

Índice

13	Índice de figuras
15	Introdução
20	Agradecimentos
23	1. ESTUDO DO CONCEITO DE MÚSICA
23	1.1. A definição de Jerrold Levinson
27	1.2. “Sons”
30	1.3. “Temporalmente organizado”
35	1.4. A temporalidade na música a partir do estudo geral da temporalidade artística de Levinson e Alperson
38	1.5. Tempo de apreciação e compreensão
38	1.6. Tempo de percepção e de apreensão
41	1.7. Tempo de apresentação
42	1.8. Ordem linear
43	1.9. Uma proposta de tipologia da temporalidade musical
43	1.9.1. Unidireccionalidade inexorável
46	1.9.2. Circularidade ou repetibilidade
49	1.9.3. Temporalidade dispersiva
50	1.9.4. Temporalidade fraturada
52	1.9.5. Direccionalidade instável
53	1.9.6. Multidireccionalidade
56	1.9.7. Temporalidade aberta
58	1.9.8. Temporalidade aleatória
60	1.9.9. Temporalidade suspensa ou estagnada
61	1.9.10. Considerações finais sobre a tipologia e o caso da Chaconne de Bach
63	1.10. Tempo prescrito
64	1.11. Não significância das partes temporalmente não extensas
67	1.12. Tempo tematizado
69	1.13. Tempo como material estruturante
72	1.14. Tempo peculiar
73	1.15. Tempo representado
75	1.16. Tempo improvisado
77	1.16.1. Erros de performance de uma obra prévia
78	1.16.2. Erros de performance da improvisação
83	1.16.3. Erros de composição na improvisação
88	1.17. Tempo vivido na apresentação
89	1.18. Obras com identidade mutável

89	1.19. De regresso à definição de Levinson
90	1.20. “Por uma pessoa”
93	1.21. “Enriquecer e intensificar a experiência”
105	1.22. A abrangência cultural da definição de Levinson
114	1.23. Os elementos da música e a experiência musical
115	1.23.1. O som
117	1.23.2. O timbre
118	1.23.3. A altura, a duração e a intensidade
119	1.23.4. A melodia
121	1.23.5. Um caso problemático – O prelúdio BWV 846 de Bach
124	1.23.6. A harmonia
127	1.23.7. O ritmo
131	1.23.8. Considerações suplementares sobre os elementos da música
135	2. EXPRESSÃO E FORMA NA MÚSICA
135	2.1. Aproximação ao conteúdo apreciativo da música puramente instrumental
137	Foco da investigação: música instrumental ocidental tonal desde o Barroco até ao século XX
140	2.2. O carácter não interpretativo da música
140	2.3. A força emocional da música
141	2.4. A teoria da beleza musical de Eduard Hanslick
141	2.4.1. Tese negativa
143	2.4.2. Primeiro argumento – a não relação causal entre a música e os sentimentos
144	2.4.3. Segundo argumento – A incapacidade da música para representar sentimentos
145	2.4.4. Variação do primeiro argumento – Desacordo em relação ao conteúdo representacional e consenso em relação à beleza
146	2.4.5. Terceiro argumento – diferentes conteúdos textuais para a mesma música
146	2.4.6. Argumento 3.2. – Incompatibilidade entre princípio dramático e princípio musical
147	2.4.7. Tese positiva
148	2.4.8. A questão da expressão e da intenção
149	2.4.9. A questão da “ordem” como categoria estética
149	2.4.10. Música e linguagem
150	2.4.11. O papel do sentimento do compositor
150	2.4.12. O papel do sentimento no intérprete
150	2.4.13. O papel do sentimento no ouvinte
152	2.4.14. Arte musical e natureza

153	2.4.15. Forma e conteúdo
154	2.4.16. Conteúdo e teor espiritual
155	2.5. Dimensão semântica, expressiva e formal
155	2.6. A dimensão expressiva da música
158	2.7. Crítica aos argumentos de Hanslick
158	2.7.1. Primeiro argumento – a não relação causal entre a música e os sentimentos
159	2.7.2. Variação do primeiro argumento – Desacordo em relação ao conteúdo representacional e consenso em relação à beleza
160	2.7.3. Terceiro argumento – diferentes conteúdos textuais para a mesma música
162	2.7.4. Segundo argumento – a incapacidade da música para representar sentimentos
166	2.8. A representação de emoções na música
172	2.9. A emoção como qualidade perceptiva da música
173	2.10. Literalidade e metáfora na atribuição de emoções
175	2.11. As teorias da semelhança: o “contorno” de Kivy e a “aparência” de Davies
179	2.12. A natureza sintática das qualidades expressivas
179	2.13. O problema do carácter representacional das propriedades expressivas
183	2.14. A expressão como exemplificação metafórica
184	2.14.1. Três problemas da noção de exemplificação metafórica
186	2.15. Teoria da <i>persona</i> de Jerrold Levinson
189	2.15.1. Objeções à teoria da <i>persona</i> de Levinson
205	2.16. A preocupação central de Hanslick
207	2.17. A representação na música segundo Young
212	2.17.1. Primeiro argumento de Young: a representação através da expressividade
215	2.17.2. Crítica ao primeiro argumento de Young
232	2.17.3. Segundo argumento de Young
235	2.17.4. Crítica ao segundo argumento de Young
242	2.17.5. Argumento contra a representação por via do despertar de emoções
252	2.17.6. De novo a representação do comportamento expressivo
253	2.17.7. Pode a música representar emoções?
258	2.17.8. O valor da experiência musical
261	2.17.9. Considerações finais acerca da teoria de Young
262	2.18. De novo a evocação de emoções na música a partir de Hanslick
265	3. FORMA E APRECIÇÃO MUSICAIS
265	3.1. Como compreender a forma?
266	3.2. Uma analogia com a ciência
268	3.3. O problema do objetivo da estrutura

269	3.4. A “forma significante” e o problema da circularidade
270	3.5. Complementaridade ostensiva da tese positiva
273	3.6. O valor informativo das teses negativas
276	3.7. Relações com a teoria kantiana do desinteresse
276	3.7.1. A importância da forma
277	3.7.2. O juízo de gosto entre a subjetividade e a universalidade
279	3.7.3. Forma e desinteresse
281	3.7.4. Desinteresse e sensação
282	3.7.5. A forma musical kantiana
284	3.7.6. A irrelevância das sensações sonoras e do timbre
286	3.7.7. As ideias estéticas
289	3.7.8. O funcionamento das ideias estéticas na música
291	3.7.9. Kant <i>versus</i> Hanslick
293	3.8. Duas brechas no formalismo estrito de Hanslick: metafísica e performance
293	3.9. A música como acesso a uma realidade metafisicamente essencial
294	3.9.1. A decisão de Hanslick
296	3.9.2. Desmontando o parágrafo
299	3.9.3. Primeira qualidade – As “profundas e recônditas relações naturais”
302	3.9.4. Segunda qualidade – “Sentir o infinito”
304	3.9.5. Terceira e quarta qualidades – Encontrar “todo o universo na música”
308	3.9.6. A hipótese não cognitivista de Landerer e Zangwill
311	3.9.7. A música como representação da ordem universal
313	3.9.8. Hanslick e Schopenhauer – quais as diferenças?
317	3.9.9. O valor da música: o salto de fé de Hanslick
320	3.9.10. Crítica às análises sobre o valor da música
321	3.9.11. Considerações finais sobre o parágrafo de Hanslick
322	3.10. O papel dos sentimentos do intérprete em Hanslick
324	3.10.1. O argumento principal
325	3.10.2. Problematização das premissas
326	3.10.3. Três tipos de autenticidade na performance
329	3.10.4. A obra musical e a performance
330	3.10.5. O teor emocional dado pelo performer
331	3.10.6. Uma suprema ironia
332	3.10.7. Rumo a uma nova perspectiva a partir de Hanslick e de Peter Kivy
332	3.10.8. Compreender para executar, executar para compreender
333	3.10.9. Hanslick: “espírito” do intérprete e “espírito” do compositor
334	3.10.10. Para um confronto entre as abordagens recentes acerca da performance
335	3.10.11. A diferença de Kivy

338	3.10.12. A relação entre expressão pessoal e fidelidade à obra
340	3.10.13. A relevância estética da expressividade
344	3.10.14. Interpretação e expressividade
347	3.10.15. É Bach apenas Bach?
350	3.10.16. Bach tocando Bach – a performance ideal?
354	3.10.17. Multiplicidade de performances autênticas
356	3.10.18. Um modelo ontológico – as personagens fictícias
360	3.10.19. A obra de música como artefacto social
364	3.10.20. Hanslick de novo: considerações finais acerca da performance
366	3.11. De regresso ao conceito de forma
366	3.11.1. Aprofundando o conceito
378	3.12. A compreensão musical como apreciação adequada
378	3.12.1. A superfície musical
381	3.12.2. Os movimentos musicais
382	3.12.3. O diálogo musical
382	3.12.4. A resolução e a conclusão
386	3.12.5. O problema das “expectativas”
397	3.12.6. Um problema na conceção de forma em Kant
397	3.13. A estranheza musical como categoria estética
401	3.13.1. Relações entre estranhezas
403	3.13.2. A perenidade da estranheza
404	3.14. Sensações, emoções e <i>moods</i>
408	3.15. A compreensão musical como análise formal
408	3.15.1. A sintaxe musical e a teoria tonal
411	4. APRECIÇÃO E JUÍZO: UM MODELO AUTORREFERENCIAL
411	4.1. Dois tipos de apreciação: analítica e contemplativa
412	4.2. Crítica e fruição
413	4.3. Dois tipos de juízo: avaliação distanciada e juízo integrado
415	4.4. Primeiro tipo de juízo: a avaliação crítica distanciada
416	4.4.1. A teoria do padrão de gosto de Hume
427	4.5. O juízo estético integrado a partir de Kant
427	4.5.1. De regresso ao juízo de gosto em Kant
429	4.5.2. A relação entre juízo e prazer
429	4.5.3. A interpretação de Paul Guyer
431	4.5.4. A interpretação de Hannah Ginsborg
432	4.5.5. O carácter autorreferencial do juízo de gosto
437	4.6. O carácter autorreferencial do juízo e da experiência estética
440	4.7. Relação entre juízo integrado e avaliação crítica
442	4.8. Representação esquemática da experiência estética
444	4.9. Aproximação à experiência musical

449	4.10. A peculiar posição da música no conjunto das artes
450	4.11. A sintaxe da teoria musical e a sua (in)inteligibilidade
451	4.12. O concatenacionismo de Jerrold Levinson
454	4.12.1. Intuições a favor do concatenacionismo
456	4.12.2. Críticas ao concatenacionismo
460	4.13. As qualidades expressivas globais segundo Robinson
462	4.14. Estudos em psicologia acerca da relevância causal da estrutura formal
468	4.15. A importância do contexto harmónico
472	4.16. O papel dos esquemas conceptuais na apreciação
473	4.16.1. Estudos empíricos e relevância apreciativa
475	4.16.2. A importância da familiaridade
476	4.16.3. Análise e familiaridade
477	4.16.4. Concatenacionismo qualificado
479	4.16.5. Os vários papéis da análise musical
479	4.16.6. Orientação
480	4.16.7. Ampliação
482	4.16.8. Exploração
482	4.16.9. Correção
485	4.16.10. Enquadramento extramusical
488	4.17. Perigos da análise para a apreciação
494	4.18. Uma proposta de modelo autorreferencial para o juízo musical
499	4.19. Relação entre concatenacionismo e autorreferencialidade
501	4.20. Percurso lógico e enquadramento do modelo proposto
503	CONCLUSÃO
504	Resumo da ideia central
505	Outros contributos para a compreensão da experiência musical
511	Linhas de investigação futura
515	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
523	ANEXO. O CASO DA PROIBIÇÃO DE QUINTAS E OITAVAS PARALELAS – UM EXEMPLO DE APLICAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICA A UM ASPETO ESTILÍSTICO-COMPOSICIONAL
524	As várias abordagens à experiência musical
524	O exemplo em apreço – a regra das oitavas e quintas paralelas
526	A importância da interdisciplinaridade
526	O contributo da filosofia
527	Nove perguntas de carácter filosófico
531	Entre o empírico e o conceptual
532	Entre o particular e o geral

Índice de figuras

- 54 **Figura 1** Trecho da primeira fuga (em dó maior) do primeiro caderno do Cravo Bem Temperado, BWV 846, de J.S. Bach
- 68 **Figura 2** Trecho do andamento lento, Adagio, do Quinteto de Cordas em Dó Maior, de Schubert
- 123 **Figura 3** Início do Prelúdio em Dó Maior, BWV. 846a, de J.S. Bach. Fac-simile do manuscrito do compositor, retirado de International Music Score Library Project. Acessível em <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/330042>
- 347 **Figura 4** Excerto de BWV 995, de J. S. Bach
- 348 **Figura 5** Excerto de BWV 995, by J. S. Bach (esquema de análise)
- 430 **Figura 6** Interpretação de Guyer da secção §9 segundo dois atos de julgamento
- 434 **Figura 7** Interpretação de Ginsborg, segundo um ato único
- 443 **Figura 8** Relação entre juízo integrado e avaliação crítica
- 467 **Figura 9** Janelas de quase audição para a versão Original, na apreciação do pedaço B
- 467 **Figura 10** Janelas de quase audição da versão Inversa, na apreciação do pedaço B
- 495 **Figura 11** Juízo estético musical – modelo autorreferencial
- 528 **Figura 12** Excerto de BWV 855, de J. S. Bach

Introdução

Pretendo neste livro caracterizar a experiência estética musical através de uma análise conceitual da sua estrutura geral e das suas dimensões mais importantes. Partindo do estudo dos elementos do fenómeno musical com base numa influente proposta de definição do conceito de música, a de Jerrold Levinson, encaminho a minha investigação para uma análise das categorias e conceitos que explicam a apreciação e o juízo musicais. Conceito de música, apreciação e juízo relacionam-se intimamente entre si desde logo porque se referem à dimensão primacial do fenómeno musical, a experiência estética da música, justamente. A relação entre estas abordagens e a experiência musical é complexamente interativa e dialética: será em função da experiência da música que o conceito, a apreciação e o juízo se devem compreender, e será em função destas três dimensões que a experiência estética se explicará. Assim, uma representação teórica da experiência estética musical, objetivo desta pesquisa, surgirá no decurso e desenvolvimento destas diferentes abordagens ao fenómeno musical.

Quanto ao conceito, veremos que a natureza da música se define, pelo menos em parte, em função da experiência que suscita. A música compreende-se essencialmente em função do modo peculiar com que os seres humanos assimilam e processam intelectual e imaginativamente certos tipos de sons. Compreender o que a música é implica compreender como a música é por nós experienciada, e compreender a experiência musical é já caracterizar a natureza da música ela mesma. Começo a minha investigação com o estudo crítico de uma definição do conceito de música que reflete na sua formulação o que acabo de dizer. Trata-se da proposta de Levinson já acima mencionada, na qual vemos que a música se define

fundamentalmente em termos da experiência que lhe é característica. Será esse o tema do capítulo 1.

No que respeita à apreciação, deverá assinalar-se que a relação com a experiência musical é ainda mais direta porquanto a apreciação surge como a condição da experiência estética. Argumentarei que os dois objetos principais da apreciação musical são a expressão e a forma. Dedico o capítulo 2 à expressão e o capítulo 3 à forma, partindo da teoria formalista de Eduard Hanslick, o crítico musical vienense que em meados do século XIX desafiou incisivamente as concepções expressionistas do Romantismo. Deve notar-se, contudo, que esta teorização ocorre no espaço fronteiro entre o estudo direto da natureza da música (iniciado no capítulo 1) e a análise dos objetos, categorias, atitudes e modos de relação experiencial com a música que melhor caracterizam a apreciação. Digo que a discussão acontece no espaço fronteiro entre estes dois tipos de investigação porque nem sempre é claro onde situar ontologicamente as qualidades e características em jogo. Por exemplo, Hanslick dá-nos uma caracterização da música, ela mesma, como “formas sonoras em movimento” – mas esta formulação só é inteligível quando referida diretamente ao modo como apreciamos e experienciamos a música – e apenas indiretamente à música, porquanto é ela que suscita essa experiência e nessa experiência figura como objeto. Os capítulos 2 e 3 formam uma espécie de compósito teórico, uma vez que os conceitos de expressão e de forma se compreendem em larga medida como conceitos contrapostos.

Por fim, o juízo aparecerá no capítulo 4, em íntima continuidade com o tema da apreciação abordado nos capítulos 2 e 3. Vimos já como a apreciação se relaciona diretamente com a experiência, sendo sua condição primária. No que diz respeito ao juízo, argumentarei que o juízo musical se relaciona com a experiência de duas formas. O juízo pode ser concebido como uma forma de representar e avaliar a experiência, e poderá ser também compreendido como um elemento constitutivo da *própria* experiência e, de forma autorreferencial, como sua expressão. Deste modo, no capítulo 4, como disse, darei continuidade ao tema da apreciação musical, embora de uma forma mais geral, adicionando uma problematização da noção de juízo a partir de Immanuel Kant. Além de Kant, Levinson surge de novo como um dos autores principais com a sua teoria concatenacionista. As teorias destes dois autores conjugar-se-ão neste capítulo, dado que abordarei a teoria do juízo de gosto de Kant em ligação com o concatenacionismo de Levinson. Ambas as teorias versam de modo direto a experiência estética: Levinson apresenta uma perspetiva acerca do modo como a música é ou

deverá ser adequadamente compreendida e apreciada (desta forma, como disse, dar-se-á continuidade ao capítulo 2 e 3), enquanto Kant, com a sua teoria do juízo de gosto, oferece-nos uma caracterização da experiência da beleza que tal juízo exprime. Baseando-me, desta forma, no concatenacionismo de Levinson (bem como em várias perspetivas teóricas da apreciação musical que em parte a ela se opõe, em especial o arquitetonismo de Peter Kivy) e na estrutura geral do juízo de gosto de Kant, terminarei com uma proposta da minha autoria de um modelo autorreferencial do juízo musical.

Em suma, como comecei por afirmar, nesta investigação procurarei percorrer de forma totalizante e integradora, desde o conceito de música à formulação de um modelo do juízo estético, as dimensões principais da experiência estética da música.

Uma palavra ainda sobre a expressão “experiência estética da música” que consta no título da tese. Decidi especificar a experiência musical como experiência *estética* musical porque o propósito central desta investigação é a caracterização da experiência da música quando a música é tomada como o objeto central da apreciação, distinguindo-se esta experiência de outras experiências que resultam de outro tipo de atenção à música – como quando a música serve de som ambiente ou de estímulo para uma outra atividade não musical. Com efeito, deverá referir-se que a diferença entre experiência estética e experiência não estética, e, além disso, entre experiência estética e experiência artística, tem sido objeto de debate, não havendo consenso acerca de que modo, exatamente, se deverão estabelecer as fronteiras entre estes conceitos – daí que a divisão conceptual que agora avanço terá sempre algo de estipulativo. Não obstante, para o esclarecimento do objeto de estudo em apreço nesta dissertação podemos dividir estes três tipos de experiência em termos do foco e da intenção da apreciação. Como disse, na experiência estética da música o nosso foco primário é a própria música nas suas qualidades sensoriais e perceptualmente patentes – a melodia e a harmonia, por exemplo – e a nossa intenção é a fruição dessas qualidades. Um exemplo de experiência estética é a experiência que temos quando assistimos atentamente a uma sinfonia de Beethoven com o objetivo de a fruir, mantendo o nosso foco nas subtilezas perceptíveis da sua progressão sonora. Uma experiência notoriamente não estética, por outro lado, é a experiência da música numa situação em que a música serve apenas de acompanhamento a uma conversa com um grupo de amigos. O nosso foco não está na música, mas sim na conversa, e a nossa intenção não é a fruição musical, mas o convívio – no entanto, a música é por nós ainda assim registada e experienciada. Na sua tentativa de descrição daquilo em

que consiste uma apreciação especificamente estética, Levinson acrescenta um elemento imaginativo ao envolvimento perceptivo que agora mencionei:

Digamos que a apreciação estética de um objeto é um envolvimento perceptivo-imaginativo com ele, em que suas propriedades manifestas, incluindo as formais e as estéticas, bem como as relações entre elas, incluindo relações de dependência entre propriedades de nível inferior e superior, são registadas e fruídas na sua plena individualidade e por si mesmas. (Levinson, 2015d, p. 80)¹

Veremos durante esta investigação que este elemento imaginativo adicionado por Levinson se justifica na medida em que é certamente verdade que a apreensão das propriedades esteticamente relevantes da música, formais e expressivas, requerem tipicamente a mobilização da imaginação. Não ouviríamos um conjunto de sons como elegante, soleno ou jovial sem o concurso de processos imaginativos que ultrapassam o simples reconhecimento perceptivo desses sons.

A diferença entre experiência estética e experiência artística da música mostra ser bastante mais problemática. Sendo a música uma forma de arte, a experiência estética definida como uma experiência focada no desenvolvimento sonoro perceptível pode ser considerada um tipo de experiência artística da música. Contudo, nem toda a experiência artística da música é uma experiência estética, no sentido que estou a propor. Por exemplo, quando a música serve como banda sonora de um filme a experiência da música como elemento emocionalmente intensificador de uma dada cena desse filme poderá ser considerada como uma experiência artística da música, uma vez que a música está ao serviço de um propósito artístico. No entanto, uma vez que o foco principal da experiência não é a própria música, mas o desenvolvimento dramático da cena, nem a sua intenção principal é a simples fruição musical em si e por si mesma, tal experiência não contará como uma instância de experiência estética da música no sentido que aqui proponho. A apreciação de géneros musicais como a ópera ou a audição de uma canção constituem situações em que não é já possível fazer esta distinção. Nestes casos, a música não serve apenas de acompanhamento ou intensificador de um enredo estabelecido de maneira relativamente autónoma – na ópera ou na canção a letra e a música formam um compósito

¹ “Let us say that an aesthetic appreciation of an object is a perceptual-imaginative engagement with it in which its manifest properties, including formal and aesthetic ones, and the relations among them, including relations of dependence between lower-level and higher-level properties, are registered and savored in their full individuality, and for their own sake” (Levinson, 2015d, p. 80) [tradução minha].

artístico unificado. Daí que o nosso foco está tanto no significado da letra *como* nas sutilezas que configuram a individualidade da música ouvida. Todavia, esta possibilidade não será um problema nesta dissertação. Para garantir que a nossa análise recaia exclusivamente na experiência estética da música, o tipo de música tratado será, principalmente, a música *puramente instrumental* – música sem texto e não associada a nenhuma narrativa.

Deverá ressaltar-se que, mesmo tomando o sentido aqui proposto de experiência estética musical, a apreciação estética (dirigida primariamente ao que é sonoramente perceptível) pode ser influenciada por considerações artísticas mais latas não diretamente perceptíveis nos próprios sons, como questões de originalidade ou de importância histórica. Daí que nem sempre seja possível delimitar com precisão o que cabe dentro do estético dentro do âmbito mais abrangente do artístico. Sendo assim, deverei reafirmar que será certo que estas distinções conceptuais levantam problemas em relação aos critérios e limites exatos do que deverá ser uma atenção apropriada à música para que tal atenção conte como estética.

No primeiro capítulo, a problematização da definição de música inclui, aliás, todo o tipo de propósitos que a música poderá assumir – estéticos, não estéticos e artísticos – em ordem a uma análise mais rigorosa das fronteiras do conceito de música. Contudo, dado que esta investigação se prende fundamentalmente com o que é distintivamente característico da experiência musical, deverei considerar primariamente tal experiência quando é a obra musical, nas suas características perceptuais e sensorialmente patentes, que surge como o objeto central da apreciação, do juízo e da fruição.

Outra qualificação deverá ser feita, desta vez não explicitada no título. O tipo de música que serve de objeto a esta investigação é, principalmente, a música tonal da tradição clássica ocidental e (como acima mencionei) *puramente instrumental*, abarcando um período de tempo que poderá ir, sensivelmente, do fim do renascimento ou início do barroco até ao início do século XX. No primeiro capítulo, porém, são dados exemplos de obras de outras épocas e lugares, uma vez que se pretende testar a robustez e os limites da definição de Levinson que se apresenta como uma definição cultural e temporalmente mais abrangente. Neste primeiro capítulo exemplos de música mais recentes serão postos em discussão porque se adequam especialmente bem à explicação de certos aspetos de uma tipologia das estruturas temporais que nessa parte da tese irei propor. Assim, obras que desafiam a linguagem tonal e as estruturas temporais convencionais, como, por exemplo, as composições de Igor Stravinski, Arnold Schönberg ou John Cage, serão consideradas. Nos restantes capítulos será, principalmente, a

música instrumental tonal ocidental o tipo de música sujeita a análise. Se em algum momento dou exemplos de música não puramente instrumental, servem esses exemplos para esclarecer, de modo indireto, um aspeto importante da música puramente instrumental.

* * *

Agradecimentos

Quero finalizar esta parte com algumas palavras de agradecimento.

Este livro constitui uma adaptação da minha tese de doutoramento em Filosofia, realizada no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, com financiamento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/115976/2016). Como tal, a minha gratidão dirige-se a todos os que me apoiaram ao longo deste percurso.

Começo por expressar o meu profundo agradecimento ao meu orientador, Prof. Doutor Vítor Moura, com quem tive o privilégio de trabalhar durante esta investigação. Estou imensamente grato pelo apoio que sempre me deu, pelas estimulantes conversas que tivemos durante este longo percurso, por todos os comentários e por todas as críticas, sempre oportunas e pautadas por uma exigência científica, uma profundidade filosófica e um conhecimento musical que em muito enriqueceram este trabalho.

Estou grato à Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho que acolheu o meu projeto e me deu todas as condições para o realizar.

Quero agradecer à minha família, à minha mãe, ao meu pai, e à minha irmã Sara, pelo amor, carinho e entusiasmo inesgotáveis que mostraram durante todo este tempo. Sem o apoio da minha família, este livro não teria sido possível.

Agradeço, de modo muito especial, à Carina, também por todo o amor e ternura, pela infinita paciência e compreensão necessárias quando se acompanha alguém que mergulha num projeto desta natureza.

Ao Sérgio, ao Gonçalo, ao Ricardo, ao Vasco, ao Ângelo pela amizade, pelo companheirismo. Ao Tomás Magalhães Carneiro, pela amizade e pelas infindáveis horas de discussão filosófica, sempre construtivas, sempre bem-humoradas, sempre estimulantes. Estou também grato ao Tomás por me ter convidado para com ele integrar e conceber um projeto que mudou decisivamente a minha vida: o Clube Filosófico do Porto, no âmbito do qual organizamos inúmeros Cafés Filosóficos, espaços de reflexão livre em

vários pontos da cidade, abertos a todos os que se interessam por pensar em conjunto com maior rigor.

Ao Vítor Guerreiro, pelas empolgantes conversas filosóficas com as quais aprendi imenso.

Ao José Amaro, pela força que me deu e pela contagiante liberdade de pensamento.

Aos professores da Licenciatura em Filosofia da Universidade do Minho, que me guiaram no aprofundamento dos grandes temas da filosofia e na importância crucial da história do pensamento. Em especial, à Professora Alexandra Abranches, ao Professor Bernhard Josef Sylla e ao Professor Pedro Martins, que me acompanharam mais de perto no meu percurso e que sempre me encorajaram da forma mais calorosa e desafiante.

À Prof.^a Doutora Helena Vieira, pelo seu imenso conhecimento e pela sua capacidade em abrir horizontes de forma irresistível.

Ao Prof. Doutor Ricardo Barceló, o meu mestre de guitarra clássica, pela sua penetrante sabedoria musical, com quem tive a honra de aprofundar os meus estudos enquanto instrumentista e com quem tive o imenso prazer de escrever um livro de ensino de guitarra para crianças.

À Prof.^a Doutora Sofia Miguens, da Universidade do Porto, pelo apoio e pelas extraordinárias discussões no centro MLAG.

Aos meus colegas da Academia de Música de Vizela pela maravilhosa camaradagem, e à própria Academia, onde me sinto acolhido e por sempre me ter encorajado a desenvolver as minhas ideias pedagógicas e musicais com total liberdade.

E finalmente à FCT, pela Bolsa de Doutoramento que me permitiu realizar este trabalho em condições extraordinariamente favoráveis.