

Lucas de Paula Barbosa (UFG)

**Resumo:** Quando há uma discussão sobre unidade, palavra muito usada em música, a idéia de padrões internos como o seu aspecto central sempre vem à mente. Contudo, surge uma questão: seria a presença de padrões idênticos que permeiam a totalidade de uma obra de arte a maneira mais importante de conferir unidade interna em música? Tendo como base os princípios da Escola Pitagórica de pensadores, procuro discutir neste artigo que unidade em si tanto requer o uso de padrões idênticos quanto de elementos de oposição.

**Palavras-chave:** unidade em música; entidade; harmonia; oposição; Pitágoras.

**Abstract:** When there is a discussion about unity, word widely used in music, the idea of an internal pattern as its central aspect almost always comes to mind. However, one question arises: is the presence of identical patterns that permeate the whole work of art, the most important way of conferring inner unity in music? Based on principles of the Pythagorean School of philosophy, I discuss in this article that unity requires both the use of identical patterns and elements of opposition.

**Keywords:** unity in music; entity; harmony; opposition; Pythagoras.

O que é unidade ou o que propicia unidade na música? Como os teóricos têm tratado estas questões no decorrer da história da música? Tema muitas vezes presente nos escritos dos especialistas em teoria musical, no presente artigo a unidade em música é tratada a partir de uma abordagem histórica. Começando com as concepções apresentadas sobre o assunto no barroco à discussão que percorre os períodos históricos posteriores, e culminando com a negação da existência de unidade na obra de arte no desconstrucionismo. Por fim, contrapondo as idéias defendidas durante estes períodos históricos, são apresentadas algumas proposições referentes à unidade, como defendidas pela Escola Pitagórica.

As discussões sobre o que é unidade ou sobre o que propicia unidade, longe de serem recentes, remetem-nos aos tempos dos pensadores da Grécia antiga, fazendo parte dos escritos dos grandes filósofos gregos. Apoiados nestes escritos antigos, teóricos do período barroco erigiram suas teorias sobre unidade na obra de arte, tornando-as importantes suportes norteadores para a criação artística. Nesse período, por exemplo, pode ser visto que o conceito sobre unidade era fundamentado nos ensinamentos de Aristóteles. Reconhecido no barroco como doutrina dos afetos, dogma estético estabelecido a partir da teoria mimética de Aristóteles ou doutrina da arte como imitação da natureza, com seus princípios teórico/filosóficos, quanto à criação musical, orientava no sentido de estabelecer procedimentos composicionais que visavam ordenar o conteúdo interno das obras (Baker, 1980), objetivando, dentre outros aspectos, gerar unidade.

Como isto se dava na prática, bastam ser destacadas, por exemplo, as implicações decorrentes dos ensinamentos estabelecidos pela doutrina dos afetos que sugeriam ser a música também derivativa e imitativa das paixões da alma e da linguagem. Com isto, em especial devido a esta relação com a linguagem verbal, a mimese estabelecia uma forte aliança entre música e retórica. Os compositores, portanto, usavam os conceitos de longa data propostos pela retórica, como por exemplo, o de periodicidade, que descrevia uma idéia completa, com princípio, meio e fim, para construir seus trabalhos de forma coesa.

O período era a mais importante concepção adaptada pela música da tradicional retórica. Sua importância no século XVIII deve-se à (1) firmeza de seus elementos básicos – uma abertura sólida, uma área de continuação, e um fim conclusivo; (2) uma flexibilidade que permitia incontáveis opções de extensão e arranjos internos; (3) sua adaptabilidade aos procedimentos musicais típicos do século dezoito – cadências, movimento rítmico, padrões melódicos. (RATNER, 1985, p. 33)

Contudo, é importante ressaltar que o princípio da organização de idéias na forma de períodos na retórica, visava não apenas à ordem interna *per se*, mas à eloquência e a expressividade. Então, ao fazer uso desse recurso o compositor barroco estava apropriando-se de um meio que tanto traria organização quanto capacidade expressiva ao seu ‘discurso’.

Todavia, o estabelecimento desta relação com a retórica, que propiciava ao ‘discurso’ musical tanto princípios ordenadores quanto expressão, a doutrina dos afetos também ditava que a obra deveria possuir um elemento singular que funcionasse como um ‘estímulo único’ ou ‘motivo central’ permeando toda a sua extensão. Esse estímulo singular, proveniente do conceito já citado que diz ser a música imitativa das paixões da alma, era denominado de afeto ou humor. Portanto, dizia a doutrina dos afetos, a obra deveria conter uma única paixão, sendo que as várias partes desta obra deveriam estar subordinadas a esta paixão (emoção). Isto porque estas faculdades da alma eram vistas de uma maneira muito particular.

[...] cada emoção [era] considerada uma unidade [...] cada paixão requeria uma total participação do indivíduo. Isto pode dar um sinal quanto à importância da concepção de unidade na teoria barroca da arte, aplicável não somente ao drama, mas também à composição nas artes visuais e ao uso do material temático na música [...] qualquer traço de contraste de humor é, como regra, cuidadosamente evitado (LeCOAT, 1971-1972, p. 220).

Assim, a ordem interna da obra musical era provida pelos métodos da retórica e a unidade pelo afeto predominante. Era, portanto a idéia relacionada à singularidade do afeto que garantia às partes estarem amarradas umas às outras para gerarem um todo expressivo e coerentemente organizado. As partes do todo poderiam ter algum tipo de individualidade, mas não um significado pleno se isoladas. Este aspecto, marcante na teoria da arte no barroco, é evidenciado por Heinrich Wölffling<sup>1</sup> na pintura. Observemos a citação no livro de Knud Jeppesen sobre contraponto:

O que, então, o barroco traz que é novo não é unidade em geral, mas esta concepção de unidade absoluta na qual a parte, como valor independente, é mais ou menos submergida no

---

<sup>1</sup> Gerard G. LeCoat, no artigo *Comparative aspects of Theory of Expression in the Baroque age*, do qual foi tirada a citação acima, descrevendo o que ele chama de ‘estudo do espírito de um tempo ou período histórico, enfatiza que há uma ‘concepção básica e comum quanto a expressão nas diferentes manifestações artísticas no barroco’ e que esta concepção básica está relacionada tanto a arte da medicina quanto às tendências filosóficas do período.

todo. Não mais são as belas partes individuais unidas numa harmonia na qual elas continuam mantendo suas individualidades; as partes devem ser subordinadas a um motivo central dominante, e somente o efeito resultante da combinação do todo lhes dá significado e beleza. (apud JEPPESEN, 1992, p. xii).

Jeppesen afirma que o que Wölffling diz sobre a pintura barroca pode ser muito bem aplicado à arte de Bach, com sua rica e variada polifonia que se desenvolve a partir de um ‘motivo central’.

Portanto, grosso modo, a teoria barroca da arte tende a apresentar a unidade como uma propriedade da obra, expressa através de um ‘afeto único’ que domina o todo; as partes possuem certa carência de significado se isoladas. Somente quando submersas no conjunto ou quando relacionadas umas às outras é que o valor individual emerge, formando um todo coeso. Contudo, Ratner afirma na seqüência de seu livro que “a tendência para usar somente um afeto por toda a extensão da peça não permanece por muito tempo, pois a mistura de ‘tópicos’ e o uso de contrastes cresce enormemente e, quando o classicismo desponta tal prática torna-se uma regra” (RATNER, 1985, p. 26). O que aconteceu para que mudança tão profunda fosse perpetrada? E, como a unidade era tratada em tal contexto? Para serem tratadas estas questões, deve ser considerado primeiramente que no período clássico as formas musicais, em especial a forma sonata, já estavam consolidadas, mas também, que, a despeito deste fator estrutural marcante, determinadas concepções relacionadas à retórica e ao afeto único na música não haviam sido completamente abandonadas.

Foi no classicismo que a mudança quanto à compreensão da natureza expressiva da obra de arte se consolidou. Os teóricos e músicos já não mais aceitavam em sua plenitude a doutrina Aristotélica da arte como imitação da natureza. Na realidade, nesse período já havia um consenso quase geral de que, ainda que afetasse as emoções do ouvinte, a música em sua natureza expressiva não imitava coisa alguma. Ainda que a música fosse capaz de afetar as emoções, esta capacidade provinha de seus próprios meios internos, de sua própria qualidade expressiva, não por imitar qualquer afeto da alma. A música era independente nos seus meios. Era a forma, a melodia, o ritmo, a textura que lhe conferiam poder de expressão.<sup>2</sup> Neste sentido a forma sonata tinha um papel preponderante.

---

<sup>2</sup> Em seu artigo intitulado *Expression* no *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nancy Kovaleff Baker aborda passo a passo, citando vários teóricos e seus escritos, como se concretizou o entendimento de que, quanto a sua natureza expressiva, a música era independente, portando não submissa ao princípio da arte como imitação da natureza, como proposto pela teoria dos afetos.

Charles Rosen (1988) em seu livro *Sonata Forms*, destaca que a música sinfônica havia extraído do drama (ópera) “não somente a expressão de sentimento, mas o efeito narrativo da ação dramática, da intriga e resolução”. Ele continua:

As *formas sonata*<sup>3</sup> tornam isso possível ao prover um equivalente para a ação dramática, e ao conferir ao contorno da ação uma clara definição. A sonata tem um clímax identificável, um ponto de tensão máximo para o qual a primeira parte da obra caminha e que é simetricamente resolvido. Sua forma é fechada, sem o esquema estático da forma ternária; a sonata tem um fechamento dinâmico análogo à conclusão do drama no século XVIII, no qual tudo é resolvido, tudo o que está solto é amarrado, e a obra completada. (ROSEN, 1988, p. 9-10).

Isto significa que o compositor agora olha para a própria estrutura interna da obra e explora suas possibilidades dramáticas para desenvolver a trama musical com todas as suas possibilidades expressivas. É o design interno com seus momentos de ‘clímax e resolução’, como diz Rosen, que permite ser o discurso musical elaborado de forma tão intensa. Geralmente, estas possibilidades dramático/expressivas podem ser percebidas, logo no começo de uma forma sonata, quando, ao ser apresentado o primeiro grupo temático da obra, a seqüência do discurso musical introduz elementos que ‘preparam’ a apresentação do segundo grupo temático, contrastante em sua expressão com o primeiro. Portanto, a trama musical, que prestigia a tensão, e os seus ‘personagens’ contrastantes são desvelados logo no começo da obra, sendo conduzidos, através da intensificação do conflito, ao final da primeira seção (A). Quando da seção B, a agitação do conflito interno atinge seu ‘clímax’, exigindo que a mesma seja solucionado. As ‘diferenças’ são assim ‘simetricamente resolvidas’, como fala Rosen, na reexposição, quando a trama desvanece através da ‘conciliação’ de todos os elementos contrastantes reapresentados na região harmônica do primeiro grupo temático, portanto dentro dos limites do ‘tom predominante’ da peça. Contudo, a despeito destas grandes transformações relacionadas ao tratamento do conteúdo, alguns conceitos referentes à teoria da arte barroca ainda teimavam em permanecer no meio de todo este sofisticado esquema.

Como já foi dito, quanto ao significado, a música era agora independente das palavras. Devido ao seu plano estrutural – forma sonata – sua construção de maneira ordenada, carregada de sentido graças aos meios internos, estava garantida. Todavia, mesmo que a forma sonata, com sua poderosa dinâmica interna, permitisse o uso de

---

<sup>3</sup> Grifo nosso. Rosen em seu livro afirma que não há apenas uma forma sonata, mas várias ‘formas’ de tratar esta estrutura dinâmica.

contrastes, cada peça deveria conter ainda um afeto predominante; só que, diferentemente do período anterior, não era mais um único afeto, mas um estímulo central em torno do qual tudo girava.

Quando quer que a forma fosse usada, deveria ser considerada sua unidade total, constituindo:

1. Um *afeto ou tópico dominante*, representado pela idéia melódica de abertura ou tema principal
2. Um *tom predominante*, estabelecido no começo e confirmado no fim
3. Uma *clara e definida ordem rítmica*, representada pelo cuidadoso plano métrico e hierarquia cadencial (RATNER, 1985, p. 208).

O que na verdade aconteceu foi que elementos de contraste poderiam ser agora incluídos na obra, mas os mesmos deveriam ser cuidadosamente tratados ou a unidade da peça (representada ainda pelo ‘estímulo central’) poderia ser destruída. As partes não estavam mais postas em submissão ao ‘elemento padrão’, podendo, portanto ser distintas quanto a sua elaboração. Mas quando assim caracterizadas, seus elementos internos eram tidos como secundários ou auxiliares, com função de reforçar o ‘motivo’ central da peça. Este fato é confirmado por Koch em 1802 ao falar sobre o material temático na forma:

Como o tema ou idéia principal numa oração específica o conteúdo real e deve conter o material para o desenvolvimento dos pensamentos primários e secundários, assim deve a música ter um único sentimento através das possíveis modificações da idéia principal, e como um orador passa do pensamento principal por meio de figuras retóricas para idéias acessórias, contrastes, análises, etc. todas para reforçar o pensamento principal – assim deve o compositor ser guiado em seu tratamento da idéia principal, trabalhando as harmonias, modulações, repetições, etc. numa relação tal, que ele constantemente mantém a novidade e o aumento do interesse; e de maneira que os episódios e idéias acessórias que são especialmente necessárias em composição não disturbem o sentimento prevalente e com isso prejudique a unidade do todo. (*apud* RATNER, 1985, p. 218)

Portanto em Koch é demonstrado o que se entendia como unidade na obra musical no seu tempo, percebida como esta ‘idéia principal’ que devia ser tomada como ‘ponto de gravitação’ dentro do discurso musical. A obra poderia ter idéias acessórias ou tópicos contrastantes, cujo objetivo era ajudar na manutenção da novidade e do aumento do interesse, contudo sem ofuscar a idéia principal. Na realidade seu papel era reforçá-la.

Assim, é nesse período que nasce um importante conceito, comum a todo estudante de música até hoje, em especial aos iniciantes em composição, que diz ter a música em seu conteúdo tanto unidade quanto contraste. É, portanto a tensão entre unidade e contraste dentro da estrutura formal, de acordo com esta estética, que gera o todo carregado de drama, expressividade e conseqüentemente de sentido. A unidade ainda é derivada do ‘motivo central’ ou tema, contudo nem todas as partes da obra estão submersas a esse material como no barroco, pelo contrário. Devido aos ‘contornos claros da ação’ que apontam para a resolução, as partes contrastantes são bem vindas e necessárias, pois ao gerar tensão, valorizam o material unificador, evidenciando-o como ponto onde ‘tudo é resolvido’.

Quando desponta o romantismo, com sua valorização da originalidade e da individualidade, e, conseqüentemente rejeição às normas e procedimentos preestabelecidos pelo classicismo, o conceito de unidade sofre algumas modificações quanto a sua abordagem. Unidade ainda está ligada à noção de ‘estímulo’ único ou idéia central, contudo este ‘elemento originador’ será entendido agora a partir da noção de organicidade, o que provoca uma mudança quanto ao seu tratamento na obra.

A música ainda era elaborada, quanto à estrutura, com termos provenientes da linguagem (frases, sentenças, períodos) e as figuras retóricas também permaneciam para descrever suas qualidades expressivas. Contudo a ‘forma’ era agora entendida como uma estrutura orgânica, quer dizer, suas partes deveriam se desenvolver e interagir para formar o ‘todo’ como as partes dos organismos encontrados na natureza desenvolvem-se e interagem para constituir os seres vivos: a partir da ‘semente’.

O ponto central da metáfora do organicismo ligava a obra de arte a uma coisa viva – usualmente ao florescer de uma planta – cuja germinação, crescimento, e resultado coerente, nas palavras de Coleridge, provêm ‘de um Poder antecedente ou Princípio na Semente’. Assim como da semente provêm as diversas partes da planta (raiz e caule, folhas e flores) numa composição os diversos temas, relações harmônicas, etc., são tidos como a manifestação de um singular princípio básico – sejam esses elementos um motivo melódico, um acorde fundamental, germe rítmico, ou mesmo uma sonoridade (MEYER, 1987, p. 29).

Na seqüência de seu memorável discurso, Meyer afirma que devido ao organicismo, o desenvolvimento desse ‘princípio básico’, citando a música de Wagner como exemplo, tanto deveria se dar de forma gradual quanto deveria ser objetivamente direcionado a um ponto específico de realização. Em último caso, esse ‘ponto específico de realização’ seria a “emergente auto realização por meio de todos os níveis da ordem

natural”<sup>4</sup> (apud MEYER, p. 30). Quer dizer, segundo a metáfora do organicismo, as possibilidades criativas que poderiam ser utilizadas pelo compositor eram quase infindáveis, pois os modelos da ‘ordem natural’ são encontrados em uma enorme variedade. Portanto, o ‘ponto de realização’ na realidade nunca pode ‘de fato’ ser alcançado, no sentido de que sempre haveria uma outra possibilidade a ser explorada. Assim, a ‘auto-realização’ pode ser traduzida na busca constante por ‘soluções’ composicionais inovadoras. As possibilidades inventivas nunca podem ser esgotadas em vida o que permite que o progresso seja inabalável – o compositor tem sempre algo novo a apresentar. Demonstrando a força desse princípio na criação musical no romantismo, Meyer cita uma crítica de Schumann à música de Chopin:

Agora Chopin pode publicar qualquer coisa anonimamente; de qualquer maneira qualquer um o reconheceria. Nisso há tanto louvor quanto culpa – louvor pelo seu talento, culpa por seu esforço. [...] Sempre novo e inventivo no exterior, na forma de suas composições, nos seus especiais efeitos instrumentais, ainda que permaneça o mesmo na essência. Por causa disso nós tememos que ele nunca alcance um nível mais elevado além do que ele já tenha alcançado. [...] Com suas habilidades ele poderia ter alcançado muito mais, influenciando o progresso de nossa arte como um todo. (apud MEYER, p. 30).

Na seqüência do texto, Meyer apresenta um dos procedimentos composicionais utilizados para desenvolvimento do ‘princípio básico’ de forma gradual, enfatizando que esta técnica exerce um papel preponderante para o estabelecimento da estrutura formal da obra. Denominado por ele de *stretching*, esta estratégia visava manipular tanto o intervalo melódico, ampliando sua extensão, como uma unidade rítmica em relação a um padrão anteriormente apresentado. Com o objetivo de intensificar o caráter expressivo de uma determinada parte da obra, o *stretching* em especial conduz a melodia a um ponto de culminância, podendo indicar que o fechamento dessa parte está próximo. Assim, o papel orgânico deste procedimento é provocar o desenvolvimento do discurso através da emanação do ‘padrão’ anteriormente apresentado.

Já Federico Garcia (2003) em seu artigo *Schoenberg and the Habsburg Dilemma*, onde ele comenta as crises nascentes no reino da arte musical no romantismo, que culminam na música de Schoenberg, afirma que o organicismo reflete tanto o confronto quanto a reação ao pensamento atômico de Kant, herdado de Descartes via Hume, tendo

---

<sup>4</sup> Ainda que Meyer destaque com esta citação, de forma mais ampla, o aspecto mais ideológico desse ‘direcionado a um ponto’, ele vai demonstrar mais a frente no seu texto que este procedimento também era marcante na própria elaboração do discurso musical, se constituindo em um aspecto essencial à sua composição.

no relativismo de Hegel e na sua concepção de totalidade do espírito seu *background* ideológico. O atomismo de Kant aponta para a idéia do tratamento e desenvolvimento motivico do tema, muito característico no classicismo, para as fórmulas preestabelecidas, como o movimento cadencial V-I ou as progressões harmônicas em ciclo de quintas, para a individualidade das pequenas partes.

Separação, segregação, análise, e independência são o centro da obra motívica. A totalidade do tema, se admissível está lá no começo, mas é resultante da somatória de motivos, e deve ser desmembrado uma vez que a ocasião exija (GARCIA, 2003, p 3).

O organicismo vai justamente na direção contrária desse pensamento. Refletindo a idéia de totalidade do espírito de Hegel, Garcia prossegue dizendo que no romantismo impera a concepção de que tudo que há no mundo está ligado à sua essência (semente) e que esta ligação é tão profunda que não há espaço para dissociações e separações. Na música, a forma cíclica, o *leitmotiven*, a não interrupção entre movimentos, que culminam na sonata cíclica, confirmam esta realidade.

Na seqüência do texto, Garcia torna clara a diferença entre desenvolvimento motivico e organicismo. Segundo ele, a concepção de desenvolvimento natural da obra a partir da 'semente', trás consigo a idéia de que tudo, até mesmo os contrastes, originam-se desse elemento 'gerador', formando uma totalidade que possui uma essência única. Usando como substituto da palavra 'semente' a palavra 'idéia', assim como concebida por Schoenberg em seu livro *Estilo e Idéia*, ele afirma:

Tudo é a idéia e a idéia é tudo. A idéia é 'a totalidade da peça', todavia não é idêntica com a peça porque a idéia é também a sua causa, sua força motriz, sua fonte. [...] Em outras palavras, tudo na peça, incluindo temas contrastantes e seções, são igualmente uma autêntica parte do sistema, e igualmente uma expressão da idéia. [...] A idéia gera a peça, incluindo todo o conflito e toda resolução. [...] toda oposição, todo conflito, é uma parte (essencial) do organismo: contraste é somente uma espécie a mais de emanção da idéia. A idéia não sofre qualquer mudança, mas governa a mudança. Qualquer apresentação da idéia será somente uma das possibilidades – nenhuma é a própria idéia. A idéia não tem forma material que possa mudar. Na realidade, a idéia é o processo, a mudança. Um constante devir [...] (GARCIA, 2003, p. 7, 8).

Portanto é no período romântico, com sua estética do organicismo, que a concepção de unidade como um todo submerso a uma 'idéia' ou 'essência' única, alcança

seu apogeu.<sup>5</sup> Até mesmo os contrastes, com seu papel de gerar tensão e conflito, eram tidos como uma ‘emanação’ da essência. Assim, semelhante ao seres no mundo natural, tudo na obra fluía da ‘semente’, formando uma totalidade originada em uma causa única. Todavia, este pensamento, preponderante por muito tempo, com o desenvolvimento no século vinte das teorias pós-estruturalistas de Jacques Derrida, Michel Foucault, e Julia Kristeva, dentre outros, começa a perder força.

Com o surgimento do desconstrucionismo e a utilização de suas teorias como parâmetro para o entendimento do que vem a ser a obra de arte, uma mudança profunda quanto à concepção de unidade na composição musical toma forma. Conceitos tradicionais relacionados ao autor e à obra são agora questionados, e com isto a própria noção de unidade também é fragmentado. Em seu artigo, *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*, Sandra Neves Abdo (2000, p. 18), apresenta o esfacelamento destas concepções tradicionais de forma bastante clara.

Dois conceitos o de “autor” e o de “obra” são especialmente questionados, particularmente por Roland Barthes e Jacques Derrida. O que tradicionalmente se chama de autor, de compositor, enfim, de sujeito do ato formativo, dizem os dois conhecidos “desconstrucionistas”, não passa de um mero *intermediário* de pontos de vista alheios. Resumindo, o autor é uma ficção, que deve ser urgentemente abandonada. Por razões semelhantes, a noção tradicional de “obra” (entendida como uma unidade fechada, da qual emana um significado único) é substituída pela noção de “texto”, mais adequada para designar o que, com efeito, é um “espaço multidimensional”, “intertextual”, constituído pela absorção e transformação de vários outros textos. Todo “texto” é algo fragmentário, inacabado e incoerente, um fluxo contínuo de valores, sem sentido próprio, receptivo a qualquer intervenção, em suma, um “palimpsesto” (escrito sob o qual se pode sempre descobrir escritos anteriores, nenhum deles original).

O resultado do discernimento de que a obra é este ‘espaço multidimensional’, ‘intertextual’ na realidade trás consigo a noção de que unidade na obra de arte e consequentemente na composição musical é algo ilusório, que conceito de unidade, como

---

<sup>5</sup> Um dos grandes herdeiros e propagadores desse pensamento foi o aluno de Arnold Schoenberg, Rudolph Reti. Em seu livro *The thematic process in music* (1963), Reti afirma: “Uma vez que temos êxito em compreender a música em seu mecanismo temático interno, o conteúdo estrutural e estético-dramático da música se torna incomparavelmente mais transparente” (RETI, 1961: 3). Na seqüência do texto, quando Reti começa a especificar o que ele entende como ‘estrutura temática’ o leitor observa que ele a concebe como uma ‘substância musical idêntica’ ou ‘padrão idêntico’ que permeia toda a obra produzindo uma espécie de homogeneidade. É esta homogeneidade que gera a unidade na obra, permeando inclusive as partes contrastantes.

concebido até então, não passa de um equívoco, proveniente do não entendimento da verdadeira natureza da criação musical. Como a obra não é uma entidade fechada e desprovida de sentido único, mas um espaço formal multidimensional, relacional, 'sem sentido próprio', não podem as partes formadoras de seu conteúdo estar envolvidas numa dinâmica de interação que possui como elemento de agregação um 'estímulo central' ou 'princípio único'. Portanto, não é o princípio da unidade que gera o todo expressivo, mas o princípio do conflito. Assim sendo, a forma, que permite a obra ser manifestada, assume seus contornos característicos especialmente devido à tensão de seus elementos constitutivos, os quais emanam não de um estímulo único e interno, mas tanto de estímulos diversos quanto exteriores.

O desconstrucionismo, portanto, representa a mais profunda e radical mudança na concepção de obra de arte, estabelecendo novos paradigmas que vêm substituir e conseqüentemente por de lado o princípio da organicidade. Nesta mesma via de pensamento, Joseph Straus (1990), em seu livro *Remaking the past: musical modernism and influence of the tonal traditions*, após resumir a teoria literária da influência como ansiedade de Harold Bloom com o objetivo de aplicá-la ao texto musical, faz a seguinte citação: "O que nós podemos pensar como objetos artísticos independentes são de fato 'eventos relacionais ou entidades dialéticas', ao invés de unidades independentes" (STRAUS, 1990, p. 12). Ainda citando Bloom, Straus afirma que não é possível classificar um poema como uma 'unity entity', pois o que de fato existe é uma intersecção de diferentes estilos e estruturas ou uma 'entidade dialética', noção perfeitamente aplicável a qualquer texto musical.<sup>6</sup> Assim, a organicidade não pode traduzir a verdadeira natureza da obra de arte em toda a sua complexidade. O que, todavia chama a atenção, é que esta maneira de discernir o conteúdo da obra de arte como diverso ou múltiplo, de certa forma já estava presente no pensamento Pitagórico como expresso na noção de *arrhythmos* e *harmonia*, sem, contudo ser abandonada a idéia de unidade.

*Rhythmos* é a palavra grega para 'forma móvel' ou forma dinâmica, portanto difere de *schema*, que está relacionada a formas visíveis e *morphe*, que está relacionada à forma em geral (ROWELL, 1983, p. 55). *Rhythmos* da origem à palavra *arrhythmos* (número em grego) que descreve a ordem interna presente nas formas móveis. A presença do alfa privativo (a) acrescentado à palavra *rhythmos* aponta para este fato. Ou seja, *arrhythmos* não é a própria forma, mas uma maneira simbólica de representar a forma ou sua ordem interna. O interesse pela representação da organização presente nas formas móveis advém

---

<sup>6</sup> Ainda que Straus trate no seu livro mais especificamente, quando fala de elementos internos conflitantes, da música moderna, ele reconhece que a teoria de Bloom pode ser aplicada a todo o 'cânone' da criação musical, reconhecido por ele como toda a composição musical que vai de Bach até Schoenberg.

principalmente do fato de que quando os Pitagóricos pensavam em *rhythmos* eles tinham em mente a música. A música era em sua visão um grande exemplo de organização, podendo sua ordem interna ser verificada, por exemplo, na relação entre os intervalos musicais, extensão das cordas e as razões numéricas, como também na harmonização de elementos díspares (Rowell, 1983). Assim a música era tida como um exemplo de organização presente em todo o universo.

O que, todavia salta à vista no pensamento pitagórico quanto a esse assunto é que só poderia haver organização interna, quer dizer, relação entre as parte do todo, se as mesmas se opusessem umas às outras. O todo, deste modo era sempre visto como constituído por elementos ‘pares’ e ‘ímpares’, como argumenta o filósofo Filolaus.

Ora, já que é claro que os seres não podem ser formados nem de elementos que sejam todos limitados [pares], nem de elementos que sejam todos ilimitados [ímpares], é evidente que o mundo, em seu todo, e os seres, que estão nele, são um composto harmonioso de elementos limitados e de elementos ilimitados (*apud* SANTOS, 2000, p. 86).

Portanto a ‘forma’ só poderia ser concebida se elementos díspares fossem postos lado a lado. Se a música, por exemplo, fosse formada apenas por elementos ímpares, jamais se poderia tomar conhecimento sobre a mesma, pois haveria ausência de elementos pares que possibilitassem a percepção das diferenças internas através da comparação. O elemento ímpar sozinho não permite comparação, portanto se existe algo constituído apenas de imparidade, tal ‘coisa’ não pode ser conhecida. Somente a relação par-ímpar possibilita, devido ao estabelecimento de distinção, comparação e conseqüentemente existência com um formato. E qual é o resultado de toda essa oposição interna? A citação acima esclarece: harmonia. Assim sendo, de acordo com Filolaus, discípulo de Pitágoras, harmonia é o “resultado dos contrários ou a unidade dos múltiplos” (p. 101).

Neste sentido, se contraposto ao desconstrucionismo, o pensamento Pitagórico mostra-se antagônico quanto à utilização de certos termos. Pois no que a teoria pós-moderna classifica a obra de arte como internamente diversa, portanto conflitante, no pensamento do mestre de Samos e de seus discípulos esta diversidade vai gerar justamente harmonia e conseqüentemente unidade. Assim ter unidade está muito mais ligado à individualidade e à distinção, que pode ser traduzida nas seguintes palavras: essa ‘coisa’ não é aquela ‘coisa’, em ter uma existência única, que, quando comparada com o outro gera um todo harmonioso. Portanto, a junção das diversos ao invés de gerar conflito ou batalha, gera harmonia, pois as várias partes não apontam para si, mas para o outro.

Ainda, baseando-se nesse pensamento, fica difícil afirmar que, mesmo que haja um

‘padrão central’ que permeie toda a obra de arte, propiciando uma espécie de homogeneidade interna, ser este ‘mecanismo’ o elemento responsável pela geração de unidade na obra. Parece melhor pensar sobre esta ‘substância musical idêntica’ como um elemento interno que reforça na realidade a necessidade interna de que elementos distintos sejam agregados ao conteúdo (imparidade não permite comparação). Ou seja, quanto maior a presença de um padrão específico, maior a necessidade de mecanismos de oposição. Quando esse equilíbrio é desfeito, a unidade interna da obra também é destruída, o que faz com que o todo, em sua constituição interna, apresente problemas de coerência ou de relação entre as partes.

Assim, o que é unidade ou o que propicia unidade na obra de arte? Como foi visto, cada período histórico, através dos seus pensadores e compositores, parece ter encontrado as ‘respostas’ para estes questionamentos. Contudo, como a própria palavra ‘resposta’ – do Latin *resposita*, do v. *reponêre*, palavra constituída por duas partes, ‘re’ que está relacionada à idéia de repetição, retorno, e ‘pônêre’, que significa ‘por’ (CUNHA, 2001) – sugere, apresentar uma resposta implica em ‘por’ a questão novamente, todavia o questionamento sem dúvida reaparecerá em uma nova perspectiva. Portanto, apresentar uma resposta não significa manifestar uma solução definitiva, mas sim aquecer o debate para que novos pontos de vista possam surgir.

## Referências

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000, p. 16-24.

BAKER, Nancy Kovaleff. *Expression*. In: SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 6, p. 324-327. London: Macmillan, 1980.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GARCIA, Federico. *Schoenberg and the Habsburg Dilemma*. A research program more than its conclusions. Disponível na internet <<http://www.fedegarcia.net/research.html>>

JEPPESEN, Kund. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New York: Dover, 1992.

LECOAT, Gerard G. *Comparative aspects of Theory of Expression in the Baroque age*. In *Eighteenth-Century Studies*, V. 5, No. 2 (Winter, 1971-1972), p. 207-223.

RETI, Rudolph. *The thematic process in Music*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

ROSEN, Charles. *Sonata forms*. New York: W.W. Norton, 1988.

ROWELL, Lewis. *Thinking about music: An introduction to the philosophy of music*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Tratado de Simbólica*. 5 ed. São Paulo: Livraria e Editora Logo, 1964.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the past: musical modernism and influence of the tonal traditions*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

.....

**Lucas de Paula Barbosa** é Bacharel em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Mestre em Música, área de concentração Performance e suas Interfaces, pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG), onde trabalhou como professor substituto (2005-2007) ministrando matérias da área de teoria musical. Atualmente desenvolve pesquisa independente, especialmente voltada para o estudo do nascimento da harmonia na Idade Média e Renascença.