

# Música como ação<sup>1</sup>

**William Teixeira<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (Brasil)

**Silvio Ferraz<sup>3</sup>**

Universidade de São Paulo (Brasil)

**Resumo:** A música é uma coisa, um objeto, uma entidade, um processo? Este artigo busca definir a música como ação, entendendo sua ontologia a partir de critérios baseados na responsabilidade de um autor. Para tal, parte de uma breve revisão das principais definições já cunhadas, desde a Grécia Antiga até o século XX, buscando a compreensão das implicações que cada conceito tinha na prática musical proposta por seus autores. Por fim, alguns postulados do filósofo norte-americano Nicholas Wolterstorff são tomados como base para um exame dos tipos de ação envolvidos no fazer musical, conduzindo à tentativa de uma proposta final de definição.

**Palavras-chave:** Filosofia da Música; Musicologia; Ontologia; Filosofia da Ação; Wolterstorff

---

<sup>1</sup> *Music as Action*. Submetido em: 06/02/2017. Aprovado em: 26/06/2017.

<sup>2</sup> William Teixeira é bacharel em violoncelo pela UNESP, mestre em música pela UNICAMP e conclui seu doutorado em música pela USP. Atualmente é Professor na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. Além de sua atuação como violoncelista, onde tem estreado dezenas de peças de várias gerações de compositores brasileiros, pesquisa as possíveis relações entre a retórica e a música contemporânea. E-mail: [william.teixeira@ufms.br](mailto:william.teixeira@ufms.br)

<sup>3</sup> Silvio Ferraz é doutor em semiótica pela PUC/SP e livre-docente pela UNICAMP. Fez cursos de aperfeiçoamento com Brian Ferneyhough, na Fundação Royaumont, e com Gerard Grisey e Jonathan Harvey no IRCAM. É autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea*, Livro das Sonoridades e organizador de *Notas-Atos-Gestos*. Atualmente é professor de composição da USP e pesquisador do CNPq. E-mail: [silvioferraz@usp.br](mailto:silvioferraz@usp.br)

**Abstract:** Is music a thing, an object, an entity, a process? This paper aims to define music as action, understanding its ontology based on criteria based upon the responsibility of an author. For this, it begins reviewing the main definitions already minted, from Ancient Greece to the Twentieth Century, seeking to understand the implications that each concept had in the musical practice proposed by its authors. Finally, some postulates from the American Philosopher Nicholas Wolterstorff are taken as basis for an examination of the types of action involved in musical making, leading to an attempt of a ultimate proposal of definition.

**Keywords:** Philosophy of Music; Musicology; Ontology; Philosophy of Action; Wolterstorff

\* \* \*

“**H**avia Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar. Ele criou primeiro os Ainur, os Sagrados, gerados por seu pensamento, e eles lhe faziam companhia antes que tudo o mais fosse criado. E ele lhes falou, propondo-lhes temas musicais; e eles cantaram em sua presença, e ele se alegrou. Entretanto, durante muito tempo, eles cantaram cada um sozinho ou apenas alguns juntos, enquanto os outros escutavam, pois cada um compreendia apenas aquela parte da mente de Ilúvatar da qual havia brotado e evoluía devagar na compreensão de seus irmãos. Não obstante, de tanto escutar, chegaram a uma compreensão mais profunda, tornando-se mais consonantes e harmoniosos.” (TOLKIEN, 1977: 1)

## 1. INÍCIOS

Segundo J. R. R. Tolkien, em sua obra póstuma, *Silmarillion*, no princípio Eru, o ser único e incriado, criou todas as coisas e seres a partir de sua voz. E sua voz era música.

Se, diferentemente dos grandes livros de história da música (Cf. GROUT; PALISCA, 1994; CARPEAUX, 1958; STRUNK, 1950), sabe-se bem que algo como a música que conhecemos não teve seu início com qualquer grego, nem mesmo Pitágoras, assume-se como impossível ou mesmo desnecessária qualquer busca por relatos de seu início. Alguns dos traços mais antigos que tem-se notícia da espécie humana trazem junto consigo os traços mais antigos da prática musical, como indicam os artefatos da caverna de Hohle Fels (CONARD; MALINA; MÜNZEL, 2009).

Ainda divergindo dos manuais mais adotados nos cursos de história da música, sabe-se que nem mesmo o termo do qual advém o nosso, *mousiké* (μουσική), designava algo parecido com a acepção atual, sendo mais um conjunto de manifestações artísticas, como poesia e dança, do que uma prática

isolada das demais (MURRAY; WILSON, 2004: 1-8). Por mais que a proto-acústica pitagórica pareça indicar uma definição teórica da música, ela ainda assim preservava a teleologia teológica central à prática da música em todas suas formas naquela sociedade, sempre ligada a um conhecimento dado pelos deuses e oferecido a eles, praticado mais constantemente em ritos religiosos.

A visão de uma teoria da música na Grécia Antiga é forçada se interpretada de modo análogo às teorias contemporâneas. Os primeiros conflitos entre práticas musicais distintas que são registrados referem-se mais a tipos distintos de éticas do que a definições conflitantes sobre seu estudo. O caso mais notório é o da “Nova Música” atacada por Platão, em seu diálogo sobre as Leis, e que tem seu maior representante em Timotheus de Mileto, em torno do século IV a. C.. Platão, na República, louva os atributos éticos da música, ou seja, das práticas artísticas, como ferramenta para moldar os valores do caráter do cidadão, fazendo a comparação de que tais artes seriam a “ginástica da alma” (PLATÃO, apud. D’ANGOUR, 2006: 104)<sup>4</sup>. Todavia, no referido diálogo sobre as leis, o filósofo atesta sua preocupação com a Nova Música, que corromperia os valores por adotar novas formas, isto é, novos tipos de agrupamentos de pessoas que realizariam os atos artísticos, conseqüentemente, com novas estruturas poéticas, de movimento e de som, como fica claro na introdução de mais cordas na lira por Timotheus. Entretanto, não há distinção entre uma visão teórica e uma visão prática da música, como muitos parecem pensar. O que há, sim, é uma depreciação da prática profissional da música, da música feita por indivíduos pagos para tal, muitos deles cidadãos livres e não apenas servos e escravos. Os primeiros virtuosos surgem e a *mousiké* passa atingir novos e mais elevados níveis artísticos ou, para usar o termo grego, técnicos (de *techné*). Ainda que exista uma depreciação da prática profissional, por conta do papel social de seus executores, em nenhum documento, todavia, pode ser visto uma crítica à prática *per se* (KEMP, 1966: 220).

## 2. DEFINIÇÕES

A busca por uma definição do que seja este objeto, prática ou processo que denomina-se música torna-se, então, uma questão bastante complexa e com implicações não menos dificultosas. Como argumentar em favor da possibilidade de um tipo de prática musical se nem ao menos consegue-se definir o que é e o que compreenderia a música? Se o termo *mousiké* designa uma prática artística

---

<sup>4</sup> A visão de Platão sobre a música é muito ampla e já tem sido suficientemente abordada em outros trabalhos, como, para citar um bom levantamento feito em língua portuguesa, em ROCHA JÚNIOR, R. A. Música e filosofia em Platão e Aristóteles. *Discurso*. São Paulo. n. 37. pp. 29-45. 2007. Talvez a última grande contribuição relacionada ao contexto musical de Platão seja justamente as recentes pesquisas sobre a “Nova Música”, como na importante obra de PORTER, J. I. (ed.). *Classical Pasts: The Classical Traditions of Greece and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2007. A discussão continua viva, como demonstra a recente realização do congresso da MOISA, *International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage*, na Universidade de Oxford, onde o tema foi justamente a Nova Música.

diversa ao que conhece-se por música, tampouco outras sociedades distantes no tempo e no espaço comportam em seus modos de vida algo que assemelhe-se àquilo que música parece designar. Em sua maioria, civilizações que não foram afetadas pelo pensamento ocidental moderno nem ao menos possuem um termo que designe aquilo que chamamos de música (NETTL, 2005: 17). Mas isso significaria que elas não fazem ou não possuem música? Se, no senso comum, música parece abranger um conjunto de sons que de alguma maneira possam ser valorados positivamente, a tentativa de defini-la acaba assumindo a necessidade de ser objetiva; tomando-a como objeto, portanto, atribui-se a ela um esqueleto conceitual, uma estrutura básica que a sustenta como algo que ela é, ao contrário daquilo que não é. Sendo assim, um estudo sobre algum aspecto da música precisaria estar de acordo com essas estruturas, se de fato é sobre a música que ele busca conhecimento. Em outras palavras, se o que define a música como tal é a presença de notas ou de harmonia, aqui já foram definidos os termos dentro dos quais um estudo sobre música deve ocorrer.

A definição de uma *res musica*, de uma coisa como música, ou da música como uma coisa, é essencial se intenta-se tomar a música como coisa. Mas esta não é a única possibilidade. Para tomar um exemplo possível dentre tantos, pode-se recordar a presença da música dentro dos escritos da Bíblia Hebraica, o Antigo Testamento dos cristãos. Um conjunto de escritos que vão do segundo milênio antes da Era Cristã até trezentos anos antes de seus início (WENHAM, 1986: xliii), ela contém um arrazoado bastante extenso desta cultura, passando por influências mesopotâmicas, egípcias, assírias, babilônicas, persas e helenísticas. O interessante, nesse caso, é que tão vastas quanto as influências linguísticas e culturais são também as menções a atividade musical. Encontra-se referências a diversos tipos de instrumentos musicais, ao ato de tocar e cantar, às pessoas responsáveis e mesmo a ação que primordialmente era feita, que era louvar. Todavia, em nenhuma hipótese encontra-se um termo que designe o produto do tocar ou o resultado da ação destes homens que louvavam, ainda que traduções erroneamente o façam. Fica claro, então, que música era algo feito por alguém, com algum meio e por algum propósito, mas que não necessitava de ser em si mesma para existir. O mesmo termo, כָּלִי (kēlî), que designa um instrumento musical, denomina qualquer tipo de ferramenta ou arma e o ato de operá-lo, por exemplo. O único termo que poderia se aproximar da noção de música, נְגִינָה (nēgīynah), ganha seu sentido porque é a declinação da raiz נָגַן (nagan), que é o ato de dedilhar um instrumento de cordas. Mesmo aqui, contudo, o termo diz respeito a uma ação realizada e não a uma coisa ou objeto.

Se culturas antigas e distantes não oferecem definições do que é a música e nem mesmo os gregos, antepassados culturais do Ocidente, tinham algo próximo a acepção atual de música, de onde viria a compreensão que atualmente se tem dela? Embora o próprio Platão não tenha desferido críticas à prática da música em oposição a uma visão mais segmentada e teórica, como visto anteriormente, o mesmo não pode ser dito daqueles que reavivaram seus postulados na Era Cristã. Aristides Quintiliano,

no século II d. C., escreve em grego, como seu contemporâneo Sexto Empírico, mas ambos absolutamente imersos na cultura romana com todas as latinizações que a filosofia sofrera, sendo leviana qualquer justaposição de ambos à Grécia Antiga. Quintiliano cunha em seu tratado sobre música a primeira definição de que se tem notícia<sup>5</sup>, dizendo que a música seria “o conhecimento do conveniente em corpos e movimentos” (MORAIS, 2016: 26). Como mencionado, está em jogo uma valoração positiva, um aspecto metafísico de valor que outorga a “corpos e movimentos” a condição de ser música, estes dois termos sendo compreendidos, obviamente, como síntese do mundo físico, seguindo na esteira dos pitagóricos. Tão interessante quanto a definição é o que a segue, que é a discriminação entre naturezas distintas que a música possuiria, representadas pelo quadro a seguir:



Fig. 1 - Divisões da música para Aristides Quintiliano. (Fonte: MORAIS, 2016: 27)

Mais uma vez fica evidente a dimensão “multidisciplinar” que a música possuía, mas, pela primeira vez, uma distinção clara era feita entre aspectos teóricos e aspectos práticos da música. Esta divisão, que dificilmente fora inventada por Aristides Quintiliano, na verdade apenas manifesta a compreensão vigente na Roma clássica e que perduraria por toda a Idade Média. É dentro desse conceito, por exemplo, que Agostinho desenvolve sua visão sobre música, como neo-platônico que era, e mais, acrescentando a teologia cristã à discussão. Em seu tratado sobre música oferece uma divisão tripartite, que são a música para os céus e para Deus, a música para a alma e a música para o corpo,

<sup>5</sup> Embora o *Elementos da harmonia*, de Aristoxenus, date do século IV a.C., o tratado não cunha em nenhum momento uma definição clara do que fosse a música, senão em suas referências à “ciência da música” Cf. ARISTOXENUS. *The Harmonics of Aristoxenus*. Tradução de Henry S. Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.

correspondendo à divisão que Boécio faria posteriormente, entre *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*. Aqui o neo-platonismo toma uma forma mais definida, já que a acepção *mundana*, que na verdade diz respeito ao divino e cósmico, é a que trata das realidades mais elevadas da música, e isso unicamente através da teoria (BURNETT, 2011: 9). Somente assim a música pode ser definida por Agostinho como “ciência de bem medir” (AGOSTINHO, [2002]: 172), ainda referindo-se, como Quintiliano, ao movimento do som no tempo e espaço. Em Agostinho a crítica ao músico profissional persiste, mas fica mais clara no que se refere à crítica a qualquer tipo de prática musical, ainda em uma acepção artística abrangente, mas mais pungente, como pode-se exemplificar com um entre tantos exemplos, onde ele diz que “se todos os tocadores de corneta, flautas e outros desse tipo tivessem ciência, então eu penso que não existiria mais esta disciplina degradada e abjeta” (Ibid.: 180). Como bem coloca Burnett (2011), esta é a visão do Agostinho outrora sensualista, que agora busca uma vida ascética, pura e afastada das tentações do mundo, como parece ser uma música feita não só para o intelecto, mas para o ser inteiro.

Essa concepção de música prossegue em voga por séculos, por mais de um milênio na verdade, tanto quanto a prática de uma música para o corpo prossegue sendo feita fora dos muros dos prédios sagrados. Johannes de Muris, no século XIV, por exemplo, fala da prática musical, mas tendo como compreensão de matemática as razões matemáticas entre as durações dos sons (MURIS apud. STRUNK, 1950: 172). Mas o Humanismo e a Renascença começam, gradualmente, a reverter esse caminho, revendo a própria ontologia do homem e o “mal” que nele habitaria. Do ponto de vista teológico, foi um monge agostiniano o responsável por essa revisão, Martinho Lutero, quando no século XVI chega a dizer que “depois da Teologia eu concedo à música o mais alto lugar e a maior honra” (BARTEL, 1996: 4). Lutero falava de uma nova música que passava a ser feita em toda Europa, com destaque aos estados italianos e alemães. A compreensão tripartite medieval continuava vigente enquanto estudo, mas a valoração que se dava à música prática passava a ser revista, sobretudo a partir de seu contato com a disciplina da Retórica. Música então passava a designar um certo tipo de discurso.

Na Reforma Protestante alemã Lutero deu à música um novo papel. O mesmo não pode ser dito da Reforma Suíça e seu líder, João Calvino, que como agostiniano que era manteve uma visão cautelosa sobre a prática musical. Na mesma Genebra de Calvino nasceria alguns séculos depois um pensador que daria contribuições definitivas para a compreensão da música: Jean-Jacques Rousseau. De família calvinista e sendo formado como tal, Rousseau ofereceu grande contribuição para a reflexão sobre a música ao rever sua relação com a própria natureza da realidade. Em seu “Dicionário de Música” concebe uma nova definição para a música, que resume bastante do que viria a ser a música romântica e suas proto-manifestações clássicas. Rousseau define música como “Arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido” (ROUSSEAU, 1764: 195). Por mais superficial que essa definição pareça, nela está contida uma inversão drástica. O que define a música não é mais sua proporção matemática e

seu vínculo com uma entidade metafísica, mas sua condição de agradar o ouvido humano; mais, música por definição é algo para ser ouvido. Rousseau retoma, inclusive, a definição de Quintiliano e as divisões de Boécio, mas equiparando o valor da teoria com a prática, tanto composicional quanto interpretativa, adicionando uma nova divisão, entre música natural e música imitativa. A música “artística”, composta para ser música somente, está nessa segunda categoria, assumindo um atributo mimético, de imitação, sempre remetendo a outra coisa, sobretudo a alguma realidade da primeira categoria, que conteria canções populares, hinos religiosos e todo tipo de música que não era feita para o ser em si mesma, mas para outra ação primária. Cada vez mais começa pertencer unicamente a esta segunda categoria a denominação de música e, preservando a linhagem teórica que resiste desde o início da Era Cristã, cada vez mais é dentro desta definição que o estudo da música poderia ser conduzido.

Embora a Estética tenha lutado para definir o que seria o “agradável”, a definição de Rousseau sintetiza bem a compreensão vigente durante todo o Romantismo e segue relevante, na medida em que há traços de tal maneira de pensar no homem e na música atual. Contudo, no século XX, a definição de música foi debatida amplamente, justamente por conter em si os termos dentro dos quais sua prática e estudo poderiam acontecer. Arnold Schoenberg, por exemplo, mantém a ideia de Rousseau de que a matéria essencial da música é a nota (*Ton*) (SCHOENBERG, 1922: 15) e é nesse âmbito que a “Evolução” (*Entstehung*) da música aconteceria (Ibid.: 380). Nesse sentido, a definição de Rousseau é mantida, mas levada às últimas consequências, no sentido em que um processo evolutivo leva a música de sua aceção natural a um processo histórico de evolução do Espírito (*Geist*). Por mais que tenha sido sofisticada, essa compreensão começa a ser desafiada quando a supremacia do objeto é colocada em cheque e, com ela, todas suas estruturas fundamentais, como a nota, a harmonia e o ritmo. Há então uma guinada da nota (*Ton*) para o som (*Klang*); começa-se a perceber que os limites no fazer musical eram imaginários e que a própria maneira de se conceber a música deveria ser revista. Paul Ricoeur lembra, contudo, que em Kant o aspecto mimético é esclarecido e vai além da simples cópia, quando se distingue a imitação (*Nachahmung*) e o *Folge*, que traz a ideia de algo partir do original, baseando-se, mas não atendo-se.

John Cage, quinze anos depois do tratado sobre harmonia de seu professor, Schoenberg, repensa então a definição do que seria a música, contestando que “se a palavra ‘música’ é sagrada e reservada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, pode-se substituí-la por um termo mais significativo: organização do som” (CAGE, 1961 [1937]: 3). Como o princípio material foi reconcebido, as definições anteriores se mostraram indevidas face a uma nova maneira não apenas de se criar música, mas de a experienciar, o que abrangeria mesmo o repertório antigo. Edgar Varèse reforça a compreensão de Cage, não tanto sob o ponto de vista composicional, mas no que tange esse princípio material, definindo a música também como “som organizado” (VARÈSE; WEN-CHUNG, 1966: 18). Em ambos há, entretanto, uma visão que dá prosseguimento à compreensão Moderna, que é o

elemento valorativo. Em certo sentido, ser “organizado” talvez seja tão definível quanto ser “agradável” (Cf: FERRAZ, 2005: 76). Se o princípio material foi ampliado, o mesmo ainda não pode ser dito do princípio formal da música. O próprio Cage, por exemplo, após toda a aleatoriedade e indeterminação de sua escrita, queixava-se que sua música não era interpretada adequadamente, pois os músicos prestavam atenção às notas e não ao que realmente importava; mas então, o que importa e como saber isso? Finalmente, Cage pontua: “a performance é a música” (CAGE; DUFFIE, 1986).

Essas contradições entre o discurso da música e o discurso sobre a música que um compositor concebe são constantes, mas importantes para que se entenda os problemas composicionais postos a cada um. Luciano Berio possivelmente concebia uma obra bastante mais estruturada do que Cage, mas a abertura de sua obra residia nas possibilidades de escuta mais do que nas escolhas composicionais e interpretativas, o que o leva a ponto de definir música como “tudo que alguém ouve com a intenção de ouvir música” (BERIO; DALMONTE; VARGA, 1985: 19). Este tipo de compreensão, todavia, é tautológica, pois não define o que é o musical que se houve em sons dispersos. Ou como notado em outro trabalho: “Não se trata de ouvir as ruas e falar simplesmente ‘isto é música porque assim eu quero’, mas de ouvir e pensar o quanto tal escuta revela algo de musical” (FERRAZ, 2005, p. 75). Nesse sentido, Berio revê a responsabilidade do ouvinte, mas acentua a mesma crítica de Cage à performance; quando questionado se apreciava as execuções de sua música, disse claramente que “muito frequentemente não, especialmente com performances solo” (BERIO; DUFFIE, 1993). Mais uma vez a questão levantada é o que então importa e se faz fundamental na música. Se é a escuta o que define a música como tal, o que a performance faz ou deixa de fazer que depõe contra um determinado discurso?

Voltando a Grécia, mas já no século XX, Iannis Xenakis se ocupou de definir a música e mais demoradamente e minuciosamente que seus contemporâneos. Levando em conta todas as concepções já apresentadas aqui, sua maneira de conceituar a música é precisa, pois, ao invés de estabelecer um único predicado, elenca sete conceitos-limite que esclarecem o que música significa para si. Dentro desse esquema, a música:

1. É um tipo de comportamento necessário a qualquer um que a pensa e a faz.
2. É um pleroma individual, uma realização.
3. É uma fixação no som de virtualidades imaginárias (cosmológicas, filosóficas, ..., argumentos).
4. É normativa, isto é, inconscientemente é um modelo para ser ou para fazer por impulso simpático.
5. É catalítica: sua mera presença permite transformações psíquicas ou mentais internas da mesma forma que a bola de cristal do hipnotizador.
6. É a brincadeira inocente de uma criança.
7. É um ascetismo místico (mas atesta). Por conseguinte, expressões de tristeza, alegria, amor e situações dramáticas são apenas exemplos muito limitados. (XENAKIS, 1992: 181)

Xenakis considera que posturas como a de Cage ainda demonstram a fraca atitude romântica, por se apoiarem em uma função mimética para a música, sem levar em conta o que a música pode fazer por si mesma. Ele também rejeita modelos teóricos que tentam compreender a música como uma linguagem, no sentido em que demandariam uma sintaxe própria e que, ao o fazer, incorreriam novamente a valorações absolutamente arbitrárias. Já em sua definição, de longe a mais bem formulada até hoje, ele atesta no primeiro conceito a música como comportamento, ou para usar outro termo utilizado por ele, como ação (XENAKIS, 1992: 181), uma ação proveniente do ato e do pensamento, como unidades paralelas. No segundo conceito-limite ele define a música como um pleroma, como a plenitude do poder divino concentrado, sobretudo em seu aspecto transcendente, em uma realização. No terceiro item apresenta o vínculo entre o virtual e o atual na música, do imaterial que se materializa no som. O quarto conceito apresenta o aspecto que rege a essência do que a música pode ser e fazer, seu atributo ontológico, que antecede a própria percepção, em uma realidade de *pathos*, de paixão mais primitiva. O quinto conceito-limite apresenta o aspecto ético da música, o potencial de modulação do *ethos*, novamente, em um nível que precede a significação *a posteriore*. Em sexto lugar, Xenakis acrescenta um aspecto metafórico, talvez referindo-se ao senso de satisfação e ao mesmo tempo de simplicidade que a música traz em si, antecedendo qualquer racionalização. No sétimo e último conceito, define o aspecto espiritual da música, onde, mesmo que retirando a figura de um deus, a música possuiria uma potência de realidade superior a sensações e sentimentos básicos, possibilitando acesso a uma realidade anterior ao próprio sujeito.

A excelência da definição encontra-se no fato de que sua concepção consegue escapar das generalizações das definições anteriores e das objetificações que por tanto tempo restringiram a compreensão e, principalmente, a prática da música; talvez não a prática em si, mas qualquer prática que vislumbrasse uma lógica em sua efetivação.

### 3. CONSIDERAÇÕES

O filósofo Nicholas Wolterstorff agrega algumas reflexões que podem auxiliar em uma definição do que então é a música diante de tantas visões diferentes e mesmo a partir da boa - mas complexa - concepção de Xenakis. Seguindo o movimento da filosofia conhecido com Filosofia da Ação, Wolterstorff se esforça para pensar a música, e as artes em geral, como ação, ou melhor, como cadeias de ações. A música possui, assim, sua cadeia própria de ações, no sentido em que o que a define ontologicamente e eticamente (seu *ethos*) é justamente o que ela *faz* enquanto ação, antes mesmo do como ela faz (notas, harmonias, sons) e o porquê ou para quem ela faz. Em fazer música, o indivíduo executa uma série de ações, como compor, tocar ou cantar, mas também realiza um trabalho profissional, um ato social, ou mesmo uma ação para a qual a música é apenas secundária, como

cozinhar, colher ou louvar uma divindade. Dentro disso, o que define o significado desta cadeia de ações é o grau de responsabilidade do indivíduo. O indivíduo é tão responsável pelos sons que produz quanto é pelo pagamento que recebe? Responsabilidade pode ser uma noção vaga e mesmo discutível, mas basta neste momento que se recorde o conceito da Filosofia do Direito de culpa e dolo; o grau de intenção e agência de uma ação define finalmente os atenuantes que responsabilizam um ente por seu ato. Da mesma maneira, embora uma cadeia de ações, quais são aquelas fundamentais para que a música seja o que é? Com clareza Wolterstorff apresenta sua conclusão, de que “Uma ação A é distinta de uma ação B se é possível realizar-se A e não B, ou B e não A.” (WOLTERSTORFF, 1980: 12).

Wolterstorff utiliza o exemplo de uma máscara ritual para explicar como uma obra artística pode ser entendida como uma cadeia de ações e como diferentes ações podem ser relacionadas dentro dessa cadeia como ações generativas de dois tipos, que é quando uma ação é feita *gerando-contando* outra ação ou que a realiza *gerando-causalmente* outra ação<sup>6</sup>. O artífice que criou a máscara do exemplo realiza a ação de construir a máscara e a gera-contando a ação de representar um dos espíritos guardiões de seu clã, ou seja, presume essa ação intrínseca. Em vestir a máscara ele gera causalmente a ação de histeria no restante da tribo, esta uma ação extrínseca a sua própria. Desse modo, uma obra de arte pode ser um *instrumento* na execução de ações que irão gerar outras ações. Por outro lado, ela pode possuir uma *função* na execução das ações geradas. Simplificando, a obra artística pode assumir diferentes papéis em diferentes tipos de ações, provocando inclusive ações não intencionadas. O exemplo da máscara é rico, pois apresenta o atributo comunitário dessa cadeia de ações; não apenas um indivíduo executa as ações, mas um grupo deles está envolvido no conjunto de ações que define a obra como o que ela é, o que significa que não há uma separação tão fácil entre entidades “criadoras” e entidades “receptoras”. O papel da obra se altera dependendo do sentido do vetor de responsabilidades, mas o que se mantém igual é a estrutura de relações entre as ações geradas.

Dentro dessa concepção, a música pode ser feita por diversos propósitos, por diversos agrupamentos de pessoas, esperando tipos diferentes de experiência; com significados distintos. O que não se altera é a realidade de que, por alguma razão, a música é *feita*. A música pode se enquadrar em uma cadeia de ações como a ação primordialmente feita, como um fim em si mesma, mas também pode ser uma ação gerada contando que uma divindade será louvada. Pode ser ainda uma ação causada por uma encomenda, por exemplo, que visa gerar causalmente a satisfação do mecenas. Em todos os casos permanece o fato: a música é feita. O fato permanece, pois é por um determinado e limitado número de ações que a música é. Algumas ações são feitas e em serem feitas produzem música. A música, como ação, é sempre gerada por outras ações primárias e mais elementares, como compor, cantar, tocar ou programar. Essa lista não é exaustiva, mas também não é infinita. Independentemente

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 14: *count-generated* e *causal-generated* no original.

da cadeia de ações em que estão colocadas, essas ações fundamentais estão inevitavelmente presentes. Logo, é por essa razão que define-se que *música é o que pessoas fazem ao realizarem ações musicais*.

Sintetizando a definição de Xenakis em suas partículas elementares, a música se apresenta como realidade sem precisar ser sustentada por um conjunto racional de proporções matemáticas, seja em sua grande forma ou pela razão matemática que separa uma frequência de outra (notas), ou mesmo pela organização destas frequências, incluindo aquelas cujos parciais não obedecem a uma progressão constante (som). Tampouco o que define a música como real é a experiência do outro, seja qual for seu grau de interpretação do fato. Mas também a música não simplesmente é. Ela não existe *ex nibilo*, por si mesma, como a Igreja Positivista esperaria de sua trindade Natureza, Ciência e Arte. A música é feita. E como ação, ela necessita de um executor; de um responsável; de um autor. É por essa razão, finalmente, que a presente definição possui um âmbito *ético*. Possui a dimensão autoral que mantém a responsabilidade como conceito-limite para que ela seja música e não outra coisa. Se a música existe, logo, existe um autor.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *De Musica*. Tradução de R.C. Taliaferro. in Hermgild Dressler et al (eds.). *The Fathers of the Church: A New Translation*. Volume 4. Washington DC: The Catholic University of America Press, 2002. pp. 153-379.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BERIO, Luciano; DALMONTE, Rossana; and VARGA, Bálint András. *Two Interviews*, translated and edited by David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars, 1985.
- BERIO, Luciano; DUFFIE, Bruce. *Composer Luciano Berio: A Conversation with Bruce Duffie*. Disponível em <http://www.bruceduffie.com/berio.html>. Entrevista realizada em 1993.
- BURNETT, Philip. *Augustine in Music; Augustine and Music: Bridging the Gap*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Bristol, 2011.
- CAGE, John; DUFFIE, Bruce. *Composer John Cage: a conversation with Bruce Duffie*. Disponível em <http://www.bruceduffie.com/cage.html>. Entrevista feita em 1987.
- CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958.
- CONARD, Nicholas J.; MALINA, Maria; Münzel, Suzanne C. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*. Edição 460, 737-740, de Agosto de 2009.
- D'ANGOUR, Armand. *Intimations of the Classical in Early Greek Mousiké*. In: PORTER, James I. (Org.). *Classical Pasts: The Classical Traditions of Greece and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades: notas dispersas sobre composição*. São Paulo: 7 Letras, 2005.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

- KEMP, J. A. Professional Musicians in Ancient Greece. In: *Greece & Rome*. Vol. 13, No. 2 (Oct., 1966), pp. 213-222
- MAMMI, Lorenzo. *Canticum Novum*. Música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho. In: *Estudos Avançados*. vol.14 no.38 São Paulo, 2000.
- MORAIS, Fernando Luís Barreto de. *Livro III do Tratado Da Musica de Aristides Quintiliano*: Introdução, tradução e comentários. Dissertação de mestrado UFPR. 2016.
- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.
- RIKOEUR, Paul. *Arts, langage et herméneutique esthétique*: Entretien avec Paul Ricœur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl. Disponível em <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>. Acessado em 11 de setembro de 2016.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. In: *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9. [1764]
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Harmonielehre*. Viena: Universal Edition, 1922.
- STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through the Romantic Era*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1950.
- TOLKIEN, J. R. R. *Silmarillion*. Crowns Nest: George Allen & Unwin, 1977
- VARÈSE, Edgar; WEN-CHUNG, Chou. *The Liberation of Sound*. Perspectives of New Music. Vol. 5, No. 1, 1966, pp. 11-19. Vol. 13, No. 2 (Oct., 1966), pp. 213-222.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.
- WENHAM, Gordon J. *Genesis 1-15*. World Biblical Commentary. Dallas: Word Books, 1986.
- WOLTERSTORFF, Nicholas. *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1980.