

DA METÁFORA DO CAMINHANTE NA TEORIA DA HARMONIA TONAL

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Programa de Pós-Graduação em Música – Doutorado

Fundamentos Teóricos da Música Popular

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical

Resumo

A presente comunicação é parte de um estudo sobre as atuais práticas teóricas da música popular que leva em consideração aquela consabida condição de que nossa experiência com a música (com a crítica, a composição, a fruição, a análise, a historiografia, a teoria musical, etc.) requer experiência com uma trama altamente elaborada de metáforas e analogias. Na presente oportunidade aborda-se parcialmente algumas das propriedades, procedências, pertinências e alcances que, de maneira pluricausal, se mesclam ajudando a construir e a sustentar a imagem, dada como comum na teoria da harmonia tonal contemporânea, de que a sucessão combinada de acordes, áreas tonais, regiões ou tonalidades pode ser imaginada, apreendida, descrita e racionalizada como uma espécie de “caminhada” que, passando por certos lugares e fases, expectativas e ocorrências, obstáculos e prolongações, contrastes e reiteraões, etc., tende a nos conduzir para um determinado fim enriquecendo-nos com os percalços do trajeto.

Palavras-chave: metaforologia da harmonia tonal; práticas teóricas da música popular.

As metáforas devem ser levadas a sério

Carl Dahlhaus (1999, p. 85)

No §2 da quarta parte, intitulada “*Von den enharmonischen verwechslungen*” (literalmente: “da confusão enarmônica”), do 1º volume do influente “*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*” (Princípios de composição musical) que publicou a partir de 1853, o teórico e professor austríaco Simon Sechter (1788-1867) narra os *passos* que devem ser dados “para modular ‘diatonicamente’ através de ciclos de intervalos iguais” (WASON, 1995, p. 58). Numa tradução aproximada, Sechter diz: “em se querendo percorrer mais rápido [ou atalhar] o círculo [de quintas] têm-se os seguintes (re)cursos” [ou “meios”]:

Partindo de C maior tome o caminho para A menor, mas uma vez que você vem de uma Dominante, pare em A maior. De lá pegue a estrada para F# menor, mas pare em F# maior; depois de confundir (enarmonizar) F# maior com Gb maior, tome o caminho para Eb menor, mas conclua em Eb maior; pegue o caminho para C menor, mas conclua em C maior, assim o círculo [descendente de terças menores] se fecha [Fig. 1.].



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Partindo de C maior tome o caminho para E menor, mas pare em E maior. De lá pegue a estrada para G# menor, mas pare em G# maior; depois de confundir (enarmonizar) G# maior com Ab maior, tome o caminho para C menor, mas conclua em C maior, assim o círculo [ascendente de terças maiores] se fecha [FIG. 2] (SECHTER, 1853, p. 205).

Para evitar *extravios*, Sechter percorre tais círculos mostrando em pauta que o *caminho*, em princípio, é convencional (são segmentos de ciclos de quintas diatônicas). Mas logo vamos aprendendo atalhos que enfraquecem o “*vinculum substantiale* das notas em comum” (DAHLHAUS e EGGBRECHT, 2009, p. 114), ou seja, vamos aprendendo a atenuar dois elos tradicionais — por um lado, atenuar o elo entre um “I grau maior e sua relativa menor” e, por outro, atenuar o elo entre um “I grau maior e sua anti-relativa menor” — reinventando-os em duas espécies de *moldes para transposições simétricas e limitadas*. Em cada caso, por *picardia*, perdemos uma das duas notas em comum, mas ganhamos acordes, regiões e tonalidades diferenciadas, longínquas e vantajosamente incomuns.

The musical score for Figure 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is written in a style that suggests a sequence of chords. Below the staves, the figured bass notation is given as: I, III VI II V I. A small 'NB.' is written above the second measure of the upper staff.

Figura 1. A solução de Sechter para o percurso de terças menores descendentes

The musical score for Figure 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is written in a style that suggests a sequence of chords. Below the staves, the figured bass notation is given as: I, VI II V I, VI II V I, VI II V I. A small 'NB.' is written above the second measure of the upper staff.

Figura 2. A solução de Sechter para o percurso de terças maiores ascendentes

Com esta rápida menção aos contributos de Sechter invoca-se a imagística do “caminhante” para, mais uma vez, sublinhar o fato de que a compreensão dos *segredos da teoria da harmonia* passa também pela apreensão de uma sofisticada metaforologia (cf. MEYER, 2000, p. 310; NETO, 2005; OLIVEIRA, 2008; RIDLEY, 2008, p. 35-36; SASLAW e WALSH, 1996, p. 222-225; SCRUTON 1999, p. 80-96). Dentre os cultores modernos deste imemorable arquétipo — a figura compartilhada

pela humanidade do *peregrino*, do *andarilho*, do *viajante*, do *errante*, etc — destaca-se o *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) que o nutriu com suas idéias de *liberdade*, *sentimento* e *natureza* que tiveram profunda repercussão no programa dos *pré-românticos* (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 48-58). A imagem evidencia-se no título de sua última obra “*Rêveries du Promeneur Solitaire*” (*Os devaneios do caminhante solitário*) de 1777-78 (ROUSSEAU, 2008). Conforme Werneck (2007, p. 98), esse *caminhar rousseauiano* implica uma “imersão total na experiência e no sentimento imediato”, um “estado profundo de febre e graça” em que os pensamentos estão entregues a si mesmos e “as imagens se cruzam e se combinam no cérebro, atravessando-o à sua revelia”.

Rousseau chama de *rêverie* os momentos em que, durante seus passeios solitários, deixa pensamentos e sensações fluírem livremente, sem cuidados ou resistências. A palavra francesa *rêve* (sonho), da qual deriva *rêverie*, guarda significados secretos. Sua etimologia está presa à idéia de vagabundagem, de errância. [...] Em todas as acepções, trata-se sempre de sair de si, de desviar-se do caminho, de extravagar (WERNECK, 2007, p. 94).

Tais *passeios* alcançaram a música e aos músicos (na literatura, na iconografia, nas atitudes, auto-imagens, estilos de vida, *slogans*, clichês, etc.): Beethoven (talvez o personagem mais frequentemente associado ao *método* da *rêverie rousseauiana*), “andarará diuturnamente pelos bosques e campos nos arredores de Viena em busca da inspiração que, no fundo, ele acreditará encontrar exatamente por ser *da natureza*” (SQUEFF, 1989, p. 28).

Em suas últimas obras Beethoven é como um guia que nos conduz até um território virgem. Cada um de seus últimos quartetos e sonatas para piano é uma viagem para um reino até então desconhecido para a música. Agora estes lugares se converteram em algo familiar, da mesma maneira como lugares anteriormente acessíveis apenas aos intrépidos exploradores, como Petra ou as Cataratas do Niágara, estão agora cheios de turistas (GODWIN, 2000, p. 149).

Conforme Damschroder (2008, p. 75-79), “*Tours de l'harmonie*” (excursões da harmonia) é “uma expressão ocasional nos tratados do século XVIII” que remete a uma “impressão panorâmica”, a uma “oportunidade de realizar visitas às várias regiões que constituem o mundo das notas e acordes”. Na *esfera* especulativa tornaram-se obrigatórias as representações que mostram os sons (*notas, acordes, regiões, tonalidades*) separados pela *distância* de quinta justa fechando um “círculo” perfeito — uma imagem arquetípica que, gradualmente, com a contribuição de muitos, garantiu seu lugar teórico em desenhos *esclarecidos* como o “*Musicalischer Circul*” gravado em 1711 por David Heinichen (cf. BARNETT, 2006, p. 444-446). Ou como a noção correlata que se cristalizou desde Rameau de que os “baixos fundamentais” se combinam em “progressões” (ou “marchas harmônicas” que, *para um lado ou para outro*, vão em “direção ascendente” ou “descendente”, etc.).

Um veio instigador desta metáfora — de “*um mundo das notas e acordes*”, de “*um espaço das alturas tonais*” (LERDAHL, 2001), de *uma extensão* abstrata (*área, campo, universo, cosmos, conjunto, território, região, plano global, esfera, círculo, vizinhanças, etc.*) que contenha e dê o *endereço dos tons*, etc — decorre, é claro, da metafísica pitagórica. Um *silencioso elo* coligando a tão antiga *música dos planetas*, os pré-românticos *passeios rousseauianos* e as noções contemporâneas que intentam *explicar harmonias* complexas (como as noções schoenbergianas de “*roving harmony*”, “*vagrant harmony*” e “*acordes errantes*”, etc.), se localiza justamente nas raízes da antiqüíssima palavra “planeta” (astro sem luz própria que reflete a luz do Sol). Vasculhando dicionários, como o “Vocabulário Portuguez & Latino...” escrito pelo clérigo Rafael Bluteau (1638-1734), e tido como “o mais antigo dicionário da língua portuguesa”, encontramos:

PLANÊTA. Deriva-se do Grego *Pla-nis*, que vai o mesmo que errante, ou vagabundo; & affim Planeta quer dizer Astro, ou Estrella errante, porque ao contrario das Estrellas fixas, que no céu Orbe nunca mudaõ distancias de huma a outra, cada Planeta tem seu próprio, & particular Movimento (BLUTEAU, 1712-1728, p.540).

Na etimologia de “planeta” encontram-se heranças do latim tardio e do grego significando justamente “errante, vagabundo”, ou “afastar-se do caminho certo, desviar do caminho, extraviar”. Alguns antepositivos, vindos também do grego (“*plan-*”, “*plag-*”) e mais comuns nas biociências, permitem variações como “mover sem direção, vacilar, desvirar, andar errante, ausência de estabilidade”, como é o caso, p.ex., da palavra “plâncton”: conjunto dos organismos que vivem dispersos nas águas [...] ou no ar, com muito pouca ou nenhuma capacidade de locomoção, sendo transportados pelas correntezas (HOUAISS).

Com isso já é possível notar que, entre vulgarismos e cultismos, a *metáfora* carrega ressonâncias neoplatônicas: ainda que *longínquos, tortuosos, desconhecidos, ilógicos, desplanejados, imprevisíveis, etc.*, os *devaneios* se dão dentro da imensidão de um “cosmos” (universo unificado). Racionalizar tais *organizações* pode ser bastante difícil, dispendioso, ou mesmo uma meta inatingível. Mas isso ainda não é o “caos” (os *infernos*, a *escuridão*, as *trevas*). Não é o fim do mundo, *não é o fim do tom*. No aparato conceitual schoenbergiano, p. ex., não existe falha lógica ou incoerência entre as noções de “acordes ou harmonias errantes” e o princípio unificador da “monotonalidade” (*a imensidão dos tons unificada*).

Considerando essas (e outras) arqueologias escondidas na metáfora, a “nova visão do indivíduo como explorador de novos mundos e barômetro das paixões teve seu porta-voz mais destacado na pessoa de Rousseau” (GODWIN, 2000, p. 146), sua reinvenção do *caminhar* tornou-

se uma espécie de emblema de um conflito de gerações. Sinaliza uma segunda via, uma *razão* divergente que, então (na viragem do século XVIII para o XIX), recusando os percursos prescritos pela conservadora *harmonia moderna*, partia em busca dos (des)caminhos que fascinariam, mais e mais, a insurgente *harmonia contemporânea*. Até então, de modo geral, na harmonia letrada e oficializada, defendia-se “A Grande Teoria” (cf. TATARKIEWICZ, 2002, p. 157), ou seja, a “ordem”, o belo *ajustamento* do “mundo das notas e acordes” regido por *um princípio fundamental* (de caráter numérico, geométrico, físico, etc.), uma espécie de *lei cósmica* (uma proporção supra-individual, irrevogável, inexaurível, incontestável, dita *divina* ou *natural*, etc.) que *não dá margem* para incivilizadas “errâncias inaptas”, “digressões imaturas”, ou *invencionices amadoras* do tipo.

Afrontando tal estado de coisas a *digressão rousseauniana* se apresenta como uma bandeira do partido de oposição: ou seja, um *lugar-comum* daqueles que agora defendem que o processo criativo é *individual* (liberto do princípio gerativo imposto por supostas razões universais da “natureza”), é regido por *outra “natureza”* (a humana, subjetiva, íntima, o temperamento psicológico, o sentimento, a vontade) e se move “livremente, sem cuidados ou resistências” em todas as direções, sem obstáculos ou rotas pré-definidas. O processo criativo é instintivo, vibrante e arrebatado, sem ordem é irracional e complexo, sem artificialismos é sincero e verdadeiro, etc. A velha harmonia é totalmente regrada (i.e., totalmente falsa, viciada, genérica, civilizada, intelectualista, progressiva, masculinizada e infeliz, um produto do “*homme artificiel*”, etc.). Mas os *devaneios* harmônicos são selvagens, incivilizados e — como convém ao “*homme naturel*” de Rousseau — são soltos, benignos, magníficos, auto-suficientes, solitários, femininos, egoístas, estão “longe do mundo” (longe do *cosmos*, longe da ordem), desconsideram o certo e o errado, o bem e o mal e as conseqüências de suas ações.

A arte deve ser natural, livre de cálculo e invenção [...] como ocorre com as crianças e com o povo [pessoas comuns, i.e., as não estudadas e, de preferência, as associadas com o meio rural], o que guia a arte do gênio não é o conhecimento de regras, habilidades aprendidas ou escolhas calculadas, e sim a inspiração espontânea junto com a emoção sentida (MEYER, 2000, p. 270).

Com isso, o *programa* de Rousseau — com seus veementes protestos “contra a harmonia!” — em um falso paradoxo, tornou-se tanto ou mais determinante para a *harmonia contemporânea* (*romântica e popular*) do que a sua arquiinimiga, i.e., a concepção tradicional, estereotipadamente representada por Rameau (com todos os seus *tratados* e elogiando sistematicamente a disciplina). O velho Rameau e sua sedentária harmonia — afixada em um “conjunto de relações sonoras reguladas racionalmente” (DAHLHAUS, 1999, p. 49) — personificam o “academicismo carola” (PRADO, 2007,

p. 142). Enquanto Rousseau — homem que fez “da vagabundagem um processo de vida” (SQUEFF, 1989, p. 28) — e seu modelo de *músico amador profissional* são símbolos da prioridade e grandeza sublime do *sujeito emotivo*. “Por seu entusiasmo excessivo pela natureza, sua hostilidade em relação à sociedade e às suas convenções, por sua forma de se apresentar como *outsider* perseguido e sua devoção ao sentimento” (SCHWANITZ, 2007, p. 302), Rousseau é um personagem maior na mitologia do “gênio caminhante solitário” que vive de confessar: “eu nunca estudei”, “a teoria me é estranha”, “eu senti antes de pensar”, etc. Um fundador emérito da “crença, à qual todo o Romantismo permanecerá fiel, de que a irracionalidade é uma força positiva: o caos constrói, compõe. E Nietzsche dirá: É necessário que o caos vos habite, para que possais dar à luz uma estrela bailarina” (BORNHEIM, 2005, p. 82).

Comentando “A estranha vida musical do músico Joseph Berglinger” — um conto do jovem escritor alemão Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) que deixou uma literatura de “fantasias”, “efusões” e “peregrinações” que causou profundo impacto sobre o romantismo musical austro-germânico (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 81-85; FUBINI, 1994, p. 259-263; IRIARTE, 1987, p. 27-46; VIDEIRA, 2006, p. 71-73), e que é lembrado também como um escritor que destacou a *harmonia* atribuindo aos acordes poderes “mágicos, irracionais, misteriosos e inefáveis” contribuindo assim para o enfraquecimento da concepção anterior de que nossa disciplina seria pura inteligência racional regida pelo elemento matemático (FUBINI, 1994, p. 262) — Lisardo informa:

A metáfora do andarilho é constantemente empregada nesse período, seja como emblema do calvário de Cristo rumo à ressurreição, seja como elemento de integração do homem com a natureza e simboliza a passagem de um estágio da vida para o outro. [...] a partir de fins do século XVIII, com a *Empfindsamkeit* (Sentimentalidade) e o *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), a arte passa a ter categorias em comum com a religião, configurando-se como uma *Kunstreligion* (religião da arte). Portanto, a busca pela arte é a busca pelo divino, de maneira que, como no cristianismo, a peregrinação à arte é, antes de tudo, a manifestação última da devoção e da fé (LISARDO, 2009, p. 60).

Tal *devoção, peregrinante e devaneadora*, anima uma conhecida subespécie das *peças de caráter* (gênero musical que assimila fórmulas de *evasão* e *desvario* como *anti-método* de composição), e vários *gênios* românticos e pós-românticos (Schumann, Berlioz, Scriabin, Debussy, para citar alguns dos mais famosos), explorando percursos harmônicos *excêntricos*, escreveram inspiradas “*Rêveries*” (ou “*Träumerei*” em alemão). Célebre é a “*Wanderer Fantasie*” (*Fantasia do viajante*, op. 15, D. 760) de Schubert (um dos famosos alunos de Sechter), datada de 1822, que transita efusivamente pelas longínquas relações de terceira e mostra caminhos (*viagens, trajetos, percursos*) que — contribuindo para o “colapso do espaço tonal” (LERDAHL, 2001, p. 110) — mais

tarde, serão trilhados pelos “passos de gigante” de um John Coltrane (temática que não enfrentaremos nesta oportunidade). Nesse mundo das “*Rêveries*”, como ocorre com os *heróis dos romances*, os *grandes gênios* “são desprovidos de ligações domésticas, estão sempre em viagem, são andarilhos, passageiros, apátridas em terras selvagens e paisagens estranhas” (KIEFER, 2005, p. 220).

A famosa metáfora da “viagem” (jornada, percurso, peregrinação, excursão, etc.) como um rito que visa o *transcendente* se aproxima de outra *figura* sumamente importante nesse mundo da teoria austro-germânica: a idéia de *Bildung* no sentido de “formação como processo”.

No Goethe de Wilhelm Meister e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o “mesmo” num movimento que o torna “outro”. A “grande viagem” de *Bildung* é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 194).

É Friedrich Schlegel quem melhor formula essa lei da viagem como lei da alteridade. Diz Schlegel: “É por isso que, certo de reencontrar-se, o homem sai de si mesmo para se buscar e encontrar o complemento de seu ser no mais íntimo da profundidade do outro. O jogo da comunicação e da aproximação é sentido e força de vida”. [...] A “grande viagem” que caracteriza *Bildung* não consiste em ir a um lugar qualquer, não importa aonde, mas, sim, lá onde nos possamos formar e educar (SUAREZ, 2005, p. 195).

Discorrendo sobre esse mundo (pós-Rousseau, pós-Wackenroder, pós-Goethe e, principalmente, pós-Schopenhauer), Dahlhaus (1999, p. 130-131) e Lisardo (2009, p. 135-137) comentam outra reinvenção da metáfora: a imagem do “músico errante” [*Spielmann*] que aparece numa digressão que Wagner faz a respeito do *Quarteto opus 131* do “santo” Beethoven. O texto, comparando os *movimentos* do *Quarteto* (datado de 1825) com uma imaginativa “jornada do nosso herói”, está no ensaio “Beethoven” (WAGNER, 1987) — escrito em 1870 na oportunidade do centenário de Beethoven — no qual Wagner (que muitas vezes mais parece falar de si próprio) não poupa “lugares-comuns” de uma retórica do *devaneio*. Falando em termos de uma “teoria do sonho” (a tese de que “a música de arte” deveria ser produzida através de um processo análogo ao “sonho”, ao “fenômeno fisiológico da clarividência sonambúlica”), de um “grito primordial da vontade”, da “imprecisa meditação”, etc., o texto desemboca na passagem comentada pelos autores:

[O *Allegro Finale* do *opus 131*] É a própria dança do mundo: anseio selvagem, lamento doloroso, êxtase de amor, supremo enlevo, lástima, delírio, volúpia e sofrimento [...]. E, pairando acima de tudo, o imenso músico errante [*Spielmann*], orgulhoso e confiante, subjuga e cativa todas as coisas, levando-as para o abismo em rufo e turbilhão (WAGNER apud LISARDO, 2009, p. 137).

A metáfora do músico errante acentua a penitência do santo andarilho, que vê tudo o que há no mundo, mas permanece cerrado em si mesmo, guardando sua pureza original. [...] a idéia do abismo [...] representa a escuridão luminosa do sonho, no qual o homem tem contato com a essência do mundo. [...] O termo [*Spielmann*] define o cantor viajante que, na Idade Média, ganhava a vida com apresentações de canções e peças musicais. [...] além desse significado, a palavra composta formada por *Spiel* (jogo, brincadeira, execução de música) e *Mann* (homem) [...] agrega o impulso do gênio que joga na fantasia, e a inocência com qual ele cria (LISARDO, 2009, p. 137).

Resíduos destas *andanças* neoplatônicas, rousseauianas e românticas ainda repercutem nos textos de um Schoenberg (personagem que tem a sua própria história de vida marcada pelo fenômeno da diáspora). Escrevendo na primeira metade do século XX, Schoenberg introduz em seu vocabulário *técnico* as supramencionadas expressões “*roving harmony*” ou “*vagrant harmony*” (literalmente: harmonia que se desloca de lugar em lugar, harmonia *vadia*, *vagabunda*, *mendiga*). Cf. Dudeque (2005, p. 80-84 e 246). Schoenberg compara o “complexo sonoro” **si-ré-fá-lab** (*o acorde diminuto*), “por sua própria natureza”, com um “vagabundo andarilho”, um “não morador de parte alguma” e o efeito da “modulação” com “uma excursão [*Ausflug*]” (SCHOENBERG, 2001, p. 286 e 511). *Mapeia* a tonalidade em termos de *regiões remotas, próximas, diretas, indiretas, distantes*, etc. Em seu “Funções estruturais da harmonia” dedica um capítulo aos tais “*vagierende Akkorde*” (“Acordes errantes”) e uma impressionante seção (na qual encontramos também a idéia de “motivo errante”) ao tema da “Harmonia Errante” (SCHOENBERG, 2004, p. 66-71 e 187-214). E, como que “para arrematar”, na última página do “Funções...” reencontramos a metáfora dos “lugares” por onde nossa imaginação, pensamento e sensações devaneiam: “Quando escuto um concerto, sempre me vejo, inesperadamente, em um “país estrangeiro”, não sabendo como fui parar lá...” (SCHOENBERG, 2004, p. 218). No “Harmonia” de Schoenberg, Maluf comenta a sua tradução do vocábulo “*Tonarten*” nos seguintes termos:

O estudo do sistema tonal é “o estudo dos procedimentos pelos quais se caminha dentro do universo da Tonalidade”. Não se “cria” a tonalidade, que sob esse pensamento é então onipresente, mas se aventura por ela (e isso é, nada menos, do que a substância que fundamenta a idéia de *Durchführung* [desenvolvimento, elaboração, implementação. A metáfora do *Durchführung* guarda certo fisiologismo: num organismo vivo, a produção de uma substância nova se dá através do aproveitamento de outras substâncias] [...] da Forma Sonata) (MALUF in SCHOENBERG, 2001, p. 534).

Anton Webern dá uma versão leve e atualizada da *metáfora* quando, numa conferência em uma residência particular em Viena, procura explicar o que é a *modulação*:

Passo para o outro cômodo a fim de pregar uma coisa na parede. Um pensamento me passa pela cabeça, na verdade, preferiria sair. Deixo-me levar pelo ímpeto, pego o

bonde, chego à estação ferroviária, pego um trem, parto, chego por fim aos Estados Unidos! É isto a modulação! (WEBERN apud SCHUBACK, 1999, p. 41).

Esta imagem comum e cosmopolita de um mundo “monotonal” vastamente “expandido” através do qual se traça um percurso harmônico está imersa em uma cultura igualmente comum, ampla e contemporânea, na qual máximas, com inúmeras variações sobre o tema, simplificam e reafirmam os corolários deste dogma. Com o auxílio de um *florilégio de citações* (VILLAMARÍN, 2002, p. 83-84) podemos recuperar algo dessa *moralística* ocidental que nos faz viver acreditando que: “cada um tem que inventar o seu próprio caminho”; que “uma caminhada começa com um primeiro passo”; que “quem está parado no meio do caminho acaba atropelado”; que “não há caminhos, faz-se o caminho ao andar”; que “só conheceremos as curvas do caminho passando por ele”; que “ou encontramos um caminho, ou abrimos um” (Anibal, 247a.C.-18a.C.); que “o caminho no qual eu me perdi levou-me a outro com o qual jamais sonhei” (Mohamed As-Sabbagh); que “nem todos os caminhos são para todos os caminhantes” (Goethe). Etc. Tempos depois das *caminhadas rousseaunianas*, e já nos mares do sul do nosso Novo Mundo, para Chico Buarque de Holanda:

A verdade é a seguinte: você compõe com o violão, mas no momento em que o processo fica encrencado, você tem de sair andando. Não pode ficar parado, [...] o melhor é caminhar. [...] só sei pensar andando. Se você ficar parado, não consegue pensar. Andar eu recomendo para tudo. Se você tem qualquer problema, dê uma caminhada — porque ajuda, inclusive a ter idéias. Se a música ficou emperrada ou se a idéia para um livro não vem, a melhor coisa a fazer é dar uma bela caminhada (BUARQUE, 2004).

Em conclusão é contributivo recuperar algo das ponderações de Neto (2005): um dos problemas das metáforas é que, por conta da sua sistematicidade, podemos passar “a considerar real o que é metafórico” perdendo de vista “características fundamentais da noção que a metáfora pretende explicar [...]. Esse revelar/ocultar é característico das metáforas e é fundamental que dele tenhamos consciência, principalmente quando pretendemos erigir uma teoria a partir de uma metáfora. As metáforas são sempre parciais, esquivas e enganadoras. Não obstante, exercem importante papel [...] há um ganho em saber que estamos lidando com uma metáfora, que tem suas virtudes e suas limitações”.

Referências bibliográficas

BARNETT, Gregory. Tonal organization in seventeenth-century music theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 407-455.



- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino...* Coimbra, 1712-1728. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario>>. Acesso em: 29 mai. 2009.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 75-111.
- BUARQUE, Chico. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto. 25 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000041.html>>. Acesso em: 18 mar. 2009.
- DAHLHAUS, Carl e EGGEBRECHT, Hans H.. *Que é a música?* Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DAMSCHRODER, David. *Thinking about harmony*. Cambridge University Press, 2008.
- DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 1994.
- GODWIN, Joscelyn. *Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Barcelona: Paidós, 2000.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Ed. Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.
- IRIARTE, Rita (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987.
- KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 209-237.
- LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. New York: Oxford University Press, 2001.
- LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.
- NETO, José Borges. Música é linguagem? *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 9, 2005. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV9-1/borges.html>>. Acesso em: out. 2007.
- OLIVEIRA, Heitor. Composição musical e metáforas conceituais: esquemas cognitivos, modelos conceituais e mesclagem conceitual. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 18, 2008, Salvador. *Anais...* Salvador, 2008. p. 218-222.
- PRADO, Márcio Roberto do. Um homem em toda a sua verdade: Rousseau, gênio e ficção. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 137-152.

- RIDLEY, Aaron. *A filosofia da musica*. Temas e variações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SASLAW, Janna K. e WALSH James P. Musical invariance as a cognitive structure: “multiple meaning” in the early nineteenth century. In: BENT, Ian (Ed.). *Music theory in the age of romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 211-231.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1999.
- SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.
- SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen komposition....* Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1853. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/diegrundstzeder02sechgoog>>. Acesso em: 20 ago. 2009.
- SQUEFF, Enio. *A música na Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Teinos, 2002.
- VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- VILLAMARÍN, Alberto J. G. *Citações da cultura universal*. Porto Alegre: Ed. AGE, 2002.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WASON, Robert W. *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995.
- WERNECK, Mariza Martins Furquim. Presença (e ausência) do caminhante solitário na obra de Claude Lévi-Strauss. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 91-112.