



## Crença estética e persuasão do belo: interpretação de fragmentos de Hume e Schoenberg

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Antonio Herci Ferreira Júnior*  
*antonioherci@yahoo.com*

**Resumo:** Trata-se aqui de interpretar a ‘forma musical’ como a articulação de um discurso de ‘persuasão’ (do valor, da beleza), fundado em um sistema de crenças e expectativas habituais (i) interno à obra — de caráter sintático — e (ii) externo ou mesmo oculto a ela — de caráter semântico ou ideológico. Fragmentos de Hume e Schoenberg nos permitem um movimento de dessacralização dos valores e dos fundamentos e um deslocamento nas tradicionais relações de causalidade de supostas funções ou relações naturais ou inerentes às coisas para certezas ou expectativas habituais.

**Palavras-chave:** Harmonia. Forma musical. Certeza habitual. Expectativa.

**Aesthetic belief and persuasion of the beautiful: interpretation of Hume’s and Schoenberg’s fragments**

**Abstract:** It is interpreting the 'musical form' as the articulation of a discourse of 'persuasion' (of the value, beauty), founded on a belief system and habitual expectations (i) internal to the work - syntactic - and (ii) external or even hidden her - semantic or ideological nature. Fragments of Hume and Schoenberg allow us a movement of dessacralization of the values and fundamentals, and a shift in the traditional relationship of causality of supposed functions or natural or inherent relationship of things to certainties or habitual expectations.

**Keywords:** Harmony. Musical form. Habitual certainty. Expectation.

Mesmo que não queiramos adentrar nos meandros do complicadíssimo debate sobre a música ser ou não ser uma *linguagem*, podemos falar muito mais que metaforicamente que a sua prática desenvolve um *discurso musical* que envolve seus interlocutores, ainda que estes sejam sujeitos de uma virtualidade da partitura sendo analisada.

Vamos considerar um dos possíveis efeitos desse *discurso musical*: a produção da sensação de *beleza* no ouvinte, no sentido amplo do termo, que contém as gradações todas que permitem ao decadentismo expressar-se, tanto quanto a o refinamento do impressionismo ou da renascença, como beleza: persuadindo o ouvinte ou, genericamente, o *observador*, de que ele está, realmente e efetivamente, diante do que considera belo, vale dizer, está *persuadido da beleza*. Completamente persuadido.



Importante notar que esta relação com a beleza é absoluta, no sentido de realmente ser uma ‘*persuasão arrebatadora*’ que não admite dúvidas; é também *inevitável e involuntária*, no sentido de que não se pode escolher o que achar belo, nem optar por interpretar como belo algo que não nos persuade ou nos parece belo.

Ora, uma pergunta bastante pertinente é como procede e do que depende essa *persuasão de beleza*, que desde agora vamos apelidar de *crença no belo*. Os sons são representados por ícones e símbolos, amparados por uma partitura, executados e ouvidos quando tocados. Ouvimos as notas, sentimos as batidas, vibramos diante das sequências harmônicas ou rítmicas... Qual passo é dado pela mente e pelas sensações de reflexão entre ideias que permitem que, a partir da escuta de uma música, se possa reconhecer — de forma arrebatadora — a beleza dessa música? Por qual dos sentidos esse *sentido de beleza* pôde penetrar na alma? Como foi produzido em nosso espírito a *crença na beleza do belo*?

Uma das saídas é, como sabemos, a essencialista, que defende que a beleza tem uma essência, e o objeto de arte que a expressa atingiu ou conseguiu transmitir essa essência que podemos captar ou interpretar através de nossos sentidos, sejam conteúdos essenciais, sejam formas de organizações paradigmáticas e universais. Contrariamente a essa, uma outra saída que se expressa é o naturalismo epistemológico, que vincula a formação da razão e mesmo a discussão abstrata à experiência sensível no mundo, recusando qualquer característica para além do visível. Para essa última, até mesmo a ideia de beleza se acha comprometida, justamente pela carência de suporte que a explique como manifestação ou resultado discursivo.

Há aqueles que pensam que nossa habilidade para entender termos gerais e para ver um objeto concreto como semelhante a outro seria inexplicável se não houvesse universais como objetos de apreensão. E há aqueles que não conseguem perceber, nesse apelo a um reino de entidades para além dos objetos concretos, nenhum valor explicativo. (QUINE, 2011: 145s)

A tradição crítica e marxista, por outro lado, segue a linha do apontamento da perda *essencial* de parte da significação, ou *do processo de significação* pela absorção da arte pela esfera produtiva capitalista, sua transformação em mercadoria e pela perda de sua originalidade em função de sua reprodutibilidade técnica.

A teoria da *reificação*, é apresentada por Luckács (2003) e Adorno (1980) formula a teoria da *regressão da audição e fetichismo em torno das relações do belo*, da qual a realidade cotidiana seria cada vez mais um modelo e paradigma.



A teoria da *indústria cultural* concebia um modelo de mercantilização estética (transformação da arte em mercadoria) que postulava a possibilidade de manipular o gosto das pessoas de tal forma que todos procurassem satisfazer desejos básicos, paupérrimos simbolicamente. Sob esse rótulo os fetichistas de Adorno (1980), assim como seus antepassados – os *fetichistas* de Charles Des Brosses<sup>1</sup> (1988) – também guardariam a marca do *embrutecimento*, da *insanidade* e da *infantilidade*: o marcante traço da regressão, normalmente apontado como limite da razão.

Como mercadoria, o objeto estético passa a incorporar-se de um valor fantasmagórico e o *estrelato*, não se sabe como, encarna em jovens desafinadas que passam a mobilizar milhões de corações e mentes: os *fetichistas*. Tais objetos culturais teriam o poder de iludir seus contempladores na compreensão do mundo e da própria arte.

O mito romântico do compositor isolado em seu castelo, acima e aparte da própria história e compondo diretamente da música dos céus parece ter sido substituído pelo do *ouvinte consciente*, acima de seu próprio tempo, que não se corrompe ou cai sob o fetichismo e *reconhece*, livre da *identificação ideológica*, no meio de tanto ruído e banalidade, as preciosidades que deve haver – ou a falta do que pode nem haver mais – na arte musical (ADORNO, 2011).

## 1. Crença estética

Tomemos aqui outro caminho: o *belo* não como a expressão ou representa *essencial* da beleza, mas como um processo de dupla afirmação de sentido que, de alguma forma, *convence* o espectador de sua beleza; mas na medida em que o espectador faz parte de um contexto mais amplo, onde a disputa de sentido busca generalizar tal persuasão.

Segundo o filósofo Hume (2001), a *crença* pode ser entendida como uma *verdade habitual* e mesmo uma certeza que extrapola a razão. É parte integrante de nossa forma de vida e nos prepara para situações onde a razão não pode nos ajudar.

O *hábito* é um princípio que “me determina a esperar o mesmo para o futuro”; a experiência outro princípio (HUME, 2001: 297). Aliados e atuando juntos na imaginação levam à formação de certas ideias de forma mais intensa que outras.

Considere-se a obra de arte do ponto de vista da *percepção estética*, como uma forma de *entendimento* que lida com uma relação entre impressões e ideias e que consegue, através de um planejado conjunto de dados oferecidos aos sentidos, transferir vivacidade a



algumas delas [das ideias], construindo um sistema interno à obra de *convencimento estético*, que estamos por analogia chamando de *CRENÇA ESTÉTICA*.

As impressões secundárias ou reflexivas são as que procedem de algumas dessas impressões originais, seja imediatamente, seja pela interposição de suas ideias. Do primeiro tipo são todas as impressões dos sentidos, e todas as dores e prazeres corporais. Do segundo, as paixões e outras emoções semelhantes (HUME, 2001: §1, pág. 309)

[...]

“As impressões reflexivas podem ser divididas em dois tipos: as calmas e as violentas. Do primeiro tipo são o sentimento [*sense*] do belo e do feio nas ações, composições artísticas e objetos externos.” (HUME, 2001: §2, pág. 310)

Da coerência desse sistema interno de *CRENÇA* é que decorre, em maior ou menor grau, o *consentimento* do espectador em relação à lógica interna da obra de arte.

Isso nos permite duas perspectivas instrumentais relevantes: (1) Abordar a discussão da *percepção artística* como uma questão não substancial ou essencial, mas enquanto relação entre *impressões e ideias*<sup>2</sup> *segundo uma expectativa habitual*; (2) Estabelecer uma diferença (essencial) entre *crença e costume* que desde logo nos antecipe que o costume, por si só, não bastaria para a construção da crença.<sup>3</sup> Faz-se necessário um *algo mais* que dê vivacidade a essa *expectativa* e que estabeleça essa *crença* no discurso estético.

Quando olhamos ou ouvimos, ou sentimos pelo tato, não temos nada além do que os sentidos nos mostram: nada além do que vemos, ouvimos e tocamos normalmente em nosso dia a dia. Mas existe um passo, dado pela mente, que nos força a transcender essas sensações – em temporalidade e contexto – e agregar-lhes um valor que extrapola o próprio entendimento racional, mas que, por outro lado, depende dele e, paradoxalmente, o embasa em certas operações, mesmo do dia a dia.

A obra de arte consegue refletir o que se enxerga nela. Nisto podem ser reconhecidas as condições que a nossa capacidade de entendimento estabelece, ou seja: um reflexo de nossa própria natureza. Mas esse reflexo não mostra o plano de orientação da obra de arte, e sim o plano de nosso método de orientação. (SCHOENBERG, 2001: 73)

Assim como sabemos que o pão, semelhante ao que me alimentou ontem, me alimentará amanhã, temos certeza de estarmos fruindo o que consideramos ser a beleza do que é belo. Somos levados para além das impressões presentes e mesmo além da racionalidade habitual e arrastados para esse novo campo.



## 2. “Teoria ou sistema expositivo?”

Essa é a pergunta que inicia o *Tratado de Harmonia* de Arnold Schoenberg (2001) que, há cem anos, seria um dos responsáveis por ter situado o século XX sob o paradigma da ruptura. O compositor apontava um esgotamento do centro de referência estético e se colocava contra uma *teoria estética* que se mantinha graças à tradição e o apego a regras pedagógicas rígidas e através do controle e regulamentação profissionais. Segundo seu tradutor, *Marden Maluf*, suas vociferações contra os teóricos de sua época provinham de disputas que lhe trouxeram dolorosas experiências:

Tais como o haver sido censurada, em Viena, a apresentação de sua “Noite Transfigurada”, [...] por conter situações de acordes e progressões harmônicas que não eram consideradas “corretas” e mesmo “legais” pelas regras oficiais de harmonia. (SCHOENBERG, 2001: nota à pág. 45)

Isso mostra a *materialidade* da discussão sobre a teoria da arte e o que se podia fazer, em nome da postulação do belo: ultrapassava a questão subjetiva do gosto e impunha uma verdadeira batalha *estética*, onde a manifestação da obra de arte passava pela necessidade do convencimento, por assim dizer, *retórico*. Nesse contexto, era muito provável que se desconfiasse de qualquer argumento baseado em leis eternas ou essencialidades.

Esforços para encontrar leis artísticas, obterão, no máximo, resultados como [...] descobrir como o órgão do sujeito observador se adapta às peculiaridades do objeto observado. [...] Não é possível, hoje, atribuir um valor maior do que este às leis artísticas. O que já é muito. (SCHOENBERG, 2001: 46)

Parece não se tratar de negar a existência de essencialidade, mas de lidar com isso *enquanto ofício e arte*, ou seja, enquanto atividade humana criativa de compor. Mas não postular uma teoria que estivesse desligada dessa forma *artesanal* de proceder, justamente porque o que está em jogo não é a procura de uma verdade dogmática, mas efetivamente a afirmação da arte em sua feitura. Por isso dirá que “é mais justo e sincero dizer ‘belo’ e ‘feio’ [...] do que dizer ‘isto soa bem, ou mal’” (SCHOENBERG, 2001: 45).

A forma de focar a discussão estética, tirando-a da discussão da substancialidade ou *essencialidade*, estava em plena sintonia com todo o movimento que apontava para um processo de rupturas com as convenções.

Dar-se-á conta, assim, de que muito do que se tem tido por estética — ou seja, por fundamento necessário do belo —, não está sempre alicerçado na essência das coisas. Que é a imperfeição de nossos sentidos o que nos obriga a compromissos graças aos quais alcançamos uma ordem. (SCHOENBERG, 2001: 72)



### 3. Persuasão do belo

Como se dá a certeza individual ou mesmo a certeza coletiva sobre a beleza? Se tomarmos que sua certeza é *habitual* e que o hábito é algo a mais que o simples costume, este último sozinho não pode persuadir *do belo*. Esse convencimento não é, como vimos, arbitrário, no sentido de que achamos belo o que queremos. Antes, “somos levados a reconhecer o belo”.

A produção da ideia do belo depende das disposições *harmônicas*, ou seja, técnicas, de contraponto, harmonia propriamente dita etc. e também das disposições que potencializem a vivacidade do *discurso* com o qual nos deparamos na apreciação estética, através da materialidade da rememoração e da expectativa da repetição, no jogo temático, mas não necessariamente melódico.

A abordagem no belo como uma *crença habitual no belo* nos permite, ao invés de procurar um fundamento de *valor* da obra musical ou identificar uma essência, discernir os meios utilizados para a sua persuasão, pública ou privada.

Por quais meios a obra tornou viva, na imaginação, essa ideia do belo, que extrapola a razão e não tem expressão que o descreva com a mesma força? Ao invés de *procurar um valor* devemos então identificar um mecanismo de *produção de valor*: um mecanismo de persuasão na crença estética.

Toda espécie de composição, mesmo a mais poética, não é mais do que um encadeamento de proposições e raciocínios, sem dúvida nem sempre os mais rigorosos e exatos, mas ainda assim plausíveis e especiosos, embora disfarçados pelo colorido da imaginação. (HUME, 1980: 325)

Pensemos então esse belo como uma das disputas de *como dizer o mundo*. Uma dentre outras tantas, como as formas de dizer a propriedade, a hierarquia e outras. Tais formas de dizer dependem, intrinsecamente, de duas formas de regulação:

- (1) A do discurso, propriamente dito: para que todos se *entendam* e
- (2) a da aceitação e concordância sobre o que se conclui ou se decide, bem como a aceitação dos papéis e consequências do que está sendo dito.

Uma vez curados da ilusão de imaginar que o artista cria por razões de beleza; uma vez que se tenha compreendido que somente a necessidade de criar o obriga a produzir o que depois talvez designaremos como beleza, então compreende-se que a inteligibilidade e a clareza não são condições que o artista necessita exigir da obra de arte, mas condições que o espectador espera ver satisfeitas. (SCHOENBERG, 2001: 72s)

Por outro lado, a afirmação desse belo dá-se não apenas no sentido da obra para o espectador, mas deste para *outros espectadores*, de forma tal que dar sentido ao belo tornou-



se um *ato estético*. Afirmar o belo, de certa forma, é também ser reconhecido como um observador consciente de sua apreciação e que pode participar do jogo de linguagem envolvido no reconhecimento desse belo.

O belo pode então ser descrito como uma *ideia* provocada pelas **impressões** que nos são apresentadas aos sentidos, através dos diversos meios e sugerida por **relações habituais** já presentes na bagagem *cultural* e que podem causar *impressões reflexivas*, de acordo com a própria organização da vida e provocados através da organização do discurso *estético*. E que satisfaz a determinadas expectativas, tanto *formais* quanto de *desenvolvimento* ou *desenlace* individuais mas que aspiram à universalidade e alteridade.

A ordem que nós chamamos "forma artística" não é uma finalidade em si, mas apenas um recurso. Como tal devemos aceitá-la, porém rechaçando-a quando pretende apresentar-se como algo mais, como uma estética. (SCHOENBERG, 2001: 72)

Analogamente ao fenômeno da *crença humeana*, essa *crença estética* não é voluntária, no sentido de que acreditamos ou *cremos* no que queremos — antes, “somos levados a crer”. Podemos considerar isso como um “sentir da mente” que nos é agregado forçosamente por relações habituais: a certeza que temos da beleza do belo, assim como as certezas dos fatos, não é uma escolha voluntária.

O realmente importante é basear-se em pressupostos que, sem pretenderem ser leis naturais, satisfaçam nossa necessidade formal de sentido e de coerência. Se fosse possível derivar todos os fenômenos a partir da física do som, explicando e resolvendo daí todos os problemas, pouco importaria que nosso conhecimento físico da essência [*Wesen*] do som fosse exato ou não. (SCHOENBERG, 2001: 57)

#### 4. Referências:

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música. Doze preleções teóricas*. [EINLEITUNG IN DIE MUSIKSOZIOLOGIE; ZWÖLF THEORETISCHE VORLESUNGEN]. Trad. Fernando R de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. [“UEBER FETISCHCHARAKTER FETISCHCHRakter IN DER MUSIK UND DIE REGRESSION DES HOERENS”]. IN: “DISSONANZEN”, GOETTINGEN, 1963, VANDENHOECK UND RUPRECHT, PP. 9-45. -65-]. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

DE BROSSES, Charles. *Du culte des dieux fétiches*. [1760]. Paris: Fayard, 1988.



HUME, David. *Do padrão do gosto*. Trad. J. P. G. M. e A. M. D'oliveira. In: Ensaio morais, políticos e literários [ESSAYS MORAL, POLITICAL, AND LITERARY]. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

\_\_\_\_\_. *Tratado da Natureza Humana*. [A TREATISE OF HUMAN NATURE]. Trad. D. Danowski. São Paulo: UNESP - Imprensa Oficial, 2001.

LUCKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. [GESCHICHTE UND LASSENBEW USTSEIN]. Trad. R. Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

QUINE, Willard Van Orman. *A lógica e a reificação dos universais*. Trad. Antonio Ianni Segatto. In: De um ponto de vista lógico: nove ensaios lógico-filosóficos. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. [HARMONIELEHRE]. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

## Notas

---

<sup>1</sup> Charles de *Brosses* foi quem em 1760 (1988), cunhou o termo *fetichista*, derivando da palavra *fetição*, segundo sua narrativa derivada de navegadores portugueses, que indicava povos que davam características humanas ou sobre humanas a animais e objetos inanimados, transferindo a eles qualidade maravilhosas.

<sup>2</sup> Cf. **Tratado**, já citado, I, I, VI – Dos modos e substâncias, onde *Hume* desmonta a busca de substancialidade ou essencialidade.

<sup>3</sup> Cf. **Tratado**, I, III, IX - Dos efeitos de outras relações e outros hábitos, nas considerações sobre educação.