

Retórica, estética e persuasão

Aristóteles, Hume e Schoenberg: sobre a crença no belo

Antonio Herci Ferreira Júnior*

O que temos por leis são talvez apenas leis que nos permitem compreender, mas não leis que fundamentem a obra de arte.

(SCHOENBERG, 2001, p. 29)

Resumo:

O que existe em comum entre as grandes obras musicais? Alguma essência de beleza? O puro costume, massacrado por interesse comercial ou ideológico?

Para tratar dessa questão, procura-se aqui, na abordagem do belo – como fundamento de valor da obra musical – não identificar uma essência, mas discernir os meios utilizados para a sua persuasão, pública ou privada.

Aristóteles apresenta a Retórica e a Dialética como duas espécies de um mesmo gênero de arte que interpreta a maneira como se dá a produção da prova ou a persuasão no processo discursivo, ou seja, no logos.

Pretende-se situar a Estética nesse mesmo gênero, de forma que se aborde o belo a partir da produção de sua certeza, vale dizer, pela persuasão.

Interpreta-se, ainda, o papel do hábito e do costume nessa certeza de beleza, segundo as concepções humeanas sobre o processo de construção de crença habitual: a relação entre impressões e ideias a partir de um sistema interno à obra, um discurso de convencimento baseado na expectativa de determinados movimentos e a crença habitual na regularidade.

*A questão central aqui enfrentada diz respeito ao que se considera ser o maior e mais característico traço da música do Século XX: **a banalização de sua presença no cotidiano** e a perda do referencial de valor essencial do objeto de arte.*

Palavras-chave: persuasão; crença estética; hábito.

□ Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

Résumé:

Qu'y-a-t-il en commun parmi les grandes oeuvres musicales? Quelque essence de beauté ? La pure habitude, massacrée par l' intérêt commercial ou idéologique?

Pour traiter cette question, on cherche ici, en abordant le beau—comme fondement de valeur de l'oeuvre musicale—ne pas identifier une essence, mais discerner les moyens utilisés pour sa persuasion , publique ou privée.

Aristote présent la Rhétorique et la Dialectique comme deux espèces d'un même genre d'art qu'il interprète la manière de comme succède la production de la preuve ou la persuasion dans le processus discursif, c'est-à-dire, dans le logos.

On prétend situer L'Esthétique dans ce même genre, de façon qu'on aborde le beau à partir de la production de la certitude, ça vaut dire, par la persuasion.

On joue le rôle de l'habitude et du coutume dans cette certitude de beauté, selon les conceptions huméennes sur le processus de construction de croyance habituelle: le rapport entre les impressions et les idées à partir d'un système interne à oeuvre, un discours de persuasion basé sur l'attente de certains mouvements et la croyance habituelle à la régularité.

*La question centrale abordée ,ici , concerne à ce qui est considéré être le plus important et le plus caractéristique trace de la musique du XXème siècle: **la banalisation de sa présence dans le quotidien** et la perte du référentiel de la valeur essentiel de l'objet d'art.*

Mots-clé: persuasion; croyance esthétique ; habitude.

“**Teoria ou sistema expositivo?**” 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.

Quando ouvimos uma música ouvimos objetivamente o som que resulta de notas, escalas, técnicas de *harmonias* ou contrapontos e combinações de timbres dos diversos instrumentos. Por qual dos sentidos poderia ser percebido o *belo*, se é que ele existe manifesto ou como expressão da arte!?

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 p. 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 naturais 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, p. 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, p. 45).

A forma de enfocar 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 grandes rupturas.

Com efeito, tem-se considerado, desde então, como características marcantes da música do século XX, a ruptura, o arrojo, a multiplicidade, quebra das dualidades, oposições ou paradigmas da tradição. Com isso constituindo o que se configuraria como uma espécie de *tradição de modernidade*:

*[...] ao menos enquanto houver a necessidade consumista da absorção ininterrupta de mais e mais vanguardas, que se sucedam dia após dia, hora após hora, numa evidente prova de **imaturidade** de um modo geral no que diz respeito a uma profunda assimilação do repertório cultural a ela até então legado pela história e por suas contradições classistas. (MENEZES FILHO, 2002, p. 385, grifo meu)*

Surpreendemo-nos com o grau e profundidade em que operam tais mudanças: a liberação da dissonância, a quebra da estrutura formal; violação dos princípios de contraponto; dodecafonias; integração do ruído; formações inusitadas; *digitalização!*...

No entanto, por mais que levemos tais raciocínios adiante, acabaremos por encontrar outra característica, talvez mais marcante da música do século XX do que a ruptura e a modernidade: a **banalização dela no cotidiano**. Sem que se queira significar por banal algo *ruim* ou *decadente* em si mesmo: apenas *trivial*.

Da origem do homem (se não descendemos de civilizações *Atlantes* ou marcianas, evidentemente) até o século XIX, a audição musical ocorria em lugares próprios, onde se ouvia e se fazia música. Fosse onde fosse – na taberna, casas, igrejas ou palácios – a música era especial diante da vida pelo simples fato de que não a encontrávamos na vida comum do dia a dia. A partir do final do século XX, especial é conseguir *não* ouvir música, já que toda e qualquer atividade cotidiana parece estar acompanhada de uma *trilha sonora*.

Em contraste com essa trivialização e aumento substancial do acesso e difusão da música, que já se anunciava em sua época, *Schoenberg* aparece tentando recuperar, na arte, um sentido originário, que possa estabelecer um marco de validade, um valor *racionalizável* e tratável pelo logos. Que não precise valer-se do dogmatismo nem do naturalismo.

Perda da essencialidade

A tradição crítica e marxista, por outro lado, segue a linha da crítica 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 Lukács (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 *Des Brosses*¹ (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 problema é que supor tal (sobre)determinação do modo de produção no controle do gosto, ou mesmo da *força produtiva* na constituição do *modo de produção* ou *forma de vida*, nos levaria a supô-la também sobre a própria consciência humana, de forma que a produção da mercadoria, da mais valia e da reprodução do capital também seriam *fábricas de consciências*. Ou de esvaziamento de consciência. Mas não é esse o caso do mundo. Como não é o caso de ressuscitar os mortos, mas apenas chorá-los e seguir em frente.

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

¹ *Des Brosses* foi quem em 1760, no livro indicado na bibliografia, cunhou o termo *fetichista*, derivando da palavra *fetiço*, 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.

banalidade, as preciosidades que deve haver – ou a falta do que pode nem haver mais – na arte musical (ADORNO, 2011).

A banalização da música no cotidiano, entretanto, torna-se *indecidível* para esta teoria: se é um *princípio* ou *fim* de movimento, nessa possível causalidade da teleologia da determinação da força produtiva. Por outro lado, sempre restará a dúvida de se é realmente sinal de uma decadência *generalizada e sistêmica* ou a expressão de outro tipo de valor: a arte pode ser encontrada em qualquer lugar, mesmo onde se supõe que não.

Crença estética

Tomemos aqui outro caminho: o *belo* 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.

Uma disputa sobre as formas de *dizer* o mundo, no sentido em que *pronunciar* organiza materialmente a vida: o belo da obra de arte diz algo; reconhecer o belo e pronunciar-lo diz outro algo, que ganha estatuto estético, com numa espécie de “*metamovimento*” de *valoração*.

Pronunciar-se sobre a posse de um terreno, a configuração de uma hierarquia e sobre o que é *belo* parecem, nesse sentido, serem formas muito semelhantes de *falar sobre a materialidade das relações*.

Dizer sobre o que é belo é algo que envolve um tratamento do objeto, mas também, ou principalmente, um tratamento do espectador: pela forma de estabelecer uma vinculação ideológica que o insira em um jogo de significados onde a própria observação da beleza seja um valor. A certeza da afirmação do belo é proporcional à certeza de seu reconhecimento e estes dois a garantia de validade.

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 (idem, p. 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, pg. 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, pg. 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*²; (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.³ Faz-se necessário um *algo mais* que dê vivacidade a essa *expectativa* e que estabeleça essa *crença* no discurso estético.

Existe algo, que chamamos de BELO: uma *idéia* 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*. Que satisfaça a determinadas expectativas, tanto *formais* quanto de *desenvolvimento* ou *desenlace*.

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.

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.

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

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

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 a *idéia do belo*. Ela não é, como vimos, arbitrário, no sentido de que gostamos do que queremos. Antes, “somos levados a reconhecer o belo”.

A produção da idéia 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 idéia 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, p. 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. 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*.

Aristóteles apresenta a *Retórica* e a *Dialética* como duas espécies de um mesmo gênero de *arte* que interpreta a maneira como se dá a produção da *prova* ou a *persuasão* no processo discursivo, ou seja, no *logos*. Pensemos a *Estética* nesse mesmo gênero, de forma que se aborde o *belo* a partir da *produção de sua certeza*.

A retórica é a outra face da dialética, pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular. (ARISTÓTELES, 2005, 1354a)

Essas duas *disciplinas*, relacionadas neste fragmento – que inicia a *Retórica* – são normalmente tomadas como muito distintas, já que a **dialética**, através do *silogismo* parece falar de questões seguramente demonstradas e verdadeiras, articulando o

discurso de forma tal que a conclusão seja necessariamente tirada de sua constituição interna. Como no exemplo do famoso silogismo: “todo homem é mortal; Sócrates é homem; logo: Sócrates é mortal!”

Além disso, as *indicações*, que além dos silogismos são a outra ferramenta da dialética, faz com que a razão dê passos seguros no entendimento da verdade.

Já a *retórica* é tida como uma espécie de arte da enganação, onde tudo vale para o convencimento do interlocutor. Coisa típica de político, muitos diriam. No entanto, Aristóteles vai mostrar que isso é uma visão superficial da retórica e que os processos a que se prestam as *duas artes ou técnicas* são bastante semelhantes.

A retórica, segundo Aristóteles, não se ocupa de produzir fórmulas de um *discurso de convencimento*, ou uma diversidade de modelos prontos, como se supõe. Isso fazem os manuais que se espalham e que tratam apenas de uma parte superficial, da retórica. “É evidente que ela [a retórica] é útil e que **sua função não é persuadir mas discernir os meios de persuasão** mais pertinentes a cada caso.” (1355b, grifo meu)

A diferença entre elas é que a dialética tem que explicitar todas as suas premissas e o silogismo deve levar o interlocutor *necessariamente* à conclusão pretendida, se houver concordâncias com as premissas, que devem ser TODAS apresentadas.

A retórica, entretanto, articula não o discurso sobre o real, mas sobre o verossímil e não precisa apresentar todas as premissas, podendo omiti-las em função de verdades ou conclusões ancoradas no senso comum, vale dizer: na habitualidade. Se retomássemos o exemplo anterior do silogismo, poderíamos analogamente construir uma argumentação retórica da seguinte forma: “A tirania há de ter um fim, pois o imperador é apenas homem!”

Essa forma de argumentar e persuadir por premissas ocultas se chama *entimema*, e é o instrumento *lógico* da retórica, tanto quanto o *silogismo* o é para a dialética. A própria frase apresenta aqui, de Aristóteles, que abre o tratado, é a formulação de um entimema, conforme se observa pela primeira ocorrência de “pois”.

Por outro lado, Aristóteles vai relacionar a indução do método dialético à apresentação de *exemplos* e *paradigmas*, no método retórico.

Verdade e persuasão

O interessante a ser notado na relação entre *persuasão* e *demonstração* é que não necessariamente tenham uma relação direta. O exemplo mais notável não precisa ser tirado da Filosofia e pode ser encontrado na vida cotidiana quando sabemos de forma segura, racional e demonstrada que algo nos faz mal e mesmo assim somos persuadidos a fazer justamente o que desaconselha a razão. Exemplos citados por Freud sobre a escolha dos parceiros, ou a escolha de hábitos ou vícios atestam isso.

O mais notável é que, além disso, parece que têm uma relação inversa, ou seja, o que mais se demonstra parece não ser próprio para a persuasão.

A dialética, que tem a necessidade de explicitar todas as suas premissas e demonstrar a cada passo a sequência que têm entre si é menos persuasiva do que a retórica, que convence do verossímil.

A persuasão estética *arrebata*, em um grau de persuasão maior que o da retórica. Isso porque quem está diante do belo está plenamente convencido e persuadido disso.

A estética apresenta um grau máximo de persuasão, não tem necessidade de premissa alguma e, oposto à dialética, é totalmente avessa à demonstrabilidade.

Por outro lado, o paradigma e o exemplo análogos, na retórica, à inferência lógica da dialética (como condução da mente), no caso da estética tem relação com o *tema*. A crença neste caso manifesta-se diretamente na expectativa da articulação entre as redundâncias e o afastamento dos temas, considerando-se aqui tema em um sentido mais amplo que o aspecto melódico.

Como dirá Pascal: “somos autômato tanto quanto espírito” (252). Talvez venha daí o notável vínculo que a persuasão tenha com o hábito.

O costume torna as nossas provas mais fortes e mais críveis; inclina o autômato, o qual arrasta o espírito sem que este o perceba. Quem demonstrou que amanhã será dia, e que morreremos? E haverá algo em que mais se acredite? E, pois, o costume que nos persuade disso; ele é que faz tantos cristãos, ele é que faz os turcos, os pagãos, os artesãos, os soldados, etc. (PASCAL, 1973)

A “verdadeira” eloquência persuade *pela doçura* e não pela autoridade: “como tirana e não como monarca” (15).

Mata da Juréia, 21 de agosto de 2011

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição in Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

_____. *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.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. P. F. A. e A. do nascimento P. e notas de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e imprensa nacional-casa da Moeda. v. VIII, tomo I, 2005.

- DE BROSSES, Charles.** *Du culte des dieux fétiches*. Paris: Fayard, 1988.
- HUME, David.** *Do padrão do gosto* [ESSAYS, MORAL, POLITICAL AND LITERARY]. Trad. J. P. G. M. e A. M. D'oliveira. In: **Ensaio morais, políticos e literários**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Tratado da Natureza Humana* [TRATAISE]. Trad. trad D. Danowski. São Paulo: UNESP - Imprensa Oficial, 2001.
- LUKÁCS, Gyorg.** *História e consciência de classe estudos sobre a dialética marxista* [GESCHICHTE UND KLASSENBEWUSSTSEIN]. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MENEZES FILHO, Florivaldo.** *Apoteose de Schoenberg : tratado sobre as entidades harmônicas*. Cotia SP: Ateliê Editorial. 2º ed., 2002.
- PASCAL, Blaise.** *Pensamentos* [PENSÉES]. Trad. S. Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SCHOENBERG, Arnold.** *Harmonia* [HARMONIELEHRE]. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.