



SEÇÃO: ARTIGOS

## A historicidade da música, entre regimes e cenas: a aplicação teórico-metodológica do pensamento de Jacques Rancière ao estudo histórico da música

*The historicity of music, between regimes and scenes: the theoretical and methodological application of Jacques Rancière's thought to the historical study of music*

**André Fabiano Voigt<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-8054-5366](https://orcid.org/0000-0001-8054-5366)  
[voigtandre@hotmail.com](mailto:voigtandre@hotmail.com)

**Recebido em:** 3/4/2020.

**Aprovado em:** 24/8/2020.

**Publicado em:** 26/4/2021.

**Resumo:** O presente artigo pretende introduzir o tema da *historicidade da música*, partindo de uma abordagem teórico-metodológica apoiada em aspectos da obra do filósofo francês Jacques Rancière. O debate trazido pelo autor acerca dos três regimes de identificação da arte – ético, representativo e estético – como forma de pensar e demonstrar a historicidade da literatura e do cinema, por exemplo, pode ser aplicado à análise da historicidade da música. Da forma pela qual podemos depreender da obra do autor francês, o aspecto principal a ser considerado para a historicidade de uma expressão musical não é o “tempo”, “época” ou “sociedade” a que uma expressão musical pertenceria – servindo como “contexto” geral de base para identificar sua especificidade histórica – mas sim, a *racionalidade* presente na forma pela qual se identificam os principais elementos de uma expressão musical. Nessa racionalidade, os *princípios* empregados na interpretação são fundamentais e, por sua vez, apontam para uma historicidade que compreende o tempo/espaço não como fator determinante de um evento histórico, mas como a *convergência de múltiplas temporalidades em coexistência* é elemento fundamental para não se compreender a historicidade da música a partir de blocos históricos estáticos. Ao longo do artigo, serão demonstrados breves exemplos de como os três regimes podem ser identificados a amplos debates a respeito da historicidade da música e, ao final, uma cena será construída para que se perceba em um evento inicialmente singular – as resenhas de E. T. A. Hoffmann e de Adolf Bernhard Marx acerca da Quinta e da *Nona Sinfonia* de Beethoven, respectivamente – a confrontação de dois regimes de historicidade da arte.

**Palavras-chave:** História. Música. Estética. Rancière. Jacques.

**Abstract:** This article intends to introduce the theme of the *historicity of music*, starting from a theoretical-methodological approach based on aspects of the work of the French philosopher Jacques Rancière. The debate established by the author about the three regimes of identification of art – *ethical, representative and aesthetical* – as a way of thinking and demonstrating the historicity of literature and cinema, for example, can be applied to the analysis of the historicity of music. As we can deduct from the French author's work, the main aspect to be considered for the historicity of a musical expression is not the “time”, “era” or “society” to which a musical expression would belong – using the “context” as a general basis to identify its historical specificity – but rather, the *rationality* present in the way in which the main elements of a musical expression are identified. In this rationality, the *principles* used in the interpretation are fundamental and, in turn, they lead to a historicity that conceives time/space not as a determining factor of a historical event, but the *convergence of multiple temporalities in coexistence* as its main characteristic, understanding the historicity of music out of static historical blocks. Throughout the article, brief examples of how the three regimes can be identified in broad debates regarding the historicity of music will be demonstrated and, at the end, a *scene* will be build, in order to perceive in an initially singular event – E.T.A. Hoffmann's and Adolf Bernhard Marx's critiques about Beethoven's Fifth and Ninth Symphony, respectively – the confrontation of two regimes of historicity in art.

**Keywords:** History. Music. Aesthetics. Rancière. Jacques.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG, Brasil.

Em 1998, foi publicada uma reflexão acerca da relação entre cinema e história, apontando a existência de *duas* abordagens comuns realizadas na análise entre ambos: uma que trata a *história como objeto do cinema* e outra, que aborda o *cinema como objeto da história*, cada qual com suas consequências e resultados específicos (RANCIÈRE, 1998; 2017). Vamos aqui tomar de empréstimo o arcabouço dessa reflexão para demonstrar que há também *dois* tipos comuns de abordagem da relação entre música e história. Em primeiro lugar, costuma-se tratar da *história como objeto da música*, procurando ver em aspectos formais de obras musicais a constituição de uma escola de composição, ou como uma mudança técnica no uso do material sonoro seria o marco divisor entre duas épocas e, até mesmo, o modo pelo qual a música se tornou parte do advento de uma indústria cultural. Em segundo, *a música torna-se objeto da história*, buscando demonstrar como a música estaria intimamente relacionada a um tempo específico, condicionada a certos eventos de uma época ou a uma maneira de viver de um determinado momento.

Tal como foi proposto na reflexão anterior acerca da relação cinema/história, pretendemos nos *desvencilhar da relação sujeito/objeto* nas imbricações entre música e história, o que nos permite notar uma série de outros elementos que, na maioria das vezes, não são tratados com maior profundidade nos estudos realizados entre ambas. Dois destes elementos podem ser, por exemplo: a ideia de como a música e a história são *interdependentes* – portanto, não estão submetidas à relação sujeito/objeto; a percepção de como a música está no entrecruzamento de diferentes *regimes de historicidade da arte*, os quais refletem diferentes concepções de história e de coletividade. Mas, o que seriam estes regimes de historicidade da arte?

Vamos, inicialmente, às considerações acerca dos regimes de identificação e historicidade da arte apontados por Rancière em seu livro-entrevista *A partilha do sensível* (2005) – publicado na França, em 2000 – para melhor situar nosso debate. Na visão do autor, podem ser observados três grandes regimes: o *ético*, o *representativo* e o *estético*.

No regime ético, as imagens são analisadas quanto à sua *origem* – ou seja, seu “teor de verdade” – e a seu *destino* – usos e efeitos (RANCIÈRE, 2005, p. 28). Inspirado em alguns diálogos de Platão – como *O Sofista* e *A República* – Rancière sustenta que, nesse regime, existe uma linha divisória entre as artes quanto à sua origem: as artes “verdadeiras” – baseadas na “imitação de um modelo com fins definidos” – e os “simulacros de arte que imitam simples aparências” (RANCIÈRE, 2005, p. 28). Da mesma forma, as imitações também são avaliadas conforme sua destinação: a forma pela qual seu conteúdo imagético/imitativo dá aos espectadores uma “certa educação”, um *êthos* para a comunidade e se inscreve na partilha das ocupações da cidade (RANCIÈRE, 2005, p. 28-29). Esse regime estaria, portanto, relacionado ao ideal platônico da república (*politéia*), em que cada um teria apenas uma profissão e que as poesias imitariam apenas a fala do “homem de bem”, tendo a austeridade como critério de educação das crianças.

Nesse regime de identificação da arte é possível perceber – de acordo com elementos postos no início do livro III de *A República*, de Platão – uma íntima relação entre *o uso da verdade e da mentira* como forma de controle da ordem cidadã; apenas algumas ocupações, no interior da cidade, podem e devem empregar a mentira como meio de garantir que cada um tenha apenas uma profissão e que se deva fazer um *controle constante dos mitos e fábulas* contados na cidade. Nesse sentido, o medo e a proibição do *simulacro* – produzido pelas artes de imitação [poesia, pintura e, por que não, a musical] – são de fundamental importância para os reis-filósofos, para que as pessoas não sejam incentivadas a encontrar nas palavras mais de um sentido e, por sua vez, influenciadas pelas “mentiras” existentes nas imitações, tentassem subverter a ordem da cidade (PLATÃO, 2001, p. 101-159, Livro III, 386 a – 417 b). Não seria esse regime de identificação e visibilidade da arte ainda bastante *atual*, na medida em que, por vezes, muitas pessoas pretendem proibir a veiculação de certas obras de arte ou de discursos “polêmicos”, porquanto estão “fora do lugar” na cidade ordenada e irão, potencialmente, influenciar negativamente os

indivíduos a praticarem o que está posto neles?

Vejamos, a partir do regime ético, um exemplo de tal racionalidade aplicada ao papel da música na ordem da cidade e na partilha das ocupações. No livro III de *A República*, de Platão,<sup>2</sup> quando os interlocutores trataram do canto e da melodia, há uma preocupação entre eles em fazer coincidir os elementos principais para a educação dos membros da cidade – conforme a ocupação de cada um – com as harmonias<sup>3</sup> e ritmos mais apropriados a cada formação. Por exemplo, Sócrates e Gláucon debatem a respeito das “harmonias lamentosas” – que seriam, conforme Gláucon, a mixolídia e a sintonolídia – afirmando que deveriam ser excluídas das práticas musicais da cidade (PLATÃO, 2001, p. 127, 398 e), assim como as harmonias jônica e lídia – tidas como “efeminadas” pelos membros do diálogo – não conviriam à formação de guardiões, pois são associadas à “embriaguez, a moleza e a preguiça” (PLATÃO, 2001, p. 127, 398 e). Para a formação de guerreiros, teriam sobrado apenas as harmonias dória e frígia pois, conforme Sócrates, elas seriam capazes de “imitar (*mimésaitō*) convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda ação violenta” e, em alguns casos, para os “atos pacíficos, não violentos, mas voluntários”, quando fazem prece aos deuses, ou ainda “se comporta com bom senso e moderação” nessas circunstâncias voluntárias (PLATÃO, 2001, p. 128, 399 a-c). Essas duas harmonias, a “violenta” e a “voluntária”, que imitariam (*mimésontai*) as vozes dos “sensatos” e dos “corajosos”, seriam suficientes para a cidade (PLATÃO, 2001, p. 128, 399 a-c). Ademais, os instrumentos “com muitas cordas e com muitas harmonias” seriam dispensáveis, assim como as flautas, sobrando apenas a lira, a cítara e a siringe (*syrix*) para os pastores dos campos (PLATÃO, 2001, p. 128-129, 399 d-e). Da mesma forma, os ritmos apropriados

seriam aqueles “correspondentes a uma vida ordenada e corajosa”, evitando os “pés [ritmos] de todas espécies”, ressaltando sempre que “devem forçar-se os pés e a melodia a seguirem as palavras, e não estas aqueles” (PLATÃO, 2001, p. 130, 400 a), pois, de acordo com os interlocutores da obra platônica,

[...] a boa qualidade do discurso [*leulogía*], da harmonia [*leuarmostial*], da graça e do ritmo [*leurythmial*] depende da qualidade do caráter [*leuētheial*], não daquele a que, sendo debilidade de espírito, chamamos familiarmente ingenuidade, mas da inteligência [*diánoial*] que verdadeiramente modela o caráter na bondade [*lēthos*] e na beleza [*kalōs*] (PLATÃO, 2001, p. 131, 400 d-e).

Ao retomar aspectos fundamentais das considerações platônicas acerca do papel da música na formação da cidade, podemos notar uma necessária correlação entre as *formas adequadas* de harmonia, melodia e ritmo e a *correta educação* dos membros da cidade, na medida em que tais elementos musicais seriam mais apropriados para *imitar* as características de pessoas com virtudes como a coragem, a moderação, a ordem, a bondade, todas intimamente ligadas à beleza. O papel da música como *mimesis* é, portanto, fundamental para a compreensão das correlações feitas por Platão visando à formação dos indivíduos na cidade. O entendimento da música como *mimesis* – considerando sua *origem* e sua *destinação* – pode ser comparado à concepção daquilo que Rancière chama de “regime ético das imagens” em seu livro-entrevista *A partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005).

Continuando nossa comparação a outros regimes de pensamento e identificação da arte, vamos ao *regime representativo*. Nesse regime há uma ruptura com o critério platônico. Em vez de interrogar o modelo tomado como base para a imitação e sua destinação, é o critério aristotélico da *mimesis* – tratado mormente na

<sup>2</sup> As referências ao texto original em grego antigo são resultado da confrontação da tradução portuguesa com a edição de Burnet (BURNET, 1905) da obra platônica. A numeração de Stephanus serve como indicadora complementar das citações efetuadas dos textos de Platão.

<sup>3</sup> “Harmonias” são o termo utilizado no diálogo platônico para designar o conjunto de sons distribuídos em uma determinada sequência de intervalos, empregados sistematicamente para uma composição musical – algo próximo do que chamamos hoje, na teoria musical moderna, de “escalas” ou “modos”. Entretanto, não é possível fazer analogia direta entre as antigas “harmonias” e os modernos “modos” e “escalas”, pois há especificidades da música grega antiga que não existem na música moderna, como a existência de quartos de tom (*diesis*) em algumas formas empregadas das antigas harmonias. Para maiores detalhes acerca do tema, consultar: PEREIRA, 2001.

*Poética* (ARISTÓTELES, 2011)<sup>4</sup> – que se impõe como conceito-chave para estabelecer hierarquias entre as imitações. Em primeiro lugar, é visível na poética aristotélica a primazia da fabricação de um enredo, de uma fábula (*mythos*) em relação às imagens. Um exemplo disso é a parte da *Poética* de Aristóteles em que o autor aponta na unidade da ação (*práxis*) na tragédia o elemento basilar da ordenação das demais partes (ARISTÓTELES, 2011, p. 54, 1451 a, 28-35). Ao mesmo tempo, a *mimesis* desenvolve "formas de normatividade", como a separação do que é ou não representável, a distinção de gêneros em função do que é representado (tragédia, epopeia, comédia); "princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros", e também a "distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência" etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 30-31). Ademais, é importante nos atentarmos ao fato que o autor coloca, desde o início, que o princípio mimético não é um critério artístico de produção de semelhança, mas sim, é o "vinco da distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis". Em outros termos, a *mimesis* aristotélica é mais um princípio de adequação entre as formas de representação das ações em função de uma "visão hierárquica da comunidade" (RANCIÈRE, 2005, p. 32). É, também, a relação regulada entre *mimesis*, *poiesis* e *aísthesis*: a ordem das representações define a relação entre as maneiras de fazer e as maneiras de receber, os efeitos a serem produzidos nos espectadores.

Ou seja, diferentemente do regime ético, não é necessário proibir o uso de fábulas e imitações potencialmente perigosas para a "boa ordem" da cidade: elas são, inclusive, importantes para a educação de seus membros – desde que empregados sob as devidas regras e constrangimentos em seu fazer. O uso da *mimesis* (imitação, representação) por parte do poeta, sob os critérios da *necessidade* e da *verossimilhança*, pode produzir efeitos específicos nos espectadores, atingindo

graus de *universalidade* quanto a modelos de ação a serem seguidos por um grupo social. Podemos perceber, novamente na obra aristotélica, a relação entre a ordem social e a partilha dos discursos, mediados sobretudo pelo critério de verossimilhança (*eikós*) como mantenedor de uma espécie de "substrato moral" que garantiria, simultaneamente, a ordem das posições de fala, o que pode ou não ser falado pelos indivíduos pertencentes à cidade e, ainda, os efeitos a serem produzidos conforme a articulação da linguagem por parte do autor/orador. O regime representativo é, em última instância, um regime de controle entre o "real" e o "imaginário" por meio do "possível", que permitiria delimitar as duas esferas dentro do princípio aristotélico posto na própria *Poética*:

[...] A razão disso é o **possível [pythanón] parecer plausível [dynatón]**; no que tange à possibilidade de coisas que não aconteceram não dispomos ainda de certeza; entretanto, a possibilidade de eventos reais evidencia-se por si só; não teriam se produzido se não houvesse sido possível (ARISTÓTELES, 2011, p. 55, 1451 b, 15-19, grifo nosso).

Como esse conjunto de elementos normativos e reguladores da *mimesis* propostos a partir da poética aristotélica podem ser aplicados ao debate acerca da historicidade da música? Seguiremos, portanto, ao entendimento do papel que a música possui na formação da cidade em Aristóteles, sobretudo no livro VIII de *A Política* (ARISTÓTELES, 2009). Inicialmente, o filósofo estagirita estabelece dúvidas a respeito da necessidade e/ou utilidade de ensinar música como parte da educação (*paideia*) da cidade, pois ela estaria relacionada somente à recreação (*hedoné*) (ARISTÓTELES, 2009, p. 269, 1337 b, 25-30). Mais adiante, retoma o assunto para sustentar a ideia que, seja como prazer ou como descanso, a música nada tem de grave, mas sim, seria agradável (ARISTÓTELES, 2009, p. 273, 1339 a 15-20). Entretanto, a dúvida aristotélica residiria na contribuição ou não da música para a virtude (*areté*), uma vez que é identificada ao prazer. O

<sup>4</sup> As referências ao texto original em grego antigo são resultado da confrontação da tradução brasileira com a edição de Bekker (BEKKER, 1831) da obra aristotélica. A numeração de Bekker serve como referência complementar aos trechos de Aristóteles citados neste texto.

autor responde a essa indagação apontando a respeito da possibilidade da música não ser somente um prazer qualquer, mas um prazer físico ou natural (*hedonèn physikén*), que se exerceria sobre o "coração" (*éthos*) e "alma" (*psyché*) das pessoas (ARISTÓTELES, 2009, p. 275, 1340 a 1-7). Aristóteles chega a afirmar que a música é a "imitação das afeições morais" (*mélesin autois ésti mimémata tōn ethōn*), exercendo por meio do prazer um *poder moral* (ARISTÓTELES, 2009, p. 276, 1340 a 39), acrescentando a esta assertiva o fato de, por possuir tal caráter mimético, o uso da música não se limita a um só gênero de utilidade, mas vários (ARISTÓTELES, 2009, p. 280, 1341 b 35-40). Por isso, o estagirita realiza uma crítica aos filósofos e músicos que trataram anteriormente do tema, defendendo que se deve fazer o uso de todas as espécies de harmonias – e não somente uma em todos os casos (ARISTÓTELES, 2009, p. 80, 1342 a 1-3). Um dado interessante acerca da defesa aristotélica do uso diverso da música conforme as "afeições morais" é o de que o autor aponta, em um exemplo de seu livro, como a música deve ser adaptada à "natureza" (*physis*) de cada espectador/ouvinte:

No entanto, havendo duas espécies de espectadores, uns homens livres e bem educados, outros grosseiros, artesãos, mercenários e semelhantes, é preciso também conceder a esses últimos diversões e representações próprias a distrai-los. [...] **Cada qual só encontra prazer naquilo que se adapta à sua natureza.** É preciso conceder aos que exibem a sua arte a tais ouvintes, a liberdade de fazer uso desses gêneros de música. Mas na educação, como já foi dito, só devem servir de cantos morais e harmonias convenientes (ARISTÓTELES, 2009, p. 281, 1342 a 17-28, grifo nosso).

Poderíamos dizer, a partir da observação aristotélica, que as várias formas de harmonia e ritmo deveriam ser usadas conforme a "natureza" de cada ouvinte, conforme suas disposições morais e, eventualmente, seu "lugar" na composição da cidade. Contudo, para a educação dos mais jovens, apenas os "cantos morais" e as "harmonias convenientes" deveriam ser empregues. Em

outros termos, Aristóteles defende um caráter essencialmente mimético e prazeroso da música, mas que seu uso deveria ser empregado conforme as "naturezas" de cada um. Ora, não seria esse um elemento fundamental da *mimesis* aristotélica, buscando coincidir suas diversas formas às ocupações e "naturezas" dos habitantes da cidade? Este é, por sua vez, um aspecto relevante do que Rancière chama de *regime representativo* da arte – neste caso, aplicado à interpretação da música.

Dando continuidade à descrição dos regimes de identificação da arte, o terceiro e último é o *estético*. No livro *A partilha do sensível*, Rancière assevera que, neste regime, "as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível", em que o sensível é habitado pela "potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo", da mesma forma em que o sensível é "tornado estranho a si mesmo" (RANCIÈRE, 2005, p. 32). O que significa isso? Ora, entendemos que aqui o autor trata exatamente da mudança obtida em relação ao papel da sensibilidade e do entendimento no juízo estético, presente na obra de Kant – sobretudo na *Crítica da faculdade do juízo*.<sup>5</sup> No juízo estético, o filósofo alemão entende que é "o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é o seu fundamento determinante" (KANT, 2008, p. 77). Nessa forma de juízo, portanto, o entendimento é suspenso em sua atividade de pensar por conceitos e a sensibilidade perde sua característica meramente passiva ou receptiva, pois o juízo estético não é um juízo lógico ou de conhecimento (não apoiado em conceitos), e a sensibilidade assume um papel *ativo* no estabelecimento do juízo. Por isso, é possível afirmar que o sensível é "tornado estranho a si mesmo" no regime estético: o produto sensível da arte remete sempre para além da esfera sensível, cujo juízo sempre ultrapassa a esfera meramente empírica e chega à transcendental. É necessário aqui salientar que, de início, o autor não compreende o juízo estético kantiano como uma

<sup>5</sup> O texto da terceira crítica kantiana citado neste projeto foi confrontado com sua versão original, na edição das obras completas de Kant realizada por Hartenstein, em 1867 (HARTENSTEIN, 1867). Portanto, as referências aos termos em alemão são resultantes de tal cotejamento.

radicalização subjetiva do gosto como critério único de juízo da arte, mas sim, como uma nova forma de conceber o *sentido comunitário* [*gemeinschaftliche Sinn*] como bem demonstra a referida obra kantiana nas seções 9, 20, 21, 22, 38 e 40 do livro, entre outras possíveis (KANT, 2008, p. 61-64, 83-89, 136-137, 139-142).

Vamos exemplificar brevemente, com algumas citações da obra kantiana, o que seria este "sentido comunitário" em contraste ao *sensus communis* da tradição da retórica/poética antigas. Immanuel Kant, em sua terceira crítica, na seção 9 da primeira parte, entende que, no juízo estético de gosto, "se o prazer no objeto dado fosse o antecedente e no juízo de gosto somente a comunicabilidade universal do prazer devesse ser concedida à representação do objeto" (KANT, 2008, p. 61), haveria uma contradição na proposição. O filósofo alemão delimita, de modo claro, a diferença entre as esferas do simples "agrado sensorial" – que possui apenas validade *privada* – e a de sua "universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada" – que possui *tendência à universalidade*, pois a "comunicabilidade universal subjetiva" não se baseia em critérios privados, mas sim, em critérios que podem ser válidos para todos (KANT, 2008, p. 61-62).

Vejam os exemplos postas por Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*, a respeito do juízo estético de gosto e suas características são aplicadas em exemplos postos pelo próprio autor a respeito da música como "arte do som" [*Tonkunst*] e, por último, sua forma de coletividade inerente. Inicialmente, Kant – na *Analítica do Belo*, sobretudo na seção 14 da terceira crítica – estabelece a diferença entre juízo de gosto *puro* e *empírico*, enfatizando que nenhuma "complacência meramente empírica é misturada ao fundamento de determinação" do juízo de gosto puro (KANT, 2008, p. 70). Isto significa dizer, no raciocínio do autor, que sensações subjetivas como o atrativo [*Reiz*] ou comoção [*Rührung*] são elementos empíricos e, portanto, não pertencentes ao juízo de gosto puro. Ademais, o filósofo prussiano acrescenta que, por exemplo, em uma cor ou som, a beleza presente

neles não está necessariamente ligada à sensação agradável, mas sim, na medida em que sua beleza é pura, "o que é uma determinação que já pertence à forma [*Form*]" e é o único elemento que se pode "comunicar universalmente", para além das sensações subjetivas de agradabilidade (KANT, 2008, p. 70). Neste momento, Kant aponta que as artes que envolvem o uso das cores e dos sons para produzir expressões estéticas, independentemente de serem agradáveis aos sentidos de um indivíduo, são belas em função de sua *forma*. Mas, o que seria o conceito de *forma* no Kant da terceira crítica? Este é um problema que possui diversas interpretações entre seus leitores e estudiosos. Poderíamos dizer que, de acordo com o autor, ainda na seção 14, "o atrativo das cores ou dos sons agradáveis do instrumento pode ser-lhe acrescido, mas o desenho [*Zeichnung*] na primeira e a composição [*Composition*] no último constituem o verdadeiro objeto do juízo de gosto puro" (KANT, 2008, p. 71) e, com isso, afirmar peremptoriamente que a *composição*, no caso da música, é o elemento basilar da forma. Qual seria uma das consequências desta afirmação, sem uma comparação com assertivas posteriores de Kant, presentes no próprio livro acerca da faculdade do juízo? A de sustentar a ideia de que, supostamente a partir do autor, seriam a *harmonia* e a *melodia* – por meio de seus princípios *matemáticos* e outros para a composição – os elementos fundamentais do juízo de gosto estético na música. Ora, essa seria a base para sustentar afirmações de diversos autores que defendem a ideia de que é o *conhecimento profundo das estruturas musicais*, no sentido harmônico e melódico e presentes em um momento histórico específico, que tornaria possível ao ouvinte – no caso, um ouvinte qualificado – o conhecimento acerca das qualidades estéticas da música ao longo do tempo. Mas, seria possível afirmar a partir de Kant tal premissa para o juízo de gosto estético na música?

Consideremos, por outro lado, o que o filósofo prussiano assevera na seção 53 de seu livro, quando aponta para a ideia que a música – chamada pelo autor como "arte do som" [*Tonkunst*]

– comunica-se universalmente como “linguagem dos afetos”, conforme a “lei da associação” às ideias estéticas naturalmente ligadas a ela (KANT, 2008, p. 173). Complementando seu raciocínio, Kant defende que, devido ao fato das ideias estéticas ligadas à música “não serem nenhum conceito e pensamento determinado”, a *forma da composição* [*die Form der Zusammensetzung*] destas sensações, como a *harmonia e a melodia*, servem somente como “forma de uma linguagem” [*Form einer Sprache*] para, “mediante uma disposição proporcionada das mesmas” expressar a “ideia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos, conforme a um certo tema que constitui na peça o afeto dominante” (KANT, 2008, p. 173-174). Em outros termos, poderíamos dizer, a partir de Kant, que a beleza da música e sua qualidade como expressão estética têm nos elementos técnicos de sua composição e em suas proporções matemáticas apenas uma *função secundária* para o juízo de gosto universalmente comunicável. Até mesmo porque, ainda na mesma seção, o autor entende que, para o “movimento do ânimo” que a música produz, “a matemática não tem certamente a mínima participação; ela é somente a condição indispensável (*conditio sine qua non*) daquela proporção das impressões, tanto em sua ligação como em sua mudança” (KANT, 2008, p. 174).

A partir da enumeração e exemplificação que demonstramos a partir de nossa inspiração na

obra de Rancière, podemos afirmar que o conceito de regime é também uma forma *dinâmica* de analisar as condições de possibilidade de percepção e identificação da arte – por meio de diferentes bases *conceituais* e suas *racionalidades* postas, por vezes, em simultaneidade – demonstrando-se uma alternativa importante à análise histórico-sociológica própria dos demais profissionais, que abordam a arte em uma perspectiva histórica mais linear, dando preponderância aos quadros sociais de uma “época” como bases *a priori* para interpretar um determinado evento.

De modo a pôr em prática como o conceito de *regime* de identificação da arte se aplica à análise de um evento histórico na música ocidental, faremos a construção de uma *cena*,<sup>6</sup> que nos permitirá perceber o confronto de diferentes racionalidades na concepção de música *simultaneamente*, sem confundir os regimes com blocos históricos estáticos.

Tomemos, como elemento inicial desta cena acerca da relação entre a música e regimes diferentes de historicidade da arte, um importante texto do autor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann [1776-1822], publicado pela primeira vez em 1810 e que consiste em uma resenha da Quinta Sinfonia de Beethoven (HOFFMANN, 2016).<sup>7</sup> No texto de sua resenha, Hoffmann apresenta uma característica diferente das análises musicais realizadas anteriormente. Embora pudéssemos afirmar que, de acordo com a opor-

<sup>6</sup> No pensamento de Jacques Rancière, a *cena* constitui uma alternativa às formas tradicionais de construção narrativa e de análise daquilo que é, inicialmente, uma singularidade. O modo pelo qual o autor constrói uma cena não se confunde nem com a ilustração de uma ideia, com um acontecimento empírico tido como dado *a priori* – a partir do qual se realizará a análise –, tampouco com um dado isolado. É importante distinguir, no pensamento do autor, as noções de *singularidade* e de *dado isolado*. Uma singularidade é somente um ponto de partida, em que se tecem vários elementos em seu entorno, formando, assim, uma cena que demonstra a complexidade de visões que estão nela inseridas – e, por vezes, em confronto – nesta singularidade. Há que se considerar, novamente, a imbricação entre *palavras*, bem como suas *racionalidades* ou mesmo *regimes* de visibilidade e inteligibilidade, para compor uma cena. Os critérios históricos tradicionais de “contexto”, “época”, “sucessão cronológica”, “influência” etc. são colocados de lado quando se constrói uma cena a partir de uma singularidade. Uma singularidade nunca está, na visão do autor, dada *a priori*: é justamente a partir das diversas formas de inteligibilidade que estão em torno de uma singularidade em que se torna possível observar, portanto, que *não há uma forma canônica* de analisar uma obra de arte, uma imagem, um discurso, um poema, um artigo de jornal etc. Nesse sentido, novamente Rancière, em sua atuação como pesquisador, foge dos métodos mais comuns empregados por filósofos e autores relacionados às ciências humanas e artes. Para maior aprofundamento acerca do assunto, ver: RANCIÈRE, 2012; RANCIÈRE; JDEY, 2018.

<sup>7</sup> Empregamos aqui a tradução feita por Márcio Suzuki e Mário Videira do texto de Hoffmann, publicada em 2016, por entendermos que a referida tradução expressa com rigor em língua portuguesa os escritos originais em alemão publicados em 1810. **Importante:** a escolha do texto de Hoffmann acerca da Quinta Sinfonia de Beethoven – assim como a resenha de Adolf Bernhard Marx a respeito da *Nona Sinfonia* – não são objeto de uma escolha cuja afinidade teórica *a priori* seria o critério, até mesmo porque a abordagem utilizada pelos autores não é uma exceção diante de vários autores que realizaram, tanto no início do século XIX quanto hoje em dia, análises da obra de Beethoven. Nosso intuito, portanto, não é o de realizar aqui uma extensa e exaustiva revisão bibliográfica de todas as análises da obra beethoveniana para sustentar nossa análise, mas sim, o de demonstrar como – a partir de duas resenhas de duas obras conhecidas do compositor alemão – há o confronto de duas concepções e racionalidades acerca da relação entre música como arte e sua noção de coletividade inerentes (*regimes*). Para um aprofundamento maior a respeito da obra beethoveniana e seus comentadores, ver (a título de exemplo): WALLACE, 1986, 2017.

tuna observação de Marta Kawano, "há quem afirme que ali nascia a crítica musical moderna" (KAWANO; CARVALHO, 2012, p. 109), iremos nos atentar para as *palavras, noções e conceitos* que estão sendo mobilizados pelo autor alemão para realizar a resenha da Quinta Sinfonia, de modo a perscrutar o *modo* pelo qual analisa a obra musical beethoveniana.

Em primeiro lugar, podemos apontar a necessária correlação que Hoffmann faz entre a *música como arte autônoma* e a *música instrumental* como sua mais autêntica expressão. A "mais romântica das artes", segundo o autor, deveria desprezar "toda ajuda e toda mistura de uma outra arte", exprimindo de maneira pura a "essência da arte" (HOFMMANN, 2016, p. 20). A arte dos sons "deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao inefável", opondo-se drasticamente às artes plásticas que, segundo o autor, tentariam "representar aqueles sentimentos determináveis, ou até mesmo acontecimentos" de "maneira plástica" (HOFMMANN, 2016, p. 20). Da mesma forma, Hoffmann sugere que, enquanto no canto, "a poesia sugere afetos definidos através das palavras, a força mágica da música atua como elixir milagroso dos sábios" (HOFMMANN, 2016, p. 20-21). Ao realizar uma distinção entre a música e as outras artes – esforçando-se para caracterizar a música como *arte autônoma* – Hoffmann compreende também a necessidade de afirmar a *unidade* da obra musical instrumental beethoveniana, ressaltando sua *clareza de consciência* – e não somente seu "gênio" baseado em sua imaginação. Vejamos como o autor defende seu argumento:

Não obstante, o que se refere à clareza de consciência, ele [Beethoven] deve ser colocado ao lado de Haydn e Mozart. Ele separa o seu eu do reino interior dos sons e comanda a este como senhor absoluto. Assim como os estéticos artistas-medidores [*Meßkünstler*] frequentemente deploraram a total falta de uma verdadeira unidade e de coerência interna em Shakespeare [...] é somente um exame muito aprofundado da estrutura interna da música de Beethoven que revela a elevada clareza de consciência do Mestre, a qual é inseparável do verdadeiro gênio e é nutrida pelo contínuo estudo da arte (HOFFMANN, 2016, p. 23-24).

Nesse momento de seu texto, Hoffmann faz referência ao debate estabelecido por August Schlegel em suas *Conferências sobre a arte dramática e literatura* [*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*], publicadas a partir de 1809 (SCHLEGEL, 1817, p. 69-120), para demonstrar seu argumento a respeito da unidade da obra composicional no Beethoven da Quinta Sinfonia. Diferentemente do que aponta Marta Kawano em seu artigo "E.T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven" (KAWANO; CARVALHO, 2012, p. 114), não é por meio da "distinção entre unidade orgânica e unidade mecânica" que se sustenta o argumento schlegeliano a respeito da unidade da obra de Shakespeare. No texto de Schlegel, fica claro que tanto a unidade mecânica [*mechanische Einheit*] quanto a orgânica [*organische Einheit*] referem-se a meros exemplos, mobilizados pelo crítico alemão, de como o sentido externo [*äußere Sinn*] percebe apenas as partes, enquanto o juízo [*Urtheil*] as compreende em uma "total e perfeita unidade" [*ganzen und vollständigen Einheit*] (SCHLEGEL, 1817, p. 96). O elemento de base empregado pelo autor para diferenciar duas concepções de unidade é a assertiva que "o conceito do Uno e do Todo" não são derivados da experiência [*Erfahrung*], mas da "liberdade original de nosso espírito" [*ursprünglicher Freitätigkeit unsers Geistes*] (SCHLEGEL, 1817, p. 95). Assim, Schlegel estabelece uma distinção entre: de um lado, a ideia de unidade propagada pelos "defensores da chamada regularidade" [*Verfechter der sogenannten Regelmässigkeit*] – os quais se baseavam no princípio, oriundo da tradição aristotélica, das *três unidades* para a tragédia: unidade de ação, de tempo e de espaço – como critérios formais básicos para a composição trágica; de outro, a ideia de unidade em que o entendimento [*Verstand*], baseado na coerência lógica e nas conexões causais, não se destaca da imaginação [*Einbildungskraft*] e do sentimento [*Gefühl*]. O crítico alemão chega a afirmar que, se o entendimento e a regularidade se destacam na tragédia, nenhum outro efeito causa senão o de "inibir o poeta e impossibilitar a verdadeira excelência" [*der Dichter zu hemmen*,



*und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen*] (SCHLEGEL, 1817, p. 79-98). Portanto, podemos sustentar a tese de que a noção de unidade defendida por Schlegel – contra os apologistas da tradição aristotélica da composição trágica – é a de uma unidade *não necessariamente dependente da regularidade formal* como elemento-base, mas sim, de uma unidade que nos arrebatava no *juízo de gosto*, que unifica as partes aparentemente desconexas entre si.

Voltando ao texto de Hoffmann, esse, por sua vez, emprega muito bem a referência à distinção posta por August Schlegel entre as duas noções de unidade na tragédia para defender a ideia de que a unidade da obra sinfônica beethoveniana não deriva de uma perfeita medida entre as partes, mas sim, de um “exame muito aprofundado da estrutura interna” de sua música, chegando a sustentar que é “no fundo de seu ânimo [*Gemüt*] que Beethoven porta o romantismo da música” (HOFFMANN, 2016, p. 24).

Além desses elementos mobilizados por Hoffmann para caracterizar a música instrumental como arte autônoma, com exemplo em Beethoven, podemos notar como, em concordância com Marta Kawano, “Hoffmann abre mão do elemento analítico duro”, dando relevo aos “aspectos crítico e estético” da Quinta Sinfonia (KAWANO; CARVALHO, 2012, p. 109). Mesmo na segunda parte de sua resenha – quando Hoffmann faz uma análise estrutural e técnica de elementos essenciais da sinfonia de Beethoven –, o autor entremeia uma série de *impressões estéticas* em suas considerações técnico-musicais. Vamos dar aqui um exemplo de como isso se dá na resenha hoffmaniana. Ao tratar do último movimento da sinfonia, assevera que:

Com o tema suntuoso e exultante em Dó Maior do último movimento, ataca a orquestra inteira, à qual agora são acrescentados ainda os flautins, trombones e contrafagotes – como um resplandecente e deslumbrante raio de sol que cega, que subitamente ilumina a noite escura (HOFFMANN, 2016, p. 38-39).

Ora, não podemos ter certeza de que seriam a modulação da tonalidade principal da sinfonia em Dó Menor para Dó Maior no último movimento,

tampouco o ataque do *tutti* da orquestra com flautins, trombones e contrafagotes – mediante um conjunto de elementos formais bem dispostos – as *causas objetivas* de tamanho impacto (“resplandecente e deslumbrante raio de sol que cega”) no ânimo do resenhista. Nossa hipótese aponta para o dado que é justamente a *desierarquização* entre os elementos *formais* e os *estéticos* em sua análise que marcarão uma nova forma de pensar, sentir e identificar a arte musical. Concordamos com Bruno Berlendis de Carvalho, quando o mesmo realiza a distinção entre *análise e descrição musical*:

O que diferencia a análise da mera descrição é a resolução de uma estrutura complexa em uma estrutura mais simples, mais apreensível e que explicita uma ordem de razões a reger nas relações entre as partes singulares e o todo. A própria história do emprego o musical do termo *Zergliederung* (desmembramento) ao longo dos Setecentos evidencia a crescente relevância da metáfora orgânica em detrimento das aproximações sintáticas e retóricas (KAWANO; CARVALHO, 2012, p. 124-125).

O crescente *abandono do modelo sintático-retórico* para a descrição musical e, por sua vez, o *gradativo emprego de uma noção de unidade* relacionada do todo da obra – relacionado sobremaneira ao *juízo de gosto* por parte do espectador/ouvinte – marcam, portanto, a distinção entre dois modos de pensar, sentir e identificar a arte, o qual a resenha de Hoffmann é apenas um elemento dessa cena. Já podemos perceber, nesse primeiro momento, um confronto entre *dois regimes* de identificação da arte: de um lado, o *representativo* – fundamentado no princípio de que a música deve ser analisada conforme sua maior ou menor conformidade a critérios e regulações postos pela noção de unidade da ação trágica aristotélica – e o *estético* – cujo princípio é o de que a unidade da obra não depende da regularidade da forma e sua conformidade à unidade de ação trágica, mas sim, da maneira como o todo da composição afeta o espírito do ouvinte/espectador em seu *juízo de gosto*.

Outro componente que trazemos para o debate em torno da música de Beethoven é o texto escrito por Adolf Bernhard Marx, publicado em

1826 no *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, em que o autor realiza uma resenha da *Nona Sinfonia*, de Beethoven (MARX, 1826; FÉTIS, 1827).<sup>8</sup>

Diferentemente do texto e da argumentação de Hoffmann, Adolf Marx direciona seu olhar para a conexão existente entre a música instrumental e o canto – uma vez que, obviamente, a *Nona Sinfonia* foi composta para um conjunto de instrumentos e vozes. O crítico inicia seu comentário acerca da obra afirmando que a sinfonia seria a conjunção entre o humano [*Menschliche*], apresentado pelo canto, e o não humano [*Außermenschlichen*], pelos instrumentos (MARX, 1826, p. 374). Antecipando possíveis comentários daqueles que interpretariam a criação do compositor conforme o “significado anteriormente usual” para uma composição vocal, o resenhista supõe que vários críticos pensariam: que o resultado deve parecer incompreensível e incompleto; que o prelúdio de quatro movimentos sinfônicos foi muito longo; que o tratamento e a fragmentação do poema de Schiller (*Ode à Alegria*) foi de resultado insatisfatório e incompleto (MARX, 1826, p. 374). Entretanto, após essas possíveis interpretações, o crítico alemão aponta para a ideia de que se trata de algo diferente de uma mera composição vocal. O autor chega a afirmar a existência de uma “estrutura dupla” na sinfonia, uma “separação deliberada e drástica dos dois reinos no mundo dos sons” (MARX, 1826, p. 374) – ou seja, a separação entre a música instrumental e a vocal, que foram aos poucos se juntando ao longo da obra. Apesar de reconhecer a possível afirmação que “as maiores belezas de sua composição vocal pertencem essencialmente ao mundo instrumental” (MARX, 1826, p. 375), Adolf Marx vai além em seus argumentos e coloca a importância do canto na *Nona Sinfonia* de Beethoven em caráter de igualdade – ou talvez até de superioridade – em relação à música instrumental. Defende a ideia de que a própria surdez do compositor teria mudado aspectos profundos de sua maneira de compor:

Por fim, ele teve que ser varrido de toda a influência viva da linguagem humana, de toda a sociabilidade, devido à infelicidade inaudita da surdez para os músicos criativos, a fim de mergulhar completamente imperturbável na visão do instrumental em seus últimos trabalhos para explorar e lhe revelar as profundezas inimagináveis. [...] Beethoven parece nos ter expressado essa visão na sinfonia com coral. Ele próprio, governando o mundo mágico dos instrumentos, ouve o som simples de uma voz humana; e a maneira fiel e inocente de cantar, a própria linguagem do homem – ela, a sustentadora e a expressão mais espiritual da agradável sociabilidade [*Geselligkeit*] – ele a coloca no trono, ao qual ele próprio também é colocado para abrir e adquirir novos reinos para o espírito humano (MARX, 1826, p. 375).

Parece-nos claro que, nas palavras do crítico, o canto na *Nona Sinfonia* não ocupa lugar meramente secundário ou de apoio à música instrumental. Ao contrário, é a música instrumental que se une e se iguala ao canto – este último tido como grande expressão da mais alta sociabilidade humana. Apesar de reconhecer a importância e até mesmo superioridade do canto sobre a música instrumental na última obra sinfônica de Beethoven, Adolf Marx não quis com isso afirmar que a composição foi feita em função das palavras da *Ode à Alegria* de Schiller, tampouco de seu conteúdo (MARX, 1826, p. 375). O autor não defende em seu texto uma superioridade do discurso ou da poesia sobre a música.

Em um trecho de seu texto, no qual o crítico descreve com maestria a característica recitativa dos contrabaixos no início do quarto movimento da sinfonia, ele reconhece, inicialmente, que os baixos assumem a forma recitativa “a fim de preparar a própria linguagem” (MARX, 1826, p. 376) – pelo menos em dois momentos da parte final da obra. Entretanto, mais adiante, ele coloca uma importante ressalva aos que defendem a análise da composição vocal por meio de *principios discursivos e declamatórios*:

Por mais que julgássemos mal as intenções do grande artista, em nossa opinião, se alguém não considerasse essa recitativa como uma saída imediata da grande obra, mas quises-

<sup>8</sup> Em primeiro lugar, agradecemos a Jacques Rancière que, em diálogo sobre o tema, nos indicou a referência à resenha de Adolf Marx. Ademais, empregamos, em nossas citações do texto de Adolf Marx, uma confrontação com a tradução feita por M. F. J. Fétis da mesma resenha, publicada em 1827 na *Revue Musicale* de Paris, em seu primeiro tomo. O intento seria obter uma tradução mais cuidadosa dos termos empregados pelo crítico alemão em sua resenha de 1826.

se julgá-la de acordo com os princípios declamatórios gerais da composição recitativa [*allgemeinen deklamatorischen Grundsätzen rezitativischer Komposition*], sem estar atento ao fato de que ela, em nada [parecida] com as demais, *não* se evidencia a partir do discurso [*nicht... aus der Rede hervorgetreten ist*]: parece que não podemos dar ouvidos aos princípios do tratamento do texto e da composição do canto antes da intenção original do artista. Para essa intenção, para cantar, ele precisava de *palavras*. Despreocupado com tudo o mais que possa estar dentro delas – e também nelas um pouco suspenso – ele as teria usado como um *material*, que deveria servir apenas a seu propósito e não deveria ter outro significado próprio (MARX, 1826, p. 377, grifo nosso).

Conforme Adolf Marx, o recitativo dos contrabaixos no quarto movimento preparou melodicamente a parte do canto, antecipando melodias que seriam usadas pelo conjunto vocal ao fim da obra. Contudo, o autor não quis afirmar, com isso, que a música – seja instrumental, seja vocal – estaria submetida à poesia, fazendo da primeira uma arte menor ou dependente das regras declamatórias ou discursivas das palavras do poema. As palavras da Ode de Schiller foram, muito mais, um *material necessário à expressão musical* do conjunto vocal do último movimento da *Nona Sinfonia* do que uma chave interpretativa do verdadeiro significado da obra.

A importância da voz e do coro na obra beethoveniana, na visão do autor, tem outro propósito: o de elevar a música ao mais alto grau de expressão da *sociabilidade humana* [*menschliche Geselligkeit*]. A sociabilidade descrita por Adolf Marx não é, como alguns podem imaginar, aquela conferida pelo consenso obtido por meio do discurso e de suas regras declamatórias, mas a de uma *comunidade estética*, em que todos são iguais por princípio, devido à capacidade de *comunicar universalmente juízos de gosto*, quebrando a hierarquia entre os que julgam conforme o entendimento e os que o fazem segundo o sentimento.

A partir do confronto visível posto pelos comentaristas da obra beethoveniana a respeito dos critérios e princípios estabelecidos como base na interpretação da obra musical, poderíamos aqui colocar os elementos principais de uma *cena inaugural da música* no interior do *regime estético*

*da arte* – com inspiração nos trabalhos do filósofo francês Jacques Rancière. A experiência estética com a música – compreendida aqui como juízo de gosto em relação ao “jogo de sensações” produzidas pelos sons – está dissociada da forma teórica composicional como elemento determinante. Da mesma forma, podemos salientar que a poesia ou a letra – utilizadas como base para a composição vocal – não são importantes para a música apenas na medida em que suas palavras estão submetidas às regras discursivas e/ou declamatórias. Será como material indispensável para a forma composicional da peça musical que a música se torna independente em relação à poesia e às demais artes. O juízo estético que se pode ter com a “arte do som” não depende do conteúdo discursivo ou poético das palavras e, por outro lado, são as próprias palavras – elementos fundamentais da *sociabilidade humana* – que são retiradas de sua destinação inicial como poemas ou letras, para tomar outras formas e significados no canto.

Neste momento, pode-se anunciar uma ruptura com uma maneira de pensar e perceber a música em relação a outros regimes – como, por exemplo, o *representativo*: a música não é mais uma mera consequência de um amplo conhecimento da forma, sua regularidade conforme preceitos dados pela unidade da ação trágica aristotélica, além de uma suposta erudição técnica que necessariamente precederia o juízo de gosto. A música é, em sua experiência estética, uma “vivificação do ânimo”, produzida por um jogo de sensações por meio de sons que, apesar de ter na linguagem musical e seu eventual domínio composicional sua condição prévia, ela não é responsável pelo caráter específico da fruição por parte do ouvinte, tampouco pela “indizível profusão de pensamentos” (KANT, 2008, p. 174) advindos de um tema musical qualquer.

Sua relação com a moralidade coletiva reside, sobretudo, na *comunicabilidade universal* de seus juízos de gosto – os quais *não dependem* de uma formação ou erudição específicas – podendo unir toda a humanidade em suas diferentes apreensões e experiências estéticas, na medida em que

“estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós” (KANT, 2008, p. 137). Em suma, é a preservação da *autonomia* do juízo de gosto estético que produz uma nova forma de viver em comum (*heteronomia*).

Como a questão da autonomia/heteronomia está presente nas reflexões de Rancière a respeito do regime estético? Talvez, poderíamos resumi-la na ideia que uma sociedade/comunidade estética, assentada em um princípio de autonomia no juízo de gosto, pode até mesmo discordar amplamente em uma série de elementos em sua contemplação de um mesmo objeto dado; mas, mesmo em discordância mútua, *não seria rompido o sentido comunitário*, pois não seria revogado o critério de que, para se viver conforme o princípio da autonomia, deve-se sempre considerar de modo amplo a ideia de que o viver em comum também se fundamenta na adoção de princípios heterônomos, de um senso comum que parte do *dissenso* – e não da pressuposição do consenso – entre as pessoas. Em seu artigo *A comunidade estética*, por exemplo, assevera que esta questão se aplica tanto à experiência estética com a *arte* quanto à atitude *política*:

Arte e política não se opõem como autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção. No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente metapolítica – que ela determina, se encontra sob a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia (RANCIÈRE, 2011, p. 175).

Dessa forma, o filósofo francês argumenta que a estética, em seu regime de verdade, considera uma visão de social/coletivo que pressupõe a indissociabilidade entre as formas de viver em comum com a prática autônoma do juízo entre as pessoas, não sustentando uma pretensa superioridade tomada de princípio entre aqueles que julgam com o pensamento como modelo para a coletividade que apenas julga com o sentimento.

Podemos confrontar, em meio a esta cena inaugural da música como expressão estética, *a relação que a música possui com a beleza* – e, por sua vez, com uma noção de *moralidade* e de *coletividade* – em outros regimes de pensamento e de identificação da arte.

Assim, temos elementos suficientes para, em um primeiro momento, levantarmos nossa hipótese inicial acerca da historicidade da música: a de que, diferentemente de fazer coincidir diversas expressões musicais conforme um “tempo”, “época” ou “sociedade” específicos – servindo como “contextos” gerais de base para identificar as especificidades históricas de tais expressões musicais – a historicidade da música pode ser *atrelada a diferentes regimes de pensamento e identificação da arte*. Os regimes, por sua vez, não seguem uma noção de *temporalidade* amplamente utilizada até então pelos historiadores da música – temporalidade essa definida segundo quadros estabelecidos como condições *a priori* para sua definição ou importância histórica – mas formas de pensar e de sentir que criam um “tecido sensível” em torno de cada expressão musical, combinando o singular da experiência estética a diferentes concepções de identificação da arte. O conceito de *regime*, a nosso ver, desconstrói a noção comumente aceita que a relevância histórica de cada singularidade ou evento reside somente em sua própria temporalidade, *pois a própria ideia de temporalidade é também objeto de uma construção*.

De mãos dadas com a compreensão de que diversas linhas de temporalidade entrecruzam um acontecimento no campo da arte, empregaremos os conceitos de *regimes* e utilizaremos *cenar* como escolhas narrativas para nossa abordagem a respeito da *historicidade da música*, em distinção a outras abordagens mais conhecidas até então no meio acadêmico.

## Referências

- ARISTÓTELES. *A política*. São Paulo: EDIPRO, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BEKKER, Immanuel. *Aristotelis Opera*. Berlim: Apud Georgium Reimerum, 1831. v. 2. Disponível em: <https://archive.org/details/aristotelisopera02arisrich/page/n4>. Acesso em: 26 fev. 2019.

BURNET, Ioannes [John]. *Platonis Opera*. Tomus IV. Oxonii [Oxford]: Typographo Clarendoniano [Clarendon Press], 1902. Disponível em: <https://archive.org/details/platonisopera01platgoog/page/n129/mode/2up>. Acesso em: 3 abr. 2020.

FÉTIS, M. F. J. Symphonie avec Chœur Final Sur l'Ode à la Foie, de Schiller, pour grand Orchestre, Quatre Voix Solo et Chœur, par Louis de Beethoven (Œuvre 125.) Extrait de la Gazette Musicale de Berlin. *Revue Musicale*. Paris, Première Année, Tome I. Paris : Sautet et Cie. 1827. p. 132 – 139. Disponível em: <https://archive.org/details/revuemusicale1827pari/page/134/mode/2up>. Acesso em: 3 abr. 2020.

HARTENSTEIN, G. *Immanuel Kant's Sämtliche Werke*. Fünfter Band. Leipzig: Leopold Voss, 1867. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ed4O-AAAAIAAJ&pg=PP9&dq=HARTENSTEIN,+G.+Immanuel+Kant%27s+S%C3%A4mmtliche+Werke.+F%C3%BCnfter+Band.+Leipzig:+Leopold+Voss,+1867.&hl=pt-BR-&sa=X&ved=0ahUKewiDudv6iMzoAhUBd98KHf6aC-QUQ6AEIXTAF#v=onepage&q=HARTENSTEIN%2C%20G.%20Immanuel%20Kant's%20S%C3%A4mmtliche%20Werke.%20F%C3%BCnfter%20Band.%20Leipzig%3A%20Leopold%20Voss%2C%201867.&f=false>. Acesso em: 3 abr. 2020.

HOFFMANN, E. T. A. *O melófono e a Quinta Sinfonia de Beethoven*. São Paulo: Editora Clandestina, 2016. 79 p.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KAWANO, Marta; CARVALHO, Bruno Berlendis de. E.T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven. *Literatura e Sociedade*: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/USP, São Paulo, n. 16, p. 108-131, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64572/67214>. Acesso em: 2 abr. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v01i6p108-131>.

MARX, Adolf Bernhard. Recensionen. Symphonie mit Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, für großes Orchester, vier Solo- und vier Chorstimmen komponiert von Ludwig von Beethoven. 125tes Werk. Mainz, Paris und Antwerpen bei Schotts. Partitur und Stimmen. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Berlin, Dritter Jahrgang, v. 22. n. 47. p. 373-378, Nov. 1826. Disponível em: <https://archive.org/details/BerlinerAllgemeineMusikalischeZeitung1826/page/n467/mode/2up>. Acesso em: 3 abr. 2020.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A mousiké*: das origens ao drama de Eurípidés. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001. 519 p.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

RANCIÈRE, J. A historicidade do cinema. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, 19 dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.133369>. Acesso em: 02 abr. 2020.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. *La méthode de la scène*. Paris: Lignes, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. *Revista Poiesis*, Niterói, n. 17: 169-187, jul. 2011. Disponível em: [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis\\_17-TRAD\\_Comunidade.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17-TRAD_Comunidade.pdf). Acesso em: 25 jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In: DE BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian (org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris: Complexe, 1998. p. 45-60.

RANCIÈRE, Jacques. *La méthode de l'égalité*. Montrouge: Bayard, 2012.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. [Vorlesungen] *Ueber dramatische Kunst und Literatur*. Zweiter Theil. Heidelberg: Mohr und Winter, 1817. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=78QCAAAAYAAJ&hl=pt-BR&source=gbs\\_book\\_other\\_versions](https://books.google.com.br/books?id=78QCAAAAYAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions). Acesso em: 3 abr. 2020.

WALLACE, Robin (org.). *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 125*. Boston: Center for Beethoven Research/Boston University, 2017.

WALLACE, Robin. *Beethoven's Critics: aesthetic dilemmas and resolutions during the composer's lifetime*. New York: Cambridge University Press, 1986.

---

## André Fabiano Voigt

Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, SC, Brasil; professor Associado do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia, MG, Brasil.

---

## Endereço para correspondência

André Fabiano Voigt

Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de História

Av. João Naves de Ávila, 2121, sala 1H53

Santa Mônica, 38400000

Uberlândia, MG, Brasil