

Os Quatro Temperamentos: uma Proposta Analítica da Expressão Musical Referenciada na Obra *Thema mit vier Variationen* de Paul Hindemith

The Four Temperaments: an Analytical Proposal for Musical Expression Referenced after Paul Hindemith's "Thema mit vier Variationen"

Luciano de Freitas Camargo

Universidade de São Paulo

luciano.camargo@usp.br

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo

ptsalles@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma proposta analítica da expressão musical a partir da teoria dos quatro temperamentos com uma abordagem contemporânea. Partindo da referência da obra *Thema mit vier Variationen "Die vier Temperamente"* de Paul Hindemith, onde o compositor realiza quatro variações sobre um tema flexionadas de acordo com os quatro temperamentos – sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico - este estudo propõe o estabelecimento de parâmetros musicais determinantes para a flexão emocional da expressão musical. Estes parâmetros são deduzidos das referências da música de Paul Hindemith cruzadas com outras referências históricas da música ocidental, permitindo identificar um *Zeitgeist* emocional revelado na música.

Palavras-chave: análise musical; expressão musical; Paul Hindemith; temperamentos

Abstract: This work presents an analytical proposal for musical expression after the four temperaments theory in a contemporary approach. Departing from the reference of Paul Hindemith's *Thema mit vier Variationen - Die vier Temperamente*, where the composer performs four variations on a theme based on the four



temperaments – sanguine, phlegmatic, melancholic and choleric – this study proposes the establishment of musical parameters for the emotional inflexion of musical expression. These parameters are deduced from references from Paul Hindemith’s music considered in relation to other historical references of Western music, and work as means to reveal an emotional Zeitgeist in music.

Keywords: musical analysis; musical expression; Paul Hindemith; temperaments

1 - Introdução

Em 29 de novembro de 1902 foi apresentada pela primeira vez a *Sinfonia nº 2 “Os quatro temperamentos”* de Carl Nielsen, uma obra em quatro movimentos, cada um deles com o subtítulo de um dos quatro temperamentos relativos à antiga teoria de Hipócrates: sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico. Foi provavelmente a primeira obra que fez referência direta aos quatro temperamentos desde o período barroco, quando postulados retóricos baseados na teoria dos quatro temperamentos ainda tinham considerável influência na composição musical.

Depois de Carl Nielsen, Paul Hindemith escreveu, em 1940, uma obra chamada *Thema mit vier Variationen “Die vier Temperamente”* para piano solo e orquestra de cordas, onde cada uma das quatro variações é baseada em um dos quatro temperamentos.

É interessante observar de que forma, no século XX, a teoria dos quatro temperamentos voltou a suscitar analogias com a expressão musical. Tendo sido um importante elemento na poética musical do século XVII, o entendimento de que a sistematização da capacidade da música de suscitar estados de espírito foi sendo abandonado pouco a pouco. As discussões sobre a oposição entre música absoluta e música programática no século XIX, apesar de se aproximarem da questão da flexão emocional, tampouco voltaram a abordar a teoria dos quatro temperamentos de forma relevante.

Descartada a “funcionalidade” da música proposta pela retórica seiscentista, permaneceu ainda uma questão: termos musicais como *agitado*, *lúgubre*, *afetuoso*, *dolente*, *lamentoso* constituem qualidades de estados de espírito, e constituem importantes indicações para a interpretação musical. Ou seja: o compositor compreende, de forma consciente ou não, que da música emanam determinados estados de espírito. Isto não significa que esta manifestação seja capaz de agir de forma unívoca no ouvinte como propunham os retóricos antigos, mas é evidente que toda música apresenta uma flexão emocional análoga às expressões humanas. Esta flexão emocional pode ser observada largamente em estudos musicológicos, onde se verifica uma ocorrência constante de termos como *melancólico*, *agitado*, *tranquilo* etc. Não obstante, ainda não foi realizada uma



sistematização dos parâmetros musicais que conduzem à caracterização destas flexões emocionais na expressão musical, uma vez que os termos citados não são os únicos indicativos da flexão emocional da música. Pelo contrário, verifica-se que esta flexão emocional emana dos próprios elementos musicais da partitura, portanto passíveis de uma visão analítica que transcenda as meras indicações literais.

Observando a obra de Paul Hindemith, que se propõe a escrever variações com flexões emocionais definidas, é possível identificar parâmetros que se relacionam com outras referências históricas que podem indicar um caminho para o desenvolvimento de uma sistematização analítica.

Neste contexto, os quatro temperamentos de Hipócrates surgem como uma perspectiva consistente para a sistematização das flexões emocionais. Não de forma inflexível, tal qual foram consolidados nas teses de Kant, mas de forma cardeal, como pontos de orientação das flexões emocionais, que se apresentam de forma complexa e dinâmica no decorrer do discurso musical.

2 - Apreensão emotiva

Eero Tarasti, um dos precursores da utilização de ferramentas semióticas na análise musical, observou nos estudos de Peirce uma correlação entre os elementos das três categorias fenomenológicas, que representam as três fases de apreensão da realidade, com o processo de apreensão da música enquanto signo (Tarasti 2002, p. 10). O próprio exemplo de Peirce provém da música: “Quando ouvimos uma melodia, a impressão primária é de ordem emotiva, ainda que em nível caótico, sem reconhecer qual é a peça musical ou seu autor – esta é [a categoria] primária. A impressão secundária consistirá no reconhecimento da obra. A apreensão terciária envolverá o raciocínio, que permitirá a identificação de inferências sobre estilo e estrutura, e tudo o que possa se assemelhar a outras obras” (Peirce *apud* Tarasti 2002, p. 10).

Esta apreensão primária sistematizada por Peirce, uma apreensão de ordem emotiva, é tão natural que suas referências são encontradas desde tempos remotos até a atualidade. No século VII, antes mesmo do desenvolvimento da escrita musical, Isidoro de Sevilla declarava “Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus” (Sevilla *apud* Dahlhaus 1967, p. 28). A teoria dos afetos, desenvolvida desde o período barroco a partir de premissas platônicas, buscava sistematizar certas recorrências técnicas associando-as a expressões afetivas ou emocionais, e foi descrita por Michael Pretorius (*Syntagma musicum*, 1619), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Johann Mattheson (*Der Vollkommenen Capellmeister*, 1739), Seth Calvisius (*Melopoia*, 1602), entre tantos outros (Unger 2004, p. 99).



Dmitri Chostakovitch, compositor russo do século XX, menciona inúmeras vezes em seus artigos sobre composição musical a propriedade da música de suscitar estados de espírito. No artigo *Conhecer e amar a música – uma conversa com a juventude*, publicado em 1958, ele afirma que “[...] o importante é que [a música] forme um estado de espírito na alma do ouvinte”¹ (Chostakovitch apud Brockhaus 1962, p. 167). Já no artigo *Conversa com Jovens Compositores* publicado na revista *Sovietskaia Muzyka* em 1955, o compositor manifesta sua atenção para com a utilização de contrastes de temperamento na música. Ele afirma que “a música não pode permanecer de forma prolongada em um único temperamento [*Stimmung*] – heroico, animado, meditativo, lamentoso etc. O contraste é sempre necessário”² (Chostakovitch apud Brockhaus 1962, p.153).

A partir da observação de inúmeras referências à capacidade da música em expressar primariamente estados de espírito, propomos o estabelecimento de uma ferramenta analítica baseada referencialmente nos quatro temperamentos de Hipócrates de Cós e Galeno de Pérgamo, aplicados à música a partir de referências musicais definidas. Entende-se neste estudo, portanto, o termo “temperamento” enquanto “tendência disposicional” ou “humor”, não tendo qualquer relação com o termo musical “temperamento” relacionado a questões de afinação ou valores de referência das notas musicais medidos em Herz.

3 – Origens e desenvolvimento da teoria dos quatro temperamentos

A teoria dos quatro temperamentos tem suas origens na Grécia antiga, com Hipócrates de Cós (séc. IV a.C.), e suas premissas foram desenvolvidas e amplamente empregadas na medicina durante o primeiro milênio da era cristã, em especial a partir da atuação de Galeno de Pérgamo (Martins et al. 2008, p. 9). Porém, a atribuição de um determinado temperamento a um determinado indivíduo era tida como absoluta – ou seja, haveria quatro tipos de personalidade pré-definidas, e para cada uma delas haveria um único tratamento adequado. Esse pensamento restritivo foi apreendido por Kant, que apresentou de forma sistemática os quatro temperamentos humanos no livro *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.

Kant (1833, § 87) identifica o caráter de uma pessoa a partir de duas classes: a primeira apresenta os sinais físicos de diferenciação do ser sensível, enquanto a segunda contempla a capacidade racional de livre pensamento do indivíduo.

¹ Wichtig ist allein, daß sich in der Seele des Hörers eine besondere Stimmung bildet (tradução nossa).

² Die Musik kann nicht lang in einer Stimmung – heroisch, fröhlich, nachdenklich, trauernd usw. – verharren. Stets ist der Kontrast notwendig (tradução nossa).



Segundo o autor, as características podem então ser divididas em: naturais ou próprias da natureza; temperamentos ou tipo sensitivo e caráter ou tipo de pensamento. Referindo-se aos temperamentos, Kant diferencia a dimensão fisiológica, que trata dos fluidos e da constituição corporal, da dimensão psicológica, que ele denomina *temperamento da alma*, que é identificado também com o sentimento (*Gefühl*) e as faculdades volitivas (*Begehrungsvermögen*). Os quatro temperamentos podem ser identificados principalmente por suas características e são divididos em temperamentos sensitivos, que compreendem o sanguíneo e o melancólico (opostos entre si) e os temperamentos de atividade, que compreendem o fleumático e o colérico. Kant esclarece que os temperamentos não têm uma relação direta com emoções determinadas, como alegria ou tristeza – estas emoções incidem de forma diferente segundo o temperamento do indivíduo.

Hans Jürgen Eysenck (1916-1997), psicólogo alemão radicado na Inglaterra e considerado um dos mais importantes pesquisadores da psicologia científica no século XX, escreveu vários trabalhos dedicados ao estudo da personalidade. Em seu livro *The Biological Basis of Personality* (Eysenck 1967/2006), ele apresenta uma teoria moderna sobre a personalidade baseada nos quatro temperamentos de Hipócrates. Ao contrário do pensamento de Kant e seus predecessores, sua teoria considera os quatro temperamentos como pontos extremos de um sistema cardeal, que jamais podem ser considerados de forma absoluta, ou seja, um indivíduo sempre apresentará elementos dos quatro temperamentos combinados, apesar da incidência predominante de um temperamento específico de forma principal, e possivelmente de um ou mais temperamentos de forma secundária. Com este postulado, Eysenck também tipifica os quatro temperamentos através de suas características, tal qual feito por Kant, porém, de um ponto de vista clínico. Transcrevemos a seguir um resumo da explicação dos temperamentos segundo Kant ao lado das referências modernas de Eysenck:

- Sanguíneo (*leichtblütig*): pode ser rápido e fortemente afetado, porém sem ser profundo ou durável. Despreocupado, esperançoso, dá muita importância a tudo inicialmente. Promete, mas não mantém a palavra, porque não pensou sobre o assunto anteriormente; é amável e atencioso, mas com frequência é devedor e precisa de prazos. É engraçado e extrovertido, amigo de todos. Está sempre ocupado, mas não dá tanta importância às coisas (Kant 1833, p. 253). Características típicas segundo Eysenck: sociável, indolente, descuidado, agitado, contido.
- Melancólico (*schwerblütig*): a afetação é menos contundente, mas profunda e duradoura. Dá sempre muita importância às suas coisas; sempre encontra



alguma razão para preocupar-se e dá muita atenção às dificuldades; raramente faz promessas, pois sabe que seu cumprimento é difícil (Kant 1833, p. 254). Características típicas segundo Eysenck: angustiado, ansioso, sério, pensativo, lamentoso, desconfiado.

- Colérico (*warmtblütig*): é esquentado e rapidamente estoura, como fogo de palha. Sua atividade é imediata, mas não é duradoura. Orgulhoso, preocupa-se mais com as aparências (Kant 1833, p. 255). Características típicas segundo Eysenck: afetado, egocêntrico, exibicionista, exaltado, histriônico, ativo.
- Fleumático (*kaltblütig*): apresenta a tendência à inatividade, não é disposto a grandes feitos ou trabalhos. Com uma certa insensibilidade, dedica-se mais ao sono e à saciedade. Encontra-se no meio termo das afetações – nem se entrega imediatamente, nem demora, e mantém seu estado por tempo adequado, portanto mostra-se predominantemente sério. Mas é também manhoso e de espírito leve. Paciente e tolerante (Kant 1833, p. 256). Características típicas segundo Eysenck: razoável, controlado, com princípios arraigados, persistente, estável, tranquilo.

Eysenck apresenta um gráfico (Eysenck 1967/2006, p. 35) onde são relacionadas características típicas de cada temperamento, segundo as descrições feitas por Kant e os eixos de mutabilidade dos temperamentos propostos por Wilhelm Wundt. Compreendendo que a música, primariamente, suscita estados de espírito, reelaboramos este gráfico (Figura 1), relacionando as características temperamentais definidas por Eysenck a termos correntes do jargão musical, muitos deles recorrentes nas indicações de andamento e caráter das partituras. Algumas características encontram-se propositalmente nas áreas limítrofes entre os temperamentos. Muitas destas características não podem ser definidas em termos absolutos de forma conveniente em um único temperamento, mas reúnem elementos combinados.



Colocando-se em termos conceituais, propomos então que os temperamentos sejam definidos como uma flexão emocional da expressão musical, identificada com as tendências disposicionais ou humores humanos, podendo ser compreendida como o *mood* na língua inglesa ou *Stimmung (Laune)* na língua alemã. Esta proposta diferencia-se da doutrina dos afetos por compreender os temperamentos como uma propriedade da música, e não uma finalidade, e como tal, passível de ser analisada. A caracterização dos temperamentos é evidentemente manifesta através de determinados elementos musicais recorrentes, como movimentos rítmicos ou sonoridades específicas, assim como os tópicos musicais³. Porém os temperamentos apresentam uma identificação genérica e não marcada, que a despeito de não ser passível de uma determinação exata, está sempre localizada em algum ponto do campo circunscrito entre os quatro pontos cardeais dos temperamentos definidos por Hipócrates de Cós.

Partindo desta premissa, é importante observar que os temperamentos são impressões primárias (identificadas com a primeira categoria de Peirce), não marcadas e não identificadas com elementos significativos específicos como são os tópicos de significação musical. Pelo contrário, é exatamente a propriedade significativa do tópico que implica na expressão de um determinado temperamento, sendo então associado à sua dimensão significativa, e por isso surge uma área de identidade comum. Essa coincidência de expressões advém do uso dos mesmos recursos musicais, porém revelam dimensões diferenciadas. Enquanto o tópico é passível de investigação semântica através de associações culturais de sua expressão musical, ou seja, a categoria terciária de Peirce, os temperamentos simplesmente denotam o estado emocional que emana daquela ideia musical e, portanto, encontram-se na categoria primária. Por esta mesma razão o temperamento de uma determinada expressão musical constitui o primeiro elemento apreendido pelo ouvinte, independentemente de sua capacidade perceptiva de cognição dos elementos secundários, como serão os tópicos em suas especificidades ou outras referências que podem estar contidas no discurso musical.

Danuta Mirka, em sua introdução ao compêndio *The Oxford Handbook of Topic Theory*, afirma que existem convenções musicais que interagem com os tópicos musicais, mas que não estabelecem tópicos por si por não tornar reconhecíveis estilos ou gêneros, e declara que “os afetos formam parte da significação tópica” (Mirka 2014, p. 2).

³ A introdução do conceito de tópicos de expressão musical foi feita por Leonard Ratner no livro *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980), onde os tópicos são definidos como “um léxico de figuras características (tipos e estilos) sujeitos do discurso musical ” (Ratner 1980, p. 9).



Karsten Eskildsen, referindo-se à *Sinfonia n.º 2 “Os temperamentos”* de Carl Nielsen, faz uma série de comentários que vão ao encontro às premissas desta hipótese:

[Na *Sinfonia n.º2*] Carl Nielsen não descreve cada um dos tipos de personalidade ou suas características como condições básicas, o que poderia resultar em um trabalho ‘fechado em si’ – diretamente oposto à sequência dinâmica de uma sinfonia através de seus quatro movimentos, que devem existir de forma orgânica. Em vez disso ele diferencia cada temperamento com um número de camadas que cria dinamismo em cada movimento. Neste sentido, a transição de cada um dos movimentos não é tão abrupta, ajudando a justificar a sensação de uma sequência cíclica e real. Isto coincide com a concepção de Nielsen sobre a significância dos quatro temperamentos: estes não são rótulos que podem ser colocados em um indivíduo, mas elementos que podem estar contidos ao mesmo tempo em cada ser humano, completando cada um em encontros entre diferentes seres humanos⁴ (Eskildsen 1999, p. 46)

O pensamento de Carl Nielsen confirma a percepção de que a determinação do temperamento na música é por natureza imprecisa, uma vez que elementos de diferentes temperamentos se misturam, em maior ou menor grau, em todas as músicas (assim como ocorre na personalidade humana, segundo Eysenck 1967/2006). Mesmo considerando esta imprecisão, propomos que é possível identificar elementos musicais recorrentes que podem ser considerados referenciais para a identificação dos temperamentos na música. Esta proposta baseia-se na observação de recorrências elementares ao longo da história da música ocidental desde o período barroco até sua culminância no século XX, onde podem ser observadas de forma literal nas obras de Nielsen e Hindemith, que se propõe nominalmente a exprimir os temperamentos através da música.

Partindo da observação destes recorrentes elementos musicais, foram levantadas características musicais típicas que podem ser consideradas como paradigmas elementares da flexão emocional da música, e por isso podem ser

⁴ “Carl Nielsen did not describe either type of personality or the characters as basic conditions, which could easily lead to the work ‘folding in on itself’ – directly opposed to the dynamic sequence of the symphony through four movements that belong (or ought to belong) organically together. Instead he differentiated each temperament which has a number of musical layers that create dynamism in each movement. In this way, the transition from movement to movement is not so abrupt as might be feared, helping to justify the feeling of a real, cyclic sequence – which the symphony by nature actually is. That also agrees with Nielsen’s own conception of the significance of the four temperaments: they were not labels that could be attached to a single individual, rather elements that could be contained at the same time in each human being, complementing each other in meetings between different human beings. Thus, Nielsen’s music once again came to express something universal” (tradução nossa).



inter-relacionadas com os temperamentos. É interessante observar que estas características normalmente são comuns a pares de temperamentos e opostas ao outro par, de forma que somente o cruzamento destas características possibilita uma identificação mais precisa de um determinado temperamento. Na tabela 1 são apresentados alguns destes elementos, onde é possível observar a correlação com os quatro temperamentos.

<i>Propriedade enfática</i>	<i>Temperamento</i>	<i>Elementos musicais</i>
RITMO	Sanguíneo	Pulsção marcada; andamento rápido; movimentação harmônica intensa (predomínio de consonâncias e movimentos cadenciais); modos com terça maior; intensidade forte; textura <i>tutti</i> . Característica típica de dança.
	Colérico	Sequências de notas curtas; andamento rápido; escalas e harpejos; sonoridades dissonantes (sem resolução) e cromatismo; modos com terça menor; alternância súbita de intensidades; textura <i>tutti</i> .
MELODIA (alturas)	Fleumático	Nota pedal (noção de estabilidade); sonoridade consonante (pouca movimentação harmônica); modos com terça maior; intensidade <i>piano</i> e andamento moderado; textura <i>solo</i> .
	Melancólico	Melodia <i>cantabile</i> ; sonoridade de dissonâncias e resoluções; modos com terça menor; notas longas; intensidade <i>piano</i> ; andamento lento (pulsção não evidenciada); textura <i>solo</i> . Característica típica de canção.

Tabela 1: Elementos musicais referenciais dos temperamentos.

É evidente que as características apresentadas nesta tabela não constituem elementos estritos de uma classificação rígida. Trata-se simplesmente de uma relação de referências pontuais, cuja recorrência justifica a menção. As indicações harmônicas de consonância e dissonância não ignora a natureza transitória intrínseca das progressões harmônicas. São consideradas “sonoridades dissonantes” as sequências onde se verifica o encadeamento de acordes dissonantes sem resoluções convencionais e notável predomínio de dissonâncias. Mesmo quando se considera “predomínio de consonâncias”, igualmente não se ignora que o movimento harmônico perpassa regularmente pelas funções de tensão harmônica. É necessário ainda ressaltar que, mesmo que sejam mencionadas as características harmônicas referentes ao sistema tonal, estas características também podem ser aplicadas em certa medida à música pós-tonal, sendo então necessário para tal a observação adequada de suas idiossincrasias. Estão compreendidas como *modos com terça maior* as escalas cujo terceiro grau forma um intervalo de terça maior em relação à tônica (ou *finalis*). O mesmo princípio se aplica aos *modos com terça menor*. Esta observação é bastante



importante, pois implica na recorrência de acordes maiores no primeiro caso e acordes menores no segundo, ainda que não estejam devidamente inseridos em um contexto tonal.

Para ilustrar os elementos citados, foram reunidos alguns exemplos que podem ser considerados típicos de cada temperamento, com a ressalva de que os temperamentos não ocorrem isoladamente, mas sempre com algum grau de combinação. Ainda assim é possível identificar elementos que possam evidenciar a relação entre determinado temperamento e determinadas figurações ou características musicais. As obras escolhidas procuraram abranger diferentes origens e momentos da história da música, de forma que seja possível observar a permanência dos elementos musicais associados aos temperamentos ao longo de diferentes épocas e estilos da música ocidental.

Exemplo 1: Temperamento Sanguíneo - Ludwig van Beethoven, *Sinfonia nº 1* op. 21 – III. Movimento *Menuetto*, compassos 45 a 52. Exemplo do temperamento sanguíneo – pulsação marcada, andamento rápido, movimentação harmônica intensa, modo maior, movimentos cadenciais, intensidade *f* e *ff*, textura *tutti*, característica de dança.

No exemplo 1 encontramos no terceiro movimento da *Sinfonia nº 1* op. 21 de Ludwig van Beethoven uma expressão musical tipicamente sanguínea: pulsação marcada (rítmica predominante), andamento rápido, movimentação harmônica intensa, modo maior, movimentos cadenciais, intensidade *f* e *ff* textura *tutti*, característica de dança. Todos estes elementos encontram-se expressos na partitura. Já no exemplo 2, conhecido como *Hornpipe* da *Suíte em Ré maior* da *Música Aquática* HWV 349/12 de Georg Friedrich Haendel, encontra-se elementos semelhantes, apesar de não estarem expressos graficamente na partitura. Não há indicação de andamento, dinâmica ou articulação. Porém, a obra é tradicionalmente executada em andamento rápido, dinâmica *f* e articulação *marcato*. Mesmo as execuções historicamente orientadas confirmam a interpretação da música a partir destes parâmetros. Na própria partitura pode-



se verificar a escrita no modo maior, com movimentação harmônica intensa, movimentos cadenciais e textura *tutti*.

The image displays a musical score for Example 2, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Vln I/Ob I, Vln II/Ob II, Violas, and Vlc/Cbx. The second system includes staves for Vln I/Ob I, Vln II/Ob II, Violas, Vlc/Cbx, and Fagote. The score is in 3/2 time and D major. The first violin part features a trill (tr) in the first measure. The texture is dense and tutti.

Exemplo 2: Temperamento Sanguíneo – Georg Friedrich Haendel, *Música Aquática* HWV 349/12 [*Hornpipe*] , compassos 1 a 11. Alguns elementos característicos não estão expressos na partitura (como andamento, dinâmica e articulação), mas são deduzidos a partir do discurso musical.

O temperamento colérico apresenta em comum com o temperamento sanguíneo uma marcante característica rítmica. Muitas vezes é difícil delimitar um ponto divisório entre os dois temperamentos, pois suas características muitas vezes ocorrem de forma semelhante. O movimento rápido de figuras de ritmo curtas em sequências (escalas e harpejos), sonoridades dissonantes sem resolução, modos com terça menor, alternância súbita de intensidades e texturas *tutti* são suas principais características. Os principais elementos de diferenciação do temperamento colérico do temperamento sanguíneo são as dissonâncias sem resolução, os modos com terça menor e as alternâncias súbitas de intensidade. Também se observa a irregularidade rítmica, com eventos espasmódicos. A *Abertura Fantasia Romeu e Julieta* de Piotr Ílitch Tchaikovski apresenta longas passagens em temperamento colérico, com elementos típicos. O exemplo 3 apresenta uma destas passagens, onde se pode observar claramente a movimentação intensa de semicolcheias em escalas de modo menor (nas cordas em oitavas), dinâmica *f* a *ff*, acordes de 4ª suspensa sem resolução em ritmo irregular e eventos súbitos, além da textura *tutti*. O gesto de grandes contingentes instrumentais tocando em uníssono (ou oitavas) também pode ser considerado uma característica típica do temperamento colérico. A notável dramaticidade



desta expressão musical é coerente com o teor emocional da obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare, inspiração de Tchaikovski manifesta no título da obra.

(Allegro giusto)

Exemplo 3: Temperamento Colérico – Piotr Ílitch Tchaikovski, *Abertura Fantasia Romeu e Julieta*, compassos 143 a 148. Exemplo típico do temperamento colérico: sequências de notas curtas, andamento rápido, movimento escalar, sonoridades dissonantes (sem resolução), modos com terça menor; irregularidade rítmica, textura *tutti*, movimentos de oitavas paralelas em grandes contingentes instrumentais.

Na ópera são numerosos os exemplos marcantes de temperamento colérico. A capacidade de caracterizar ou representar estados de espírito representa um dos pilares da essência da música operística, que transmitiu suas referências expressivas para a música sinfônica. No exemplo 4 apresentamos um trecho da Abertura da ópera *Guilherme Tell* de Gioacchino Rossini, onde é possível observar as características típicas do temperamento colérico. De modo especialmente evidente verifica-se a utilização de movimento melódico cromático e ritmo sincopado. A utilização de instrumentos de percussão como o tímpano sinfônico e a *Gran Cassa* também é característica do temperamento colérico, apesar de também ser característica do temperamento sanguíneo.



Exemplo 4: Temperamento Colérico – Gioacchino Rossini, *Guilherme Tell* (Abertura), compassos 92 a 95. Exemplo típico de temperamento colérico: andamento rápido, seqüências de notas curtas, cromatismo e sonoridade dissonante, modo menor, síncopas, intensidade *f*, textura *tutti*.

Os temperamentos fleumático e melancólico possuem, em comum, a ênfase na dimensão melódica, em oposição à dimensão rítmica dos temperamentos sanguíneo e fleumático. Também a textura *solo*, em oposição à textura *tutti*, é característica destes dois temperamentos. A expressão *cantabile* e a articulação *legato* também são partilhadas por ambas as expressões. A noção de estabilidade psicológica descrita por Eysenck é refletida por uma lenta movimentação harmônica e pela utilização de notas pedal, associadas a um andamento de lento a moderado. Porém, caracterizará o temperamento fleumático o emprego dos modos com terça maior e predominância de harmonias consonantes. O exemplo 5 apresenta o início da *Suíte Peer Gynt n° 1* do compositor norueguês Edvard Grieg. Nele são encontrados praticamente todos os elementos típicos do temperamento fleumático: modo maior, notas pedal, sonoridades consonantes, intensidade *piano*, andamento moderado e textura *solo*. Observe-se que, ao longo de quatro compassos, ocorre somente um único movimento harmônico.



Allegretto pastorale

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Clarinetes (Clarinets), and Fagotes (Bassoons). The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto pastorale' and the dynamics are 'p' (piano). The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinets and Bassoons play sustained chords and some melodic fragments.

Exemplo 5: Temperamento Fleumático – Edvard Grieg, *Peer Gynt Suite nº 1, “Manhã”*, compassos 1 a 4. Elementos típicos do temperamento fleumático: Modo maior, notas pedal, sonoridades consonantes, intensidade *piano*, andamento moderado, textura *solo*, pouca movimentação harmônica e articulação *legato*.

Outro exemplo prototípico do temperamento fleumático é o segundo movimento do *Concerto para piano nº 21 KV 467* de Wolfgang Amadeus Mozart. Nele são encontrados os mesmos elementos característicos do temperamento fleumático. Neste caso, as notas pedal são substituídas por acordes repetidos. Porém, esta repetição representa muito mais uma textura contínua do que uma movimentação rítmica propriamente dita. Mesmo a movimentação do baixo em harpejos constitui, por sua repetição contínua, uma estrutura sonora de estabilidade prolongada. Também neste exemplo é possível observar que, em uma frase de 7 compassos, há apenas uma movimentação harmônica (e seu retorno). A textura *solo* é caracterizada pela estrutura de melodia acompanhada. Assim como no exemplo de *Peer Gynt*, intensidade *piano* contínua também constitui elemento determinante do temperamento fleumático.



The image displays a musical score for the first seven measures of the second movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Piano Concerto No. 21. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello/Contrabaixo. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'piano' (p). The key signature is one flat (B-flat major). The Violino I part features a melodic line with slurs and accents. The Violino II part has a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. The Viola and Violoncello/Contrabaixo parts provide a harmonic and rhythmic foundation with repeated notes and chords.

Exemplo 6: Temperamento Fleumático – Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto para piano n.º 21 KV 467*, II. Movimento, compassos 1 a 7. Elementos típicos do temperamento fleumático: Modo maior, notas repetidas (emulação de pedal), sonoridades consonantes, intensidade *piano*, andamento moderado, textura *solo* (melodia acompanhada), pouca movimentação harmônica e articulação *legato*.

O temperamento melancólico partilha das principais características do temperamento fleumático, porém, apresentará um andamento mais lento, predomínio dos modos com terça menor e uma tendência sempre crescente do emprego de dissonâncias, normalmente decorrentes de *appoggiaturas* e retardos harmônicos. A movimentação harmônica, quando comparada com o temperamento fleumático, é menos estável, verificando-se uma reduzida ocorrência de cadências perfeitas, sendo comum a ocorrência de cadências de engano. O movimento melódico cromático, descendente em especial, é também bastante característico da expressão melancólica, derivado da noção do *passus duriusculus* da doutrina dos afetos (Bartel 1997, p. 357).

O exemplo 7 apresenta o início do *Prelúdio op. 28 n.º 4* para piano de Frédéric Chopin. Encontram-se transcritos na partitura praticamente todos os elementos típicos do temperamento melancólico: modo menor, melodia *cantabile* em textura *solo* (melodia acompanhada), sonoridade dissonante por retardos harmônicos, notas longas, intensidade *piano*, andamento lento, articulação *legato*. Da mesma forma como foi observado no exemplo 6, a repetição de acordes não constitui uma movimentação propriamente dita, mas uma textura sonora contínua que produz a sensação de prolongamento.



Exemplo 7: Temperamento Melancólico – Frédéric Chopin, *Prelúdio op. 28 nº 4* para piano, compassos 1 a 12. Características: modo menor, melodia *cantabile* em textura *solo* (melodia acompanhada), sonoridade dissonante por retardos harmônicos, notas longas, intensidade *piano*, andamento lento, articulação *legato*.

Assim como a ópera, a música sacra também constituiu uma fonte de referências para as expressões musicais, refletidas nos temperamentos. A dramaticidade das narrativas bíblicas, reproduzidas nos textos litúrgicos, sempre inspirou a composição de obras musicais que fossem capazes de invocar os estados de espírito lamentosos e meditativos, adequados aos textos e momentos relativos à sua execução. O *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (exemplo 8) é um dos exemplos mais significativos da caracterização do temperamento melancólico na música. A imagem de Maria perante Jesus crucificado tradicionalmente evoca o tom de pesar e melancolia, traduzido pelo compositor através dos elementos característicos do temperamento melancólico. É interessante observar que a articulação em *legato*, apesar de não estar claramente expressa na partitura, é empregada de forma praticamente unânime entre os intérpretes. A indicação *Lasciare* na linha dos baixos é uma forma pouco usual de indicar a continuidade do som, principalmente considerando que a indicação de andamento é *Largo assai*, ou seja, muito lento. Neste exemplo é possível observar também o emprego de dissonâncias por *appoggiaturas*.



Exemplo 8: Temperamento Melancólico – Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat Mater*, 12, *Quando corpus morietur*, compassos 1 a 7. Características: modo menor, melodia *cantabile* em textura *solo* (melodia acompanhada), sonoridade dissonante por *appoggiaturas*, notas longas, intensidade *piano*, andamento lento, articulação *legato*.

Os exemplos citados pertencem todos ao universo da música tonal. Isso se deve ao fato de ser mais evidente, neste contexto, a demonstração dos elementos musicais que constituem as referências primárias para a caracterização dos quatro temperamentos na música. Isto não significa que não seja possível identificar os temperamentos na música pós-tonal – pelo contrário, é na música a partir do século XX que a flexão emocional se torna mais complexa, algumas vezes ambígua ou polivalente, e por isso mesmo mostra-se pertinente uma análise que faça referências aos quatro temperamentos, em suas combinações ou sucessões ao longo do discurso musical.

5 – Os quatro temperamentos de Paul Hindemith

Uma das referências literais mais importantes da compreensão dos quatro temperamentos na música é a obra *Tema com quatro variações “Os quatro temperamentos”* para piano e orquestra de cordas (1940) do compositor alemão Paul Hindemith (1895-1963). Utilizando uma linguagem pós-tonal, o compositor apresenta um tema inicial, que é seguido por quatro variações, sendo que cada uma destas variações leva o nome de um dos temperamentos:



Variação 1 – Melancólica

Variação 2 – Sanguínea

Variação 3 – Fleumática

Variação 4 – Colérica

A referência da música de Paul Hindemith, juntamente com a *Sinfonia n.º2 op. 16* de Carl Nielsen, é importante porque estas constituem as mais relevantes obras incorporadas ao repertório convencional de concerto em que os compositores empregaram de forma nominal os quatro temperamentos a partir de elementos musicais. Porém, é importante observar que a obra de Hindemith, sendo uma obra de longa duração (cerca de 30 minutos), não poderia ter cada uma de suas variações reduzidas rigorosamente a um único temperamento. Uma análise detalhada da partitura revelará constantes diálogos entre os temperamentos, além de serem observadas algumas mutações de temperamento dentro de uma mesma variação para criar os contrastes necessários a um discurso musical de longa duração. Mesmo com esta ressalva, a observação da maneira como Hindemith organiza os elementos musicais característicos dos quatro temperamentos mostra-se conclusiva em relação aos princípios postulados anteriormente. O tema é apresentado em uma forma tripartida: inicia em tempo *Moderato* (por característica original, predominantemente fleumático), que é seguido por uma seção intermediária em *Allegro assai* (originalmente sanguínea e colérica), e termina com outro *Moderato*, que não configura recapitulação da primeira seção, mas apresenta novos materiais (de característica melancólica). Sua construção é baseada na escala octatônica, que apresenta a terça menor e incidência predominante de acordes dissonantes, características próprias dos temperamentos melancólico e colérico. Estas características estarão também presentes nas variações sanguínea e fleumática, de forma que não permitirão que estes temperamentos sejam tipicamente caracterizados.

Considerando que se trata de um tema com variações, é fundamental observar que cada variação, a despeito de seu temperamento nominal indicado em seu título, conterá elementos dos temperamentos originais do tema. Isso significa que as variações conterão alterações de seu temperamento nominal aplicadas às características do temperamento original caracterizado no tema (ou na seção correspondente do tema). Isso significa que a caracterização do temperamento nominal não será “pura”, mas será uma fusão do temperamento nominal com o temperamento original da seção correspondente do tema.



Melancholisch

Langsam

Piano

Violino solo

Exemplo 9: “Melancólico” – Paul Hindemith, *Tema com 4 Variações “Os quatro temperamentos”*, Variação 1, Melancólica, compassos 1 a 8

A variação 1 “melancólica” (exemplo 9) apresenta inicialmente alguns elementos importantes da expressão melancólica, em especial a articulação *legato* e a textura *solo*, primeiro com o piano solista e depois com um violino solo. A indicação de andamento é lenta (*Langsam*). A característica octatônica é preservada, de forma que a sonoridade de terça menor seja marcante, bem como a presença de dissonâncias preparadas por retardos e *appoggiaturas* duplas. Apesar da indicação de dinâmica *f*, observa-se um movimento predominante de *crescendo* e *diminuendo*, que revela um caráter *espressivo*. Esta seção corresponde ao início do tema, que apresenta originalmente elementos fleumáticos e mesmo melancólicos, de forma que sua caracterização melancólica resultante da variação fica bastante evidente. Ou seja, não é uma variação de temperamento, mas uma variação de outros elementos musicais: o tema inicia-se com a orquestra, enquanto a variação inicia-se com piano e violino solos.

A segunda parte da variação 1 apresenta uma estrutura mais complexa: tem uma indicação de andamento *Presto*, que propõe um contraste com a parte inicial da variação, e responde à segunda parte do tema. Considerando que a segunda parte do tema é caracterizada por um misto de temperamento sanguíneo e colérico, evidenciado pelo andamento *Allegro assai*, dinâmica *f* e articulações *staccato* e *marcato*, a sua variação “melancólica” correspondente não perderá todas as suas características originais, mas somente algumas delas. Os elementos variantes mais evidentes são a mudança de dinâmica e articulação. Enquanto no tema a indicação é *f* e articulações *marcato/staccato*, na variação a



dinâmica é *pp con sordino* com articulação *legato*. No exemplo 10 é possível fazer uma comparação da segunda parte do tema com a segunda parte da variação melancólica, observando as variações dos elementos musicais relativas ao temperamento melancólico.

Thema (Parte II)

Allegro assai (♩ ca 152)



Melancholisch (Parte II)

Presto (♩ ca 92)



Exemplo 10: Comparação entre a segunda parte do tema e a segunda parte da variação “Melancólica” de Paul Hindemith – Tema com 4 Variações “Os quatro temperamentos”, Tema, compassos 29 a 31 e Variação 1, Melancólica, compassos 36 a 38

A terceira seção da variação melancólica apresenta uma expressão de “marcha fúnebre”. O andamento lento (indicação *Langsamer Marsch*) e o modo menor caracterizam um temperamento melancólico combinado com a expressão sanguínea original do estilo de marcha (ritmo binário, dinâmica *f* e articulação *marcato*).

A variação 2 “sanguínea” (exemplo 11) é caracterizada pelo movimento de valsa, expresso na indicação de andamento (*Walzer*). Conforme apresentado na Tabela 1, o temperamento sanguíneo constitui a característica típica das formas de dança. Esta movimentação rítmica, ao lado da textura *tutti*, constitui o principal elemento sanguíneo, pois a sonoridade inicialmente predominante de terças menores faz referência à sonoridade original do tema, de característica octatônica. Também ocorre uma divergência parcial de articulação, pois a melodia é apresentada em articulação *legato*, mas o acompanhamento marcadamente rítmico garante a característica sanguínea. Verifica-se que esta articulação *legato* constitui um elemento preservado do tema.



A seção intermediária, iniciada no compasso 140, confirma a presença de todos os elementos típicos sanguíneos, exceto pela sonoridade, cuja saturação cromática mantém indefinida a questão harmônica, elemento singular no processo composicional de Paul Hindemith.

Sanguinisch
Walzer $\text{♩} = 63$

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo pizz. *f*
Piano *f*

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo *ff*

Exemplo 10: “Sanguíneo” de Paul Hindemith, *Tema com 4 Variações “Os quatro temperamentos”*, Variação 2, Sanguínea, compassos 16 a 23 (início da valsa) e 140 a 145 (seção intermediária).

A variação 3 “fleumática” (exemplo 12) inicia-se com um quarteto solista, confirmando a textura *solo* típica do temperamento fleumático. O movimento de oitavas paralelas, apesar de ser associado primariamente ao temperamento colérico, é neutralizado pelo andamento moderado e dinâmica *mf*, além da textura *solo* já mencionada. Esta seção inicial pode ser considerada como uma introdução ao temperamento fleumático propriamente dito, que ficará caracterizado plenamente a partir do compasso 57. Além da dinâmica *p*, observa-



se também a estabilidade sonora através do emprego de notas pedal. Assim como ocorre na variação “*sanguínea*”, a característica de terça maior é ausente, como decorrência da derivação do tema octatônico. É interessante observar como esta característica altera consideravelmente o temperamento, tornando-o um misto de temperamento fleumático (primário) e melancólico (secundário).

Phlegmatisch

Moderato ♩ = 96-100

Violinos I-II solo

Violino I solo

Viola solo *mf*

Violoncelo solo *mf*

Violino I solo *f*

Violino II solo *mf*

Viola solo *mf*

Violoncelo solo *f*

Allegretto scherzando

Violino I solo *p*

Viola solo *p*

Contrabaixo solo pizz. *p*

Violoncelo solo pizz. *p*

Piano *p*

Exemplo 11: “Fleumático” de Paul Hindemith, Tema com 4 Variações “Os quatro temperamentos”, Variação 3, Fleumática, compassos 1 a 9 e 57 a 64 (seção intermediária).

A variação 4 “*colérica*” (exemplo 13) é caracterizada por todos os elementos típicos deste temperamento. Estão presentes a textura *tutti*, dinâmica *ff*, andamento rápido (*vivace*) e instável, com movimentos impetuosos e a



articulação *marcato*. As seqüências rápidas de notas ficam caracterizadas através da combinação do ritmo executado alternadamente pelas duas vozes do piano solo. A dissonância, característica original do tema, esteve presente em todas as variações, porém aparece nesta variação de forma mais destacada, sem preparações, retardos ou *appoggiaturas*.

Cholerisch

Vivace

Violinos I-II tutti

Viola tutti *ff*

Violoncello tutti

Contrabaixo tutti

Piano *ff f ff*

lento accel. - - -

lento accel. - - - - -

Vivace

ff

ff

ff

ff

Exemplo 12: “Colérico” de Paul Hindemith, *Tema com 4 Variações “Os quatro temperamentos”*, Variação 4, Colérica, compassos 1 a 6.



6 – Proposta de sistematização e conclusão

Relacionando-se os elementos apresentados inicialmente com a obra de Hindemith, conclui-se que as flexões emocionais suscitadas pela música seguem determinados padrões, resultantes da utilização histórica de elementos musicais característicos. Dessa forma, propomos a reelaboração do diagrama de Eysenck (1967/2006, p. 35), incluindo parâmetros musicais (figura 2). Observando o gráfico, ficam evidenciadas as correspondências e oposições dos temperamentos em termos musicais.

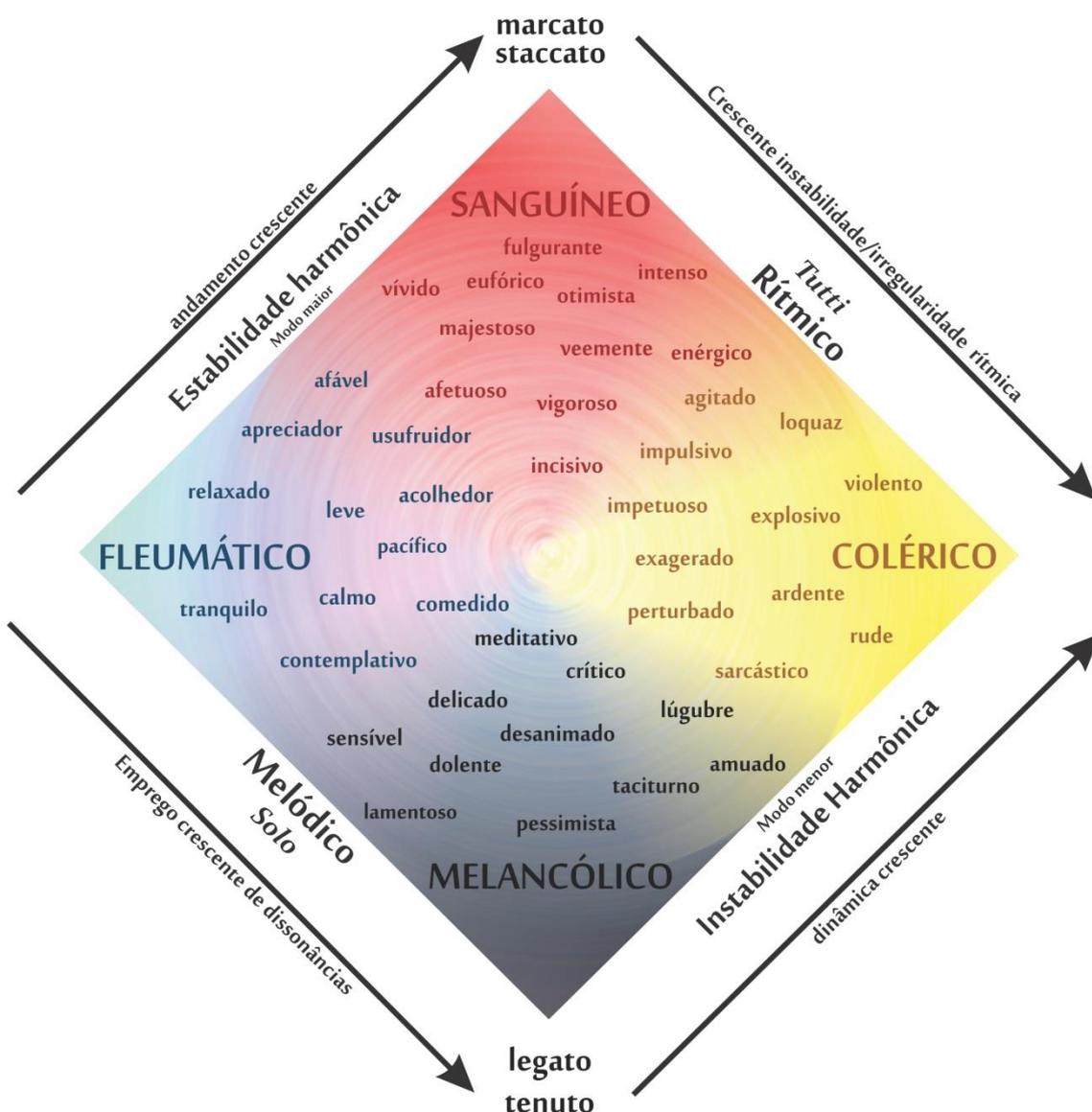


Figura 2: Quadro dos temperamentos musicais (baseado no quadro de Eysenck, 1967/2006, p. 35). Propomos um quadro que apresente os parâmetros musicais referenciais aos temperamentos, incluindo suas transições e correspondências.



A ênfase do aspecto rítmico e textura *tutti*, relacionadas aos temperamentos sanguíneo e colérico, em oposição ao aspecto melódico e textura *solo* dos temperamentos fleumático e melancólico, são representados graficamente no diagrama. No eixo contrário é possível observar como a instabilidade harmônica e a sonoridade de terça menor, características dos temperamentos melancólico e colérico, se opõe à estabilidade harmônica, predominância de consonâncias e sonoridade de terça maior dos temperamentos fleumático e sanguíneo. As setas indicam as transições dos parâmetros dinâmicos e de andamento. A relação vertical central entre os temperamentos sanguíneo e melancólico mostra a transição entre as articulações *marcato* e *staccato* (típicas do temperamento sanguíneo) e *legato* e *tenuto* (típicas do temperamento melancólico).

Esta sistematização constitui então uma proposta de ferramenta analítica, que pode ser particularmente útil aos estudos de significação musical e semiótica da música. As mudanças de temperamentos constituem importantes elementos estruturais do discurso musical e poderão ser também elementos determinantes na significação musical, em especial quando associados a outros elementos estudados de forma corrente na semiótica musical, em especial os tópicos de expressão musical. O processo de tropificação, ou seja, a reunião de tipos estilísticos diferentes ou opostos que resulta em um sentido expressivo único, foi referido por Robert Hatten como uma das mais importantes maneiras pelas quais os compositores criam novos significados (Hatten 2004, p. 68). Por sua capacidade associativa e combinatória, o estudo dos temperamentos revela-se um elemento capaz de integrar-se de forma decisiva no estudo do *tropo* musical.

A análise da flexão emocional do discurso já foi considerada essencial por Mikhaíl Bakhtín (1895-1795) em seus estudos da linguagem, e sua aplicação à música abre um novo caminho de pesquisa que acompanha os estudos literários. Bakhtín afirma que

Nenhum conteúdo poderia ser realizado, nenhuma ideia poderia ser realmente pensada, se não fosse estabelecida uma ligação essencial entre o conteúdo e seu tom emocional-volitivo, isto é, o seu valor realmente confirmado para o pensador. Experimentar ativamente uma experiência, pensar ativamente a ideia, significa não ser absolutamente indiferente a ela, significa afirmá-la como forma emocional-volitiva. O pensamento real atuante é o pensamento emocional-volitivo, o pensamento entoante, e essa entonação adere de um modo essencial a todos os elementos do conteúdo semântico da ideia no ato performado [do procedimento] e põe-se em relação com a experiência-evento singular. É precisamente o tom emocional-volitivo que orienta e afirma o semântico na experiência singular (Bakhtín 1975/1993, p. 33-34)

Os elementos típicos de determinados temperamentos coincidem com alguns tópicos: o tópico pastoral, por exemplo, é caracterizado pelos mesmos



elementos essenciais do temperamento fleumático; os estilos de dança em geral coincidem com a descrição do temperamento sanguíneo; os tópicos *Sturm und Drang* e *Tempesta* apresentam obrigatoriamente o temperamento colérico, enquanto os estilos *cantabile* e *pianto* serão caracterizados com frequência com o temperamento melancólico. Essa proximidade entre a identificação de tópicos e temperamentos é resultante de um mesmo processo associativo dialógico no intercurso cultural, porém resultam em naturezas essencialmente diferentes. Enquanto os tópicos apresentam dimensões significativas complexas, os temperamentos musicais revelam-se como simples flexões emocionais manifestas através de determinados parâmetros musicais. O interesse na investigação da associação entre tópicos e temperamentos encontra-se exatamente na observação das combinações de temperamentos que resultam em um grande espectro expressivo dentro de um mesmo tópico. Ou seja, o estudo dos temperamentos potencializa de forma notável a dimensão significativa dos tópicos, pois estes, enquanto lugares-comuns, apresentam a tendência de constituir figurações estáticas, enquanto uma análise combinada com os temperamentos permitirá o reconhecimento de transições de disposições emocionais que não implica em uma mudança de tópico, mas pode revelar uma nova dimensão da significação musical, dentro de um mesmo tópico.

Um exemplo bastante interessante de como a compreensão do tópico musical pode ser desdobrada através do estudo dos temperamentos é a comparação entre diferentes ocorrências do tópico pastoral. Mesmo sendo este um tópico musical identificado com o temperamento fleumático, o que se observa é que este temperamento sempre virá combinado em maior ou menor grau com outro, que revelará bastante sobre sua característica. Analisando dois exemplos típicos, encontramos no segundo movimento da *Sinfonia n° 9 "Novo Mundo"* op. 95 de Dvůřak o tópico pastoral, de temperamento fleumático, impregnado do temperamento melancólico, sugerido especialmente pelo timbre do corne-inglês solista e articulação *legato*; já no primeiro movimento da *Sinfonia n° 6 "Pastoral"* op. 68 de Beethoven, como o próprio nome da sinfonia sugere, o tópico pastoral é plenamente caracterizado no início, porém seu temperamento fleumático vai adquirindo aos poucos um caráter cada vez mais sanguíneo à medida que o andamento fica mais rápido e a articulação fica mais marcada, sem que haja uma descaracterização da natureza original do tópico. Mesmo quando se considera o *tropos* combinatório de diferentes tópicos, a análise de temperamento pode auxiliar a elaboração de uma síntese analítica. O tópico pastoral, originalmente associado ao temperamento fleumático, ao ser combinado com um tópico *ombra* (sombra), desloca o temperamento para uma área limítrofe entre o melancólico e o fleumático; a marcha militar, comumente associada ao temperamento sanguíneo, pode adquirir uma expressão colérica quando o ritmo e a harmonia são alterados para sonoridades exageradamente



dissonantes e marcadas, transformando uma expressão de grandiosidade e majestade em um cenário de tensão e temor.

Uma análise da flexão emocional da música baseada nos quatro temperamentos é resultado de uma compreensão de que a música ocidental, em uma visão dialética de sua existência e seu constante diálogo com as inúmeras sociedades que a praticam, desenvolveu relações entre elementos musicais e determinadas flexões emocionais, formando um *Zeitgeist* emocional expresso na música, construído ao longo de vários séculos de prática musical do mundo ocidental, e que torna-se cada dia mais amplo com os intercâmbios internacionais de músicos, mestres e repertório. Igualmente importante é reconhecer que a música midiática, incluindo a “música de uso” como os *jingles*, aproveita-se sem medida destes parâmetros para tornar a comunicação de sua mensagem mais efetiva. Portanto, a capacidade analítica da dimensão emocional da música permitirá não só um melhor conhecimento e apreciação das grandes obras musicais, mas também a identificação do potencial ilusório e manipulador da música propagandística recorrente na grande mídia.

Referências

1. Bakhtin, M. Mikhaïlovich. 1975/1993. *Questões de Literatura e Estética*. (Trad. Bernardini, Pereira Júnior, Góes Júnior, Nazário e Freitas de Andrade). 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP. (1ª edição: Khudojestvennaia Literatura: Moscou).
2. Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
3. Brockhaus, Heinz A. 1961. *Dmitri Schostakowitsch. Mit einer Auswahl von Aufsätzen des Komponisten*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
4. Dahlhaus, Carl. *Musikästhetik*. 1967. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
5. Eskildsen, Karsten. 1999. *Carl Nielsen-life and music*. Hans Christian Andersen Center: University Press of Southern Denmark.
6. Eysenck, Hans J. 1967/2006. *The Biological Basis of Personality*. 2ª ed. New Brunswick: Transaction Publishers.
7. Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.



8. Kant, Immanuel. 1833. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Leipzig: Verlag von Immanuel Müller.
9. Martins, L. A. P.; Silva, P. J. C.; Mutarelli, S. R. K. 2008. A teoria dos temperamentos: do corpus *hippocraticum* ao século XIX. *Memorandum*, 14, p. 9-24.
10. Mirka, Danuta (Ed.). 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
11. Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music – Expression, Form and Style*. London: Collier Macmillan.
12. Tarasti, Eero. 2002. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
13. Unger, Hans-Heinrich. 2004. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

