/historia_pdf.htm

No mês *Anthesterión*, por exemplo, se realizava a festa das Antestérias, a festa das flores e do vinho novo, no início da primavera. A festa na qual eram apresentadas as tragédias gregas era em homenagem ao deus Dioniso. Dioniso era um deus ligado a muitas festividades. Na Ática, que nos interessa mais de perto, havia os seguintes tipos de festivais dionisíacos: - As Lenéias: as festas dos tonéis de vinho, aproximadamente em janeiro; - As são tão importantes que em geral os próprios nomes dos meses ligam-se às Antestérias: o mais antigo dos festivais dionisíacos e por isso também chamadas de "Velhas Dionísias", aproximadamente em fevereiro, quando os barris eram abertos e se experimentava o vinho novo; - As Oscofórias: o festival da colheita das uvas, realizadas aproximadamente em outubro, quando havia uma corrida de rapazes levando ramos de parreiras. Para nós são mais importantes duas outras festas em honra a Dioniso, as Dionísias, que se dividiam em Urbanas e Rurais, e especificamente a primeira delas. As Dionísias urbanas ocorriam em dois momentos no calendário. Primeiramente na Primavera, logo após as Antestérias, em fins de março, quando o vinho do último ano está maduro, pronto para beber, se fazendo, portanto, a abertura dos barris. O sentimento geral era de que a terra está acordando para uma nova vida. que ocorriam na Primavera, em honra de Dionísio. Nesse festival, tal como nas Dionísias rurais e nas Lenéias, os tragediógrafos concorriam a um prêmio, geralmente, com três tragédias e uma peça cômica cada um.

Portanto, percebemos uma continuidade da temática do "florescimento" que marca este mês. Mas havia também uma Dionísia urbana no inverno, para marcar o fim do trabalho anual e que em Atenas ocorria no início de Janeiro. Já as Dionísias rurais eram de menor proporção e aconteciam em dezembro nos distritos rurais da Ática. Nelas, um bando de foliões, um *komos*, carregando um falo de grandes proporções, cantava canções para Dioniso, as chamadas "canções fálicas". Nos intervalos, o líder divertia os espectadores com vulgaridades, na forma de monólogo ou diálogo. Muitos autores consideram que foi justamente o *komos* uma das origens do coro, um dos aspectos mais particulares do drama grego, tanto na tragédia como na comédia, como veremos mais a frente. As Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias tinham a seguinte forma: - iniciavam-se por uma procissão que escoltava uma antiga imagem de Dioniso ao longo da estrada que conduzia à cidade de Eleutéria e regressava depois ao altar do deus, em Atenas, onde um bode[289] era sacrificado em meio a danças e canções, - uma virgem conduzia a procissão através do caminho, adornada com ornamentos dourados, portando a cesta sagrada, cheia de bolos e

[289] Do grego *τραγῳδία, as.* Tragédia, o gênero trágico, tragédia, peça teatral do gênero trágico' (gr. *τράγος* 'bode' e gr. *ᾠδή* 'ode, canção)', no ritual dedicado a Dioniso, o canto se fazia acompanhar do sacrifício de um bode. In HOUAISS.

flores. Os outros participantes da procissão conduziam presentes rurais (uvas, figos, vinho) e o animal a ser sacrificado. Um falo era carregado no alto. Neste cortejo (gr.pompé, existe o termo latino equivalente pompa) é que podemos perceber a forma fundamental da constituição de grupos. Da massa amorfa são destacados os participantes ativos que se dirigem para um objetivo, mas a interação com o outro grupo que se forma simultaneamente ao longo do caminho, os espectadores, é tão importante quanto o próprio objetivo pelo qual se forma o cortejo. O objetivo da pompé é naturalmente um santuário no qual terá lugar o sacrifício, mas o próprio caminho também tem significado, é "sagrado". Em algumas procissões religiosas são apresentadas já dramatizações de caráter mimético da partida, o abandono do santuário, prefigurando no ritual já a forma dramática. Dentro do grupo dos participantes ativos, por sua vez existem papéis bem definidos, como a portadora do cesto, ou os portadores do falo, no caso das Grandes Dionísias. Em outras procissões temos a portadora da água, o portador do fogo, das taças, etc. Os participantes indicam o seu estatuto particular não apenas pelo vestuário festivo, mas também pelas coroas, faixas de lã e pelos ramos que levam nas mãos. Esse uso de sinais exteriores dos papéis a serem exercidos no ritual serão, sem dúvida, apropriados mais tarde pelo teatro. O monumento clássico que permite uma visualização completa de uma grande pompé é o friso das Panatenéias no Parthenon."

Aristóteles dedicou boa parte de sua obra *A Poética* ao estudo e análise da tragédia, que tinha grande papel na cultura grega e teria, posteriormente, na ocidental. Apesar de descritivo, seu trabalho foi posteriormente tomado como prescritivo por muitos estudiosos. Ele a define como

> "imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamento distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando terror ou piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções[290]".

E como "ação" ela também pode ser chamada (assim como a comédia) de *drama*[291]. Sua função é provocar por meio da paixão e do temor

[290] ARISTÓTELES. Poética, 1449.
[291] Do grego *δράω*, ação. In HOUAISS. Aristóteles, em sua *Poética*, divide a literatura de sua época, que se originara da forma oral, nos modos narrativo (ou épico), dramático e misto. A partir desta análise, central em toda a análise dos gêneros literários, os teóricos dividiram a literatura no modo *narrativo, dramático* e *lírico*. Drama significa "ação" em grego e vem associada à representação teatral na *Poética* de Aristóteles, por aí

a expurgação ou purificação dos sentimentos (*katharsis*). A tragédia clássica deve cumprir, ainda segundo Aristóteles, três condições: possuir personagens de elevada condição como heróis, reis ou deuses, ser contada em linguagem elevada e digna e ter um final catártico, em que uma lição traduzida na destruição ou loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino.

Dividiu-a, qualitativamente[292], em seis partes: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia.

O mito

Segundo o filósofo, a tragédia é a imitação de uma única ação de longa duração que ocorre "dentro de um sol" e em um mesmo lugar, com princípio, meio e fim. É a teoria das três unidades (de ação, tempo e lugar).

O mito, "a trama dos fatos", é o elemento essencial da tragédia, sem o qual ela não pode existir (podendo existir sem a representação, por exemplo, já que a simples leitura do texto pode desencadear a *katharsis)*, e é composto pela "estruturação de feitos... verossímeis ou necessários". A verossimilhança e necessidade dizem respeito à necessidade da ordenação lógica relacionada à questão de causa-efeito no ordenamento da tragédia, a fim de que todas as suas partes, perfeitamente inter-relacionadas, sejam fundamentais para a compreensão do texto e, no caso de supressão de algum dos acontecimentos o eixo da obra se desloque.

---

se distinguindo da *epopéi*a, a outra forma literária igualmente assente na imitação *(mimesis)* de acções. Sendo esta obra aristotélica fundamentalmente uma poética do *drama*, é, sobretudo, a definição da tragédia que mais a ocupa, referindo o espectáculo *(opsis)* como o seu modo de imitação e sendo os restantes cinco elementos que a compõem: a fábula *(mythos*), os caracteres *(ethos)* e o pensamento *(dianoia)* como constituindo a sua matéria; a elocução *(lexis)* e o canto *(melos)* configurando o seu meio de imitação.

[292] Quantitativamente, em partes comuns a todas as tragédias, Aristóteles dividiu a tragédia em Prólogo, episódio, êxodo e parte coral (subividida em párodo e estásimo). O prólogo é uma parte completa da tragédia que precede o párodo do coro; o episódio, uma parte completa da tragédia entre dois cantos corais completos e o êxodo, uma parte completa da tragédia depois de que não há canto do coro. Da parte coral, o párodo é a primeira entrada do coro e estásimo é o canto coral cantado entre dois episódios.

Aristóteles parte do suposto de que na tragédia a ação se desenvolve em um sentido até a personagem cometer um erro que a leva a sofrer uma série de vicissitudes. A esta "mutação dos sucessos ao contrário, produzida verossímil e necessariamente", ele chamou de *peripécia*. Agnição[293], por outro lado, é a mudança da personagem, da ignorância ao conhecimento de sua própria identidade, de outrem ou de algum feito importante para a trama. Junto a estes dois conceitos há o chamado *lance patético* que é aquele evento que muda o sentido da ação mediante mortes, tormentos ou feridas e eventos similares das personagens. Anagnórisis e peripécia são termos fundamentais para o entendimento dos graus dados por Aristóteles ao valor de um tipo de tragédia em relação à outra em virtude de sua capacidade para desencadear a *katharsis.*

Há cinco tipos diferentes de anagnórisis segundo Aristóteles:

- "A primeira e de todas a menos artística, se bem que a mais usada, por incapacidade [inventiva do poeta] é a que se efetua por sinais" [294]. A agnição ou o reconhecimento mediante sinais consiste em que uma personagem logre identificar a outra devido a particularidades corporais. Assim, pode ser que a reconheça por sinais corporais "congênitos" ou "adquiridos" ("cicatrizes, ou fora do corpo, como os colares ou aquela cestinha").

- Em segundo lugar estão as agnições "urdidas pelo poeta", que são aquelas em que alguma personagem revela o não era sabido do público explicitamente e de forma pouco verossímil ou necessária.

- a terceira espécie de reconhecimento se efetua pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista.

- "a quarta espécie de reconhecimento provém de um silogismo, como nas *Coéforas*[295], pelo seguinte raciocínio: alguém chegou que me é semelhante,

[293] Em grego se usava a palavra *anagnórisis*, que tem o mesmo significado do vocábulo latino *agnitio*: reconhecimento.
[294] 1454b.

[295] *As Coéforas* (gr. Χοηφόροι): segunda parte da *Orestia*, trilogia com a qual Ésquilo venceu o concurso de tragédias de 458 a.C.

mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo, quem veio foi Orestes". É uma agnição que se dá por pensamento lógico.

- a última espécie de agnição é "a que deriva da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural, como é o caso do *Édipo* de Sófocles e da *Ifigênia*[296], porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta".

Na divisão entre mitos simples, episódicos e completos diz-se que os primeiros são aqueles em que a mudança de sorte se dá sem peripécia ou agnição, os segundos são aqueles em que tampouco há verossimilhança ou necessidade na sucessão de ações e mitos completos, em uma categoria superior, são aqueles que apresentam a mudança de sorte acompanhada de peripécia ou agnição. A seguinte classificação se refere às distintas formas de desenvolver o lance patético (*pathos),* a resolução da tragédia para promover a *katharsis* em sua plenitude. Isto se dá, combinando adequadamente a execução da ação central com o reconhecimento (ou sua falta) sobre o que está acontecendo. Além disso, é preferível que o desenlace trágico se dê entre pessoas da mesma família ou amigos próximos que se violentam, já que isto é mais impactante para o espectador.

Em ordem de maior a menor valor catártico, Aristóteles propõe quatro tipos de desenlace:

- quando uma personagem está prestes a desenvolver a ação e obtém a anagnórisis pouco antes de levá-la a cabo.

- quando a personagem efetua a ação e, logo após sua finalização, ele obtém a anagnórisis sobre sua ação.

- quando a personagem executa a ação com anagnórisis.

[296] A tragédia *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes foi representada pela primeira vez em 405 a.C., nas Dionísias Urbanas de Atenas. Fazia parte de uma trilogia, juntamente com *As Bacantes* e *Álcmeon em Corinto* (tragédia perdida) e recebeu a primeira colocação no concurso.

- quando a personagem está prestes a efetuar a ação com anagnórisis, mas malogra.

As personagens (os caracteres)

Segundo Aristóteles as personagens se definem, por suas ações e não por sua caracterização, ou seja, por meio da vestimenta e outros adereços. Ele explica que as personagens devem ser intermediárias entre o vício e a virtude, "não se distinguem muito nem pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de família ilustres "[297].

Ele ainda define quatro qualidades indispensáveis às personagens:

- Bondade: se trata aqui de uma bondade moral da personagem e não de uma bondade na representação poética.

- Conveniência: o caráter apresentado deve ser conveniente, por exemplo, "é possível que o caráter seja varonil, mas não é apropriado a uma mulher ser varonil ou temível".

- Semelhança: no caso em que se apresentem personagens históricas ou que elas já houvessem participado de outras obras poéticas, o poeta deverá representá-las de forma semelhante àquela que a tradição haja consagrado, ainda que se permita embelezá-las.

- Coerência: supõe uma coerência na forma em que se apresenta a personagem ao longo da tragédia: "ainda que a personagem não seja

[297] ARISTÓTELES, *Poética,*1453ª.

coerente em suas ações, é necessário, todavia que [no drama] ela seja incoerente coerentemente” [298].

Pensamento e elocução

O pensamento é o terceiro elemento essencial à tragédia, que consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e o que lhe convém.

> “O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como piedade, terror, ira e outras tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas[299]”.

O pensamento trata, assim, especificamente, daquilo que uma personagem faz para convencer a outra e não os espectadores. Aristóteles não fala muito sobre este elemento, já que ele próprio reconhece que é objeto da Retórica.

A elocução é a expressão mediante palavras, tampouco é uma arte própria da tragédia, mas sim dos atores e diretores da cena. Seus modos se relacionam ao mandato, à súplica, narração, ameaça, pergunta, resposta, etc.

Melopéia e espetáculo

Aristóteles diz que a melopéia, como elemento que se refere às intervenções do coro, é o adereço mais importante da tragédia.

> “O espetáculo cênico é o elemento mais emocionante da tragédia, mas também o menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores a tragédia pode manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta[300]”.

[298] Ibid, 1454a.
[299] Ibid, 1456a
[300] Ibid, 1450b

Apesar da abundante produção na Antigüidade, a maior parte das tragédias gregas não sobreviveu até os nossos dias. A impressão generalizada é de que, com o declínio de Atenas como cidade-estado, a tradição da tragédia desvaneceu. O erudito inglês Gilbert Murray usou a expressão "uma falha de nervos[301]" na tentativa de demonstrar que, com a decadência dos assuntos externos, o alto idealismo descrito nas tragédias cedeu lugar ao ceticismo. Por outro lado, Friedrich Nietzsche, em sua obra *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*[302] (1873, publicada postumamente), aponta o otimismo de Sócrates como grande responsável por desviar a atenção dos gregos das tragédias para a filosofia.

Quando Eurípedes escreve *As Bacantes*, ele coloca em cena a chegada do deus Dionísio à cidade de Tebas (que, nas tragédias, sempre representava Atenas), e a partir daí ele procura problematizar a existência do inconsciente, ou seja, do autoconhecimento. Dionísio é o deus da arte, o deus-espelho que reflete para as pessoas o que elas são. Dionísio trava uma batalha com Penteu, o Rei de Tebas, que não aceitava as idéias que Dionísio trazia. Penteu é uma personagem elevada, que tem motivos nobres em relação à sua cidade, mas carrega consigo idéias de uma época vencida.

Também podemos vemos o caminho para uma nova sociedade, com nova dimensão individual, na trilogia tebana, de Sófocles. Formada pelas três peças *Oedipus Rex, Oedipus eri Kolonoi* e *Antígona,* o conjunto trata do novo conceito de homem e da humanidade, bem como questiona o poder dos deuses e a autoridade do sagrado.

Quando os gregos puderam assistir à peça *Oedipus Rex*, eles já conheciam o mito de Édipo – já sabiam que a personagem tinha matado seu pai sem sabê-lo e que tinha se casado com sua própria mãe, acompanhando a viagem de Édipo para dentro de si mesmo, em busca do autoconhecimento. Sófocles questiona a autoridade do sagrado, pois Édipo não havia conseguido escapar de sua maldição, mas tentou a todo custo

[301] MURRAY, G. *Euripedes and his age.*
[302] http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Die+Philosophie+im+tragischen+Zeitalter+der+Griechen.

não cumprir seus desígnios: no final das contas, os espectadores da peça ficam em dúvida, divididos entre aceitar o que foi definido pelo sagrado ou rebelar-se contra este. Sófocles enfraquece o sagrado, ao mesmo tempo em que mostra um Édipo que passa a conhecer a si mesmo, cegando-se no momento em que vê sua esposa e mãe morta.

Temos duas personagens que, em oposição uma à outra, mostram dois diferentes destinos: enquanto o Penteu de Eurípedes fica completamente louco por não aceitar o culto de Dionísio (por não aceitar conhecer a si mesmo, por não aceitar o deus do autoconhecimento); Édipo se torna, como podemos ver em *Oedipus eri Kolonoi*, um senhor que se conhece e se sustenta sozinho, com a força que ele encontra dentro de si mesmo: Édipo perde a família e sua cidadania, mas ele já é um indivíduo e não se considera culpado por ter feito tudo o que fez, pois não tinha o domínio de si. Vê-se na segunda peça da trilogia (em ordem cronológica), um homem que desafia o sagrado e a pólis. A partir do autoconhecimento é possível encontrar forças em si mesmo, com o que não será mais necessário que os deuses controlem o homem ou que a cidade seja fechada, pois quando o homem conhece a si mesmo, ele entende sua natureza e, portanto, aceita o xenos (estrangeiro), passando a ter o novo conceito de humanidade.

O texto da terceira parte da trilogia de Sófocles, *Antígona* foi escrito antes daqueles que o antecedem, e, portanto, parece ser um pouco deslocado. Nesta tragédia, Antígona (filha de Édipo) se encontra em uma situação muito complicada: seu irmão Polinice está morto e foi proibido pelo rei Creonte de ser enterrado. Caso ela não enterre seu próprio irmão, ela não poderá participar do culto religioso que completará o ciclo da vida e cometerá um erro impensável contra sua família. No entanto, se Antígona enterrá-lo, ela cometerá um crime contra a cidade visto que o rei proibiu a todos que o enterrasse. Sófocles coloca, nesta peça, um problema complexo para o qual ele ainda não tem solução: o sistema familiar e o sistema político, sobre os quais se estabeleceram as bases da sociedade grega, são excludentes, e não podem viver em harmonia. A solução para o embate é

dada nas peças anteriores (que na verdade foram escritas depois): o indivíduo. E o texto de Eurípedes reforça a importância de Dionísio, que é outro estrangeiro, mas que, ao mesmo tempo, representa o autoconhecimento e a valorização e aceitação de si próprio e do interior.

Analisando a cronologia das apresentações das tragédias aqui comentadas, pode-se ver que houve um avanço no que se relaciona com a o tratamento dado à dimensão individual. Em 447 a.C. foi encenada a peça *Antígona,* que apresenta o problema entre as duas dimensões existentes na sociedade. Vinte anos mais tarde, em 427 a.C., os atenienses assistem a *Oedipus Rex* e percebem a importância do autoconhecimento. Somente vinte e dois anos mais tarde, em 405 a.C., a peça de Eurípedes é encenada, em meio a uma Atenas totalmente abalada e dizimada pela Guerra do Peloponeso: o cidadão ateniense vê que não aceitar Dionísio pode ser desastroso, em função do que acontece com Penteu. Apenas quatro anos depois, Sófocles mostra, em *Oedipus eri Kolonoi*, uma tragédia que não é bem uma tragédia: Édipo continua sendo um homem elevado, mas não comete nenhum erro trágico – ele já se tornou um indivíduo, um homem que se conhece e conhece o próximo, e se desprende totalmente do sagrado.

Em quarenta e seis anos, estas quatro tragédias gregas causaram o despertar de uma nova filosofia com Sócrates e Platão. Nesse tempo percorrido, formou-se o embrião a filosofia que nortearia, alguns séculos mais tarde, o desenvolvimento da filosofia ocidental.

Os romanos são acusados de não terem sido capazes de reavivar a tradição dramática, por terem se atido excessivamente às adaptações das tragédias gregas, mas sem revelar o mesmo sentimento trágico; e, por isso, tenderam mais ao melodrama. Mas isso não os impediu de darem ao mundo o autor da segunda importante *Poética* da Antigüidade: Horácio.

Quintus Horatius Flaccus era filho de um escravo liberto, que possuía a função de receber o dinheiro público nos leilões, tendo recebido uma boa educação para alguém com suas origens sociais, graças aos recursos que seu pai conseguiu. Seus estudos literários de Roma foram completados em

Atenas, onde estudou filosofia. A partir de 40 a.C., passou a trabalhar em Roma como escriba, o que lhe permitiu poder divulgar seus primeiros versos, resultando em uma amizade com Virgílio e o imperador Augusto. Embora nunca escrevesse uma tragédia – Horácio foi importante poeta latino - em 18 a.C. ele publica *Ars Poetica,* sua preceptiva sobre as artes, também conhecida como *Epistula ad Pisones*, em que fala sobre estilo e decoro, servindo de importante referência. O autor faz uma interessante observação em relação a recursos poéticos que, não sendo pertinentes ao gênero em que se encontram, soariam de tal maneira inadequados, que provocariam, no público, reação contrária à desejada nas pessoas, independente de seu estrato social:

> "A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado o jantar de Tiestes indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas por assim dizer de um soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta[303]".

Neste trecho, referindo-se à arte em texto, Horácio condena a inadequação entre gênero, métrica e linguagem. Em outros trechos, no entanto, Horácio parece não classificar como muito prejudiciais essas "misturas" de diferentes gêneros ou, antes, de recursos poéticos pertencentes a diferentes gêneros:

> "Algumas vezes, contudo, a comédia ergue a voz e um Cremes, zangado, ralha de bochechas inchadas; muitas vezes, também na tragédia, um Télefo ou Peleu, se lamenta em linguagem pedestre, quando, este ou aquele, na pobreza e no exílio, rejeita os ermos empolados e sesqüipedais, se lhe importa tocar, com suas queixas, o coração da platéia".[304]

Parece um tanto razoável que Horácio assuma a possibilidade de haver certas misturas de linguagem que não prejudiquem o todo da composição. A manutenção, durante toda uma obra, do mesmo tipo de linguagem, adequada somente a aquele gênero, não daria, por si só, garantia de sucesso a um texto. O drama, por exemplo, não precisaria,

[303] HORÁCIO. *Ars Poetica*, in BRANDÃO, R. DE O. *A Poética Clássica.* São Paulo: Ed. Cultrix, 2005, p. 57.
[304] Ibid, p. 58

necessariamente, ser desenvolvido apenas por meio da ação, sem conter ao menos um pouco de narrativa, como o próprio Horácio afirma:

> "As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furtem-se muitas aos olhos, para relatá-las logo mais uma testemunha eloqüente. Não vá Medéia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmudará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Incrédulo, abomino tudo o que for mostrado assim.[305]".

Sobre a tragédia, Horácio diz que ela deve ter no mínimo três e no máximo cinco atos e que o coro deve somente unir as partes. A mais importante de suas afirmações, contudo, foi aquela que reza que tudo o que vale na pintura deve também valer para a poesia[306] (para todos os textos "imaginativos", que incluía, igualmente, a música), propondo regras únicas para toda manifestação artística, que resultará em grande polêmica nos mil e setecentos anos seguintes.

[305] Ibid, p. 60.
[306] *Ut pictura poesis.*

3.1.4.2. O ABSOLUTISMO E A TRAGÉDIA CLÁSSICA FRANCESA

Paralelamente ao renascimento da retórica clássica apoiado na ideologia luterana – que por sua vez sofreu forte influência de Agostinho de Hipona - que, a partir dos países protestantes se espalhou por toda a Europa, assistimos ao ressurgimento do teatro clássico na França com Pierre Corneille (1606-1684), Jean-Baptiste Racine (1639-1699) e Nicolas Boileau (1636-1711) que agregaram a teoria das *bienséances* (usos e costumes convenientes e decentes) e da *vraisemblance* (verossimilhança nas ações) a uma nova releitura do ideário clássico, criando a tragédia clássica francesa que vai influenciar fortemente a estética continental do séc. XVIII.

A tragédia foi esquecida na Europa Ocidental até o início do século 16, quando, versões originais de Sófocles, Sêneca, Eurípedes, Aristófanes e Plauto[307] estavam todas disponíveis na Europa e, nos quarenta anos seguintes, seriam traduzidas e adaptadas. A partir da década de 1540, a criação de universidades européias (e, sobretudo, a partir de 1553 em diante, os colégios jesuítas) criou nelas importantes centros de estudos do teatro neolatino adaptado por estudiosos. A influência de Sêneca sobre a tragédia humanista foi particularmente forte e suas obras impregnadas de forte retórica, direcionaram seus refletores para este campo. A França, após um período inicial de emulação da alta retórica humanista no final do século XVI, nos primeiros anos do século XVII assistiu à criação de um teatro barroco de ação - da tragédia - antes de adotar, embora lentamente, os preceitos do Classicismo greco-romano. A fonte mais importante para a tragédia clássica francesa na Renascença foi Sêneca, sempre fundamentado nos preceitos de Horácio e Aristóteles, embora contasse com influências de outros autores clássicos como Plutarco e Suetônio, por exemplo, das histórias clássicas retiradas da Bíblia e mesmo de acontecimentos contemporâneos e de coleções de contos, sobretudo em espanhol. Os tragediógrafos gregos tornar-se-iam, ao lado de modelos

[307] Titus Maccius Plautus (230-180 a.C.).

extraídos do Século de Ouro espanhol, cada vez mais importantes como modelos a partir do século XVII.

Durante grande parte do século XVII, Pierre Corneille (1606-1684), que fez sua marca no mundo da tragédia com peças como *Medée* (1635) e *Le Cid* (1636), foi o escritor mais bem-sucedido de tragédias na França. Corneille redefiniu, em seus trabalhos teóricos sobre teatro, tanto a comédia quanto a tragédia em torno dos seguintes pressupostos:

- No palco, tanto na comédia quanto na tragédia, devem figurar personagens nobres (isto teria eliminado muitas de suas personagens cômicas, típicas da farsa, de suas comédias) que não devem nunca ser tratadas como vis, qualidade destinada às pessoas comuns.

- Em paralelo com Aristóteles, a tragédia trata de personagens nobres, conseqüentemente de assuntos nobres, ou seja, assuntos do Estado, que não necessitam de um final igualmente trágico; enquanto o amor fica destinado à comédia.

- Embora Aristóteles diga que a *katharsis*, a purgação da emoção, deva ser o objetivo maior da tragédia, isto é apenas um ideal; de acordo com os códigos morais da época, a peça não deve mostrar o mal sendo recompensado, ou a degradação da nobreza.

A última obra de Corneille é *Suréna*, escrita em 1674, mas a cena parisiense já era domínio de Jean-Baptiste Racine (1639-1699) que, com suas personagens menos heróicas e mais humanas tomou a atenção do público para si.

As tragédias de Racine têm forte influência dos clássicos greco-romanos e condensavam sua ação em um pequeno número de conflitos das personagens, balizadas pela habilidade poética de Racine na representação do *pathos* e da paixão amorosa.

O último nome da tríade de tragediógrafos clássicos franceses é Nicolas Boileau (1636-1711). Jurista parisiense, dedicou-se ao teatro a partir de 1660, quando estreou sua primeira Sátira (escreveu doze ao todo) baseada nas Sátiras de Juvenal (55? – 138?). Um duplo interesse atribui às sátiras: primeiramente, o autor parodia e ataca habilmente escritores de primeira linha contemporâneos seus, contra os quais Boileau desnuda uma violenta crítica, à maneira antiga, sobre a maneira de condução dos trabalhos na língua francesa destes escritores e, ao mesmo tempo, mostra novos preceitos e práticas das capacidades dos recursos poéticos da língua. A prosa nas mãos de autores como Descartes e Pascal já se mostrara um instrumento de expressão flexível e poderoso, com mecanismo e forma distinta, mas, no tocante à poesia, à exceção do trabalho de François de Malherbe (1555-1628), não houve tentativa de moldar a metrificação francesa segundo regra ou método. Em Boileau apareceu, pela primeira vez, concisão e vigor de expressão, com uma regularidade perfeita da estrutura do verso. Sua admiração por Molière encontrou expressão nas estrofes dedicadas a ele (1663) e na segunda sátira (1664). Foi o grande defensor dos antigos na *Querelle des anciens et des modernes* a partir de 1687, defendendo o modelo clássico adotado pela tragédia francesa, expresso no Absolutismo pela figura de um rei com atributos inspirados nos heróis e deuses da mitologia greco-romana. Em 1674 publica sua *L'Art poétique*[308], numa clara alusão à *Ars Poetica* de Horácio, em que estabelece o código para todas as futuras obras em verso francês, para preencher na literatura francesa um lugar paralelo ao realizado por seu protótipo em latim. Nela, Boileau não se limita a estabelecer regras para a linguagem da poesia, mas analisa com cuidado os vários tipos de composição do verso, enunciando os princípios peculiares de cada um. Dos quatro livros de *L'Art poétique,* o primeiro e o último são os preceitos gerais, inculcando principalmente a grande regra de bon sens, o segundo trata da pastoral, a elegia, a ode, o epigrama e da sátira, e o terceiro da tragédia e da poesia épica; embora tenha estabelecido importantes regras, a tendência geral delas foi dificultar e tornar a versificação na língua francesa demasiadamente mecânica. No

[308] http://fr.wikisource.org/wiki/L%27Art_po%C3%A9tique.

mesmo ano surgiu sua tradução de Longinus ao qual foram acrescentadas algumas reflexões críticas (em 1693) dirigidas contra a teoria da superioridade dos modernos sobre os antigos como anunciado por Perrault.

Na contramão do pensamento dos três tragediógrafos franceses encontra-se Molière[309] (1622-1673), também ator e cenógrafo e famoso pelas suas comédias de costumes, embora preferisse escrever tragédias, em que, muitas vezes, ridicularizava a soberba e arrogância do *bel esprit*[310] das classes dominantes. Na França renascentista, a literatura foi, em grande parte, produto do humanismo enciclopédico e incluiu trabalhos produzidos por uma classe instruída dos escritores com origens na religião e nas leis. Uma nova concepção de nobreza estava começando a se formar e evoluir na literatura francesa. Esta nova concepção transformaria, no decorrer do século, a imagem de um nobre rude no ideal de *honnête homme* ("o homem justo") ou o *bel esprit*, cujas virtudes principais incluíam o discurso eloqüente, habilidade na dança, modos refinados, apreciação das artes, a curiosidade intelectual, inteligência, uma atitude espiritual ou platônica no amor e a capacidade de escrever poesia. Fundamental para esta transformação da literatura e dos escritores foram os salões e academias literárias que começaram a florescer nas primeiras décadas do séc. XVII. O papel ampliado do patronato da nobreza também foi significativo; com isso, a produção de obras literárias como poemas, peças de teatro, obras de crítica ou reflexão moral torna-se uma prática cada vez mais necessária pelos nobres, enquanto a criação ou o patrocínio das artes serviu como um meio de promoção social para os não-nobres e os nobres marginalizados.

A partir de Richelieu[311], contudo, tanto o patrocínio das artes quanto a subvenção às academias literárias passou, paulatinamente, ao controle da monarquia.

---

[309] Jean-Baptiste Poquelin.
[310] Tipo de humor corrosivo e erudito próprio da alta sociedade francesa da época.
[311] Armand Jean Du Plessis (1585-1642), chefe do Conselho de Estado e Primeiro Ministro de Luís XII entre 1624 até sua morte. Sua política consolidou o Absolutismo na França.

Antes de 1664, os encontros literários eram freqüentemente chamados pelo nome da sala em que ocorreu - gabinete, *réduit*, alcova, e *ruelle*. O termo *ruelle*, por exemplo, deriva de encontros literários realizados no quarto, uma prática popular, mesmo durante o longo reinado de Luís XIV. Nobres, deitados em suas camas, recebiam amigos próximos e lhes ofereciam lugares em cadeiras ou tamboretes ao redor da cama. *Ruelle*, literalmente “rua pequena", se refere ao espaço entre a cama e a parede em um quarto e se tornou um nome para esses encontros. A primeira metade do séc. XVII foi marcada por um crescimento fenomenal das academias particulares, organizadas em torno de umas poucas reuniões particulares realizadas com alguma regularidade. Academias tinham, geralmente, um caráter mais formal e centrado na crítica e análise do que os salões, que incentivou um interessante discurso na sociedade. Contudo, em meados do séc. XVIII, as academias caíram, gradualmente, sob controle do governo e o patrocínio e o patronato para as academias privadas diminuiu sensivelmente.

Em muitos casos, os valores da nobreza do séc. XVII desempenharam um papel importante na literatura da época. O mais notável desses valores é a obsessão aristocrática pela glória (*la gloire*) e majestade (*la grandeur*). O espetáculo de poder, prestígio e de luxo encontrado na literatura do séc. XVII pode parecer de mau gosto ou mesmo ofensivo. Os heróis de Corneille, por exemplo, foram marcados pela crítica moderna, como desnecessariamente gloriosos, extravagantes, ou mesmo orgulhosos. O palácio de Versailles, os balés da corte, os retratos de nobres ou arcos de triunfo foram todos representações de glória e prestígio. A noção de glória, seja ela artística ou militar, não era vaidade, ostentação ou arrogância, mas um verdadeiro imperativo moral para a classe aristocrática. Nobres deviam ser generosos, magnânimos e capazes de realizar grandes feitos desinteressadamente - porque o seu status exigia este comportamento, tudo isso sem esperar obter lucros financeiros ou políticos – além de ser poderem dominar suas próprias emoções (o medo, o ciúme e o desejo de vingança).

O próprio status da aristocracia no mundo da época exigia uma externalização apropriada: os nobres se endividavam para construir grandes palacetes de prestígio urbano e para comprar roupas, quadros, talheres, pratos e outros móveis de classificação condizente com a sua posição social. Eles também eram obrigados a mostrar liberalidade em hospedar as suntuosas festas e pelo financiamento das artes. Inversamente, os novos ricos que ascendiam rapidamente socialmente e assumiam a pompa externa das classes nobres (como o uso de uma espada) eram severamente criticados, às vezes mesmo por meio de medidas coercitivas. Estes valores aristocráticos começam a ser criticados já em meados do séc. XVII: Pascal fez, por exemplo, uma feroz análise do espetáculo do poder enquanto François de La Rochefoucauld (1613-1680) postulava que nenhum ato humano poderia ser considerado desinteressado.

A fim de restringir a proliferação de centros privados de propagação da vida intelectual e literária e impor a corte real como o centro artístico da França, o primeiro ministro e cardeal Richelieu tomou um encontro literário existente e o designou como *Académie Française,* oficialmente em 1634. Este processo de controle estatal das artes e da literatura seria ainda mais ampliado durante o reinado de Luís XIV.

A expressão *classicismo*, como aplicada à literatura traduz noções de ordem, clareza, propósito moral e bom gosto, diretamente inspiradas por Aristóteles e Horácio e por obras da Antigüidade clássica greco-romana. No teatro, por exemplo, uma peça deve seguir o princípio das três unidades:

- Unidade de lugar: o cenário não deve mudar sua locação, o que conduz a freqüentes cenas de interior de castelos e com as batalhas ocorrendo fora do palco.

- Unidade de tempo: idealmente, toda a execução deve ocorrer durante vinte e quatro horas.

- Unidade de ação: deve haver uma história central e todas as demais serão secundárias e atreladas a ela.

Embora com base em exemplos clássicos, as unidades de lugar e tempo eram vistas como essenciais para a captura completa da atenção do espectador na ação dramática, já que, do contrário, a ilusão teatral se quebraria e a atenção do público seria dispersa. Associada à unidade de ação está a noção de que nenhuma personagem deve aparecer de forma inesperada no final do drama.

Relacionada às unidades do teatro clássico, estão os seguintes conceitos:

- *Les bienséances* (decorum): a literatura deve respeitar os códigos morais e o bom gosto: nada que pudesse afrontar ou desrespeitar estes códigos deverá ser apresentado, mesmo que sejam fatos históricos.

- *La vraisemblance*: as ações devem ser verossímeis.

Estas regras inviabilizavam a existência de muitos elementos comuns à tragicomédia barroca, como cavalos voadores, batalhas de cavalaria, viagens mágicas para terras estrangeiras e mesmo o deus ex machina.

Finalmente, a literatura e a arte devem, conscientemente, seguir os preceitos de Horácio "para agradar e educar" [312].

Evidentemente que muitas destas regras não foram completamente satisfeitas em muitas obras, tendência que se acentuava à medida que este modelo de teatro clássico francês dava sinais de esgotamento, sendo que suas quebras foram justificadas pelos seus autores com o propósito de aumentar intencionalmente o efeito emocional.

Em 1674 teve início o grande debate intelectual sobre as artes e a literatura, a “Querelle des Anciens et des Modernes", que duraria até o início do séc. XVIII e que terminou com a vitória dos modernos, liderados por Perrault, que atribuía a Luís XIV valores até então associados somente a Augusto. Como grande amante dos clássicos, Boileau empunhou o papel de defensor dos antigos, tendo Racine, Jean de La Fontaine (1621-1695) e o

[312] *Aut delectare aut prodesse est.*

moralista Jean de La Bruyère (1645-1696) como seus defensores, enquanto Bernard le Bovier de Fontenelle e a gazeta Mercure Galant se juntavam aos modernos.

A expressão "classicismo", fortemente associada à França deste período, também está ligada às artes visuais e arquitetura da época, mais especificamente à construção de Versailles, o coroamento de um programa oficial de propaganda e de glória real. Embora tenha sido projetado, originalmente, apenas como retiro a ser utilizado em festividades especiais - e mais conhecido pelos jardins e fontes de André Le Nôtre (1613-1700), o palácio acabou se tornando sede permanente do reino em 1682. Seqüências de salas engrandecendo os feitos do rei e associando-o a divindades greco-romanas são características na decoração dos apartamentos do palácio. A mudança definitiva da corte de Paris foi justificada pela necessidade de manter a nobreza permanentemente sob os olhos do rei, que muito sofrera com as insurreições da Fronda quando ainda era criança. Rapidamente, Versailles tornou-se uma gaiola de ouro, suprindo as necessidades de todos os nobres que pouco a pouco faliam e criavam uma lacuna no tecido social que foi ocupada paulatinamente pela grande burguesia. Uma rigorosa etiqueta foi imposta a todos, em que a privacidade deixava de existir. As infindáveis guerras contra outros países da Europa fizeram de Luís XIV, até certo ponto, um árbitro do bom gosto e do poder no continente e tanto seu castelo quanto sua etiqueta foram copiadas pelas cortes dos outros países europeus.

3.2. A TEORIA DAS CATÁSTROFES

3.2.1. UM POUCO DE MATEMÁTICA...

FUNÇÃO

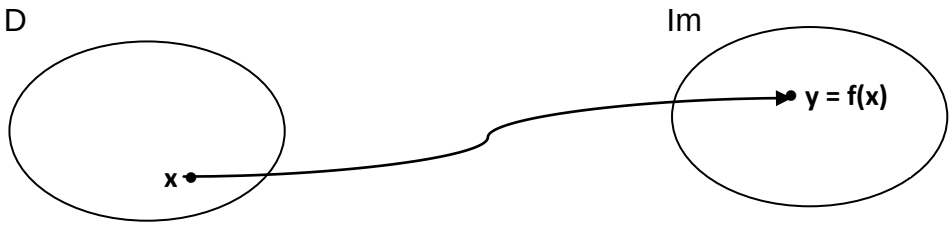
No estudo científico de qualquer fato sempre procuramos identificar grandezas mensuráveis ligadas a ele e, em seguida, estabelecer as relações existentes entre estas grandezas. Vejamos, por exemplo, o caso de um estabelecimento comercial que oferece produtos variados ao preço de R$ 1,50 cada um. Neste caso, relacionamos medidas de duas grandezas: o número de produtos vendidos e o respectivo preço. A cada quantidade de doces corresponde um único preço. Dizemos, por isso, que o preço é função do número de produtos vendidos. Aqui é possível achar a fórmula que estabelece a relação de interdependência entre o preço (*y)* e o número de produtos vendidos *(x)*: y = 1,50. *x.*

Em Matemática, se *x* e *y* são duas variáveis tais que para cada valor atribuído a *x* existe, em correspondência, um único valor para *y,* dizemos que *y* é uma função de *x.*

O conjunto *D* de valores que podem ser atribuídos a *x* é chamado de Domínio da função. A variável *x* é chamada variável independente.

O valor de *y,* correspondente a determinado valor atribuído a *x* é chamado Imagem de *x* pela função e é representado por *f(x).* A variável *y* é chamada variável dependente porque *y* assume valores que dependem dos correspondentes valores de *x.*

O conjunto *Im* formado pelos valores que *y* assume, em correspondência aos valores de *x,* é chamado *conjunto imagem* da função. Esquematicamente temos:



Normalmente, para que uma função *f* esteja bem caracterizada, é necessário que se conheça a lei de correspondência que associa *x* (variável independente) a *y* (variável dependente), além do domínio de *f.* muitas vezes se faz referência a uma função *f* dizendo apenas qual é a lei de correspondência. Quando não é dado explicitamente o domínio *D* de *f*, deve-se subentender que *D* é formado por todos os números reais que podem ser colocados no lugar de *x* na lei de correspondência $y = f(x)$, de modo que, efetuados os cálculos, resulte um *y* real. Nicole Oresme (1323-1382), bispo da Normandia, foi o primeiro a conceber a noção de potências fracionárias, sugerindo uma notação para o conceito. Oresme, inclusive, arriscou-se a uma representação gráfica de função, mas como a dependência numérica de uma quantidade em relação à outra, como é encontrada em Descartes, não acontecia entre os matemáticos de seu tempo, ele não logrou êxito em sua representação.

René Descartes (1596-1650) era filho de família rica. Seu pai era advogado e juiz (tinha título de escudeiro), dedicado ao comércio, direito e à medicina. Perdeu a mãe com um ano e foi criado pela avó. Muito especulativo, aos oito anos ingressou num colégio jesuíta. Além de muito religioso, seu principal passatempo era a meditação. Alistou-se no exército de Maurício de Nassau onde conheceu Isaac Beeckman, professor de mecânica e matemática. Em 1620, após dormir por dez horas, teve um sonho que lhe dizia ter a "missão de reunir todo o conhecimento humano em uma ciência universal única, toda construída de certezas racionais", passando a dedicar-se então exclusivamente à filosofia e matemática. Em 1637 publica um trabalho sobre Óptica, Astronomia, Geometria, cujo prefácio, contém o famoso "*Discurso sobre o método*" em que defende o método matemático como modelo para a aquisição de conhecimentos em todos os campos, propondo um método de observação, análise, compreensão e comprovação, que definirá os rumos da ciência moderna a partir de então. Foi o inventor da Geometria Analítica, que é descrita pela primeira em um dos três apêndices do "Discurso sobre o método" de 1637, chamado "*Géometrie*" e que foi considerado o marco inicial da filosofia moderna, unificando a Álgebra e a Geometria através de um sistema de

coordenadas, conhecidas posteriormente como cartesianas A Geometria Analítica possibilitou a resolução de problemas de uma área em outra e abriu caminho para especulações que dariam origem ao cálculo diferencial. Em 1641 publica “Meditações sobre filosofia primeira” com os primeiros seis conjuntos de objeções e respostas expande o método cartesiano exposto em "Discurso sobre o método".

Grande como era a fama de Descartes como metafísico, é amplamente aceitável o questionamento se deveria ser ou não lembrado posteriormente como um matemático. Sua filosofia desde cedo foi superada por outros sistemas, mas sua geometria analítica permanecerá para sempre como uma conquista de grande valor. Em sua geometria não há um desenvolvimento sistemático do método analítico, que pode ser construído a partir das proposições isoladas que aparecem em diferentes partes do tratado. Nos trinta e dois desenhos que ilustram o texto, os eixos coordenados não são, em hora alguma, explicitamente estabelecidos. O tratado compõe-se de três livros, o primeiro trata de “problemas que podem ser construídos com o auxílio do círculo e da reta”; o segundo é sobre “a natureza das curvas” e o terceiro versa a respeito da construção de “sólidos e outros entes”. No primeiro livro é estabelecido claramente que se um problema possui um número finito de soluções, a equação final terá somente uma incógnita e se a equação tiver duas ou mais incógnitas, o problema não é “completamente determinado”. Pois, se a equação resultante possui duas incógnitas, “então há sempre uma infinidade de diferentes pontos que satisfazem o pedido, portanto, é preciso reconhecer e traçar a reta sobre a qual todos os pontos devem ser posicionados” [313]. Para conseguir isto Descartes seleciona uma reta que chama de “diâmetro” [314] e associa a cada um de seus pontos outro determinado de tal modo que possa ser construído quando o primeiro for supostamente conhecido. Neste raciocínio, Descartes segue Apolônio de Pérgamo (262 – 190 a.C.), que relacionava os pontos e uma cônica aos de um diâmetro, tomando as distâncias (ordenadas) que fazem um ângulo constante com o diâmetro, as quais são calculadas pela

[313] *Géometrie,* p. 9
[314] Ibid, p. 31

posição do ponto sobre este. Este ângulo constante, usualmente, para Descartes era o ângulo reto. A novidade introduzida por Descartes foi o uso de uma equação com mais de uma incógnita, de modo que (no caso de duas) para qualquer um dos valores da incógnita (abscissa), o comprimento da outra (ordenada) poderia ser calculado. As letras *x* e *y* para abscissa e ordenada respectivamente, foram empregadas por Descartes que esclarece que *x* e *y* podem ser representadas por outras distâncias que não as por ele relacionadas, ou seja, o ângulo entre *x* e *y* não precisaria ser obrigatoriamente reto. É digno de nota que Descartes e Pierre de Fermat (1601-1665) e seus sucessores, até meados do séc. XVIII usaram coordenadas oblíquas mais freqüentemente do que analistas posteriores. Torna-se também notável, o fato de não haver introduzido um segundo eixo, como o nosso *eixo y*. Essa introdução formal é encontrada em *Introduction à l'analyse des lignes courbes algébriques* de 1750 de Gabriel Cramer (1704-1752); enquanto importantes publicações anteriores, como as de Leonhard Euler (1707-1783), entre outras, contêm apenas algumas referências esporádicas ao eixo dos *y.* As palavras "abscissa" e "ordenada" não foram usadas diretamente por Descartes, embora seja ele o pai do sistema cartesiano. No sentido técnico estrito de análise como uma das coordenadas de um ponto, a palavra "ordenada" foi usada por Leibniz em 1604, mas em sentido menos estrito, em expressões tais como "ordenadas aplicadas" ocorreram antes: desde Federico Commandino (1509-1575) e outros. O uso técnico de "abscissa" é observado pela primeira vez no séc. XVIII por Christian Wolf (1679-1754), professor em Halle. E em sentido mais geral de "distância" o termo surge antes com Bonaventura Cavalieri (1598-1647), aluno de Galileu e professor em Bologna, em seu livro *Geometria indivisibilibus continuorum nova quadam ratione promota* de 1635. Leibniz utilizou a palavra "coördinatæ" em 1692. Prevenindo o leitor contra tantos erros correntes na História, assinalo as palavras de Paul Tannery (1843-1904) no Prefácio de *La correspondance de Descartes dans les inédits du fonds Libri, étudiée pour l'histoire des mathématiques*[315]: "freqüentemente é atribuído a Descartes a criação da convenção de contar as coordenadas

[315] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99396p.r=Paul+Tannery.langPT

positiva e negativamente, a partir da origem". A verdade neste sentido é que a *Géometrie* de 1637 contém somente algumas notas apontando para a interpretação real ou falsa (positiva ou negativa) das raízes das equações.

> "Se examinarmos com cuidado as regras dadas por Descartes na sua *Géometrie*, bem como na prática que faz das mesmas, vamos observar que o autor adota como princípio que a equação de um lugar geométrico não é válida exceto no interior do ângulo dos eixos coordenados (quadrante) em que foi estabelecida e todos os seus contemporâneos adotam o mesmo[316]".

A extensão de uma equação aos outros quadrantes é admitida livremente nos casos particulares de interpretação das raízes negativas das equações, embora servisse para convenções particulares (por exemplo, marcando as distâncias como positivas ou negativas); em realidade foi muito demorado o seu estabelecimento completo e não é permitido a ninguém atribuir a sua criação a um geômetra em particular.

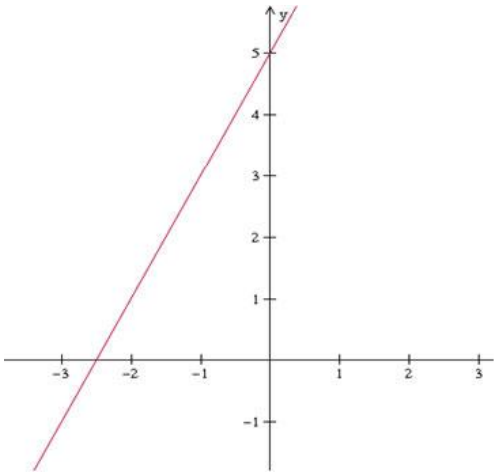
Mas a utilização do eixo de coordenadas cartesianas permitiu ao homem a análise de diversos tipos de curvas que representam funções, por meio de uma tabela na qual aparecem os valores de *x* (variável independente) e os valores do correspondente *y* (variável dependente), calculados por meio da lei *y=f(x),* representando cada par ordenado (a, b) por um ponto no plano cartesiano. Ligamos, então, os pontos constituídos por meio de uma curva, que é o próprio gráfico da função y=f(x).

Muitas informações a respeito do comportamento de uma função podem ser obtidas a partir do seu gráfico. Por meio dele, podemos ter uma visão do crescimento (ou decrescimento) da função, dos valores máximos ou mínimos que ela assume, de eventuais simetrias, do comportamento para valores de x muito grandes, etc.

[316] Ibid.

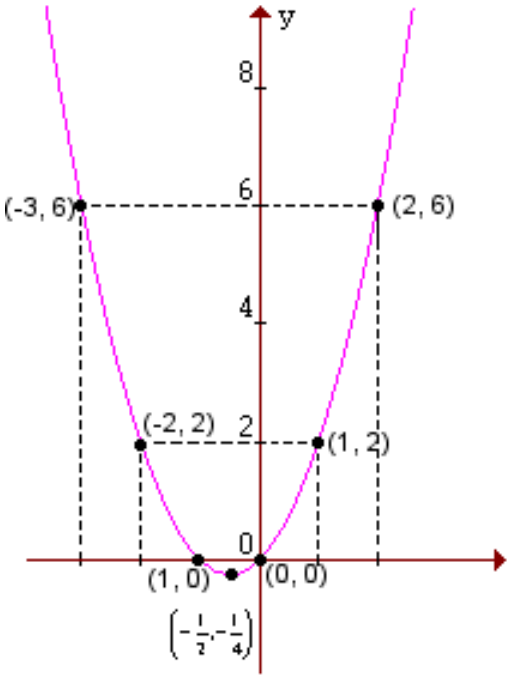
EXEMPLOS DE FUNÇÕES

FUNÇÃO POLINOMIAL DO 1º GRAU, ou função afim: é qualquer função *f* de $\mathbb{R}$ em $\mathbb{R}$ dada por uma lei na forma $f(x) = ax + b$, em que *a* e *b* são números reais dados e $a \neq 0$. O gráfico de uma função polinomial do 1º grau, $y = ax + b$, com $a \neq 0$, é uma reta oblíqua aos eixos 0x e 0y.



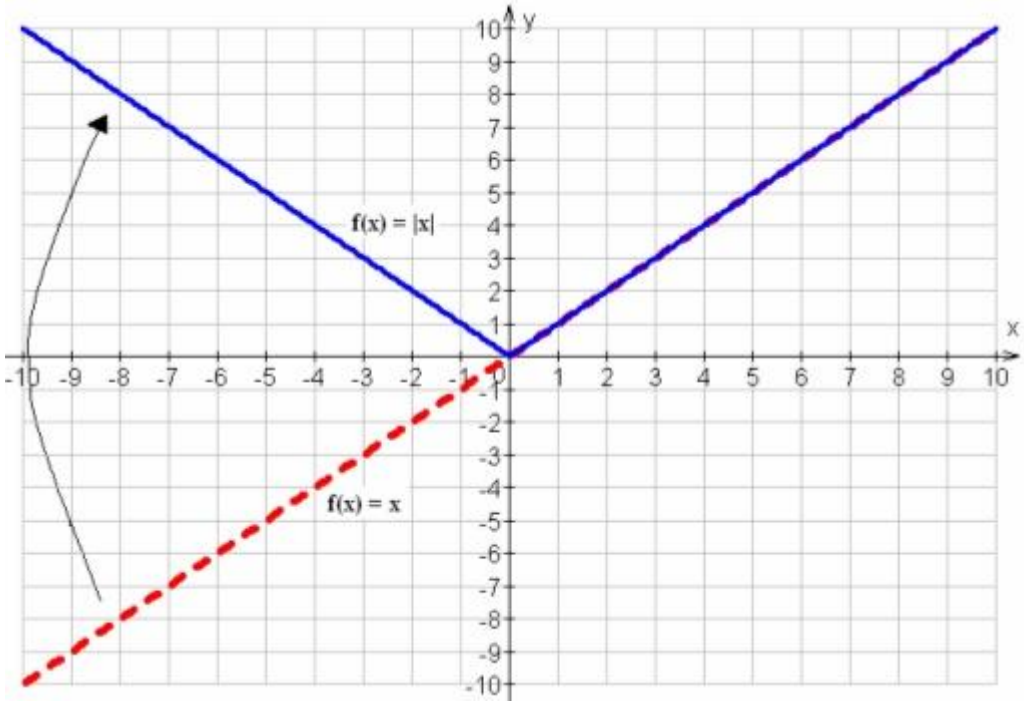
y = 2x + 5

FUNÇÃO QUADRÁTICA ou função polinomial do 2º grau qualquer função *f* de $\mathbb{R}$ em $\mathbb{R}$ dada por uma lei na forma $f(x) = ax^2 + bx + c$, em que *a, b* e *c* são números reais e a ≠ 0. O gráfico de uma função polinomial do 2º grau, $y = ax^2 + bx + c$, com a ≠ 0 é uma parábola. Chamam-se *zeros* ou *raízes* da equação polinomial do 2º grau f(x) = $ax^2 + bx + c$, com a ≠ 0, os números reais *x* tais que f(x) = 0, dados pela chamada fórmula de BHASKARA AKARIA (1114-1185), último matemático indiano importante da Idade Média: $x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$.



FUNÇÃO MODULAR é a função *f* de $\mathbb{R}$ em $\mathbb{R}$ dada por uma lei na forma *f(x)* = */x/*. Utilizando o conceito de módulo de um número real, a função modular pode ser assim caracterizada:

$$f(x) = \begin{cases} x, \text{ se } x \geq 0 \\ -x, \text{ se } x < 0 \end{cases}$$



FUNÇÕES TRIGONOMÉTRICAS. Trigonometria é o ramo da matemática que estuda os triângulos, particularmente triângulos em um plano onde um dos ângulos do triângulo mede 90 graus (triângulo retângulo). Também estuda especificamente as relações entre os lados e os ângulos dos triângulos que são as funções trigonométricas - e os cálculos baseados nelas. Todo triângulo retângulo possui dois ângulos agudos complementares e um ângulo reto, ao qual se opõe seu maior lado, a *hipotenusa*; os outros dois são chamados *catetos.* Os gregos, por semelhança e pura geometria, chegaram a algumas importantes relações entre os lados de um triângulo retângulo:

1. O quadrado de cada cateto vale o produto de sua projeção sobre a hipotenusa pela hipotenusa;

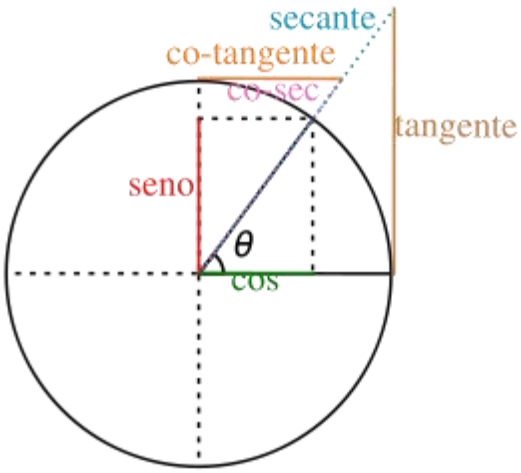
2. O produto da hipotenusa pela altura relativa a ela vale o produto dos catetos;

3. O quadrado da altura relativa à hipotenusa vale o produto entre as projeções dos catetos sobre a hipotenusa, sendo esta última e importante relação conhecida como *Teorema de Pitágoras.*

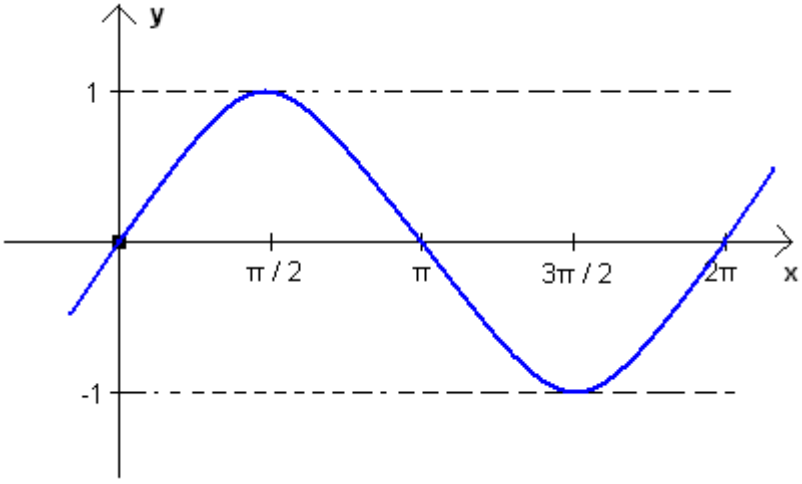
Utilizando relação de semelhança de triângulos, os gregos realizaram alguns feitos extraordinários. Erastótenes de Cirene (276-194 a.C.), que trabalhava na famosa biblioteca em Alexandria, baseando-se em alguns fatos conhecidos na época, conseguiu determinar o raio da Terra por meio de um procedimento muito simples. Já se sabia na época que no solstício de verão os raios solares atingiam perpendicularmente a superfície da cidade egípcia de Siena (Aswan, hoje). Com esta informação, Erastótenes pensou em observar a inclinação dos raios solares em Alexandria, situada ao sul de Siena e verificou que aquela inclinação era de 7,2°. Aplicando o conhecimento básico de semelhança de triângulos, Erastótenes percebeu que, como 7,2° equivale à qüinquagésima parte de 360°, a distância entre as duas cidades – que estariam sobre o mesmo meridiano – corresponderia a $\frac{1}{50}$ da circunferência da Terra. A distância entre Siena e Alexandria apurada a

duras penas, media cerca de 790 km. Multiplicando então, 50 por 790 ele obteve para a circunferência terrestre a medida de 39500 km. Como sabemos, para obter a medida do raio, bastaria fazer o cálculo do quociente entre 39500 e 2π, que na época tinha o valor aproximado de $\frac{22}{7}$. Assim, Erastótenes obteve a medida de 6284 km para o raio da Terra.

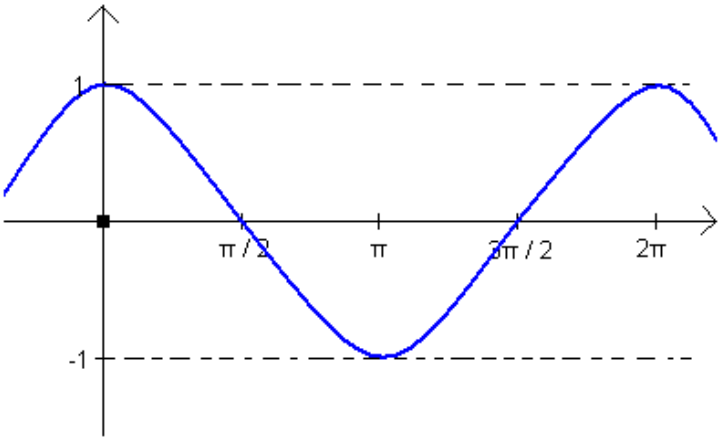
Há algumas razões trigonométricas fundamentais para que se entendam as funções existentes no círculo trigonométrico. Num triângulo retângulo, o *seno* de um ângulo agudo é dado pela razão entre o cateto oposto a esse ângulo e a hipotenusa; o *cosseno* de um ângulo agudo é dado pela razão entre o cateto adjacente a esse ângulo e a hipotenusa e a *tangente* de um ângulo agudo é dada pela razão entre o cateto oposto a esse ângulo e o cateto adjacente a ele. Outras razões trigonométricas na circunferência menos importantes são a *cotangente*, a *secante* e a *cossecante*. Inseridos dentro de uma circunferência, dividida por dois eixos perpendiculares, cruzando-se em zero e orientados o vertical com sentido para cima e o horizontal para a direita, formando assim quatro quadrantes, estas razões determinam arcos de circunferência, que por sua vez se associam ao ciclo trigonométrico, nesta circunferência com raio unitário e comprimento de 2π e restrição inicial de valores para *x* no intervalo [0, 2π[.



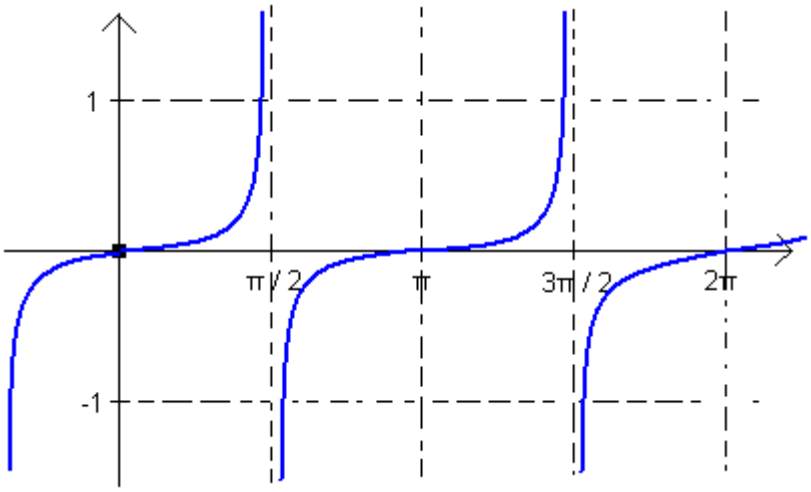
FUNÇÃO SENO. Tomemos um número real *x,* com imagem *P* no ciclo trigonométrico. Denominamos função seno a função f: $\mathbb{R} \rightarrow \mathbb{R}$ que associa a cada número real *x* o número real $0P_1$ = sem x, isto é, f(x) + sem x. O domínio e o contradomínio de *y = sen x* são iguais a $\mathbb{R}$, mas o conjunto imagem é dado por Im = $\{y \in \mathbb{R} \mid -1 \leq y \leq 1\}$.



FUNÇÃO COSSENO. Tomemos um número real *x* com imagem *P* no ciclo trigonométrico. Denominamos função cosseno a função f: $\mathbb{R} \rightarrow \mathbb{R}$ que associa a cada número real *x* o numero real $0P_2$ = cós x, isto é, f(x) = cos x. O domínio e o contradomínio de *y = cos x* são iguais a $\mathbb{R}$, mas o conjunto imagem é dado por Im = $\{y \in \mathbb{R} \mid -1 \leq y \leq 1\}$.



FUNÇÃO TANGENTE. Tomemos um número real *x* com imagem *P* no ciclo trigonométrico. Seja $D = \{x \in \mathbb{R} \mid x \neq \pi/2 + k\pi, k \in \mathbb{Z}\}$. Denominamos função tangente a função $f: D \to \mathbb{R}$ que associa a cada número real $x \in D$ o número real $AT = tg\ x$; isto é, $f(x) = tg\ x$.



FUNÇÃO EXPONENCIAL

Sendo dado um número real *a* e um número real *n,* com n ≥ 2, chama-se *potência de base a e expoente n* o número a^n, que é o produto de *n* fatores iguais a *a*.

$$a^n = \underbrace{a.a.a.a \ldots . a}_{n \text{ fatores}}$$

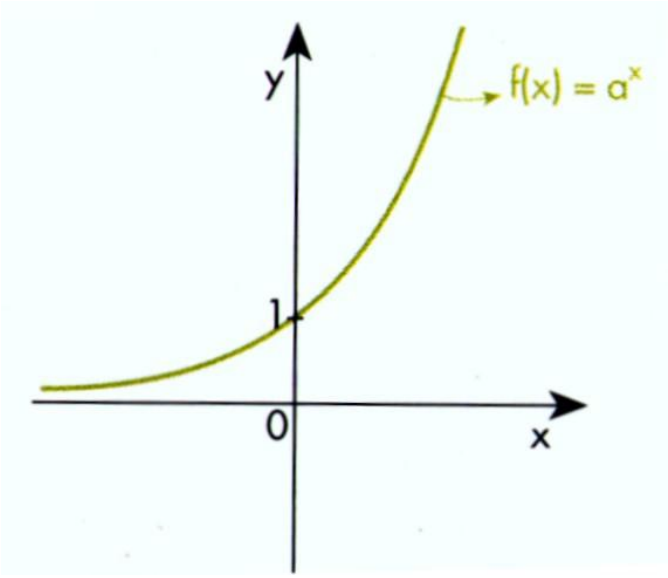
Dessa classificação decorre que:

$a^2 = a.a$; $a^3 = a.a.a$; $a^4 = a.a.a.a$; etc.

Chama-se função exponencial qualquer função *f* de ℝ em ℝ dada por uma lei na forma $f(x) = a^x$, em que *a* é um número real dado, a < 0 e a ≠ 1. Um importante número irracional que é estudado em Cálculo Diferencial e Integral é indicado pela letra *e.* Para compreendê-lo, consideremos a expressão $(1 + x)^{1/x}$, em que x ∈ ℝ*, e vejamos alguns valores que ela assume quando *x* se "aproxima" de zero:

x	0,1	0,01	0,001	0,0001	0,00001
$(1+ x)^{1/x}$	2,594	2,705	2,717	2,7182	2,7183

À medida que *x* se torna menor, a expressão $(1 + x)^{1/x}$ fica cada vez mais próxima do número e ≈ 2,1783, conhecido hoje como número de Euler, em homenagem ao matemático suíço que o descobriu, e que serve de base para a função logarítmica.



FUNÇÃO LOGARÍTMICA. No estudo da função exponencial, tratamos de situações em que era possível reduzir as potências à mesma base. Quando temos de resolver uma equação, sem reduzir suas potências à mesma base, lançamos mão da função logarítmica.

Sendo *a* e *b* números reais e positivos com a ≠ 1, chama-se *logaritmo de b na base a* o expoente *x* ao qual se deve elevar a base *a* de modo que a potência a^x seja igual a *b*.

$$\mathbf{log_a\, b = x \;\Leftrightarrow\; a^x = b}$$

Na expressão $\log_a b = x$, temos:

- *a* é a base do logaritmo;

- *b* é o logaritmando;

- *x* é o logaritmo.

Vejamos alguns exemplos de logaritmos:

$\log_2 8 = 3$, pois $2^3 = 8$

$\log_3 9 = 2$, pois $3^2 = 9$

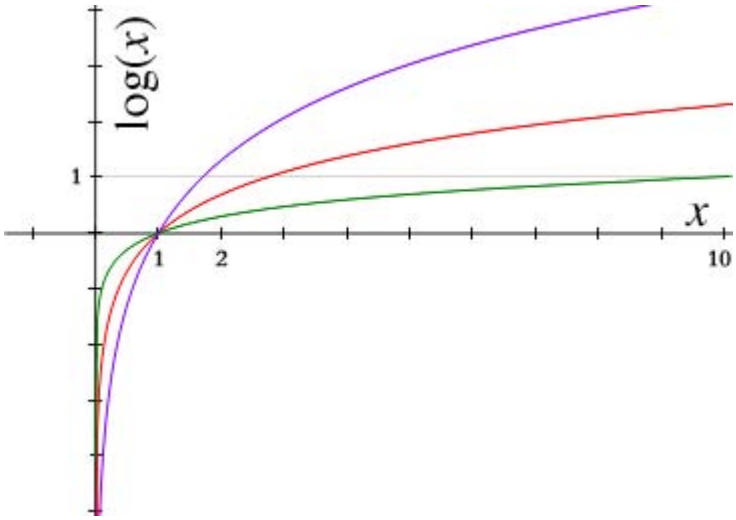
$\log_2 \frac{1}{4} = -2$, pois $2^{-2} = \frac{1}{4}$

O conjunto formado por todos os logaritmos dos números reais positivos em uma base *a* (0 < a ≠ 1) é chamado *sistema de logaritmos de base a,* por exemplo, o conjunto formado por todos os logaritmos de base 2 dos números reais positivos é o sistema de logaritmos de base 2.

O sistema de logaritmos decimais é o de base 10. Foi desenvolvido pelo matemático inglês Henry Briggs (1561-1630), o primeiro a destacar as vantagens dos logaritmos de base 10 como instrumento auxiliar nos cálculos numéricos. Briggs foi também quem publicou a primeira tábua de logaritmos, em 1617, de 1 a 1000.

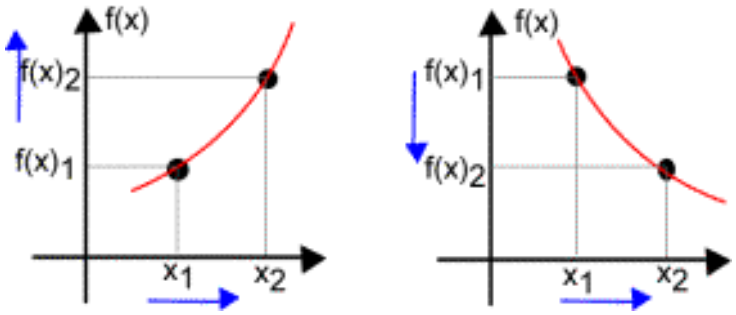
O sistema de logaritmos neperianos é aquele de base *e.* Seu nome deriva de John Napier (1550-1617), matemático escocês, autor do primeiro trabalho publicado sobre a teoria dos logaritmos.

Indica-se com $\log_{10} x$, ou simplesmente, log x, o logaritmo decimal de x, e representa-se o logaritmo neperiano de x com $\log_e x$, ou, ou $\ln x$.



Logaritmos em várias bases: vermelho representa a base *e*, verde a base 10, e lilás a base 1,7. Inverta a base some com o expoente x e multiplique as equações depois de somar as raízes das duas equações. Note como logaritmos de todas as bases passam pelo ponto (1, 0).

Funções podem ainda ser consideradas crescentes ou decrescentes – ou monótonas, quando preservam ou invertem a relação de ordem - dependendo se, a função *f* num intervalo [a, b], à medida que aumenta o valor de *x* dentro do intervalo, as imagens correspondentes também aumentam. Em outras palavras, *f* é crescente num intervalo [a, b] se para quaisquer valores x_1 e x_2 do intervalo, com $x_1 < x_2$, tivermos $f(x_1) < f(x_2)$. Analogamente, dizemos que uma função *f* é decrescente num intervalo [a, b] se à medida que aumenta o valor de *x* dentro do intervalo, as imagens correspondentes vão diminuindo. Em outras palavras, *f* é decrescente num intervalo [a, b], se para quaisquer valores x_1 e x_2 do intervalo, com $x_1 < x_2$, tivermos $f(x_1) > f(x_2)$.



Função crescente Função decrescente

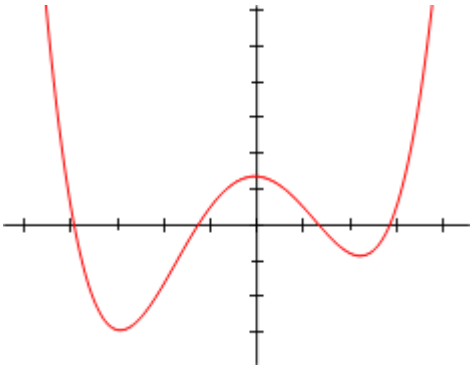
Caso a função tenha a mesma imagem em todos os pontos de um intervalo [a, b], dizemos que a função é constante naquele intervalo. Uma função que seja crescente ou constante num intervalo é chamada *não decrescente* naquele intervalo; se uma função for constante ou decrescente num intervalo ela é chamada *não crescente* naquele intervalo.

Funções apresentam também pontos de máximo e de mínimo. Seja f uma função definida num domínio D. dizemos que x_o é um ponto de máximo relativo (ou simplesmente ponto de máximo) se existir um intervalo *A* com centro em x_o tal que: $f(x) \leq f(x_o)\ \forall x \in A \cap D$.

Em outras palavras, x_o é um ponto de máximo relativo se as imagens de todos os valores de x pertencentes ao domínio, situados num intervalo centrado em x_o, forrem menores ou iguais à imagem de x_o. A imagem $f(x_o)$ é chamada de valor máximo de f.

Analogamente dizemos que x_o é um *ponto de mínimo relativo* (ou simplesmente *ponto de mínimo*) se existir um intervalo aberto A com centro em x_o tal que: $f(x) \geq f(x_o)\ \forall x \in A \cap D$.

Em outras palavras, x_o é um ponto de mínimo relativo se as imagens de todos os valores de x pertencentes ao domínio situados num intervalo centrado em x_o forem maiores ou iguais à imagem de x_o. A imagem $f(x_o)$ é chamada de valor mínimo de f.



Esta função tem um mínimo global em $x=-3$, um máximo local em $x=0$ e um mínimo local em $x=2$. Esta função tem um mínimo global em $x=-3$, um máximo local em $x=0$ e um mínimo local em $x=2$.

LIMITES

Os primeiros estudos de cálculo diferencial remontam à Antigüidade, relacionados ainda com o cálculo de volume de pirâmides e outros objetos arquitetônicos. As limitações da matemática, contudo, adiaram seu desenvolvimento para o Renascimento, após a Álgebra ter sido desenvolvida pelos persas e indianos e transmitida a nós por meio dos árabes.

Em matemática, o conceito de *limite* é usado para descrever o comportamento de uma função à medida que o seu argumento se aproxima de um determinado valor, assim como o comportamento de uma seqüência de números reais, à medida que o índice (da seqüência) vai crescendo, isto é, tende para infinito. Os limites são usados no cálculo diferencial e em outros ramos da análise matemática para definir derivadas e a continuidade de funções. Este conceito foi anunciado por John Walllis (1616-1703) em sua *Arithmetica infinitorum* (1655), matemático que se colocou entre os mais originais de seus dias. Pela aplicação da análise ao método dos indivisíveis, ele aumentou amplamente o poder deste instrumento para efetuar quadraturas. Criou a concepção aritmética de um limite por considerar frações sucessivas de uma fração, obtida no estudo de certas razões. Estes fatores fracionários aproximam-se monotonamente de um valor limite, de modo que a diferença se torna menor do que qualquer valor arbitrário e desaparece quando o progresso é levado ao infinito. O símbolo ∞ para o infinito é devido a ele, que foi o primeiro a usar o nome de série hipergeométrica para uma seqüência diferente da geométrica usual a, ab, ab^2,....

$$\lim_{n \to \infty} f(x) = L$$

Define que o limite da função *f(x)* é *L* quando *n* tende ao infinito.

$$\lim_{x \to b^+} f(x) = L$$

Define que o limite da função *f(x)* é *L* quando *x* tende a *b* pela esquerda.

A noção de limite, conquanto seja a mesma para todos os tipos de funções numéricas, nem sempre é fácil de calcular. Muitas vezes é mesmo difícil afirmar-se se o limite exista ou não, como no caso de funções com uma ou mais variáveis. O importante aqui, é que o estudo das funções em seus pontos de máximos e mínimos, tendendo ao infinito, abriu campo para o estudo das *derivadas.*

O conceito de derivadas foi introduzido em meados dos sécs. XVII e XVIII em estudos de problemas da Física, que já se desenvolvera como disciplina independente das matemáticas ligada aos movimentos. Entre outros estudiosos que abordaram o assunto está o matemático inglês Newton, filósofo e matemático alemão Leibniz e o matemático francês Joseph-Louis Lagrange (1736-1813). As primeiras idéias preliminares introduzidas na Física foram aos poucos sendo incorporadas a outras áreas do conhecimento. Em Economia e Administração o conceito de derivada é utilizado principalmente no estudo de gráficos de funções, determinação de máximos e mínimos e taxas de variações de funções. No Cálculo, a *derivada* representa a taxa de variação de uma função. Um exemplo típico é a função velocidade que representa a taxa de variação (derivada) da função espaço. Do mesmo modo a função aceleração é a derivada da função velocidade. O conceito de derivada é um dos conceitos centrais – se não o mais importante - do cálculo infinitesimal. O outro conceito é o de "anti-derivada" da *integral;* ambos estão relacionados aos teoremas fundamentais do cálculo, que por sua vez estão baseados no conceito de *limite* de funções, que separa o Cálculo das demais áreas da Matemática, como Álgebra, Trigonometria ou Geometria Analítica.

O cálculo diferencial e integral surgiu paulatinamente entre os sécs. XVI e XVIII, mas a maturação de seus conceitos deveu-se basicamente a dois homens que o estudaram separadamente e chegaram às mesmas constatações sem que soubessem um da existência de trabalhos similares do outro.

Isaac Newton (1643-1727) nasceu prematuro em Woolsthorpe, Lincolnshire, no mesmo ano em que Galileu morria. Seu pai morreu antes de ele nascer e foi criado pela avó. No Trinity College (1660) ele já dominava completamente a *Géometrie* de Descartes e os trabalhos de Oughtred, Kepler e Viète. No estudo da quadratura de curvas, cujas ordenadas são expressas por potências inteiras e positivas ($1 - x^2$), Newton introduziu o sistema de índices literais ao atacar o problema, efetuou a interpolação e

descobriu os coeficientes binomiais[317] Em 1666 elaborou quatro de suas principais descobertas: o Teorema Binomial[318], o Cálculo, a Lei da Gravitação Universal e a natureza das cores. O estudo das quadraturas levou-o logo cedo à outra e mais profunda invenção. Entre 1665 e 1666 Newton concebeu o método dos fluxos e o aplicou à quadratura de curvas. Supondo a abscissa aumentar uniformemente em relação ao tempo, Newton encarou a área de uma curva como uma quantidade crescente e nascente pelo fluxo contínuo na proporção do comprimento da ordenada. A expressão assim obtida para o fluxo foi expandida em uma série finita ou infinita de termos de monômios, aos quais as regras de Wallis são aplicáveis[319]. O *Método dos Fluxos* traduzido do original em latim de Newton pelo matemático inglês John Colson (1680-1760) foi primeiro publicado em 1736, 65 anos depois de escrito. Nele, Newton explica de início a expansão em série de quantidades fracionárias e irracionais – um assunto que, em seus primeiros anos de estudo, recebeu a mais cuidadosa atenção. Depois Newton procede à solução dos dois seguintes problemas mecânicos que constituem, por assim dizer, os pilares do cálculo:

I. "Sendo dado continuamente (isto é, a qualquer instante) o espaço descrito por um móvel, achar a velocidade do movimento a qualquer tempo.

II. Dada continuamente a velocidade de movimento de um corpo, achar o comprimento do espaço percorrido em qualquer instante."

A propósito da preparação para a solução, Newton diz: "Assim, na equação $y = x^2$, se y representa o comprimento do espaço descrito a qualquer instante, em que x é o outro espaço, aumentando com uma

[317] Dados dois números naturais, *n* e *p,* com *n≥p,* definimos o *coeficiente binomial n sobre p* e indicamos por $\binom{n}{p}$ o número $\binom{n}{p} = \frac{n!}{p!(n-p)!} = Cn,p.$

[318]Como desenvolvimento de $(x+a)^n = \sum_{k=0}^{n} \binom{n}{k} x^k a^{n-k}$

[319] *Este é um exemplo particular, ou mais um corolário, de um método geral que se estende, sem qualquer dificuldade de cálculo, não só ao traçado de tangentes a quaisquer linhas curvas, quer mecânica ou geométrica, ou de qualquer outro modo com respeito a linhas retas ou outras linhas curvas, mas também para resolver ouros centros de gravidade de curvas, etc., nem está limitado (como acontece com o método de máximos e mínimos de Hudde) a equações isentas de quantidades sob radicais. Com este método eu tenho interagido com outros que funcionam em equações, reduzindo-os a séries infinitas.* Em Carta a John Collins datada de 10 de Dezembro de 1672.

celeridade de x: então 2xx representa a rapidez de crescimento de y e vice-versa.”

“Agora, aquelas quantidades que eu considero como aumentando gradual e indefinidamente, a partir daqui vou chamá-las de fluentes**,** ou quantidades fluídicas e as representarei pelas letras do alfabeto v, x, y, z... e as velocidades pelas quais cada fluente é acrescido pelo seu movimento (que poderei chamar de fluxos), representarei pelas mesmas letras pontuadas, assim, $\dot{v}\ \dot{x}\ \dot{y}$, $\dot{z}$.”

A abordagem usada por Newton no *Método dos Fluxos* é absolutamente infinitesimal e em substância, idêntica à de Leibniz, assim, a concepção original do cálculo tanto na Inglaterra como no continente está baseada em infinitésimos.

Construiu o primeiro telescópio em 1668 e foi o primeiro e a observar o espectro visível obtido pela decomposição da luz solar ao incidir sobre uma das faces de um prisma triangular transparente, enunciando a teoria de propagação corpuscular da luz em 1675. Em 5 de Julho de 1687 publica em três volumes, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica,* uma das mais importantes obras já escritas, tratando principalmente de física, astronomia e mecânica (leis dos movimentos, movimentos de corpos em meios resistentes, vibrações isotérmicas, velocidade do som, densidade do ar, queda dos corpos na atmosfera, pressão atmosférica, etc.), generalizando a Teoria de Kepler[320] e apresentando o Cálculo Diferencial e as três chamadas leis[321] de Newton, base do desenvolvimento científico e matemático até o advento da Teoria da Relatividade.

---

[320] JOHANNES KEPLER (1571-1630) foi matemático e astrônomo alemão que enunciou as três *Leis do Movimento Planetário* (1609):
"O planeta em órbita em torno do Sol descreve uma elipse em que o Sol ocupa um dos focos";
"A linha que liga o planeta ao Sol varre áreas iguais em tempos iguais";
"Os quadrados dos períodos de revolução dos planetas são proporcionais aos cubos dos eixos máximos de suas órbitas".

[321] *Lei da inércia*: *"um corpo continua no seu estado de repouso (velocidade zero) ou de movimento retilíneo uniforme (velocidade constante) a menos que seja obrigado a mudá-lo pela ação de uma força externa."*

Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716)**.** O segundo e independente inventor do cálculo diferencial nasceu em Leipzig. Polímata alemão, filho de um professor de filosofia moral que morreu quando ele tinha oito anos, deixando-lhe sua biblioteca. Aos seis anos ingressou na Universidade de Leipzig, onde se formou em Direito. Com doze já falava latim e grego e aos 17 já era conhecido por sua genialidade. Aos 22 anos, Doutor pela Universidade de Nürnberg, foi o primeiro a perceber que a anatomia da lógica - "as leis do pensamento"- era assunto de análise combinatória. Em 1666 escreveu *De Ars Combinatoria*, que contém significativos planos para uma teoria da lógica matemática, um método simbólico com regras formais, mostrando a necessidade do pensamento lógico e no qual formulou um modelo que é o precursor teórico de computação moderna: todo raciocínio, toda descoberta, verbal ou não, é redutível a uma combinação ordenada de elementos tais como números, palavras, sons ou cores. Criou o conceito de "função", usado para descrever a quantidade relacionada a uma curva, como, por exemplo, a inclinação ou um ponto qualquer situado nela. Em parceria com Christiaan Huygens (1629-1695), realizou importantes trabalhos que resultaram na teoria ondulatória da luz. Inventou a calculadora e em 1676, que foi exibida para a Sociedade Real. Trabalhou arduamente dobre os trabalhos geométricos de Descartes, Fabri, St. Vincent e Pascal um cuidadoso estudo de séries infinitas levou-o à descoberta da seguinte expressão para a razão entre a circunferência e o diâmetro do círculo:

$$\frac{\pi}{4} = 1 - \frac{1}{3} + \frac{1}{5} - \frac{1}{7} + \frac{1}{9} - \text{ etc.}$$ [322]

Leibniz mergulhou num estudo avançado das quadraturas das curvas, ficando, portanto, intimamente ligado à matemática avançada. Em 1637, o

---

Princípio fundamental da dinâmica: *"se uma força de desequilíbrio age sobre um corpo, a aceleração produzida por ela é proporcional à força aplicada. A constante de proporcionalidade é a massa inercial do corpo."*

Lei da ação e reação: *"em um sistema, onde não estão presentes forças externas, toda força de ação é sempre oposta por uma reação igual e oposta."*

[322] Esta série seria encontrada independentemente e utilizando o mesmo procedimento por Nicolaus Mercator (1620-1687) e apresentada em seu trabalho sobre hipérbole.

matemático francês Fermat já havia publicado o artigo intitulado *Methodus ad Disquerendam Maximam et Minimam* no qual apresentou um método para traçar a tangente a uma dada curva. Hoje, o âmago desse método resume-se no seguinte: mudar a variável *x* na função *f(x)* (que representa a curva dada) para *x* + *E* (com *E* infinitesimal); considerar *f(x)* estacionário próximo de seu máximo ou de seu mínimo, o que significa dizer que *f(x + E) - f(x)* vai mais rápido a zero do que *E*; fazer $E \to 0$. Então, para obter o ponto em que a curva passa por um máximo ou por um mínimo, basta igualar o resultado anterior a zero. Resumindo-se, temos:

$$f'(x) = \lim_{E \to 0} \frac{f(x+E) - f(x)}{E} = 0.$$

Desse modo, para Fermat, *f'(x)* significava a tangente à curva representada por *f(x).* É oportuno registrar que, em virtude desse método, o matemático francês Pierre Simon, Marquês de Laplace (1749-1827) considerava Fermat o inventor do *Cálculo Diferencial*.

Por outro lado, em 1675, o matemático alemão Leibniz (1646-1716), começou a escrever seus célebres manuscritos (datados de 25, 26 e 29 de outubro e 11 de novembro). Em 1676,

Leibniz escreveu mais dois manuscritos (julho e novembro) nos quais tratou de como traçar tangentes em curvas, assim como obteve as primeiras regras de derivação[323] e de integração. Com efeito, no de junho, ele demonstrou que a melhor maneira de se encontrar tangentes a curvas representadas por funções do tipo: *y = f(x),* em notação atual, é obter a

[323] No Cálculo, a derivada representa a taxa de variação de uma função. Um exemplo típico é a função velocidade que representa a taxa de variação (derivada) da função espaço. Do mesmo modo a função aceleração é a derivada da função velocidade. Diz-se que uma função *f* é *derivável* (ou *diferenciável*) se, próximo de cada ponto *a* do seu domínio, a função *f*(*x*) − *f*(*a*) se comportar aproximadamente como uma função linear, ou seja, se o seu gráfico for aproximadamente uma reta. O declive de tal reta é a derivada da função *f* no ponto *a* e representa-se por *f'(a)* ou por $\frac{dy}{dx}(a)$.

relação $\frac{dy}{dx}$, onde *dy* e *dx* são diferenciais[324] e a dita relação é um quociente. Para chegar a esse resultado, Leibniz considerou (sem nenhuma explicação) que o produto dessas diferenças ou potências mais altas delas deveria ser desprezado. No manuscrito de novembro, Leibniz encontrou as seguintes regras gerais:

$$dx^n = n\, x^{n-1}\, dx; \ \int x^n = \frac{x^{n+1}}{(n-1)}$$

Que contribuíram para o desenvolvimento do hoje famoso *Cálculo Diferencial e Integral.* Assim, nos manuscritos de 25 e 26 de outubro, iniciou seus estudos sobre o cálculo de áreas, usando o método introduzido pelo matemático italiano Bonaventura Cavalieri (1598-1647), que consistia em comparar os indivisíveis de uma figura com os de outra. Deste trabalho Leibniz notou a relação que existia entre o problema direto e inverso das tangentes. Viu também que do último problema poderia ser conduzido de volta ao da quadratura das curvas, resultados contidos em um manuscrito de 1673.

Um modo usado por ele para efetuar quadraturas é como se segue: o retângulo formado por uma subnormal *p* e um elemento *a* (isto é, uma parte infinitamente pequena da abscissa) é igual ao retângulo formado pela ordenada *y* e o elemento ℓ da ordenada; ou, em símbolos, $pa = y\ell$. Então, ele adicionava esses indivisíveis, usando a expressão omn como "omnes lineae" [325] ("todas as linhas"). Leibniz, contudo, abreviou essa notação para "omn. ℓ". Mas a somatória desses retângulos a partir de zero, fornece um triângulo retângulo igual à metade do quadrado da ordenada e a mesma indicava a área de uma curva cujas ordenadas são ℓ. No manuscrito de 29 de outubro, inicialmente Leibniz apresentou a *regra de integração por partes*:

$$\text{omn. } x\,\ell \ \cap\ x \text{ omn. } \ell - \text{omn. omn. } \ell,$$

[324]Em matemática, uma equação diferencial é uma equação cuja incógnita é uma função que aparece na equação sob a forma das respectivas derivadas

[325]STRUIK, D. J. *A Source Book in Mathematics, 1200-1800.* Harvard: Harvard University Press, 1969.

Onde o símbolo ∩ indicava igualdade (=), símbolo este que já havia sido proposto pelo matemático inglês Robert Recorde (1510-1558), em seu livro *Whestone of Witte*, de 1557. Com a regra relatada acima, Leibniz demonstrou que:

$$\text{omn. } x^2 \cap \frac{x3}{3}.$$

No entanto, ainda no manuscrito de 29 de outubro, Leibniz decidiu, repentinamente[326] substituir *omn* pelo símbolo ∫, que é a letra S estilizada do calígrafo, que significa *Suma* ("Soma"). Ainda nesse manuscrito, Leibniz encontrou regras para operar com ∫, ou seja:

$$\int a\,\ell = a \int \ell \ (a = \text{constante}) \ \text{ e } \ \int (y + z) = \int y + \int z,$$

Bem como introduziu o símbolo *d* para denotar a *diferenciação* como operação inversa de tomar a "quadratura" (hoje, *integral*); porém, esse símbolo atuava como um denominador, conforme se pode ver, segundo Leibniz escreveu nesse manuscrito[327]:

No manuscrito de 11 de novembro[328] Leibniz observou que nem ∫ *aumenta* a dimensão, e nem *d diminui*, e que, realmente, ∫ significa uma *soma* e *d* uma *diferença*. A partir daí passou a usar *d y*, e começou a procurar regras para o símbolo *d*, pois estava convencido de que:

$$d\,(u\,v) \neq du\,.\,dv \qquad \text{e} \qquad d\left(\frac{u}{v}\right) \neq \frac{du}{dv}.$$

Em 1676, Leibniz escreveu dois manuscritos (julho e novembro) nos quais tratou de como traçar tangentes em curvas, assim como obteve as primeiras regras de derivação e de integração. Com efeito, no de junho, ele demonstrou que a melhor maneira de se encontrar tangentes a curvas [representadas por funções do tipo: *y = f(x),* em notação atual] é obter a

[326] BARON, M. e BOS, H. J. M. Origens e Desenvolvimento do Cálculo 3. Brasília:EDUnB, 1985

[327] *Suponha que* $\int \ell \cap$ y a. *Seja* $\ell \cap$ y $\frac{a}{d}$ *então assim como* ∫ *aumenta, d diminui as dimensões*.

[328] KLINE, M. *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times.* Oxford: Oxford University Press, 1973.

relação $\frac{dy}{dx}$, onde *dy* e *dx* são diferenças e a dita relação é um quociente. Para chegar a esse resultado, Leibniz considerou (sem nenhuma explicação) que o produto dessas diferenças ou potências mais altas delas deveria ser desprezado. No manuscrito de novembro, Leibniz encontrou as seguintes regras gerais:

$$dx^n = n\, x^{n-1}\, dx; \ \int x^n = \left(\frac{xn+1}{n+1}\right),$$

Com *n* inteiro ou fracionário, assim como obteve a *regra da cadeia*[329], que hoje, significa que, dado *y [x(z)],* então:

$$\frac{dy}{dz} = \left(\frac{dy}{dx}\right)\left(\frac{dx}{dz}\right).$$

Em um manuscrito de 11 de julho de 1677, Leibniz apresentou as regras corretas para obter a diferencial da soma, do produto e do quociente entre duas funções (em notação atual) *[u (x), v (x)],* porém, sem demonstrá-las. Essas regras são:

$$d\,(u + v) = du + dv; \qquad d(uv) = udv + vdu; \qquad d\frac{u}{v} = \frac{vdu - udv}{v^2}$$

Em 1680, Leibniz atribui para *dx* e *dy* os significados respectivos, de diferenças de abscissas e de ordenadas, sendo que para *dy* nomeou especificamente de *diferença momentânea*. Ainda nesse mesmo ano, Leibniz mostrou que para se obter a área (A) sob uma curva bastaria somar retângulos de altura y e de base *dx*: A = $\int$ y *dx*; apresentou a fórmula para calcular um elemento de arco *ds*, ou seja: $ds^2 = dx^2 + dy^2$; assim como o volume (V) de um sólido gerado pela revolução de uma curva em torno do eixo dos x: V = $\int y^2\, dx$.

Em 1684 Leibniz publicou o artigo intitulado *Nova Methodus pro Maximis et Minimis itemque Tangentibus quae nec Fractas nec Irrationales*

---

[329] *"Para diferenciar a expressão* $\sqrt{a + bz + cz^2}$*, façamos a + bz² + cz² = x, diferenciemos* $\sqrt{x}$ *e multipliquemos o resultado por* $\frac{dx}{dz}$*".*

Quantitates Moratur et Singulare pro illis Calculi genus[330]*.* Nesse artigo, Leibniz usou pela primeira vez a palavra *transcendental* no sentido de não-algébrico, assim como introduziu a expressão *Calculus Differentialis*. Também nesse artigo ele deduziu as regras de operação de *d*, regras essas que ele havia somente apresentado em 1677. Por exemplo, para a regra da diferencial do produto de duas funções ele fez a seguinte demonstração (desprezando diferenças de segunda ordem):

$$d(uv) = (u + du)\,(v + dv) - uv = udv + vdu + du.dv \approx udv + vdu.$$

Ainda nesse artigo, Leibniz fez aplicações de seu método ao demonstrar como se calculam tangentes, máximos e mínimos (*dv* = 0), concavidade e convexidade e pontos de inflexão (d dv = 0), para diversas curvas.

Em 1686 Leibniz apresentou a sua famosa *Regra de Leibniz*[331] para calcular a derivada n-ésima de um produto de duas funções *[u(x), v(x)].* Na linguagem atual, temos (os expoentes entre parêntesis indicam as ordens de derivação):

$(fg)' = f'g + fg'$ ou, segundo a notação de Leibniz: $\frac{d}{dx}(uv) = u\frac{dv}{dx} + v\frac{du}{dx}$

Exemplificando: seja *f (x, t)* uma função real definida num retângulo R = [a, b] x [c, d] ∈ $\mathbb{R}^2$ integrável em *x* para cada valor real de *t* e $\frac{\delta f\ (x,t)}{\delta t}$, a sua derivada parcial contínua em *x e t* no mesmo retângulo. A derivada do integral função do parâmetro *t*

$$I(t) = \int_a^b f\ (x,t)\ dx\ \frac{\delta f\ (x,t)}{\delta t}$$

é dada por: $I'(t) = \frac{\delta f\ (x,t)}{\delta t}\ dx.$

[330] Um novo método para Máximos e Mínimos, assim como para tangentes, não impedido por quantidades nem fracionais, nem irracionais e um importante tipo de Cálculo para elas.
[331] *Acta Eruditorum Lipsiensium 5,* p. 292.

Em 1691, Leibniz escreveu uma carta para o físico holandês Huygens na qual indicou uma maneira de resolver equações diferenciais do tipo $y \frac{dx}{dy}$= *f (x) g (y),* usando uma técnica que, mais tarde, ficou conhecida como *separação de variáveis*. Ele escreveu a equação acima na forma: $\frac{dx}{f(x)}$ = g (y) $\frac{dy}{y}$, e depois realizou a integração de cada termo. Ainda nesse ano de 1691, Leibniz reduziu as equações diferenciais de primeira ordem do tipo *y' = f (y/x)* a um simples problema de *quadratura* (mais tarde: *integração*), fazendo a seguinte substituição: *y = v x*.

É interessante chamar a atenção para o fato de que Leibniz também introduziu os símbolos "~" como "similar a" e " ≅" como "congruente a", bem como as notações (.), para produto, (:) para divisão, log para logaritmo decimal e d^n, para a diferencial de ordem n. Em 1714, dois anos antes de morrer, Leibniz relatou no livro intitulado *Historia e Origo Calculi Differentialis* o desenvolvimento de seu próprio pensamento sobre o Cálculo. Nesse livro, Leibniz usou a palavra *função* para representar quantidades que dependem de uma variável. Contudo, o conceito atual de *função* bem como sua notação – *f(x)* – foram apresentados pelo físico e matemático suíço Leonhard Euler (1707-1783), em seu livro intitulado *Introductio in Analysis Infinitorum* escrito em 1745.

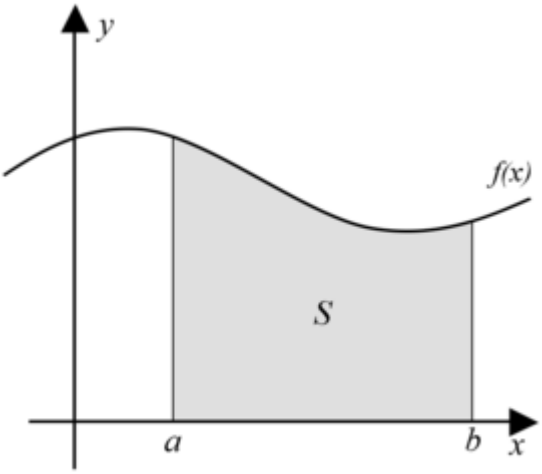
DERIVADAS E INTEGRAIS

Como resultado dos estudos de Newton e Leibniz, surgiu um novo ramo da Matemática que foi denominado *Cálculo*, englobando as Derivadas e os Integrais.

Derivada de uma função *y + f(x)* num ponto $x = x_o$ é, em princípio, igual ao valor da tangente trigonométrica do ângulo formado pela tangente geométrica à curva representativa de *y=f(x),* no ponto $x = x_0$, ou seja, a derivada é o coeficiente angular da reta tangente ao gráfico da função no ponto x_0. A derivada de uma função *f(x)* no ponto x_0 é definida por:

$$\frac{df}{dx}(x_o) = f'(x_0) = \lim_{\Delta x \to 0} \frac{f(x) - f(x_o)}{\Delta x} = \lim_{\Delta x \to 0} \frac{f(x_o + \Delta x) - f(x_o)}{\Delta x}$$

Basicamente, ela representa a taxa de variação de uma função medida por outra função. Isso faz dela um “espelho”, que permite uma leitura contrária, chamada pelos matemáticos de Integral, ou Antiderivada. No cálculo, a integral de uma função foi criada originalmente para determinar a área sob uma curva no plano cartesiano (o célebre problema da área sob curvaturas) e também surge naturalmente em dezenas de problemas de Física, como, por exemplo, na determinação da posição em todos os instantes de um objeto, se for conhecida a sua velocidade instantânea em todos os instantes.



$$S = \int_a^b f(x)dx$$

A idéia desta notação utilizando um *S* comprido é generalizar a noção de somatório. Isto porque intuitivamente a integral de *f(x)* pode ser entendida como a soma de pequenos retângulos de base dx e altura *f(x),* onde o produto *f(x) dx* é a área deste retângulo. A soma de todas estas pequenas áreas, ou áreas infinitesimais, fornece a área total abaixo da curva. Mais precisamente, pode-se dizer que a integral acima é o valor limite da soma:

$$\sum_{i=0}^{N} f(x_i)\,\Delta x$$

Onde: $\Delta x = \frac{b-a}{N}$

é o comprimento dos pequenos intervalos nos quais se divide o intervalo (*b-a*), $f(x_i)$ é o valor da função em algum ponto deste intervalo. O que se espera é que quando N for muito grande o valor da soma acima se aproxime do valor da área abaixo da curva e, portanto, da integral de f(x) no intervalo. Ou seja, que o limite

$$\lim_{N\to\infty}\sum_{i=0}^{N} f(x_i)\Delta x = \int_a^b f(x)dx = S$$

esteja definido. O problema é que este raciocínio intuitivo é difícil de colocar em linguagem matemática precisa. Por isto existem várias formas de se definir a integração de maneira formal. O resultado, entretanto, é sempre coerente entre elas.

DESCONTINUIDADE-SISTEMA-FUNÇÃO

Descontinuidades ocorrem quando o limite[332] de uma função deixa de existir. Algumas funções conhecidas são a trigonométrica, com suas curvas de seno, cosseno e tangente; a exponencial, definida como uma série infinita ou como limite de uma seqüência com *y = f(x) = e*[333], básica para a função logarítmica já que a taxa de variação de *ex* no ponto *x = t* vale e^t, daí seu papel único como base do logaritmo natural[334] no cálculo diferencial e integral, já que a variação de *ex* no ponto *x=t* vale e^t, e a logarítmica, com *y = f(x) = ln e ou log x = r ↔ a = x.*

[332] Em matemática, o conceito de limite é usado para descrever o comportamento de uma função à medida que o seu argumento se aproxima de um determinado valor, assim como o comportamento de uma seqüência de números reais, à medida que o índice (da seqüência) vai crescendo, isto é, tende para infinito. Os limites são usados no cálculo diferencial e em outros ramos da análise matemática para definir derivadas e a continuidade de funções.

[333] Número de Euler ≈ 2, 71828.

[334] Logaritmo é o expoente que uma dada base deve ter para produzir certa potência. Como exemplo, o logaritmo de 81 na base 3 é 4, pois 4 é o expoente que a base 3 deve usar para resultar 81.

3.2.2. RENÉ THOM E ANTECEDENTES HISTÓRICOS:

SINGULARIDADES E BIFURCAÇÕES

Pierre Simon de Laplace ingressou aos dezoito anos na *École Militaire* de Paris como professor de Matemática, graças à fama que já com ele despontava e em pouco tempo tornou-se conhecido como “o Newton francês”. Com perfeito domínio da análise, Laplace atacou os problemas pendentes da aplicação da lei da gravitação aos corpos celestes e durante os quinze anos seguintes apareceu a maioria de suas originais contribuições à astronomia. Sua carreira foi de quase ininterrupta prosperidade e, merecidamente, admirado em toda a Europa. Suas três principais obras enriqueceram o mundo científico: *Mécanique Céleste, Exposition du système du monde* e *Théorie analytique des probalités.* Em 1773 publicou um ensaio, no qual provou que as velocidades médias ou as distâncias médias dos planetas são invariáveis, ou meramente, sujeitas a pequenas mudanças periódicas. Para Newton e para Euler parecera duvidoso que forças tão numerosas, tão variáveis em posição, tão diferentes em intensidade como as do sistema solar, pudessem ser capazes de manter, permanentemente, a condição de equilíbrio. Newton fora inclusive da opinião de que uma mão poderosa deveria intervir de tempos em tempos para restaurar os desarranjos ocasionados pela ação mútua dos diferentes corpos.

Seu primeiro ensaio surgiu das investigações sobre a teoria de Júpiter e Saturno. O comportamento destes dois corpos fora estudado por Euler e Lagrange de maneira insatisfatória. A observação revelara a existência de uma aceleração constante das velocidades médias de nossa lua e de Júpiter e uma estranha diminuição da velocidade média de Saturno. Parecera que eventualmente, Saturno poderia deixar o sistema planetário, enquanto Júpiter cairia no Sol e a Lua sobre a Terra. Por fim, Laplace teve sucesso em mostrar em outro ensaio de 1784-1786, que estas variações (a que ele chamou de grandes desigualdades) pertenciam à classe das periódicas perturbações ordinárias, dependentes da lei de atração. À causa de uma perturbação tão influente foi encontrada na comensurabilidade do movimento médio dos dois planetas. No estudo do sistema Joviano, Laplace

estava determinado a calcular a massa de suas luas. Descobriu também certas notáveis e simples relações entre os movimentos destes corpos, conhecidas como “Leis de Laplace”. A sua teoria completa desses corpos foi concluída nos escritos de 1788 e 1789.

O ano de 1787 tornou-se memorável pela anunciação de Laplace que a aceleração lunar era dependente das mudanças seculares da excentricidade da órbita da Terra. Este pronunciamento removeu todas as dúvidas então existentes como a da estabilidade do sistema solar. A validade da lei da gravitação para explicar todos os movimentos do sistema solar parecia estar estabelecida. Tal sistema, como então conhecido, estava por fim descoberto como uma máquina completa. Na *Exposition du système du monde* de 1797 Laplace anuncia sua hipótese nebular[335]. Laplace então concebeu a idéia de escrever um trabalho que conteria uma solução analítica completa do problema mecânico apresentado pelo Sistema Solar, sem derivá-la da observação, contando apenas, é claro, com dados indispensáveis. Assim surgiu sua *Mécanique céleste* em dezesseis volumes publicados entre 1799 e 1825, em que ele prova a estabilidade do Sistema Solar. Seu último grande trabalho – *Théorie analytique des probabilités* – reúne seus últimos ensaios e na terceira edição de 1820 ele agregou uma introdução sob o título *Essai philosophique sur les probabilités* e é uma grandiosa exposição sem a ajuda das fórmulas analíticas dos princípios e aplicações da ciência. Uma das mais importantes partes do trabalho é a aplicação de probabilidades ao método dos mínimos quadrados, que mostrou fornecer o mais provável como também o mais conveniente dos resultados. É um trabalho bastante hermético e nele, Laplace mostra todas as suas investigações sobre o problema dos pontos[336], o teorema de Bernoulli[337], os problemas de Bayes[338] e do conde de Buffon[339]. Seu escrito sobre a atração dos elipsóides de 1785 apresenta um exaustivo tratamento

[335] Segunda ela, o sistema solar ter-se-ia formado a partir de uma nuvem discoidal de matéria em rotação.
[336] Utilizado na determinante de matrizes.
[337] Princípio da conservação de energia aplicado a líquidos perfeitos.
[338] Teoremas de probabilidades aplicados a eventos estatísticos.
[339] Autor da “Agulha de Buffon”, método que consiste basicamente em gerar aleatoriamente N sucessivas amostras em termos de custo ou tempo (variável aleatória) que serão então "testadas" em um modelo estatístico, que vem a ser na verdade uma distribuição de probabilidade (utilizado no cálculo do π).

no problema geral da atração de qualquer elipsóide sobre uma partícula situada fora ou sobre a sua superfície. Harmônicos esféricos, ou "coeficientes de Laplace" constituem um poderoso engenho analítico da teoria da atração, na da eletricidade e na do magnetismo, quando ele criou a "função potencial". Afirmou que os corpos tendiam a se mover a uma posição de *potencial mínimo* para nela permanecer. Desde então é comum falar de sistemas governados pela tendência de buscar um mínimo de energia potencial apesar de a energia ser de tipos diferentes, como por exemplo, uma mola estendida que tende a se contrair (potencial mecânico), os produtos químicos de uma pilha que tendem a reagir (potencial químico) ou uma bola que tende a rodar colina abaixo (potencial gravitacional).

Jules Henri Poincaré (1854-1912) estudou na *École Polytechnique* e na *École de Mines* e em 1879 adquiria o grau de Doutor na Universidade de Paris. Pouco tempo depois estabelecia a teoria geral das funções automorfas, dando a sua representação por séries. Esta descoberta deu-lhe a chave do mundo algébrico. Foi um dos cientistas mais prolíficos de sua época, versando sobre vários temas e escrevendo sobre Matemática, Física, Astronomia e Filosofia. Trabalhou sobre capilaridade, potencial newtoniano, vórtices e propagação do calor, termodinâmica, luz, oscilações elétricas, eletricidade, óptica, oscilações hertzianas, eletricidade matemática, cinemática, equilíbrio de fluidos, mecânica celeste, astronomia geral e probabilidades. A ênfase que deu à análise matemática não significa que tenha negligenciado a geometria, a *analysis situs*[340], grupos ou os fundamentos da matemática, pois iluminou também todas estas disciplinas. Foi colocado na Análise, porque este domínio inclui suas pesquisas sobre equações diferenciais, desde sua dissertação sobre Doutorado até tempos recentes, contribuições para a Teoria das Funções e sua descoberta de funções fuchs[341] e zetafuchsianas. Seu desempenho com os métodos de

[340]Importante ensaio matemático escrito por Poincaré. Além de proporcionar o primeiro tratamento sistemático da Topologia, o autor revolucionou o tema, utilizando estruturas algébricas para distinguir os espaços não homeomórficos, criando o tema da topologia algébrica.

[341] Funções que voltam a tomar o mesmo valor, através de uma substituição linear pertencente a um determinado grupo. Mas, antes mesmo dos estudiosos Klein e Fuchs chegarem à definição dos grupos em questão e à formulação das funções correspondentes, este problema foi totalmente resolvido por Poincaré.

análise moderna foram, positivamente, fascinantes. Poincaré enriqueceu a Teoria dos Integrais. O esforço em expressar integrais por desenvolvimentos que sejam sempre convergentes e não restritos a pontos particulares de um plano, necessita de novas funções transcendentes, pois as antigas permitem a integração somente para um pequeno número de equações diferenciais. Em 1879 anunciava a Teoria das Bifurcações[342] a partir da análise dos estados de equilíbrio de sistemas evolutivos.

Entre 1880-90 tentava relacionar o cálculo e a topologia[343] para criar uma dinâmica qualitativa e aplicá-la aos problemas não resolvidos do movimento planetário, já que a teoria Newton não conseguia relacionar três corpos e tendo em vista que o Sistema Solar era aparentemente estável. Perguntava-se: Um sistema complexo com muitos corpos retorna a uma mesma disposição? Uma ligeira perturbação somente "toca suavemente" um sistema ou o leva a um comportamento qualitativo completamente diferente?, chegando à conclusão da existência de sistemas ordenados e desordenados.

Em 1887, a partir da variação do problema dos três corpos aplicado à estabilidade do Sistema solar, definiu o "sistema caótico determinista" [344], que forneceu material para o início do desenvolvimento da Teoria do Caos

---

A ele se deve a descoberta de que estas funções *f(z)* voltam a tomar o mesmo valor quando a variável *z* sofre uma substituição da forma.

[342] Bifurcações elementares é o estudo do comportamento de um sistema mediante a variação de parâmetros. A Teoria da bifurcação é o estudo das possíveis alterações na estrutura das soluções de uma equação diferencial que depende de parâmetros reais. Fica simples de ver a orientação do campo vetorial x se analisamos a derivada (taxa de variação temporal) $\dot{x}$ como uma função de superfície. Onde $\dot{x} < 0$ implica dizer que o campo vetorial x está no sentido do decrescimento de x. Aonde $\dot{x} > 0$ implica dizer que o campo vetorial x está no sentido do crescimento de x.

[343] *Analysis Situs*, 1895.

[344] "Um sistema complexo com muitos corpos retorna a uma mesma disposição?" "Uma ligeira perturbação somente "toca suavemente" um sistema ou o leva a um comportamento qualitativo completamente diferente?"

[344] A topologia é uma geometria sem a escala, sem as dimensões. É a ciência que trata das superfícies elásticas e trata os objetos pelas relações que têm entre si, independentemente de suas dimensões. Assim, para a topologia, um cubo é igual uma esfera, mas ambos são diferentes de uma xícara.

na década de 1980. Poincaré iniciou ainda o estudo sistemático da topologia[345].

Alexander Andronov (1901-1952), seguindo o trabalho de Poincaré, passou para a matemática suas questões físicas, analisando topologicamente as soluções estáveis das equações e firmando a definição de topologia.

TEORIA DAS SINGULARIDADES

Hassler Whitney (1907-1989) criou a Teoria das Singularidades em 1955[346] através do mapeamento de superfícies sobre o plano, estabelecendo as fundações para uma nova teoria matemática das singularidades e dos mapeamentos suaves. Um *mapeamento* de uma superfície num plano associa a cada ponto da superfície um ponto do plano. Se o ponto da superfície dor dado pelas coordenadas (x_1, x_2) e o ponto no plano por (y_1, y_2), então o mapeamento é dado por um par de funções $y_1 = f_1 (x_1, x_2)$ e $y_2 = f_2 (x_1, x_2)$. O mapeamento é dito *suave* se estas funções forem suaves, isto é, diferenciáveis um número suficiente de vezes, como por exemplo, os polinômios.

Mapeamentos de superfícies suaves num plano estão em toda a nossa volta. Na realidade, os objetos que nos cercam são, em sua maior parte, delimitados por superfícies suaves. Os contornos visíveis do objeto são as projeções de sua superfície delimitadora sobre a retina. Examinando os objetos que nos cercam – como, por exemplo, o rosto das pessoas – podemos estudar as singularidades dos contornos visíveis.

Enquanto um mapa comum é uma figura geométrica, um mapa como o do metrô é um grafo topológico, onde o que importa não são as dimensões reais, mas a ordem das estações e os entroncamentos. Estudos topológicos podem ajudar a determinar o número de cores necessárias para o mapeamento de dados, pode ajudar na organização lógica dos elementos na página e definir o número ótimo de ilustrações e estilos de caracteres, por exemplo, além de ser uma importante ferramenta na definição da arquitetura da informação.

[346] Mapeamentos do plano sobre o plano.

Whitney observou que, genericamente, apenas duas singularidades são encontradas. Todas as outras desaparecem com pequenos movimentos do corpo ou do ângulo de projeção, enquanto que os dois tipos por ele identificados são estáveis e persistem após pequenas deformações do mapeamento.

Um exemplo do primeiro tipo de singularidade, chamada de *dobra* por Whitney, é a singularidade que surge nos pontos equatoriais de uma esfera quando a mesma é projetada num plano (figura 1):

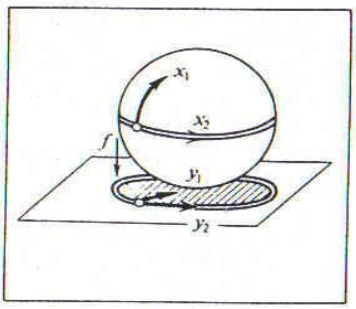


Figura 1

Em coordenadas convenientes, esse mapeamento é dado pelas fórmulas

$$y_1 = x_1^2, y^2 = x_2.$$

As projeções das superfícies de corpos suaves sobre os pontos da retina sempre possuem tais singularidades e não há nenhuma surpresa nisso. O que é surpreendente é que, além dessa singularidade – a dobra – encontramos apenas outro tipo de singularidade, mas praticamente nunca nos damos conta deste fato.

A segunda singularidade de Whitney, a *cúspide*, surge quando uma superfície como a da figura 2 é projetada num plano. Essa superfície é dada pela equação $y_1 = x_1^3 + x_1 x_2$ relativamente às coordenadas espaciais (x_1, x_2, y_1) e projeta-se sobre o plano horizontal (x_2, y_1). Em coordenadas locais o mapeamento é dado por $y_1 = x_1^3 + x_1 x_2, y_2$.

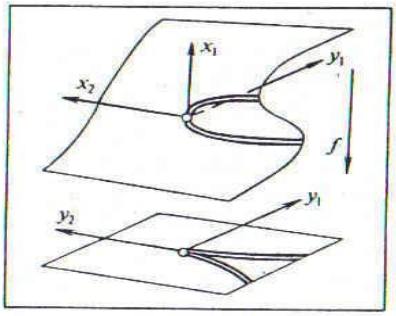


Figura 2

Sobre o plano horizontal vemos uma *parábola semi-cúbica*, com uma cúspide (ponta) na origem. Essa curva divide o plano em duas regiões, uma maior à esquerda da figura e outra menor à direita. Os pontos da direita têm três imagens inversas, isto é, três pontos da superfície projetam-se em um único ponto do plano. Enquanto isso, pontos da região da esquerda têm somente uma imagem inversa e pontos sobre a curva têm duas imagens inversas. Quando nos movimentamos da região da direita para a da esquerda, duas das três imagens inversas fundem-se ao atingirmos a curva e desaparecem em seguida quando penetramos na região da esquerda, onde cada ponto só tem uma imagem inversa (aqui a singularidade é uma dobra). Se atingirmos a curva exatamente na cúspide, todas as três imagens coalescem de uma só vez. Whitney provou que a cúspide é estável, isto é, todo mapeamento vizinho tem uma singularidade similar em um ponto adequado. Em outras palavras, podemos encontrar coordenadas apropriadas da singularidade de forma a descrevê-la pelas mesmas fórmulas do mapeamento original.

Whitney provou igualmente, que toda singularidade de um mapeamento suave de uma superfície sobre um plano, divide-se em dobras e cúspides, sob o efeito de uma pequena perturbação apropriada. Assim, os contornos visíveis de objetos suaves genéricos têm apenas cúspides nos pontos onde suas projeções têm singularidades do tipo cúspide. Olhando a nossa volta, podemos achar essas cúspides nas linhas de toda face ou objeto. Consideremos, por exemplo, superfície de um pneu inflado. Um pneu é normalmente desenhado como na figura 3. Se ele fosse transparente, veríamos os contornos visíveis indicados na figura 4. O mapeamento do

pneu sobre o plano tem quatro singularidades do tipo cúspide, de forma que as extremidades das linhas dos contornos visíveis na figura 3 são cúspides. Nesses pontos, tais contornos têm uma singularidade semi-cúbica.

Raramente vê-se um pneu transparente, mas vemos outros objetos transparentes: considere-se uma garrafa. Na figura 5 dois pontos de cúspide são visíveis. Movendo-se um pouco a garrafa, podemos deduzir que as cúspides são estáveis. Assim temos uma confirmação experimental convincente do teorema de Whitney. Depois do trabalho fundamental de Whitney, a teoria das singularidades desenvolveu-se rapidamente e é agora uma das áreas centrais da matemática, onde se unem os ramos mais abstratos – geometria e topologia diferencial algébrica, teoria das reflexões, grupos, álgebra comutativa, teoria do campo do espaço complexo, etc. – e os mais característicos de matemática aplicada – estabilidade de sistemas dinâmicos, bifurcação de estados de equilíbrio, óptica ondulatória e geométrica, etc. René Thom e E. C. Zeeman sugeriram que a combinação da teoria das singularidades com suas aplicações fosse denominada *Teoria da Catástrofe.*

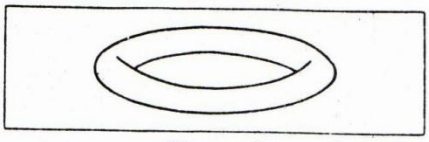


Figura 3

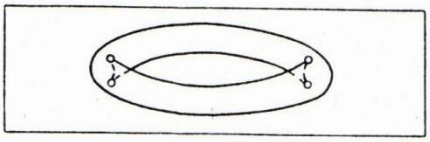


Figura 4

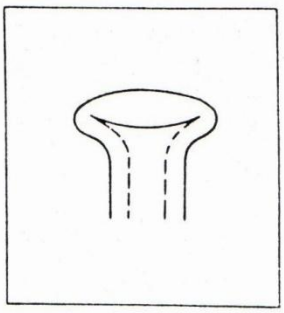


Figura 5

Uma vez que mapeamentos suaves são encontrados por toda a parte. O mesmo deve se dar com suas singularidades e, dado que a teoria de Whitney fornece informações significativas sobre as singularidades de mapeamentos genéricos, podemos utilizar essas informações para estudar um grande número de fenômenos e processos diversos em todas as áreas da ciência. Esta simples idéia constitui a essência da *Teoria da Catástrofe*.

Matematicamente, a Teoria das Singularidades se nos apresenta a partir da definição de *variedade* (objeto construído localmente como espaço aritmético $\mathbb{R}^n$ (com n deste espaço também designada por dimensão).

A reta real é uma variedade de dimensão um.

A esfera unitária $x^2 + y^2 + z^2 = 1$ em $\mathbb{R}^3$ é uma variedade de dimensão dois e a bola aberta limitada por esta esfera é uma variedade de dimensão três.

O nosso tempo-espaço (provavelmente) é uma variedade de dimensão quatro.

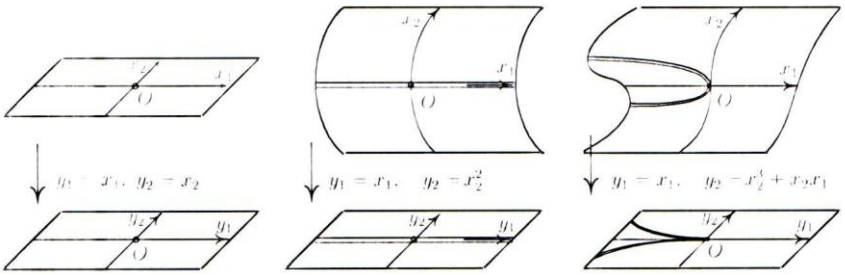
A posição do corpo rígido em $\mathbb{R}^3$ é descrita por um ponto de uma variedade hexadimensional[347]. A união dos eixos coordenados no plano com a topologia induzida não é uma variedade.

No início do desenvolvimento da teoria de singularidades, Whitney investigou singularidades típicas de aplicações definidas entre variedades de dimensão dois. Ele mostrou que, num sistema de coordenadas locais adequado, as singularidades tomam nas vizinhanças da origem uma das seguintes três formas:

$$\begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases}, \text{ ou } \quad \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2^2 \end{cases}, \text{ ou ainda } \quad \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2^3 + x_1 x_2 \end{cases}$$

(Fig. 6a, 6b e 6c, respectivamente).

[347] De seis dimensões



6a 6b 6c

Como na observação do pneu e da garrafa, observam-se infinitas singularidades na natureza. O conhecimento dos extremos, pontos de mínimos e máximos é fundamental para traçar as curvas de suas singularidades e desdobramentos e definirmos o tipo de singularidade, ou *catástrofe,* existente no objeto em questão. Há uma clara definição matemática das singularidades, que envolve o conhecimento da noção de *germe*[348] e da *série de Taylor*[349]*.*

Erik Christopher Zeeman (1925) acreditava que modelos topológicos poderiam ser a ponte entre os achados quantitativos da neurofisiologia e as descrições qualitativas da psicologia, como reações químicas cerebrais associadas ao comportamento

[348] Dois objetos (curvas, conjuntos, aplicações, etc.) definidos na vizinhança de um ponto *P* da variedade diferenciável *M* são equivalentes neste ponto se coincidirem em alguma vizinhança deste ponto. Para este tipo de equivalência, a classe de equivalência a que o objeto pertence é designada por um *germe do objeto no ponto P.* a cada objeto desta classe se dá o nome de *representante* do germe. Um exemplo muito simples, fazendo uso da função modular é, se as funções *x* e |*x*| na reta real têm o mesmo germe se for considerada a parte positiva do eixo. Mas em qualquer outro quadrante, aquelas funções têm germes diferentes.

[349] *Série de Taylor* ou *série de potências* é uma série de funções da seguinte forma:

$$T(x) = \sum_{n=0}^{\infty} a_n \ (x-a)^n$$

A constante *a* é o centro da série que pode ser encarada como uma função real ou complexa. Se *a = 0*, a série também é chamada de *Série de Maclaurin*. Estas séries devem o seu nome a Brook Taylor (1685-1731) que as estudou no trabalho *Methodus incrementorum directa et inversa* em 1715. Nicolas de Condorcet (1743-1794) atribuía estas séries a Taylor e d'Alembert e o nome *série de Taylor* só começou a ser usado em 1786, por Simon Antoine Jean L'Huilier (1750-1840).

Conrad Hal Waddington (1905-1975) explicou, em uma palestra em 1962 sobre a topologia aplicada à embriologia, o desenvolvimento das espécies através do tempo através da topologia embrionária.

3.2.3. O GRANDE "SALTO"

René Thom (1923-2002), estudando Embriologia a partir da Teoria das Singularidades, reconheceu singularidades e desdobramentos matemáticos nos embriões e expandiu o significado de estabilidade estrutural, afirmando que qualquer corpo pode ser estável em qualquer ponto. Thom examinou ainda singularidades de dimensões mais elevadas, experimentando com fenômenos ópticos (cáusticas[350]) e apresentando sete novos desdobramentos estáveis (serão vistos mais adiante) [351].

Em seu livro *Stabilité structurelle et morphogènese* de 1972 ele anuncia a Teoria das Catástrofes, por ele definida como

> "uma teoria matemática no sentido em que se utiliza de instrumentos matemáticos na interpretação de alguns dados experimentais. É uma teoria hermenêutica, ou melhor, ainda, uma metodologia, mais do que uma teoria, que visa à interpretação dos dados experimentais, utilizando, para a consecução deste objetivo, instrumentos matemáticos cuja lista, de resto, não está *a priori* definida" [352].

Woodcock e Davis[353] a definem como

> "uma nova forma de pensar a mudança no curso dos acontecimentos, na forma de um objeto, no comportamento de um sistema, das próprias idéias. É uma teoria que sugere desastres e efetivamente pode aplicar-se à queda de uma ponte ou de um Império, mas também trata de mudanças muito tranqüilas como a trajetória do Sol ao fundo de um lago ou a transição da vigília ao sono".

Oscar Calabrese[354] apresenta a Teoria da Catástrofe como uma

---

[350] Cáustica, em Óptica, é a superfície dos raios de luz refletidos ou refratados por uma superfície curva ao objeto, ou a projeção dessa superfície de raios em outra superfície.
[351] *In Stabilité structurelle et morphogènese* (1966/1971).
[352] In THOM, R., *Parábolas e Catástrofes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.
[353] In WOODCOCK, A. e DAVIS, M., *Teoría de las Catástrofes,* Madrid, Ed. Catedra, 1994.
[354] In CALABRESE, O., "Uno sguardo sul ponte", *Casabella*, 469, 1981.

> "teoria extraída do âmbito matemático para explicar em termos geométrico-topológicos a natureza de alguns fenômenos descontínuos que se apresentam na evolução de um sistema, com saltos qualitativos internos à continuidade sistêmica."

Algumas condições mostram-se necessárias para a aplicação da Teoria da Catástrofe:

- O sistema descrito deve ser regido por um *potencial* (conceito que resume em uma única quantidade todas as forças que atuam sobre o objeto) e

- É indispensável que a conduta do mesmo sistema dependa de um número limitado de fatores de controle ou *atratores* (conjuntos de atração no espaço de fase, que se chamam *estranhos* quando associados a turbulências).

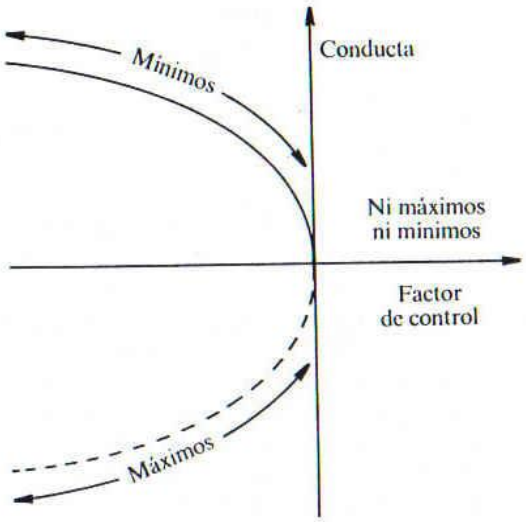
Por outro lado, o tipo qualitativo de qualquer descontinuidade não depende da natureza específica do potencial, mas sim de sua existência; das condições específicas que regulam o comportamento e sim de seu número; da relação quantitativa de causa-efeito entre suas condições e o comportamento resultante, mas sim do feito empírico de que esta relação existe.

Thom definiu sete catástrofes elementares:

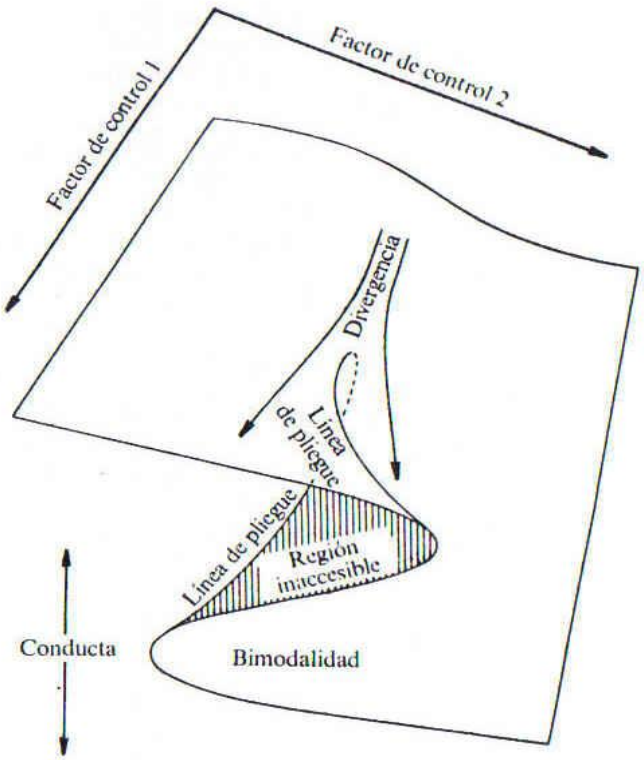
NÚMERO DE ATRATORES	COM UM EIXO DE CONDUTA	COM DOIS EIXOS DE CONDUTA
1	Prega	-
2	Cúspide	-
3	Cauda de andorinha	Umbílica-hiperbólica Umbílica-elíptica
4	Borboleta	Umbílica-parabólica

A Catástrofe em cauda de andorinha é estabelecida a partir da fixação de um fator de controle, enquanto a catástrofe em forma de borboleta tem dois fatores de controle fixados.

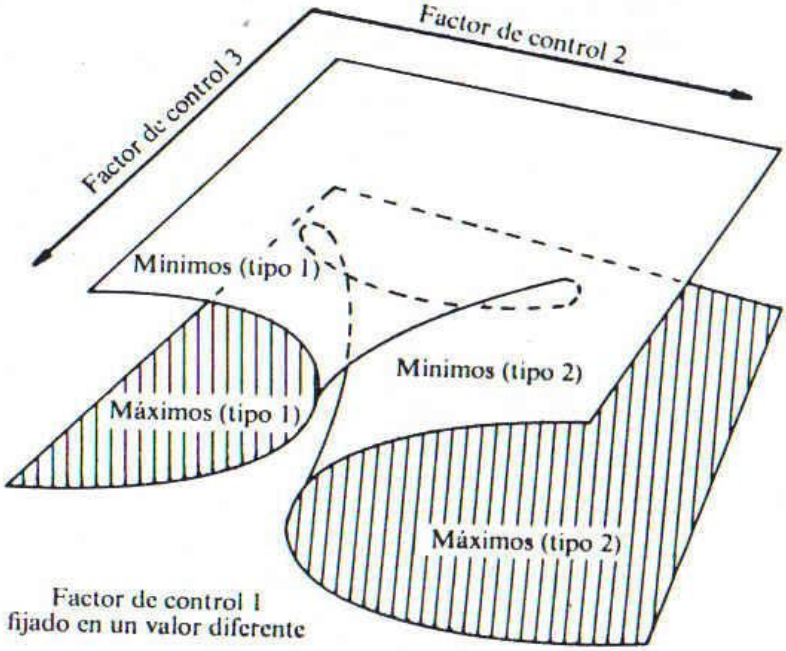
CATÁSTROFE EM PREGA (bidimensional)



CATÁSTROFE EM CÚSPIDE (tridimensional)



CATÁSTROFE EM CAUDA DE ANDORINHA (tetradimensional)



CATÁSTROFE EM BORBOLETA (pentadimensional)

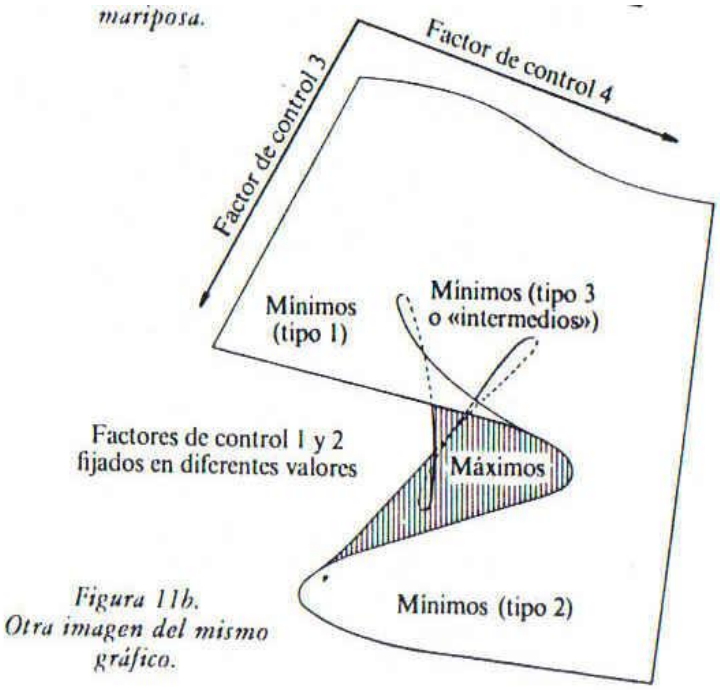
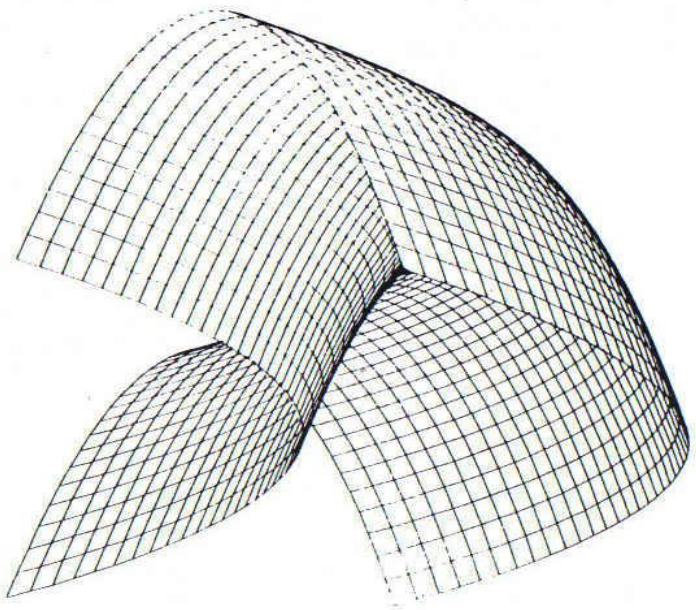
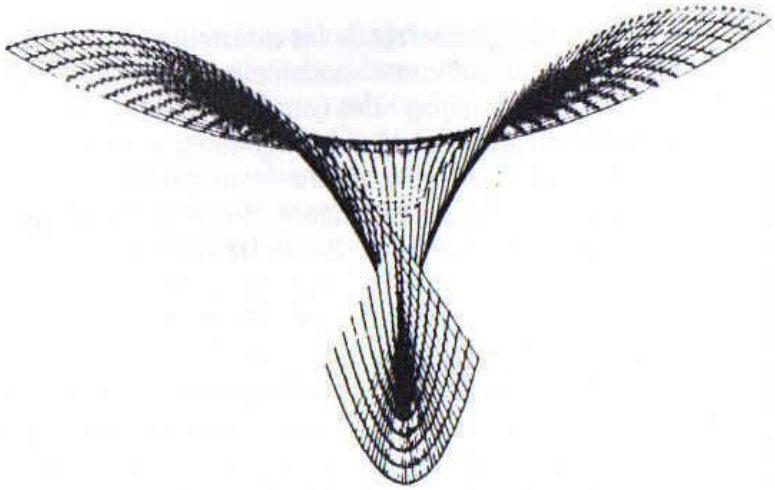


Figura 11b.
Otra imagen del mismo gráfico.

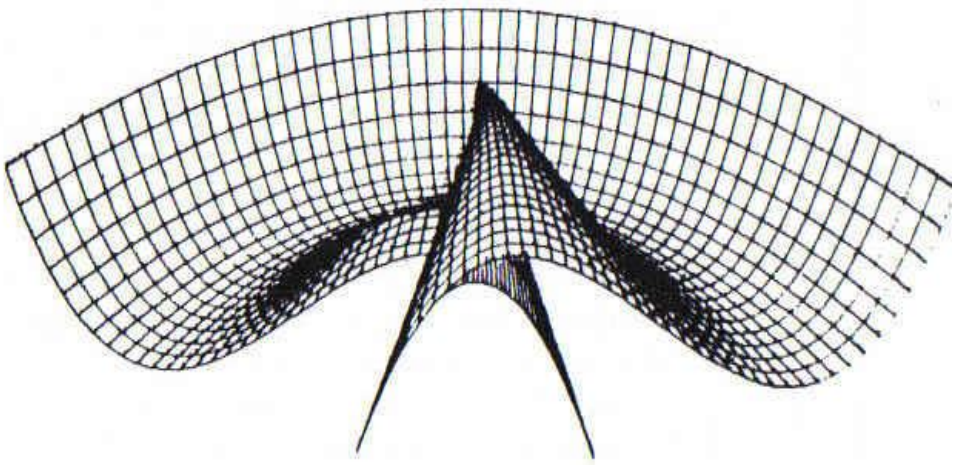
CATÁSTROFE UMBÍLICA-HIPERBÓLICA (hexadimensional) *



CATÁSTROFE UMBÍLICA-ELÍPTICA (heptadimensional) *



CATÁSTROFE UMBÍLICA-PARABÓLICA (octodimensional) *



***A** título de curiosidade matemática, já que não abordaremos estes tipos de catástrofes neste trabalho, visto que elas são elaboradas e imagináveis somente a partir de animações computadorizadas.

3.2.4. APLICAÇÕES HERMENÊUTICAS DA TEORIA DA CATÁSTROFE

Uma nova idéia não encontra, necessariamente, uma acolhida mais calorosa na ciência do que na arte ou em qualquer outro ramo da atividade humana. Como a maioria de todos nós, os cientistas estão geralmente satisfeitos com as idéias estabelecidas, a menos que um problema específico exija novos instrumentos conceituais ou matemáticos. Raramente têm contato com os matemáticos puros e à maioria deles lhes interessa tanto a filosofia quanto a filosofia da ciência como à maioria dos advogados, a filosofia do direito. Ainda que a criatividade de René Thom nas matemáticas puras lhe desse um lugar de honra entre seus pares, sua teoria só era conhecida por um pequeno grupo. E ainda que sua filosofia natural fosse profunda e original, sozinha ela não teria armado tamanha revolução nas ciências. Mas a combinação da Teoria da Catástrofe, com as matemáticas e a filosofia causou – e ainda causa – grande impacto nos mais diversos ramos do conhecimento humano, descrevendo fenômenos tão diversos quanto crises psicológicas, alterações nos mercados de câmbio e ações e reações químicas. Os matemáticos puros, no entanto, tentam resguardá-la para si, como troféu da esplêndida filosofia das filosofias, que nada tem com o mundo real e as afirmações que por eles foram feitas a respeito da amplitude do âmbito de seu emprego foi muitas vezes condenado como irresponsabilidade científica. Thom, em uma carta escrita à Marjorie Senechal[355] disse: “fascina-me o sentido de missão que impulsiona alguns cientistas a denunciar hereges e heresias e a facilidade com que outros abandonam sua objetividade e saltam do carro”, numa clara condenação a aqueles que condenavam o emprego de sua teoria em outros ramos do conhecimento e atividade humana.

Ao redor de 1960, Zeeman publicou vários artigos sugerindo que modelos topológicos poderiam estender uma ponte sobre os abismos dos achados quantitativos da neurofisiologia e as descrições qualitativas da psicologia. “Poderia este modelo de cérebro descrever a fusão dos impulsos das milhares de células da retina sensíveis à luz em um campo visual

[355] Professora de matemática no Smith College em Northampton, MA.

contínuo e coerente?", era a pergunta de Zeeman. Estas especulações de Zeeman sobre modelos de cérebros não eram ainda muito claros, mas tiveram êxito em atrair a atenção de René Thom. Thom, que estudava lingüística comparada na época e buscava uma corroboração para sua convicção de que o pensamento e a linguagem estão formados por profundos princípios de estabilidade estrutural do mesmo modo que os processos físicos.

Iniciou-se uma profícua amizade entre ambos, tão opostos fisicamente, mas com grandes pontos em comum no pensamento. Compartilhavam, por exemplo, a crença da importância da intuição espacial que levou Thom a se opor à substituição da geometria pela teoria dos conjuntos no ensino das escolas (crítica que hoje prova haver estado correta). Ambos tinham em comum a fascinação pela variedade e recorrência de formas na natureza.

Outro estudioso inglês que jogou um importante papel no desenvolvimento da Teoria da Catástrofe foi Waddington, professor de genética animal em Edinburgh e presidente da União Internacional de Ciências Biológicas. Waddington se havia antecipado em partes importantes ao pensamento biológico de Thom e foi o primeiro cientista que aclamou a Teoria da Catástrofe como uma nova forma de pensamento e análise de acontecimentos e estruturas. Os estudos de Embriologia de Waddington convenceram-no de que muitos processos biológicos tinham a propriedade chamada homeorhesis[356], como caminhos de transformação que resistiam às influências perturbadoras. Começou então a conceber o desenvolvimento como uma paisagem, com esses caminhos de mudança separados por bordas mais altas ou mais baixas e que podiam ser variáveis, dependendo das condições externas. Aplicou a mesma idéia aos seus estudos posteriores de genética e evolução, mostrando que uma maior ou menor estabilidade de desenvolvimento e metabolismo era um traço herdado, que a

[356] Derivado do grego para *fluxo similar* é um conceito que abrange os sistemas dinâmicos que retornam a uma trajetória, ao contrário dos sistemas que retornam a um estado particular, que seja denominado homeostase.

seleção natural operava para alterar os contornos da paisagem multidimensional.

Enquanto Waddington estudava isto, Thom estava trabalhando em uma teoria bastante similar. Uma exibição de modelos embriológicos em um museu chamou-lhe a atenção que, observando-os, reconheceu novamente as formas das singularidades e dos desdobramentos de sua Matemática. Cada um dos modelos sólidos, tridimensionais era uma "secção transversal no tempo" de um processo integrado, do mesmo modo que uma cáustica óptica em uma tela era uma secção transversal de um feixe de raios de luz matematicamente determinado. Thom estudou a fundo a Embriologia e descobriu que Waddington e outros já haviam preparado o caminho para o enfoque topológico. Para ele, as matemáticas dos cursos estáveis de movimento e as matemáticas da forma biológica eram as mesmas, porque toda forma de um organismo representa um registro parcial dos processos de desenvolvimento e metabolismo. Enquanto Waddington havia visualizado uma mudança qualitativa – a diferenciação inicial de um braço ou de uma perna e a aparição de um novo traço herdado – como um riacho que fluía na direção de um novo canal, Thom a via como o surgimento de uma nova singularidade que configurava o curso posterior do processo. Assim, a Teoria da Catástrofe emergia da mente de Thom, sobretudo, como uma linguagem matemática para explicar fenômenos biológicos. Acreditava que seria possível realizar feitos muito maiores na Biologia do que nos muitos problemas da Física, onde mudanças súbitas são de difícil explicação[357].

Todo o cimento da Teoria da Catástrofe já estava assentado em 1964. Faltava um último passo crucial: o estabelecimento de um vocabulário básico para esta nova linguagem matemática. Thom havia tratado a fundo a relação das singularidades topológicas com os máximos e mínimos do cálculo. Podia ver como se "desdobrariam" os primeiros em relação aos últimos, impondo-lhes uma estrutura. E conhecer a estrutura – a disposição – dos máximos e dos mínimos de um processo equivaleria a conhecer seu

[357] Na cristalografia, sobretudo.

comportamento qualitativo. Mas quantas eram as estruturas topologicamente diferentes?

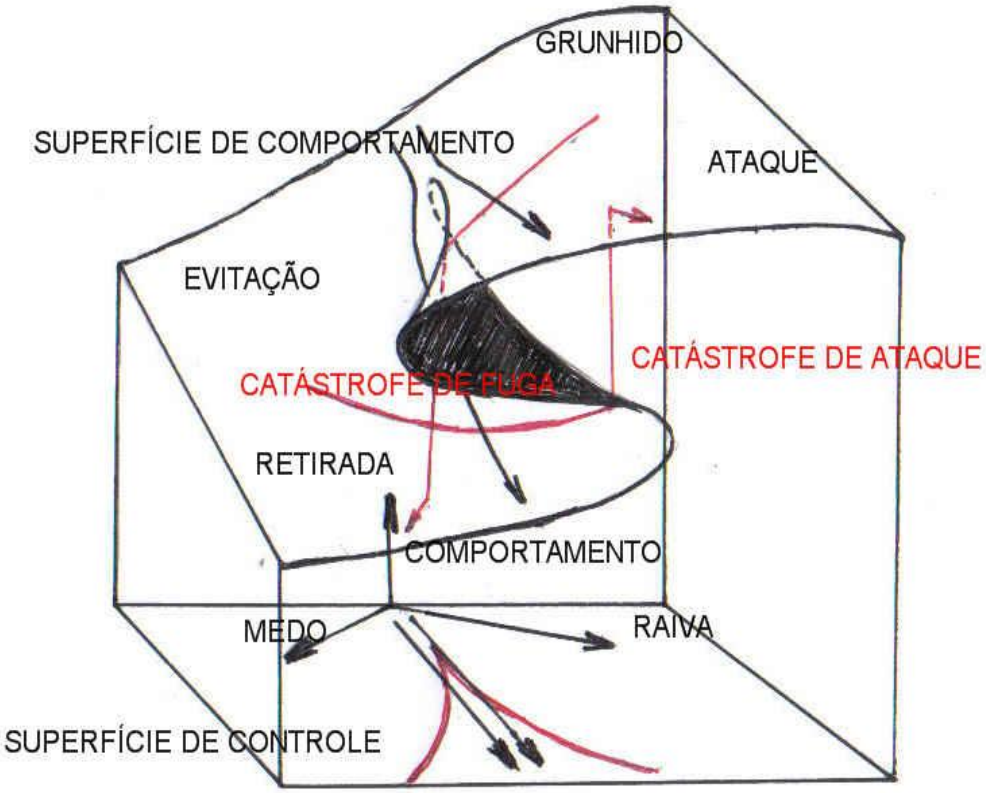
À causa da persistente recorrência de formas similares que havia observado na natureza, Thom acreditava que, pelo menos para os processos mais simples, haveria também um número limitado de estruturas arquetípicas. Estava seguro de que deveria haver um desdobramento único para cada singularidade em tais coisas, mas ainda não o podia demonstrar. A ajuda de outro matemático francês Bernard Malgrange (1928) foi decisiva para Thom: Malgrange demonstrou a unicidade dos desdobramentos em 1964. Armado com isto e com seu próprio teorema de transversalidade, Thom chegou a uma notável conclusão em 1965: que para uma gama infinita de processos, somente poderia haver sete desdobramentos estáveis, as "sete catástrofes elementares" [358].

Os desdobramentos se chamam *catástrofes* porque cada um deles tem regiões em que um sistema dinâmico pode saltar de um estado a outro, ainda que os fatores de controle do processo – atratores – mudem constantemente. Cada uma das sete catástrofes representa uma linha de comportamento determinada somente pelo *número* de fatores de controle, não por sua natureza nem pelos mecanismos interiores que os conectam ao comportamento do sistema. Portanto, as catástrofes elementares podem ser modelos de uma ampla variedade de processos, inclusive aqueles dos quais sabemos muito pouco de suas leis quantitativas implicadas.

[358] Apresentadas no tópico anterior (p. 374).

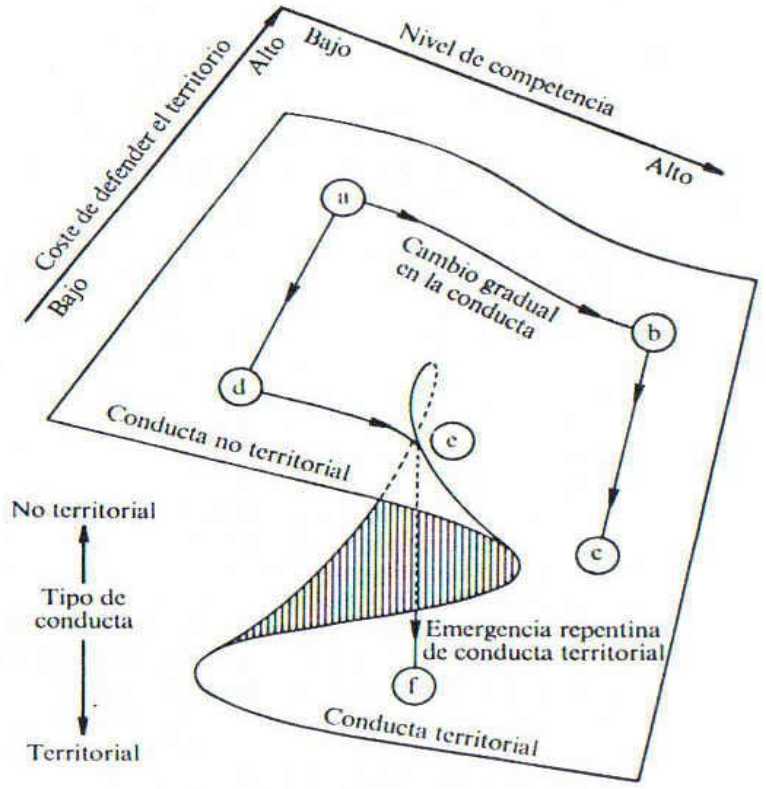
ETOLOGIA: Foi estudado o comportamento de cães frente a diferentes estímulos.

Agressividade ↔ medo x conduta (ataque/retirada)



TERRITORIALIDADE:

defesa do território ↔ nível de competição x conduta



a – o alto custo para defesa não fomenta a competição;

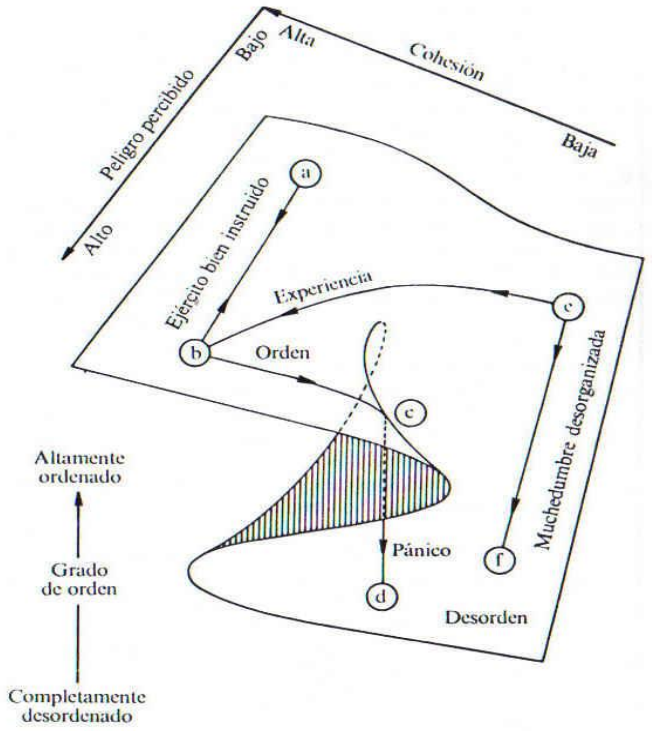
b – o alto custo para defesa e grande competição estimula a formação de comportamento territorial;

c – transição suave

Por outro lado, o modelo de uma espécie não territorial submetida a uma competição crescente – como uma explosão populacional ou mudança climática com conseqüente diminuição da oferta de alimentos - prevê uma transição repentina, catastrófica (d-e-f)

PSICOLOGIA SOCIAL, estudando o comportamento de multidões e exércitos em eventos como a queda da Bastilha, ou a dispersão do exército napoleônico em Waterloo, ou a Grande Marcha de Mao.

Perigo percebido ↔ coesão x conduta (grau de organização)



a – exército coeso com baixo grau de ameaça;

b – a ameaça aumenta, mas o exército continua com alto grau de coesão;

c – o perigo permanece grande, uma batalha pode ter tomado lugar, a coesão do exército diminui;

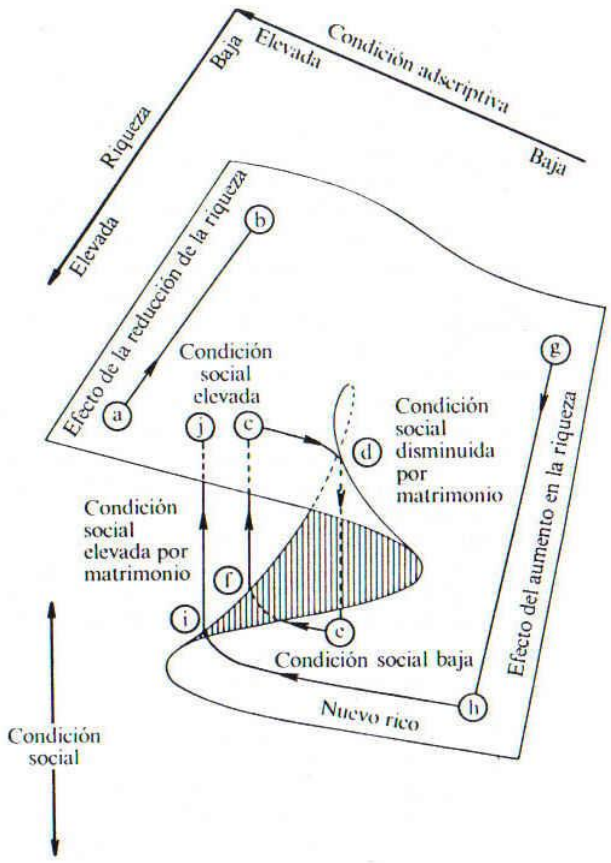
d – ele entra em pânico e se desintegra;

e – a experiência garante sua coesão e ele triunfa em batalha, diminuindo o perigo, mas aumentando sua dispersão, devido a baixas militares;

f – se o perigo aumentar novamente, ele se dispersará, já que a coesão diminuiu.

CONDIÇÃO SOCIAL E MATRIMÔNIO

Adscrição ↔ riqueza x conduta (condição social)



a: muita riqueza e condição adscritiva elevada definem uma elevada condição social;

b: condição adscritiva sozinha já pode garantir uma elevada condição social: (professor universitário pobre é respeitável, a-b “antiga nobreza”);

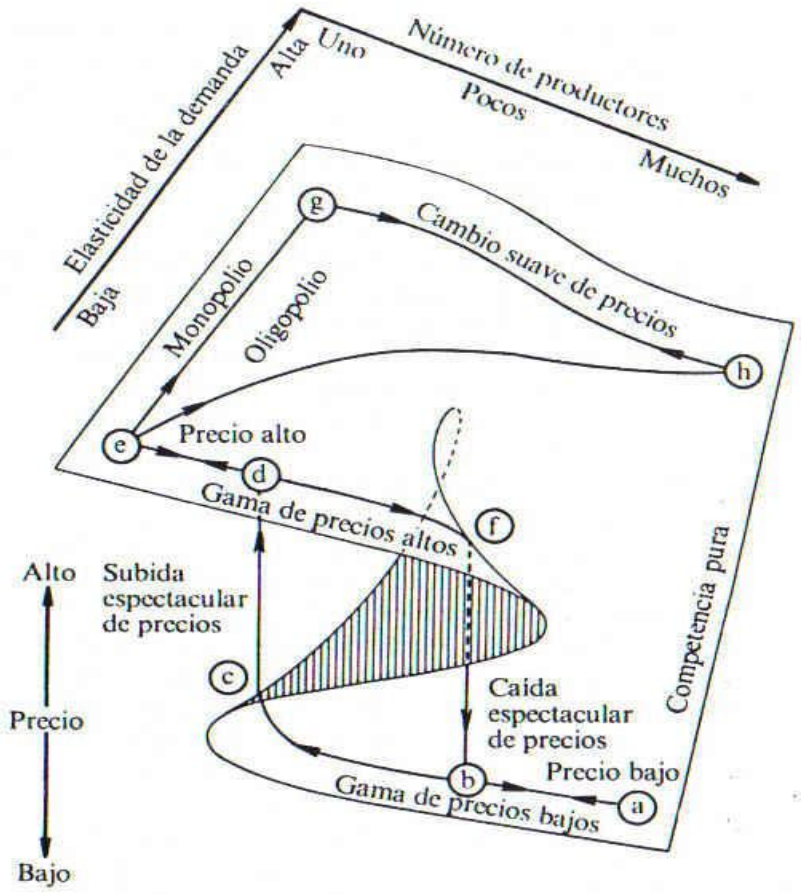
e-f-c: bom casamento ocasiona catástrofe e conseqüente ascensão social;

c-d-e: casamento abaixo de sua classe social ocasiona catástrofe e queda na condição social;

g-h: *nouveau riche*, a condição adscritiva permanece baixa, mas há um enriquecimento linear.

ECONOMIA no campo Microeconomia, analisando competição e preços

Elasticidade da demanda ↔ número de produtores x conduta (preço)



a: baixa demanda e muita competição conduz a um preço baixo;

a-b: a diminuição do número de produtores e a contínua baixa demanda forçam o preço baixo;

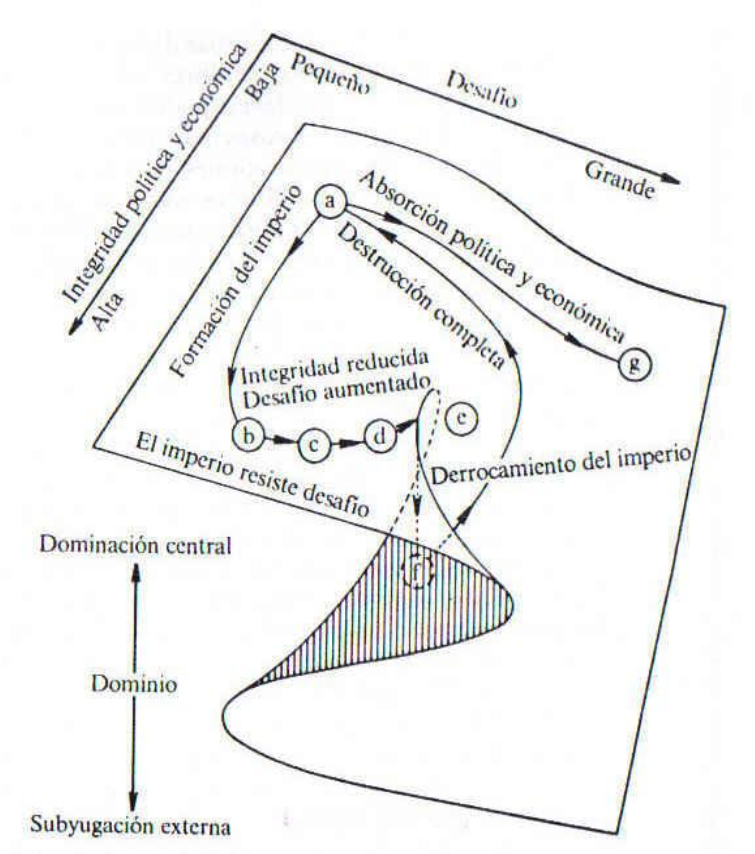
b-c-d: a diminuição número de produtores (formação de oligopólio) conduz à subida espetacular (catastrófica) de preços;

d-e: monopólio (fusão de empresas);

Elevado preço pode fomentar a produção – d-f-b e causar uma diminuição espetacular (catastrófica) de preços.

IMPÉRIO ROMANO

Integridade política e econômica ↔ desafio x conduta (domínio)



a: o nascimento do império se dá com pequenos desafios e baixa integridade política e econômica;

b-c: a integridade aumenta, bem como os desafios, que são devidamente suplantados pela sua estrutura;

d-e: a integridade se reduz e os desafios aumentam, que conduzem à

f: derrocada do Império e sua completa destruição (retorno a *a*);

a-g: a integridade política e econômica, embora baixa, faz frente aos desafios que conduz à absorção política de outras unidades.

Com esta análise sobre a queda do Império Romano, faz-se notar aqui três características importantes da Teoria da Catástrofe que a tornam muito interessante como objeto de estudo no âmbito das artes sob diversos aspectos:

- ela independe da escala de tempo: descreve sistemas e/ou processos de qualquer época;

- a organização dos atratores e da conduta pode proporcionar uma análise quantitativa que também pode ser importante (custo de uma guerra, sondagens de opinião pública);

-a distinção que ela faz de mudanças contínuas e descontínuas – catastróficas – oferece uma visão *evolutiva* do processo e/ou sistema.

4. RECAPITULAÇÃO E CODA

4.1. O EXAME DOS ATRATORES E SUA APLICAÇÃO NA FORMA SONATA

A hipótese apresentada no início deste trabalho (p. 43) de levar a cabo uma análise qualitativa da Forma Sonata a partir dos pressupostos da Teoria da Catástrofe espera ter satisfeito dois aspectos cardeais:

- O emprego da Teoria da Catástrofe como teoria hermenêutica já aplicada a fenômenos naturais, psicológicos, literários e sócio-políticos, elaborada pelo filósofo, teórico e matemático René Thom fornece um interessante arcabouço para a análise das descontinuidades. Seu propósito principal é a explicação da descontinuidade como fato nos casos de natureza posicional: o estado de um fenômeno, indecifrável num determinado ponto crítico, pode se transformar subitamente num sentido ou em seu oposto, quando "capturado" por uma das polaridades (atratores) colocadas em jogo no sistema em que está inserido, permitindo-nos "ver" seu desenvolvimento colocado em espaço multidimensional. Suas aplicações no campo artístico, embora ainda escassas, mostraram-se ferramenta suficiente de análise qualitativa, a partir da identificação de conflitos formais na estrutura das obras/formas por ela examinadas, determinando seu ponto de catástrofe e definindo a mudança total em seu formato, que passou a comunicar uma nova estrutura formal frente à ultrapassagem da curva da descontinuidade.

Sua aplicabilidade é restrita a sistemas regidos por um <u>potencial</u> (conceito que resume em uma única quantidade todas as forças que atuam sobre o objeto) e é indispensável que a conduta do mesmo sistema dependa de um número limitado de fatores de controle ou <u>atratores</u> (conjuntos de atração no espaço de fase).

Definiu-se, também, que o tipo qualitativo de qualquer descontinuidade <u>não</u> depende da natureza específica do potencial, mas sim de sua existência; <u>não</u> depende das condições específicas que regulam o comportamento e sim de seu número; <u>não</u> depende da relação quantitativa de causa-efeito entre suas condições e o comportamento resultante, mas sim do feito empírico de que esta relação existe.

A definição de aspectos técnicos, estéticos e formais na análise da Forma Sonata, determinantes para sua configuração, a partir da identificação de seu contorno, fragmentos e centro singular, detectou a presença de importantes conflitos formais dependentes do comportamento de dois fatores de controle, comunicando uma nova Forma a partir de sua variação histerética e definindo seu ponto de catástrofe.

Assim, a Forma Sonata comporta-se como um sistema estável, regido por um *potencial* - que é o próprio discurso musical sobre o qual ela se estrutura – com dois, igualmente comprovados, fatores de controle para sua determinação.

- Os fatores determinantes para a existência da Forma Sonata agem concomitantemente como fatores de controle – atratores – ao se apresentarem à Teoria da Catástrofe.

Como fruto da Contra-Reforma e do Barroco absolutista, a Sonata, como forma discursiva, recebeu, ainda, forte influência da Retórica e Teatro clássico. Seu nascimento se dá paralelamente ao estabelecimento do temperamento e da instituição da verticalidade na linguagem musical, elementos que tornaram a expansão harmônica essencial para a efetiva realização de seu discurso. Sua evolução técnica acompanha, desde então, a expansão harmônica, que se firmou como condição fundamental para sua existência, mesmo ao lado de suas evidentes descontinuidades.

Ainda em seu nascedouro, ela recebe seu batismo na contraposição de idéias oriundas do período barroco sob o signo da dualidade e oposição. Esta dicotomia define a polaridade temática e evolução formal da Forma Sonata, conflito que deve ser resolvido em sua segunda parte, sem o que a resolução deste conflito segue incerta sem caracterizar uma Sonata.

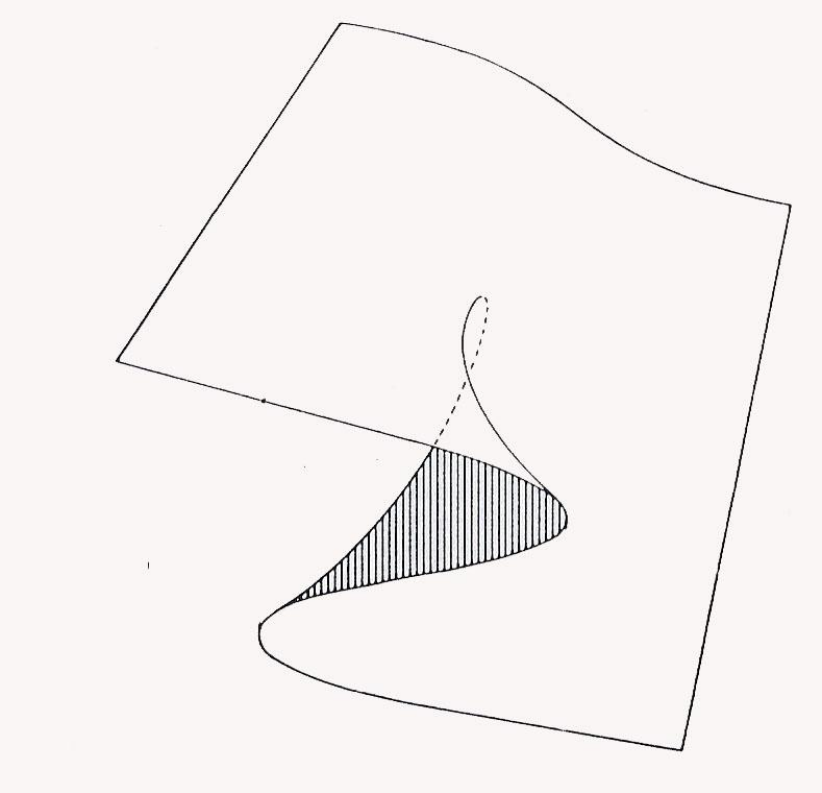
A descoberta do comportamento da Forma Sonata como sistema histerético possibilitou, finalmente, sua abordagem qualitativa pela Teoria da Catástrofe, complementar às análises tradicionais – harmônicas ou retóricas – definindo sua superfície de comportamento por meio do estabelecimento de dois atratores: a expansão harmônica e a dicotomia temática.

Como sistema estável regido por um eixo de conduta, que é o próprio discurso sobre o qual ela se estrutura, a Forma Sonata tem dois fatores de controle para sua existência:

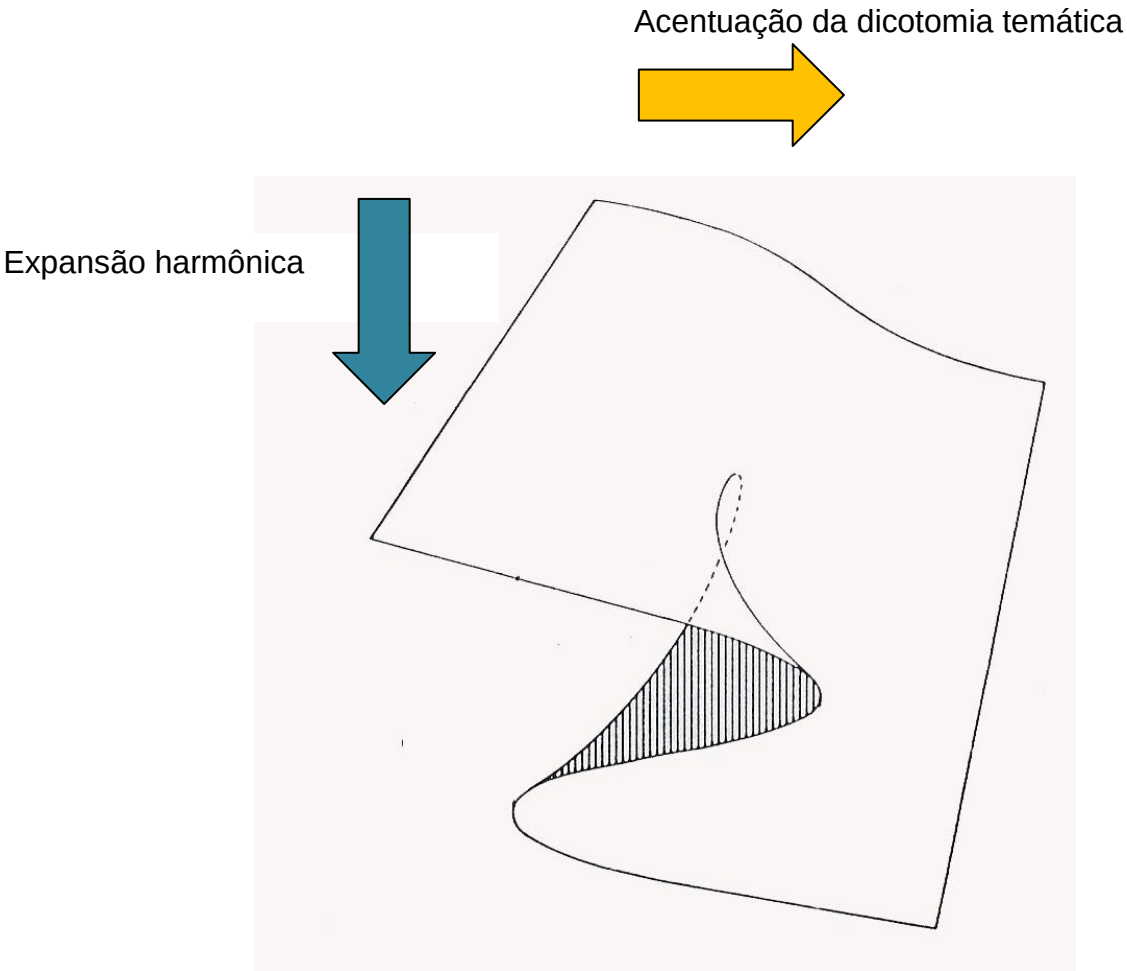
- a dicotomia existente entre seus temas componentes, de fundo musical, retórico e filosófico, que caracteriza a contraposição de idéias oriundas do período de sua gênese durante o final do período Barroco;

- a evolução harmônica, que mesmo com suas evidentes descontinuidades, acompanha-a desde sua concepção, definindo características e estilos marcantes para a expressão do discurso musical.

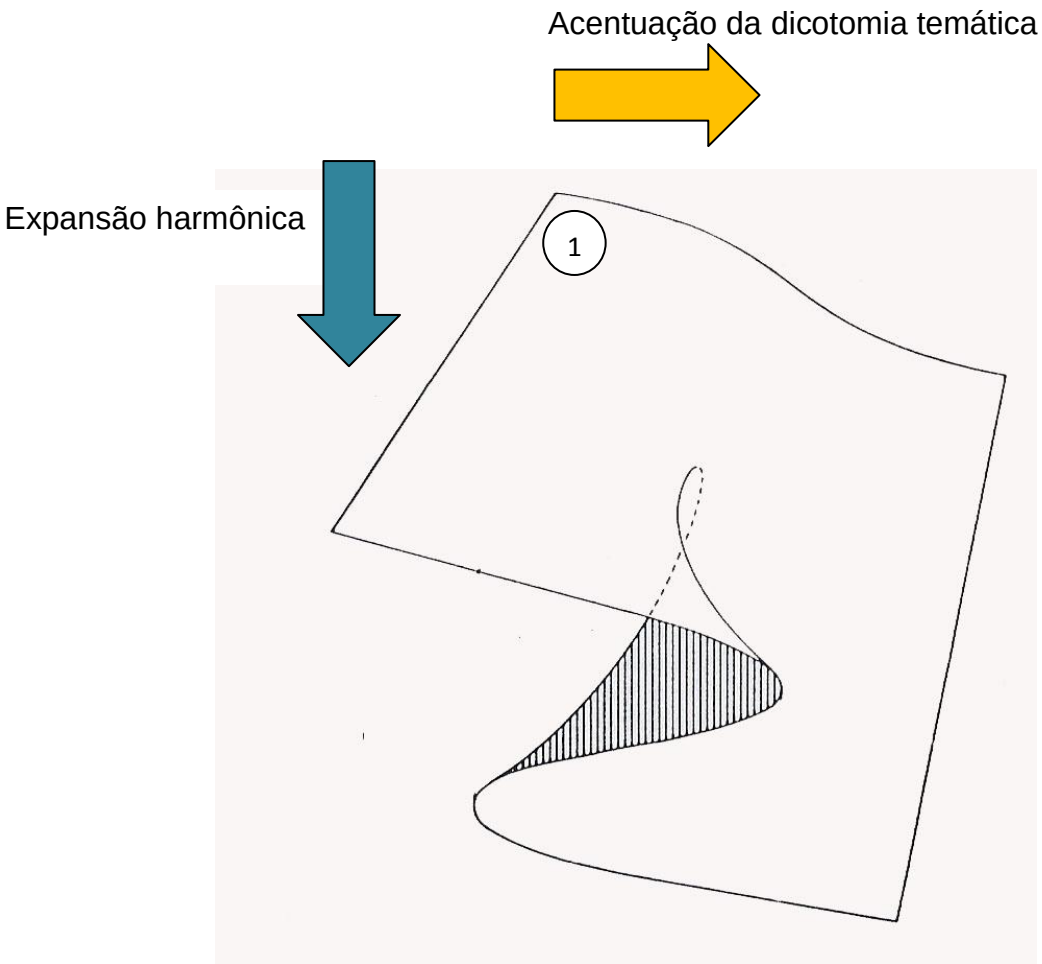
Segundo a Teoria da Catástrofe, sistemas regidos por um potencial e que têm seu comportamento determinado por dois atratores suportam catástrofes em forma de cúspide:



A esta superfície de comportamento devem ser ajuntados os dois atratores ou fatores de controle:

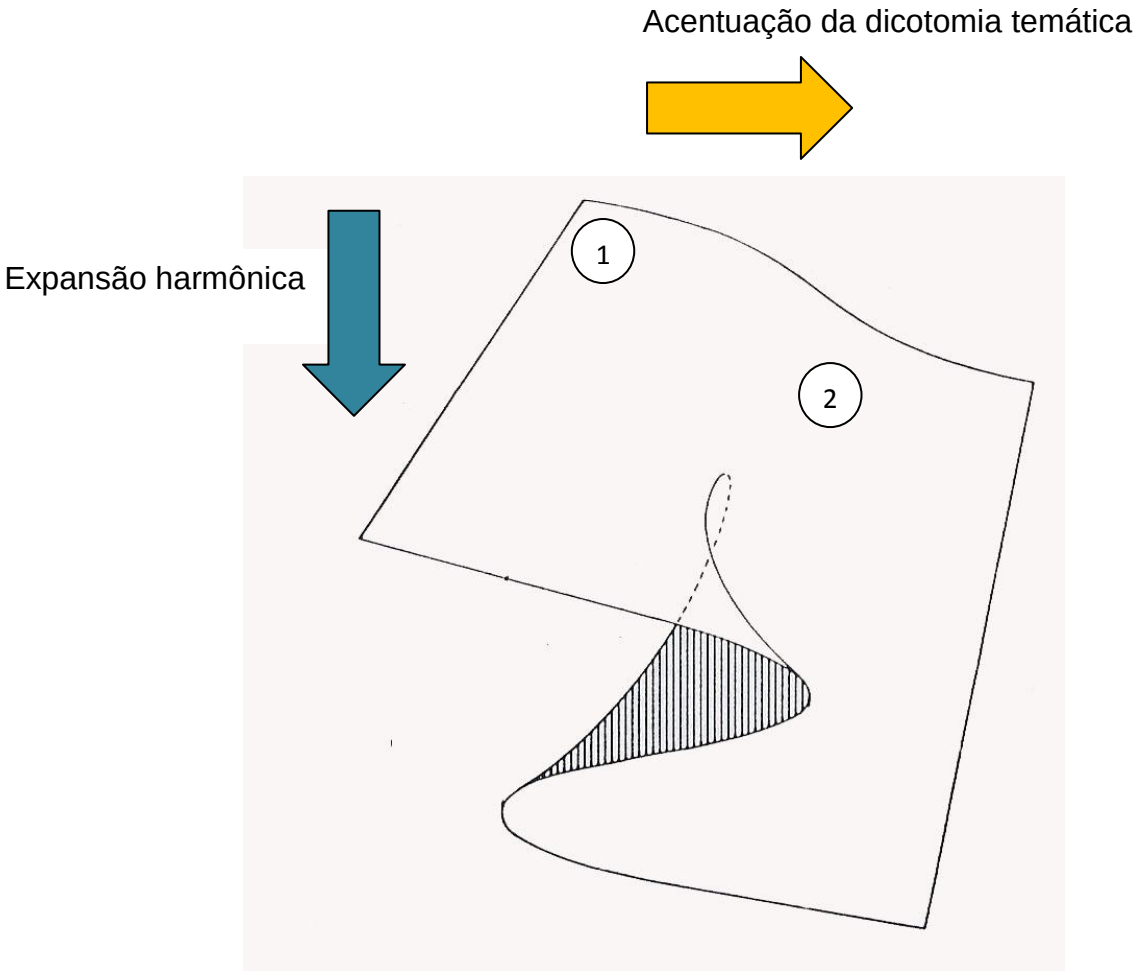


Já é possível identificar grupos de sonatas nesta superfície. Onde se encontrariam, por exemplo, as Sonatas monotemáticas de Scarlatti, que têm uma harmonia ainda pouco expandida e cujos temas são pouco contrastantes?



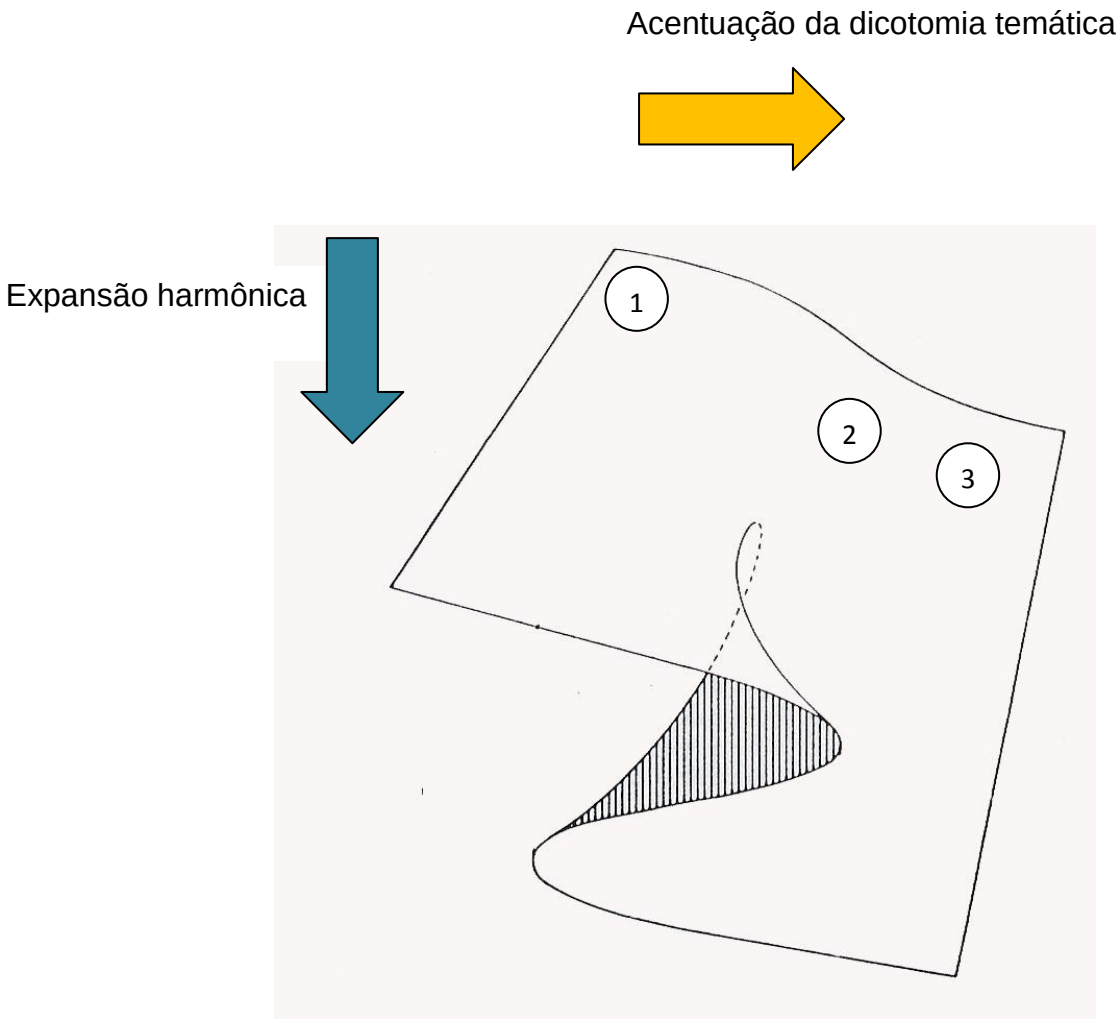
1 - No canto superior esquerdo, que é destinado a obras, geralmente clássicas, monotemáticas de harmonia pouco contrastante.

E a sonats de Johann Christian Bach?



Os temas são mais contrastantes do que em Scarlatti e a harmonia é um pouco mais trabalhada. Assim, Christian Bach encontra-se mais à direita e no centro (2) do que Scarlatti.

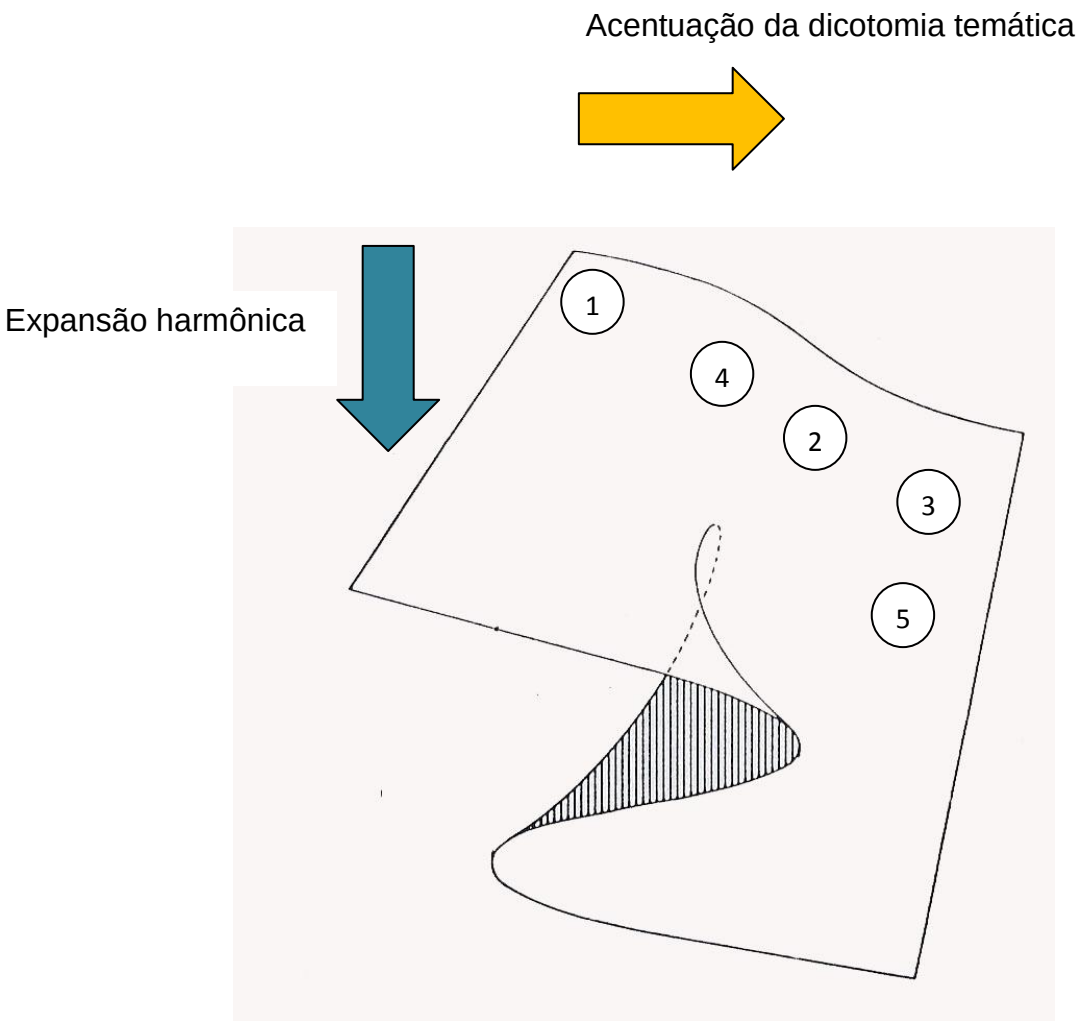
E a Sonata KV. 332 de Mozart, sem o desenvolvimento?



Sonatas clássicas, de forma geral, se apropriam das áreas próximas ao canto superior direito: seus temas são bastante contrastantes, embora as relações harmônicas – por meras razões historiográficas – não sejam tão ousadas. Assim, Mozart ocupa 3.

A Sonata de Haydn Hob. XVI: 48, por ser monotemática, é singular e, embora a Primeira Escola de Viena, grosso modo, se situe próxima ao canto superior direito da superfície de comportamento, Haydn estará entre Christian Bach e Scarlatti.

E quanto à Appassionata? Primeira Escola de Viena, canto superior de direito, mas não seria a harmonia suficientemente mais ousada do que a de Haydn e Mozart para colocar Beethoven mais abaixo no eixo da Expansão harmônica?



1 – Scarlatti K. 491;

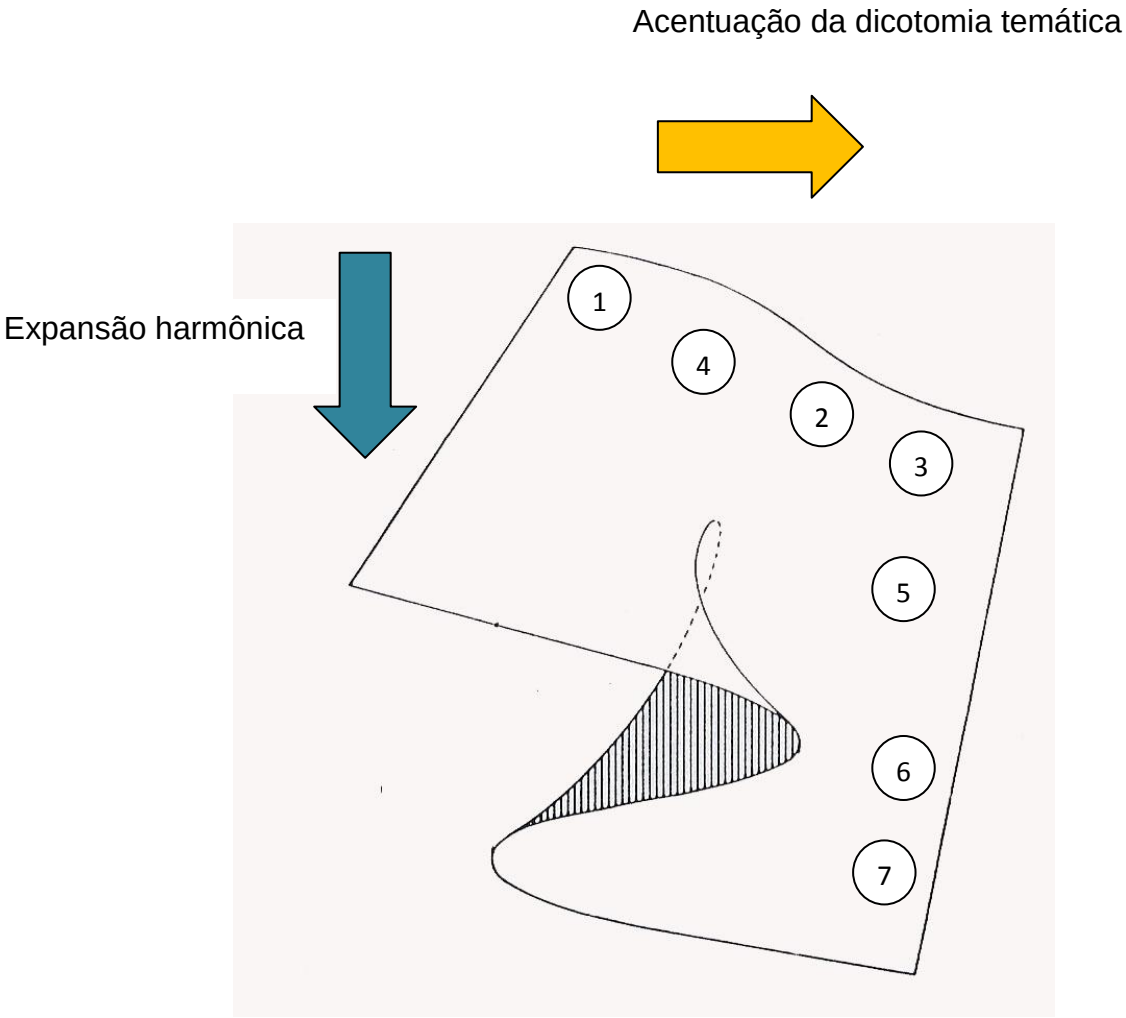
2 – J. Christian Bach op. 17, nº 6;

3 – Mozart KV 332;

4 – Haydn Hob. XVI: 48;

5 – Beethoven Appassionata.

Ainda resta Liszt, Berg, Bartók e Boulez. Que posição tomariam suas Sonatas?



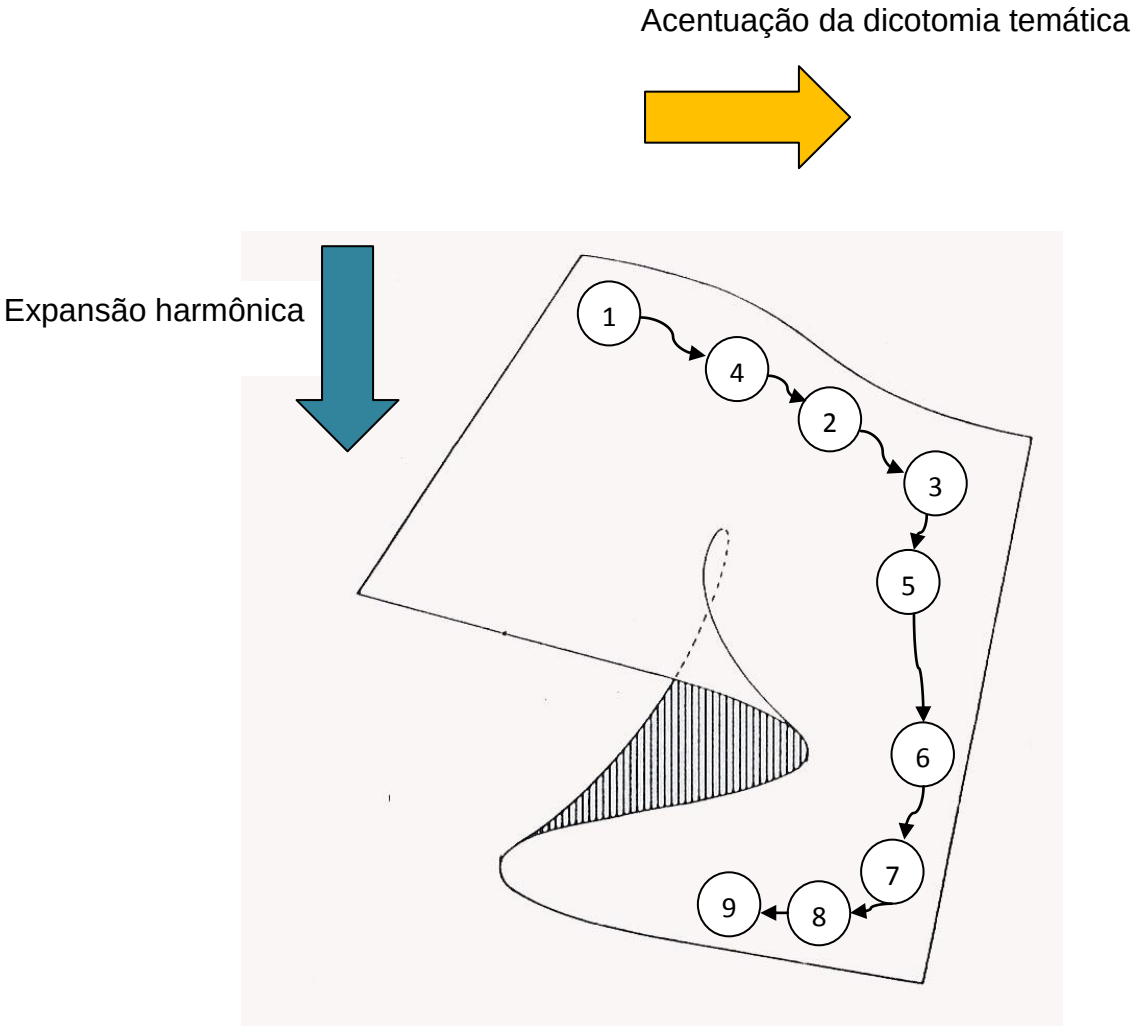
6 – Liszt;

7 – Berg.

Ambas estão no limite da dicotomia e disponibilizam harmonias bastante arrojadas, mas Berg se aproxima mais do canto inferior direito da superfície de comportamento, região próxima da máxima expansão harmônica.

Bartók ainda é tonal, embora o ouvinte possivelmente não o perceba. As relações em sua música são bastante classicistas, mas o uso de um padrão clássico aqui, serve, sobretudo, para justificar o arrojo da forma. As séries existentes em Bartók (não abordadas neste trabalho) costuram ainda mais as relações temáticas entre seus temas.

Boulez é completamente serial, mas o aspecto formal aqui relevante é a utilização de temas pictóricos, que, embora para a audição seja absolutamente imperceptível, o acompanhamento da obra pela partitura permite a visualização do comportamento de seus temas.



1 – Scarlatti K. 491;

2 – J. Christian Bach op. 17, nº 6;

3 – Mozart KV 332;

4 – Haydn Hob. XVI: 48;

5 – Beethoven Appassionata;

6 – Sonata de Liszt;

7 – Sonata de Berg;

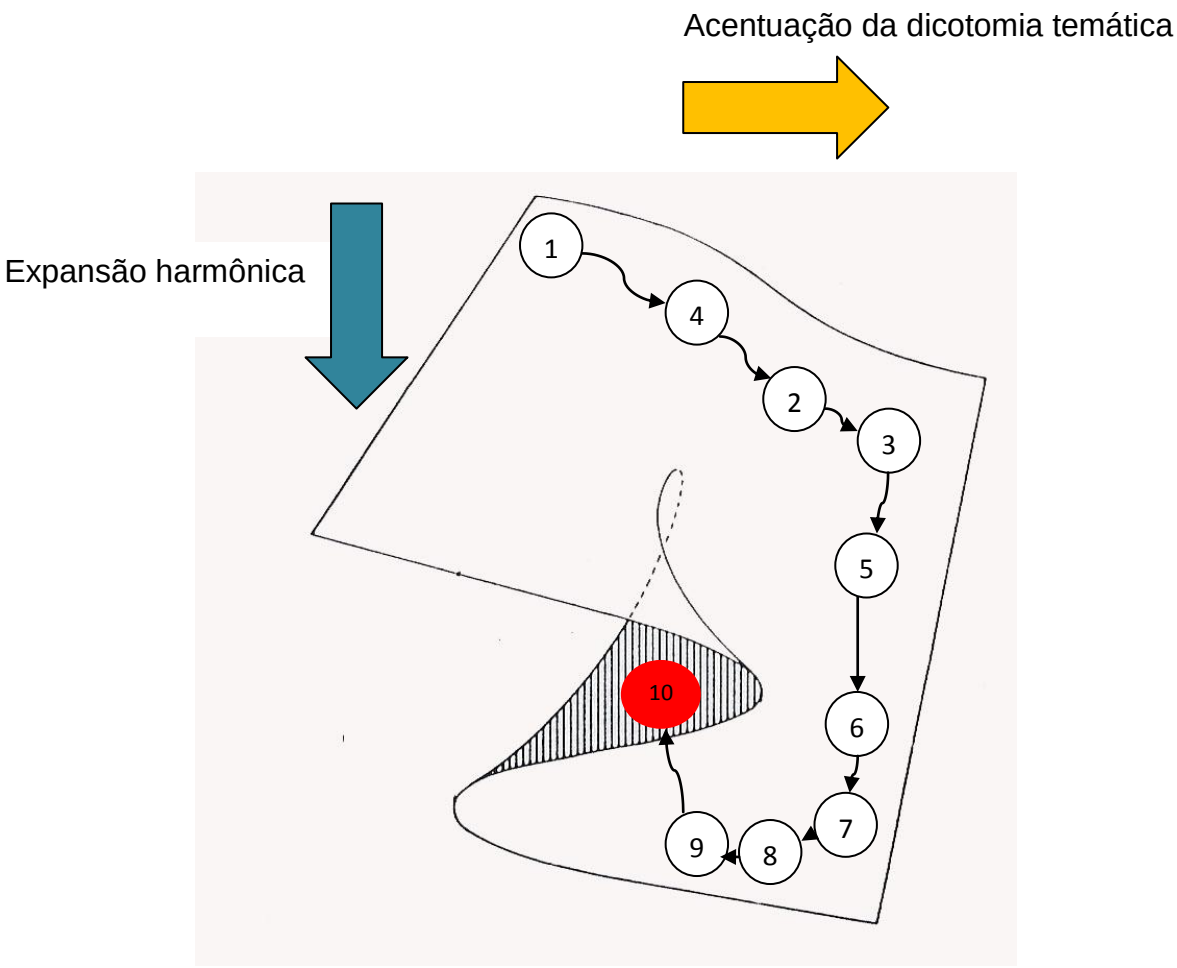
8 – Sonata para dois pianos e percussão;

9 – 3ª Sonata de Boulez.

Seria facilmente perceptível constatar que existem Sonatas monotemáticas contemporâneas, próximas do canto inferior esquerdo e que o monotematicismo não seria razão suficiente para impedir que uma obra não se comporte como Forma Sonata.

E que obras estariam na catástrofe?

Vamos ver como se comporta a Fantasia de Schumann. Schumann se insere entre Beethoven e Liszt. Sua harmonia é romântica, mais próxima daquela utilizada por Liszt do que da beethoveniana. Contudo, o tratamento formal que ele dispensa a seus temas é contraditório: eles são contrastantes, mas o retorno do segundo tema à tonalidade fundamental, condição essencial para a obra ser qualificada como Sonata, não ocorre. Assim:



1 – Scarlatti K. 491;

2 – J. Christian Bach op. 17, nº 6;

3 – Mozart KV 332;

4 – Haydn Hob. XVI: 48;

5 – Beethoven Appassionata;

6 – Sonata de Liszt;

7 – Sonata de Berg;

8 – Sonata para dois pianos e percussão;

9 – 3ª Sonata de Boulez;

10 – Fantasia de Schumann.

Em situação muito próxima à Fantasia de Schumann estaria a Wanderer de Schubert, ainda na dobra, mas ligeiramente acima, em região onde a expansão harmônica não é tão arrojada.

Com este último gráfico, este trabalho espera haver cumprido sua proposta inicial de empregar a Teoria da Catástrofe como ferramenta de estudo, análise e interpretação da Forma Sonata. E, ainda, como foi dito no início, ela não tem por objetivo substituir a análise harmônica tradicional – mesmo porque nossa maneira de pensar análise musical está fortemente baseada nela – mas agregar uma reflexão qualitativa, evidenciando o caráter universal da Forma como elemento agregador, independentemente do tempo em que as obras artísticas foram produzidas.

Esta análise qualitativa demonstra ainda com mais força a importância de elementos marginalizados pela harmonia tradicional, como a retórica, na organização discursiva e a influência de outras artes, especialmente do Teatro, tão próximo do texto, sem os quais suas justificativas poderiam parecer inauditas.

A conclusão deste trabalho segue com exemplos musicais.

4.2. A MÚSICA AO ALCANCE DA TEORIA DA CATÁSTROFE

Para demonstrar como a abordagem hermenêutica da Teoria da Catástrofe pode influenciar o processo de aprendizado, modificando e emprestando novo sentido à execução instrumental por meio do estudo de sua aplicabilidade, serão executadas as seguintes obras ao piano:

SCARLATTI, D. Sonata em ré maior, K. 491.

BACH, J. C. Movimento I da Sonata para piano em si♭ maior, op. 17, nº 6.

MOZART, W. A. Movimento II da Sonata para piano nº 12 em fá maior, KV 332.

HAYDN, F. J. Movimento III da Sonata para piano nº 58 em dó maior, Hob. XVI: 48.

BEETHOVEN, L. Movimento I da Sonata para piano nº 23 em fá menor, op. 57 “Appassionata”.

SCHUMANN, R. Movimento I da Fantasia op. 17.

5. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaft, 1960.

ALVES, B. *Key characteristics and pitch sets in composing with just intonation,* In: Journal of the Intonation Network, 6, nº 3 (Verão 1990), 1, 6-8, 14.

ARAÚJO, E. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

ARENDT, H. *The Life of the Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Brasília: UNB, 1985.
ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Bauru: EdiPro, 2007.
ARISTÓTELES. O homem de gênio e a melancolia. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998.
ARISTÓTELES, Poética. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2003.
ARISTÓTELES. Poética. Madrid: Gredos, 1974.
ARISTÓTELES. Política. Bauru: EdiPro, 2009.
ARISTÓTELES. Retórica. Madrid: Gredos, 1991.
ARISTÓTELES. Retórica. São Paulo: Rideel, 2007.

ARNOLD, V. *Teoria da Catástrofe.* Campinas: Ed. UNICAMP, 1989.

BACH, C. Ph. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Kassel: Bärenreiter, 2008.

BACH, C. Ph. E. *Vorbericht zu zwey Trio.* (fac-simile). https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=4266&versionNumber=1 em 06/02/2010 às 12h.

BAKER, J., BEACH, D., BERNHARD, J. *Music Theory in concept and practice,* University of Rochester Press, Rochester/NY, 1997.

BAKER, N., CHRISTENSEN, T. *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
BARON, M. e BOS, H. J. M. Origens e Desenvolvimento do Cálculo 3. Brasília: EdUnB, 1985.

BARTEL, D. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

BARZUN, J. Berlioz and His Century. Chicago: University of Chicago Press. 1982.

BAS, J. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

BATTEUX, C. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (Leipzig, 1770) [*Les Beaux Arts Réduits en un même Príncipe.* Paris, 1746]. Hildesheim: Georg Olms, 1976 (fac-simile) (tradução de J. A. Schlegel).

BATTEUX, C. *Les beaux arts réduit à un meme principe* (1746) http://74.125.47.132/search?q=cache:mEJJQCvRHkUJ:ftp://ftp.ac-toulouse.fr/pub/philosophie/batteuxbeauxartsreduitsaunmemeprincipe.rtf+Les+beaux+arts+r%C3%A9duit+%C3%A0+un+meme+principe&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a em 06/02/2010 às 12h.

BAUMGARTEN, A. G. *Aesthetica*. (Frankfurt an der Oder, 1750). Hildesheim: Georg Olms, 2001.

BAYLE, P. *Dictionnaire historique et critique*. http://artfl-project.uchicago.edu/node/74 em 06/02/2010 às 12h.

BENT, I. *Analysis.* New York: WW Norton & Company Inc., 1987.

BERGÉ, P., POMEAU, Y. DUBOIS-GANCE, M. Dos ritmos ao caos.São Paulo: Editora Unesp, 1995.

BERNSTEIN, L. *O Mundo da música*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1954.

BERRY, W. *Form in Music.* Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1966.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

BOETHIUS. A Consolação da Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOILEAU-DESPREAUX, N. *L'art poétique.* http://fr.wikisource.org/wiki/L%27Art_po%C3%A9tique em 06/02/2010 às 12h.

BONDS, M. E. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration.* Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BOULEZ, P. *Orientations: collected writings*. Harvard: Harvard University Press, 1981.

BOULEZ, P. *Sonate, que me veux-tu?,* in *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Vol. III. Darmstadt, 1960.

BRANDÃO, R. O. Aristóteles, Horácio e Longino: A Poética Clássica. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRAUDEL, F. O modelo italiano. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

BRAY, R. *La formation de la doctrine classique en France.* Paris: Nizet, 1966.

BRINKMANN, R., WOLFF, C. *Music of my future: The Schönberg Quartets and Trio.* Cambridge: Harvard Publications, 2000.

BROSSES, C. *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à queslques amis em 1739 et 1740.* Paris: M. R. Colom, 1836.

BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Co., 1947.

BÜLOW, g. & MARX, H. J. *New Mattheson Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

BURGER, E. *Franz Liszt*. München: List Verlag, 1986.

BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. New Haven: Yale University Press, 1993.

BURMEISTER, J. Musica Poetica (Rostock, 1601). Laaber: Laaber Verlag, 2004.

BURNEY, C. *A general history of music.* Mineola/NY: Dover, 1957.

CAJORI, F. Uma História da Matemática. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2007.

CALABRESE, O. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Edic.Cátedra, 1993.

CALABRESE, O. A idade neobarroca. Lisboa: Edições 70, 1987.

CALABRESE, O. A linguagem da arte. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1985.

CALABRESE, O. "*Uno sguardo sul ponte"*, in *Casabella,* 469. 1981

CAPELÃO, A. Tratado do amor cortês. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAPLIN, W. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford Press. 1998.

CASSIRER, E. *Substantzbegriff und Funktionsbegriff.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

CASTIGLIONE, B. O Cortesão (*Il Libro del Corteggiano*. Mantova, 1567). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAZNOK, Y. B. Entre o audível e o visível. São Paulo, Editora UNESP, 2008.

CÍCERO, M. T. Dos Deveres *(De Officiis).* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CÍCERO, M. T. *El Orador*. Madrid: Alianza, 1991.

CÍCERO, M. T. Da República. São Paulo: Escala, 2008.

CÍCERO, M. T. Retórica a Herênio. São Paulo: Hedra, 2005.

COOK, N. *A guide to musical analysis.* New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.

CROCKER, R. *A History of Musical Style.* New York: Dover. 1986.

CUT, S. *Franz Liszt: Les élements du langage musical*. Paris, Klincksieck, 1975.

DAHLHAUS, C. *Nineteenth-Century Music.* Berkeley: University of California Press. 1989.

DAHLHAUS, C. *Aesthetics of music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

DAHLHAUS, C. *Between Romanticism and Modernism.* Berkeley: University of California Press, 1980.

DAHLHAUS, C. *Foundations of Music History.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

DAHLHAUS, C. *Liszt, Schönberg und die grosse Form*. in Musikforschung 41, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1988.

DAHLHAUS, C., EGGEBRECHT, H. H. *Musiklexicon*. Mainz: Schott's Söhne Mainz, 1989.

D'ALEMBERT, J. R. *Discours Prèliminaire à Enciclopédie*. Ann Arbor: University of Michigan Library, 2009.

DAMMANN, R. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber Verlag, 2003.

DANTE ALIGHIERI. *La (Divina) Commedia.* Ed. Bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 1998.

DE LA MOTTE, D. *Harmonielehre.* Kassel: Bärenreiter, 13a. ed. 2004.

DESCARTES, R. Discurso dobre o Método. http://www.intratext.com/X/POR0305.HTM em 06/02/2010 às 12h.

DESCARTES, R. *Géometrie.* http://www.gutenberg.org/etext/26400 em 06/02/2010 às 12h.

DESMOND, A. *Schumann Songs.* Londres: British Broadcasting Corporation, 1978.

DIDEROT, D. *Oeuvres esthétiques.* Paris: Garnier, 1960.

D'INDY, V. *Cours de Composition Musicale*. Paris: Durand, 1950.

DOWNS, Ph. G. *Classical Music.* New York: W. W. Norton & Company Inc., 1992.

DUDEQUE, N. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951).* Hants: Ashgate, 2005.

DUNSBY, J. e WHITTALL, A. *Musical Analysis in Theory and Practice.* Londres: Faber Music, 1988.

EBHARDT, G. F. *Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst.* Leipzig: Hofmeister, 1830.

ECKHART, Meister. *I Sermoni.* Milano: Paoline Editoriale Libri, 2002.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ENCYCLOPAEDIA BRITTANICA 2003.

ERASMO, D. Elogio da Loucura. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ERPF, H.: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz: Schott & Mainz, 1967.

FERNANDES DE CARVALHO, M. S. Poesia de Agudeza em Portugal. São Paulo: Humanitas, EdUSP, FAPESP, 2007.

FONTENELLE, B. B. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. http://fr.wikisource.org/wiki/Entretiens_sur_la_pluralit%C3%A9_des_mondes em 06/02/2010 às 12h.

FORKEL, J. N. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwickert, 1788.

FUBINI, E. *Música y lenguaje en la estética contemporanea*. Madrid: Alianza Música, 1994.

GADAMER, H.G. *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Edit.Tecnos, 1993.

GAINES, J. R. Uma noite no palacio da razão. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GALLARD, J. A beleza do gesto. São Paulo: EdUSP, 2008.

GOETHE, J. W. *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.* http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1789_goethe.html em 06/02/2010 às 12h.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOTTSCHED, J. C. *Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer; Geistlichen und weltlichen Rednern zu gut.* [Leipzig: B. Ch. Breitkopf, 1736]. Hildesheim: Georg Olms, (199-?)

GRABOCZ M. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986.

GRACIÁN, B. *Agudeza Y Arte de Ingenio* (Madrid, 1642). Madrid: Castalia, 1987.

GREEN, D. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis.* Forth Worth: Harcourt, 1993.

GRÉTRY, M. *Mémoires, ou Essais sur La musique.* Bologna: A. Forni, 1978.

GRIFFITHS, P. A música moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GROUT, D. J., PALISCA, C., V. História da Música Ocidental. Rio de Janeiro: Gradiva, 1994.

GROVE, G. *Beethoven and His Nine Symphonies.* New York: Dover, 1962.

GROVE MUSIC ONLINE.

HALLMARK, R. *German Lieder in the Nineteenth Century.* New York: Schirmer, 1996.

HALM, A. *Von zwei Kulturen der Musik.* Stuttgart: Klett, 1947.

HAMILTON, K. *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HANSEN, J. A. Alegoria. São Paulo: Hedra, 2006.

HANSEN, J. A. Barroco, Neobarroco e outras Ruínas. In: Teresa – Revista de Literatura Brasileira da USP. São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001.

HANSEN, J. A. O discreto. In: NOVAES, Adauto (org.). Libertinos Libertários. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HANSEN, J. A. e Alcir Pécora. Glossário de Categorias do Século XVII. São Paulo: [s.n.], 199 -? (material do Projeto Itaú Cultural – caixa de cultura – barroco).

HARRISON, D. *Harmonic Function in Chromatic Music.* Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

HAUSER, A. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. F. Cursos de Estética (*Vorlesungen über die Aesthetik:* tradução de WEHRLE, M. A.). São Paulo: EdUSP, 1999.

HEGEL, G. W. F. *Wissenschaft der Logik.* http://www.gutenberg.org/etext/6729 em 06/02/2010 às 12h.

HEPOKOSKI, J., DARCY, W. *Elements of Sonata Theory.* New York: Oxford University Press, 2006.

HERBST, J. A. *Musica Poëtica.* Nürnberg: Jeremiæ Dümler, 1643.

HERDER, J. G. *Kritische Wälder.* Boston: Adamant Media Corporation, 2001.

HINDEMITH, P. *The Craft of Music Composition*. New York: Schott, s/d.

HOBBES, T. *Leviathan.* http://www.classicistranieri.com/english/indexes/authh.htm em 06/02/2010 às 12h.

HOFFMANN, E.T.A. *Écrits sur la Musique*. Lausanne: L'Age D'Homme, 1985.

HOFFMANN, E.T.A. *Le chat Murr*. Paris: Gallimard, 1980.

HOMERO. Odisséia. Lisboa: Cotovia, 2003.

HÖNIGSWALD, R. *Geschichte der Erkenntnistheorie.* Berlin: Junker & Dünnhaupt, 1933.

HÖRNER, S e SCHICK,S. *Joseph Rheinberger Werk und Wirkung.* In Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, Tutzing: Hans Schneider, 2001.

HOSLER, B. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in the 18th Century Germany.* Ann Arbour: Michigan University Research Press, 1981.

HUME, D. *An Enquiry Concerning Human Understanding.* New York: Oxford University Press, 2006.

IEZZI, G., DOLCE, O., DEGENSZAJN, D., PÉRIGO, R. Matemática. São Paulo: Atual Editora, 2007.

KABBASH, P. A. *Form and Rhythm in Webern's atonal works.* Ann Arbor/MI: University Microfilms International, 1985

KANT, I. Crítica da Razão Pura *(Kritik der reinen Vernunft,* 1781). Lisboa: Fundação Clouste Gulbenkian, 2008. http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/critica.html em 06/02/2010 às 12h.

KANT, I. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. http://www.korpora.org/Kant/aa04/385.html em 06/02/2010 às 12h.

KANT. I. *Kritik der Urteilskraft.* http://korpora.org/Kant/aa05/ em 06/02/2010 às 12h.

KANT, I. O que é Iluminismo? http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf em 06/02/2010 às 12h.

KERMAN, J. Musicologia. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KINDERMAN, W. Beethoven. Berkeley: University of California Press,

KIRKPATRICK, R. Domenico Scarlatti. Princeton: Princeton University Press, 1983.

KIRNBERGER, J. Ph. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* Kassel: Bärenreiter, 2004.

KLEIN, R. A forma e o inteligível. São Paulo: EdUSP, 1998.

KLINE, M. *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times.* Oxford: Oxford University Press, 1973.

KOCH, H. C. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001.

KOCH, H. Ch., *Versuch einer Anleitung zur Composition.* Hannover: Siebert Verlag, 2008.

KOSKO, B. *Pensamiento borroso.* Barcelona: Crítica, 1995.

KOSTKA, S. e PAYNE, D. *Tonal Harmony.* New York: McGraw-Hill, 1995.

LACLOS, C. - *Les Liaisons Dangereuses*. Paris: Nathan, 1993.

LAUSBERG, H. Elementos de Retórica Literária. Madrid: Gredos, 1991.

LAWSON, C. e STOWELL, R. *The historical performance in music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LE BRETON, J. Notícia histórica da vida e das obras de José Haydn. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg and his school*. New York: Da Capo Press, 1970.

LEICHTENTRITT, H. *Musikalischen Formenlehre.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.

LENDVAI, E. *Béla Bartók: na analysis of his music.* London: Kahn & Averill, 2000.

LERDAHL, F. JACKENDOFF, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge/MA: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.

LESSING - Laokoon: Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Ditzingen: Reklam, 1986.

LESSING, G. E. *Il marmo e la parola (*Prefazio CUSATELLI, G.*); Introduzione* (GEMELLA, T.) in *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia.* Milano: R. C. S. Libri & Grandi Opere, 1994.

LESTER, J. *Compositional theory in the 18th Century.* Cambridge/MA: Harvard University Press, 1994.

LEWIN, D. *Studies in Music with text.* New York: Oxford University Press, 2006.

LISZT, F. Cartas. http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/1lofl10.txt em 06/02/2010 às 12h.

LOCKE, J. *Second treatise of government* (1689). http://en.wikisource.org/wiki/Two_Treatises_of_Government/The_Second_Treatise_of_Government:_An_Essay_Concerning_the_True_Origin,_Extent,_and_End_of_Civil_Government em 06/02/2010 às 12h.

LONGINO. Do Sublime. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LONGINO. *De Sublimitate.* http://www.slu.edu/colleges/AS/languages/classical/latin/tchmat/pedagogy/latinitas/lgi/lgi.html em 06/02/2010 às 12h.

MACRAN, H. *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press, 1902.

MAFFESOLI, M. Elogio da Razão Sensível. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, M. O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

MALLARMÉ, S. *Un coupe de deux jamais n'abolira l'hasard.*

http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf em 06/02/2010 às 12h.

MARCONDES, N. Bernini: O êxtase religioso em dobras e catástrofes. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2000.

MATTHESON, J. *Kern Melodischer Wissenschaft.* Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1990.

MATTHESON, J. *Das Neu-eröffnete Orchestre.* In: MATTHESON, J. *Die Drei Orchestre-Schriften.* Laaber: Laaber Verlag, 2004.

MATTHESON, J. *Der vollkommene Cappelmeister.* Kassel: Bärenreiter, 1999.

MATTHEWS, G. B. Santo Agostinho. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAUSER, S. *Theorie der Gattungen.* In Handbuch der musikalischen Gattungen. Köthen: Laaber Verlag, 2005.

MCDONALD, M. Brahms. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

MENDELSSOHN, M. *Schriften zur Philosophie und Aesthetik.* Charleston: BiblioLife, 2009.

MENDELSSOHN, M. *Philosophical Writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MEYER, L. B. *Style and Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MEYER, L. B. *Explaining Music: Essays and Explorations.* Chicago: University of Chicago Press, 1973.

MORETTIN, P.A., HAZZAN, S., BUSSAB, W. O. Cálculo: funções de uma e várias variáveis. São Paulo: Editora Saraiva, 2003.

MORIN, E. Ciência com Consciência. Lisboa: Publicações Europa-América. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras, 2000.

MORIN, E. A Cabeça Bem-Feita. Repensar a reforma / reformar o pensamento. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras, 2000.

MOTTE, A. H. *Discours sur La tragédie.* http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000593.pdf em 06/02/2010 às 12h.

MOZART, L. *Gründliche Violinschule* (Augsburg, 1756). Kassel: Bärenreiter, 1997.

MUHANA, A. Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratso deiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2002.

MÜLLER, W. Ch. *Versuch einer Ästhetik der Tonkunst.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1830.

MURRAY, G. *Euripedes and his age.* Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 2009.

MUSGRAVE, M. *Brahms: biographical, documentary and analytical studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

NEIGHBOUR, O, GRIFFTHS, P., PERLE, G. Segunda Escola Vienense, trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1990.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS

NEWMAN, W. S. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel und Basel: Ludwig Finscher/Metzleresche J. B. Verlag, 1995.

NEWMAN, W. S. *The Sonata in the baroque era*. Raleigh: University of North Carolina Press, 1959.

NEWMAN, W. S. The Sonata in the classic era. Durham: Seeman Printery, 1963.

NEWMAN, W. S. *The Sonata since Beethoven.* Clinton: Colonial Press, 1969.

NIETZSCHE, F. *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen.* http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Die+Philosophie+im+tragischen+Zeitalter+der+Griechen em 06/02/2010 às 12h.

NUNES, J. H. Diderot e as analogias musicais. Goiânia: UFG, 1997.

OBERKOGLER, W. *Das Streichquartettschaffen in Wien von 1910 bis 1925.* Tutzing: Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 1982.

OLIVEIRA, J. P. P. Teoria Analítica da Música do Século XX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

OSWALD, P. *Schumann: The inner voices of a musical genius.* Boston: Northeastern University Press, 1992.

OXFORD MUSIC ONLINE. *Rhetoric and music.* Oxford: Oxford University Press, 2008.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à Música de Nosso Tempo. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PÉCORA, A. Máquina de gêneros. São Paulo: EdUSP, 2001.

PERRAULT, C.*Parallèle des anciens et des modernes.* http://books.google.com.br/books?id=7f8OAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=parallele+des+anciens+et+des+modernes+perrault&source=bl&ots=MFrziECWZd&sig=YZoUs43tRfwQ2WoFLd-9fS5_-Vg&hl=pt-BR&ei=8vVnS7j9C5-ltgfg_6XsBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CCgQ6AEwCA#v=onepage&q=&f=false em 06/02/2010 às 12h.

PESSIS-PASTERNAK, G. Do caos à inteligência artificial. São Paulo: UNESP, 1993.

PLANTINGA, L. *Romantic Music.* New York: W. W. Norton, 1984.

PLATÃO. *Fédon.* http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000031.pdf em 06/02/2010 às 12h.

PLATÃO. Diálogos: Sofista, Polítivo, Filebo, Timeu, Crítias. Lisboa: Publicações Europa-/América, 1999.

PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PLATÃO. Timeu. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

POLLITT, J. J. *Art and experience in classical Greece.* Ambridge: Cambridge University Press, 1972

QUANTZ, J. J. *Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu Spielen* (Berlin, 1752). Leipzig: VEB, 1983.

QUINTILIANO, M. F. *Insititutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1985.

RAMÍREZ, J. A. *Cómo escribir sobre Arte y Arquitectura*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1996.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann: The Artist and the Woman.* Ithaca: Cornell University Press, 1985.

RANIERI, N. Autonomia Universitária. São Paulo: Edusp, 1994.

REY, L. Como redigir trabalhos científicos. São Paulo: Edusp, 1972.

RIDGWAY, B. *The severe style in greek sculpture.* Princeton: Princeton University Press, 1970
RIEMANN, H. *Grosse Kompositionslehre.* Stuttgart: Speeman, 1913.

RIPA, C. Iconologia (Roma, 1618). Milano: Neri Pozza, 2000.

RITZEL, F. *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schriftum des 18. und 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974.

ROSEN, C. Arnold Schoenberg. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
ROSEN, C. *El Estilo Clásico*. Haydn, Mozart, Beethoven. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
ROSEN, C. A Geração Romântica. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
ROSEN, C. *Sonata Forms.* New York: WW Norton & Company Inc., 1988.
ROSENBLUM, S. *Performance Practices in Classical Piano Music.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1985.

ROSENFIELD, D.L. (org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 2001.

ROUSSEAU, J. J. Carta a d'Alembert. Campinas: UNICAMP, 1993.

ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de la Musique.*
http://www.archive.org/details/dictionmusic177502rousuoft em 06/02/2010 às 12h.
ROUSSEAU, J. J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.* http://www.constitution.org/jjr/ineq.htm em 06/02/2010 às 12h.

RUHNKE, M. e BURMEISTER, J. *Musica Poetica.* Kassel: Bärenreiter, 1955.

RUSSEL, B. *A History of Western Philosophy And Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day.* London: Simon & Schuster, Inc., 2007.

SADE - *Justine ou Les Malheurs de La Vertu*. Paris: Gallimard, 1995.

SALOMON, D.V. Como fazer uma monografia. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

SALZER, F. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music.* New York: Dover, 1962.
SANTOS, M. F. Pitágoras e o tema do número. São Paulo: Círculo Editorial, 2000.

SAVILE, A. *Aesthetic Reconstructions: The seminal writings of Lessing, Kant and Schiller,* In Aristotelian Society Series, vol. 8. New York: Basil Blackwell Ltd, 1984.

SCHACHTER, C. e ALDWELL, E. *Harmony and Voice Leading.* Forth Worth: Harcourt. 1989.

SCHIBLI, S. *Ein Stück praktisch gewordener Ideologie. Zum Problem der komplexen einsätzigen Form in Frühweken Arnold Schönberg.* In Archiv für Musikwissenschaft, 41. Karlsruhe, 1984.

SCHILLER, F. *Über naïve und sentimentalische Dichtung.*

http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+naive+und+sentimentalische+Dichtung em 06/02/2010 às 12h.

SCHILLER, F. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.*

http://www.kuehnle-online.de/literatur/schiller/werke/phil/aestherzieh/01.htm em 06/02/2010 às 12h.

SCHNEIDER, A. *Musik sehen – Musik hören. Über Konkurrenz und Komplementarität von Auge und Ohr.* In Hamburger Jahrbuch der Musikwissenschaft, 13. Hamburg, 1995.

SCHOENBERG, A. *Constructive Dissonance,* ed. by Julkiane B. e Christopher H. Berkeley: Berkeley University of California Press, 1997.

SCHOENBERG, A. Funções Estruturais da Harmonia. São Paulo: Via Lettera. 2004.

SCHOENBERG, A. Fundamentos da Composição Musical, trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EdUSP, 1991.

SCHOENBERG, A. Harmonia. São Paulo: Editora Unesp. 2001.

SCHOENBERG, A. *Style and Idea.* Nova York: Philosophical Library. 1950.

SCHOENBERG, A. *Theory of Harmony.* Berkeley: University of California Press, 1983.

SCHRADER M. *Laokoon – Eine vollkommene Regel der Kunst.* Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2005.

SCHUBART, F. D. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Wien, 1806). Leipzig: Wolkenwanderer Verlag, 1924.

SERAUKI, W. *Die Musikalische Nachahmungsästhetik um Zeitraum von 1700 bis 1850.* Münster: Helios, 1929.

SILVA, F. Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

SOLOMON, M. Mozart. New York: HarperCollins. 1995.

SONDHEIMER, R. *Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925.

SPONHEUER, B., STEINBECK, W. *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaft, 2001.

STRATHERN, P. Aristóteles. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

STRATHERN, P. Platão. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

STEBLIN, R. *A History of key characteristics in the Eighteenth Century and early Nineteenth Century.* Rochester: University of Rochester Press, 1996.

STEIN, E. *Aproximações sobre hermenêutica*. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

STEINER, Deborah. *Images in mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

STEPHAN, R.: *Bericht über das 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. Wien: Schönberg-Gesellschaft, 1974.

STRUIK, D. J. *A Source Book in Mathematics, 1200-1800.* Harvard: Harvard University Press, 1969.

STUCKENSCHMIDT, H.H. *Schoenberg: his life, world and work.* New York: Schirmer Books, 1978.

SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt.* Leipzig, (1771-74). Berlin: Digitale Bibliothek, 2002.

TANNERY, P. *La correspondance de Descartes dans les inédits du fonds Libri, étudiée pour l'histoire des mathématiques.* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k99396p.r=Paul+Tannery.langPT em 06/02/2010 às 12h.

TARLING, J. *The Weapons of Rhetoric. A guide for musicians and audiences.* London: Corda, 2004.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell´arguta et Ingeniosa Elocutione que serve à tutta l´Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co´Principij del Divino Aristotele* (Torino, 1654). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000.

THOM, R. Parábolas e Catástrofes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

THOM, R. *Stabilité structurelle et morphogènese.* San Francisco: Benjamin Cummings, 1972.

TODOROV, T. Poiética e poética segundo Lessing, In Os gêneros do discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOVEY, D. F. *Essays in musical analysis.* Oxford: Oxford University Press, 1966.

TREITLER, L. *Music and the historical imagination.* Cambridge/MA: Harvard University Press, 1989.

TREITLER, L. *Strunk's source readings in Music History.* New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1978.

TÜRK, J. G. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789). Kassel: Bärenreiter, 1997.

UEDING, G, STEINBRINK, B. *Grundriss der Rhetorik.* Stuttgart: Metzler, 1994

VALADÉS, D. *Retórica Cristiana.* México:FCE, 2003.

VATTIMO, G. *Filosofia y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

VANDE MOORTELE, S. *Die Funktion des Mottos in der zweidimensionalen Sonatenform bei Schönberg und Zemlinsky.* Hamburg: Bockel Verlag, 2005.

VOLTAIRE - Dictionnaire Philosophique

VON ÖTTINGEN, A. *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik.* Leipzig: Dorpat u. Leipzig,1966.

WAGNER,G. *Agogik und Sonatenform.* In Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Stutgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000.

WALKER, A. Franz Liszt. Ythaca: Cornell University Press, 1989.

WALTHER, J. G. *Musikalisches Lexicon.* Kassel: Bärenreiter, 2001.

WEBER M. Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. S. Paulo: EdUSP, 1995.

WEBSTER, James (1991) *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.

WEHRLE, M. A. A poesia na estética de Hegel. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2005.

WELLBERY, D.E. *Lessing's Laocoon: Semiotis and Aesthetics in the age of Reason.* New York: Cambridge University Press, 1984.

WERCKMEISTER, A. *Musicalische Temperatur, Oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht* (fac-simile).

http://digital.slub-dresden.de/sammlungen/werkansicht/278955630/4/ em 06/02/2010 às 12h.

WIKIPEDIA, *The Encyclopædia on-line*.

WINKELHOFER, S. *Liszt's Sonata in B minor study of the autograph.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

WINCKELMANN, J. J. *Geschichte der Kunst des Altertums.*

http://www.math.hu-berlin.de/~mrw/Geschichte_der_Kunst_des_Altertums.pdf em 06/02/2010 às 12h.

WINCKELMANN, J. J. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst.*

http://www.zeno.org/Philosophie/M/Winckelmann,+Johann+Joachim/Gedanken+%C3%BCber+die+Nachahmung+der+griechischen+Werke+in+der+Malerei+und+Bildhauerkunst em 06/02/2010 às 12h.

WOODCOCK, A., DAVIS, M. *Teoría de las Catástrofes*. Madrid: Catedra, 1994.

WOLFF, R.P. O Ideal da Universidade. São Paulo: Edunesp, 1991.

ZAMBONI, S. A pesquisa em Arte. Um paralelo entre Arte e Ciência. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.

ZANI NETTO, A. Edward Steuermann: Um Esboço de Figura. Tese de Livre Docência: ECA/USP, 1991.