

# **TRÍADE CONCEPTIVA E IMATERIALIDADE**

**ROBERTO VICTORIO**

## INTRODUÇÃO

Tendo como ponto de partida o axioma hermético “*ID QUOD INFERIUS SICUT QUOD SUPERIUS*” como um amálgama entre micro e macrocosmos, entre a espiritualidade e a materialidade - onde o 1 e o 2 se juntam formando uma raiz única e geradora, representando o “vácuo primordial” metafísico, disseminado pelas escolas arcanas da Idade Média como a Sede do Criador; ou por Aristóteles como o “motor inamovível” e propagador; ou mesmo pela física, neste século, como o “vácuo estruturado” da teoria das frequências eletromagnéticas de J. Whittaker, que explica o 1 (ou potência) pela junção de forças complementares e bidimensionais, alicerçadas sobre harmônicos e anti-harmônicos neste espelhamento e disposição serial; e a própria “unitrisonic harmonic root” de J. Lippius, como a tríade divina que reflete o som primordial - traçaremos o perfil do três e da trindade como um todo, no processo de criação das estruturas sonoras e do arcabouço das sonoridades geradas pela série harmônica, tendo como vetor a teoria de Lippius, que busca na tríade musical (6 - 5 - 4) a raiz de um som único e gerativo, que em seus escritos representa o grande mistério divino. A gênese ternária projetada no universo material e a música inserida neste contexto.

A visão do dualismo maior/menor sob três óticas distintas e o trítone, como reflexo da mônada pitagórica, serão analisados por um referencial numerológico com o intuito de traçar uma ligação entre eles e com o próprio viés triádico que permeia o universo sonoro e direciona os escritos de Lippius, através da “unitrisonic harmonic root”.

Logo, procuraremos encontrar pontos comuns nos diversos afluentes que buscam a explicação da origem do som raiz; seja pela via teórica, que traça um alicerce numerológico, matemático e alquímico para a solução dos mistérios do som e das proporções sonoras; seja pela via da imaterialidade e do empirismo, que conduzem o percurso ritual. Lógico que, percebido e analisado com “olhos” externos que tentam traduzir o (quase) intraduzível.

Teremos então, duas vertentes aparentemente opostas - música e ritual - num processo estratégico / ritualístico onde a música, como uma figura xamânica, representa o canal entre o humano e os mistérios insondáveis do universo. Ambos com o intuito primordial de desvelamento pela transposição dos sentidos, e segundo S. Langer (1985:58) “com o propósito de simbolizar grandes concepções”.

## O TRÊS E O ABSOLUTO

Se pensarmos no três não somente como um mero número ou símbolo apresentativo (matemático), mas visualizarmos seus desdobramentos como identidade e com lógica proporcional, perceberemos que, “...a tríade, ou lei do ternário, é, pois a lei constitutiva das coisas e a verdadeira chave da vida; visto que ela se nos depara em todos os graus da escala da existência, desde a constituição da célula orgânica, até a constituição hiperfísica do homem, do universo e de Deus”. (Pitágoras/ E.Schuré. 1986:68).

A lei do ternário em Pitágoras, coloca o três como a mais perfeita ( e simples) das figuras planas, representando a essência da criação, pelo equilíbrio estabelecido na união dos três pontos que formam a primeira figura plana: o triângulo. Geometricamente, a mais estável das figuras pela maior concentração de forças e equilíbrio em um menor espaço bidimensional. J. Lippius, em consonância com este poder triádico, coloca que: “ *the triad is the image of that great mystery, the divine and solely adorable Unitrinity* “ (Lippius, p.41). O autor parte das três raízes sonoras ou desmembramentos do som mater/fundamental, como propagadoras de todas as possibilidades harmônicas: principais e compostas. Nas três “mônadas notais”, notamos um parentesco com os sons base da série harmônica, na díade que delimita os extremos do acorde de três sons (6 - 4).

Com a inclusão de notas acima do sétimo som da série, serão formadas tríades dissonantes inarmônicas, com proporções inadequadas, de acordo com a utilização das segundas.

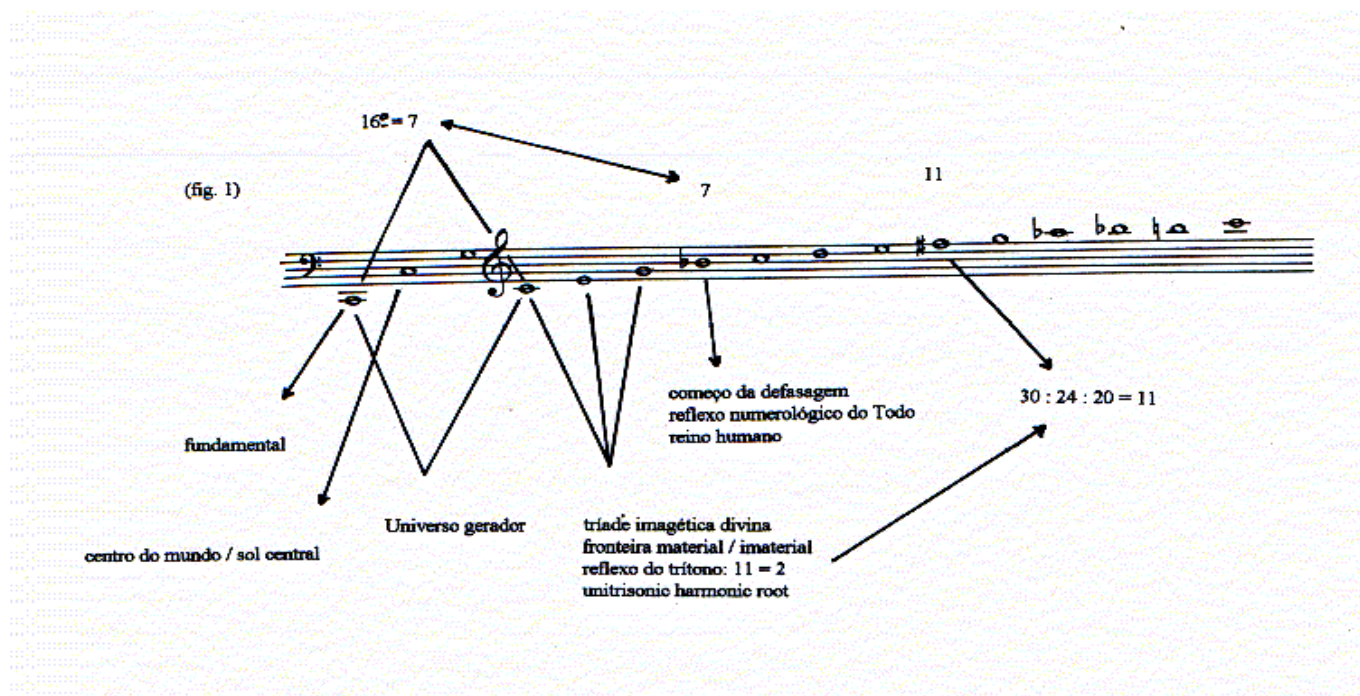
Com relação a este mistério ternário - e do qual o autor limita-se a simplesmente não comentar, pois ultrapassa a esfera da compreensibilidade humana - podemos citar um trecho dos escritos de Marin Mersenne, datado de 1634:

“ Pode-se considerar que os três números que servem para explicar o mistério da Trindade, servem também para explicar estas três consonâncias, pois a unidade representa a Divindade, e Deus; o binário, representa o Filho, e o ternário, o Espírito Santo “(M. Mersenne, 1634:14).

Visualizando a tríade (6 - 5 - 4) no corpo da série harmônica, notamos claramente que a mesma atua no contexto geral - espacial / numerológico - como um delimitador entre o universo imaterial, estabelecido pelo monocórdio do mundo de Robert Fludd (1519)<sup>(1)</sup> que abarca duas oitavas a partir do som raiz, e o sétimo som (desconsiderado pelo autor) que numerologicamente relaciona-se com a totalidade do universo gerador do monocórdio; além de considerarmos o início da defasagem sonora neste ponto setenário, como uma indicação de adentramento em terreno instável (fig 1) ; levando-se em conta que o quinto som (5 - 4) da série, que forma a terça maior, já era associada desde a Idade Média, ao início da intervenção humana. O primeiro som / intervalo diferenciado das sonoridades que compõem o alicerce, não só musical mas cosmológico da série harmônica.

Tendo em mente a gênese quaternária do monocórdio de Fludd, como a região do incognoscível sonoro, e sabendo que a série harmônica natural pode ser demonstrada, fisicamente, até o quadragésimo som parcial, chegamos a outra conclusão numerológica

(1) Representação simbólica do filósofo e alquimista, que apoia o instrumento de medida sobre a Terra e estabelece proporções quaternárias a partir da fundamental, com um sol central delimitando o mundo em duas partes, com divisões quartais e quintais, abrangendo duas oitavas.



que nos remete à Tetraktys Pitagórica, ou seja, o quaternário que reflete a década: O Um (ponto: som inicial) que se desmembra no Dois (linha: lei dos opostos formadora dos “anti-harmônicos”), fechando a primeira forma plana no ternário (triângulo: bidimensionalidade) e culminando no quaternário (volume: materialidade). O quadragésimo som afluyente do som raiz da série, demonstra claramente a íntima conexão da Tetraktys e seu sentido de expansão, descrita por Platão, no Timeu (p. 35), como uma escala de sons sob a forma de um texto enigmático; ou seja, individualidades sonoras que se agrupam, se expandem e reproduzem o modelo macro em estruturas micro. A transmutação do três enquanto idéia (visualização), no quatro como realização da idéia (concretização).

Logo, a Tetraktys ( como  $1 + 2 + 3 + 4$  ) representando a década conceitual, é quadruplicada na totalidade sonora (perceptível) da série harmônica e os quatro sons fundamentais, que simbolizam o universo imaterial do monocórdio, desmembram-se em dez estágios numerológicos, proporcionais e em estreita ligação com o universo gerador/

propagador; sendo que estes estágios projetam-se em escalas cada vez mais reduzidas, até chegar a um grau nulo de perceptibilidade.

Esta relação de propagação do Um (Divindade) até o Quatro (materialidade) como emanção divina, segundo B. Rivera (p. 124), fazia parte do pensamento de Lippius através do simbolismo do “círculo-triângulo”, que pode ser traduzido neste contexto como a perfeição infinita adimensional (círculo) que envolve a perfeição finita tridimensional (triângulo), em conexão com a filosofia de Gurdjieff / Ouspensky (1957:200) do *Quarto Caminho*, que conduz a novos parâmetros de percepção do mundo pelo adentramento em uma nova via dimensional (2). Peter M. Hamel (1976:171) tenta explicar esta nova via perceptiva como: “...os espaços timbrísticos internos, e portanto as proporções dos harmônicos superiores da série, ligando-se aos espaços corporais análogos e ao interior do homem”.

Assim como Lippius, e a “tríade harmônica misteriosa”, como algo inexplicável, Ouspensky em sua explanação da teoria, esbarra na impossibilidade de explicar algumas emanções que se situam além das possibilidades da compreensão humana. Este convívio com o inexplicável - dínamo das práticas rituais enquanto percepção das limitações dos sentidos - na estrutura formativa dos sons e nas relações internas da série harmônica, reforça o sentido do axioma latino inicial de interseção de mundos, e corrobora as idéias de B. Rivera (p. 125) quando diz que Nicolas de Cusa (1488) apresentou o “modelo divino” não somente através da matemática, mas através de vários ramos da filosofia como um todo. Ele demonstrou especial interesse em como a Santíssima Trindade é espelhada em vários fenômenos no universo e no homem.

(2) Ouspensky, assim como Fludd, separa o universo em quatro raios de criação, onde cada raio comporta uma tríade (4 x 3), formando assim quatro pontos fundamentais: 1- Absoluto; 2- Sol (Central); 3-Terra e 4- Lua, traduzido por: som fundamental, oitava, quinta e quarta. É claro que Ouspensky não se limita somente em definir o quaternário como espaços da criação, ele associa estes espaços e estas tríades a proporções de hidrogênio, como elemento condutor e materializador, que se expande e contrai no espectro cósmico totalizador.

A “*Divina Proportione*” como modelo pregnante do quaternário imaterial, propagado de uma fonte única incognoscível às esferas perceptíveis da materialidade, em sintonia com o poder gerativo da Tetraktys, como modelo de reprodução do alicerce sonoro da série, em um processo de materialização / imaterialização pela ascendência numeral e pelas transposições da estrutura inicial ( 1 - 4 ) à níveis superliminares. Desta forma, o modelo pitagórico, assentado na década, faz com que o Dez (10) seja um simples retorno à Unidade, ou uma projeção fragmentada do som / número primordial, onde a gama sonora (audível) é uma simples passagem e um curto descortinar pelo universo da materialidade.

## **A GÊNESE DO DUALISMO MAIOR / MENOR: TRÊS AFLUENTES**

Em se tratando do dualismo maior / menor, com relação às tríades que surgem da disposição da série, Lippius coloca que a tríade maior (4 - 5 - 6) é mais perfeita e natural que a tríade menor (10 - 12 - 16) em termos de proporção e de importância, pelo seu surgimento (especialmente) mais próxima da força quaternária geradora (1 - 4); tendo inclusive, o primeiro som formativo da tríade maior (quarta projeção da fundamental) como um “elo” entre a materialidade (4 - 5 - 6 / tríade maior) e a imaterialidade (1 - 2 - 3 - 4 / duas oitavas fundamentais, ou Tetraktys sonora). Porém há de se atentar que Lippius considera a primeira tríade menor natural (10 - 12 - 15) e não (6 - 7 - 9) - como deveria ocorrer, pelo conseqüente desmembramento das proporções - exatamente pela inserção do sete no contexto triádico. Se tomarmos por base a tríade menor, partindo do som fundamental (16 - 19 - 22), chegaremos a indicação numerológica (6 - 7 - 9), ou seja, fica clara a íntima relação entre a tríade fundamental, a tríade menor de Lippius e a tríade menor tendo por base a fundamental, na formulação da tríade menor “mater” (fig.2).

(fig.2)

6	15	22	9 (43)	
5	12	19	7 (36)	reflexo da tetraktys / som fundamental (10 -1)
4	10	16	6 (30)	

Lippius                      triade menor                      resultante numerológica

Através do seguinte esquema, pode ser visualizada a relação interna entre as quatro tríades e o percurso numerológico que as conduz (fig. 3).

(fig. 3)

6	15	22	9
5	12	19	7
4	10	16	6

Resultante menor das tríades de Lippius:  
primeira tríade menor da série sem a fundamental

Tríades Maior/Menor( Lippius)

Tríade Original (pela fundamental)

É óbvio que a intenção de Lippius concentra-se na conexão das proporções que resultará na quinta (3 - 2) como contato entre as duas tríades, estabelecendo assim o cinco, ou quinto som, como elo entre as proporções e ao mesmo tempo confirmando o aparecimento das tríades a partir da primeira diferença de som do quaternário gerador, da seguinte forma:

	6		15	
3:2	5	12	3:2	
	4	10		

Portanto, temos a partir disso o primeiro afluyente que tenta explicar a origem da terça menor como transposição numerológica / musical dentro da série harmônica. A visão de Lippius, que busca imprimir uma intenção reflexiva nas duas proporções, ampliada pelo acréscimo das duas possibilidades que comprovam a existência da terça menor por um viés numerológico.

Outra leitura para o surgimento da terça menor, partindo do som base, é a do pesquisador e compositor Peter Michael Hamel (1976:133). O autor apresenta a série em estado natural e transpõe as relações intervalares, em frações diretamente relacionadas a fundamental, o que resulta nas disposições: 1 - 2 / 1 - 3 / 1 - 4 / ..... Assim, ele explica o surgimento da terça menor partindo do som base ( Dó - Eb na subdivisão 1 - 6) que corresponde a proporção 5:6 dos intervalos naturais, como segue (fig.4).

(fig.4)

1:2	2:3	3:4	4:5	5:6	6:7	7:8	8:9	9:10	10:11	11:12
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	-------	-------

Este redimensionamento da série harmônica, a partir da fundamental e das transposições, resulta em intervalos espelhados ou subliminares, como um espectro dos intervalos e das distâncias da série original. Como se uma série inteiramente relacionada com o som raiz, fosse gerada a partir dos sons harmônicos naturais, obedecendo às mesmas relações intervalares, porém, resultando em outras proporções ou sons harmônicos secundários. Esta possibilidade de simultaneidade de harmônicos nos reporta à lei do vácuo estruturado e às ondas bidirecionais em processo de expansão espacial contínua, produzindo uma gama infinita de harmônicos e anti-harmônicos, que (provavelmente) irão se encontrar em algum lugar do espaço.

A esse respeito, Whittaker diz que “.....se invocar essa estrutura, esse material retirará do vácuo o excesso de subestruturas, pois transforma tudo em potencial, e expelirá diversas frequências em harmônicos.....se houver um harmônico, o que se tem é um vácuo estruturado”. Em total consonância com este sentido de expansão e coexistência, Lama Govinda nos diz que: “a relação entre forma e vazio não pode ser concebida como um estado de opostos mutuamente exclusivos, mas somente como dois aspectos da mesma realidade, que coexistem e se encontram em cooperação contínua”.

Após o traslado pelas duas possibilidades anteriores: *reflexiva e transpositiva*, chegamos a uma terceira via, unicamente numerológica, na tentativa de transpor o limite de percepção da gênese da terça menor, como o grande mistério do dualismo triádico.

Tomando-se a estrutura da série harmônica como ponto de partida, até o décimo nono som, que representa a terça sobre o som raiz em estado *in natura* (apesar da defasagem) e considerando mesmo as alturas como referenciais simbólicos, devido a esta distorção, mais dois sons, ou disposições, foram escolhidos. Primeiro, para formar uma tríade imaginária no processo de comparação numerológica com a *unitrisonic harmonic root*, como espelhamento do Todo; e segundo, foram escolhidos para a formação desta tríade complementar, dois sons / números fundamentais no contexto numerológico e gerativo da série: o sétimo e o décimo primeiro. O sétimo pela força da junção do ternário e do quaternário, formando o setenário (inexplicável) que traça a fronteira imaterial / material, exatamente pelo amálgama do três e do quatro (3). A desestabilização do sete no

contexto da série, que funciona como um elo entre atmosferas e harmonicamente como o primeiro som instável. E o décimo primeiro, pela função de divisor equânime da oitava, com o poder de seccionar o indivisível; a oitava (sagrada) como reflexo direto do som base / primordial. O trítone / diabolus como oposição à divindade e com os mesmos poderes conceptivos, ao avesso. Esse poder lhe é conferido por ser um reflexo da tríade raiz, enquanto proporção, e por estar ligado numerologicamente ao segundo som (reflexo da mônada, fig.1). Assim o décimo primeiro som transita pelas quatro esferas da tetraktys como uma reverberação (e materialização) desses quatro mundos.

Para a formação do arcabouço numerológico triádico, escolhemos os dois sons / frequências mais instáveis e mas aglutinadores do corpo estrutural da série, intimamente atados às frequências circundantes como pontos de interseção e, como os demais, propagação vibratória (fig.5).

(fig.5)

7                      11                      19

1                      2                      3                      4

1 - tríade mater  
 2 - tríade menor evitada (projeção 1)  
 3 - tríade simbólica conectiva  
 4 - tríade menor : proporção de Lippius (projeção 2)



As três possibilidades aventadas: *Reflexiva / Transpositiva / Numerológica*, nada mais são do que uma busca do desvendar da teia interna das sonoridades e da música em si. Fica claro que existe uma ordem infinita nestes entrelaçamentos e nas proporções percebidas pelo viés numerológico; aliás, uma das fontes fidedignas de adentramento no universo dos sons, como coloca J. Chailley: “O mundo é música e a música é número. A música por conseguinte, é símbolo, manifestação sensível da ordem do mundo. Aprofundar as leis numéricas da música é o meio mais seguro de, por analogia, alcançar o conhecimento das mais secretas leis do Cosmo”.

## **APÊNDICE**

A música, por todas as conexões percebidas com forças imateriais, todas as proporções que se confirmam pelas ligações internas e pela grande penetração no universo físico - como vibrações (quase) palpáveis - nos incita a concluir que suas raízes habitam, em essência, o desconhecido. A certeza que temos, ao nos depararmos com manifestações que beiram ou coexistem com o insólito, como os rituais, a música e as manifestações artísticas em geral, é nossa incapacidade de, enquanto humanos, perceber os meandros internos e a real origem e funcionalidade destes acontecimentos, muitas vezes marcados pela total incoerência e desconexidade. Talvez por isso mesmo, tenhamos tanta ânsia nesta busca (por uma infinidade de meios) a partir do momento da percepção de nossas limitações e da barreira sensorial / dimensional que nos separa.

A música (como realização humana) com suas leis, regras, inúmeras possibilidades combinatórias e infinitos afluentes conceptivos, possui poucos modelos naturais - como fontes físicas, que situam-se entre os símbolos representativos (enquanto formas, proporções geométricas e toda sorte de sinais traduzíveis) e símbolos artísticos (enquanto o resultado sonoro dessas combinações e sua lógica interna) - que se

concretizam para nós como um brevíssimo lapso espaço-temporal , traduzido pelos reduzidos níveis perceptíveis tridimensionais. Mas é óbvio, que apesar desta defasagem no nível de absorção e transmissão, que ainda nos é imposto pela matéria, temos que admitir a imensa força dos sons (e das sonoridades) enquanto realização artística, enquanto leis inacessíveis ao homem.

## **BIBLIOGRAFIA**

COTTE, J.V. Roger

1988 *Musique et Symbolisme*  
Ed. Dangles, St. Jean-de-Braye. France

DORFLES, Gillo

1992 *O Devir das Artes*  
Ed. Martins Fontes. São Paulo

GOLDFARB, M. Ana

1987 *Da Alquimia à Química*  
Ed. da Universidade de São Paulo

GOVINDA, L. A .

1974 *Fundamentos do Misticismo Tibetano*  
Ed. Cultrix. São Paulo

HAMEL, M. Peter

1976 *Autoconhecimento Através da Música*  
Ed. Cultrix. São Paulo

LANGER, K. Susanne

1989 *Filosofia em Nova Chave*  
Ed. Perspectiva. São Paulo

OUSPENSKY. D. Pietr

1957 *O Quarto Caminho*  
Ed. Cultrix. São Paulo

PASOLINI, Piero

1976 *Le Grandi Idee Che Hanno Rivoluzionato*

*la Scienza Nell'Ultimo Secolo*

Città Nuova Editrice. Roma

PLATÃO

1981 *Timeu e Crítias*

Ed. Hemus. São Paulo

RIVERA, Benito

1989 *German Music Theory in the Early 17 th Century*

(The Treatises of Johannes Lippius)

UMI - Research Press

SCHURÉ, Edouard

1986 *Pitágoras*

Ed. Martin Claret. São Paulo

STEWART, John

1987 *Música e Psique*

Ed. Cultrix. São Paulo

STRAUSS, C. Levi

1993 *Regarder, Ècouter, Lire*

Librarie Plon. Paris

VARLEY, Desmond

1976 *Sete o Número da Criação*

Edições 70. Lisboa