

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

PROPOSTA REPERTORIAL PARA
CONJUNTOS MUSICAIS INFANTO-JUVENIS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

GUSTAVO JAVIER MEDINA RIERA

MANAUS-AM

2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Setorial da Escola de Artes e Turismo da UEA

R558p

RIERA, Gustavo Javier Medina.

Proposta repertorial para conjuntos musicais infanto-juvenis / Gustavo Javier Medina Riera ; orientador Márcio Leonel Farias Páscoa. - - Manaus : [s. n.], 2013.

162 f.; il.; part.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Universidade do Estado do Amazonas, 2013.

Inclui bibliografia.

Inclui partituras.

1. Letras e Artes - Dissertações 2. Música 3. Orquestra Jovem 4. Composição I. Páscoa , Márcio Leonel Farias II. Título.

CDU(1997) 785-05 (043)

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS –GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

GUSTAVO JAVIER MEDINA RIERA

“Proposta repertorial para conjuntos musicais infanto-juvenis”

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós–Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 21 de Agosto de 2013.

Presidente: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Páscoa

Membro: Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto

Membro: Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

GUSTAVO JAVIER MEDINA RIERA

**PROPOSTA REPERTORIAL PARA CONJUNTOS MUSICAIS INFANTO-
JUVENIS**

Dissertação apresentada à Universidade do Estado do Amazonas, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, área de concentração Representação e Interpretação, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Páscoa
Orientador

MANAUS-AM

2013

Dedicado a Deus e à minha família

AGRADECIMENTOS

O destino é uma meta complexa de compreender, mas ninguém escapa de pensar nele. Particularmente, naqueles momentos singulares que parecem imprimir uma marca essencial no rumo desta caminhada vital. Seu mistério está na dificuldade de separar em nossa perspectiva individual aquelas coisas que são resultado das nossas decisões e que por isto está em nossas mãos, daquelas que são produto da nossa circunstância e que não podemos modificar. Ao final desta caminhada e de tanto esforço para entender, serão as nossas crenças o que determinará se valeu mesmo e se chegamos aonde esperávamos. Por isto, primeiramente e consequente com a Fé que norteia a minha Vida devo agradecer a Deus, autor Supremo desta e da minha circunstância pessoal porque sem ela, não seria o que sou e não estaria onde estou. À minha amada esposa Mayra, o mais prezado que Deus me deu, não só como destino do meu amor, senão como verdadeira companheira, amiga, cúmplice e apoio ímpar nesta empreitada e em todas as que virão. A meus filhos, pela paciência de suportar-me, especialmente em aqueles dias em que a minha reflexão hermenêutica vazou para o nosso cotidiano. À minha família e meus amigos espalhados pelo mundo, pelos seus bons desejos e apoio moral sincero em todas as coisas que faço. Aos meus professores do Mestrado pelo seu empenho em fazer de nós profissionais gabaritados na área e poder assim servir melhor ao nosso país e finalmente a meu orientador e amigo, o Dr. Márcio Páscoa, porque soube constantemente conciliar a nossa amizade com uma exigência acadêmica ferrenha, no empenho de tirar de mim o melhor possível. A todos, meu muito obrigado e que Deus lhes abençoe.

RESUMO

A influência do pensamento científico nas humanidades e as diversas formas de conhecimento obrigam a uma reflexão epistemológica quando se trata da criação e a interpretação artística. Neste sentido, a introdução do contexto histórico na compreensão, isto é, a historicidade, e do conceito de visão de mundo permite a aplicação da hermenêutica filosófica como caminho para a compreensão da criação de repertório e sua interpretação de parte de conjuntos musicais infanto-juvenis. Desta forma, uma análise sobre a experiência estética e a compreensão musical desde a perspectiva dos conjuntos musicais infanto-juvenis, como destino dos pressupostos criativos da composição, ilumina o entendimento sobre a formação das preferências musicais da juventude através da reflexão baseada no círculo hermenêutico iniciado na obra musical. Por esta causa, ao colocar estes conjuntos como paradigma compositivo, estético e social, a proposta relata uma relação de estratégias de composição destinadas a superar as limitações inerentes, surgidas na reflexão dos propósitos estéticos e experimentais em cada uma das obras.

Palavras chaves: Música, Orquestra Jovem, Filosofia, Hermenêutica, Composição

RESUMEN

La influencia del pensamiento científico en las humanidades y en las diversas formas del conocimiento obliga a una reflexión epistemológica cuando se trata de creación y de interpretación artística. En este sentido, la introducción del contexto histórico en la comprensión, esto es, la historicidad, y el concepto de visión de mundo permite la aplicación de la hermenéutica filosófica como camino para la comprensión de la creación de repertorio y su interpretación por parte de los conjuntos musicales infanto-juveniles. De esta manera, un análisis sobre la experiencia estética y la comprensión musical desde la perspectiva de los conjuntos musicales infanto-juveniles, como destino de los presupuestos creativos de la composición, ilumina el entendimiento sobre la formación de las preferencias musicales de la juventud a través de la reflexión basada en el círculo hermenéutico iniciado en la obra musical. Por esta causa, al colocar estos conjuntos como paradigma compositivo, estético y social, la propuesta relata una relación de estrategias de composición destinadas a superar las limitaciones inherentes, surgidas en la reflexión de los propósitos estéticos y experimentales en cada una de las obras.

Palabras claves: Música, Orquesta juvenil, Filosofía, Hermeneutica, Composición

ABSTRACT

When the matters are creation and artistic interpretation an epistemological reflection would be mandatory if we consider the influence of scientific mind over humanities and other kind of knowledges. In this way, the introduction of historic context in the comprehension, and the concept of world vision allow the application of philosophical hermeneutic as a path to understand the creation of repertoire and his interpretation by young musical groups. An analysis about the aesthetical experience and the musical comprehension from the point of view of this groups as targets of composer's imagination, enlighten the understanding about musical preferences of youth, through the reflection on hermeneutic circle started in the musical work creation. From this point when these groups become in compositional, aesthetical and social paradigm, this work report the compositional strategies used to pass over the inherent limitations revealed in the mind storm about the experimentation and aesthetic goals arising in every piece.

Key words: Music, Youth Orchestras, Philosophy, Hermeneutic, Composition

SUMÁRIO

PARTE I

Resumo.....	i
Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Sumário.....	iv
Índice de Tabelas e Figuras.....	v
Introdução.....	1
1 A hermenêutica como método para a compreensão da criação e interpretação do repertório em conjuntos musicais infanto-juvenis	
1.1 A escolha do método.....	4
2 A experiência estética no contexto dos conjuntos infanto-juvenis	
2.1 A experiência estética.....	36
2.2 Os conjuntos infanto-juvenis.....	48
2.3 A compreensão musical.....	58
3 Proposta repertorial	
3.1 Alguns pressupostos para compor a Obra.....	73
3.2 O repertório	
3.2.1 <i>Suite alla Barroca: técnica e estilo</i>	80
3.2.2 <i>O Saci, Quadros da trilha sonora de Cláudio Santoro:</i> <i>experiências contemporâneas</i>	82
3.2.3 <i>O meu violino: concerto para coletivo de violinos e orquestra</i> <i>jovem: o concerto solista</i>	85
Conclusão.....	90
Referências.....	92

PARTE II

OBRAS

1. <i>Suite alla Barroca</i>	102
2. <i>O Saci, Quadros da trilha sonora de Cláudio Santoro</i>	118
3. <i>O meu violino: concerto para coletivo de violinos e orquestra jovem</i>	140

INDICE DE TABELAS

Tabela 1 Faculdades do Espírito, Faculdades do Conhecer, Princípios a priori e Aplicação (KANT, 1876, p. 29).....	39
Tabela 2 Mapa Estrutural das Sociedades Capitalistas (SOUZA SANTOS, 1995, p. 417).....	50-51

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Registro da família Cordas (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 11).....	76
Figura 2 Registro Sopros Madeiras (a) (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p.16).....	76
Figura 3 Registro Sopro-Madeiras (b) (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 17).....	77
Figura 4 Registro Sopro-metais (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 25).....	77

Introdução

“Eu sou eu e a minha circunstância”

Ortega y Gasset

A música, expressão artística sedutora de nossas emoções e empatias, possui um poder de atração sobre nós que já nos poemas de Homero, encontramos testemunhos de sua força. Seu poder é tão grande, que o portentoso Ulisses, seguindo o conselho da feiticeira Circe, tampa os ouvidos de seus marinheiros para resguardá-los do seu poder, e ele mesmo, se faz amarrar firmemente no mastro do barco para não cair no seu encanto sonoro. Ele, que foi o vencedor do Ciclope, o terror dos homens, e de todo tipo de poderes e adversidades, parece indefenso perante a sedução deste canto. Esta cena homérica descreve em um contexto mitológico, o quanto a música exerce seu poder sobre nós no âmbito do nosso mundo emocional e não poucas vezes em diversas atividades do nosso dia a dia. Porém, além de estimular as nossas emoções, também estimula o nosso intelecto e justamente por esta causa sempre foi um terreno fértil para a reflexão filosófica. A tarefa de realizar uma dissertação sobre uma proposta cujo cerne é a criação artística, está enveredada por esta via filosófica, na tentativa de compreender os impulsos fundamentais que promovem uma atividade desta natureza. Um caminho científico buscaria uma explicação, o porquê desta produção e possivelmente a filosofia analítica faria sua contribuição também neste sentido. De qualquer maneira, cada vez que se confronta a criação como processo, é inevitável o impulso de buscar respostas que contribuam a compreender a origem de tudo e determinar as consequências que podemos observar seguindo uma linha de acontecimentos específicos em forma de sequência, todos eles produzidos por este motor original, parafraseando as palavras da filosofia tomista.

Desta forma, compreensão e explicação encontram-se intimamente relacionadas em qualquer tentativa intelectual que pretenda extrair como resultante do esforço o produto mais prezado da civilização: o conhecimento. Porém, toda iniciativa, seja esta de natureza ideal ou física, como a de criar uma obra musical, construir um objeto ou até mesmo a de escrever esta reflexão, estará sempre precedida pela existência de alguém que realiza esta ação. Este princípio, deduzido por Descartes não é muito diferente daquele determinado por São Tomás de Aquino. Sua diferença encontra-se apenas em uma mudança de perspectiva. Se para São Tomás o motor primário que inicia a sequência interminável de todas as coisas é o próprio Deus, para Descartes é o homem mesmo quando pensa.

Nestes termos a pergunta sobre a motivação originária que leva a um indivíduo qualquer partir para o processo criativo, torna-se um questionamento de grandes dimensões escapando

das possibilidades desta proposta. Mesmo assim, a falta de resposta do porque não impede que se reflita sobre o como, em quais circunstâncias, o que, quando, de que forma, onde e principalmente quem, enfatizando o viés ontológico. Estas perguntas acrescentam a necessidade estabelecer uma rota de pensamento, isto é, a definição de um proceder específico sobre o assunto. Portanto, uma primeira reflexão sobre a escolha do caminho para determinar epistemologicamente o proceder perante o assunto está contida no primeiro capítulo no qual, se determina a natureza do objeto, enquadrando-o como produção humana, e seguidamente, se introduz o conceito de historicidade para conduzir-nos ao campo ontológico da reflexão hermenêutica. Assim, a reflexão torna-se hermenêutica ao procurar a compreensão, antes mencionada, no contexto de relações baseado no espaço pré-consciente do horizonte histórico individual. Desta maneira o quem, seja compositor, executante ou espectador, será o resultado da interação do sujeito com seu entorno de vida, com a sua circunstância, definindo em grande parte as escolhas realizadas por cada um, segundo a sua experiência e atuação com a música.

Como consequência de haver experimentado uma boa parte da minha vida musical no seio das orquestras jovens (quase 40 anos e contando), a escolha dos conjuntos musicais infanto-juvenis como paradigma compositivo desta proposta parece perfeitamente lógica nos termos da historicidade. Neste período temporal, minha relação com a música passou por todas as etapas. Iniciando como executante infantil do violino e posteriormente juvenil e profissional. Como regente de orquestras infanto-juvenis em diferentes etapas da sua formação e nos últimos anos como compositor dedicado a estes conjuntos. Por esta causa, uma análise sobre seus integrantes, sua função social e os elementos contextuais do seu entorno, são o marco de referência para estabelecer de que forma sua participação nesta atividade os afeta, como é sua experiência estética e porque pode marca-los tão profundamente sem poder evitar as constantes referências armazenadas na minha experiência de vida percorrendo caminhos similares. Portanto, uma reflexão que requer de um esforço contínuo, para poder separar, como exigem as demandas acadêmicas, o participante que carrega o fruto de uma experiência passada internalizada no mais profundo do ser, do investigador imparcial com olhar desconfiado, que coloca em causa e confronta as ideias na busca de uma objetividade. Esforço este que permitirá a disponibilização de um conhecimento grandemente prático e durante anos enclaustrados na experiência pessoal, em um trabalho acadêmico passível de ser assimilado pelos futuros leitores, libertando-o para outros. Por estas razões, o segundo capítulo incorpora uma visão sobre a experiência estética e uma análise dos conjuntos musicais infanto-juvenis como acontecimento social. É neste complexo de relações pré-existentes que determina a nossa historicidade que estão inseridos cada um dos indivíduos e como consequência, cada um dos conjuntos musicais.

Finalmente, no terceiro capítulo, as estratégias composicionais utilizadas para alcançar os fins artísticos propostos são detalhadas junto a algumas reflexões inerentes a estes conjuntos e sua prática musical. Muitas vezes em toda esta vivência estive à frente de um grupo de jovens ansiosos perante a partitura. Duvidosos de poder interpretá-la e de estar a par das suas exigências técnicas. Sem saber por onde começar, porém confiantes na sabedoria e na experiência de quem os guia e crentes de ouvir em suas indicações a chave que soluciona cada um dos enigmas interpretativos. Muitas também foram as ocasiões que tivemos que tocar em circunstâncias inóspitas, enfrentar repertórios que pareciam impossíveis e que chegaram às estantes por alguma influência externa em que a orquestra foi reduzida a simples instrumento político desmerecendo abertamente o lado artístico. Estes momentos obrigavam a avaliar constantemente o repertório. Conciliar o progresso e o aprendizado com a arte musical que se expõe ao público. Perante o repertório estabelecido pelo cânon, saber superar o dilema entre tocar uma obra original além das possibilidades técnicas e um arranjo facilitado que permite sua execução, mas que danifica a obra original deturpando-a. Tocar obras novas que ninguém conhece apostando a uma bela interpretação na altura das possibilidades técnicas arriscando-se a uma morna recepção de parte do público que desanima ao conjunto e compromete o suporte recebido. Firmar o gosto musical estabelecido o sobrepujar para modificá-lo. São muitas as considerações que pairam sobre a vida musical de um conjunto infanto-juvenil, mas também são muitas as influências externas ao fato musical que a condicionam. Consequentemente, na linha de argumentação se estabelece uma separação entre os estímulos externos, perceptivos e/ou sociais e a atividade interna de maior interesse na perspectiva ontológica.

Por esta causa, a obra-produto deste trabalho leva em si uma carga reflexiva muito maior da exposta no terceiro capítulo, porém, se sua ligação com esta dissertação consegue trazer à tona todas elas, causando uma inquietação no leitor e no intérprete, o objetivo proposto alcançará a dimensão humanística que lhe deu origem impulsionando o círculo hermenêutico da arte.

1. A hermenêutica como método para a compreensão da criação e interpretação do repertório em conjuntos musicais infanto-juvenis

1.1 A escolha do método

A ideia de entender como a Música modifica o ser humano é muito antiga. A observação empírica desta relação motivou explicações e análises de diversa índole quanto à natureza e a exploração desta afinidade com resultados diversos. A vinculação da música com a alma por afinidade de natureza, como moldadora do caráter do indivíduo, como resultado da interação social ou provocadora destas relações, como terapia, como auxílio na formação do cidadão, mecanismo de ascensão social, enfim, diversas perspectivas analíticas e pragmáticas, revelam uma constante histórica no ensejo de entender este vínculo. Sendo assim, em princípio pode-se dizer que a íntima ligação desta manifestação do espírito, usando a linguagem hegeliana, com a própria natureza humana nos indica que sua presença tem sido contínua desde que o homem teve consciência da própria existência. Partindo deste ponto, uma abordagem que permita indagar o assunto como parte da ontogênese dos envolvidos, abriria a possibilidade de contribuir um pouco mais à compreensão desta antiga e prolífica relação, porém é a compreensão mesma como parte da experiência de vida perante o fenômeno musical que estará no cerne desta reflexão e suas consequências na formação do ser. Desta forma, está descartado o propósito de desenvolver qualquer conjunto de regras que pretendam indicar como deveria ser este processo como resultado das investigações aqui realizadas. Porém, se posteriormente surgir alguma consequência prática, seria resultado natural do engajamento da compreensão em toda atuação humana e sua aplicação em um contexto epistemológico.

O que está em questão não é o que se deseja fazer ou como isto é feito em relação ao tema proposto, senão o que acontece antes do que é desejado e feito, e de como isto repercute no resultado final. Para isto far-se-á necessária uma investigação sobre os processos que permitem a compreensão, vista dentro do marco de atuação dos conjuntos infanto-juvenis e sua área de influência, da vivência do compositor e de maneira particular, da obra musical criada para eles. “A analítica temporal da existência humana, mostrou de maneira convincente que a compreensão não é um dentre os modos de comportamento do sujeito, mas o modo de ser da própria pré-sença (*Dasein*)” (GADAMER, 1997, p. 16). Desta forma, com a compreensão colocada no princípio

existencial, temos que precede qualquer ação do sujeito e, conseqüentemente, se relaciona diretamente com sua atuação no mundo, seja esta introspectiva ou interativa com seu entorno físico.

No contexto do presente trabalho, o foco estará na convergência entre o criador que produz o repertório, os jovens que o interpretam e o público que participa, por assim dizer, da interpretação do mesmo. Far-se-á necessária a escolha de uma perspectiva privilegiada como ponto de partida. Portanto, o esforço reflexivo terá o repertório como ponto central do processo, como produto subjetivo e objetivo, e de como este se constitui em elemento de encontro entre os impulsos criativos do compositor, sua experiência e aquela que irá deixar nos jovens músicos e seu público, projetando a vivência individual (do compositor) em um contexto social. Neste sentido cabe destacar que o fato de abordar este assunto restrito aos conjuntos musicais infanto-juvenis inevitavelmente colocará questões como maturidade artística, conhecimento em construção, desenvolvimento de habilidades, construção de identidade e outros assuntos inerentes à formação. Porém, este diferencial na abordagem procura colocar estes conjuntos como paradigma criativo observando as conseqüências ontológicas da sua participação no processo, seguindo o rasto que deixará neles este tipo de experiência, confrontando o compositor com limitações interpretativas que obrigam a uma resposta composicional desafiadora, assim como de uma reflexão mais específica sobre possibilidades técnicas próprias para a circunstância.

O tema educativo/formativo surge aqui eventualmente, desde a perspectiva formadora que toda experiência individual deixa como lastro existencial modelador da identidade, mas em momento algum, como proposta metodológica ou algum tipo de modelo de educação musical. Sob este olhar, o processo de formação iniciado no momento em que uma criança vem ao mundo, será visto como um processo de aprendizado (como aquisição de conhecimentos e desenvolvimento de habilidades) e formação (em termos humanísticos) que abrange a extensão da sua vida e que envolve todas as experiências vividas como processo hermenêutico e, por conseguinte, ontológico. O conceito de experiência aplicado será aquele usado por Dilthey quando usa a palavra alemã *Erlebnis*. Provinda do verbo *erleben* que significa experimentar, especialmente em termos individuais, diferente de *Erfahrung* que se refere mais à experiência de vida em uma perspectiva global. A “experiência vivida” nestes termos é definida por Dilthey em unidades de significação da forma seguinte: “Aquilo que, no fluxo do tempo, forma uma unidade na presença, porque possui um significado uno, é, assim, a menor unidade, à qual podemos designar como vivência”. “E então, continuamos denominando vivência toda e qualquer unidade mais abrangente de partes da vida, que estão ligadas por um significado comum para o transcurso da vida” (DILTHEY, 2010, pp. 171-172).

Neste sentido, o verbo experimentar está aparentado com o verbo viver sugerindo a imediatez da própria vida quando nos defrontamos com ela e estabelecendo seu significado no

contexto da historicidade individual. A experiência, como diz Gadamer, é uma realização dialética, não num conhecimento informativo conservado sobre alguma coisa, mas a acumulação da “compreensão não objetificada e largamente não objetificável a que muitas vezes chamamos sabedoria” (PALMER, 2006, p. 128). Assim sendo, a hermenêutica aplicada será na concepção moderna definida por Gadamer em sua contribuição para uma hermenêutica filosófica, colocando a questão ao todo da experiência humana do mundo e da práxis da vida no horizonte existencial.

Lançando um olhar sobre a história, o método aplicado para investigar os assuntos que inquietam ao homem trilharam vários caminhos. De todas as alternativas usadas, o método científico ganhou uma relevância dominadora influenciando todas as formas de conhecimento ao ponto de levantar o questionamento se o mesmo está em oposição às formas de conhecimento humanístico, criticando uma divisão de saberes que dificulta a transversalidade; um diálogo interdisciplinar que parece complicado e deixa a sensação de que os diversos saberes estão classificados por categorias (SOUZA SANTOS, 1989, p. 13). Portanto, uma análise próxima do método científico, seus fundamentos e procedimentos, aparecem como um caminho lógico para verificar a pertinência da sua aplicação ao objeto de estudo proposto, assim, como sua efetividade para a compreensão do mesmo e as derivações epistemológicas que desta reflexão devem surgir.

Para tal fim, será necessário remeter-se à obra de Descartes, que sentou as bases do pensamento científico através de uma filosofia que serve como referência para indicar o início do Renascimento na história do pensamento. O alcance do *Discurso do Método* (DESCARTES, 1637) chega até hoje na forma de ideais que conservam sua vitalidade praticamente intacta. Inserido historicamente em um momento em que se questionavam os modelos herdados da Idade Média, surge como resposta à crise do seu tempo; crise resultante do estranhamento produzido perante a filosofia como prática social na forma em que encarava, abordava e analisava a realidade. Este modelo estava fundamentado na escolástica que era uma mistura de filosofia neoplatônica com traços aristotélicos, teologia e ciências cujo objeto era a conciliação da fé cristã com o conhecimento empírico do mundo. O sentimento de engessamento dos modelos provindos da escolástica exalava um cheiro de antiguidade que requeria de uma mudança, de forma a contribuir com a autocompreensão, com seu papel na sociedade emergente e seus valores. Cabe ressaltar o revelador subtítulo da obra mostrando o seu propósito: *pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences* (Para conduzir bem à razão e buscar a verdade nas ciências).

Esta atitude de pôr em causa a forma em que se conhece a realidade envolve uma mudança de paradigma, aplicando o sentido desenvolvido por Kuhn; uma reflexão epistemológica que provoca uma crise similar à descrita por Souza Santos quando analisa a ciência pós-moderna (SOUZA SANTOS, 1989, p. 18) (KUHN, 2006, p. 66). Chamadas de crise de degenerescência porque atravessam, em maior ou menor grau, todas as áreas do conhecimento questionando o

modelo vigente. “Nestas crises, a reflexão epistemológica é a consciência teórica da precariedade das construções assentes no paradigma em crise e, por isso, tende a ser enviesada no sentido de considerar o conhecimento científico como uma prática de saber entre outras, e não necessariamente a melhor” (SOUZA SANTOS, 1989, p. 18). Desta forma o questionamento alcança não apenas a inteligibilidade do conhecimento senão também os instrumentos metodológicos e conceituais que conduzem o mesmo, produzindo uma renovação. Estes ventos de mudança, que levantaram a obra de Descartes, impulsionaram diversas áreas como as artes, a astronomia e a teologia manifestando-se em referenciais como Leonardo da Vinci, Galileu Galilei e Martinho Lutero que estenderam esta renovação a suas áreas de atuação, sobrepujando o saber da humanidade a uma nova era.

O campo da filosofia não escapa a esta renovação e é neste contexto que surge a obra de René Descartes. A filosofia (Φιλοσοφία), que em grego significa literalmente amor à sabedoria, é o estudo de problemas fundamentais relacionados à existência, ao conhecimento, à verdade, aos valores morais, estéticos, à mente e à linguagem. Mas, se na antiguidade seu combustível era apenas o anseio pelo saber, nos tempos de Descartes este anseio veio precedido pelo fracasso de um modelo que já não estava à altura das necessidades do seu tempo (DESCARTES, 2001, p. 15). O peso do passado exercia uma pressão esmagadora que obrigou a criar novas condições. Evitar o erro se transformou em um dever de dimensões morais, proceder com a maior cautela possível com o propósito de encontrar, preferivelmente, uma verdade comprovada que dúvidas mal resolvidas suportadas apenas pelo desejo de certeza (crítica de Descartes ao silogismo), encarar a busca do conhecimento com uma desconfiança radical elevando a evidência a um status de autoridade. Nasce assim um pensamento cauteloso, prudente e desconfiado, com uma atitude metódica, reflexiva, introvertida, que deixa para trás uma espontaneidade considerada ingênua e se consolida a noção de método aplicado ao raciocínio.

Depois de analisar a confiabilidade da filosofia, da lógica, da geometria e da álgebra, como sistemas de pensamento apropriados para conhecer a verdade, Descartes conclui que sua lógica deve seguir os seguintes preceitos para se tornar eficaz:

- Nunca aceitar coisa alguma como verdadeira sem que a conhecesse verdadeiramente como tal; ou seja, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e não incluir em meus juízos nada além da aquilo que se apresentasse tão clara e distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida.
- Dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor resolvê-las.
- Conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, até o conhecimento dos

mais compostos; e supondo certa ordem mesmo em aqueles que não se precedem naturalmente uns a outros.

- Fazer em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que eu tivesse certeza de nada omitir. (DESCARTES, 2001, p. 23)

Descartes procura um conjunto de regras fixas para encontrar a verdade, não para defender alguma tese ou teoria específica. Daí que o procedimento matemático chame a sua atenção pela consistência e eficácia das suas proposições aplicando-a como forma de manipulação das ideias. Partindo de um distanciamento e de uma suspeição se dá o primeiro passo para reconhecer o problema e proceder assim a análise. A separação do eu da coisa a ser estudada, de maneira tal que o sujeito fique despojado de qualquer preconceito. Posteriormente, dividir a dificuldade tantas vezes quantas seja possível a fim de reduzi-la aos menores elementos que permitam seu reconhecimento como verdadeiros, sem dúvidas, em ideias claras e distintas, isto é, o verdadeiro é o evidente que pode ser conhecido separadamente de outras ideias (clareza) e distintas quando suas partes ou componentes são separados e reconhecidos como parte indivisível. As coisas existentes não vem a nós em si mesmas senão em forma de ideias que são o conhecimento, são representações mentais. A própria coisa é extrínseca ao ser e a verdade se alcança idealmente. Por isto, esta forma de pensamento é chamada de idealismo. Eis os fundamentos do pensamento cartesiano.

Assim, o idealismo cartesiano se instalou profundamente como sistema adequado às mudanças e continuou sua evolução através de diversos autores que, usando-o como ponto de partida contribuiu para consolidar sua lógica como caminho para encontrar a tão ansiada verdade. Desta forma, o sujeito que busca o conhecimento se afirma cada vez mais como referencial na busca de um conhecimento objetivo. É a chamada ruptura: primeiro ato epistemológico da ciência segundo Souza Santos (SOUZA SANTOS, 1989, p. 31) usando um preceito descrito por Bachelard quando expressa: “o espírito científico deve formar-se contrário à Natureza, contrário a tudo o que é, dentro e fora de nós, impulso e ensino da Natureza, contrário ao entusiasmo natural, contrário aos fatos” (BACHELARD, 2000, p. 27).

Porém, nem tudo foi aceitação na nova marcha triunfal do saber. No século XVI já aparecem obras e comentários de pensadores ilustres que questionaram o novo proceder, iniciando a brecha que até hoje parece colocar em uma margem o pensamento científico e na outra os saberes humanísticos. A epistemologia matematizante, que rejeita formas de conhecimento não quantificáveis e dados que são denunciados como dubitáveis, encontraria rapidamente uma corrente de detratores que oferecem resistência ao cartesianismo. Autores como Agrippa de Netteshein (1486-1535) escreveram e publicaram obras como *De incertitudine et scientiarum vanitate et Artium* (Da incerteza e da vaidade das ciências e das Artes) e escritores conceituados como François

Rabelais (1484-1533) proclamaram frases de efeito como “ciência sem consciência não passa de ruína da alma” (TESSIER, 2006) e “o que sei?” carregado do ceticismo de Michel de Montaigne (1533-1592) (FOGLIA, 2013).

Neste contexto, Giambattista Vico (1668-1744) assume para si estas preocupações e desenvolve uma teoria do conhecimento alternativa na sua obra *Principi da Scienza Nova*, publicada em 1725, formulando os princípios do método histórico em um esforço por sistematizar as humanidades em geral (VICO, 1959). Vico diagnostica as consequências danosas que poderia ter o cartesianismo no ensino, colocando em relevo o princípio de que o conhecimento não deve ser apenas verdadeiro senão ter um princípio ético-social, isto é, o valor do saber está em seu potencial de contribuir com o bem comum, deve-se formar o homem com o objetivo de alcançar o bem-estar da comunidade. A objetividade cartesiana está fundamentada na presunção de uma autonomia individual sem reconhecer que os conhecimentos do homem e da natureza dependem profundamente do contexto de relações sociais imperantes (HORKHEIMER, 1987, p. 65). Neste ponto se encontra a sintonia do pensamento de Vico com a crítica à Filosofia do Esclarecimento (*Aufklärung*) realizada por Horkheimer e Adorno (Escola de Frankfurt) questionando o modelo matemático do entendimento humano, a absoluta oposição entre sujeito e objeto (conhecedor e conhecido) e especialmente a consideração da verdade como imutável e trans-histórica (PERICLES, 1992, p. 24). Vico coloca em dúvida a objetividade cartesiana e o fato de considerar unicamente premissas que são consideradas como verdade, vendo como falsas coisas verossímeis que estão no entorno desta e questionando veementemente: “mas, como podem estar certos de haver visto tudo?”. Defende a verossimilhança alegando que a maioria das vezes resulta verdadeira e raramente falsa considerando-a como uma forma de conhecimento valiosa para o processo de compreensão, especialmente porque, assim como a ciência nasce da verdade e o erro da falsidade, o senso comum nasce da verossimilhança (SANTOS, 2003, pp. 1277-1294)

Desta forma pode-se afirmar que Vico estaria entre os precursores de um esforço que procurava uma harmonização entre os valores científicos e humanísticos. Surge como um defensor dos antigos, da tradição do pensamento que se remonta aos gregos que já criticavam o ideal teórico da vida, a oposição socrática entre *sophia* (saber, sabedoria) e *phronesis*¹, a oposição conceitual entre o conhecimento teórico e o conhecimento prático. Seu propósito não é liquidar as vantagens

¹ **Fronese** (do gr. *phronesis*) = que significa a sabedoria prática, a prudência, o conhecimento imediato adquirido na ação e no emprego dos meios para alcançar algum fim. Distingue-se do conhecimento teórico. Esse termo indica o conhecimento imediato, intuitivo-afetivo, páthico, que se caracteriza pela ausência de dualidade entre sujeito e objeto, pois o objeto é o próprio sujeito, que sente em si mesmo, sem localização, ou conhece em si mesmo o que conhece como nos fenômenos simpatéticos, onde o conhecimento de uma simpatia é dado ao sujeito pelo próprio sujeito, o sujeito conhece que é sujeito de uma simpatia. No conhecimento fronético, há uma fusão entre sujeito e objeto, o sujeito é o próprio objeto do conhecimento. (SANTOS, 2012).

da crítica da ciência moderna senão indicar quais são seus limites (GADAMER, 1997, p. 57). O seu apelo ao *sensus communis* não se refere àquela capacidade universal que está em todos os homens senão ao sentido que institui à comunidade. Desvia sua atenção da razão abstrata universal como uma diretriz da vontade humana, e a restitui como uma universalidade específica representada por uma comunidade, um grupo, uma nação, enfim pela espécie humana considerada não apenas como uma ideia de alto valor ético, senão como um sentido de importância definitiva para a vida (BIRNS, 1980, p. 40).

Esta abordagem, redimensiona o conceito de verdade da ciência através da incorporação do senso comum que diferencia o verdadeiro e o correto como baseado não apenas em um saber fundamentado em raciocínios puros senão também considerando o que é plausível de acordo com a experiência. A pretensão de Vico é a de subtrair o saber do seu conceito racional que o limita a um exercício mental. Quando se incorpora por exemplo o saber prático, a *phronesis*, esta chega com uma pretensão de verdade representada na vontade de fazer o correto e que não se deixa reduzir a um pretendido antagonismo entre o verdadeiro e o verossímil. Ela atua propulsada por um motivo moral, positivo, que se aplica no domínio ético de uma situação concreta que exige a subsunção do dado sob o universal. Portanto, a procura por fazer o correto leva implícita um direcionamento da vontade, ou seja é um agir ético. Por isto Aristóteles considerava a *phronesis* como uma virtude espiritual (GADAMER, 1997, p. 59).

Desde tempos anteriores a Vico, sabia-se que as comprovações e a reflexão não esgotavam as possibilidades de conhecimento. Seu empreendimento procura restaurar o direito à validade provinda da tradição da qual era herdeiro em uma linha ininterrupta de formação retórica-humanista iniciada na antiga Grécia. Encontra-se na sua obra o germen dos primeiros questionamentos que no tempo alcançariam a própria reflexão epistemológica e que na pós-modernidade, levaria a uma reconsideração do método científico.

Este aparente antagonismo leva a ponderar a noção que se tem de verdade, conhecimento e saber e principalmente como sua procura deve enquadrar-se em termos da sociedade partindo de uma visão como sujeito coletivo. Um ponto de partida poderia ser a coincidência de propósitos entre a filosofia e a ciência como representantes de duas visões de método. Ambas direcionam seus esforços na busca do mesmo fim, a verdade, afinando seus procedimentos constantemente através da constatação de uma realidade em constante mutação. Assim como foram mencionados exemplos da filosofia da ciência, a filosofia analítica encarna o esforço nas ciências humanas de ganhar o status de ciência espelhando-se, poderia dizer-se, no pensamento científico (SOUZA SANTOS, 1989). Desta forma, o que inicialmente foi considerada uma separação de pensamentos transformou-se em uma reflexão que alcançou a busca de conhecimento como um todo abonando o terreno para uma reformulação da teoria do conhecimento. Questionamentos como, o que é a

verdade? Como conhecemos? Qual a relação entre o que percebemos e o que sabemos? São confiáveis nossas percepções? O que é mesmo conhecer? Estas e outras perguntas sobre o assunto abririam o espaço para uma ampla discussão sobre esta teoria e mais especificamente, o confronto de argumentos incentivado pelo ceticismo (POPKIN, 1997, p. 2).

A postura cética mais radical parte do princípio de que ninguém sabe nada de fato e ninguém é capaz de saber nada. Isto porque sempre depende de um argumento que deve ser expressado de forma conclusiva em um procedimento sem fim, onde a cada argumentação se responde perguntando de novo como se sabe se tal afirmação é verdade. Na linha destes questionamentos, o ceticismo ataca também a confiabilidade das percepções, colocando em dúvida desde a própria sensação até o processo de verbalizar as mesmas, duvidando da capacidade do sujeito em apresentá-las de maneira confiável. Esta posição enfraquece diretamente o empirismo já que a fortaleza da evidência estará sempre delimitada por um padrão de exigência determinado pelo cético quando exige sempre uma prova, e uma vez apresentada, exigirá a prova da prova e assim sucessivamente até o infinito. Neste ponto haverá um referencial tão elevado pelo questionante, que impossibilita o uso de qualquer evidência como argumento (DANCY, 1993, p. 21). Desta forma o conjunto de afirmações parte de uma lógica analítica como a proposta por Descartes, fundamentada em um raciocínio matemático, que mesmo assim, deve iniciar desde algum ponto específico que é determinado como premissa para romper o círculo. Por isto o impulso cético cartesiano que coloca em dúvida todos os argumentos apresentados, toca fundo no momento em que se pergunta se pode duvidar ou rejeitar a própria existência. Esta tentativa é anulada pela própria consciência, segundo Descartes, já que o ato de duvidar em si mesmo é uma ação do ser revelando-se existente e caracteriza seu ponto de partida representado no famoso *cogito, ergo sum*, penso e portanto existo. Partindo desta afirmação, pode-se deduzir o critério que permitiria que tudo o que concebemos de forma clara e distinta seja verdadeiro. “Descartes quer nos convencer que o *cogito* é o único princípio que resiste à dúvida” (ALBIERI, 2003, p. 247).

Estas afirmações foram duramente atacadas pelas gerações de céticos seguintes colocando tudo em causa novamente. Aquilo que concebemos clara e distintamente poderia ser verdadeiro apenas nas nossas mentes e não na realidade? As representações ideais subjetivas em nossas mentes podem ser apenas uma ilusão? Perguntas como estas foram formuladas por pensadores como Gassendi, Hobbes e Mersenne apontando que o cartesianismo estava baseado em dogmas injustificáveis (POPKIN, 1997, p. 2). Ainda que a postura do ceticismo pretenda invalidar o conhecimento, um ponto de partida para superá-lo é o fato de, apesar de não poder certificar a verdade de todas as proposições, é claro que estas são compreendidas. Isto porque durante muito tempo o processo de compreensão esteve radicado na própria linguagem, reduzindo o processo todo aos significados contidos nas palavras e as relações sintáticas das proposições.

A filosofia analítica é uma nova variante da filosofia kantiana, uma variante que se caracteriza principalmente por considerar que a representação é linguística mais do que mental, e que a filosofia da linguagem, más que crítica transcendental ou psicologia, é a disciplina que apresenta os fundamentos do conhecimento (RORTY, 1995, p. 8)

Esta premissa é a que motiva a Martin Heidegger a expressar na sua *Introdução à Metafísica* que, em uma virada à direção ontológica diz: “as palavras e a linguagem não são invólucros com que se embrulham as coisas para o comércio daqueles que escrevem e falam. É pelas palavras e pela linguagem que as coisas ganham ser e existem” (HEIDEGGER *apud* PALMER, 2006, p. 139). Portanto uma forma de tomar distância dos argumentos do ceticismo seria uma teoria da compreensão que possa reconhecer o que compreendemos como verdadeiro, libertando a mesma do malabarismo linguístico da comprovação das próprias proposições, assim como determinando onde reside o processo de compreensão. Um contra-argumento ao ceticismo proposto por Locke admite que não podemos ter um conhecimento real além da demonstração e da intuição, mas que ninguém poderia duvidar de que o fogo queima e que as pedras são sólidas por exemplo, desta forma a proposição racional é confrontada com a experiência imediata (POPKIN, 1997, p. 3). Este conhecimento causal não está fundamentado em raciocínio algum e não requer de nenhuma justificativa. É uma resposta psicológica natural e universal que espera que no futuro situações similares produzam efeitos similares. Desta forma, se cria a tese fundamental em que se baseia o empirismo. Esta divide as crenças em duas categorias: aquelas que precisam de uma fundamentação e aquelas que não precisam delas. As ideias que precisam ser fundamentadas se apoiam naquelas que não precisam, criando uma organização estrutural no que se chama fundamentalismo clássico. Esta visão das coisas fornece o campo adequado para a epistemologia, que procura através da pesquisa e do raciocínio, justificar todo um sistema de ideias baseadas em uma infraestrutura infalível de percepções sensoriais que se transformam em evidências (DANCY, 1993, p. 71).

Autores como David Hume (1711-1776), considerado o ápice do empirismo, afirmando ser crítico do ceticismo de Descartes, mas que ao mesmo tempo, recebe idêntico epíteto de parte de seus detratores, estendeu o uso do método até o próprio Homem, em cujo *Tratado da Natureza Humana* publicado em 1739, aborda o ser humano como objeto de estudo aplicando a lógica cartesiana como uma “tentativa de introduzir o experimental Método de Raciocínio em sujeitos morais” (MORRIS, 2013) (HUME, 1896, p. 4). Questões que vão desde a origem do pensamento até a análise das emoções, os vícios e as virtudes, são objeto de estudo aplicando o recente sistema como uma forma de explicar o ser humano. Torna-se relevante, que ainda que reconheça que há uma interdependência de conhecimento entre os distintos saberes e que todas as ciências tem uma

relação maior o menor com a natureza humana, estabelece que todas são dependentes da consciência humana já que “residem em seu conhecimento e são julgadas pelos seus poderes e faculdades” (HUME, 1896, p. 5). Desta forma, o método científico, inicialmente proposto por Descartes como uma forma segura de alcançar a verdade, direcionado para um ceticismo individual controlado que lhe permitisse “refletir sobre as coisas de um modo tal que pudesse tirar algum proveito” (DESCARTES, 2001, p. 13), é usado para o conhecimento do Homem como objeto, considerando sua condição racional e moral como característica natural; observado e estudado em sua atuação espiritual, mas como sujeito objetificado. Cabe destacar que, embora esta afirmação pareça identificar-se com o idealismo cartesiano, Hume toma distância e se posiciona do lado oposto. Na seção I do primeiro livro titulado *Do Entendimento*, estabelece que todas as ideias possuem uma origem perceptiva. Aplicando o princípio causa-efeito, as ideias são causadas pelas impressões que recebemos. Hume não está convencido de que o *cogito* concebido por Descartes se constitua em uma auto-evidência. Reconhece a necessidade de romper o círculo cético partindo de algum princípio, assim como a necessidade de considerar a influência dos conhecimentos prévios no raciocínio, porém acredita que a máxima cartesiana é dogmática porque se deseja acreditar nela sem nenhuma evidência, podendo condensar seu argumento no questionamento sobre quais são as circunstâncias em que devemos consideramos algo como evidente à razão, assim como a influência dos preconceitos neste raciocínio. Cita-se de Hume o seguinte texto:

Não podemos começar pela dúvida completa. Devemos começar com todos os preconceitos que de fato temos quando começamos o estudo da filosofia. Tais preconceitos não podem ser descartados por uma máxima, porque sejam coisas que não nos parecem que possam ser questionadas. Assim esse ceticismo inicial será mero autoengano, e não dúvida real; e ninguém que siga o método cartesiano se dará por satisfeito até que tenha recuperado formalmente todas aquelas crenças que abandonou formalmente. (HUME *apud* ALBIERI, 2003, p. 249).

Desta forma, Hume coloca no jogo os preconceitos e as crenças como forças que influenciam o raciocínio e que deverão confrontar-se constantemente com as impressões externas a fim de corroborar sua veracidade antecipando assim, um princípio da hermenêutica. Em relação à verdade, Hume introduz o conceito de probabilidade colocando a mesma no terreno do verossímil quando estabelece diversos graus de certeza em contraposição a Descartes que rejeita categoricamente qualquer conhecimento considerado como verossímil (DESCARTES, ob. cit, p. 12). Assim, a verdade deixa de ser um conceito absoluto e imóvel, precisando constantemente de

um mecanismo de verificação derivado da comprovação contínua com a evidência empírica, princípio este retomado pela ciência moderna (HUME, 1896, p. 98).

Seguindo o empirismo de Hume, George Berkeley (1685-1753), afirma de maneira singela e contundente que “a matéria não existe”, plantando a semente de uma das mais controvertidas teses filosóficas da história: o imaterialismo ou antirealismo (DOWNING, 2013). Os argumentos do Berkeley são os seguintes:

1. Percebemos os objetos ordinários (não pensantes)
2. Percebemos unicamente ideias
3. Os objetos são ideias

Ele acredita que está na mesma linha do arcabouço teórico dos idealistas dos séculos XVII e XVIII, principalmente Descartes e Locke, e formula sua famosa máxima *esse est percipi*, ser (existir) é ser percebido (BERKELEY, 2010, p. 11). O primeiro argumento de Berkeley é consistente com o empirismo. O segundo está na linha do idealismo, porém escapa à diferenciação feita por estes das percepções que se separam em: mediatas, que se aplicam à primeira premissa, e as percepções imediatas que correspondem à segunda proposição. Quanto à terceira, fundamento principal que permite a negação da existência da matéria, poucos acompanharam seu raciocínio até esse ponto, porém suas afirmações se somam às que sustentam a teoria representacional da percepção. Paradoxalmente depois de cada um deles ter destruído o sujeito e o objeto, o relevante para esta reflexão é a preparação do terreno para atribuir ao sujeito a potestade de outorgar o sentido da existência aos objetos do mundo material, complicando ainda mais o estranhamento entre as ciências naturais e as ciências humanas.

Foi necessário esperar até o século XVIII para emergir um sistema de pensamento que pudesse harmonizar os argumentos do idealismo e do empirismo em uma nova teoria do conhecimento. Assim como Descartes surgiu no renascimento a fim de assumir a tarefa da renovação, a revolução científica cimentada nos descobrimentos newtonianos, assim como as visões filosóficas de Locke, o enciclopedismo de Diderot, as obras de Voltaire, Montesquieu e muitos outros, fundaram uma nova era chamada de Esclarecimento (*Aufklärung* ou *Iluminismo*) que, emulando outros tempos históricos, exigia uma nova filosofia para compreender o novo mundo e enfrentar seus desafios. Emanuel Kant (1724-1804) é considerado a figura central da filosofia moderna sintetizando o idealismo e o empirismo em uma obra do pensamento que continua influenciando grandes áreas do conhecimento como metafísica, epistemologia, ética, filosofia, política, estética e outras (ROHLF, 2010). Na *Crítica da Razão Pura* estabelece a separação entre o conhecimento puro e o empírico. Embora reconheça que não há possibilidade de conhecimento sem a experiência (sensorial) que estimula a faculdade de conhecer, estabelece que seja esta interação das impressões sensoriais com os conhecimentos *a priori* que provoca o processo que origina as

ideias. Sua primeira reflexão consiste especificamente em usar um método que possa diferenciar estes conhecimentos prévios daqueles que requerem uma comprovação, dir-se-ia *a posteriori* (KANT, 1987, p. 27). Estas afirmações constituem a base da teoria transcendental elementar onde desenvolve os argumentos que pretendem desvendar como é possível o conhecimento científico, qual sua estrutura e validade, compondo a primeira parte da obra. Já na segunda parte desenvolve a teoria transcendental dos métodos onde combinando os conceitos da primeira, estuda a estrutura metódica do saber.

Desta forma, estabelece que as ciências se construam a partir de juízos que podem ser analíticos ou sintéticos. Em todos os juízos se estabelece a relação de um sujeito com o predicado e pode ser de duas maneiras, a saber, quando o predicado está incorporado ao sujeito de forma intrínseca a sua identidade seria chamado de analítico, e aquele em que o predicado se encontra fora do sujeito como juízo de ampliação acrescentando algo que não está pensado nele. Este juízo, que poderia ser negado ou afirmado sem ser condição necessária para sua identidade, seria o sintético (Idem, pp. 31-32).

Esta formulação do raciocínio kantiano motivou críticas que apontaram justamente para o foco das proposições como fundamentos de todo o raciocínio. O filósofo americano Willard van Orman Quine (1908-2000), destaca no seu ensaio *The Two Dogmas of Empiricism* uma crítica às proposições kantianas:

Os empiristas modernos estão condicionados por dois grandes dogmas. Um é a crença na existência de diferenças essenciais entre as verdades analíticas baseadas em significados independentes dos fatos e as verdades sintéticas, fundamentadas nos fatos propriamente. O outro dogma é o reducionismo: a crença em que cada proposição é equivalente a alguma construção lógica de termos referidos à experiência imediata. Ambos os dogmas, como argumentarei, estão mal fundamentados. (QUINE, 1963, p. 20)

Neste sentido aponta para a fragilidade das proposições que consideram a relação sujeito-predicado. Indica que sua separação entre verdades analíticas e sintéticas está influenciada pela distinção humeana entre ideais e fatos. Outra consideração na mesma direção foi feita por Leibniz que fala de verdades da razão como verdades em todos os mundos possíveis (Idem, p. 20). Assim, se parte do princípio de que as verdades da razão são aquelas que não podem ser falsas *a priori* ou, segundo o argumento kantiano, aquelas cuja negação seria contraditória já que “do próprio conceito posso tirar o predicado por meio do princípio de contradição, tomando consciência ao mesmo tempo da necessidade do juízo, coisa que a experiência não poderia me ensinar” (Idem, p. 32). Neste ponto, apresentam-se alguns problemas. O apelo ao conteúdo conceitual existente entre o sujeito e o predicado se encontra em um nível metafórico. A verdade analítica se fundamenta no

significado das palavras envolvidas nas proposições, independentemente da experiência. Assim, se procede a considerar as afirmações como certas utilizando apenas o significado das palavras, por assim dizer, sem perceber que o mesmo pode variar sua conotação segundo o contexto relacional dificultando sua presunção de verdadeira, ou, criando afirmações novas com a possibilidade de intercâmbio dos sinônimos parecendo lógicas, sem que por isto sejam verdadeiras. A proposição aristotélica, citada por Quine (Idem, p. 21), que indica que ser racional faz parte da essência do homem e ser bípede seria uma condição acidental dos seres humanos pode servir de referência para explicar a doutrina do significado. A racionalidade é intrínseca ao significado do homem e o fato de andar em duas pernas não pertence a sua constituição essencial embora seja uma característica associada aos seres humanos. As coisas possuem essência e são as palavras as que têm significado. O significado está na palavra porque vem da essência do objeto nomeado, porém a essência não está na palavra (Idem, p. 22). Este assunto complica-se ainda mais ao tentar estabelecer uma correspondência com outras línguas. Quine reivindica que cada idioma possui sua própria ontologia embutida de forma tal que, objeto, propriedades ou relações, linguisticamente falando, variam segundo o idioma sustentando a tese conhecida como Relatividade Ontológica (LAKOFF & JOHNSON, 2003, p. 203). Desta forma se levanta um questionamento de vital importância, se a ideia é o resultado final e abstrato do conhecimento, estará ela contida apenas na palavra?

Outro elemento de grande interesse nesta compreensão é a consideração do espaço e do tempo como condições necessárias (*a priori*) do conhecimento proposto por Kant. Primeiramente estabelece um conceito de grande influência no pensamento alemão afirmando que a ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori* chama-se Estética transcendental. Por esta razão há uma associação do termo com a teoria do gosto que levou a Baumgarten, à tentativa de fundamentar a beleza no juízo crítico, baseado em princípios racionais elevando suas regras a nível de ciência (BAUMGARTEN, 1993). Kant determina que não sejam conceitos empíricos nem discursivos, senão representações necessárias que se encontram na base de todas as intuições externas, as chamadas intuições puras da sensibilidade. Desta forma não há como perceber o mundo se não há o marco referencial da relação espaço-tempo como condição prévia para a compreensão (KANT 1987, pp. 42-52). Este entendimento servirá de base para a introdução futura de alguns dos principais conceitos hermenêuticos como a visão de mundo e a historicidade.

A filosofia Kantiana, de profunda raiz cartesiana, estabelece que o vínculo entre o sujeito e o mundo (conhecimento) explica-se através de uma relação intermediada pela razão (Idem, p. 27). Todos os elementos que compõem este mundo são objetificados pelo sujeito. Isto inclui todas as coisas da natureza, assim como todas as coisas feitas pelo homem partindo de qualquer matéria. Consequentemente, a música assim como toda obra de arte, é vista como uma objetificação da consciência ainda que seja o resultado de uma expressão. Cada ser o é em termos da polaridade

sujeito-objeto, da consciência e os objetos da sua consciência. O indivíduo se torna a referência última e definitiva, fazendo com que cada objeto ganhe a sua existência na medida em que o sujeito o apresenta para si. Nestes termos, a construção de uma visão que se tem do mundo consiste em um processo incessante de transformação de toda percepção em ideias (conceitos) que se incorporam à mente do indivíduo. O entendimento e a compreensão residem na sua capacidade para manipular este conjunto de ideias de forma tal que ganhem um sentido desde uma posição estática. Embora considere o espaço e o tempo como condições necessárias para a compreensão, o sujeito se encontra em uma posição sempre presente e a-histórica.

O juízo sobre algo é o resultado do modo como o sujeito o apresenta para si, e por isto é chamado de apresentacional, pois se assimila nesse ato que é a objetificação. Já não é mais o que a coisa é e como esta se revela, porque seu valor lhe será atribuído desde a perspectiva do sujeito. O resultado da interação desta dicotomia, segundo Kant, é o conhecimento, entendendo o mesmo como domínio sobre as entidades do mundo que devem ser sempre julgadas no tribunal da razão. O homem é a medida de todas as coisas e desta forma qualquer ação pode ser justificada pela razão se pode ser útil para os fins estabelecidos por ele mesmo. O conhecimento se aplica na prática através da vontade na forma de domínio sobre a natureza, modificando-a segundo o princípio teleológico que se estabelece em função do homem. A ciência e a tecnologia ganham um lugar de destaque em toda atividade humana porque é com elas que se exerce a vontade de domínio sobre todas as coisas. Por isto, perante as riquezas naturais, por exemplo, não há uma atitude de conservação ou algum esforço para compreender como estas se relacionam com o ser humano em termos de significado ou do seu valor intrínseco, antes se exploram até o esgotamento tentando reestruturá-las segundo as necessidades (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 18). Este domínio se reverte sobre o próprio ser, causando um estranhamento que provoca uma revisão dos princípios que norteiam à filosofia e consequentemente à epistemologia.

A filosofia ocidental termina com a ideia com que se iniciou. Ao começo e ao final, em Aristóteles e em Hegel, o supremo modo de ser, a última forma da razão e da liberdade, aparecem como *nous*, espírito, *Geist*. Ao final e ao começo, o mundo empírico permanece em negação — é a matéria e as ferramentas do espírito ou dos seus representantes na terra —. Na realidade, nem a memória nem o conhecimento absoluto redimem aquilo que era e que é. Porém, esta filosofia testemunha não apenas o princípio de realidade que governa ao mundo, senão também a sua negação. A consumação do ser não é uma curva ascendente e sim uma curva que fecha um círculo: o retorno ao alheamento. A filosofia pode conceber esse estado somente como o do pensamento puro. Entre o princípio e o fim, está o desenvolvimento da razão como a lógica da dominação — o progresso através do alheamento —. A liberação da repressão é mantida: na ideia e no ideal (MARCUSE, 1983, pp. 114-115)

O Logos² assume o controle e constrói um sistema próprio (a epistemologia), deixando à filosofia um lugar menos relevante no mundo acadêmico. Mas também traz outras consequências: liberta a vontade e a investe como executora do novo poder, o conhecimento se manifesta justamente na vontade de poder. Quando Schopenhauer define a essência do ser como vontade, a mostra como um desejo e uma agressão que devem ser libertados a qualquer custo (Idem, p. 115).

Assim, Schopenhauer inicia sua obra *O Mundo como Vontade e Representação* com esta frase de caráter apodítico: “O mundo é a minha representação” unida a esta outra “o mundo é a minha vontade” (SCHOPENHAUER, 2001, pp. 9-10). O livro primeiro trata especificamente da definição das representações e nele senta as bases para deduzir que o homem seja o "criador do mundo" pelo exercício da sua vontade materializada na sua representação, isto é, a sua ideia. A relação do homem com o mundo foi concebida por Kant como um processo intermediado pela razão, no entanto, Schopenhauer se separa desta ideia considerando-a uma postura dogmática. Igualmente se destaca do realismo que coloca ao objeto como causa e ao sujeito como efeito. Rejeita a proposta de Fichte que consiste em colocar o objeto como efeito do sujeito considerando-os como duas faces da mesma moeda, complementando-se um ao outro (GABRIEL, 2006, p. 85). Schopenhauer estabelece que entre sujeito e objeto, não exista nenhuma relação fundada no princípio da razão e por esta causa são posições dogmáticas indemonstráveis, concedendo a vitória ao ceticismo. A lei da causalidade precede à intuição e à experiência assim como, a distinção entre objeto e sujeito é anterior ao conhecimento, sendo o primeiro dependente da representação deste último para poder existir como aparição fenomenal (SCHOPENHAUER, 2001, p. 20).

Também reconhece a contribuição de Descartes e principalmente de Berkeley em conceber o sujeito como sustentáculo do mundo, mas, analisa o pensamento kantiano ressaltando sua descoberta do tempo e do espaço como princípios *a priori* que possibilitam qualquer experiência possível. Consequentemente, reforça o pensamento da dinâmica temporal do sujeito ao definir a representação do tempo:

Cada instante da duração, por exemplo, só existe com a condição de destruir o precedente que o engendrou, para ser também, em breve, por sua vez anulado; o passado e o futuro, abstração feita das consequências possíveis daquilo que eles contêm, são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos, e o mesmo pode se dizer do presente, limite sem extensão e sem duração entre os dois (SCHOPENHAUER, 2001, p. 13)

² Logos: A Razão enquanto substância ou causa do mundo (ABBAGNANO, 2007, p. 630)

Esta perspectiva temporal coloca o sujeito como senhor do tempo, reforçando sua postura de soberano do mundo que existe por causa da sua representação, do mundo objetificado na sua mente, existindo apenas em um presente eterno. Este raciocínio conduz a uma visão utilitarista que valoriza o universo objetificado de acordo com a forma em que poderia ser usado cada um dos seus elementos para atender necessidades diversas, sempre desde a perspectiva do indivíduo. Qualquer coisa pode ser justificada, desde que esteja acompanhada de um exercício racional que o apresente como uma verdade. Assim, pode se encontrar no devir da história humana, eventos considerados desde a perspectiva do nosso tempo, como bárbaros pela sua irracionalidade e que, no entanto, contaram com sujeitos que o justificaram plenamente desde seu horizonte individual chegando a considerar que faziam, inclusive, um bem para a humanidade. Nesta ordem de ideias, tudo aquilo que não possa ser demonstrado pelo exercício da razão, passa a ter sua validade questionada. Diferentes formas de conhecimento tais como a sabedoria dos povos antigos ou de povos existentes chamados de primitivos, são colocadas em dúvida ao serem reprovadas no mencionado tribunal que as classifica como superstições, crenças ou mitos. O problema não se resume a pensar que o produto desta abordagem seja a causa do questionamento da metafísica, como invoca o próprio Kant no prólogo da sua *Crítica à Razão Pura* ou como afirmam Adorno e Horkheimer “o desencantamento do mundo” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 17), senão a ascensão da faculdade da razão como a mais elevada forma de conhecimento, com pretensões de ser a única considerada válida, assim como seu método, a única via para alcançar a verdade. “O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito” (Idem, p. 19). Paradoxalmente, o que no início foi uma luta contra o dogmatismo, reverte-se sobre si, causando um dogmatismo científico como pensamento dominador, destronando a filosofia como máxima instância reflexiva para a compreensão do homem e do mundo indicando-lhe um novo propósito:

Para o Círculo de Viena³ a teoria da ciência é o único sentido legítimo da filosofia; esta só se justifica enquanto justificação das ciências positivas. O positivismo lógico representa assim, o apogeu da *dogmatização da ciência*, isto é, de uma concepção da ciência que vê nesta um aparelho privilegiado da representação do mundo, sem outros fundamentos que não as proposições básicas sobre a coincidência entre a linguagem

³ **Círculo de Viena:** foi um grupo de filósofos no início do séc. XX que buscavam a reconceptualização do empirismo e seus significados interpretativos sob a luz dos recentes descobrimentos da física e das ciências formais. Caracterizavam-se por um radicalismo antimetafísico sustentado na lógica da concepção matemática dos significados empíricos. Desta forma rejeitam qualquer conhecimento sintético *a priori* estabelecendo sempre a necessidade de fundamentação em uma evidência comprovada. Este empirismo lógico foi catalogado como positivismo lógico ou neopositivismo. (UEBEL 2012).

unívoca e a experiência ou observação imediata, sem outros limites que não os que resultam do estágio de desenvolvimento dos instrumentos experimentais ou lógico-dedutivos (SOUZA SANTOS, 1989, p. 22)

Com esta relação de raiz empírica indutiva, o conhecimento abre as portas para a posse do mundo e sua manifestação se reafirma como o exercício do poder. “Este mundo é vontade de poder – e nada, além disso!” Nietzsche afirma. E confirma no aforismo 36 do *Além do bem e do mal*: “O mundo visto de dentro, o mundo definido e designado conforme o seu caráter inteligível, seria justamente vontade de poder, e nada mais” (NIETZSCHE *apud* CABRAL, 2009, p. 21). Observando, à maneira de exemplo, o controle que a humanidade alcançou sobre a energia nuclear, podem comentar-se vários aspectos sob a luz desta argumentação. O átomo não se fragmenta espontaneamente na natureza imediata que rodeia ao homem para liberar seu enorme potencial energético. É o ser humano, que na compreensão empírica dos fenômenos que rodeiam o átomo, exerce seu poder adquirido através da razão, para fragmentá-lo e liberar sua força monumental de acordo com suas necessidades, de acordo com a sua vontade. “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa” (ADORNO & HORKHEIMER, ob. cit, p. 18). Nestas afirmações ecoam as advertências de Vico sobre os perigos de uma ciência sem ética.

Assim, neste contexto se enquadram as discussões sobre a utilidade da arte, entendendo-se que se não há um propósito definido nos termos antes expostos, sua existência é questionada pela necessidade de validação segundo a perspectiva sujeito-objeto. Esta necessidade de justificativa acaba reduzindo a existência da arte a uma finalidade de uso, que pode ir desde o simples entretenimento, até o propósito de apenas expressar alguma coisa; se limita à capacidade que tem o sujeito de perceber alguma expressão incorporada pelo seu criador no contexto sensível e emocional. Sendo assim, será necessário observar em quem consiste este conhecimento, se é a única forma de conhecer o mundo, e verificar se há uma visão de mundo diferente daquela que parte do sujeito como horizonte único. O filósofo M. Heidegger, chama a este fenômeno do dualismo sujeito-objeto como a síndrome do subjetismo moderno, fazendo com que o estatuto de mundo se fundamente no sujeito e o transforme na medida do mesmo. Este chega à mesma conclusão que seus predecessores observando que como resultado deste princípio, o mundo só faria sentido desde a perspectiva do homem e sua tarefa essencial seria dominá-lo (PALMER, 2006, p. 149). Caberia perguntar-se, qual é esse mundo?

Quando se fala de mundo, a primeira impressão que surge na maioria das pessoas é a referida ao meio ambiente que o circunda. Kant, o vislumbrou quando compreendeu que o espaço e o tempo são elementos prévios e necessários para o entendimento, porém não alcançou a perceber a

dimensão do vínculo do complexo relacional com o seu conteúdo, nem que o sujeito está integrado em dito contexto, colocando ao mesmo apenas como observador (KANT, 1987, pp. 41-63). É necessário apontar, que no mundo estão contidas todas as coisas, conhecidas e desconhecidas, todas as pessoas (os outros) e o próprio sujeito. Neste pensamento, o mundo é o recipiente organizado em diferentes níveis de conteúdo, iniciando no mundo subjetivo do indivíduo e expandindo-se até os confins do universo. Fala-se do meu mundo, que pode ser visto dentro do mundo familiar, que ao mesmo tempo pode estar no mundo cultural ou científico, que está no mundo da humanidade e assim sucessivamente em uma visão em que cada mundo está contido em algum outro, lhe conferindo um caráter de espacialidade a cada expressão. Cabe destacar, que o mundo não é o seu conteúdo senão aquilo que contém a totalidade das coisas e onde o sujeito está mergulhado e atua (PALMER, 2006, p. 137).

Assim, tentar compreender o mundo enumerando as entidades nele contidas não descreveria o que ele é e também não ajudaria a compreender o que ele é, porém, fica explícito que só o sujeito possui um mundo, ainda que exista nele. Dentro desta visão, há o pressuposto que faz diferença entre os sujeitos conscientes e o mundo físico que, na sua infinita variedade, fica englobado dentro do conceito de objeto. Fora do mundo não há compreensão e é através dele que se conhecem as coisas, onde atua o próprio ser do sujeito, funcionando como marco pré-conceitual, onde se encontram as experiências individuais e coletivas da historicidade. Portanto o entendimento do que é e de como condiciona a compreensão, surge como premissa necessária para avançar e proceder à definição de experiência e interpretação. Se o mundo não é o seu conteúdo, nem está formado pela ideia que dele possuem os sujeitos, a pergunta que indaga sobre o assunto deve partir de uma definição. Porém, chegar a este ponto requer um esforço importante, pois, ainda que sua presença seja percebida *a priori* (utilizando uma expressão kantiana), sua conceituação esquiva facilmente este processo porque o mundo é percebido conjuntamente com as entidades nele contidas, e ao mesmo tempo, compreendido desde seu interior já que também contém o sujeito que pretende esta compreensão.

A procura por uma resposta pode-se iniciar acrescentando o fator da temporalidade desenvolvida por Heidegger chamada de analítica temporal da existência humana. Cada sujeito está circunscrito a um período existencial delimitado temporalmente. É nesse período temporal específico que vivencia o devir da sua existência. O mundo não nasce com o sujeito senão que já existe anteriormente e é o sujeito que irrompe no mundo quando inicia sua existência temporal. Portanto, antes do sujeito estabelecer qualquer relação com as entidades do seu entorno, o mundo já existe previamente a qualquer objetificação, a qualquer relação sujeito-objeto. Esta condição de preexistência, somada ao fato de compreendermos tudo dentro do mundo é o argumento fundamental da expressão heideggeriana do *Dasein* (ser-no-mundo), justificando a afirmação de

Gadamer antes citada sobre a tradição. Como ocorre a compreensão dentro do mundo? O mundo como contentor do todo e de todos não é obstrutivo, ou seja, permite a percepção de todas as coisas e de todos os sujeitos nele contidos. A mesma afirmação pode ser dita das coisas e dos sujeitos no mundo. Sua existência não obstrui a visão (do mundo), e o agir cotidiano está pleno de ações que se realizam sem pensar, assim como de objetos que desaparecem da vista tornando-se transparentes pela força do costume.

Este mundo é mais do que apenas o campo das operações pré-conscientes da mente aquando (sic) da percepção; é o campo em que as atuais resistências e as possibilidades da estrutura do ser moldam a compreensão. É o campo onde a temporalidade e a historicidade do ser estão radicalmente presentes, é o lugar em que o ser se traduz em significação, em compreensão e interpretação. Numa palavra, é o campo do processo hermenêutico, processo pelo qual o ser se tematiza enquanto linguagem. (PALMER, 2006, p. 138)

Esta visão de conjunto integra o conteúdo com o contentor e é produto de uma compreensão que identifica um complexo de relações e sentidos estruturados em uma totalidade de significados. Não é um olhar analítico ou contemplativo que vai identificando os objetos pelo conhecimento de propriedades físicas como peso e dimensão ou de sua apreciação sensorial, senão aquele que o vê, relacionado num entorno que se mostra fluido e contínuo em uma visão de mundo. É quando este fluido se interrompe que o objeto perde a sua transparência e se mostra em um contexto funcional onde se revela seu significado. A compreensão está baseada neste conjunto relacional e é a base ontológica que permite entender os significados.

Heidegger demonstrou que as palavras dependem deste conjunto de relações que permitem ao ser tematizar-se na linguagem. O juntar de várias palavras, por si só, não alcança um significado pleno. Precisam ser estruturadas em um conjunto de relações a fim de alcançar algum significado, fundando-se em uma compreensão anterior que está na totalidade estruturada do mundo ao qual pertence o sujeito. Isto é, os significados não procedem do homem senão da totalidade relacional do mundo e é o homem que os expressa na linguagem. Portanto não é um sentido que o objeto recebe do homem e sim a possibilidade que lhe oferece o objeto ao indivíduo de manifestar-se ontologicamente na linguagem, tematizando seu significado em palavras. Então, como opera a compreensão?

Antes da publicação das obras de Hegel tratando da dialética entre essência e aparência, Alexander Gottlieb Fichte desenvolveu uma dialética epistémica explicando como as suposições ontológicas atuam na consciência. Elaborando uma complexa rede de relações recíprocas no pensar,

constrói a ideia desde a vontade teórica do sujeito até confirmar incondicionalmente a existência do saber. Este se projeta sobre a imagem do absoluto e coincide com a sua existência. Isto não significa uma adequação da representação ou do representado, o saber absoluto não é o ser absoluto, assim como tampouco sua anulação, senão o próprio ser em uma forma visível (SANTORO, 2007, p. 113). A base da sua filosofia está na antítese entre o Ser e o poderoso fluxo da vida. “A verdade é ter acesso ao próprio ser, acesso este em que o ser ao qual se tem acesso será, ao mesmo tempo e em contraponto, o agente de transformação daquele que a ele tem acesso” (FOUCAULT, 2011, p. 173). Neste contexto, a compreensão e o significado conjuntamente têm uma origem extra-subjetiva ocultando uma ideia elaborada que condiciona a linguagem. A forma em que esta compreensão se torna explícita é a interpretação. Desta forma, vai se configurando o conceito do círculo hermenêutico compreensão-experiência-interpretação.

Isto coloca em questão a chamada interpretação objetiva, entendendo-se corriqueiramente que esta procede unicamente de uma análise sem pressupostos. No momento em que a compreensão parte de uma visão de mundo como manifestação ontológica, questões tais como a validade da interpretação surge imediatamente. Mais ainda, uma questão filosófica, como então se tem a certeza da verdade? Heidegger é enfático quando o coloca desta forma: “a interpretação nunca é uma captação sem pressupostos de algo previamente dado” (PALMER, 2006, p. 140). A impressão que se tem de forma unânime em todos os pensamentos estudados é que a verdade é um conhecimento preexistente que deve ser procurado, e para saber que foi encontrado, deve cumprir uma série de condições, mas, principalmente ser comprovada de alguma forma para ter a certeza. Existe uma única verdade ou verdade definitiva? “Deve-se afirmar que a verdade não é uma moeda cunhada, que está pronta para ser guardada e usada” (HEGEL, 1974, p. 28). Desde a proposta cartesiana, o método pareceu ser o caminho para esta certeza. Mas, o método por si mesmo pode garantir a certeza? Será que a verdade para a natureza e para o homem é distinta? Não é este o propósito da ciência e da filosofia? Estas questões são o combustível que alimenta a reflexão epistemológica. Com respeito à verdade, a análise histórica mostra que constantemente houve verdades que tiveram uma vigência determinada e com o tempo, houve a necessidade de uma revisão e não poucas vezes, de uma mudança radical. Não foi por esta razão, que as mesmas ficaram inabilitadas para cumprir sua função como fundamentos na construção de conhecimentos que tivessem utilidade no seu momento. Enquanto consideradas como certas e válidas cumpriram cabalmente seus propósitos. Sempre se procura com a pretensão de encontrar sua versão definitiva, isto é, esta atitude deve estar incorporada como princípio de atuação. Sua comprovação constante com as vivências assim como a ética que a movimenta deve constituir-se em uma fronesis do conhecimento. Assim se coloca à verdade, não como um conceito petrificado e estático, senão como o resultado de um processo dinâmico, de uma constante retificação. Isto se aplica para todo e qualquer conhecimento, seja este

provido das ciências naturais ou do saber humanístico. A necessidade de certeza levou à epistemologia moderna a incorporar este princípio em seu proceder:

O fundamento cartesiano sobre a construção do conhecimento em que o mundo é abstraído em ideias foi alargado por Bachelard, outorgando à reflexão abstrata a superioridade sobre a percepção empírica quando a suspeição semeada por Descartes atinge com toda sua força os dados coletados pelos sentidos, pondo em prática o princípio da retificação da realidade. Este princípio pode enquadrar-se em uma tentativa de harmonizar a teoria e a prática quando os resultados dos procedimentos científicos, ao ser comprovados com a realidade, revelam uma discrepância que obriga a uma revisão do método (CARVALHO, 2010, p. 104)

Por sua vez, no âmbito das ciências do espírito, esta procura pela certeza no compreender é vista desde uma perspectiva histórica e busca esta retificação no confronto perpétuo entre o presente e o passado:

Escutar a tradição e situar-se nela é o caminho para a verdade que se deve encontrar nas ciências do espírito. A própria crítica que fazemos à tradição, enquanto historiadores, acaba servindo ao objetivo de localizar-nos na autêntica tradição em que nos encontramos. O condicionamento, portanto, não prejudica o conhecimento histórico, sendo um momento da própria verdade (GADAMER, 1997, p. 53)

Por outra parte, também é certo que embora o método científico tenha rendido benefícios consideráveis ao saber, também o é o fato de que não foi por este único caminho que se encontraram as soluções dos problemas. Ainda mais, as descobertas consideradas revolucionárias geralmente estiveram marcadas pelo uso de caminhos alternativos. “As condições externas, escreve Einstein, que se manifestam pelos feitos experimentais, não permitem ao cientista ser demasiado estrito na construção do seu mundo conceptual mediante sua adesão a um sistema epistemológico, por isto, deve aparecer perante o epistemólogo sistemático como um oportunista sem escrúpulos” (FEYERABEND, 1975, p. 3). Para chegar a estas afirmações, foi necessária uma ampliação de perspectiva que incorpore a visão histórica como contexto. Desta forma, a mudança do conceito de história e seu papel em uma redefinição dos saberes, tem sido um elemento comum nas reflexões epistemológicas que advogam por um câmbio de perspectiva necessário. Com esta visão, se dinamizaria ainda mais a construção do conhecimento e a colocaria em um horizonte humanístico. Desta forma, o prefácio da obra de Thomas Kuhn sobre as revoluções científicas, parte deste princípio de redimensionamento:

Se a história fosse vista como um repositório para algo mais do que anedotas ou cronologias, poderia produzir uma transformação decisiva na imagem da ciência que atualmente nos domina. Mesmo os próprios cientistas têm haurido essa imagem principalmente no estudo das realizações científicas acabadas, tal como estão registradas nos clássicos, e mais recentemente, nos manuais que cada nova geração utiliza para aprender seu ofício... Seu objetivo é esboçar um conceito de ciência bastante diverso [do] que pode [ria] emergir dos registros históricos da própria atividade de pesquisa (KUHN, 2006, p. 19)

A incorporação da história, redefinida em seu conceito, como elemento essencial em todo processo de busca do saber foi o empreendimento principal na obra de Wilhelm Dilthey, porém seria justificado através de uma mudança de paradigma (DILTHEY, 2010). A primeira consideração ao respeito estaria em estabelecer que, embora o saber como um todo possa ser alcançado por vias diversas, existe uma diferença de natureza fenomenal entre dois grandes mundos, o humano e o natural. Isto implicaria uma abordagem metodológica específica para cada um em virtude desta diversidade fenomenológica. A segunda estaria no encaminhamento em direção a uma nova ciência pós-moderna que procura sua humanização através de uma tradução das linguagens especializadas, procurando sua acessibilidade através da reflexão hermenêutica, permitindo assim, o diálogo que conduziria a uma unificação do saber (SOUZA SANTOS, 1989, p. 13).

Ao chegar a este ponto, é necessário esclarecer que não existe a pretensão de indicar quais os caminhos que deve seguir a ciência moderna e seu impulso natural de progredir, senão a de colocar em questão a experiência humana na práxis da vida, e mais especificamente, na práxis musical da juventude como uma vivência que marca sua existência e que irradia seus efeitos no seu entorno social. Uma práxis que serve de fundamento ao conceito de humanismo e que toma forma em saberes diferentes, em um **conhecimento de si** que se manifesta nas obras do espírito, como a música na sua criação, execução e contemplação. “Uma questão que precede a todo comportamento compreensivo da subjetividade e ao comportamento metodológico das ciências da compreensão, a suas normas e regras” (GADAMER, 1997, p. 16). Este entendimento foi antecipado por Fichte que afirmou no seu livro *Doutrina-da-Ciência*, chamado assim com o intuito de formular uma teoria sobre a teoria do conhecimento:

Temos de procurar o princípio absolutamente primeiro, pura e simplesmente incondicionado, de todo o saber humano. Esse princípio que deve ser absolutamente primeiro não se deixa provar nem determinar. Ele deve exprimir o estado-de-ação que não aparece nem deve aparecer entre as determinações empíricas da nossa consciência, mas

que, muito pelo contrário, está no fundamento de toda consciência e é o único que o torna possível (FICHTE, 1992, p. 43).

No percurso desta argumentação, é possível encontrar uma série de questionamentos de índole científica, metodológica e mais profusamente de ordem filosófica. Perguntas de grande profundidade e alcance como a determinação do saber, impregnada de dificuldades e armadilhas que desafiam a lógica, até questionamentos que o sentido comum não faria na cotidianidade do sujeito como seria, por exemplo, a pergunta sobre a existência da matéria. Porém, a observação da diversidade fenomenológica antes exposta, abre questionamentos relevantes sobre a natureza desta distinção a fim de contribuir com a reflexão epistemológica. Esta perspectiva oferece um amplíssimo terreno que é justamente ocupado pela diversidade de saberes práticos que integram a consciência e a história humana. Nesta diversidade, é possível encontrar um elemento comum e invariável em todas elas: a diferença não questionada entre a mente e o físico como ponto de partida do processo todo e como elo entre ambos os mundos. O indivíduo, em sua noção de ser diferenciado do mundo e dos outros, percebe sua existência através da dualidade mente-corpo. Esta dualidade tem sido durante séculos, o ponto de partida da maioria dos sistemas de pensamento formulados na história da filosofia. Pode-se determinar que, embora esta relação seja muito íntima chegando a identificar uma com a outra, a noção de que cada um possui um corpo como espécie de receptáculo ou portador da mente, mantendo uma separação essencial entre os dois, é universal. Quando incidentalmente alguém perde um membro em um trágico acidente, pode se perceber que houve uma mutilação deste recipiente, e a mente o percebe desta maneira, como a perda de uma parte de si. Porém, resultaria contraditório pensar que a mente como manifestação do eu tenha perdido um pedaço, por assim dizer. Pode-se analisar sem dúvida, que aquela pessoa ficará com um vestígio psicológico da perda, mas a integridade do seu eu permanecerá intacta.

...não temos dúvida de que as dores emocionais, disposições, imagens e orações que “cintilam na mente”, os sonhos, alucinações, crenças, atitudes, desejos e intenções, aparecem perante nós como mentais, enquanto as contrações do estômago que causam dor, os processos nervosos que o acompanham, e tudo mais ao que se pode atribuir uma localização definida no corpo aparecem como não mentais (RORTY, 1995, p. 13).

A mentalidade é uma intuição que está relacionada com um senso de não espacialidade; de uma carência de matéria que está acompanhada da noção de que a destruição do corpo não pode afetá-la e que de alguma forma as entidades ou estados mentais poderiam sobreviver sem necessidade do mesmo. Ainda que se rejeite a noção de substância mental, e se questione o *cogito* como sujeito de predicação, parece difícil contradizer esta intuição que separa um do outro de

maneira cartesiana. Esta separação também ocorre no plano funcional. É claro que a mente contém e processa todas as informações sensoriais e empíricas do entorno através do corpo e as transforma em abstrações, mas, ela também produz elementos através de procedimentos operacionais diferentes que são tão reais quanto os físicos e, no entanto, imateriais. Seu poder e realidade são tais, que se pode ver na história e na cotidianidade a pessoas que sacrificaram suas vidas por um ideal, isto é, encararam a destruição corporal em um ato que contradiz o forte princípio biológico da sobrevivência outorgando um valor superior a uma abstração. A justiça, o amor, a felicidade, a tristeza, as intenções, os desejos são sentimentos, estados mentais, movimentos da vontade e abstrações que são não substanciais e, mesmo assim, determinam a vida de todos. Leibniz afirmava que se pudessemos ampliar o cérebro ao tamanho de uma fábrica, de forma tal que pudessemos passear no seu interior, ainda assim não poderíamos ver os pensamentos (LEIBNIZ *apud* RORTY, 1995, p. 19). Os avanços atuais da tecnologia e a neurociência permitem ver a atividade cerebral ao ponto de poder localizar em que parte do cérebro acontecem certos pensamentos, mas, ainda assim há uma distância enorme até chegar à visualização dos pensamentos exposto por Leibniz e nem se sabe se isto será possível um dia. Recentes estudos em pacientes com lesões cerebrais causadoras de uma baixa reatividade emocional revelam que os mesmos se mostram limitados ou incapazes de raciocinar apropriadamente. De acordo com estes resultados, será necessária uma redefinição da objetividade proposta por Descartes e Kant já que estes estudos mostram que o verdadeiro cartesiano-kantiano, em termos do rigoroso **raciocínio objetivo** dissociado das emoções, é na realidade um paciente com uma lesão no córtex pré-frontal (DAMÁSIO, 1996). Mas, o objetivo principal é estabelecer que o que entendemos e percebemos como mente, abre um leque de pesquisa tão extenso e complexo quanto o mundo natural e que poderia estabelecer-se, por extensão desta separação, uma abordagem distinta sustentada pelas diferenças substanciais e funcionais entre ambos. Esta delimitação seria a base para uma separação entre as ciências naturais e as ciências humanas.

...partindo das tarefas da própria vida, desenvolveu-se por si mesmo e de maneira espontânea um grupo de conhecimentos ligados uns aos outros por meio da comunhão do seu objeto. Tais ciências são a história, as ciências econômica e jurídica e a ciência do Estado, a ciência da religião, o estudo da literatura e da poesia, da arquitetura e da música, das visões do mundo e dos sistemas filosóficos e por fim, a psicologia. Todas estas ciências descrevem, narram, julgam e formam conceitos e teorias em relação ao mesmo grande fato: a espécie humana (DILTHEY, 2010, pp. 19-20)

Este desenvolvimento que parte “das tarefas próprias da vida” (Idem, p. 19), estabelece uma relação, um intercâmbio em que a natureza determina em grande medida ao ser humano, mas ao

mesmo tempo, este se materializa, ou também poderia dizer-se, se objetifica em uma série de obras que são produto e reflexo desse mundo que foi processado na sua mente. Assim, a separação da mente com o mundo físico ocorre e existe de fato em relação à natureza, porém não se pode dizer o mesmo das provindas da mão do homem e cuja origem está na sua psique, na sua consciência. Elas têm sua raiz nas abstrações que tem validade no interior da mente e são projetadas ao mundo físico, ao exterior, levando consigo as marcas da sua progênie. Todo isto resulta em um produto que Dilthey chama o “estado de fato da humanidade” e que justamente seria o objeto de estudo das ciências humanas (DILTHEY, 2010, p. 22). E o que é, esse intercâmbio contínuo de criação e determinação entre a mentalidade e o mundo, entre o externo e o interno senão o conjunto de todas as vivências, a totalidade da própria Vida? Neste complexo de relações estão contidas: as percepções, vivências, memórias, juízos, conceitos, experiências, reflexões em fim, na totalidade das intuições e percepções ideais, é que se encontra o fundamento onde está o valor da obra humana, sua finalidade e significação.

Esta determinação conceitual esclarece com certa proximidade a pretendida limitação do objeto das ciências humanas, porém ainda não esgota sua essência. Existe uma conexão do sentido do ser com o físico, mais especificamente através do corpo que possuímos e que, ainda que distintos, há um ponto de contato, uma fronteira algo difusa entre ambos os mundos. A fisiologia trata diretamente com o que somos enquanto seres naturais e por esta causa pertence ao conjunto das ciências naturais, mas este lado natural está conectado com o nosso lado psíquico e por isto a medicina deve lidar constantemente com a dualidade enfermo-enfermidade para desvendar apropriadamente o problema (RICOEUR, 2010). Assim, como no estudo da mente existe uma derivação que procura seu substrato biológico para explicar seu funcionamento, o estudo da linguagem ou do canto apoiar-se-á em algum momento na estrutura fisiológica dos órgãos envolvidos. Porém, resulta claro que nesta interseção se encontrará o impulso científico que procura a explicação cada vez mais detalhada de um fenômeno observável que possa projetar-se futuramente em um processo de compreensão. Consequentemente, deve fundamentar-se em uma manifestação exterior da vida para voltar-se ao interior onde se originou para procurar, agora sim, a compreensão. Cientificamente podemos saber como cantamos, mas resultaria difícil que partindo de um conhecimento detalhado do aparelho vocal, possa-se deduzir o porquê cantamos, ou mais ainda seus diversos significados. O sentido desta dualidade conceitual, exterior-interior, determina uma diferença na natureza dos objetos de estudo das ciências naturais e as ciências humanas e marcam a direção para a sua compreensão:

[A dualidade exterior-interior] designa a relação existente na compreensão entre o que se manifesta pelos sentidos ao exterior da vida e aquilo que essa manifestação

produziu, aquilo que se manifesta nela, que há. É somente até onde a compreensão alcança que há esta relação entre o exterior e o interior, assim como é somente até onde o conhecimento da natureza alcança que existe relação dos fenômenos com aquilo por meio do qual eles são construídos (DILTHEY, 2010, p. 25).

Originados neste processo o homem projeta fora de si complexos relacionais engendrados na sua mente, porém não isentos de uma influência provinda da sua interação com o externo, no estado de fato da humanidade. Em sua interação com a natureza o homem aprende suas leis e constrói o conhecimento constantemente verificado com a realidade, explicada em sua funcionalidade, porém suas projeções ao exterior são objetificações de pensamentos, gestos, palavras, caracteres que são transferidas a um corpo físico social, em grupos, famílias, comunidades, igrejas, estados que ganham o estatuto de sujeitos e cuja funcionalidade está em leis internas que regem seu funcionamento. Assim podem-se desenvolver teorias sobre elas e serem objetos de estudo. Podem ser descritos e estudados, mas sua origem está no substrato mesmo da humanidade.

Quando Jean-Jacques Rousseau publicou o Contrato Social em 1762, enfatiza que a ordem social é um direito sagrado sobre o qual se fundamentam os outros, porém esclarece que este não vem da natureza senão que se fundamenta em convenções (ROUSSEAU, 2011, p. 21). Assim, podemos ver como o Estado é um sujeito visível e atuante em um aparato burocrático que se apoia em leis que em princípio, expressam a vontade de uma nação. Nem sempre estas leis estão escritas, mas delas emana um complexo de sentidos que são aplicados ao conjunto social onde se impõe o poder da comunidade expressa em imperativos. Desta forma, a comunidade, através deste complexo de sentidos, alcança à vontade individual que é submetida pela vontade geral em benefício do bem comum viabilizando assim as diversas instituições que compõem o corpo social. “Quando desempenho minha tarefa de irmão, de esposo ou de cidadão, quando executo os compromissos que assumi, cumpro deveres que estão definidos, para além de mim e dos meus atos, no direito e nos costumes” (DURKHEIM, 2004, p. 37). Esta afirmação de Durkheim estabelece dois fatos que vem sendo colocados: primeiramente a exterioridade das estruturas humanas e segundo, que elas voltam para o indivíduo modificando-o, determinando-o, como será analisado no contexto de atuação dos conjuntos musicais infanto-juvenis e sua prática musical como fato social. Por isto é possível falar de uma circularidade de relação que pode ser analisada hermeneuticamente.

Este processo de determinação mútua difere muito daquele encontrado na natureza em que se observa uma linearidade motorizada pelas sequências intermináveis do binômio causa-efeito. No seu estudo, é possível o reconhecimento de leis que fundamentam a possibilidade de predizer. Apoia-se na possibilidade de repetição, que é básica para o sustento do pensamento científico e espera que em igualdade de condições se obtenham resultados iguais. Estabelecida esta separação,

Dilthey afirma que o objeto espiritual (residente no estado de fato humano) é o alvo do estudo das ciências espirituais (*Geistwissenschaften*) surgindo para ser compreendido e por sua vez o objeto físico das ciências naturais surge no conhecer. Poderia se dizer que o conhecimento da natureza se explica e o do homem procura sua compreensão (DILTHEY, 2010, pp. 19-30) (PALMER, 2006, pp. 105-128). Neste esforço é importante destacar que Dilthey consegue visualizar as limitações da redução existente na relação sujeito-objeto como descrição do encontro humano com o mundo e da impossibilidade de separar sentimentos e sensações dos objetos ao estar incorporados em toda percepção. Porém, existe uma dualidade entranhada no humano que não existe na natureza, portanto haverá sempre a escolha de optar por um caminho metodológico em função do propósito perseguido. Desta forma, a validade de uma opção objetiva metodológica para a sociologia empreendida por Durkheim estaria na direção da explicação do fato humano através da sua objetificação, através da sua abordagem científica, procurando as regularidades que permitiriam as predições (DURKHEIM, 2004, pp. 49-63). Isso deixa em aberto qual seria então o processo a ser aplicado às ciências do espírito de forma tal que nos encaminhe à compreensão e que seja ao mesmo tempo, um conhecimento válido e objetivo acima do qual possa construir-se um sistema de pensamento. Desta forma o que se têm “não é uma diferença de métodos, mas uma diferença dos objetivos de conhecimento” (GADAMER, 1997, p. 15).

Nesta tentativa, Dilthey resgatou de Schleiermacher o uso que ele fez da hermenêutica por ele usada na exegética filológica como método de análise científico de textos, para ser aplicada na sua proposta para uma *Crítica da razão histórica* desenvolvida ao longo da sua obra (ZAGNI, 2012, p. 11) (PALMER, 2006, pp. 91-103). Estabelece uma metodologia baseada na hermenêutica como ciência provinda dos estudos humanísticos e fundamentada na relação sistemática entre a experiência como vivência, a expressão como objetificação de vivências e a compreensão para definir assim sua fórmula de método a ser aplicado nas ciências do espírito. Tomando como ponto de partida as condições necessárias para o conhecimento estabelecidas por Kant nas categorias, assim como a relação espaço-tempo como marco fundamental para o conhecimento, desenvolve-se um raciocínio cujo propósito é estabelecer a objetividade do vivenciar procurando o valor apreendido do mundo espiritual. Esta tarefa de criar categorias espirituais paralelas às formuladas por Kant para o conhecimento, resultou ser um desafio de grandes proporções. Fundamenta-se nos predicados enunciados onde podem encontrar-se os modos de apreensão e desta forma, no vivenciar individual, surgem predicados universais que se aplicam às objetivações da vida. Estes modos de apreensão são categorias de ordem espiritual que formam conexões sistemáticas e estas categorias são formas enunciativas sobre a realidade. As conexões entre vivências ganham significado no contexto relacional e viabilizam a compreensão de si e a compreensão de outros sujeitos (DILTHEY, 2010, p. 169). Exemplificando: “Uma experiência de amor romântico não se baseia

num só encontro, mas reúne eventos de vários tipos, tempos e lugares; no entanto, a unidade de sentido que têm enquanto “experiência” eleva-as da corrente da vida e junta-as em uma unidade de sentido, i. e. em uma experiência” (PALMER, 2006, p. 114). Para isto não se considera a experiência como um ato reflexivo da consciência, como um conteúdo consciente, senão uma atitude perante a vida que é dada de um modo pré-reflexivo na significação. Posteriormente, esta pode emergir da memória e tornar-se objeto de reflexão; deixar de ser experiência imediata alcançando o nível da consciência, possibilitando sua manipulação nos diferentes processos do raciocínio. Porém, existe um problema de difícil demonstração: como é que os complexos relacionais individuais que determinam o sentido da vida de cada um chegam a transformar-se em sentidos universais? Sem esta premissa a possibilidade de tornar estes significados em objetificações que viabilizem uma estrutura de validade para um sujeito coletivo fica comprometida, assim como o propósito de construir um método cujos resultados sejam “verdadeiros”. Embora a possibilidade de uma hermenêutica do sujeito seja possível estabelecendo a interlocução de significados entre as unidades vivenciais da experiência individual e a vida pessoal como um todo, como a praticada por Foucault com sua tese do “cuidado de si”, podendo assim viabilizar sua própria compreensão (FOUCAULT, 2011), sua universalização parece inviável se os significados permanecem atrelados a um único indivíduo, dificultando a compreensão de outros sujeitos. Nas palavras de Ricoeur:

O que eu sou para mim mesmo só pode ser atingido através das objetivações de minha própria vida. O conhecimento de si mesmo já é uma interpretação que não é mais fácil que a dos outros; provavelmente, é mais difícil, porque só me compreendo a mim mesmo pelos sinais que dou de minha própria vida e que me são enviados pelos outros. Todo conhecimento de si é mediato, através de sinais e de obras (RICOEUR, 1990, p. 27).

A resposta poderia estar em desconstruir o foco de atenção na epistemologia introduzindo uma virada ontológica. Como colocado no início, se a questão não é o que fazemos ou, o como fazemos ou deveríamos fazer e se procura aquilo que acontece antes do que queremos e fazemos, se estará deslocando o assunto para aquele espaço das operações pré-reflexivas e anteriores à consciência, onde se encontra o mundo que nos determina e que é comum a todos, o elemento que unifica ao coletivo e, por conseguinte, contendor dos princípios universais.

No plano temporal, a vida está contida em uma determinação categorial que é o fluxo contínuo do tempo fazendo que possa referir-se ao transcurso da vida, porém este sentido existe como uma unidade sintética da consciência e está relacionada com as vivências que produzem a consciência histórica ou historicidade. A definição de Schopenhauer sobre o tempo acima citada e a definição dada por Dilthey são bastante similares. Porém, existe uma diferença importante, se para

Schopenhauer as abstrações providas das vivências “são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos” mostrando o seu niilismo, para Dilthey a realidade do presente está em oposição à lembrança do passado e às representações do futuro que “surgem no desejo, na expectativa, na esperança, no temor e no querer” em um contínuo vivenciar que preenche a plenitude da vida (DILTHEY, 2010, p. 170). Isto fundamenta a visão que se têm da filosofia diltheyana como a de uma **filosofia da vida** que inevitavelmente parece ter uma similaridade com a *Filosofia da Vida* de Schlegel e uma identificação aparentemente involuntária com os escritos hegelianos e sua tese do espírito objetivo (SCHLEGEL, 1847) (HEGEL, 1974). Dilthey mostra que o mundo não é uma construção ideal senão “uma relação experimental na qual o mundo é diretamente real num sentido prático e também teórico” (BARACUHEY & SCOGULIA, 2003, p. 263). O assunto relevante para esta reflexão está no encaminhamento para a escolha de um método apropriado para o objeto de estudo desta proposta.

A delimitação entre ciências naturais e ciências do espírito, não procura uma oposição de áreas de conhecimento senão uma orientação metodológica que considere e antecipe a finalidade da reflexão. Existe uma oposição, mas, na realidade estaria entre os conceitos de ideologia e utopia. Ambas situam-se sobre um fundo comum que está na realidade, porém estão em perspectivas diferentes. Enquanto a ideologia olha desde o passado a utopia se projeta a um futuro que está ainda porvir: “as ideologias se acomodam à realidade que justificam e dissimulam, ao passo que as utopias enfrentam a realidade e a fazem explodir” (RICOEUR, 1990, p. 88). Por isto, uma utopia é uma expectativa que procura a mudança de uma realidade existente para outra que no momento é apenas uma ideia, ou seja, ainda inexistente. Neste caso, somente a história pode responder se uma utopia era o que pretendia ser, avaliando sua capacidade para mudar o *status quo*. Adicionalmente, aquele que não possui pressupostos não tem capacidade para formular questionamentos, portanto, as ideologias são distanciamentos de uma realidade que se questiona com base nas experiências passadas (MANNHEIM, 1987). Esta questão traz à tona o problema hegeliano entre relativismo e relacionismo ao que Ricoeur responde: “as condições da solução parecem-me estar contidas num discurso de carácter hermenêutico sobre as condições de toda compreensão histórica” (RICOEUR, 1990, p. 91). Considerando o saber humano como uma unidade que engloba o entendimento do mundo e a autocompreensão da humanidade, a introdução do marco referencial histórico como fundamento para a compreensão e a introdução da hermenêutica como método de estudo, são considerações valiosas para a definição metodológica deste trabalho, procurando uma perspectiva que permita uma visão ancorada na realidade ontológica.

Este referencial histórico foi revisado pela hermenêutica filosófica e transformado num conceito ontológico conhecido como horizonte existencial. Este termo refere-se a um conjunto relacional de experiências acumuladas individualmente e que procedem do contexto da totalidade

da vida. Esta inclui todo tipo de vivências armazenadas na memória em formas linguísticas e não linguísticas. Parte do princípio que considera a história não como um elemento fora do sujeito senão o sujeito como parte da história, de tal forma, que todo indivíduo é portador de uma tradição que o molda pelo princípio da vivência dentro da história, acrescido de todos os pré-juízos e preconceitos já adquiridos (GADAMER, 1997, p. 396). Esta perspectiva lhe outorga ao indivíduo uma visão que abarca e encerra tudo o que é visível desde seu ponto de vista, divisando na borda sua fronteira histórica. Este limite tem a característica da flexibilidade que lhe permite ampliar-se constantemente na medida em que se dá o processo de compreensão, sempre na direção da abertura e nunca do estreitamento, direção que aponta para um padrão cada vez mais próximo do correto enquanto atitude ética. Por esta razão, vem à tona a necessidade da história para a compreensão dos fenômenos humanos visto que tudo pode ser inscrito na temporalidade e que o passado persiste no presente em forma de pressupostos. Este ponto de vista orientará a análise da criação das obras musicais aqui propostas como resultado de uma visão de mundo, compreensão, experiência, interpretação e sua fenomenologia como interlocutora entre os horizontes existenciais do compositor, os jovens executantes e os espectadores.

Recapitulando, estaria ainda para serem respondidas perguntas fundamentais que interrogam sobre a compreensão e sua relação com a verdade, a interpretação, a necessidade ou não de universalizar o sentido individual da vida e finalmente como alcançar uma compreensão que contemple uma reflexão do repertório aqui proposto dentro do círculo hermenêutico desde uma perspectiva ontológica dos envolvidos. Para isto se há de recordar que a hermenêutica, teve seu reingresso como sendo uma técnica de análises textual que Schleiermacher tomou das exegeses filológicas das escrituras para elevá-la à categoria de conjunto de regras universalmente válidas para alcançar uma compreensão tal, que supere incluso a do próprio autor da obra (ZAGNI, 2012, p. 21). Desta forma, trata-se de atingir a subjetividade daquele que escreve e a linguagem é considerada um veículo a serviço da individualidade, porque parte do ato do pensamento que gera o discurso. Assim, a interpretação adquire um matiz psicológico e penetra a individualidade do autor através de uma postura crítica comparativa que o confronta com o leitor e com outros sujeitos conhecidos (PALMER, 2006, pp. 91-103). Posteriormente, Dilthey amplia ainda mais o campo hermenêutico quando a aplica ao estudo da história. Nesta visão, a história é considerada o maior documento da produção humana e contentora definitiva das experiências vividas individual e coletivamente. O texto a ser interpretado é a própria realidade, o próprio encadeamento histórico que precede à produção de qualquer texto ou obra humana e que neste caso, o repertório escrito para tal fim, sua interpretação técnica e estética e a fusão de horizontes entre todos os participantes do fato musical no entorno dos conjuntos infanto-juvenis, será o objeto desta análise. Com estes princípios, Dilthey procurou a elaboração de uma metodologia que tivesse uma dimensão científica comparável à

ostentada pelas ciências naturais, porém, específica das particularidades fenomenológicas do mundo espiritual transformando-se em uma empreitada epistemológica, em uma construção de uma teoria do conhecimento própria das ciências humanas (PALMER, 2006, pp. 105-128). Neste ponto surgiu a crítica ao individualismo diltheyano “que ainda pertence a essa geração de neokantianos para quem o pivô de todas as ciências humanas é o indivíduo, considerado, é verdade, em suas relações sociais, mas fundamentalmente singular” (RICOEUR, 1990, p. 25). Por isto, será necessário que este assunto se resolva com o intuito de aplica-lo aos sujeitos coletivos deste trabalho, como são a orquestra e o público relacionado.

A introdução do conceito de historicidade traz à tona um assunto de capital importância para a validade do conhecimento. Desde a argumentação trazida a partir das ideias de Descartes, a necessidade de objetividade permanece vigente como um dos fundamentos requeridos para a construção do conhecimento. A ciência viu este problema desde muito cedo e assimilou-a na sua epistemologia. Por outro lado, os ideais do Esclarecimento (*Aufklärung*) e sua carga positivista, exerceram um papel fundamental no desmerecimento de todo conhecimento prévio a fim de manter a pureza do pensamento científico e sua pretensão de verdade. “A ciência, tanto no princípio quanto na sua necessidade de coroamento, opõe-se absolutamente à opinião” (BACHELARD, 2000, p. 16). Esta atitude rejeitou fontes como a tradição, a opinião e o preconceito colocando-os em dúvida e fazendo o possível para que não interferissem no processo científico. Ao colocar e descrever o papel da historicidade fica claro que, ainda que a primeira ruptura epistemológica continue sendo um princípio necessário para a prática científica e a tarefa de despojar-se do lastro histórico possa ser limitada, nunca será eliminada por completo, antes bem, será o elemento fulcral nesta interpretação. Se bem que a força própria da tradição e o esforço de grandes pensadores como Vico antigamente e, mais recentemente Gadamer fizeram importantes contribuições para restaurar seu valor, esta realidade obriga a uma incorporação do preconceito dentro desta reflexão como manifestação da historicidade, já que o mesmo exprime a estrutura de antecipação da experiência humana (RICOEUR, 1990, p. 39).

Assim, depois de ter iniciado esta reflexão com a tese de uma teoria do conhecimento como fundamento, poderia agora redimensionar-se ao colocar a reflexão naquilo que está antes de como o ser conhece e colocar a interrogação sobre como o ser encontra o ser. Justamente, é este campo da consciência pré-reflexiva que abrirá o caminho para as indagações de Husserl e Heidegger e de maneira infinitamente mais modesta, neste trabalho. Esta grande virada ontológica foi introduzida por Heidegger quando na sua grande obra, *O Ser e o Tempo* inicia sua reflexão hermenêutica desvendando a pergunta que interroga ao ser sobre si próprio (HEIDEGGER, 1926, pp. 13-48). Desta forma, a questão epistemológica fica em um plano posterior e delimitada segundo os objetos a serem estudados, fazendo com que o assunto metodológico seja posterior à fundação ontológica.

Assim, a hermenêutica deixa de ser uma reflexão sobre as ciências do espírito e passa a ser uma reflexão sobre o próprio substrato onde se fundamentam todas as ciências, uma busca que procura compreender a base mesma sobre a qual se edifica todo e qualquer conhecimento, uma indagação do próprio ser e sua atuação no mundo, seu ser-no-mundo, o *Dasein*.

2. A experiência estética no contexto dos conjuntos musicais infanto-juvenis

2.1 A experiência estética

No capítulo anterior, o termo experiência foi analisado desde vários pontos de vista. Desde a perspectiva empirista, a experiência engloba um conjunto de impressões residuais causadas pelos fenômenos externos os quais, em contato com os sentidos, acionam a mente humana provocando respostas diversas que vão de memórias sensoriais, até a própria noção do eu e da existência. Este conceito foi alargado ao ponto de fundamentar o princípio que sustenta a historicidade, cuja unidade de significado é a vivência: unidade ontológica e elemento construtivo do conjunto relacional que determina o horizonte existencial e o espaço da operação pré-consciente. Em virtude da indagação proposta neste trabalho, a obra artística encontra-se no centro das interações dos envolvidos de forma tal, que cada um deles se relaciona com os outros através da própria obra, em um complexo de experiências que partem da percepção sensorial estimulante da música como arte. A percepção musical nestes termos obriga à análise crítica para definir e estabelecer como ocorre este fenômeno, de quê maneira afeta a subjetividade e consequentemente à experiência pessoal e coletiva, em uma vivência que se conhece como experiência estética.

A origem etimológica do termo estética está no vocábulo grego *aisthetikos* (αἰσθητικός) cujo significado seria **perceber** ou **apreender pelas sensações**. Ao mesmo tempo, esta deriva de *aisthanomai* (αἰσθάνομαι) que significa **conhecer através dos sentidos**, fazendo com que este **sentir** vincule percepções sensoriais e entendimento, relacionando no próprio conceito, a resposta sensorial e a cognição (HIRSTEIN & CAMPBELL, 2009, p. 1). Na antiga Grécia, a Arte e o Belo eram considerados definições separadas e independentes. A *Poética* era o fundamento da doutrina da arte antiga e designava o fazer artístico propriamente, desta forma, a Arte consistia em imitar os objetos ou acontecimentos do mundo sensível pondo em prática alguma maestria no domínio da matéria em questão. Por outro lado, o conceito do Belo era para Platão a manifestação evidente das Ideias, constituindo-se em via de acesso aos valores (ABBAGNANO, 2007, p. 376). Para Aristóteles, o Belo consistia na apreciação da ordem e da simetria como princípios formais, incorporando adicionalmente a ideia de *catarse*⁴ como consequência possível da experiência estética. Estas definições basicamente situam o fenômeno em duas instâncias separadas. Uma está

⁴ **Catarse:** Libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe. (ABBAGNANO, 2007, p. 120)

colocada no sujeito e a outra partindo do objeto. Assim, inicia-se uma dualidade que perdurará por muito tempo dificultando sua reflexão por ter implicações complexas e distintas segundo a perspectiva escolhida. Uma definição moderna designa a estética como uma “parte da filosofia voltada para a reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1253). Observa-se que no vocábulo moderno se incorporam ao conceito as noções de beleza e arte. Esta junção ocorreu de forma gradativa e até certo ponto natural, já que toda reflexão moderna que contemple a percepção representacional ou fenomenológica do mundo teria que incluir os conceitos de beleza e de arte por causa de seu fundamento sensorial. Porém, é possível estabelecer algumas contribuições significativas que delinearam o termo na sua acepção moderna.

Charles Batteux, em seu tratado *As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746) argumenta que todas as artes se fundamentam na “imitação do belo natural” (BATTEUX, 2009). Na primeira parte do texto, estabelece que este princípio se aplique em termos gerais à poesia, à pintura, à música e à dança. Desta forma, o seu esforço teórico está direcionado a redimir a *mimesis*⁵ (imitação) platônico-aristotélica e combiná-la com a beleza natural. No entanto, esta imitação não constitui uma busca pela representação exata, senão uma imitação alargada com a contribuição do artista. Assim, se procura a criação de uma ficção baseada na verdade (*Vera fictio*) onde “a imitação somente se completa como perfeição de arte se o estado do gênio preenche-o como se fosse uma “ideia viva”, que o faz esquecer-se de si mesmo” (BATTEUX, 2009). Cabe destacar, a importante contribuição que estaria na introdução da noção de gosto e de gênio, posteriormente estudadas pelos principais representantes do Idealismo Alemão como conceitos vinculados à arte, impulsionando a teoria estética (VINJE, 2002). Professor de retórica, filosofia e poesia grega e latina no *Collège Royal de Paris* em fins do século XVIII, diferenciava as artes liberais, cujo propósito seria o prazer, daquelas mecânicas cujo fim seria mais prático. Em termos de conhecimento, acreditava que a arte continha uma complexa verdade oculta em sua estrutura e desenvolvimento, mas suas ideias estavam próximas do que poderia ser chamado um cartesianismo estético.

O responsável pela reinserção do substantivo **estética** no séc. XVIII é atribuída a Alexander Gottlieb Baumgarten. Na sua obra *Aesthetica* publicada em 1750, a define como: “A Estética (teoria das artes liberais, gnosiologia inferior, arte de pensar o belo, arte da analogia racional) é a ciência

⁵ **Imitação** - (Do lato *imitatio*, e no grego *mimesis*). Chamavam os pitagóricos de *mimesis* (imitação), a cópia que as coisas procediam dos *arithmoi* (números), que eram as realidades essenciais e superiores, copiadas por aquelas. Foi partindo da ideia da *mimesis*, que alcançou Platão a da *metexis*, da participação, pois as coisas são, de certo modo, imitações das ideias. Tanto a doutrina dos pitagóricos como a de Platão foram combatidas por Aristóteles, embora admitisse este que a imitação, já do ângulo psicológico, fosse característica do homem. (SANTOS, 2012)

do conhecimento sensitivo.” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). “Embora claramente vinculada com a formação do artista e do crítico, os quais igualmente devem beneficiar-se de um sistema capaz de articular e legitimar no seu interior a beleza sensível e a beleza do pensamento, a estética de Baumgarten está comprometida antes de tudo com as condições universais em que se manifesta o belo” (TOLLE, 2007, p. 6). A proposta de Baumgarten atrelada á **manifestação do belo**, está sintonizada com o desenvolvimento de sua teoria do conhecimento sensível onde esta manifestação se aborda fenomenologicamente, porém, ainda está presente a dualidade que separa a beleza sensível da beleza do pensamento. Além de fornecer uma denominação que universalmente foi aceita para etiquetar uma nova vertente da filosofia, a ligação estabelecida com o conhecimento viria a estabelecer um novo marco referencial para a evolução de uma teoria. Partindo deste ponto, em que há uma nova ampliação da base do conceito, este se coloca de forma tal que passaria a designar, dentre outras coisas, um tipo de juízo, um tipo de objeto, um tipo de valor, um tipo de atitude e um tipo de experiência. Estes desdobramentos, que implicam definições concretas sobre o belo, o gosto e o gênio, colocam o conceito em uma visão multifacetada e obrigam a uma reflexão que busque um entendimento unificado sobre o que é a estética, de forma tal, que possa estabelecer-se sua relação com a experiência em termos ontológicos.

Anteriormente, foi mencionado que Emanuel Kant em sua *Crítica da Razão Pura*, havia definido a Estética transcendental como a ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*, mais especificamente, do tempo e o espaço, verificando alguma coincidência com o proposto por Baumgarten. Assim, com este termo, Kant denomina as condições fundamentais e necessárias para todo conhecimento empírico estabelecendo um marco espaço-temporal em que qualquer existência é percebida em uma sucessão de determinações chamadas de experiência (KANT, 1987, p. 52). Até aqui poderia ser considerada apenas uma teoria perceptiva não muito distante da proposta pelos empíricos e enquadrada ainda na dualidade sujeito-objeto, porém, sua contribuição se torna relevante e referencial para todos os estudos posteriores quando o mesmo é vinculado com a faculdade do juízo.

O juízo em Kant é uma faculdade legislativa *a priori*. Se for aplicado para permitir a subsunção do particular como conteúdo do universal seria juízo reflexivo (estético e teleológico). Se pelo contrário, o universal é dado primeiramente para conceber o particular, então seria juízo determinante (teórico e prático). Desta forma, quando um objeto é representado de forma subjetiva, esta representação está dividida em duas partes, a saber, uma em que sua representação serve ou pode servir, para a determinação do objeto como conhecimento e onde reside seu valor lógico fenomenal e outra parte desta representação, que pertence unicamente ao sujeito e que seria justamente a qualidade estética. Esta parte da representação subjetiva, que não contribui para o conhecimento do objeto e que pertence ao sujeito exclusivamente, seria o prazer ou o desprazer

causado pelo objeto, fundamentando neste, o juízo do gosto que seria reflexivo-estético (KANT, 1876, p. 24) (VASCONCELOS, 2012). Assim, para Kant o juízo é uma faculdade intermediária entre o entendimento e a razão e lhe assigna uma aplicação segundo a seguinte tabela:

Faculdades do Espírito	Faculdades do Conhecer	Princípios <i>a priori</i>	Aplicação
Faculdade de conhecer	Entendimento	Conformidade com as leis	Natureza
Sentimento de prazer ou desprazer	Juízo	Conformidade com a finalidade	Arte
Faculdade do querer	Razão	Objeto Final	Liberdade

Tabela 1 (KANT, 1876, p. 29)

Desta forma, define o gosto como juízo e o localiza especificamente no sujeito. O prazer ou desprazer produzido seria um estado em que este se encontra como resultado da representação do objeto e sua ligação com algum interesse particular. Paul Ricoeur confirma: “na esfera estética, a experiência de ser apreendido pelo objeto precede e torna possível o exercício crítico do juízo, cuja teoria fora feita por Kant no capítulo intitulado *Juízo do Gosto*” (RICOEUR, 1990, p. 38). Neste sentido, relaciona o juízo do gosto com o juízo do belo determinando que a diferença estivesse em alguns preceitos. No caso do juízo do belo deve cumprir os seguintes: que o prazer provocado seja desinteressado, que sua validade seja universal e não relacionada com qualquer categoria conceitual, que esteja livre de propósito ou utilidade, resultante do “livre jogo da imaginação” e que independa de ser desejado (HIRSTEIN & CAMPBELL, 2009, p. 2). Fazendo uma analogia da trilogia crítica (Crítica da Razão Pura, Crítica do Juízo e a Crítica da Razão Prática) com a tabela proposta pelo próprio Kant, poder-se-ia visualizar que seu intuito é construir uma ponte que consiga unir a esfera teórica com a prática, entre o conhecimento dos objetos e a realização da liberdade, e que o sentimento estético seria o incumbido desta realização. Com o belo, como símbolo da moralidade ao identifica-lo com o bem, se busca transpor o abismo entre as faculdades abrindo assim, o caminho para a consideração ética da arte (SATIE, 2009, pp. 32-33) (BARBOZA, 1966, p. 149) (CASSIRER, 1968, p. 329).

Embora os escritos Kantianos possuam uma arquitetura racional admirada por muitos pela consistência argumentativa, a conexão entre o mundo sensível e a esfera conceitual através da intermediação do juízo não parece muito bem resolvida. Isto porque Kant esvazia o juízo estético de qualquer significado cognitivo confinando-o em um princípio subjetivo e reduzindo-o ao senso comum (GADAMER, 1997, p. 84). Por sua vez, Cassirer expressa que Kant, acaba empurrando o raciocínio até os limites metafísicos em suas considerações sobre o sublime, para poder assim estabelecer a correlação entre o biológico e o estético, entre a ideia de organismo e a ideia do belo (CASSIRER, 1968, pp. 325-326). Este âmbito metafísico seria também a razão pela qual Cassirer,

rejeita as teorias românticas da arte com conceitos como a liricidade ou a inefabilidade. Para ele o que conta é o problema das formas da arte, enquanto elementos essenciais da objetividade artística enfatizando o fato de serem “constructos intelectuais e racionais” (CALABRESE, 1987, p. 28). O resultado desta oposição estaria enquadrado na dualidade originária do problema, na dualidade sujeito-objeto. Enquanto Kant direciona seu esforço racional para vincular ambos os mundos através de uma espécie de ponte que os comunica, insistindo por assim dizer em sua separação, Cassirer se posiciona do lado do objeto artístico, rejeitando o outro lado ao relegá-lo como consequência, situando no objeto a causa da interação. Na busca de uma solução, seria necessário estabelecer como opera este trânsito de uma operação sensível, que parte do conceito do gosto como fundamentação biológica, até um conceito basilar da estética chamado por alguns como o “espírito do belo” e sua relação com o conhecimento e o espírito. Citando a Gadamer:

A longa pré-história desse conceito, até ser transformado por Kant como fundamento da sua crítica do juízo, permite reconhecer que originariamente *o conceito do gosto* possui um cunho mais *moral* do que estético. Descreve um ideal de genuína humanidade e deve sua cunhagem ao empenho de se distinguir criticamente do dogmatismo da “escola”. Foi só mais tarde que restringiu o uso do conceito ao “espírito do belo” (GADAMER, 1997, p. 74).

Indagando sobre os fundamentos do conceito do gosto, Gadamer resgata um clássico do Século de Ouro da língua espanhola, a obra de Baltasar Gracián *Oráculo manual y Arte de Prudencia* publicada em 1647. O escritor espanhol, partindo do princípio do gosto sensível, cria uma relação de grande interesse quando localiza nesta reação de natureza íntima e pessoal, a raiz do julgamento espiritual das coisas. Separado do mero instinto, o gosto parte de uma aceitação ou recusa imediata perante um estímulo sensorial, colocando-se entre este e a liberdade espiritual, de maneira análoga ao juízo estético e se misturando ao mesmo em algumas ocasiões. A possibilidade de escolha perante a satisfação de alguma necessidade primária faz com que o indivíduo se distancie de forma tal que, antes de lançar-se irreflexivamente movimentado pelo instinto animal, se refreia para dar tempo de julgar antes de agir, ativando a razão para decidir. Desta forma, Gracián aponta que, considerando o gosto um saber, não há apenas uma formação para o espírito, no sentido da cultura, senão também haveria uma formação para o gosto. Isto possibilita estabelecer, através da formação e a convivência, um valor referencial que se chamaria de **bom gosto**, de forma tal que estaria integrado ao conjunto de valores necessários para a formação ideal da sociedade, ou de uma sociedade instruída (GRACIÁN, 2007). Daí que sua obra não seja um tratado ou um ensaio, senão um manual que busca orientar a vida prática das pessoas e mais especificamente a vida do homem público do seu tempo (GADAMER, 1997, p. 75). Assim, se pode tratar o conceito do gosto como uma forma de conhecimento. Considera-se de bom gosto a capacidade de manter distância de si

próprio e das necessidades particulares, deixando de ser um assunto privado ao manifestar-se publicamente e prevalecendo a norma social quando praticado. É neste ponto em que um valor, que em princípio surge na esfera do particular, ultrapassa a subjetividade individual e se transforma em um referencial universal que atua como uma instância de julgamento, podendo contrariar inclusive a preferência particular, porém não aplicado segundo a norma da imitação senão a do seguimento. Desta forma, o gosto é algo que se deve ter que não pode ser demonstrado e nem simplesmente substituído pela mera imitação. Possui uma pretensão de validade fazendo com que sua aplicação seja segura, sem precisar de razões, limitando-se a aceitar ou rejeitar sem hesitar. Por isto pode ser considerado um sentido. Assim, este sentido de caráter universal reconhecido socialmente como bom gosto, é uma sensibilidade que rejeita imediatamente tudo o que o contraria ou lhe parece chocante, fazendo com que o observador que não o possui, considere a reação como incompreensível (GADAMER, 1997, pp. 76-77). Agora, a normativa da aplicação do gosto, não é uma regra escrita ou localizada em um lugar específico senão que se extrai de uma generalidade do comportamento social e, portanto, mutável constantemente. Desta forma, o processo de seguimento ocorre na forma duma adequação constante e não em uma aceitação cega e obediente em que a norma orienta e o indivíduo põe em prática seu juízo particular a fim de adaptar-se segundo a sua conveniência (o gosto pessoal) com o intuito de manter ou conquistar o reconhecimento dos outros. Por isto é um discernimento espiritual e a moderação faz parte do seu contexto. Assim, no preceito N° 28, Gracián expressa:

Não sejas vulgar em nada. Não te deixes levar pelo gosto. Grande sábio é aquele que se cuida de preferir o que preferem muitos. [...] Que o teu entendimento não se confunda com as falsas maravilhas do vulgo, que não passam de simples aparências. Se te deixas seduzir pela necedade da gente corrente, terás grandes e tristes desenganos (GRACIÁN, 2007, p. 49).

Desta forma se explica que seja precisamente na prática que se mostre seu verdadeiro valor. Sua fundamentação é subsumida de um universal, mas sua aplicação é sempre em um caso específico. Resiste-se a uma demonstração lógica e, no entanto, complementa e acompanha o juízo lógico ajudando a determiná-lo, corrigindo-o e orientando sua aplicação em cada caso particular. Esta situação é comparável à aplicação da normativa jurídica. Embora a lei esteja escrita, ela representa um universal que dificilmente pode ser aplicado diretamente a todos os casos possíveis. Portanto, será preciso o uso de um juízo que interprete e pondere a norma a fim de aplicá-la especificamente a cada caso a partir de uma jurisprudência e aqui justamente, por causa da constante interpretação, a hermenêutica contribui com o direito para promover sua concretização na realidade cotidiana (GADAMER, 1997, p. 79). Assim, o sentido do gosto se projeta da

subjetividade individual até a subjetividade coletiva e vice-versa. Cabe agora determinar em que momento este exercício do gosto se torna juízo estético.

O conhecimento sensível provoca um juízo que pondera as ideias em uma esfera que supera a matéria propriamente dita e as leva a um mundo espiritual, ao mundo dos valores humanos, abrindo as portas para o entendimento de como se produz a relação do ser com o objeto artístico. Agora, é claro que nem todo objeto é arte porque não é qualquer objeto que provoca um juízo estético, assim como o indivíduo não experimenta com qualquer objeto uma percepção estética. Esta forma parte do conhecimento sensível e está ligado de forma estreita à percepção sensorial, mas, fica claro que é uma percepção que provoca uma resposta peculiar, resultado do estímulo que parte de determinados objetos que acionam o mecanismo da apreciação artística. Portanto, há um intercâmbio dinâmico entre a beleza como conceito e um objeto em cujas características reconhecemos o belo, produzindo uma resposta prazerosa em termos estéticos. Porém, o belo esteve ligado segundo vários autores a um ideal da natureza (BATTEUX, 2009) (BAUMGARTEN, 1993). Esta ligação, de acordo com estes autores, está em que a origem da ideia do belo é uma referência constante ao chamado belo natural. Desta forma, justificam as teorias que sustentam que a beleza artística provém da imitação da beleza natural, sendo incapaz de acordo com esta tese, de ter uma origem distinta. O problema está em que qualquer imitação da natureza seria sempre um produto imperfeito, de forma tal, que nenhuma imitação poderá superar as qualidades do objeto natural porque sempre seria uma cópia. Mas, acontece que a imitação artística não procura uma cópia senão extrair alguma essência do original que será reconhecida na obra (DAVEY, 2011). “Na obra se trata não de uma reprodução do ente isolado e a cada vez diante-da-mão, mas, ao contrário, da reprodução da essência em comum das coisas” (HEIDEGGER *apud* MOOSBURGER, 2007, p. 22). Portanto, esta característica do belo está diretamente relacionada com um elemento de ordem essencial e por esta causa ontológico.

Outra questão importante está no momento da contemplação do belo natural. Quando se admira como bela uma paisagem natural, destacam-se a organização da natureza, sua complexidade e harmonia em um momento de abstração onde o foco está nestas considerações que causam prazer. Mas, posteriormente, quando se considera a necessidade da sua existência como sustento da vida e de como esta é fundamental para nossa sobrevivência, se exclui a beleza e sua contemplação. Assim, fica evidente que o sentido do belo partiria do espírito como juízo e não é simultâneo com a necessidade. Por isto, julga-se como certa a consideração anteriormente proposta por Kant em que o juízo estético esteja livre de propósito ou utilidade. Embora possa ser considerada bela em um momento de abstração do espírito, a necessidade e utilidade para o homem implícita na natureza, a coloca num plano diferente ao belo artístico. Esta situação foi muito bem elucidada por Hegel na sua obra *O Belo na Arte* (HEGEL, 2009). Citando:

Julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural [...] A pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada que uma produção da natureza [...] justamente porque essa ideia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural (HEGEL, 2009, p. 4).

É claro que Hegel está sendo consequente com sua obra em que o conceito do Espírito Absoluto⁶ norteia toda sua reflexão. Por esta razão, estabelece uma valorização segundo a origem do belo, colocando o idealismo contraposto ao mundo material. Neste sentido, fica clara a afirmação marcusiana que localiza em Hegel o término da construção do sistema dominador do Logos (MARCUSE, 1983, p. 115). Mas, ainda que alguém possa discordar da sua aderência ao conceito do Espírito Absoluto, a relevância está em que coloca à obra artística na esfera da produção humana e seu conceito de beleza, enquanto o juízo estético fica no âmbito do mundo humano. A ponderação hegeliana valorativa acontece desde a perspectiva que aprecia a obra artística como resultado da produção da mão do homem e não como resultado de um processo natural. Citando novamente a Hegel, este resume algumas ideias relativas à obra de arte:

1. As obras de arte não são produtos naturais, mas produtos humanos.
2. As obras de arte são criadas para o homem e, embora recorram ao mundo sensível, dirigem-se à sensibilidade do homem; de um modo próprio, a arte confina com o mundo sensível, mas é difícil traçar o limite entre ambos.
3. A obra de arte tem um fim particular que lhe é imanente (HEGEL, 2009, p. 45).

Destas considerações, a primeira já foi definida, porém as duas restantes acrescentam elementos importantes para esta reflexão. Uma seria examinar a dificuldade expressa por Hegel em traçar os limites entre a sensibilidade do homem e a existência da obra de arte como parte do mundo sensível, e a outra que, ainda que em princípio a obra artística deva excluir-se da necessidade e da utilidade, esta deve ter um propósito reformulado numa finalidade própria e que, adicionalmente,

⁶ **Espírito Absoluto:** Em Hegel, o Absoluto é, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da filosofia e, embora definido de várias formas, permanece caracterizado pela sua infinidade positiva no sentido de estar além de toda realidade finita e de compreender em si toda realidade finita. O princípio formulado na *Fenomenologia* de que "o Absoluto é essencialmente o resultado" e de que "só no fim está o que é em verdade" leva Hegel a chamar de Espírito Absoluto os graus últimos da realidade, aqueles em que ela se revela a si mesma como princípio autoconsciente infinito na religião, na arte e na filosofia (ABBAGNANO, 2007, p. 14).

seja inerente a sua essência. Estas interrogantes estão muito bem resumidas no ensaio de Benedito Nunes *A estética e o saber moderno ou os paradoxos da estética*, citado a seguir:

1. Dada a relação que se estabelece com a beleza e com a arte, ela quer estabelecer, como senso comum, o que é juízo individual, quando a arte separada das demais atividades perdera o apoio numa concepção do mundo coesiva.
2. Para compreender a arte de períodos precedentes, é necessário formular juízos de duplo conteúdo – o conteúdo do objeto e o conteúdo de verdade, segundo a distinção de Walter Benjamin. Ciência de exceção ou ciência nula, a Estética transfere o conteúdo de verdade de seu objeto para outras ciências humanas, e será, por isso, para aproveitarmos uma expressão de Michael Foucault, uma *ciência errante*, ora de porte histórico, ora psicológico ou sociológico, ora linguístico.
3. A Estética faz da arte objeto do conhecimento, e, no entanto, a arte é uma forma de conhecimento que não é conhecimento do objeto. “Esse paradoxo” comenta Adorno, “é também o da experiência artística” (NUNES, 1993, p. 59).

Desta forma, Nunes conclui que comparada com a ciência em termos de *epistême*, a Estética é Hermenêutica. Ao cair no espaço reflexivo do confronto e da aproximação da experiência histórica e científica, torna-se irremediavelmente filosófica, fazendo com que a arte não possa ser interpretada fora do contexto que lhe fornece a totalidade do mundo a que pertence (NUNES, 1993, p. 60). Esta conclusão reforça a citação inicial que Nunes faz da obra de Heidegger, *A época das concepções do mundo*, onde aponta que um dos fenômenos essenciais dos tempos modernos é o ingresso da Arte no horizonte da Estética, que em termos hermenêuticos equivale a dizer que a obra de arte se torna objeto da experiência vivida como expressão da vida humana. Desta forma, se introduz uma abordagem ontológica que se desmarca da dicotomia sujeito-objeto fundamentada no âmbito sensorial do par conceptual matéria-forma e coloca a experiência estética no contexto existencial. “Se a estética abrange os domínios do belo e da arte, na particularidade histórico-filosófica de seus problemas, a exclusividade de suas reflexões ultrapassa a simples fronteira da *téchne*, da *poiésis*, da *mimesis*, da sensação de prazer, alegria ou *catarses*” (SILVA, 2006, p. 114). Seguindo com Heidegger, a produção da obra de arte revela a vivência do artista em uma forma peculiar, isto porque, embora seja uma manufatura que exige grandes habilidades, simultaneamente ao substrato material (“coisidade da obra” em termos heideggerianos), esta sustenta sua essência como obra de arte e projeta-se ao mundo revelando-o, sendo este um propósito particular da sua

produção, a de “instalar o mundo”. Porém, a definição de mundo aqui instalado é aquela contextualizada na visão hermenêutica. Razão pela qual Heidegger expressa:

Mundo não é nunca um objeto que esteja diante de nós e possa ser intuído. Mundo é o sempre não-objetual, sob o qual estamos por todo o tempo em que os rasgos de nascimento e morte, bênção e maldição continuarem a nos mover no Ser. Onde recaem as decisões essenciais de nossa história, por nós tomadas e deixadas, onde irreconhecíveis são novamente questionadas, aí o mundo mundifica (HEIDEGGER, 1999, p. 35)

Esta é uma das particularidades da obra de arte destacada por Heidegger como essencial e que a enquadra com uma função na construção de mundo. A obra de arte possui uma substancialidade característica na qual possui uma matéria que foi manipulada pelo fazer humano. Neste sentido, há uma similaridade com o restante das produções humanas tais como utensílios de diversa finalidade, porém a obra artística, embora feita pela mão humana, é mais uma criação e carece de uma utilidade comparável à dos utensílios em geral. Pode-se dizer assim, que em princípio a obra de arte não possui uma finalidade ou utilidade no sentido dado às coisas do cotidiano próprias dos utensílios, senão um propósito que só pode ser compreendido na busca constante do Ser para manifestar-se e concretizar-se continuamente em sua existência, ou seja, é uma experiência viva (*Gegenstand des Erlebens*) como forma de expressão humana de Vida (*Lebens*) (THOMSON, 2011). Por isto, na abordagem ontológica está a superação do conceito de estética atrelado apenas ao evento sensorial marcado pela fruição do belo como percepção, sendo que, na realidade, a beleza é uma verdade essencializada como não-encobrimento⁷ (HEIDEGGER, 1999, p. 45).

Consequentemente, surge a interrogante sobre o entrosamento existente entre o ser do artista e o ente da obra donde ambos têm sua origem, na Arte como acontecimento da verdade. Assim, a obra de arte é uma manifestação do Ser e, portanto, um acontecimento ontológico que encontra no artista uma via de realização, um caminho para a revelação da verdade (MOOSBURGER, 2007, p. 40). A obra de arte carrega em si a essência de seu mundo, que parte da essência do artista criador que a produz, e que por sua vez, existe e atua mostrando seu mundo construído de vivências como abertura da totalidade das decisões em cujo seio, se gesta o destino de um povo histórico (HEIDEGGER, 1999, p. 38). Mas, de quê forma a obra de arte revela a verdade? Qual é essa

⁷ “A versão portuguesa de *Unverborgenheit*, “não-estar-encoberto”, enfatiza, além da negação presente no original pelo prefixo *-un*, a ideia de caráter de ser que se exprime na terminação *-heit* e que foi traduzida por “estar”; mais próximo ainda de uma literalidade seria “*ser-não-encoberto*”. O emprego de “não-encobrimento” perde por um lado a ênfase na ideia de caráter de ser (que cumpre ter em mente), por outro lado, mantém a ênfase na negação oriunda de *-un*” nota de tradução em (MOOSBURGER, 2007, p. 16).

verdade, essa essência e como é essa construção de mundo? E se a obra não é a matéria nem a forma, onde se encontra?

Filosoficamente falando, todo ente é chamado de coisa, aqui chamado de substrato da obra. Porém, é necessário fazer uma diferença entre a coisa-em-si e coisas que aparecem, onde a primeira é o ente propriamente e a segunda é a coisa fenomenologicamente falando, ou seja, todas aquelas manifestações da coisa que podem ser captadas por nossos sentidos. A amplitude do termo permite que praticamente tudo possa ser chamado de coisa, porém fica estranho quando o termo é aplicado a um animal e mais ainda a uma pessoa. Porém, há ainda, mais uma diferença. No caso, animais e plantas não tem um mundo e estão integrados em um contexto, mas, como diz Heidegger, a camponesa tem um mundo porque se mantém na abertura do ente (HEIDEGGER, 1999, p. 35). Assim, a tentativa técnico-científica que procura conhecer a coisa-em-si, frustra-se ao obter apenas dados de sua manifestação fenomenológica sem poder alcançar o que é mesmo. A violência penetrante desta forma de conhecer recorre à destruição da coisa no seu esforço descobridor para frustrar-se, uma e outra vez, quando ela se retrai e se preserva como imperscrutável. Calcula-se seu peso, que é uma manifestação da gravidade sobre sua massa, mas não se mostra como é. Determina-se sua composição química decompondo-a e fazendo com que ela mesma se ausente de novo, em uma perseguição que não acaba. Só podem ser vistos seus acidentes e não o que ela é.

“Chamamos a isso: a terra [*Erde*]. O que a palavra quer aqui dizer deve afastar-se tanto da representação de uma massa material amalgamada quanto da representação meramente astronômica de um planeta” [...] “Ela só se mostra se permanecer não desencoberta e não esclarecida”. “A terra faz assim despedaçar-se contra si cada intromissão nela mesma”. “Deixa cada importunamento meramente calculista converter-se em uma destruição” (HEIDEGGER *apud* MOOSBURGER, 2007, p. 28 e 32).

Neste sentido, quando a terra é elaborada pela mão humana se diz que foi produzida. Esta matéria alcança o ser-obra na produção. Sua participação na construção do mundo acontece quando se transforma em utensílio e sua matéria, consumida na fabricação, ganha uma utilidade desaparecendo na serventia. Assim, um sapato o é enquanto cumpre perfeitamente sua função participando no mundo como utensílio. Já não é mais um pedaço de couro juntado a outros elementos materiais, seu ente é ser um sapato. Diferentemente do utensílio, a obra instala o mundo e “deixa que a terra seja terra”. Por isto, a terra é essencialmente aquela que se encerra e produzi-la (*Herstellen*), é trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra, assim o mundo se funda na terra mas, a faz surgir trazendo-a ao aberto (HEIDEGGER, 1999, p. 36 e 37). Neste processo de produção, a matéria é enformada, isto é, ela é delimitada por uma forma que a contém e a separa do restante.

Desde essa delimitação formal, ela estimula nossos sentidos e é interpretada através de seu aspecto (*eidos*). Até aqui pode-se encontrar, desde o conceito de coisa como matéria formada, o objeto dos estudos das teorias da arte e a estética que foram focados na divisão forma-conteúdo. Mas, é a forma que determina o contorno da matéria ou da mera coisa por assim dizer, e esta forma, assim como sua matéria, são produtos de uma escolha quando se fabrica o utensílio tendo em vista sua utilidade e uso. Portanto, o esquema conceitual matéria-forma não é uma determinação originária da coisa-em-si. Por esta causa, a coisa-em-si perde sua presença auto-suficiente ao desaparecer na serventia. Voltando ao sapato, o couro e os outros materiais desaparecem na utilidade quando sua entidade é determinada pela sua função, já não são mais. As coisas-em-si ou meras coisas possuem uma presença auto-suficiente enquanto entidades e é justamente aquela que se retrai como terra.

A obra de arte é também uma produção e neste sentido está próxima do utensílio. Mas aqui há uma diferença fundamental. Quando a obra de arte é produzida, longe de fazer que a coisa-em-si desapareça na serventia da sua função, ela a revela, a descobre. A obra de arte é a abertura que permite o verdadeiro conhecimento do que é. Por isto se diz que ela traz o desvelamento e mostra o acontecer da verdade. Ela não é imitação nem muito menos uma reprodução, ela é a revelação do que cada coisa é. Desta forma, o ser como matéria ao ser decomposto em frequências ou ser analisado, desaparece encerrando-se em si, como tudo na terra faz. No entanto, quando ele está na obra de arte, se revela no seu verdadeiro ser, não como um substrato que suporta senão como o que é realmente, trazido para a abertura do mundo que a obra de arte instala. “Verdade quer dizer a concordância do conhecimento com o seu objeto”. “Todavia, para que o conhecimento e o enunciado que o articula e o enuncia possam reger-se pela coisa, para que esta possa ser injuntiva para o enunciado, é preciso que a própria coisa se mostre como tal” (HEIDEGGER, 1999, p. 41). Assim, o que estava oculto fica em evidência quando a obra de arte a desvela na clareira que abre no mundo. A produção da obra de arte é caracterizada pela criação e nesta, o elemento coisal da obra é o meio a partir do qual e no qual se cria, incorporando assim o ser-criado na obra. Quando revelada, este esplendor que emana na sua revelação é o belo. “Beleza é uma maneira como a verdade como não-encobrimento se essencializa” (HEIDEGGER *apud* MOOSBURGER, 2007, p. 40). Esta verdade é diferente daquela usada comumente na ciência e que se atribui como uma qualidade ao conhecimento, a verdade tratada na obra de arte é a desocultação do ente como ente. Neste sentido, a trajetória que conecta a experiência artística com a vivência como processo ontológico é resumida por Heidegger no pós-fácio do seu ensaio *A Origem da Obra de Arte*:

A verdade é a verdade do Ser [...] Se a verdade se põe em obra na obra, aparece. É este aparecer [...] que constitui a beleza. O belo pertence assim ao auto-conhecimento da verdade [...] [e] reside na forma. O ser aconteceu então como εἶδος

(*eidos*). A *ιδέα* (*ideia*) insere-se na *μορφή* (*morphé*). O *σύνβολον* (*simbolo*), o todo unitário de *μορφή* (*morphé*) e *ύλη* (*hulé*), a saber *έργον* (*érgon*), é no modo de *ενέργεια* (*energeia*). Este modo da presença converte-se em *actualitas* do *ens actu*. A *actualitas* se converte em realidade. A realidade converte-se em objetualidade. A objetualidade se converte em vivência (*Erlebnis*) (HEIDEGGER, 1999, p. 67).

Desta forma, Heidegger responde que a origem da obra de arte e a do próprio artista é a Arte mesma, porque a origem é a proveniência da essência na qual se essencializa o ser de um ente. Sobre o lugar donde esta se encontra, Heidegger responde usando as palavras de Albrecht Dürer: “Pois, na verdade, a arte está na Natureza, e quem daí a consegue arrancar, possui-a” (HEIDEGGER, 1999, p. 56).

2.2 Os conjuntos musicais infanto-juvenis

A música tem sido desde sempre uma prática social. Razões de diversa índole podem ser identificadas como iniciadoras da interação entre os participantes, estabelecendo de alguma forma uma condição teleológica diferenciada em cada um dos casos estudados, mas, ao final se terá como uma constante que sua natureza gregária a coloca como uma atividade social por excelência. Desta forma, integra-se ao conjunto das objetivações da vida em sintonia com o exposto no capítulo anterior e aplicando as definições de Dilthey e Durkheim anteriormente citadas (DILTHEY, 2010, p. 109) (DURKHEIM, 2004). Em virtude de obter um entendimento de como funciona esta atividade, seria necessário aprofundar em alguns conceitos gerais tais como o que é sociedade e os impulsos que levam aos indivíduos a reunir-se, neste caso específico, em conjuntos musicais.

A pesquisa detalhada de uma definição primária sobre o impulso que leva à formação de sociedade afastaria a linha desta reflexão por caminhos tais como o estudo do homem primitivo, complicando o cumprimento do objetivo desta proposta, porém, fundamentar o raciocínio em uma fonte que indique a raiz psicológica que origina a cultura, poderá iluminar sobremaneira a compreensão das forças internas que subjazem na atividade musical. Dentre a vasta produção bibliográfica legada por Sigmund Freud, seu ensaio *O mal-estar na civilização* (1930), analisa o conflito causado pelo processo civilizatório⁸, descrevendo-o como uma jornada inevitável de adaptação desde a vida no grupo familiar até o conjunto da humanidade, colocando em oposição os impulsos primários do indivíduo frente aos interesses da comunidade. Desta forma, Freud explica:

⁸Freud usa as palavras civilização e cultura como sinônimos. Nota do autor.

A vida humana em comum só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados. O poder dessa comunidade é então estabelecido como ‘direito’, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’. A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. Sua essência reside no fato de os membros da comunidade se restringir em suas possibilidades de satisfação, ao passo que o indivíduo desconhece tais restrições (FREUD, 2007, p. 21).

Nesta mesma linha de pensamento, Emilio Durkheim define o fato social pela sua exterioridade em relação às consciências individuais e pela ação coercitiva ou susceptível de ser exercida por este fato sobre as consciências mencionadas (DURKHEIM, 2004, p. 7). Estes princípios estão presentes em qualquer atividade social e obviamente, os conjuntos musicais não escapam a estas determinações. Este processo de adaptação, em que forças coercitivas moldam o indivíduo em seu caminho à cultura, iguala-se por analogia ao complexo de relações moldadoras do ser que estão integradas na definição de formação citada no início deste trabalho. Tomando como ponto de partida a visão de jornada colocada por Freud, referindo-se aos diferentes estágios de desenvolvimento do indivíduo neste processo que começa no grupo familiar, o sujeito atravessa um complexo vivencial em que participa de diversas comunidades (também poderia falar-se de mundos), cada uma com sua quota correspondente no processo de formação que toda experiência individual deixa como lastro existencial modelador da identidade. Assim, a reflexão hermenêutica, no seu intuito de aumentar a compreensão do mundo e do lugar de cada um no mesmo, suscita o descobrimento do momento em que nesta longa jornada vital, a participação na experiência estética que fornecem os conjuntos musicais aos jovens possa ser localizada em uma unidade de prática social e visualizar assim, seu contexto estrutural de funcionamento.

Uma abordagem sociológica estabelece uma matriz de funcionamento nas chamadas unidades de prática social, cujo termo será ampliado para o de prática sociocultural. A razão desta ampliação fundamenta-se no entendimento de que, o espaço de atuação individual está localizado em uma totalidade de relações que constituem seu horizonte histórico, formado no espaço intersubjetivo de atuação e neste caso particular, como prática musical enquanto espaço subjetivo e objetivo. Desta forma e como foi definido, o conhecimento é contextual na medida em que está inserido neste complexo de relações, produzindo o saber em toda sua diversidade. Esta pluralidade de saberes forma parte da estrutura de funcionamento social, cujo mecanismo está regido pela lei como expressão imperativa do desejo da comunidade, estabelecendo uma finalidade como objetivo de atuação. Este mecanismo regulador e coercitivo da individualidade, em termos freudianos,

precisa de uma estrutura hierárquica para ser aplicada que torna visível o exercício do poder nas relações humanas. Uma localização de outra ordem e também necessária é a espacial, isto é, deve haver um lugar geográfico específico onde aconteça o fato social que permita as relações subjetivas na prática.

A teoria crítica marxista que explora o potencial emancipatório da modernidade foi usada por Boaventura Souza Santos para discernir e reconhecer seis contextos estruturais basilares chamados de contextos estruturais. Sem serem espaços físicos necessariamente, estas estruturas são os sítios de produção dos lugares comuns assim como os “espaços onde se produzem os *topoi*”⁹ e o senso comum” (SOUZA SANTOS, 1995, p. 404). Sendo lugares no sentido retórico, estas estruturas podem suportar argumentos sobre solidez, resistência da prática social, zonas de consenso assim como de possibilidades de ação. Adicionalmente, para cada estrutura existe uma espacialidade onde se localiza e acontece fisicamente a interação social, outorgando ao termo uma dupla significação, isto é, retórica e sociogeografica. Desta forma, Souza Santos identifica estes contextos estruturais fundamentais. Estes são: contexto doméstico, contexto do trabalho, contexto da cidadania, contexto da comunidade, o contexto do mercado e o contexto da mundialidade. Cada contexto é um espaço interligado a uma rede de relações caracterizadas por uma marca específica de intersubjetividade conferida pelos elementos que a constituem. Estes contextos não são de maneira alguma os únicos existentes na sociedade, porém, são os únicos considerados estruturais porque determinam todos os outros. Assim, a continuação uma tabela taxonômica proposta por Souza Santos que inclui os seis **contextos estruturais**:

Contextos de Relações	Unidade de prática social	Forma Institucional	Mecanismo de Poder	Forma de Direito	Modo de racionalidade maximizado	Forma Epistemológica
<i>Domesticidade</i>	<i>Família</i>	<i>Casamento/Parentesco</i>	<i>Patriarcado</i>	<i>Direito doméstico</i>	<i>Afeto</i>	<i>Cultura familiar, valores familiares.</i>
<i>Trabalho</i>	<i>Classe</i>	<i>Fábrica/Empresa</i>	<i>Exploração</i>	<i>Direito de produção</i>	<i>Lucro</i>	<i>Produtivismo, tecnologismo, treinamento profissional, cultura corporativa.</i>

⁹ **Topoi**: Categoria básica da retórica de relações entre ideias, cada uma das quais pode servir como modelo ou heurística para descobrir assuntos sobre algum sujeito <http://rhetoric.byu.edu/canons/invention/topics%20of%20invention/Topics.htm>.

<i>Cidadania</i>	<i>Indivíduo</i>	<i>Estado</i>	<i>Dominação</i>	<i>Direito territorial</i>	<i>Lealdade</i>	<i>Educacional, cultura cívica, nacionalismo cultural.</i>
<i>Mundialidade</i>	<i>Nação</i>	<i>Agências e acordos internacionais</i>	<i>Troca desigual</i>	<i>Direito sistêmico</i>	<i>Eficácia</i>	<i>Ciência, progresso universal, cultura global.</i>
<i>Comunidade</i>	<i>Interesses comuns: raça, vizinhança, religião, atividades culturais etc.</i>	<i>Bairro, Igreja, Associações civis, Clubes etc.</i>	<i>Diferenciação desigual</i>	<i>Regras da comunidade e ou grupo</i>	<i>Identidade</i>	<i>Saber local, tradições, cultura comunitária etc..</i>
<i>Mercado</i>	<i>O consumo</i>	<i>Mercado</i>	<i>Fetichismo dos bens</i>	<i>Direito comercial</i>	<i>Utilidade, objetificação de necessidades</i>	<i>Cultura de massas, consumismo.</i>

Tabela 2 Mapa Estrutural das Sociedades Capitalistas (SOUZA SANTOS, 1995, p. 417)

Mostrados como autônomos neste quadro teórico, estes contextos encontram-se entrelaçados e interligados de formas variadas e complexas. Segundo Souza Santos, cada um destes contextos é um “mundo da vida” servido por um saber comum e juntos constituem a comunidade do saber (SOUZA SANTOS, 1989, p. 152).

Aplicando estes conceitos pode ter-se um marco referencial que permita delimitar os conjuntos musicais como fato social, estabelecer os mecanismos que aglutinam seus componentes e defini-los como unidade de prática social, contexto de relações e espaço de geração de conhecimento. Desta forma, o conjunto musical aborda-se como comunidade aglutinada pelo interesse comum da prática musical. Sua forma institucional poderia variar desde um conjunto de música popular de poucos integrantes até uma orquestra sinfônica de grandes dimensões, passando por todas as modalidades combinatórias intermediárias, porém, todas elas integradas inicialmente pelo interesse comum na música. Esta atividade, que funciona formando uma Comunidade como contexto, possui ligações e interseções com os outros contextos estruturais. Assim, é possível encontrar vínculos ligados ao entorno Doméstico, à Cidadania, ao Trabalho, ao Mercado e em

algumas ocasiões, à Mundialidade. O conjunto musical então se constitui com seu contexto de relações específico.

A forma institucional poderá estar ligada em alguns casos ao Estado como resultado da aplicação de políticas educativas complementares ou sociais, isto é, como atenuante de situações de vulnerabilidade social oferecendo alternativas de uso do ócio, como programa de assistência às classes menos favorecidas, como base para a formação de uma classe artística, como produto visível da ação do Estado e assim por diante, uma variedade de ações sintonizadas com os interesses do promotor que acrescentam ao conjunto as relações da cidadania, acionando os mecanismos próprios deste contexto estrutural. Assim mesmo e de acordo com o estágio de desenvolvimento do processo e das diversas conexões entre os diferentes agentes sociais, poderão surgir implicações específicas em outros contextos como do Trabalho, de Mercado ou até da Mundialidade no caso das apresentações internacionais. Desta forma, ao serem inseridos na sociedade, os conjuntos musicais infanto-juvenis adquirem o estatuto de agente social e possibilitam mudanças nos diferentes contextos de relações, podendo medir o seu impacto de acordo com as dimensões da intervenção em termos numéricos, isto é, número de participantes, volume de investimento, envolvimento de agentes diversos, diretrizes políticas e outras informações segundo cada caso e circunstância, oferecendo dados passíveis de serem interpretados qualitativa e estatisticamente. Partindo desta análise, ficam em evidência uma série de implicações extramusicais, circunscritas à atividade desde uma visão unicamente sociológica. Esta rede de conexões viabiliza o entendimento da onda expansiva que influencia o entorno desta prática musical mostrando vínculos observáveis, portanto mensuráveis, revelando a perspectiva objetivada que pode ser aprofundada através da aplicação do conhecimento científico das ciências sociais. Porém a relevância destas observações radica no estabelecimento de um critério que posteriormente permita diferenciar, de acordo com estes vínculos e interesses, ao compositor, aos executantes e um grupo importante de participantes espectadores que para os efeitos deste trabalho, enquadram-se num termo amplo e genérico: o público.

Por causa da faixa etária destes conjuntos (infanto-juvenis), existem fortes ligações com o contexto da Domesticidade como resultado da condição de dependência, produto da idade, criando vínculos que involucram o ambiente familiar com a atividade. Justamente é na primeira etapa que a coerção dos adultos age com mais força e desenvolve nas crianças um respeito unilateral, permanecendo submetida ao meio familiar e social e completamente impedida de construir sistemas reflexivos ou filosofias que possam libertá-las. O pensamento das crianças com idades entre 7 e 11 anos aproximadamente se corresponde com o concreto-operacional, ou seja, suas operações mentais se restringem a objetos existentes, observados ou que alguma vez foram observados (recuperados da memória), porém sempre concretos em contraste com os puramente ideais (SHAFFER & KIPP,

2010, p. 273). Com o desenvolvimento mental, a adolescência marca na nossa sociedade o começo de uma emancipação em relação com a infância na forma de liberdade de pensamento. Este novo esquema de pensamento, se diferencia do concreto-operacional por sua capacidade de prescindir de fatos como evidência e poder formular hipóteses abstratas tais como as apresentadas em uma equação matemática com valores X,Y e Z. Assim, suas competências mentais começam a ser aplicadas em seu processo de adaptação mental. “A natureza das operações formais ou hipotético-dedutivas do pensamento [dos adolescentes] é precisamente a de superar a realidade imediata e possibilitar a construção de sistemas de conjunto” (PIAGET, 1998, p. 164). Impulsionado por este **livre pensar**, se inicia um novo tipo de relações intersubjetivas de crescimento contínuo, onde o valor mais apreciado está representado pelo reconhecimento e o respeito mútuo com seus pares da mesma idade, ou seja, uma nova dimensão da sua identidade. Assim, enquanto as crianças podem participar dos conjuntos musicais para agradar a seus pais e ao mesmo tempo dar liberdade a sua fantasia, por exemplo, os adolescentes valorizarão mais a construção de uma nova identidade coletiva e as consequências sociais da sua participação nos conjuntos. Porém, desde a perspectiva dos responsáveis, a participação do jovem poderá ser visualizada como uma atividade extracurricular ou complementar do processo educativo que é a prioridade familiar em virtude da integração ao universo social.

Destacada a utilidade destas observações que, sem dúvida contribuem objetivamente ao processo do entendimento do fato social como fenômeno coletivo, em termos das consequências que esta atividade tem nas vidas dos jovens músicos é necessário refletir sobre sua influência nas decisões importantes que determinam o rumo existencial de cada um dos envolvidos retomando a trilha hermenêutica. Para tal fim, deve enxergar-se na estrutura mental em que se fundamenta o mecanismo de toma de decisões. Esta atua como a corretora constante do rumo vital, guiando a vontade na busca da afirmação do ser e da existência. Estas decisões resultam impossíveis se o homem não possui umas convicções sobre as coisas que lhe rodeiam e sobre os outros indivíduos, para decidir desta forma pela sua conta e risco, o que fazer em cada caso. Comumente acredita-se que o pensamento precede à ação. Porém, esta afirmação é válida apenas para aquelas decisões consideradas pelo indivíduo como relevantes enquanto ao rumo existencial. Fora deste contexto, as ações se sucedem em uma sequência automatizada pela rotina, auto imposta ou vinda de algum dos contextos de relações acima mencionados. Outra diferença fundamental está em que não todas as ideias pensadas são norteadoras de decisões e/ou ações. Existe um conjunto de ideias de uma ordem característica como sendo as únicas que integram esse complexo de convicções e que são chamadas de crenças. “Daqui que o homem tenha que estar sempre em alguma crença, que a estrutura da sua vida dependa primordialmente das crenças em que esteja e que as mudanças mais significativas da humanidade sejam as mudanças de crenças, a intensificação ou enfraquecimento das crenças”

(ORTEGA Y GASSET, 1939, p. 2). Neste sentido, estas ideias que no vivenciar se incorporam constantemente ao complexo de convicções dentro dos diferentes contextos de relações, são as que futuramente podem determinar as ações individuais e coletivas. Este mecanismo de ação é ao que Ortega y Gasset se refere quando expressa que a sociedade “é uma máquina formidável de fazer homens” (Idem, p. 5).

Assim, a prática musical nos primeiros estágios de desenvolvimento e toda e qualquer experiência de certo grau de intensidade nessa faixa etária (infanto-juvenil), terá um impacto profundo em seu registro vivencial, podendo marcar os rumos do seu destino ao integrar-se nas primeiras etapas da vida à estrutura de crenças de cada um. Tratando-se de jovens e crianças, costuma-se pensar imediatamente em formação. Porém, este conceito foi esclarecido no início deste trabalho desde o ponto de vista da experiência vital, abrangendo a extensão da vida dos indivíduos. Isto porque, a proposta repertorial que inclui este trabalho, direcionada para conjuntos musicais infanto-juvenis poderia sugerir equivocadamente uma visão pedagógica com uma visão estreita, distinta do cerne desta reflexão. Esta separação apresenta-se em princípio como complexa justamente porque se sustenta na falsa crença em que o aprendizado, nesta etapa inicial da vida, é um privilégio exclusivo desta faixa etária. Desde este ponto de vista, a ideia simplesmente está em que toda e qualquer experiência que possa enriquecer a existência, enquanto mais cedo se experimentem, maiores poderão ser os frutos vivenciais. Agora, existem sim algumas diferenças no desempenho e o desenvolvimento segundo as idades, mas, isto não invalida em momento algum o impacto ontológico da experiência vivida e o estímulo em termos de imaginação. “A imaginação é fundamental neste processo, uma vez que assim, a vida pode ser entendida enquanto projeto” (COSTA, 2009, p. 43). Porém, pode-se pensar que da mesma forma que se observa um progresso mais o menos gradativo no desenvolvimento das habilidades intelectuais e sociais de uma criança, no caso das habilidades artísticas existe um paradoxo. Ao parecer com frequência, além da diferença no desempenho entre o adulto e a criança, a criança menor revela-se mais dotada artisticamente que a criança mais velha no terreno da expressão artística. Por esta razão, o estabelecimento de fases regulares no desenvolvimento das tendências artísticas é muito mais difícil que em outras áreas. Seguindo esta trilha, Piaget chega à seguinte conclusão:

A criança pequena consegue exteriorizar espontaneamente sua personalidade e suas experiências interindividuais graças aos diversos meios de expressão à sua disposição: o desenho e a modelagem, o simbolismo no jogo, a representação teatral, o canto etc.; mas que, sem uma educação artística apropriada que consiga cultivar esses meios de expressão e estimular essas primeiras manifestações da criação estética, a ação do adulto e as coerções do meio familiar ou escolar acabam em geral detendo ou obstaculizando tais tendências em vez de enriquecê-las (PIAGET, 1998, pp. 187-188).

A realidade social, à qual a criança deve adaptar-se, impõe sobre ela não somente suas regras senão também seu meio de expressão. Desta forma, seus sentimentos morais e sociais, seus pensamentos e sua visão de mundo devem expressar-se através da linguagem. O problema está em que a sua linguagem, se comparada com a linguagem dos adultos, carece do universo lexical, da complexidade de significados e do potencial metafórico necessário para expressar-se com plenitude. Assim, o complexo de sua realidade individual composta pelos desejos conscientes e inconscientes, suas preocupações, inquietudes, alegrias e conflitos produtos de seu processo de adaptação lhe resultam inexprimíveis na comunicação coletiva estabelecida como padrão. Desta forma, esta limitação comunicativa frequentemente encontra outros caminhos para libertarem-se em outros meios de expressão, tais como o jogo e de maneira especial, nas atividades artísticas (Idem, p. 188).

Assim, far-se-á necessário apontar, que no contexto desta análise, todo e qualquer processo chamado educativo, participa de um contexto de construção da identidade inserido no processo ontológico existencial, integrando o conjunto de experiências que definem o indivíduo e sua consciência de si. Assim sendo, o conceito educativo não se considera aqui enquanto método ou procedimento de ensino, senão como parte do processo de construção da identidade no marco dos conjuntos musicais. De acordo com Marco Dallari:

...uma ação educativa digna deste nome, qualquer que seja a matéria ou o âmbito da disciplina em questão tem por objetivo a estruturação da identidade do sujeito pela qual se pressupõe alcançará uma condição existencial e psicológica melhor. Este objetivo, como é evidente, passa pelo oferecimento ao sujeito em formação dos instrumentos simbólicos e cognitivos que lhe dão autonomia, consciência e capacidade de reconhecer-se [consciência individual] e ser reconhecido na comunidade de relacionamentos a qual pertence [consciência social], constituindo-se em meio e fim. (DALLARI, 2008, p. 18).

Esta dupla consciência, individual e coletiva, lhe conferem a cada indivíduo o que foi chamado por Ortega y Gasset de **privilegio ontológico**, onde cada um se situa constantemente em uma forma introspectiva e ao mesmo tempo projetando-se no mundo e particularmente no outrem (COSTA, 2009, p. 43). Observa-se no conjunto de relações humanas, que cada indivíduo exerce esta situação usando como meios fundamentais a percepção e a linguagem. Ao mesmo tempo, entende-se que o processo de formação, cuja consequência é a construção da identidade, se desenrola no tempo e tem como propósito instaurar o princípio de realidade que estabelece os limites que permitem a inserção na vida comunitária. Desta forma, compreendendo esta inserção como socialização, a educação forma parte de um conjunto de ferramentas que procuram a capacitação do indivíduo para incorporá-lo á sociedade. Através deste acúmulo de conhecimentos e

experiências este se capacita para adaptar-se continuamente a um ambiente caracterizado pela constante mutação, ganhando consciência e autonomia.

Assim, o conjunto musical infanto-juvenil se constitui numa unidade de prática social cujo modo de racionalidade maximizado é o sentido de pertença e onde o novo integrante, deve submeter-se as normas próprias do grupo realizando as atividades que lhe são indicadas. Desta forma deve integrar-se ao conjunto, fazendo com que o interesse coletivo e o seu próprio alcancem uma sintonia, que se identifiquem como um só, que se construa uma identidade. Este modo de racionalidade é fundamental quando na análise hermenêutica se verificam as consequências ontológicas desta experiência, já que a pergunta que interroga pelo ser, está intimamente unida à identidade.

O homem é jogado na vida, por assim dizer, em um complexo contextual de relações humanas. Deve partilhar um horizonte histórico com os outros e desta forma construir constantemente o sentido da sua existência. Existir significa segundo Ortega y Gasset, assumir a vida enquanto tarefa ou projeto de vida e por isto, esta se realiza individualmente extraindo seu sentido da convivência com os outros. Assim:

O social consiste em ações e comportamentos humanos; é um fato da vida humana. Porém a vida humana é sempre de cada um, é a vida individual ou pessoal e consiste em que o eu de cada qual se encontra tendo que existir em uma circunstância – que usualmente chamamos de mundo – sem certeza de existir no instante imediato, tendo que estar sempre fazendo alguma coisa – material ou mentalmente – para assegurar essa existência (ORTEGA Y GASSET, 1939, p. 4).

Por isto, pode-se afirmar que implica uma escolha constante. Esta vida nos é dada vazia e deve ser preenchida com as nossas ocupações. Ao homem não se lhe concede uma existência *per se*, como ocorre com plantas, animais ou as coisas inanimadas cuja determinação essencial é fixa. Por isto o homem, não encontrando sua identificação, ao invés de desistir da sua existência, decide usar sua liberdade para inventar-se, superando sua condição inicial de indeterminação dada pela natureza (COSTA, 2009, p. 43). É no contexto dessa busca constante pela definição individual, que os participantes dos conjuntos musicais, em algum momento da sua vida, acumulam e assimilam a experiência com a música como vivência, marcando seu existir de um modo permanente. Esta conclusão surge de uma linha de argumentação que mostra que, o processo ontológico ocorre de maneira simultânea com o desenvolvimento do sujeito como indivíduo (identidade), enfatizando o papel social no desenvolvimento da mente.

Este pensamento, que nos obriga a relacionar-nos com um todo leva a estabelecer várias ideias de aparência oposta. A primeira delas surge da contraposição da prática musical

individual/coletiva como forma de expressão e como via de formação. Este confronto surge baseado em posturas que percebem ambos os processos como contrapostos, acreditando que não são complementares entre si e que sejam distintos, que o progresso individual deva ser independente do coletivo e que o conjunto irá beneficiar-se eventualmente como consequência natural sob o pensamento que acredita que este seja o resultado da reunião dos integrantes, quando na realidade não é apenas isso. Incorporada a esta visão, paira uma razão proléptica que entende que a atuação coletiva se encontra ao final da linha do crescimento pessoal como uma consequência natural e evolutiva da atividade musical individual, como se esta não fosse influenciada pelo contexto social. Neste ponto de vista, existe uma contradição:

A vasta maioria da população possui as características hereditárias necessárias para executar bem a música, as diferenças em alcançar isto estão na diversidade de experiências, motivações, oportunidades e não saber quais caminhos seguir. Em outras palavras, músicos são feitos, não nascem e assim a real pergunta de interesse para psicologia é como se *transformam* em músicos (SLOBODA, 1994, p. 1).

Desta forma o pensamento predominante é que se uma criança ou jovem vai realizar uma prática musical consuetudinária e séria, a motivação seria que algum dia se transforme em solista. A execução solista é entendida como a maior expressão do virtuosismo e a condição que exige o máximo domínio técnico do instrumento. Se analisarmos esta postura encontraremos uma divergência. Existe uma compreensão errada que confunde obras em que uma linha melódica está em destaque como fio condutor do discurso musical daquele em que o instrumento toca desassistido de outros. O repertório considerado solista, ou seja, aquele em que não requer nenhuma participação de outro instrumento é realmente escasso em relação ao repertório geral de qualquer instrumento melódico. Deve-se fazer esta diferença já que os instrumentos com capacidades melódico-harmônicas como o piano, o violão ou o acordeão têm de fato um amplo repertório que poderíamos chamar de autossuficiente. Isto nos coloca diante a necessidade de clarificar o conceito de música de conjunto ou coletiva para continuar o raciocínio proposto. Se a interpretação individual implica a execução de forma completamente independente, em termos de melodia, tempo e harmonia dependendo unicamente da concepção pessoal que se tenha da música a ser interpretada, se terá por contraste, que a música de conjunto envolve um grau de dependência entre os participantes, especialmente no referente à sincronia metro-rítmica necessária para viabilizar a execução coerente da estrutura musical.

A música chamada de polifônica, que na realidade deveria chamar-se de polimelódica, parte do princípio em que várias melodias coexistem simultaneamente no mesmo espaço temporal através do contraponto e da harmonia (JEPPESEN, 1992, p. 3). Partindo deste ponto então, pode-se falar de

música de conjunto a partir de dois executantes em diante. Isto implica, que ainda que um instrumento tenha a responsabilidade da linha melódica principal, como o caso de uma obra com solista, a necessidade de coexistência com os outros coloca à interpretação como música de conjunto ou coletiva, já que esta convivência melódica é apenas viável com a participação proativa dos executantes que direcionam seus esforços interpretativos em direção à unidade, tendo como elo principal a sincronia metro-rítmica. Desde este foco pode-se concluir que, em termos de necessidade de interpretação do repertório disponível, os executantes de instrumentos melódicos devem dedicar um esforço expressivo ao desenvolvimento das habilidades musicais requeridas pela sincronia da música de conjunto a fim de viabilizar sua proficiência interpretativa, mais eficientemente.

Nesta proposta, os pensamentos iniciais que contrapõem o desenvolvimento individual versus o coletivo como abordagens opostas ou conflitivas deverão ser redimensionados com uma mudança de paradigma. Focando a produção no entendimento das diferenças de habilidades a serem desenvolvidas em ambas as práticas, existe uma ligação evidente enquanto princípios técnicos de execução, referentes à personalidade artística e sua complementariedade, assim como nos princípios de execução instrumental (FLESCH, 1939, p. 66). Por esta razão a proposta repertorial, pretende criar as condições necessárias para iniciar esta experiência o mais cedo possível, ainda nos primórdios do domínio instrumental individual, fazendo com que os jovens iniciantes desenvolvam os princípios de interpretação coletiva, tais como a sincronia metro-rítmica, o equilíbrio melódico e a interdependência harmônica, com um material que viabilize a prática de conjunto e ao mesmo tempo, ofereça a oportunidade de pôr em ação as habilidades técnicas individuais, por incipientes que sejam, em função de fazer música. Portanto, uma aproximação do caso particular aqui proposto focado na prática musical, obriga a enxergar mais profundamente e determinar a jornada que conecta a vivência musical tanto coletiva quanto individual com a experiência estética e como ela desemboca no círculo hermenêutico.

2.3 A compreensão musical

A proposta inicial deste trabalho direciona o esforço reflexivo para quatro elementos interatuantes. O compositor, os conjuntos musicais infanto-juvenis, o público e a própria obra musical. Em uma perspectiva mais detalhada, os sujeitos em questão são estudados pela forma em que se relacionam com a obra diferenciando-se pela atividade que realizam enquanto sujeitos, com ou através do repertório. O objetivo final é estabelecer parâmetros reflexivos no círculo hermenêutico compreensão-experiência-interpretação que revelem de quê maneira as vivências individuais e coletivas deixam um rastro no processo de construção do ser. Observando a todos no

plano das operações pré-conscientes, em termos práticos, cada um está posicionado em uma atividade de construção de conhecimento e por isto, ligada à compreensão, definida pela sua historicidade, determinando assim a dimensão da experiência estética de cada um. Desta forma, se identificam três modelos de comportamento musical que determinam processos fundamentais de relacionamento com a obra enquanto fenômeno e experiência. Assim, a extração de significados relevantes dependerá também destes processos como produto do engajamento de cada um com o fenômeno musical, a saber: apreciação, execução e composição (FRANÇA & SWANWICK, 2002, p. 6). Esta classificação, de acordo com a atividade musical, oferece uma visão externa de fácil observação. Outra possibilidade está em uma visão que contemple os processos internos que ligam ao sujeito com a música para poder estabelecer sua relação com os processos mentais dividindo **usos de funções**. “Usos refere-se à situação em que a música é usada em uma ação humana; **função** está relacionada com as razões para seu uso e particularmente sua relação com o propósito final para a qual serve” (MERRIAN, 1964, p. 210). O autor citado fundamenta esta diferença aplicada às funções musicais em uma definição destacada em seu trabalho e tomada de A.R. Radcliffe-Brown:

A definição aqui oferecida de “função” é a contribuição que uma atividade parcial à atividade total da qual forma parte. A função de um uso social particular é a contribuição que faz à vida social total, como funcionamento do sistema social como um todo. Tal ponto de vista implica que o sistema social [...] possui certo tipo de unidade, que nos permite chama-la de unidade funcional. Podemos definir isto como uma condição em que todas as partes do sistema social trabalham juntas com o suficiente grau de harmonia ou consistência interna (RADCLIFFE-BROWN, 1952, p. 181).

Esta definição de função é análoga com a abordagem hermenêutica em que as partes definem o todo e este ao mesmo tempo, ganha um sentido superior e distinto à simples somatória das partes. Neste sentido, não é possível dizer que um conjunto musical infanto-juvenil seja apenas a reunião de um grupo de jovens músicos. Esta razão oferece a oportunidade de relaciona-lo com o conceito de vivência definido por Dilthey e explicado no início deste trabalho. Porém, tratando-se de um trabalho sobre Antropologia da Música, as funções definidas por Merrian não estabelecem distinções entre aquelas que, embora representem uma variedade significativa, podem ser resumidas por sua externalidade social e aquelas que ocorrem na psique individual¹⁰ (MERRIAN, 1964, pp. 219-227).

¹⁰ **Funções da música definidas por Merrian:** expressão emocional, desfrute estético, entretenimento, comunicação, representação simbólica, resposta física, reforçadora das normas de conformidade social, validadora das instituições sociais e rituais religiosos, portadora da continuidade e a estabilidade cultural e como auxílio à integração social. (MERRIAN, 1964, p. 209)

Assim, uma visão interna permite identificar três funções psicológicas, a saber: em virtude da capacidade que tem a música de regular os estados emocionais, como promotora de relações interpessoais e no desenvolvimento da identidade, isto é como funções **emocionais, sociais e cognitivas** (PALHEIROS, 2004, p. 7) (HARGREAVES & NORTH, 1999). Desta forma, o termo função ultrapassa a observação operativa e adquire um significado mais profundo, em que designa acontecimentos internos do sujeito e, por isto, justamente, relacionados com sua vivência. Em relação à postura do ouvinte da música, se elimina o risco de questioná-lo como de uma participação passiva já que a função não implica necessariamente uma participação externalizável, podendo assim ser considerada como atividade. A atitude externa observável não revela a atividade interna, uma vez que mentes e espíritos são mobilizados por conta do processo perceptivo envolvendo comprometimento, escolha, preferência e decisão. De acordo com isto, esta atividade será a forma praticamente universal de relacionamento com a música da imensa maioria das pessoas, como passo inicial para a construção da compreensão musical e de um horizonte existencial que incorpora a música em suas experiências (FRANÇA & SWANWICK, 2002, p. 12). Por isto, embora posteriormente exista uma diferenciação de grau de envolvimento e de especialização de atividades operativas, tanto o compositor quanto o executante, uma vez iniciados na vida musical como ouvintes, continuam no exercício desta atividade por intervalos indefiníveis. Isto os diferencia da grande maioria que permanecerá com seu status de ouvinte e que socialmente são chamados de público. Ainda que a vida profissional do compositor e do executante possa ser de grande variedade e riqueza em relação ao repertório tocado e composto, nunca poderá alcançar a abrangência das experiências musicais possíveis que terão como ouvintes. Nesta observação a enorme importância em estimular a audição variada e constante como base para a construção de uma compreensão musical abrangente, especialmente nos tempos da pós-modernidade em que a música ganhou o dom da ubiquidade ao disponibilizar-se em toda classe de mídia.

Até o momento todas as considerações apresentadas, partiram do princípio em que todos os envolvidos compreendem a música. Isto ocorre porque todas as análises estiveram focadas no conjunto ou no indivíduo, refletindo sobre as consequências causadas pela música e pressupondo que todos e cada um dos envolvidos reagiram, por assim dizer, como resultado de seu engajamento com o fenômeno musical independentemente das características do mesmo. Como funciona esta compreensão? É toda e qualquer música que provoca os engajamentos e desencadeia os mecanismos antes mencionados? É toda e qualquer música que quando percebida provoca uma experiência estética? Evidentemente não. Anteriormente neste trabalho, foi observado que a compreensão dependia de um amplo contexto de relações e sentidos estruturados em uma totalidade que está no mundo. Ainda mais, segundo Heidegger, o ser se tematiza na linguagem e é através da mesma que o homem se manifesta ontologicamente. Então, como é que compreendemos a música?

O talvez a pergunta deva ser, o quê é mesmo a música ou quais as características que deve ter para ser considerada como tal?

A amplitude de definições que podem ser encontradas na história humana em relação à música é de uma grande variedade como já foi destacado. Porém, em virtude dos questionamentos aqui levantados, a atenção estará direcionada para aquelas observações que permitam dilucidar o como esta relação está baseada em uma compreensão e qual é a índole da mesma. Variadas pesquisas em diversas áreas dedicaram importantes esforços para resolver este assunto (BUCCIARELLI & JONCUS, 2007), (GARDNER, 1994), (HARGREAVES & NORTH, 1999), (MERRIAN, 1964), (SLOBODA, 1994). Anteriormente foram destacadas três funções musicais específicas desde uma perspectiva interna. Visando uma linha de argumentação que nos conduza ao entendimento de como funciona o processo de compreensão musical, será necessário direcionar a reflexão para duas destas funções psicológicas: emocional e cognitiva. Para tal fim, cita-se:

A razão pela qual a maioria de nós participa em uma atividade musical, seja compondo, executando, ou ouvindo, é pela capacidade que a música tem de suscitar em nós emoções profundas e significativas. Estas emoções que variam desde o “puro” deleite estético da construção sonora, passando por emoções como alegrias ou tristezas que a música algumas vezes evoca ou enfatiza, até o simples alívio da monotonia, do aborrecimento ou a depressão são algumas que as experiências musicais de cada dia pode nos providenciar (SLOBODA, 1994, p. 1).

Com este parágrafo, Sloboda inicia sua obra *The Musical Mind: the cognitive psychology of music* publicada em 1985 e cuja influência pode sentir-se na prolífica publicação de pesquisas sobre o tema ao redor do mundo nos últimos anos (RENTFROW & GOSLING, 2003), (SCHERER, 2004), (MEDEIROS & NOGUEIRA, 2008), (JUSLIN & SLOBODA, 2010) e outros. O reconhecimento do fator emocional como elemento primário e transcultural no envolvimento da maioria das pessoas com a atividade musical é um fato muito antigo, porém, as indagações sobre como a música afeta ao indivíduo devem verificar a existência de alguma ligação cognitiva que permita a vinculação com a compreensão e como esta se realiza. Mais de 100 anos antes, especificamente em 1854, Eduard Hanslick em sua obra *O Belo Musical* relaciona uma longa lista de autores que afirmam que a razão de ser da música está em sua ligação com as emoções (HANSLICK, 2011, pp. 16-18). Porém, Hanslick é enfático quando afirma que esta ligação, embora esteja presente na apreciação da música, se desvia do verdadeiro âmago da estética musical quando estabelecem erradamente que os sentimentos são o conteúdo musical:

Quase espanta como os músicos e os estetas mais antigos se movem apenas no interior do contraste entre "sentimento" e "entendimento", como se a questão principal não residisse precisamente no seio deste pretenso dilema. A peça sonora flui da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Diante do belo, a fantasia não é apenas um contemplar, mas um contemplar com entendimento, i.e., um representar e um julgar, este último decerto com tal rapidez que os processos individuais não nos chegam à consciência e surge a ilusão de que acontece imediatamente o que, na verdade, depende de múltiplos processos espirituais imediatos (HANSLICK, 2011, pp. 10-11).

Desta forma, desmarca-se da sensibilidade como propósito final da estética musical colocando a questão emotiva como uma consequência que acompanha à experiência estética, devolvendo o foco para o plano do entendimento, para o conhecimento em sintonia com a argumentação inicial deste capítulo. Hanslick acerta estabelecendo que a forma musical é o recipiente que delimita o conteúdo musical, constituídos pelos elementos estruturais que conformam à música. Não no sentido objetual ou substancial, senão apenas sonoro. Porém, localiza os significados e o sentido da música como subjacente nos sons: “Nas veias do corpo musical belo e bem proporcionado, as ideias e os sentimentos correm como o sangue, não se identificam com ele, não são visíveis, mas animam-no”. “O compositor inventa e pensa” (HANSLICK, 2011, p. 105 e ss.). Assim, sua fantasia criativa alimentada pela realidade, deve ser traduzida para uma linguagem sonora, isto é, o conteúdo conceptual pensado em palavras deve ser pensado em sons. Mas, como é possível que os ouvintes compreendam? O quê é mesmo que compreendem? Quer dizer que o significado e o sentido estão escondidos nos sons?

Partindo da premissa de que o processo de compreensão do mundo, parte da totalidade do contexto de relações acumuladas no horizonte histórico individual deve esperar-se que o processo de compreensão da música, originária e partícipe do mundo em que o indivíduo está mergulhado, não escape desta dinâmica. Assim, observa-se que ouvintes que compartilham o mesmo contexto sociocultural concordam em atribuir o mesmo caráter emocional a determinadas peças musicais, ainda que tivessem sido ouvidas pela primeira vez. Mas, é isto já uma compreensão?

Anteriormente foi discutido o problema da essência da Arte e a dificuldade de separar a mesma da matéria que a sustenta. Neste sentido, a música goza de algumas peculiaridades que poderiam ser consideradas vantajosas ou não segundo a perspectiva e por causa da mesma, suscetível de ser mal interpretada enquanto sua análise estética. “Toda arte aspira constantemente à condição da música”. “Em todas as outras artes é possível distinguir a matéria da forma, e o entendimento é capaz de fazer esta distinção, porém há um esforço constante na arte para obliterá-lo” (PETER, 2009). Isto acontece por conta da Arte estar direcionada aos sentidos, à sensibilidade, e para que possa produzir uma experiência estética, deve comunicar um conteúdo e mais

especificamente um sentido. A Arte é uma expressão da vida humana, então, de que forma comunica ao indivíduo este sentido? Como se produz essa interação que leva à compreensão?

Obviamente que o principal meio de expressão da vida humana é a linguagem. Porém, a capacidade já mencionada da música para estimular e movimentar o mundo individual foi vista em séculos passados como análoga aos propósitos da retórica. Entendida injustamente nos tempos atuais como uma manipulação da linguagem que busca ornamentos para refinar o estilo que servem para munir ao discurso de artifícios psicológicos para convencer uma audiência sabe-se que isto não passa de uma visão deturpada dos propósitos originais. Seu estatuto de teoria e prática da argumentação persuasiva estava mais próximo de um processo de raciocínio que a colocava no campo da heurística e da hermenêutica. Por outro lado, a música desde o momento mesmo da sua concepção na mente do compositor, tem entre seus objetivos alcançar a psique e as emoções do ouvinte para movimenta-lo. Portanto, não resulta para nada estranho o fato de encontrar uma coincidência de propósitos entre a retórica e a música como a praticada amplamente no período barroco. A música possui na sua natureza uma condição retórica porque procura comunicar e persuadir. No momento ressalta em todas as formulações o elemento da comunicação. Porém, Calabrese adianta-se a esta abordagem questionando que se a Arte pode ser examinada como fenômeno comunicativo deverá excluir desta análise semiótica uma explicação sobre a mesma. “A semiótica considera todos os fenômenos culturais como fenômenos de comunicação”. “Mas não apenas isso: considera-os também como processos de significação” (CALABRESE, 1987, p. 16). Portanto, seria possível que uma abordagem semiótica ofereça uma resposta ao processo ontológico desencadeado pela música? O próprio Calabrese responde:

Um ponto de vista comunicacional não mais pretenderá dizer de uma obra de arte *se* ela é “bela”; dirá, todavia, *como* e *porque* pretende produzir um efeito de sentido, que consiste na possibilidade de que alguém a julgue “bela”. E ainda: não se proporá explicar “o que o artista queria dizer”, mas sim “como a obra diz o que diz”. Enfim, um ponto de vista comunicacional pretende limitar-se, para explicar a obra de arte no sentido estrito acima delineado, *somente ao texto e não a elementos externos a ele* (CALABRESE, 1987, p. 18).

Assim, a utilização da semiótica, segundo Calabrese, permitirá apenas o entendimento do processo comunicacional sobre como e o porquê, a música consegue ser um veículo com conteúdo e portador de um sentido. Em princípio, desta forma se viabilizaria o processo da compreensão que encaminha a reflexão pela trilha hermenêutica. Porém, para que esta abordagem semiótica possa cumprir com esta tarefa deve explicar como a música é uma linguagem no sentido simbólico, como sistema codificado de signos e como opera este porte de conteúdo e sentido. Para que esta análise

se mantenha no foco esperado é necessário estabelecer que não se trate da música escrita. Esta última é realmente um sistema codificado para os músicos, os quais quando leem, interpretam textualmente o que está representado transformando os símbolos em música. A questão estaria em saber como este evento sonoro resultante da interpretação é portador de sentido para os ouvintes. Por exemplo, a Sinfonia Pastoral de L. V. Beethoven para alguns simbolizaria à natureza e é esse o sentido que compreendem os ouvintes como se falassem a linguagem musical entendida como idioma? No caso dos símbolos existe uma identidade entre o sensível e ou não sensível (GADAMER, 1997, p. 122). Diferente de uma alegoria ou uma representação, o sensível representa a essência reconhecível de uma coisa externa a ele mesmo. Quando se assiste a uma imitação, o sucesso da mesma estará em reconhecer o representado em alguns rasgos que trazem a essência que permite seu reconhecimento, mas, sempre cientes de que é apenas uma representação. É o real sentido da mimese aristotélica em que essa representação obviamente nunca será igual ao original, mas tem a capacidade de extrair a essência do representado ao ponto de poder ver que está ali. Para tal fim, os espectadores devem conhecer de antemão ao representado para que possa ocorrer o reconhecimento. Já no caso do símbolo, embora muito próximo da representação, a coisa funciona de uma forma diferente. A maneira de exemplo, quando se fala que a cruz é o símbolo do cristianismo, existe uma coincidência entre o signo e seu significado. Isto ocorre porque para os cristãos há o entendimento por convenção de um complexo significado atribuído ao símbolo como verdadeira imagem da fé. De tal forma que, para quem não pertence a esta comunidade de crentes não passa de uma representação sem significado, porém sua força é tal que nele reconhecem a identidade da comunidade dos cristãos. Pode ocorrer uma expectativa de sentido que é diferente. Os ouvintes, ao ver o nome da obra e possuir alguma informação superficial sobre a mesma podem esperar ouvir combinações sonoras que lhes sugerem, aqui sim, alegoricamente à natureza, mas ainda isto não seria o processo de compreensão musical. “Por mais belo que um objeto seja, o entendimento *antecipador* o torna um objeto perfeito ou o sentido antecipador o torna um objeto meramente agradável” (SCHILLER, 2002, p. 10). De tal forma que há uma diferença de perspectiva entre o símbolo e a semântica. Ainda que esta visão simbólica enfraqueça a ideia da música como linguagem, é necessário estabelecer que o problema permaneça em como se capta o sentido, porque há sim um sentido, e este é compreendido pelo ouvinte.

Certamente a linguagem trabalha de maneira simbólica enquanto código sistematizado. As palavras têm significados conceptuais, porém o sentido está estratificado em vários níveis. Primeiramente, a frase é uma unidade de sentido e a combinação destas constrói um discurso cujo sentido é ainda mais elevado e abrangente:

O objeto da semiótica (o signo) é meramente virtual. Apenas a frase é atual enquanto genuíno acontecimento da fala [...] A frase não é uma palavra mais ampla ou mais complexa. É uma nova entidade. Pode decompor-se em palavras, mas as palavras são algo diferente de frases curtas [...] Uma frase é um todo irreduzível à soma das suas partes [...] compõe-se de signos, mas em si mesma não é um signo (RICOEUR, 2011, p. 19).

Ricoeur estabelece uma diferença de grande relevância entre a semiótica e a semântica. Esta visão aplica-se muito bem na comparação da música e da linguagem como sistemas estruturais. Significante e significado admitem duas análises diferentes, fonológica e semântica. No primeiro caso se identifica o sistema de signos como sistema estrutural em que seus componentes são dissociados em partes construtivas de um sistema sincrônico. Já a semântica verifica um evento diacrônico, eventual, uma entidade discreta dentro de um contexto virtual de combinações infinitas com um significado contingente (RICOEUR, 2011, p. 20).

Assim, retoma-se o fato de a música ser considerada uma linguagem, ou seja, um sistema codificado e, neste ponto, Sloboda destaca que “os paralelos entre a música e a linguagem são muito grandes”. “Justamente como há sido demonstrado quando crianças detectam certas regularidades estruturais na linguagem falada, o resultado é similar quando pesquisas do mesmo tipo são aplicadas com a música” (SLOBODA, 1999). As experiências relatadas por Sloboda e outros pesquisadores da área da psicologia cognitiva, revelam que a música possui um paralelismo com a linguagem em termos de padrões estruturais reconhecíveis. A questão está em que a origem de ambos os padrões estruturais procede do mesmo contexto de relações, do mundo. Partindo deste ponto, poderia explicar-se como a música seria capaz de comunicar conteúdos carregados de sentido e daí chegar à compreensão. O problema está em que os exemplos musicais utilizados nas pesquisas foram sempre o que se chama de música tonal, isto é, uma estrutura musical organizada de acordo com um sistema de relações e hierarquias que revelam funções entre graus e acordes, produzindo como resultado uma resposta subjetiva que chamamos de tonalidade (OLIVEIRA & OLIVEIRA, 2008). Nesta ordem de ideias, os compositores deste tipo de música, aliás, predominante na história ocidental, estiveram cientes da necessidade de compor dentro deste contexto relacional a fim de obter coerência e conquistar a compreensão do ouvinte. Em uma citação de Arnold Schoenberg sobre a compreensão: “o **compreender** baseia-se no **lembrar**”. “O **lembrar** baseia-se na capacidade de conservar uma impressão e de elevá-la à consciência de modo voluntário ou involuntário” (SCHOENBERG, 2011, p. 101). Para isto, fala sobre **uma lei da compreensibilidade** que depende de uma organização que conduz o pensamento do ouvinte. Esta organização à qual Schoenberg se refere, é um complexo de relações tridimensionais (verticais,

horizontais e estruturais) que considera os elementos tonais antes mencionados, enquadrados em um esquema conceptual chamado forma musical:

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexo quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência* (SCHOENBERG, 2008, p. 27).

Nesta citação de Schoenberg encontram-se vários quesitos de interesse. Primeiramente a analogia feita com a linguagem e sua estrutura lógica e coerente em função de poder ser inteligível. Nesta mesma direção, a sequencialidade discursiva musical que também é um atributo linguístico. E finalmente, o uso do termo **forma** como resultado final desta organização e sua comparação com o organismo vivo, analogia esta de cunho hermenêutico. Assim, enquanto nas artes em geral como a literatura, o cinema, a dança, o teatro, a pintura, a escultura em fim, as artes distintas da música, é possível chegar ao conteúdo portador de significado através da imitação, a figuração, o gesto, a narração, a representação; na música, quando não está acompanhada pela palavra ou pela dança, resulta difícil chegar a um conteúdo ou significado. Esta peculiaridade poderia ser positiva ou negativa segundo a perspectiva de análise, porém pode ser uma explicação de **como** a música é capaz de comunicar. Cabe aqui uma comparação mais detalhada entre a música e a linguagem:

- Ambos aparecem como caraterísticos e universais em todos os seres humanos e como específico da espécie;
- São construídos no cérebro humano de forma análoga;
- São eventos que se desenrolam no tempo através de conexões sequenciais de elementos;
- Permitem a geração de um número ilimitado de novas sequências: frases como “nunca ouvi falar antes” ou “melodia original”;
- Podem ser aprendidas com o exemplo e esta capacidade aparece simultaneamente nas crianças da mesma idade (entre 12 e 36 meses);
- Compartilham o mesmo meio natural: auditivo-vocal;
- Em muitas culturas são codificados em sistemas escritos de notação;
- Compartilham a subdivisão de três componentes: fonologia, sintaxes e semântica. (BERTINETO, 2012, p. 56).

Na linguagem falada, a fonologia estuda a variedade potencialmente interminável de sons utilizados na pronuncia das palavras; sua unidade basilar delimitada de comunicação é o fonema. A sintaxe é a parte da gramática que estuda as palavras enquanto elementos de uma frase e suas

relações de concordância. A semântica é o estudo da significação como parte dos sistemas de línguas naturais e pode ser abordada diacrônica ou sincronicamente (HOUAISS & VILLAR, 2001). As definições equivalentes na música são: fonologia é o estudo que explica o fato de podermos perceber sons singulares de uma determinada altura e duração e de qual modo uma combinação potencialmente infinita de sons se restringe a um número finito de esquemas sonoros discretos; a sintaxe cuida do estudo da estrutura musical e sua representação psicológica segundo a regra estrutural (harmônica, rítmica ou melódica) comunicando as ideias de chamadas, confirmações, surpresa, conclusão, tensão, relaxamento, interrogação ou suspensão etc., é a base de conceitos estruturais mais complexos como frases ou ideias construtivas que conduzem ao final até a forma musical mencionada por Schoenberg, e finalmente; a semântica que estuda justamente a dimensão do significado da música (Idem, pp. 56-58). Esta última é a mais controversa de todas porque se discutem até hoje várias teorias em diversas áreas do conhecimento (cognitivo, funcional, neurológico, filosófico, linguístico e outros), sem que até o momento exista uma solução definitiva. Mas, uma visão hermenêutica coloca os sentidos no espaço pré-consciente, no contexto de relações providas do mundo histórico. Se na história de uma comunidade se desenvolve na sua tradição uma linguagem musical *sui generis* e completamente separada do resto da humanidade, parecerá completamente desconexa e aleatória para os ouvidos estranhos, mas, com certeza carregará um universo de sentidos para aqueles que compartilham sua historicidade com tal música.

Portanto, esta eloquente relação de semelhanças deveria ser suficiente para sustentar que, tratando-se de música, sua qualificação como linguagem é perfeitamente acertada. Adicionalmente, justamente o fato de não estar referida semanticamente à linguagem falada, como o caso da música instrumental, sua expressão ultrapassa os limites metafóricos.

Fica em aberto uma questão, todas as referências até aqui mencionadas com respeito à estruturação lógica e coerente estão baseadas na música tonal. E quando a música muda de paradigma estrutural como no caso da música pós-tonal, como é possível a sua compreensão? Para tal fim, as palavras de Anton Weber, célebre compositor do séc. XX e representante da Segunda Escola de Viena¹¹ podem contribuir a esclarecer este assunto: “para dizer algo, expressar alguma coisa, expressar uma ideia que não pode ser dita [...] tratar de dizer alguma coisa pelo significado dos sons que não poderia ser dito de outra forma”. “Neste sentido, a música é uma linguagem” (WEBERN, 1963, p. 16). Até aqui a comparação tem sido feita colocando à linguagem como

¹¹ **Segunda Escola de Viena:** O termo é usado principalmente para designar coletivamente a Schoenberg, Berg e Webern em oposição ao que seria a Primeira Escola representada por Haydn, Mozart e Beethoven. Também faz referência a suas experimentações compositivas no Atonalismo e a composição Dodecafônica, praticas estas que definem o estilo de suas obras (SADIE & TYRRELL, 2001).

referência. Mas, Ludwig Wittgenstein em suas *Investigações Filosóficas*, escolheu o rumo oposto em sua reflexão para explicar a lógica da linguagem:

Entender uma oração da linguagem se parece muito mais do que se acredita a entender um tema na música. [...] Porque tem que desenvolver-se justamente dessa maneira a intensidade e o ritmo? Gostaríamos de dizer: porque sei o que significa tudo isto! [...] Poderíamos imaginar seres humanos que possuíssem algo não muito diferente da linguagem: grunhidos sem vocabulário ou gramática. Mas, qual seria o significado dos sons? [...] Qual é este significado na música? [...] O tema musical é, de certa forma, proposição. Quem conheça a essência desta lógica conhecerá a essência da música [...] A melodia é uma espécie tautológica, é conclusiva e completa em si; basta-se a si mesma (WITTGENSTEIN, 1999, § 527 e ss.).

O que Wittgenstein comparava era a similitude estrutural que permite a compreensão. Igual que na linguagem, o espaço pré-consciente da historicidade do indivíduo lhe fornece um contexto de relações vividas e apreendidas que lhe capacitam para compreender. Esta é a razão pela qual as músicas pertencentes a uma cultura ou comunidade, são portadoras de sentidos apenas reconhecidos por eles na forma de símbolo, como acontece com os hinos nacionais. Se crescermos em uma cultura onde a música é tonal, por exemplo, o nosso contexto de relações nos habilitará para atribuir significados e obter sentidos dentro do contexto relacional correspondente. Assim, se expõe à música tonal um indivíduo em cuja cultura as construções sonoras sejam diferentes, como por exemplo usar uma divisão escalar de quartos de tom, a música tonal poderia até parecer agradável mais, não poderá extrair sentidos ou lhe atribuirá significados que para o contexto originário pareceriam estranhos. Porém, isto ainda explica parcialmente a compreensão que levaria a uma experiência estética.

Nas experiências conduzidas por Sloboda, detectou-se que uma premissa básica para a compreensão musical seria o aprendizado das estruturas usadas na música na forma que chamou de culturização (SLOBODA, 1994, p. 198). Isto explica a dificuldade encontrada pelos compositores modernos quando suas composições se distanciaram do contexto de relações culturais vigentes. “Essa expressão crítica e libertadora da arte em relação àquilo que é imposto pela razão instrumental é o que há de novo na arte. Em outras palavras, o novo, na arte, aponta para aquilo que ainda não sofreu influência da cultura de massas capitalista” (DANNER, 2008, p. 9). No caso do Dodecafonismo, constam em abundância os registros de entrevistas, cartas e escritos, principalmente de Alban Berg e Schoenberg, onde rebatendo as críticas, insistem em que a nova música é capaz de expressar e transmitir significados tanto quanto a música tonal vigente (BERG, 1930), (BERG, 1934), (WEBERN, 1963), (SCHOENBERG, 1984). Enquanto mais divergentes

sejam deste contexto, maior o esforço necessário para alargar o contexto de relações e viabilizar o processo de compreensão para poderem ser aceitos pela comunidade de ouvintes.

A verdade ou a falta de verdade de Schoenberg ou Stravinsky não pode ser estabelecida na simples discussão de categorias como atonalidade, técnica dodecafônica, neoclassicismo, mas, somente pela cristalização concreta de tais categorias na estrutura da música em si (ADORNO, 2007, p. 14) .

O problema alcança uma dimensão de grandes proporções porque a imensa diversidade de comunidades humanas possuem um complexo vivencial único para cada uma delas, oferecendo uma realidade de intrincadas assimetrias. Se uma comunidade de ouvintes assimilou em suas vivências o processo da expansão tonal até a suspensão da tonalidade, o alargamento do seu horizonte musical até o dodecafonismo exigirá um esforço relativamente pequeno se comparado com outra que acabou de descobrir o barroco. Quando uma música é ouvida capturando a atenção do sujeito, inicia-se um diálogo que leva a uma compreensão. O sujeito pode não possuir o vocabulário técnico que lhe permita explicar os elementos estruturais que o levaram a compreender, mas, ele estará capacitado para verbalizar as evocações surgidas na sua fantasia enquanto escutava a música. Usará expressões do tipo “soa como se”, e seguidamente dirá o que a obra estimulou na sua fantasia, então ele a compreendeu.

“A compreensão, diz Gadamer, é sempre um evento histórico, dialético, linguístico“. “A hermenêutica é a ontologia e a fenomenologia da compreensão”. “A compreensão não é concebida de modo tradicional como um ato da subjetividade humana mas como o modo essencial que o *Dasein* tem de estar no mundo” (PALMER, 2006, p. 216).

Desta forma, a hermenêutica aborda o assunto da compreensão de uma forma diferente. A compreensão não é um ato subjetivo do homem, é um evento na sua vida. Sua pretensão não é manipular e dominar, senão participar e expandir seu horizonte. Seu objetivo não é o conhecimento como posseção senão a experiência como vivência. Neste sentido, a arte surge da vivência de quem a produz e desta forma só poderá ser compreendido através da vivência que desvenda seu significado em uma transposição que vai ao espectador (GADAMER, 1997, p. 117). Agora resta saber quando essa vivência é estética e como se transforma em um evento ontológico.

Neste momento, resulta oportuno recuperar a definição essencial da obra de arte nos termos do pensamento heideggeriano em que “na abordagem ontológica está a superação do conceito de estética atrelado apenas ao evento sensorial marcado pela fruição do belo como percepção, sendo que, na realidade, a beleza é uma verdade essencializada como não-encobrimento” (Idem, p. 132). A

aparente confusão do entendimento e da atribuição de sentido na música surge do abismo criado entre o objeto e o sujeito fundamentado no pensamento cartesiano-kantiano e sua herança empírica. Quando Kant estabelece o juízo estético como mediador entre a razão prática e a razão pura, aprisionou a estética no terreno da sensibilidade, mas, quando equipara o belo ao bem dando-lhe um estatuto moral preparou o caminho para que, através do belo, a estética fosse considerada um valor ético. Da mesma forma como o gosto faz a passagem do individual ao coletivo na forma de modelo social, eis aqui justamente seu ponto de encontro com a estética, a assimilação da normativa o transforma em uma atitude de seguimento. Esta virada deve-se fundamentalmente a Schiller, quem partindo das ideias kantianas entre o belo e a ética formula os preceitos de uma educação estética e a transforma em uma atitude propulsada pelo belo como imperativo quando expressa: “comporta-te esteticamente!” (GADAMER, 1997, p. 131) (SCHILLER, 2002).

Se alguém falar “que linda é esta música” e solicitar uma explicação ao próprio Kant, este responderia que há uma **sensação objetiva** enquanto percepção de um objeto dos sentidos ao mesmo tempo que o caráter agradável é uma **sensação subjetiva** onde não há nenhum objeto representado. Os sentimentos são únicos e próprios de quem os tem e por isto, são exclusiva e verdadeiramente **subjetivos**, estando apenas na consciência de quem os tem. Todas as representações provindas do universo sensível são objetivas, coincidindo com os empiristas, mas, o prazer ou a dor que se experimenta, ainda que seja causado pelo objeto, não representa absolutamente nada deste. Em uma forma extremamente sintética, estas são as bases da teoria estética kantiana. É partindo deste ponto que Schiller compreendeu que o instinto lúdico deve operar a harmonia entre o instinto da forma e o instinto da matéria fazendo uso da liberdade em um processo de abstração que procura o equilíbrio no exercício do existir (SCHILLER, 2002, p. 78). Fundamentado nesta premissa, Schiller estabelece na educação estética o cultivo deste instinto. Acontece que no princípio de todo este raciocínio, se afirma uma separação de realidades em que o **mundo real** opõe-se ao **mundo ético** aprofundando uma separação onde a estética continua sendo uma mediadora entre ambas realidades. Isto ocorre por causa da profunda influência do sistema de pensamento nascido no século XIX, que cria uma armadilha metodológica em que se pensa o modo de ser estético desde a perspectiva da realidade, designando à arte, como uma modificação desta realidade por causa do seu substrato material, uma forma de evasão da mesma. Porém, a análise fenomenológica da própria experiência estética, mostra uma natureza distinta à experiência de realidade e por causa disto não pode ser frustrada por esta. Assim, quando o sujeito contempla a obra artística, ele vê a verdade imanente nela mesma e não há nada do **mundo real** que possa frustrar este encontro. Se para ele “essa música é linda”, ela é mesmo linda e não haverá razão possível que o faça mudar de ideia. Esta ideia, surgida deste encontro, pertence a um **universo ideal** distinto do **universo real** e é dentro do seu próprio universo que estão as razões que a sustentam.

Assim, liberada a obra do universo do real, “o que era aparente acabou se revelando, o que era desrealizado se torna real, o que era magia perde sua magia, o que era ilusão fica desvendado, e do sonho despertamos” (GADAMER, 1997, p. 133).

Quando Schiller desenvolve sua tese em que a abstração alcança estes dois conceitos últimos e reconhece seus limites, diferencia no próprio homem o que é permanente e o que é mutável, assim, o permanente é a **pessoa** e o mutável, seu **estado** (SCHILLER, 2002, p. 59). Assim, divide ao homem em uma dualidade existencial que deve ser harmonizada constantemente em função do impulso da existência. Esta duplicidade interna leva ao indivíduo a dar à realidade de nós o necessário e a submeter a realidade fora de nós, à necessidade. Esta dualidade implica uma existência de um ser finito como pessoa física e ciente de uma limitação existencial com data marcada para cessar, origem da angustia da vida e da constante frustração do sentido de realidade, de uma subjetividade possuidora de um impulso de afirmação sem fim “por ser nós mesmos em toda a eternidade” (SCHILLER, 2002, p. 64). Desta forma, Schiller desloca o problema para o interior do ser e desde esta nova perspectiva pode ser redimensionada a experiência estética. Consequentemente, podem-se explicar formas linguísticas que revelam estas diferenças de estado. Quando uma pessoa está completamente dominado por um sentimento está **fora de si** ou quando se está desmaiado **não está em si**. Por esta razão é perfeitamente fatível falar de uma alienação da realidade como um estado em que o indivíduo, fazendo uso de sua vontade, escolhe fugir para um mundo diferente da realidade frustrante que o oprime, onde as leis naturais e sociais não podem alcançá-lo (talvez esse seja o fundamento da catarse). Quando esta alienação da realidade acontece pelo confronto com a obra de arte, pelo belo em si, o estado resultante é a chamada **consciência estética**. Esta consciência não fica apenas nos interstícios da subjetividade individual. Ela se projeta para fora do indivíduo criando inclusive espaços próprios de existência nos museus, nas salas de concerto, nas bibliotecas. É o erigir na instalação do mundo que menciona Heidegger (HEIDEGGER, 1999, p. 34). Espaços que compelem ao indivíduo a abstrair-se da realidade e assumir uma consciência estética em seu agir. Por isto, a obra de arte não é uma modificação da realidade; ela possui a sua própria e segue suas leis em seu reino próprio, determinando em si o que é belo. Nela estão contidos os preceitos da sua compreensão. Assim, esta vivência real é a que transforma o ser, deixando uma marca que se assimila no seu horizonte histórico através da revelação de sua verdade.

Falou-se em ternos de interação para evitar a armadilha metodológica, mas o termo acertado seria a dialética, quando se trata da relação que cada um tem com a arte. Este processo de alargamento do horizonte existencial musical é uma realidade mais evidente quando se trata dos conjuntos musicais infanto-juvenis porque se apresenta a oportunidade de oferecer para eles uma experiência estética de grande amplitude, assimilando um contexto de relações com uma

possibilidade de expansão difícil de mensurar. Seu confronto com a obra de arte não deve estimular seu domínio técnico como meta da vaidade senão, como desafio de vencer-se a si mesmo. Sua integração ao conjunto estaria na comunhão de interesses estéticos cultivados na tradição que portam os responsáveis. A técnica deve ser uma experiência fronética onde ao conhecer a obra e buscar superar os empecilhos expressivos, se alargue a visão das próprias possibilidades e se alimente o desejo de vivenciar mais. Desenvolver o gosto pela música como um valor que enaltece o espírito porque enriquece a existência no *Dasein*, no ser-no-mundo de cada um.

Porém, a simples participação não garante estes objetivos. Para tal fim, o trabalho deverá ser conduzido de forma edificante na produção do conhecimento. O portador da tradição (o maestro, o guia, o professor, o monitor) deverá estar ética, social e existencialmente comprometido com o impacto da aplicação. Os meios e os fins não estarão preconcebidos, os fins se concretizam na medida em que se aplicam meios adequados a cada situação concreta. O exercício de poder não pode estar marcado pela imposição, antes deve legitimar-se através da argumentação e do convencimento fazendo credível sua ação, assim mesmo, deverá estar atento para ser fator de equilíbrio quando surgirem divisões que revelem desigualdades que fragilizem a coesão do conjunto. Ampliar os espaços de comunicação e distribuir equitativamente as competências procurando que a geração de conhecimento respeite as assimetrias (SOUZA SANTOS, 1989, pp. 158-160). Estes preceitos constituem um corpo de orientações aplicáveis a quaisquer unidade de prática social e seu propósito, segundo o autor, é a aplicação edificante do conhecimento em direção a uma compreensão hermenêutica. Assim, se daria início ao círculo que leva a uma experiência de construção do próprio Ser, onde o espaço da intersubjetividade se encontra com o juízo individual e o transforma em uma experiência estética coletiva, nesta experiência, o conhecimento da arte não é um conhecimento do objeto senão uma forma de conhecimento da própria vida, moldadora da identidade. Um conhecimento sensível que é levado para o mundo espiritual dos valores humanos. Um acontecimento ontológico que indica o caminho para a revelação da verdade, o paradoxo da experiência estética.

3. Proposta Repertorial

3.1 Alguns pressupostos para compor a obra

O ato criativo da composição musical é descrito frequentemente por qualquer leigo como um evento complexo, incompreendido, e não poucas vezes misterioso. Este pensamento, originado na falta de entendimento do processo de estruturação musical, poderia justificar-se como em qualquer outra circunstância em que um indivíduo, tenta explicar um processo do qual conhece muito pouco ou quase nada. “A verbalização do vivido musical depara-se, para a maioria dos seres humanos, com obstáculos intransponíveis, na medida em que não se dispõe da terminologia técnica” (ADORNO 2009, p. 59). Esta expressão adorniana, reflete claramente a diferença entre compreender e explicar, trazida à tona em segmentos anteriores, demonstrando que a impossibilidade de explicar não implica necessariamente incompreensão. Embora a compreensão musical de parte dos diversos ouvintes tenha sido descrita, cabe destacar que a mesma se encontra desvinculada de possuir qualquer conhecimento sobre a manipulação e a construção sonora. Por isto sua universalidade como linguagem, quando esta condição de poder ser compreendida por amplos contextos de ouvintes, unida a sua capacidade ímpar de movimentar o mundo emocional dos mesmos, constitui um campo prolífico para a especulação sobre a criação musical. Não resultaria nada estranho, que algum ouvinte daqueles classificados por Adorno como emocionais (ADORNO 2009, p. 65), pense que se uma peça musical comove até o choro, este seja um indicativo certo do estado emocional do compositor no momento de escrever a peça em questão, de forma tal que, esta emoção ficou incutida na obra e chegou até o ouvinte produzindo seu estado. Estas especulações são oriundas da ideia que se tem de que a interpretação da obra de arte estaria em procurar aproximar-se o mais possível do horizonte histórico original, no qual o observador busca situar-se na realidade histórica efetual do seu criador. Perante esta postura Gadamer expressa:

A realidade da obra de arte e sua força enunciativa não podem ser reduzidas ao horizonte histórico original no qual o observador vivia efetivamente ao mesmo tempo [em] que o criador da obra. Parece pertencer muito mais à experiência da arte o fato de a obra de arte possuir sempre seu próprio presente, dela só reter em si de maneira muito condicionada a sua origem histórica e de ser em particular, expressão de uma verdade que não coincide absolutamente com aquilo que seu autor intelectual propriamente imaginou aí (GADAMER, 2010, p. 1).

De tal maneira que, em qualquer circunstância que a origem da composição seja atribuída, referida ao conceito kantiano de gênio, a algum tipo de manifestação inconsciente, ou até mesmo a uma habilidade altamente desenvolvida (*techné*), em todos os casos, a consciência estética coloca o

indivíduo em posição de perceber que a obra de arte, exercendo seu poder de enunciação, comunica a si mesma mostrando um presente próprio e atemporal. A ideia de que o criador estaria em uma espécie de sonambulismo e que de maneira inconsciente extrai da natureza algo paradigmaticamente belo, resulta difícil de aceitar. Assim, o regente norte-americano Robert Craft descreve em suas crônicas a Igor Stravinsky no momento em que compunha uma de suas obras:

Seu piano é um modelo de armário, com som fanhoso e desafinado e abafadores de feltro [...] Ao lado do piano fica uma espécie de mesa auxiliar de instrumentação cirúrgica, com instrumentos que incluem um apontador de lápis elétrico, um metrônomo elétrico, quatro diferentes tamanhos de estiletes, lápis de cor, borrachas, um cronômetro. “Cantando” o tempo todo, com os músculos faciais se distendendo, a boca estremecendo, as veias saltando, ele pula de uma parte para outra, buscando as notas no piano com gemidos até conseguir achá-las, ou, quando o intervalo é amplo demais, pedindo-me que as toque. Tudo isso tem um cunho por assim dizer animal, pelo menos muito físico, sobretudo os grunhidos de satisfação quando o acorde certo é atacado rigorosamente em sincronia. No final, coberto de suor, enxuga o rosto com uma toalha que fica na mesa ao lado do piano (CRAFT, 2002, pp. 27-28).

O texto, rico em detalhes, descreve uma cena muito distinta do estado de transe onírico que sugere a ideia de gênio. Muito pelo contrário. O esforço intelectual, criativo, emocional e até físico presente na descrição, revelam um homem entregue na plenitude do seu potencial à tarefa da criação musical. A imagem detalhada no relato, está mais próxima de um retrato feito a um artesão em plena faena. Por um lado estão as ferramentas necessárias para modelar ou organizar a matéria que serve de substrato à obra, e por outro, o esforço do compositor em procurar dentro de si, na sua imaginação, na sua vivência, as ideias que melhor servem a sua criação. “Sabemos hoje, com que sobriedade e lucidez interior o pintor faz com tinta e papel as suas tentativas e experiências na tela, tentativas e experiências que, com tudo, são marcadas em última instância por um esforço do espírito” (GADAMER, 2010, p. 16). O caráter efêmero do substrato em que se sustenta a obra musical, requer um entendimento aprimorado do funcionamento da memória do ouvinte, desta forma, o caráter sequencial do discurso poderá provocar uma resposta em termos de compreensão. O propósito da criação musical vai em busca de um alvo perfeitamente claro que é a inteligibilidade. Por esta causa, o pensamento que sustenta uma pretendida inconsciência no processo criativo carece de fundamento. Assim, pode-se afirmar que a tarefa da criação musical é um processo inteiramente consciente em contraste com a crença herdada do romantismo. “A imaginação auditiva é simplesmente o trabalho do ouvido do compositor, completamente confiável e seguro de sua direção de como ela deve ser, a serviço da concepção claramente delineada”, assim

se expressa o compositor contemporâneo norte-americano Roger Sessions (*SESSIONS apud GARDNER, 1994, p. 80*).

Retomando a ideia do ato criativo, cabe destacar que ainda no ambiente da formação musical subsiste um quesito que revela certo grau de incompreensão sobre a formação do compositor. Este se manifesta na resistência, ainda existente no ensino e na prática da composição, que se apoia no pensamento da impossibilidade de **ensinar o talento e a imaginação**. Assim, acredita-se, que este surge de maneira espontânea em condições não muito claras. Obviamente existe um número expressivo de argumentos que poderiam confrontar esta posição, mas, o assunto relevante para esta dissertação está em que a identidade do impulso criativo com a natureza do ser humano dispensa qualquer justificativa que pretenda explicar o porquê o homem produz arte. O aprofundamento neste assunto escapa aos limites propostos neste trabalho, porém é importante destacar três ingredientes-chaves para o desenvolvimento deste ofício: primeiro, o aprendizado das habilidades necessárias para a manipulação do material sonoro, segundo, embora não possa ser ensinada, a imaginação pode e deve ser estimulada, e finalmente o conhecimento do contexto musical em que se deseja desenvolver a criação (WILKINS, 2006, p. 2). Neste último ingrediente, encontra-se o marco referencial da produção musical desta proposta.

A escolha de criar um repertório para conjuntos musicais infanto-juvenis, foi sustentada com argumentos filosóficos e vivenciais nos capítulos anteriores, mas, resta ressaltar o desafio que representa para o compositor escrever no contexto de limitações expressivas derivadas da imaturidade técnica e interpretativa inerentes a um conjunto musical nesta condição. A produção artística é uma manifestação da Vida e consequentemente a produção do compositor busca haurir suas vivências, sua historicidade. Desta forma, a obra encarnará, por assim dizer, uma parcela existencial do seu criador sem que por isto essa essencialidade pretenda ser reconhecida pelos executantes e espectadores. A obra ganhará uma essência própria e humana, e como tal, estará em condições de revelar-se e promover experiências estéticas no outrem que a compreenda. Por isto, a torrente expressiva do compositor que deveria fluir livremente sem preocupar-se com as possibilidades técnicas dos intérpretes, como ocorre na maioria dos casos, ao defrontar-se com as limitações dos conjuntos infanto-juvenis encontra aqui uma barreira. O compositor Pierre Boulez define assim o processo da composição: “No domínio que nos pertence [aos compositores], o grande esforço está em buscar a instauração de uma dialética, em cada instante da composição, entre uma organização global rigorosa e uma estrutura submetida momentaneamente ao livre arbítrio” (BOULEZ, 1992, p. 28). Portanto, a imaginação deverá manter presente um horizonte de possibilidades técnicas que serão definidas pelos conjuntos em questão.

Estas limitações podem ser muito específicas como no caso dos registros sonoros disponíveis. As figuras seguintes mostram o registro esperado nas diferentes famílias instrumentais de uma orquestra segundo Rimsky Korsakow:

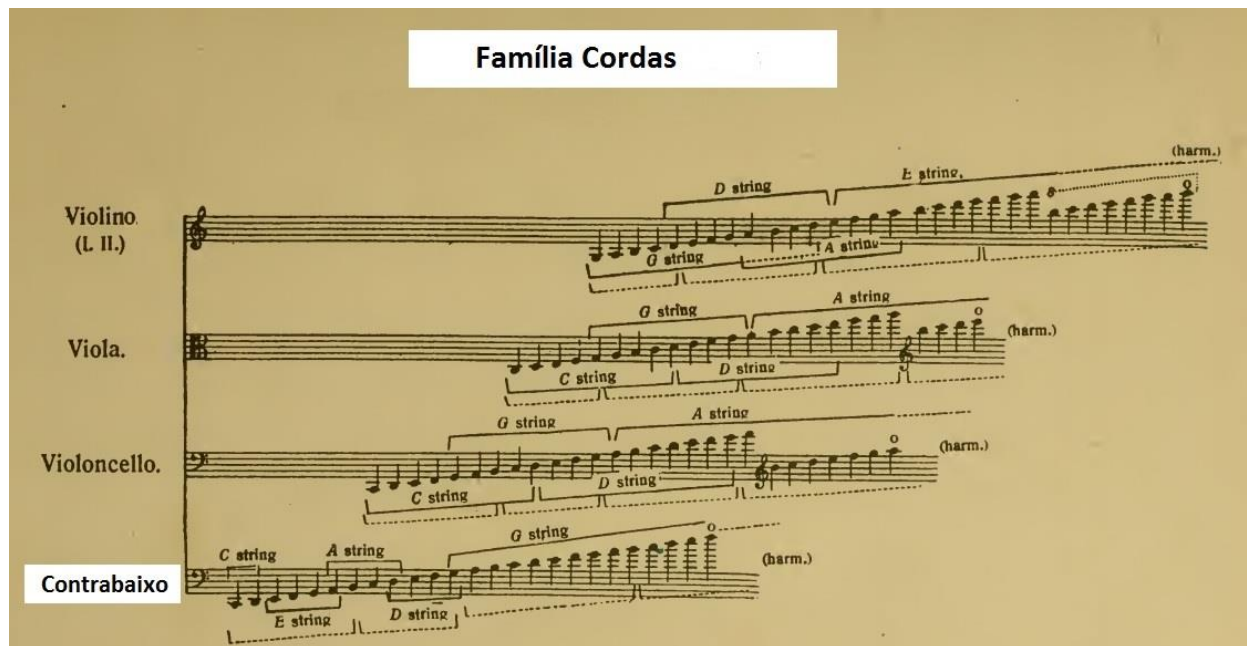


Figura 1 Registro da família Cordas (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 11).¹²

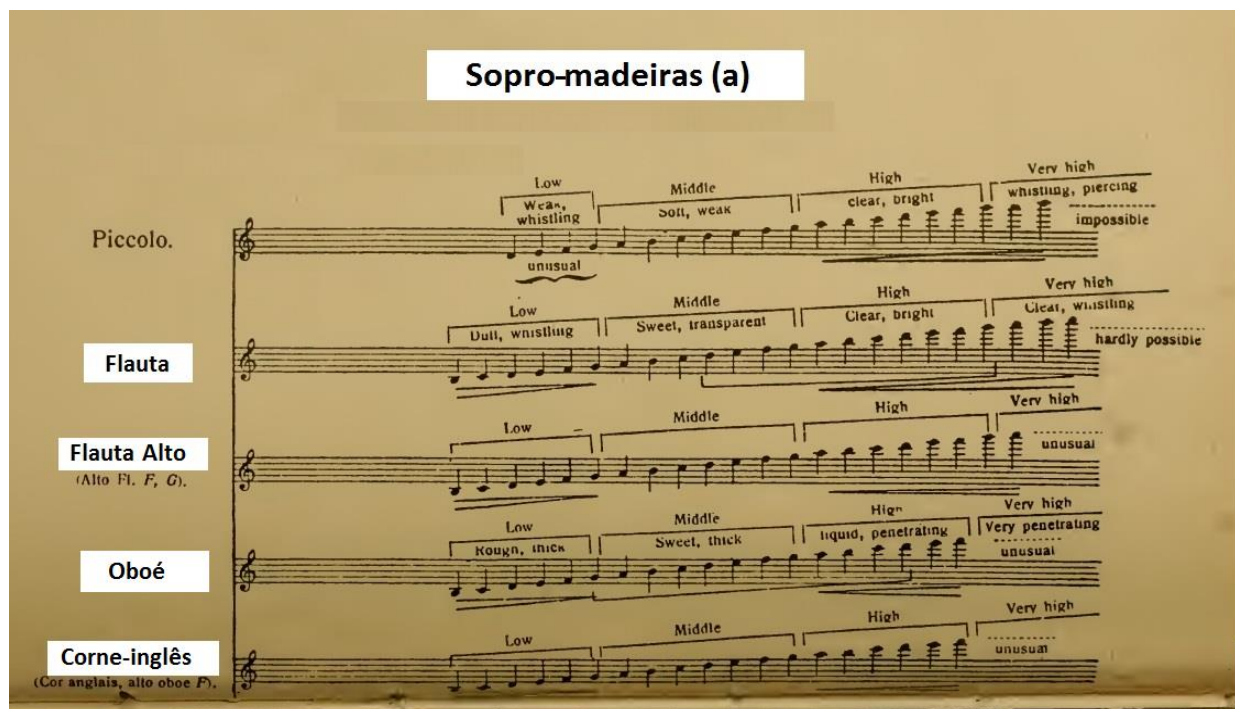


Figura 2 Registro Sopros Madeiras (a) (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 16).¹³

¹² Tradução: As letras A, C, D, E e G correspondem às notas Lá, Dó, Ré, Mi e Sol respetivamente. *String*: corda.

¹³ Tradução: *Low*: baixo. *Middle*: médio. *High*: agudo. *Very high*: muito agudo.

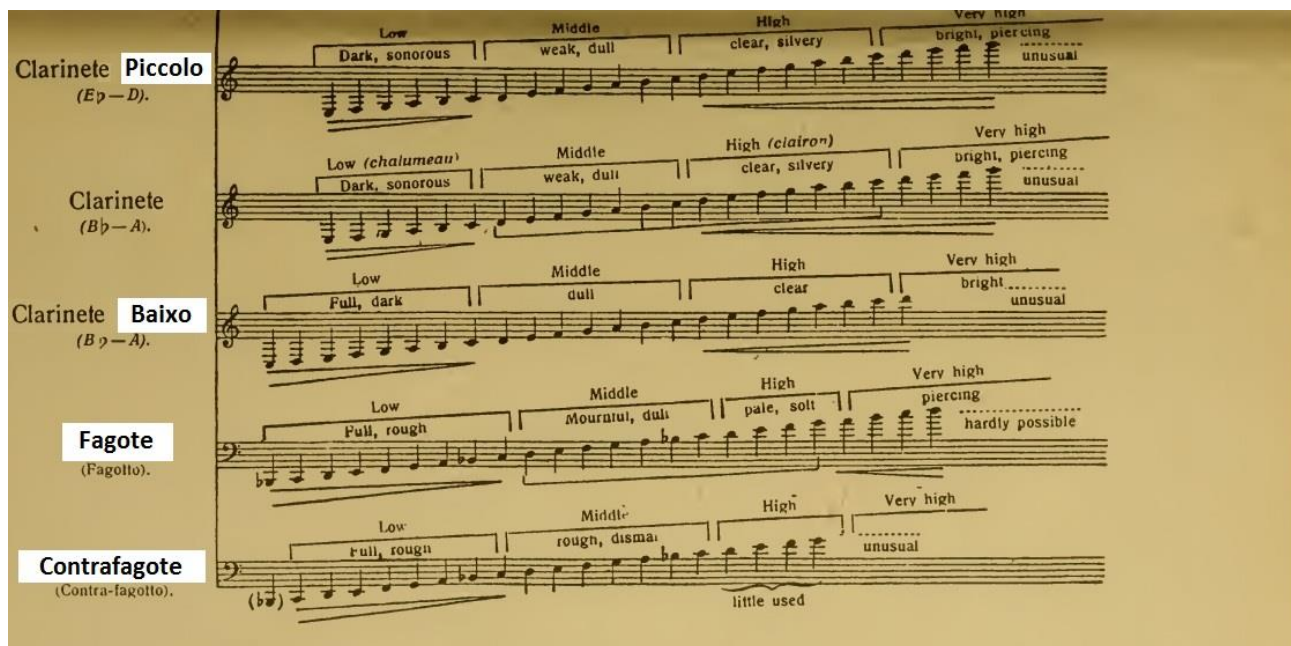


Figura 3 Registro Sopro-Madeiras (b) (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 17)

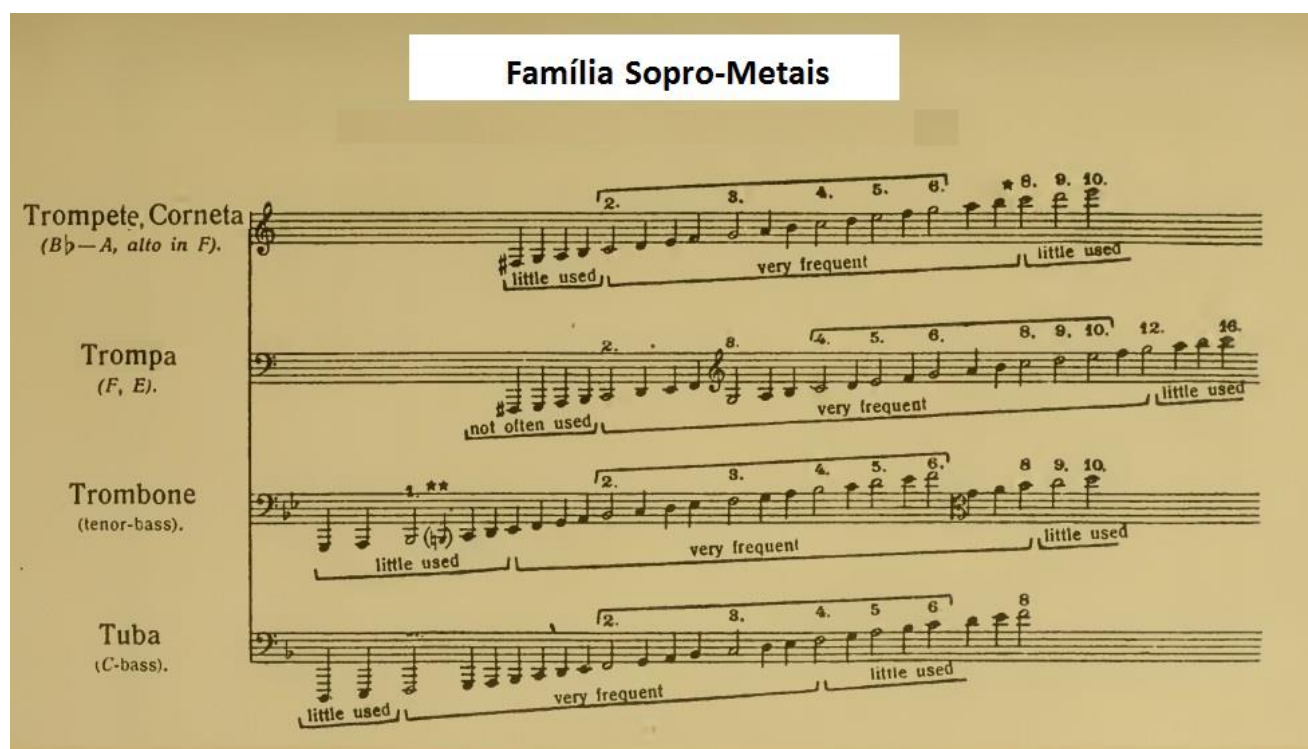


Figura 4 Registro Sopro-metals (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 25)

Esta amplitude de registros e características sonoras ver-se-á reduzido nesta proposta repertorial, por conta das limitações antes mencionadas. Considerando as famílias instrumentais de sopros madeiras e metal, as composições exploram os registros médios, evitando os extremos

graves e agudos considerados de maior exigência técnica. Já na família de instrumentos cordas-arco, os limites explorados estão circunscritos ao âmbito da primeira posição, no caso dos violinos e as violas e até a terceira posição no caso dos violoncelos e contrabaixos, fixando um limite sonoro nos registros descritos na seguinte tabela:

Instrumento	Corda solta mais aguda	Nota mais aguda em posição
Violino	Mi	
Viola	Lá	
Violoncelo	Lá	
Contrabaixo	Sol	

Tabela 3 Limite de registro de cordas usado nas obras (ADLER, 2002, pp. 52,66,77 e 85)

Cabe destacar, que pela própria natureza de cada instrumento (modo de produção sonora, tamanho, materiais de construção etc.) o desenvolvimento das habilidades necessárias para explorar suas possibilidades musicais é específico de cada um. Desta forma, em um conjunto de músicos profissionais estas diferenças devem desaparecer por conta do domínio alcançado pela maturidade, dando uma unidade ao conjunto que é explorado musicalmente de forma homogênea. Em contraste, a disparidade de possibilidades expressivas em um conjunto musical infanto-juvenil são marcantes por encontrarem-se seus membros em diferentes etapas do processo de formação. Porém, as semelhanças que agrupam os instrumentos nas chamadas famílias, consideram elementos comuns que permitem estabelecer alguns critérios para delimitar os problemas e viabilizar assim, uma composição que esteja ao alcance destas possibilidades. Por esta causa, é possível observar alguns padrões nas dificuldades expressivas de acordo com as diferentes famílias instrumentais.

No caso dos instrumentos cordas-arco, a destreza para o domínio do arco a fim de explorar totalmente sua capacidade de produção sonora e a amplitude de articulações possíveis demora anos de prática. Assim, nesta proposta o uso de ligaduras excessivamente amplas e com arco lento são evitadas, favorecendo a articulação com ligaduras curtas e mormente de notas soltas, isto é, uma nota por arcada. Estas estão delimitadas a dois golpes de arco considerados básicos: o *martelé* que consiste em uma arcada *martelada* de notas bem articuladas no ataque e densidade sonora (ADLER, 2002, p. 25) e *detaché* que é uma arcada básica não ligada que executa notas destacadas na sonoridade porém, de ataque mais leve se comparado com o *martelé* e com uma quantidade maior

de arco, conferindo-lhe assim uma sonoridade robusta (Idem, p. 21). Possibilidades expressivas como o *tremolo* que consiste em uma repetição, mensurada ou não, de valores pequenos de uma mesma nota com o intuito de multiplicar a sonoridade ou até mesmo a intensidade expressiva, são utilizadas de forma moderada (FORSYTH, 1982, p. 348). Outro recurso utilizado nas cordas é o *pizzicato* que consiste em puxar as cordas com os dedos obtendo uma sonoridade punzante de curta duração (Idem, p. 366).

As famílias instrumentais de sopros receberam um tratamento de conjunto segundo suas diferenças tímbricas. Desta forma, há passagens que alternam madeiras ou metais em forma de bloco sonoro, assim como passagens com diversos solos destacando todos e cada um dos instrumentos, explorando seus recursos tímbricos e possibilidades expressivas. Nos grandes *tutti*¹⁴, a distribuição harmônica segue a *tessitura*¹⁵ instrumental e a potencialidade sonora de cada naipe. A percussão foi utilizada seguindo o projeto de composição de cada peça em termos de estilo e estrutura tímbrica geral. Adicionalmente, existe o assunto do equilíbrio sonoro esperado, o qual é calculado empiricamente pela tradição estabelecendo números aproximados de integrantes por naipe em função de contar com uma paridade na potência sonora que não prejudique a nenhuma família instrumental. A orquestra, considerada o maior instrumento capaz de produzir, separada o simultaneamente, uma multiplicidade sonora ímpar, poderá ter uma sonoridade medíocre ou fantástica de acordo a dois fatores fundamentais: a qualidade de seus executantes e as propriedades acústicas do local onde se apresenta (BERLIOZ, 1858, p. 240). Neste sentido, os tratados de orquestração diferem uns dos outros enquanto às proporções dos naipes e mais especificamente em relação às cordas. Assim, enquanto os números relacionados aos sopros e percussão variam muito pouco, em relação às cordas o tradicional tratado de orquestração de Rimsky-Korsakow, cataloga uma orquestra como completa com 16 violinos primeiros, 14 violinos segundos, 12 violas, 10 violoncelos e de 8 a 10 contrabaixos (RIMSKY-KORSAKOW, 1933, p. 6). Já Berlioz estabelece que uma orquestra moderna deve contar com 21 violinos primeiros, 20 violinos segundos, 18 violas, 15 violoncelos e 10 contrabaixos (BERLIOZ, 1858, p. 241). Esta disparidade acontece porque nos naipes de sopro o volume individual seria suficiente para ser ouvido no conjunto sonoro, podendo ainda se necessário, recorrer à duplicação. Já nas cordas, requer-se de um grupo suficiente para competir nos grandes *tutti* com as outras famílias. Adicionalmente, como Berlioz apontava, a qualidade dos músicos é um elemento vital na qualidade e potência sonora do conjunto. Desta forma, se o equilíbrio sonoro conta com a proficiência musical dos executantes, no caso dos

¹⁴ **Tutti:** Palavra italiana que indica a participação de todos os instrumentos em contraste com os solos (APEL, 1974, p. 880)

¹⁵ **Tessitura:** Palavra italiana que designa a faixa sonora intermediária excluindo os sons extremamente graves e agudos (APEL, 1974, p. 839)

conjuntos infanto-juvenis devem considerar-se dois elementos que incidem diretamente nesta questão. Primeiramente, a falta de maturidade técnica. No caso dos sopros, esta falta de proficiência redundará em uma sonoridade de pouca qualidade, no entanto, a possibilidade de conseguir uma sonoridade ampla está sempre presente. Nas cordas, a insuficiência técnica é proporcional à possibilidade de exprimir uma ampla sonoridade com o acréscimo de uma baixa qualidade. Há uma correspondência entre o tamanho do instrumento e sua capacidade para fazer vibrar uma massa de ar, que é o meio através do qual o som se propaga. Assim, um violino de criança de 3/4 de tamanho de um violino para adulto, ainda que sua construção seja de boa qualidade, seu som será menor. No caso dos sopros estas reduções de tamanho para facilitar o acesso a infantes não é possível porque o registro sonoro dos mesmos está atrelado a seu tamanho. Desta forma, um trompete em Si bemol, se reduzido, já não teria mais o mesmo registro senão um mais agudo, mudando sua função na orquestra. Por estas razões, as considerações sobre o número de integrantes nos conjuntos infanto-juvenis e sua sonoridade, devem ser referidas a outra realidade sonora, distinta daquelas fundamentadas na experiência com orquestras profissionais. Cabe tanto ao compositor em seu processo criativo, quanto ao maestro na execução, manter presente estas diferenças a fim de poder garantir uma sonoridade equilibrada e de boa qualidade.

3.2 O repertório

3.2.1 *Suite alla Barroca*: técnica e estilo

Os repertórios do período barroco contêm em seu haver a consolidação das primeiras formas musicais instrumentais. Especificamente o nascimento da orquestra como conjunto, composto basicamente por uma configuração de cordas distribuídas em primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, acrescentavam com frequência alguns instrumentos de sopro e uma percussão limitada fundamentalmente ao tímpano e alguma percussão menor como caixa clara por exemplo. O termo *suite* é um vocábulo francês que significa série e designa uma reunião de diversas peças instrumentais, independentes entre si, mas combinadas para serem tocadas em sequência (ZAMACOIS, 2002, p. 151). No período barroco, estas peças consistiam de várias danças que frequentemente eram precedidas de um Prelúdio¹⁶ ou *Ouverture*¹⁷ que introduzia dita sequência. No caso das *suites* inglesas de J. S. Bach, este Prelúdio podia adquirir uma grande amplitude e importância (BAS, 1947, p. 178). Na presente proposta, a *Suite alla Barroca* corresponderia a uma

¹⁶ **Prelúdio:** Peça musical designada para ser tocada como introdução (APEL, 1974, p. 692)

¹⁷ **Ouverture:** Composição instrumental entendida como uma introdução a uma ópera, oratório ou peça similar (APEL, 1974, p. 635)

Ouverture deixando em aberto a possibilidade de compor a série de danças subsequentes. A estrutura interna do Prelúdio barroco está geralmente enquadrada na forma *sonata*, forma ésta que poderia considerar-se um aperfeiçoamento ou enriquecimento da forma canção ternária A—B—A' sendo A a exposição temática, B o desenvolvimento e A' uma reexposição do tema inicial (Idem, p. 264).

A peça *Suite alla Barroca* que integra esta proposta, procura disponibilizar a experiência da execução estilística do período, em uma obra moderna, sem as dificuldades técnicas que comumente oferece este repertório em sua forma original. A designação, *alla Barroca*, expressa a pretensão de emular a linguagem característica do período em uma orquestração moderna. Neste sentido, destaca-se a escrita para uma configuração similar à de uma orquestra sinfônica de grandes proporções, inexistente na época. A orquestração compreende: Flautas I, II e III; Oboé, Clarinetes em Si bemol I, II e III; Fagote, Trompas em Fá/Si bemol I e II, Trompetes em Si bemol I, II e III; Trombones em Si bemol I, II e III; Tubas em Si bemol I e II, dois Tímpanos em Lá e Ré, uma caixa clara, e a orquestra de cordas barroca composta por naipes de Violino I, Violino II, Violas, Violoncelos e Contrabaixos. O estilo compositivo imita especificamente a escrita dos grandes ícones do período como G. F. Haendel (1685-1759), A. Vivaldi (1678-1741) e J. S. Bach (1685-1750). Desta forma, recursos imitativos-contrapontísticos, harmônicos e de tratamento motivico, buscam relembrar a sonoridade característica dos mencionados compositores, viabilizando assim, o acesso a este estilo musical aos jovens e crianças partícipes dos conjuntos que interpretem a obra.

Desde o ponto de vista formal, embora a obra possa ser caracterizada como uma forma livre, no plano geral da mesma é possível identificar uma construção que incorpora elementos próprios do período barroco. Sua construção, em termos de andamento, diferencia claramente três segmentos na seguinte sequência: *Maestoso* (33 compassos), *Allegro Moderato* (48 compassos), *Maestoso-Lento* (15 compassos) totalizando 96 compassos com uma duração total aproximada de cinco minutos. Internamente, o *Maestoso* inicial consta de duas partes sendo a primeira uma introdução e a segunda, o tema próprio com uma subseção em forma de **sequência harmônica**¹⁸. O *Allegro Moderato* está escrito em forma de sonata A—B—A', enlaçando com a reexposição do *Maestoso* final cujo *Lento* está estruturado em forma de *coda*¹⁹. Neste sentido, cabe resaltar que a estruturação da *coda* emula especificamente os finais das obras para órgão de J. S. Bach. Para tal fim, a orquestração está fundamentada nesta trecho no uso preferencial dos metais e as madeiras,

¹⁸ **Sequência harmônica**: transposição sistemática de um modelo melódico, rítmico e harmônico como recurso de desenvolvimento da música (PISTON, 1998, p. 304).

¹⁹ **Coda**: passagem ou seção conclusiva, estranha à estrutura básica da composição e acrescentada a fim de confirmar a impressão de finalidade (APEL, 1974, p. 181).

procurando lembrar a sonoridade de um grande órgão tubular, deixando às cordas para sustentar a harmonia com sua contribuição tímbrica na forma de *tremolos*. Outros segmentos procuram constantemente uma alternância tímbrica para destacar as qualidades de cada família. Afastando a *coda* final, a participação dos metais ao longo da peça está enfatizada em trompetes e trompas, de acordo com o uso do estilo do período, reservando a trombones e tubas a função de sustentação harmônica com pouca mobilidade contrapontística. A interpretação, desde o ponto de vista técnico, colocará ao conjunto perante a exigência de dominar uma articulação característica do barroco, que de outra forma, ficaria inacessível por conta das dificuldades que este repertório representa para um conjunto de iniciantes no instrumento. A alternância constante de texturas assim como de variedade nas combinações instrumentais dentro de uma obra, são elementos que devem encontrar-se em uma boa peça orquestral (PISTON, 1969, p. 356). Assim, os trechos imitativos em texturas contrapontísticas, como costumava ser usado na época referida, são aplicados alternativamente nas diferentes famílias em um jogo tímbrico que oferece ao público a apreciação dos blocos instrumentais de forma destacada. Cabe ressaltar, que a textura contrapontística exige uma independência de vozes que contribui decisivamente ao desenvolvimento do ouvido polifônico dos executantes.

3.2.2 *O Saci sinfônico: Quadros da trilha sonora de Cláudio Santoro: experiências contemporâneas*

Considerada a primeira produção cinematográfica brasileira dedicada ao público infantil, o filme *O Saci* dirigido por Rodolfo Nanni em 1951, foi o resultado da adaptação do livro do mesmo nome publicado por Monteiro Lobato em 1921 (NANNI, 1951). Obra de cunho nacionalista, procura preservar os valores tradicionais do folclore brasileiro, contando uma estória moralizante protagonizada por um personagem fictício, O Saci, em um dos contos mais difundidos da cultura infantil brasileira. Nesta oportunidade, a tarefa de compor a música para a produção foi encomendada ao músico Cláudio Santoro (1919-1989), prolífico compositor amazonense que em sua trajetória, percorreu vários estilos compositivos como o atonalismo, serialismo, dodecafonismo, nacionalismo assim como a realização de experiências com música aleatória e outras técnicas inovadoras para a época (SADIE & TYRRELL, 2001). Composição premiada em 1952 pelo jornal O Estado de São Paulo como melhor partitura para filme, a trilha sonora, sustenta o enredo com temas infantis, misturando composições originais e citações de cantigas infantis brasileiras (SANTORO, 2013). Neste sentido, cabe destacar a habilidade do compositor ao conseguir uma escrita equilibrada entre uma temática tradicional tonal e uma harmonização

contemporânea. Com um uso moderno das dissonâncias, cria um ambiente ingênuo e ao mesmo tempo picaresco, ajustando-se perfeitamente à temática do conto. Desta forma, a escolha deste material musical como fundamento para uma obra direcionada a conjuntos musicais infanto-juvenis, resulta apropriada considerando o contexto antes mencionado.

O primeiro desafio a ser superado esteve na impossibilidade de dispor da partitura em questão, isto por que, de acordo com informações dos familiares do compositor e do próprio diretor do filme, se desconhece seu paradeiro. Portanto, para poder fazer uso deste material, se procedeu à reconstrução de alguns fragmentos temáticos partindo da audição da trilha sonora do filme, na tentativa de registrar o mais fielmente possível a partitura original. Outra reflexão importante está no fato de que, a razão de ser de uma trilha sonora, consiste em acompanhar estreitamente o enredo do filme de forma tal que formem uma unidade de sentido. Assim, a separação da música e da imagem faz com que cada uma delas perca parte deste sentido, mostrando-se incompletos e de difícil compreensão. Desta forma, o propósito da reconstrução não podia estar em sua reprodução como trilha sonora isolada do filme, senão na citação²⁰ de alguns temas em uma nova estrutura musical destinada a ser executada como obra instrumental independente, técnica esta muito frequente na composição contemporânea (KOSTKA, 2006, p. 157).

Para se obter uma coerência estilística, a composição foi estruturada em um contexto contemporâneo, viabilizando assim o acesso a este tipo de repertório aos jovens executantes. Exemplo deste contexto o representa a continua mudança da fração de compasso, combinando sequências não tradicionais como 4/4 (compassos 1 ao 4), 2/4 (compassos 5 ao 10), 3/4 (compasso 11), 2/4 (compassos 12 ao 44), 3/4 (compassos 45 e 46), 5/8 (compassos 47 ao 90) e assim sucessivamente, provocando uma assimetria estrutural, frequente no repertório dos compositores modernos. Desde o ponto de vista harmônico e melódico, prevalece um tratamento livre da dissonância em acordes e intervalos característicos de um ambiente afastado do contexto maior/menor, porém preservando uma centralidade tonal. Formalmente, a obra está estruturada em forma de quadros que sugerem uma sequência cênica, porém, sem acompanhar o enredo e guiados apenas pela dinâmica tensional e tímbrica em função da coerência e a variedade. A orquestração, muito maior que a obra referenciada, corresponde a uma orquestra sinfônica ampliada, isto é: Flauta piccolo; Flautas I, II e III; Oboés I e II; Clarinetes em Si bemol I e II; Trompas em Fá/Si bemol I e II; Trompetes I, II e III; Trombones I e II; Trombone baixo; Tuba, 4 Timpanos; Caixa clara; Bumbo;

²⁰ **Citações:** influências externas sobre a música do sec. XX provindas de três fontes: do passado, na forma de neoclassicismo e citações; do presente, em músicas folclóricas e do jazz e externas, da música de outras culturas (KOSTKA, 2006, p. 157).

Pratos de mão; Tam-tam; Triângulo; Reco-reco; Violinos I e II; Violas; Violoncelos e Contrabaixos. Com um total de 309 compassos a obra possui uma duração aproximada de 8 minutos.

Desde o ponto de vista hermenêutico, considerar o concerto como espetáculo consiste em extrair e executar os significados de um texto musical (partitura) para serem comunicados ao público. Esta tarefa corresponde em princípio a todos os executantes, mas, naqueles conjuntos que contam com um dirigente (diretor, chefe ou maestro), a missão de estabelecer uma unidade na linguagem resulta prioritária em função da unidade interpretativa como elemento chave para o estilo e a inteligibilidade. Porém, “o impulso da hermenêutica não foi sempre compreender pela interpretação o estranho” [...] “tampouco significa isso significa sempre uma inferioridade constitutiva daquele que compreende frente àquele que fala o que dá a entender?” (GADAMER, 1997, pp. 306-307). Desta forma, a interpretação de qualquer repertório por parte de uma orquestra infanto-juvenil, alcança uma dimensão mais complexa. No caso dos conjuntos profissionais, a figura que lidera deve buscar o equilíbrio, entre sua autoridade, baseada na experiência e no conhecimento, e confrontada constantemente com a própria dos integrantes, que as esgrimirão constantemente em forma de razões que desafiam esta autoridade. No caso dos conjuntos jovens, haverá uma submissão pelo reconhecimento de minusvalia relacionada à falta de experiência e conhecimentos insuficientes. Por esta causa, ao mesmo tempo que esta situação facilita o domínio por parte da autoridade, também incrementa enormemente a sua responsabilidade em relação ao resultado final.

A possibilidade de compor para este tipo de conjuntos, também oferece novas perspectivas para os compositores. “Os sons emitidos por uma orquestra são a última manifestação externa das ideias musicais germinadas na mente do compositor” (PISTON, 1969, p. vii). Desta forma, há uma distância considerável entre o nascimento destas ideias, a habilidade para representá-las na partitura, sua interpretação e finalmente sua execução em concerto. A habilidade para imaginar um resultado final exige um esforço enorme de parte da imaginação do autor. Diferentemente do executante de um instrumento, cujo convívio com o mesmo se faz constantemente no treino diário, o compositor não conta com esta disponibilidade senão de uma forma muito eventual. A receptividade dos conjuntos profissionais para incluir obras no seu repertório escritas por compositores novos ou desconhecidos não é muito boa. Desta forma, os novos compositores encontram uma barreira difícil de transpor para poder finalmente escutar o resultado do seu trabalho. Uma vez alcançada esta oportunidade, será o momento de autoavaliar sua capacidade prospectiva ao comparar o resultado musical com as ideias originalmente pensadas. Por tanto, o progresso no desenvolvimento de suas habilidades compositivas dependerá em grande parte da superação deste empecilho. Por esta razão, resulta compreensível a composição de obras para pequenos conjuntos com a finalidade de experimentar ideias e técnicas, sendo mais fácil sua execução pela maior disponibilidade de

pequenos conjuntos. Desde esta perspectiva, os conjuntos musicais infanto-juvenis oferecem uma possibilidade que merece ser considerada. Ainda mais ao tratar-se de grandes formações como orquestras sinfônicas de grande porte, estes conjuntos padecem especialmente nas etapas iniciais, de uma carência de repertório capaz de suprir suas necessidades.

Assim, o compositor deve considerar as seguintes diretrizes gerais. A obra deve estar tecnicamente ao alcance dos executantes sem que isto signifique que não possa requerer de algum esforço técnico para sua realização. Neste sentido, haverá um valor pedagógico entendendo que ao final do esforço e por conta da superação das exigências técnicas, o grupo estará em condições de enfrentar desafios mais exigentes. A obra representará sempre a oportunidade de experimentar um estilo ou linguagem. A indisponibilidade de repertório de música escrita com técnicas modernas para orquestras infanto-juvenis faz com que esta obra ofereça uma oportunidade novedosa para os jovens. Desta forma, à contribuição do compositor pode acrescentar-se sua influência na formação do gosto. E finalmente, a oportunidade ímpar para o compositor de usar o conjunto como laboratório para suas ideias musicais, o que redundará em um amadurecimento mais acelerado de suas habilidades.

3.2.3 *O meu violino: concerto para coletivo de violinos e orquestra jovem: o concerto solista*

“O concerto deve sua existência ao virtuosismo instrumental, já que foi concebido como obra destinada a proporcionar grandes ocasiões de luzimento neste sentido” (ZAMACOIS, 2002, p. 211). Assim, entende-se como uma forma em que se destaca um instrumento em particular, com ênfase em mostrar as possibilidades técnicas e expressivas que o executante, desafiado pela exigência da partitura, deve superar para ser considerado um *virtuoso*²¹. Resalta-se que é uma obra de conjunto em que se insere este destaque, sendo distinto daquele composto para um instrumento só. Em alguns casos, como no modelo de *Concerto Grosso* criado por Arcângelo Corelli (1653-1713) (ZAMACOIS, 2002, p. 207) era escrito para orquestra de cordas em dois grupos: o solista ou grupo de solistas chamados *concertini* e um grupo chamado de *grosso* ou *ripieno* (recheio), a participação do conjunto limita-se a apoiar e manter o discurso musical do(s) solista(s) que lidera(m) de maneira indiscutível ao longo da peça (Idem, p. 207). Porém, o grau de colaboração e interação entre o solista e o conjunto tem variado grandemente no percurso dos séculos, indo desde

²¹ **Virtuoso:** executante com destacada habilidade técnica (APEL, 1974, p. 917).

o contraste corelliano até uma fusão entre ambos, confundidos em um único discurso onde existe apenas a diversidade tímbrica. Neste sentido e diferentemente dos solos ocasionais que pode haver em qualquer obra, o solista é posicionado de forma tal que sua relevância musical seja evidente também visualmente, expondo-o ao público em primeiro plano ao colocá-lo em pé, se possível, no centro do palco. Desta forma, além da proficiência técnica requerida para este tipo de repertório, existe uma exigência psicológica referida à personalidade artística. Por esta causa, o solista não somente é aquele capaz de superar os desafios técnicos e musicais da partitura, senão também aquele que é capaz de fazer semelhante demonstração de cara a um público. A exigência virtuosística implícita no conceito, faz parecer um contrasenso a composição de uma obra destinada a ser executada por alunos iniciantes no domínio instrumental. Porém, resulta apropriado lembrar que o conceito antes mencionado é o produto de convenções definidas no seio da tradição e por esta causa, sempre passíveis de serem revistos e redimensionados. Desta forma, a obra em questão, propõe um olhar diferente.

Considerando as limitações técnicas e a curta experiência musical dos envolvidos, a linha melódica em destaque foi concebida para um coletivo instrumental, diluindo a pressão exercida tradicionalmente sobre um único executante em um grupo deles, compartilhando a responsabilidade de executar a melodia principal como estipulado em um concerto. Desta forma, se viabiliza a superação do medo de palco, ainda muito presente nos alunos das instituições de ensino musical. Outra forma de facilitar o acesso a uma linha destacada em concerto em um contexto sinfônico, foi a utilização de melodias compiladas no volume I do Método Suzuki para o ensino do violino a crianças, desenvolvido por Shinichi Suzuki (1898-1998) (SUZUKI, 1998). As melodias selecionadas são um grupo de canções folclóricas anônimas, a saber: *Lightly Row*, *Song of the Wind*, *Go Tell Aunt Rhody* e *May Song*, e adicionalmente, *Long, long ago* de T.H. Bayly e *Perpetual motion* do próprio Shinichi Suzuki. Porém, esta seleção que facilita a execução como solistas a crianças iniciantes do violino criou um empecilho composicional. O método Suzuki, condizente com o objetivo de facilitar o aprendizado do instrumento, arranjou as melodias iniciais do livro na tonalidade de Lá maior. Isto porque a execução de melodias com uma extensão menor a uma oitava nesta tonalidade, fica circunscrita às duas cordas mais acessíveis para os iniciantes, ou seja as cordas Lá e Mi. Esta sequência de várias melodias com uma presença constante em uma mesma tonalidade, traz à tona um dos maiores inimigos da estruturação musical: a monotonia. “Para o compositor é importante que o ouvinte, por princípio e de forma instintiva, relacione os diversos momentos da obra uns com outros e siga expectante uma certa direção, expectativa e lembrança atuam conjuntamente” (KUHN, 1998, p. 17).

Consequentemente, a estratégia composicional contou entre suas diretrizes o uso de todos os recursos possíveis para contornar esta situação. Para tal fim, se contou com uma orquestração

ampliada que permitisse uma disponibilidade tímbrica aumentada da seguinte forma: Flauta piccolo, Flautas I e II, Oboé, Clarinetes em Si bemol I e II, Fagote, Trompas em Fá/Si bemol I, II e III; Trompetes em Si bemol I, II e III; Trombones I, II e III; Tubas I e II, três Timpanos, Gong, Caixa clara, Bumbo, Pratos de mão, Triângulo, Apito, Güiro²², Piano, Orgão, Violinos, Violas, Violoncelos e Contrabaixos. Adicionalmente se incorporou o recurso da percussão corporal com palmas, estalo de dedos e pateadas no chão. Desta forma, além de enriquecer ainda mais as possibilidades tímbricas reforçou o caráter lúdico da execução.

A obra está dividida em duas grandes seções. A primeira escrita em um andamento moderado e utilizando profusamente recursos modulatórios²³ nos segmentos de enlace entre uma melodia e outra com uma extensão de 124 compassos. Em algumas ocasiões a melodia fica completamente desprovida de ambiente harmônico, acompanhada apenas pela percussão de alturas indefinidas, contribuindo assim ao enfraquecimento da tonalidade, em benefício da variedade. Porém, geralmente o contexto estrutural, harmônico e contrapontístico desta primeira parte enquadra-se na harmonia tradicional, prevalecendo a “textura da melodia acompanhada” (PISTON, 1969, p. 364). A segunda seção oferece uma mudança contrastante em relação à primeira e tem uma extensão de 100 compassos, que junto à primeira alcança uma duração total de 7 minutos. Em princípio, o ambiente tonal (Lá maior) é substituído pela derivação modal²⁴ 4, isto é, na mesma armadura de clave muda o centro para Ré Lídio, criando um contexto sonoro e estrutural contemporâneo. Desta forma, o material dos solos permanece intocado, mantendo sua acessibilidade enquanto se produz uma mudança de contexto harmônico que favorece à variedade. Justamente neste contexto, se introduzem elementos não tradicionais tais como a percussão corporal e o uso mais livre das dissonâncias contrastando com a primeira seção. O andamento, súbitamente mais agitado (*Allegro vivo*), eleva a expectativa de culminação procurando o climax do final.

Desde uma perspectiva sociológica, a iniciativa de compor obras para conjuntos musicais infanto-juvenis e ainda com solistas, pode ter consequências distintas às esperadas em um concerto com uma orquestra profissional. A tipologia dos ouvintes descritos por Adorno não contemplou a possibilidade de outras vinculações entre o público e os conjuntos musicais diferentes do impulso de ouvir boa música (ADORNO, 2009). Porém neste ponto surgem as seguintes interrogantes formuladas em relação ao teatro e agora aplicadas ao concerto: a obra é o fim ou a condição do

²² **Güiro:** instrumento idiofone de origem cubano frequentemente utilizado na música caribenha. Parecido com o reco-reco brasileiro, se diferencia por ser construído a partir da cabaça seca e escavada conhecida na Amazônia como jamaru (ABRASHEV & GADJEV, 2000, p. 51)

²³ **Modulação:** processo que implica o abandono de um centro tonal por outro de forma temporária ou definitiva (PISTON, 1998, p. 214).

²⁴ **Derivação modal:** procedimento de rotação do centro tonal entre os graus de uma escala aplicados às escalas modais e sintéticas (KOSTKA, 2006, p. 23).

espetáculo? Representar hoje o quê? Para quem? (CARVALHO, 2005, p. 21) ao que se pode acrescentar: em que medida estas preocupações envolveriam o fenômeno contemporâneo de proliferação de orquestras jovens?. A influência de outros contextos de relações, e mais especificamente o contexto da Domesticidade ligado às orquestras infanto-juvenis, modelam um novo perfil de público com um comportamento distinto ao acostumado.

No concerto, a orquestra se representa a si mesma como mediadora do processo interpretativo entre a obra musical e a plateia. O público, a pesar de estar aparentemente homogeneizado em um modelo de identidade, está composto por elementos que interagem socialmente entre si representando sua posição perante o palco e os seus pares na plateia, seja por ocupar posições de destaque social, político ou econômico, seja porque suas opiniões musicais são consideradas relevantes (por exemplo: críticos musicais ou artistas renomados). Desde o ponto de vista da compreensão da obra artística e a fruição, o público integra ouvintes de diversa índole que vão desde o ouvinte emocional até o *expert*, para utilizar os tipos de comportamento musical propostos por Adorno (ADORNO, 2009, p. 55-83). É importante destacar que o motivo que provoca esta convergência social é a música como obra de arte sacralizada, como se esperaria no pensamento wagneriano. Distintamente, as orquestras infanto-juvenis possuem um público diferenciado proveniente do contexto da Domesticidade ligada emocionalmente aos executantes. Desta forma, pode-se dizer que há uma postura prévia favorável a tudo que irá acontecer no palco, demonstrando esta ligação emocional em um apoio incondicional que deseja estimular aos jovens executantes em sua experiência artística. A participação do jovem desde cedo em uma orquestra, o integrará a um conjunto que lhe fornecerá rapidamente uma identidade de reconhecimento com seus pares. Este processo se verá reforçado pela proximidade de origem, já que provavelmente, muitos serão oriundos da mesma comunidade e até podem estudar na mesma escola. De tal forma que laços preexistentes serão potenciados pela nova identidade musical. A orquestra irá se constituir em um microcosmo social da comunidade onde está inserida e rapidamente irá provocar um reconhecimento do contexto, isto é, a própria comunidade se verá refletida na orquestra reconhecendo-a como sua. Esta situação provoca um novo fenômeno nos concertos, já que os conjuntos musicais nascidos com esta marca têm na sua comunidade um público cativo formado pelos círculos familiares e sociais de cada um dos integrantes da orquestra. Este público assiste aos concertos com uma empatia (*Einfühlung*) muito diferente à estudada no século XVIII (CARVALHO, 2005, p. 56). Seu motivo principal não é a música, porém é através desta relação quase simbiótica, que este público novel irá viver novas experiências musicais, impensáveis em outros contextos. Adicionalmente, a prática musical orquestral fará com que esta juventude ganhe uma nova visibilidade social e é isto que pode ser observado na mídia.

A orquestra jovem como projeto social, abre novas perspectivas de emancipação individual oferecendo aos integrantes um mundo de novas experiências que irão enriquecer sua existência. Compreender melhor a mesma e verificar de que maneira poderá articular-se efetivamente com as estruturas educativas e musicais será o desafio necessário para definir seu futuro na educação musical e na sociedade.

Conclusão

Partindo da perspectiva histórica que mostra como é intrinsecamente humano o fato de produzir, executar, contemplar, deleitar-se, criar, imitar, evadir-se, encontrar-se, conhecer-se em fim, todas as formas de relação do homem com a Arte, é possível conferir o quanto é próprio do seu ser, de sua natureza. Esta relação especular, em que todos e cada um, sem importar idade, cultura, condição ou período histórico, encontram de alguma forma um caminho de autoconhecimento e ao mesmo tempo do conhecimento do mundo, faz com que uma resposta que expresse a riqueza inesgotável destas vivências, possivelmente responda também à pergunta final sobre a razão da nossa existência como gênero. A proposta repertorial para conjuntos musicais infanto-juvenis ofereceu a oportunidade de refletir profundamente desde a perspectiva da criação, sobre os intrincados mecanismos das relações humanas, desencadeadas por uma ação nascida no fundo de uma consciência qualquer. Fica evidente, o efeito condicionador de uma experiência longa e marcante em que se acumularam anos que permitiram observar desde uma posição privilegiada, o quanto a vivência musical de jovens e crianças pode ser determinante na sua existência futura. Particularmente este contato transformador, em que a música foi um chamariz e o conjunto musical infanto-juvenil o espaço em que se ofereceu a criação de um novo contexto de relações na vida de cada um, deixaram em mim vivências que ainda frutificam em resultados musicais e acadêmicos como o presente trabalho. As obras compostas, já executadas pela Orquestra Jovem Encontro das Águas perante um nutrido público em Setembro de 2013 no egrégio Teatro Amazonas, mostraram que o sucesso é um resultado imediato e garantido, mas ao mesmo tempo, o menor dos frutos desta empreitada. Resulta impossível dimensionar o alcance das marcas existenciais deixadas nos jovens e no público que participou no concerto. Porém, posso ter a certeza que como unidade de sentido, veio a juntar-se ao conjunto de memórias que poderão ser resgatadas no futuro na psique de cada um e reviver com gosto na sua subjetividade o emocionante encontro vivido por todos.

Desde o ponto de vista técnico, o caminho a ser andado revela-se longo. Este trabalho deverá ser apenas um degrau a mais em uma sequência de composições que não deve ser interrompida. A disponibilidade cada vez maior destes conjuntos e as circunstâncias que geralmente as rodeiam as transforma em laboratórios de experimentação nas diferentes áreas das técnicas compositivas. Se bem as questões artísticas e vivenciais estão no âmbito do individual, espera-se que a exposição desta reflexão e suas obras contribuam a estimular a composição musical específica para estes conjuntos. Não como tentativa mediana para resolver rapidamente limitações técnicas e musicais, senão dimensionando a importância dos mesmos e compondo para eles como uma alternativa artística tão válida e desafiadora como a profissional. Assim mesmo, que se abram

perspectivas em outras áreas afins tais como a regência, a interpretação solista e claramente no contexto educativo e social, de forma tal que valorizem estes conjuntos em sua real situação, com o peso que os mesmos têm como elementos moldadores do indivíduo e da sociedade.

Comentar mais detalhadamente sobre as modificações ontológicas dos outros seria um exercício de especulação, porém, tratando-se da minha própria consciência, como compositor posso dizer que foi movimentada por uma vontade irrefreável de expressar o que não se sabe dizer, projetou-se nas vivências incipientes daqueles que apenas começam sua jornada existencial, através da música. Talvez no intuito de perpetuar-se o mais possível na tentativa de escapar da sua finitude vital, mas, ciente de sua vocação infinita, buscou na linguagem dos sons uma forma de perpetuar seu ser-no-mundo. Uma forma de superar o tempo inexorável, uma forma de viver para sempre nos sons, na música.

Referências

Livros

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martin Fontes, 2007.
- ABRASHEV, Bozhidar, e Vladimir GADJEV. *The World Atlas of Musical Instruments*. Edição: Ivanka Nikolova. Ullmann publishing, 2000.
- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: Norton & Company, 2002.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- . *Introdução à sociologia da música*. Tradução: Fernando R. Moraes Barros. São Paulo: UNESP, 2009.
- ADORNO, Theodor, e Max HORKHEIMER. *Dialéctica do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- APEL, Will. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belnap Press, 1974.
- BACHELARD, Gaston. *La Formación del Espíritu Científico: contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Tradução: José Babini. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética: natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: UNESP, 1966.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Tradução: Nicolás Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Tradução: Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BERLIOZ, Hector. *A Treatise upon modern instrumentation and orchestration*. second. Tradução: Mary Cowden Clarke. London: Novello, Ewer and Co., 1858.
- BERKELEY, George. *The Principles of Human Knowledge*. Edição: Jonathan Bennett. in the version by Jonathan Bennett presented at www.earlymoderntexts.com, 2010.

- BERTINETO, Alessandro. *Il pensiero dei suoni: temi di filosofia della musica*. Torino: Bruno Mondadori, 2012.
- BOULEZ, Pierre. *Hacia una Estética Musical*. Tradução: para o espanhol Jorge Mustos e Hugo García Robles. Caracas: Monteávila Editores, 1992.
- BUCCIARELLI, Melania, e Berta JONCUS. *Music as Social and Cultural Practice: Essays in honour of Reinhart Strohm*. Woodbrige: The Boydell Press, 2007.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Tradução: Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CARVALHO, Mário Viera de, *A Ópera como Teatro*. Porto: Ed. AMBAR, 2005
- CASSIRER, Ernest. *Kant, vida y doctrina*. 2da. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- CRAFT, Robert. *Stravinsky: crônica de uma amizade*. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DALLARI, Marco. “Educazione musicale e costruzione delle identità conoscenze.” In: *Musica e educazione estetica: il ruolo delle arti nei contesti educativi*, por Alessandra Anceschi, 18-29. Torino: EDT, 2008.
- DAMÁSIO, António R. *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DANCY, Jonathan. *Introducción a la epistemología contemporánea*. Tradução: José Luis Prades Celma. Madrid: letrae, 1993.
- DELFRATI, Carlo. “Canon estetici e canoni esistenziali.” In: *Musica e educazione estetica: il ruolo delle arti nei contesti educativi*, por Alessandra Anceschi, 8-17. Torino: EDT, 2008.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução: Maria Ervantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução: Marco Casanova. São Paulo: UNESP, 2010.

- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. 9na. Tradução: Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa: Presença, 2004.
- FEYERABEND, Paul. *Tratado contra el Método: esquema de uma teoria anarquista do conhecimento*. Tradução: Diego Ribes. Madrid: Tecnos, 1975.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- FLESCHE, Carl. *The Art of Playing Violin*. 2nd. Tradução: Frederik Martens. Vol. II. Book I and Book II vols. New York: Carl Fischer Inc., 1939.
- FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. New York: Dover Publications, 1982.
- FOUCAULT, Michael. *A Hermenêutica do Sujeito*. 3ra. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2011.
- . *Estética, Ética y Hermenêutica: Obras esenciales*. Edição: Gabilondo Angel. Tradução: Gabilondo Angel. Vol. III. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: TupyKurumin, 2007.
- GADAMER, Hans Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Tradução: Marco Antônio Casanova. São Paulo: wmfmartinfontes, 2010.
- . *Verdade e Método*. 11a. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Vol. I e II. 2 vols. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Tradução: Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Arte de la Prudencia*. Santo Domingo: BanReservas, 2007.
- HANSLICK, Eduard. *O Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*. Tradução: Artur Morão. Covilhã: LusoSofia:Press, 2011.

- HIRSTEIN, W., e M CAMPBELL. *Aesthetics and the Experience of Beauty*. Vol. 1, em *Encyclopedia of Consciousness*, por William BANKS, edição: William BANKS, 1-7. Oxford: Elsevier, 2009.
- HEGEL, Georg W. “A Fenomenologia do Espirito.” In: *Os Pensadores*, por Georg Wilhelm Frederic HEGEL, tradução: Henrique Cláudio de Lima Vaz, 7-81. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- . *O Belo na Arte*. 2da. Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.
- . *Ser y Tempo*. Edição eletrônica. Tradução: Jorge Eduardo Rivera. Escola de Filosofía ARCIS, 1926.
- HOUAISS, Antônio, e Mauro de Salles VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. primeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*. Edição eletrônica da ISN. Edição: Selby Bigge. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- JEPPESEN, Knud. *The polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Tradução: para o inglês Glen Haydon. New York: Dover Publications, 1992.
- JUSLIN, Patrick, e John SLOBODA. *Musica and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. 7ma. Edição: Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1987.
- . *Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime*. Tradução: para o espanhol Alejo Moreno e Juan Ruvira. Madrid, 1876.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twenty-Century Music*. Third. Pearson Prentice Hall, 2006.
- KUHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cooper City: SpanPress, 1998.

- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. 9na edição. Tradução: Beatriz Diana Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LAKOFF, George, e Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, 2003.
- MANNHEIM, Karl. *Ideología y Utopía: Introducción a la sociología del conocimiento*. Tradução: Salvador Echavarría. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 2da. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y Civilización*. Tradução: Juan García Ponce. Madrid: Sarpe, 1983.
- McCRELESS, Patrick. "Music and Rethoric." In: *The Cambridge History of Western Music Theory*, por Thomas Christensen, 847-879. 2008.
- McCUTCHAN, Ann. *The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MERRIAN, Alan. *The Antropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- NEULICHEDL, Roberto. "La musica e le arti per una qualità poetica dell'esistenza." In: *Musica e Educazione Estetica: il ruolo delle arti nei contesti educativi*, por Alessandra Anceschi, 3-7. Torino: EDT, 2008.
- NUNES, Benedito. "A estética o saber moderno, ou os paradoxos da estética." In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*, por Benedito NUNES, 52-60. São Paulo: Ática S.A., 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El hombre y la gente*. Edição: Paulino Garagorri. Buenos Aires: librodot.com, 1939.
- PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Tradução: Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Edições 70, 2006.
- PIAGET, Jean. *Sobre a pedagogia: textos inéditos*. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Tradução: Mark DeVoto. Cooper City: SpanPress, 1998.

—. *Orchestration*. London: Victor Gollancz Ltd, 1969.

PLATÃO. *A República*. 9na. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUINE, Willard Van Orman. “Two dogmas of empiricism.” Cap. II em *From a logical point of view*, por Willard Van Orman Quine, 20-46. New York: Harper Torchbooks, 1963.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. *Structure and function in primitive society*. Glencoe: Free Press, 1952.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. 4ta. Tradução: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

—. *Os Três Níveis do Juízo Médico*. Tradução: José Maria Silva Rosa. Covilhã: Lusosofia:press, 2010.

—. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

RIMSKY-KORSAKOW, Nicolas. *Principles of Orquestration: with musical examples drawn from his own works*. Edição: Maximilian Steinberg. Tradução: Edward Agate. New York: Kalmus Orquestra Scores, Inc., 1933.

RORTY, Richard. *La Filosofía y el Espejo de la Naturaleza*. 4ta. Cátedra, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. Tradução: Antônio P. Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SADIE, Stanley, e John TYRRELL. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. 29 vols. London: MacMillan, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem numa série de cartas*. 4ta. Edição: Márcio Suzuki. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras LTDA, 2002.

SCHLEGEL, Frederik. *Philosophy of Life and Philosophy of Language*. Tradução: A. J. W. Morrison. London: Henry G. Bohn, 1847.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: USP, 2008.

- . *Il Pensiero Musicale e la logica tecnica e arte de sua presentazione*. Tradução: para o italiano Francesco Finocchiaro. Roma: Astrolabio, 2011.
- . *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Tradução: para o inglês Leo Black. London: Faber and Faber, 1984.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SHAFFER, David, e Katherine KIPP. *Developmental Psychology: Childhood & Adolescence*. Eighth Edition. Belmont, CA: Wadsworth, 2010.
- SLOBODA, John. *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- . *Toward a new common sense: Law, Science and Politics in the paradigmatic transition*. New York: Routledge, 1995.
- SUZUKI, Shinichi. *Suzuki Method: Suzuki Violin School*. Vol. I. ZEN-ON Music, 1998.
- VICO, Giambattista. *La scienza nuova*. Edição: Paolo Rossi. Milano: Letteratura Italiana Einaudi, 1959.
- WILKINS, Margaret. *Creative Music Composition: The young composer's voice*. New York: Routledge, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. Madrid: Ediciones Altaya, 1999.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2002.

Artigos e resenhas

- ALBIERI, Sara. "Hume e Pierce acerca do ceticismo cartesiano." *KRITERION*, n. 108 (Dezembro 2003): 244-252.

- BARACUHEY, Jovanka, e Cavalcanti SCOGULIA. “A Hermenêutica de Wilhelm Dilthey e a reflexão epistemológica nas ciências humanas contemporâneas.” *Sociedade e Estado* 17, n. 2 (2003): 249-281.
- BATTEUX, Charles. “As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio.” *Resenha*. Edição: Luiz Aramando BAGOLIN. Tradução: Natalia Maruyama. São Paulo, 2009. 168.
- BERG, Alban, entrevista feita por Willi Reich. “What is Atonality?” *Was ist atonal?* Vienna Rundfunk. Vienna. 23 de Abril de 1930.
- BERG, Alban. “Why Is Schonberg’s Music So Difficult To Understand?” *Musikblätter des Anbruch*, 1934: 1-11.
- BIRNS, Deborah Kier. “Vico's De nostri temporis studiorum ratione and Eighteenth-Century English Thought.” *Carte Italiane* 1, n. 1 (1980).
- DANNER, Fernando. “A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno.” *THAUMAZEIN*, n. 3 (Outubro 2008).
- CABRAL, Alexandre Marques. “Nietzsche e a semântica da vontade de poder.” *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche* 2, n. 1 (2009): 20-37.
- CARVALHO, Marcelo de. “Gaston Bachelard e a renovação da episteme no século XX.” Edição: Elena Moraes Garcia. *Ensaio Filosóficos* 2 (Outubro 2010): 103-124.
- COSTA, Edson Ferreira da. “A existência como projeto vital em Ortega y Gasset.” *Argumentos* 1, n. 1 (2009): 41-44.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri, e Keith SWANWICK. “Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática.” *Em Pauta* 13, n. 21 (dezembro 2002): 5-41.
- GABRIEL, Markus. “Saber y Conciencia Moral: Fichte o la doble verdad del escepticismo.” *Ideas y Valores*, n. 132 (Diciembre 2006): 75-99.
- HARGREAVES, D. J., e A.C. NORTH. “The functions of music in everyday life: redefining the social in music psychology.” *Psychology of Music*, 1999: 71-83.
- HORKHEIMER, Max. “Vico and Mythology.” *New Vico Studies* 5 (1987): 63-76.

- PALHEIROS, Graça. “Funciones y modos de oír música de niños y adolescentes, en distintos contextos.” *Revista de Psicodidáctica*, n. 17 (2004): 5-25.
- PERICLES, Lewis. “The “True” Homer: Myth and Enlightenment in Vico, Horkheimer, and Adorno.” *New Vico Studies* 10 (1992): 24-35.
- POPKIN, Richard. “Ceticismo Moderno.” In: *A Companion to Epistemology*, por Jonathan DANCY, 462-464. BLACKWELL, 1997.
- RENTFROW, Peter, e Samuel GOSLING. “The Do Re Mi’s of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences.” *Journal of Personality and Social Psychology* 84, n. 6 (2003): 1236-1256.
- SANTOS, Vladimir Chaves dos. “Vico e a ordem de estudos de seu tempo: a ligação entre conhecimento e ética.” *Educação & Sociedade* 24, n. 85 (2003): 1277-1294.
- SATIE, Luis. “Estética e Ética em Kant.” *Filosofia Unisinos* 10, n. 1 (jan/abr 2009): 29-36.
- SCHERER, Klaus. “Which Emotions Can be Induced by Music? What are the Underlying: Mechanisms? And How Can We Measure Them?” *Journal of New Music Research* 33, n. 3 (2004): 239-251.
- SANTORO, Thiago. “Fichte e o saber absoluto na Doutrina-da-ciência de 1804.” *Dissertatio*, n. 26 (2007): 111-125.
- SILVA, Almir Ferreira da. “A Estética nas trilhas da Hermenêutica: uma abordagem gadameriana.” *Ciências Humanas em Revista* 4, n. 2 (dezembro 2006): 113-136.
- SLOBODA, John. “What makes a musician?” *EGTA Guitar Journal*, n. 5 (1994): 18-22.
- . “Where cognition and emotion meet.” *President's Award Lecture at the Society's Annual Conference*. Belfast, 1999.
- VIDEIRA, Mário. “Eduard Hanslick e a polêmica contra os sentimentos na Música.” *Música Hodie* 5, n. 2 (2005).
- . “Entre a Empfindsamkeit e o romantismo: a estética musical segundo Wackenroder e Tieck.” *Música en Perspectiva* 2, n. 2 (Outubro 2010).

VINJE, Eiliv. *Aesthetics and the Boundaries of Rhetoric. Charles Batteaux's Les beaux arts réduit à um même principe (1746) and its Danish Translation (1773-74)*. Helsinki: The Nordic Network for the History of Rhetoric, 25-28 de Agosto de 2002.

WEBER, Anton. *The path to the new music*. Edição: Willi Reich. Bryn Mawr: Theodore Presser Company, 1963.

ZAGNI, Rodrigo Medina. “Hermenêutica e História: A crítica de Gadamer e de Ricoeur à constituição da realidade histórica na hermenêutica de Dilthey.” *JUS HUMANUM* (Universidade Cruzeiro do Sul) 1, n. 2 (jan./jun. 2012): 8-37.

Internet

DAVEY, Nicholas. *Gadamer's Aesthetics*. Edição: Edward ZALTA. Winter de 2011. <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/gadamer-aesthetics/> (acesso em 29 de Junho de 2013).

DOWNING, Lisa. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edição: Edward N. Zalta. Spring de 2013. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/berkeley/> (acesso em 26 de Março de 2013).

FOGLIA, Marc. *Michel de Montaigne*. Edição: Edward ZALTA. Spring de 2013. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/montaigne/> (acesso em 24 de Junho de 2013).

MORRIS, William Edward. *David Hume*. 2013. <http://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=hume> (acesso em 21 de Março de 2013).

PETER, Walter. *The Project Gutenberg EBook of The Renaissance*. 27 de Março de 2009. <http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm> (acesso em 1 de Junho de 2013).

ROHLF, Michael. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edição: Edward N. Zalta. Fall de 2010. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/kant/> (acesso em 26 de Março de 2013).

SANTORO, Alessandro. *A Obra de Claudio Santoro (1919-1989)*. 12 de Abril de 2013. www.claudiosantoro.art.br (acesso em 20 de Julho de 2013).

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Vide Editorial*. 2012. <http://www.videeditorial.com.br/o-que-e/fi/fronese.html> (acesso em 21 de Março de 2013).

TESSIER, Mario. *Agence Science Press*. 11 de Maio de 2006. <http://www.sciencepresse.qc.ca/blogue/2006/05/11/science-conscience-nest-ruine-lame> (acesso em 24 de Junho de 2013).

THOMSON, Iain. *Heidegger's Aesthetics*. Summer de 2011. <http://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=heidegger-aesthetics> (acesso em 5 de Maio de 2013).

UEBEL, Thomas. *Vienna Circle*. Summer de 2012. <http://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=vienna-circle> (acesso em 30 de Março de 2013)

VASCONCELOS, Ulisses da Silva. <http://ulissesvasconcelosja.blogspot.com.br/>. 23 de Março de 2012. <http://ulissesvasconcelosja.blogspot.com.br/2012/03/kant-e-faculdade-de-julgar.html> (acesso em 28 de Maio de 2013).

Dissertações

MOOSBURGER, Laura de Borba. “Dissertação.” *“A ORIGEM DA OBRA DE ARTE” DE MARTIN HEIDEGGER: Tradução, comentário e notas*. Curitiba, 2007.

TOLLE, Oliver. “Luz Estética: A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação.” *Dissertação*. São Paulo, 2007.

Filmes

O Saci. Direção: Rodolfo NANNI. Produção: Arthur Neves. 1951.

Anais

OLIVEIRA, Zula, e Marilena de OLIVEIRA. “Noção de Tonalidade.” *Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. São Paulo: Paulistana, 2008. 42-45.

Parte II

Obras

Suite alla Barroca

Suite "alla Barroca"

Full Score

Gustavo Medina

Maestoso

Flute I, II e III

Oboe

Clarinet in Bb I & II

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Tuba

Timpani A.D.

Maestoso

Snare Drum

Violin I

Violin II

Violino especial

Viola

Violoncello

Contrabass

9

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

16

The musical score for measures 16-23 is written for a full orchestra and strings. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. D.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Espinetto (Esp.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system includes the same instruments. The score features a variety of musical notations, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The tempo is marked 'Allegro'.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

23

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

Allegro Moderato

29

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

Allegro Moderato

36

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

41

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

47

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

53

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

61

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

68

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

74

The musical score for measures 74-79 is presented for a full orchestra. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob.** (Oboe): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl.** (Clarinet): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Hr.** (Horn): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tpt.** (Trumpet): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tbn.** (Trombone): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tba.** (Tuba): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Timp.** (Timpani): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- S. D.** (Snare Drum): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I** (Violin I): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. II** (Violin II): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Esp.** (Espresso): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vla.** (Viola): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vc.** (Violoncello): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb.** (Cello): Measures 74-75 have a melodic line, while measures 76-79 play a rhythmic pattern of eighth notes.

The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The measures are numbered 74 through 79. The instruments are listed on the left side of the score, and the corresponding musical staves are on the right. The score is a full score, meaning it includes parts for all instruments and voices.

Full Score
Maestoso

86

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

S. D.

Vln. I

Vln. II

Esp.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 86 through 89. The score is for a full orchestra and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Snare Drum (S. D.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. Measures 86 and 87 feature a complex woodwind melody with many sixteenth and thirty-second notes. Measures 88 and 89 show a more active role for the strings, with the double bass and cello playing a rhythmic pattern. The snare drum and timpani provide a steady pulse throughout the measures.

90 **Lento** $\text{♩} = 45$ **rit.**

Fl. **ff**

Ob. **ff**

Cl. **ff**

Bsn. **ff**

Hn. **ff**

Tpt. **ff**

Tbn. **ff**

Tba. **ff**

Tim. **ff** **rit.**

S. D. **Lento** **f**

Vln. I **ff**

Vln. II **ff**

Esp. **ff**

Vla. **ff**

Vc. **ff**

Cb. **ff**

***O Saci, Quadros da trilha sonora de
Cláudio Santoro***

O Saci

Quadros da trilha sonora

de Cláudio Santoro

Osório Medeiros

Lento **Allegro**
♩=138

Piccolo 1 *mf*

Flute 1 *mf*

Flute 2

Flute 3

Oboe 1,2 *mf*

Clarinet in B♭ 1 *mf*

Clarinet in B♭ 2 *mf*

Bassoon 1 *ff*

Bassoon 2 *ff*

Horn in F 1,2

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone baixo

Tuba

Timpani 1,2,3,4 *f*

Side Drum *f*

Bass Drum

Cymbals *ff*

Tam-tam

Triangle *ff*

Güiro *ff*

Lento **Allegro**
♩=138

Violin I

Violin II


Viola


Violoncello *pizz.* *ff*


Double Bass *pizz.* *ff*


Copyright © gerdias 2011


19


Picc. 


Fl. 


Fl. 


Fl. 


Ob. 


Cl. 

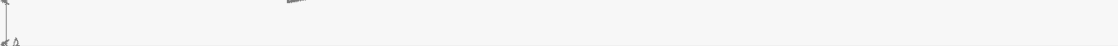
Cl. 


Bsn. 


Bsn. 


Hrn. 


Hrn. 


Tpt. 


Tpt. 

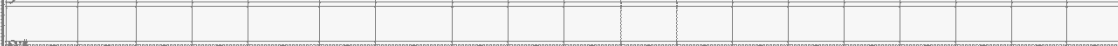
Tpt. 


Tbn. 


Tbn. 


Tb. B. 


Tba. 

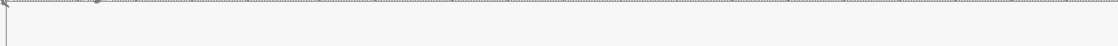
Timp. 


S. D. 


B. D. 


Cym. 


T. A. 


Tr. 


Gro. 

Vln. I 

Vln. II 

Vln. 

Vc. 

Dbl. 

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

57

Picc.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tb. B.

Tba.

Timp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. 4.

Tri.

Oco.

Vla. I.

Vla. II.

Vln.

Vcl.

Dbl.

75

Picc.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hr.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Ty. B.

Tba.

Temp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. A.

Tri.

Orc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Dbl.

Presto

Presto

103

Picc.
 Fl.
 Fl.
 Fl.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Cl.
 Bsn.
 Bsn.
 Hn.
 Tpt.
 Tpt.
 Tpt.
 Tbn.
 Tbn.
 Tbn.
 Tbn.
 Tbn.
 Tbn.
 Tmp.
 S. D.
 B. D.
 Cym.
 T. A.
 Tr.
 G.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

Musical notation includes notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *p*, *ff*, *f*.

115

Lento J-66

Picc.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tbn. B.

Tbn.

Temp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. A.

Tr.

Oro.

Vln. I

Vln. II

Vln.

Vcl.

Db.

121

rit. Allegro
♩=180

Picc.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tb. B.

Tba.

Timp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. L.

Trl.

Oco.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Dbl.

rit. ♩=180 Allegro

100

Picc. Fl. Fl. Fl. Ob. Cl. Cl. Bsn. Bsn.

Hr. Tpt. Tpt. Tpt. Tbn. Tbn. Tbn. B. Tbn. Timp.

S. D. B. D. Cym. T. A. Tri. Oro.

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Db.

170

Flc.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hr.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tb. B.

Tb.

Temp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. C.

Tm.

Gro.

Vln. I

Vln. II

Vln.

Vc.


Db.


170


The musical score for page 13, measures 170-179, is written for a large symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Percussion (Perc.), Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), Horns (Hr.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tuba/Euphonium (Tub. Euph.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.), Cymbals (Cym.), Triangle (Tri.), and Gong (Gro.). The second system includes staves for Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), and Double Bass (Db.). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *sf*, and *p*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).


125


Picc. 


Fl. 


Fl. 


Fl. 


Ob. 


Cl. 

Cl. 


Bsn. 


Bsn. 


Hr. 


Tpt. 


Tpt. 

Tpt. 


Tbn. 


Tbn. 


Tb. B. 


Tba. 

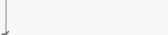
Temp. 


S. D. 


B. D. 

Cym. 

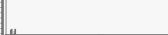
T. c. 

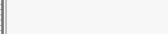
Tri. 

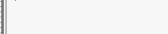
Org. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Dbl. 

237

accel.

Picc.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tb. B.

Tba.

Temp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. d.

Tri.

Cro.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Dbl.

253 **Allegro**
♩ = 138

Picc.
 Fl.
 Fl.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Cl.
 Bsn.
 Bsn.
 Hrn.
 Tpt.
 Tpt.
 Tpt.
 Tbn.
 Tbn.
 Tbn.
 Tub.
 Tub.
 Timp.
 S. D.
 B. D.
 Cym.
 T. c.
 Tri.
 Gng.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Db. *arco*

271

Picc.

Fl.

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hr.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tb. B.

Tba.

Tamp.

S. D.

B. D.

Cym.

T. 4.

Tri.

Qrs.

Vln. I

Vln. II

Vln.

Vc.

Dk.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

***O meu violino: concerto para coletivo
de violinos e orquestra jovem***

O meu violino

Concerto para coletivo infantil e Orquestra Jovem

Fall Score

Osvaldo Medina

Moderato

Piccolo

Flute I & II

Oboe

Clarinet in B \flat I & II

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Tuba

Timpans A, D, E

Gong

Snare Drum

Bass Drum

Cymbals

Triangle

Whistle

Chiro

Piano

Organ

Moderato

Violino

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Finger Snaps

Claps and feet

Copyright © ginedina 2011

Full score musical score for page 2, measures 1-16. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.).
- Timpani and Percussion:** Timpani (Timp.), Gong, Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.), Cymbal (Cym.), Triangle (Til.), Whistle (Whist.), Gong.
- Keyboard and Strings:** Piano (Pno.), Organ (Org.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Double Bass (PB.), and Contrabass (CL.).

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The string parts (Vl., Vla., Vc., Cb., PB., CL.) are written in a more detailed manner, showing specific melodic and harmonic lines. The woodwind and brass parts are primarily marked with rests, indicating they are silent for most of the measures shown. The percussion parts (Timp., Gong, S. D., B. D., Cym., Til., Whist., PB.) are also marked with rests, suggesting a sparse or specific rhythmic pattern. The organ part (Org.) is written in a more active manner, with notes and rests. The piano part (Pno.) is also marked with rests. The overall score is a full orchestral score, likely for a symphony or concert piece.

Full Score page 3, measures 11-20. The score includes parts for Puccini (Pucc), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Horn (Hn), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Tuba (Tba), Timpani (Timp), Gong, Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.), Cymbal (Cym), Triangles (Tri), Whistle (Whist), Gong, Piano (Pno), Organ (Org), Violin I (Vl), Violin II (Vla), Viola (Vc), Cello (Cb), Percussion I (Pn), and Percussion II (Cl).

Measures 11-20 show the following activity:

- Puccini (Pucc):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Flute (Fl):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Oboe (Ob):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Clarinet (Cl):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Bassoon (Bsn):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Horn (Hn):** Measures 11-20 are rests.
- Trumpet (Tpt):** Measures 11-20 are rests.
- Trombone (Tbn):** Measures 11-20 are rests.
- Tuba (Tba):** Measures 11-20 are rests.
- Timpani (Timp):** Measures 11-20 are rests.
- Gong:** Measures 11-20 are rests.
- Snare Drum (S. D.):** Measures 11-20 are rests.
- Bass Drum (B. D.):** Measures 11-20 are rests.
- Cymbal (Cym):** Measures 11-20 are rests.
- Triangles (Tri):** Measures 11-20 are rests.
- Whistle (Whist):** Measures 11-20 are rests.
- Gong:** Measures 11-20 are rests.
- Piano (Pno):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Organ (Org):** Measures 11-20 are rests.
- Violin I (Vl):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Violin II (Vla):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Viola (Vc):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Cello (Cb):** Measures 11-12 are rests. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measures 14-15 have a forte (f) dynamic. Measures 16-17 have a forte (f) dynamic. Measures 18-19 have a forte (f) dynamic. Measure 20 has a forte (f) dynamic.
- Percussion I (Pn):** Measures 11-20 are rests.
- Percussion II (Cl):** Measures 11-20 are rests.

41

Flute

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tha.

Timp.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whist.

Gro.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

PN.

CL.

Full Score

51

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Elat.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Tim.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whst.

Geo.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

PN.

CL.

sem cetera

60

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whst.

Gro.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

Fr.

Cl.

19

Pcc

Fl

Ob

Cl

Bsn

Hrn

Tpt

Tbn

Tba

Timp

Gong

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whst.

Gro.

Pno.

Org.

Vl.

Vc.

Cb.

FN

CL

33

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Elat.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whut.

Geo.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

PN.

CL.

160

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bass

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whist.

Geo.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

PN.

CL.

112

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Euph.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whist.

Geo.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

PN.

CL.

Allegro Vivo

Full Score

11

123 1-132

The musical score for 'Allegro Vivo' spans measures 123 to 132. The instrumentation includes Puccini (Pucc), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Horn (Hn), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Tuba (Tba), Timpani (Timp), Gong (Gong), Snare Drum (S.D.), Bass Drum (B.D.), Cymbal (Cym), Triangle (Tri), Whistle (Whist), and Gong (Gong). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The tempo is marked 'Allegro Vivo' with a tempo indication of 1-132.

154

144

Pico

Fl

Ob

Cl

Ban

Hrn

Tpt

Tbn

Tba

Tmp

Gong

S. D.

B. D.

Cym

Tri

Whist

Gtr

Pno

Org

Vl

Vla

Vc

Cb

FN

CL

154

This page of a musical score contains measures 154, 155, and 156. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The percussion section includes Gong, S. D., B. D., Cym., Trn., Whst., and Gro. The string section includes Violins (VI), Violas (Vla.), Cellos (Cb.), and Double Basses (DB). The woodwind section includes Piccolo (Pcc.), Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), and Horns (Hrn.). The brass section includes Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Tuba (Tba.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The percussion section has a prominent role in measures 155 and 156, with the Gong, S. D., B. D., and Cym. playing a rhythmic pattern. The string section provides a steady accompaniment. The woodwind and brass sections have various melodic and harmonic parts. The score is arranged in a standard format with staves for each instrument, grouped by section.

Pcc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Gong

S. D.

B. D.

Cym.

Trn.

Whst.

Gro.

Pno.

Crg.

VI

Vla.

Vc.

Cb.

DB

CL

164

Perc

Fl

Ob

Cl

Bsn

Hn

Tpt

Tbn

Tba

Timp

Gong

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whist

Gong

Pno

Org

Vi

Vla

Vc

Cb

PN

CL

A percussão corporal deve ser feita por toda a orquestra exceto violinos

estilo de dedos

PNs lutando no chão

A percussão corporal deve ser feita por toda a orquestra exceto violinos

179

Ploa

Fl

Ob

Cl

Ban

Hn

Tpt

Tbn

Tba

Tmp

Gong

S. D.

B. D.

Cym

Tri

Whist

Gno

Pno

Org

Vl

Vla

Vc

Cb

FN

CL

palmes

palmes na coxa

palmes na coxa

palmes na coxa

190

Pucc

Fl

Ob

Cl

Bsn

Hn

Tpt

Tbn

Tba

Timp

Gong

S. D.

B. D.

Cym

Tri

Whist

Gro

Posa

Org

Vl

Vla

Vc

Cb

PN

Cl

201

Picc. 

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Bsn. 

Hrn. 

Tpt. 

Tbn. 

Tba. 

Timp. 

Gong. 

S. D. 

B. D. 

Cym. 

Tr. 

Whist. 

Gro. 

Pno. 

Org. 

Vi. 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

FN. 

CL.

212

Pcc
Fl
Ob
Cl
Bsn
Hrn
Tpt
Tbn
Tba
Tym
Goug
S. D.
B. D.
Cym.
Tri.
Wlnt.
Gro.
Pno.
Org.
VI
Vln.
Vcl.
Cb.
FN
CL

278

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Gong.

S. D.

B. D.

Cym.

Tri.

Whist.

Gro.

Pno.

Org.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

FN.

CL.

The musical score for page 20, measures 278-283, is presented in a full score format. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins with a measure rest for the Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Horns, Trumpets, Trombones, and Tubas enter with a melodic line. The Timpani plays a rhythmic pattern. The Gong, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, Triangle, Whistle, and Gong enter with a rhythmic pattern. The Piano, Organ, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass enter with a melodic line. The score ends with a measure rest for the Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon.