

Uma aproximação entre a história da música e da pintura através de Arthur Danto

JULIANE CRISTINA LARSEN
SIMONE DANIELE SCHEPP

■ 406

Juliane Cristina Larsen é Professora assistente na Universidade Federal da Integração Latino-Americana e Doutoranda em Musicologia pela Universidade de São Paulo.

Simone Daniele Schepp é Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Atualmente cursa Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Campus II, Curitiba, cidade na qual também atua como cantora.

■ RESUMO

Neste artigo comentamos brevemente a ideia de “fim da arte”, desenvolvida por Arthur Danto em *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e o limite da história*. Discutimos seu significado para a história da arte, e sua origem no panorama das artes visuais nos anos 60 do século passado. Em seguida efetuamos um paralelo entre a história da música e a história da arte, com o objetivo de verificar se a ideia de “fim da arte” se aplicaria também à música. Concluímos que alguns paralelos ou pontos de contato podem ser encontrados entre as duas narrativas, e que tanto as artes visuais quanto a música passaram por profundas transformações no limiar dos anos 1970, que implicaram na necessidade de novas premissas para sua análise ocasionando a ruptura com a narrativa tradicional, corte este que Danto denominou “fim da arte”.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arthur Danto, história da arte, história da música, pós-modernismo.

■ ABSTRACT

In this article, we comment briefly the idea of “end of the art”, developed by Arthur Danto, in *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. We discuss its meaning for the history of art, and its origin in the panorama of visual arts in the 60's of last century. Then we make a parallel between music history and art history, in order to verify if the idea of “end of art” also applies to music. We conclude that some parallel or contact points can be found between the two narratives, and that visual arts as well as music went through profound transformations on the threshold of the 1970s, which resulted in the need for new premises for their analysis, causing the rupture with the traditional narrative, which Danto called the “end of art”.

407 ■

■ KEYWORDS

Arthur Danto, art history, music history, postmodernism.

1. Introdução

No ano de 1995 Arthur C. Danto ministrou uma conferência chamada *A arte contemporânea e o limite da história*, na National Gallery of Art em Washington, que posteriormente deu origem ao livro *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e o limite da história*, no qual desenvolve a concepção de “fim da arte”. No entanto, já havia utilizado o termo muitos anos antes, em 1984, em um ensaio intitulado *The End of Art*, publicado no livro *The Death of Art*, editado por Berel Lang.

A princípio o termo “fim da arte” pode ser interpretado equivocadamente, como se subitamente a humanidade não produzisse mais os produtos simbólicos que a caracterizam e a diferem dos demais seres vivos. O uso de tal termo não é novidade, Hegel já teria recorrido a ele, quando, no século XIX, a arte passara por uma grande transformação, “ao se desvincular da necessidade de representação fiel da realidade e mesmo do critério de beleza, o que fez com que a morte da arte fosse, no fundo, a sua libertação.” (FIANCO, 2012, p. 377).

Quando Arthur Danto utiliza o termo, a partir dos anos 1980, também é para expressar a constatação de que uma grande transformação acontecera no mundo da arte ocidental. Para este filósofo e crítico de arte, esta transformação é tão radical que leva a uma ruptura com toda a arte ocidental criada anteriormente, e ocasiona

uma mudança no próprio conceito de arte. Por sua vez, a nova maneira de se pensar e fazer arte implica na necessidade de um novo modo de se falar sobre ela, ou seja, a partir deste momento será necessário encontrar um novo modo de escrever a história da arte, pois, as narrativas que antes englobavam de maneira panorâmica a produção artística, já não conseguem explicar a coexistência de experiências artísticas extremamente diversas.

Para compreendermos a dimensão desta transformação, precisamos primeiramente esclarecer o conceito do que o autor chama de “narrativa mestra” e que Jean François Lyotard (1924-1998), e outros autores ligados ao pós-modernismo, denominam metanarrativas. Tal termo se aplica aos relatos totalizantes, que dariam conta de explicar toda a atividade humana em um período, constituindo, portanto, grandes estruturas históricas fechadas, com uma continuidade interna. Nas palavras de Skordili, tal conceito introduzido por Lyotard, serviria para “descrever o tipo de história que embasa, dá legitimidade e explica as escolhas particulares que uma cultura prescreve como possível curso de ação.” (SKORDILI apud NASCIMENTO, 2011, p. 13)

Na história da arte, o termo significa a possibilidade de explicar a transformação da criação artística no tempo como parte de um único processo de desenvolvimento, que inclui a substituição de um estilo¹ por outro, sempre mais evoluído que o anterior.

Aplicando tal conceito à história da arte, Arthur Danto identifica apenas duas narrativas mestras. A primeira denomina narrativa vasariana, devido à Giorgio Vasari, que ainda no século XVI inaugura a história da pintura, e para quem o desenvolvimento das artes visuais ocorreria através de uma capacidade cada vez maior de representação da realidade. De acordo com Danto, em “Após o fim da arte”, esta narrativa continuaria em vigência até o Modernismo, quando é substituída pela narrativa “greenberguiana.”

Danto associa esta segunda narrativa à Clement Greenberg (1909-1994), devido ao fato deste crítico norte-americano haver percebido que a transformação que ocorre nas artes no modernismo poderia ser considerada a entrada em um período pós-vasariano, quando as artes se debruçam sobre si mesmas e, no qual haveria um “esforço de inserir a pintura, e na verdade cada uma das artes, em uma fundamentação inabalável derivada da descoberta de sua própria essência filosófica.” (DANTO, 2010, p. 75).

A seguir comentaremos mais detidamente as características destas narrativas mestras sobre as artes visuais e, em seguida, veremos se um paralelo com a história da música é factível.

2. As narrativas mestras na história da pintura

O Italiano Giorgio Vasari (1511-1574) pode ser considerado o fundador da história da pintura, assim como Danto a concebe, pois, apesar de Vasari não ter si-

¹ Estilo é o conjunto de propriedades compartilhadas pela arte em um período específico. Danto estende o conceito de estilo para um longo período de tempo baseado na característica mimética da pintura. Significa que o estilo mimético abrange toda a história da pintura. No entanto, por vezes o conceito estilo é utilizado de maneira usual, que se refere a um período histórico dado, por exemplo, barroco, romântico, etc.

do tão fiel aos fatos, fazendo com que o leitor tenha que tomá-los como verossímeis e não verdadeiros, construiu biografias que

consistem em fazer as narrativas dessas vidas sucederem segundo uma gradação que lhe permite seguir até o fim uma linha diretora. Através de todos esses destinos individuais ele expressou com paixão o que lhe parecia ser o destino da arte. (BAZIN, 1989, p. 32).

Vasari inaugurou uma forma de se fazer história que, mais tarde aprimorada, seguiu-se até o século XX. A primeira narrativa mestra sobre as artes visuais estende-se da época de Vasari até o modernismo. Seu ponto inicial com o Renascimento ocorre porque, antes disso, as obras de arte não eram valorizadas enquanto realizações humanas, elas tinham outras finalidades, normalmente ligadas à assuntos religiosos. Além disso, apenas a partir da Renascença o conceito de artista como criador se torna importante. Assim, há uma certa unidade nos quatro séculos que separam Vasari do século XX, que podemos resumir como sendo a concepção moderna de arte.

De acordo com Danto, esta narrativa sobre história da arte é conduzida pela pintura, que por sua vez pautou-se no mimetismo²: “Por um período histórico prolongado, o critério incontroverso para definir uma obra de arte, especialmente uma obra de arte visual, era o seu caráter mimético: imitar uma realidade externa, real ou possível”. (DANTO, 2010, p. 51).

Essa prerrogativa na pintura, segundo Danto, estende-se até o advento do modernismo, quando o mimetismo passa a ser apenas uma das possibilidades para a elaboração artística. Saindo, portanto, de um processo de adequação à realidade, para uma questão de adesão do artista a um ideal. O que se torna central no modernismo são as próprias condições de representação “de modo que a arte de certa forma, se tornou o seu próprio assunto”. (DANTO, 2010, p. 9).

Livre da necessidade de representar a realidade, a pintura volta-se para si mesma, para o próprio material de que é feita, a textura, a pincelada (veja-se por exemplo, as pinturas impressionistas). Segundo Danto, este momento, que marca o início do modernismo nas artes, constitui-se em uma ruptura com os séculos de arte mimética que o antecedeu. O experimentalismo com o material permitiu o surgimento de várias vertentes estilísticas, que se desenvolveram paralelamente e com ideais contrários, cada uma tentando demonstrar que era mais adequada como verdade artística.

Isto significa que não há mais apenas uma premissa servindo de base para a narrativa sobre este momento histórico, como houvera ocorrido anteriormente com a narrativa vasariana, que abrangia toda a pintura ocidental a partir de um desenvolvimento progressivo e linear das técnicas para a representação da realidade. De acordo com Danto, esta maneira totalizadora de compreender a história da arte foi substituída pela narrativa greenberguiana, que explica o surgimento das vanguardas modernistas e seus ulteriores desdobramentos.

² Por mimetismo entenda-se a preocupação com a representação da “realidade”.

Desta maneira, podemos compreender que a arte moderna implicou na necessidade do desenvolvimento de uma nova teoria da arte que legitimasse esta mesma arte. Para o modernismo, portanto, a narrativa estruturadora seria baseada na ideia de investigação sobre o material artístico. Nota-se, portanto, que ainda no modernismo é possível haver uma narrativa mestra, que no livro “Após o fim da arte”, Arthur Danto discute recorrendo ao crítico de arte norte-americano Clement Greenberg.

A partir do modernismo mudara o princípio impulsor das artes, que permitia uma coexistência de diferentes estilos, porém, a concepção sobre o que é a arte não se alterara. A reflexão sobre o que é a arte, a necessidade de mudança em sua concepção e a consequente invalidação de qualquer narrativa totalizante iria acontecer apenas com o fim do modernismo:

A Era dos Manifestos³, como a vejo, chegou a um fim quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão “o que é a arte?” Isso se deu mais ou menos por volta de 1964. Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de *período pós-histórico*. (DANTO, 2010, p. 51)

De acordo com Danto, o fim do modernismo tem seu marco em 1964 com as esculturas *Brillo Boxes* de Andy Warhol (1928-1987), pois, além de sentenciar que qualquer coisa pode ser arte, como Marcel Duchamp (1887-1968) já havia proposto em 1917 através da obra *A Fonte*, Warhol questiona: porquê as demais caixas de *Brillo* não são arte? O que legitima um objeto como artístico?

Segundo Danto, as duas questões supostamente originais apresentadas pelas *Brillo boxes* e que puseram fim a um século de investigações filosóficas dos artistas modernos são: saber o que fez com que elas se tornassem não somente possíveis, mas inevitáveis dentro da história da arte e o que as torna arte enquanto as caixas originais eram apenas caixas. Será que a contribuição de Duchamp para a arte não pode ser encarada como um problema filosófico? (REGO, 2009, p. 410).

Duchamp era ligado ao Dadaísmo, questionou o sistema de legitimação da obra de arte, criticando a arte oficial das galerias e museus, negando os valores estéticos preconizados por estas instituições, enquanto que Warhol pretendia uma reflexão sobre os limites da experiência estética e a relação do público com as imagens de sua própria época, bem como o próprio conceito de arte. Danto é um historicista, considera que uma obra de arte surge condicionada pela possibilidade temporal de existir, no sentido que todas as obras de arte são criadas em uma sociedade que está habilitada a recebê-la, sendo que a arte e a teoria da arte andam

³ O período modernista ou das vanguardas históricas é chamado também de Era dos Manifestos, porque era usual cada corrente ou movimento publicar um manifesto esclarecendo seus princípios.

juntas. Desta forma, o problema filosófico na obra de Warhol não poderia ter surgido em momento histórico anterior.

Apesar do título polêmico, Danto não estava afirmando que chegara um momento histórico em que não mais se produzia arte. O que chegara ao fim era a própria História como era compreendida, como um processo evolutivo possuidor de um fio condutor capaz de organizar os eventos, tornando o passado compreensível. Por caracterizar-se como ponto final de um desenvolvimento baseado em causa e consequência o termo pós-modernismo dificilmente pode ser empregado como “estilo”, porque diferentemente do que ocorreu com os estilos ou períodos anteriores, que sempre derivaram de seus antecedentes, a arte a partir dos anos 60 não surgiu, necessariamente, em consequência do modernismo.

Um estilo de época deve abranger toda produção artística do período, o que não mais ocorre devido a multiplicidade de práticas artísticas. Portanto, é impossível identificar características em comum:

Não possuir um estilo identificável [...] é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chama-la simplesmente de arte pós-histórica. (DANTO, 2010, p. 15).

411 ■

Destarte, a partir daquele momento não era mais possível uma unidade na arte ou a hegemonia de algum estilo. O que caracteriza as artes a partir de meados dos anos 60 é a multiplicidade, a pluralidade, a coexistência de tendências diversas em um panorama no qual o próprio passado se configura como uma fonte a mais de materiais disponíveis para uso do artista.

Este panorama tornou muito complexa a possibilidade de se desenvolver uma teoria abrangente sobre a arte, que a pudesse explicar e, principalmente, legitimar produções artísticas específicas, como sempre haviam feito as narrativas sobre arte. Por isso, Danto conclui que a era da arte chegara a um fim. E por isso, o fim da arte não significa o fim da atividade criadora, a arte continuaria a existir, assim como existia antes da era da arte ter seu início no Renascimento, mas agora ela passava a ser o questionamento sobre sua própria natureza filosófica.

3. A história da música e seus limites

A história da música tem seu início muito tempo após a publicação da primeira história da pintura. Apenas em 1757 o mestre de capela de Bolonha, Padre Martini, publica o primeiro livro de um projeto que teria um total de cinco volumes. Martini faleceu antes de ver cumprido este grande propósito, e deixou escritos apenas os três primeiros volumes. Destes, o primeiro fala sobre a música dos hebreus, acompanhando as narrativas bíblicas. O segundo e o terceiro volumes discorrem sobre a música grega. O quarto volume deveria falar sobre a música do Império Ro-

mano e da Igreja Medieval e apenas o quinto volume trataria sobre a música moderna. (BROFSKY, 1979).

A esta primeira iniciativa de uma história da música panorâmica seguiu-se a publicação do primeiro volume de *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, do inglês Charles Burney, em 1776. O segundo e o terceiro volume foram editados respectivamente em 1782 e 1789. Burney esteve em contato com o Padre Martini, em uma viagem que efetuou à Itália, e o seu plano de trabalho é bastante próximo ao do italiano, iniciando sua história da música com os povos egípcio, hebreu e grego. (MERCER, 2001).

Este início tardio da história da música deve-se, muito provavelmente, ao fato de que até então a música não era considerada uma arte comparável à poesia ou à pintura. Neste sentido, o esforço de Padre Martini pode ser entendido como “um esforço para conferir à música uma dignidade histórica equivalente à das outras disciplinas, tais quais as artes e o pensamento, através da coleta de muitas fontes, documentos e teorias do passado”. (CAVALLINI, 1990, p. 142) (tradução nossa).

Ainda de acordo com Cavallini, não havia nenhum trabalho anterior ao de Martini que ligasse os eventos musicais a uma visão mais vasta da cultura e, nota-se no trabalho do padre, que ele nutria um grande interesse pela harmonia, comparando esta ao desenho, que fundamenta a pintura, apesar de que esse fator não fica em destaque na narrativa, em vez disso, ele busca as origens da música e tenta entendê-la em seu desenrolar através das diferentes sociedades. Para Burney, que também acessou diversas fontes para a escrita de sua história, a ligação da música com as outras atividades humanas eram motivo de desapontamento, visto que encontrava nas fontes muitas informações que considerava inúteis. (CAVALLINI, 1990).

Nota-se, portanto, que o problema em relacionar o que é elemento musical, estrutural, com o que lhe é externo, já estava presente nestas primeiras narrativas sobre música. Dada esta dificuldade, que se torna ainda mais complexa quando se tenta conectar a música de diferentes sociedades separadas por séculos, o único elemento que poderia unir uma ponta à outra da história da música panorâmica deveria ser um elemento musical.

Foi, então, a maneira de organizar os sons (as alturas) o elemento que permitiu compreender a música ocidental como um processo de transformação, onde a harmonia é manipulada pelos compositores, agentes que conduzem este processo no tempo. Esta narrativa vê a transformação da música como um processo interligado, onde o passado de alguma maneira perdura no presente e o futuro é o resultado da evolução da linguagem musical.

O fio condutor da narrativa, que se consolidou como a explicação do transcurso da música de tradição europeia, foi o sistema de organização das alturas em escalas. Deste modo, é possível conectar esta música às suas origens gregas e ao sistema de notação desenvolvido na Idade Média, o qual, por sua vez, teria se tornado progressivamente mais complexo para atender as necessidades composicionais.

É a partir deste modelo explicativo que compreendemos o sistema tonal como uma transformação do modalismo (os modos terminam por agrupar-se em maiores ou menores). Assim como imputamos o esgotamento do tonalismo às

transformações levadas a cabo pelos compositores românticos, que pervertem as funcionalidades propiciadas pela hierarquia do sistema diatônico através da inclusão de dissonâncias que não precisam mais ser resolvidas.

Em resumo, esta é a narrativa da história da música de concerto que se estende até o modernismo. Com o modernismo musical, deixa de existir um princípio comum capaz de definir um estilo de época, não há apenas um modo de organizar as alturas e a lógica composicional passa a ser uma opção pessoal. Ou seja, a organização das alturas em escalas passa a ser apenas uma das possibilidades, deixando de ser imprescindível.

Desde o romantismo tardio o uso de motivos,⁴ destituídos de função tonal e variados à exaustão, já indicavam que a forma musical não dependia totalmente das funções harmônicas tonais. Além desta mudança na questão harmônica, outra característica que surge no romantismo e seria fundamental para o modernismo é a preocupação com o timbre, de maneira que podemos afirmar que, assim como na pintura, o modernismo na música também significou uma volta da música para si mesma, para o som enquanto material composicional, cuja organização gerava a forma e o conteúdo.

Liberta do Sistema Tonal, e tendo o próprio som como horizonte para o experimentalismo, o modernismo musical viu surgirem tendências baseadas em técnicas composicionais bastante diversas, como aquelas apresentadas pelas obras de Claude Debussy (1862-1918), Arnold Schoenberg (1874-1951), Béla Bartók (1881-1945) e Igor Stravinsky (1882-1971).

É possível compreender, portanto, a música do início do século XX até o período Pós-Segunda Guerra Mundial como uma continuidade, pois mesmo as vanguardas posteriores a 1945, como o serialismo integral de Pierre Boulez (1925-) ou a música aleatória de John Cage (1912-1992), ainda são desenvolvimentos do modernismo. Por mais opostos que fossem os princípios composicionais de Cage e Boulez, os mecanismos pelos quais as obras são geradas não aparecem à superfície e os resultados sonoros não são percebidos como tão distantes, o que explica a recepção entusiasmada da *Segunda Sonata* para piano de Boulez pelos pintores expressionistas do círculo de John Cage em Nova York, quando Boulez vai à esta cidade em 1952. (COOK; POPLE, 2004, p. 350)

Desta maneira, nota-se que a narrativa modernista na música também se estende até meados dos anos 1960. E, assim como na pintura, podemos identificar como característica principal deste período a reflexão sobre o material, o que expande as possibilidades composicionais com a inclusão dos ruídos ao leque de sons musicais. Mas, neste momento, era ainda a ideia de romper com a tradição, representada pelo Sistema Tonal, e superá-la, que movia os movimentos modernistas.

A abertura para a realidade cotidiana e para os ruídos, já anunciada pela obra 4'33" de John Cage e pelas experiências da música concreta e eletrônica, são os primeiros indícios de um questionamento sobre "o que é a música?". Desvincu-

⁴ Uma definição interessante de motivo é encontrada em Schoenberg (Fundamentos da Composição Musical): "Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente." (SCHOENBERG, 1996, p. 35). Para Joseph Strauss o motivo são as unidades básicas de grande parte das músicas pós-tonais, porém, neste repertório "as características que identificavam um motivo - registro, ritmo e ordem -" são retiradas. (STRAUSS, 1990, p. 26).

lando-se da escrita musical tradicional e inserindo ao lado dos instrumentos musicais tradicionais fontes sonoras antes impensáveis, a música dos anos 1960 leva à reflexão sobre o papel do compositor, do intérprete e do ouvinte e modifica o foco que antes seria da obra para a experiência musical.

A partir de então, a multiplicidade, que toma conta do panorama composicional, torna impossível identificar um axioma que pudesse fundamentar o que seria a experiência musical contemporânea. Algumas características em comum podem ser encontradas nas obras daquele momento, principalmente no que diz respeito à organização do discurso musical, no qual tornam-se comuns a justaposição de elementos diversos, a colagem de trechos de obras do passado e a repetição de elementos como estruturadores do discurso. No entanto, nenhum destes processos de combinação dos objetos musicais pode ser elevado à categoria de princípio unificador de um estilo composicional.

Na verdade, tais elementos revelam um aspecto importante para a música daquele momento: uma nova relação com a temporalidade, uma relação disruptiva com o passado, frequentemente citado, de maneira a resultar em novos significados. Estes aspectos aparecem na obra *Sinfonia*, composta por Luciano Berio em 1968. Tal obra é tida como um marco para o pós-modernismo musical, não apenas pelas novidades que contém, mas, principalmente, pelo ano de sua composição, já que 1968 tornou-se um símbolo de ruptura com o passado, principalmente na esfera cultural.

A *Sinfonia* tem uma importância simbólica, mas outros compositores já haviam utilizado as colagens em suas obras, como George Rochberg, no primeiro movimento de *Music for the Magic Theater*, de 1965, e Bernd Alois Zimmermann, em sua obra *Musique pour les Soupers du Roi Ubu*, de 1966. (LOSADA, 2009). Embora utilizem o mesmo princípio quando efetuam colagens de obras do passado em determinados trechos das obras citadas, é importante notar que cada compositor cria um mundo sonoro particular e original em cada uma destas obras. Como afirma Losada, autora que analisou detalhadamente as três peças, “é surpreendente que elas compartilhem aspectos técnicos.” (LOSADA, 2009, p. 95).

Concluindo, podemos afirmar que a experiência pós-moderna estava ligada a novas maneiras de experienciar o tempo e o espaço. Na música isto seria possível não só através da música acadêmica, mas também em outras práticas musicais, que também estendiam a temporalidade linear, como o rock (GLOAG, 2012).

“Estas novas experiências podem ser entendidas tanto em termos de uma perspectiva histórica quanto de temporalidade musical, que, por conseguinte, abrem novos espaços estilísticos através do reposicionamento de músicas específicas do passado dentro de um novo contexto”. (GLOAG, 2012, p. 55)

Não só as citações das músicas do passado são marcantes para a música após os anos 1960, o que ocorre é uma multiplicidade de técnicas e, como observado por Losada, mesmo quando utilizam um mesmo princípio técnico, as obras soam de maneira muito particular. Isto faz com que a partir do final dos anos 1960 e início dos 1970 seja impossível definir uma premissa que esteja subjacente a toda a

produção musical, o que leva a uma impossibilidade de construção de uma narrativa totalizante, pois não há um fio condutor, como outrora fora a organização das alturas, que possa incluir toda a produção deste período.

4. Estreitamento entre Pintura e Música

O que permitiu uma unidade que manteve toda a história da pintura sob um mesmo pano de fundo, de Vasari ao modernismo, foi seu caráter mimético, que como sabemos, consiste em uma imitação ou representação da realidade. Em seguida, mesmo em se abandonando a mimese, uma narrativa mestra ainda continuava possível, pois as diferentes vertentes estilísticas trabalhavam, apesar do uso de diferentes técnicas, sob um mesmo conceito de arte, que no momento explorava seus limites através da investigação de suas próprias bases.

Dadas as devidas proporções, podemos fazer uma comparação da narrativa mestra da pintura, que se estende do Renascimento até o Modernismo, com a narrativa que se construiu sobre a história da música. Ambas narrativas possuem como base fundamental a atuação do artista ou compositor enquanto criador. A pintura tinha pressupostos miméticos e sua história contava esse processo de apropriação dos meios mais adequados para representar a realidade, até aproximar-se o século XX, quando então passa a representar a si mesma.

Paralelamente, a história da música é contada através das grandes obras de homens geniais que dominam, em cada época específica, as técnicas mais apropriadas da composição, levando sempre além o que fora conquistado pelos seus predecessores. Além disso, naturaliza-se as escalas musicais ocidentais, de maneira que a música de tradição europeia é vista como símbolo de uma sociedade desenvolvida, civilizada. A maneira como cada compositor manipula a escala, ou os materiais harmônicos que dela derivam, são a premissa para as histórias da música totalizantes, escritas a partir do século XVIII.

Ainda outro paralelo é possível. Podemos dizer que o mesmo fenômeno que ocorre com a pintura no Modernismo, quando esta abandona a representação da realidade para constituir-se em reflexão e experimentação sobre seu próprio material, ocorre com a música, tendo em vista que uma das principais características da preocupação dos compositores no século XX é com o timbre. Assim, com o modernismo musical ocorre a mesma preocupação com o “material” que ocorre com as artes visuais, o que nos permite concluir que o movimento modernista significou uma ruptura tanto para uma, quanto para outra arte. E assim como para a pintura, os anos 1960 também trariam para a música a reflexão sobre seus próprios fundamentos.

Arthur Danto localiza no trabalho *Brillo Boxes*, de 1964, de Andy Warhol, o momento a partir do qual uma narrativa mestra não pode mais ser aplicada, quando a arte deixa de ser apenas contemplativa, lançando o artista para a questão “o que é a arte?”. Na música costuma-se situar o início do pós-modernismo, ou utilizando conceito de Danto, período “pós-histórico”, com a obra *Sinfonia*, de 1968, de Luciano Berio. A partir destes marcos, não se tem uma maneira única de fazer arte, e nem se intenciona negar o passado, pelo contrário, nas duas áreas, é corrente o uso de ressignificação, através de citações e apropriações de obras do passado.

No entanto, na música talvez não tenha sido tão clara a questão filosófica que Danto coloca como marcante para a entrada da arte no período pós-histórico. Mas, certamente, a ampliação dos repertórios a serem estudados academicamente, além do estabelecimento da música eletrônica, da eletroacústica e das paisagens sonoras, levaram à reflexão sobre o conceito de música, que extrapola a ideia de “obra”, levando as narrativas atuais a ampliarem seus enfoques substituindo a centralidade da “obra” pela ideia de “experiência musical”.

O presente trabalho apenas aponta para possíveis aproximações entre a história da música e das artes visuais, tal como pensada por Arthur Danto, que evidencia tanto a questão narrativa, do percurso histórico da arte, quanto a emergência de um questionamento filosófico levado a cabo pela própria arte. Sob esta ótica, pode-se concluir que é possível ver o desenrolar das duas áreas de maneira paralela, com similaridades principalmente nos momentos de ruptura. Concluimos, portanto, que é factível afirmar que, a partir de meados dos anos 1960, tanto as artes visuais quanto a música entraram em um novo período, marcado pela reflexão sobre sua própria condição enquanto arte, diferindo dos séculos anteriores e adentrando um período que Danto denomina pós-histórico.

Referências

BAZIN, Germain. **História da História da Arte: de Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BROFSKY, Howard. Doctor Burney and Padre Martini: Writing a general history of music. **The Musical Quarterly**, v. LXV, n. 3, p. 313-345. jul. 1979. Nova York: G. Schirmer.

CAVALLINI, Ivano. L'idée d'histoire et d'harmonie du Padre Martini et d'autres penseurs de son temps. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**. v. 21, n. 2, p. 141-159. dec. 1990. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/837020>> Acesso: 06 ago. 2015.

COOK, Nicholas, POPLÉ, Anthony. (eds). **The Cambridge History of Twentieth-century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte: a Arte Contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2010.

FIANCO, Francisco. Após o fim da arte, de Arthur Danto. **História: Debates e Tendências**. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo, v. 12, n. 2, p. 377-382. jul/dez. 2012. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rhdt/issue/view/355>> Acesso: 10 ago. 2015.

GLOAG, Kenneth. **Postmodernism in Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

LOSADA, Catherine. Modernism and Postmodernism: Strands of continuity in collage compositions by Rochberg, Berio and Zimmermann. **Music Theory Spectrum**. v. 31, n. 1, p. 57-100. Spring. 2009. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2009.31.1.57>> Acesso: 10 ago. 2015.

MERCER, Frank (ed). **General History of Music: from the earliest ages to the present period (1789), by Charles Burney**. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 2001.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. **Abordagens do Pós-moderno em Música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

REGO, Agnaldo. Sobre a importância das *Brillo Boxes* para o conceito de arte de Arthur Danto. **Anais da III Semana de Pesquisa em Artes**, Rio de Janeiro: UERJ, p. 403-414, 2009.

STRAUSS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1996.

Recebido em: 12/08/2015 - Aceito em: 29/04/2016