

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**O que é isso: A ontologia da música?**

**Pedro Fernandes Galé**

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)  
São Carlos (SP)

## RESUMO

### O que é isso: A ontologia da música?

Esse artigo é uma réplica ao texto de Fernando Barros intitulado “Ontologia da música e o 'Clube poético-musical de Kreisler”.

#### Palavras-chave

ontologia da música; estética; filosofia da arte; música

## ABSTRACT

### What is This: Musical Ontology?

This paper is a critical response to Fernando Barros's “Music Ontology and the ‘Kreisler Musico-Poetical Club”.

#### Keywords

musical ontology; aesthetics; philosophy of art; music

GALÉ, Pedro Fernandes. “O que é isso: A ontologia da música?”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 311-327.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/421](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/421)

Aprovado: 27.12.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Pedro Fernandes Galé. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 27.12.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Pedro Fernandes Galé. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Forma  
Como envolver-te  
Se dispões dos seres  
Em composição plena?  
*Forma*, Orides Fontela

O texto de Fernando Barros pretende relacionar, como explica o título, uma ontologia da música com a célebre narrativa, parte da *Kleisleriana*, “O clube poético-musical de Kreisler”. Como a gama de questões se faz de modo a sobrepor um amplo espectro de momentos históricos, não nos furtamos de percorrer ainda uns tantos mais momentos da história da filosofia. Esse recurso pretende espelhar a gama de possibilidades do texto que aqui comentamos e os problemas que poderíamos ilustrar diante dele; não que todo o problema aqui tratado se refira ao ensaio de Fernando Barros, mas o texto, até mesmo por sua riqueza, nos permite, lançando mão da metáfora de um porco-espinho, tão cara ao romantismo, que apontemos alguns dardos nas mais diversas direções. Pedimos também desculpas pelo caos de citações que pretendem, com um quase que proposital descuido historiográfico, ilustrar, hiperbolicamente no mais das vezes, os pontos sobre os quais seria mais prudente apenas lançar luz. Se esse texto, que o leitor tem em mãos, parecer duro, isso se deve ao espírito canhestro de seu autor.

Devo confessar certo pendor refratário, de minha parte, ao pulular de ontologias em nosso século, ontologia da pintura, ontologia do nu, e toda sorte de *heterocosmia* que retoma a expressão que nomeara a parte da filosofia que especula, *grosso modo*, em conformidade à expressão aristotélica, *do ser enquanto ser* e transfere seu caráter essencial à sorte de objetos que, longe de admitirem receituários formais e caracteres objetivos, bem como uma tipologia, tentam elucidar sua carga de singularidade e sua inserção no panteão das coisas filosoficamente relevantes. Há sempre a constante ameaça, nesse tipo de binômio, arte e filosofia, de que um ou outro, sem que se perceba, acabe por ceder em seu posto. Diante de linhas dessa sorte, devo, como outra personagem do mesmo Hoffmann, o *melófono*, confessar uma “indescritível inaptidão para o exercício dessa arte magnífica”.<sup>1</sup>

Superada, como se crê, a chave mimética, as artes de nosso tempo, em seu aspecto criativo singular de algo que se apresenta, no mais das vezes, enquanto produto, somos levados a crer que essa emanção busque sua capacidade de significar e legislar diante de uma outra realidade filosoficamente abordável. Podemos notar, com a retomada ou ainda instauração de toda sorte de ontologias em arte, uma tendência *heterocósmica* que clama pelo seu *ser* nesse e em qualquer outro mundo. Quando nós modernos criamos algo, ainda que isso revele certa semelhança com algo que existe na realidade dada, essa *obra* não pode ser posta como qualquer sorte de simulacro ou mesmo imitação, a coisa se coloca no registro da apresentação e recepção, clamando por um registro intersubjetivo que é quase que um apanágio das artes posterior às grandes revoluções do século XVIII, a kantiana e a francesa.

A partir desse momento histórico, nas artes, trata-se de algo gestado em uma subjetividade criadora e que clama por reconhecimento. Complementarmente, o fruto dessa gestação infável lança-se no mundo como uma carga de realidade suposta, onde, a partir de elementos artísticos, legisla aquele que a gestou dando-lhe a significação a ser compreendida, digerida e reconhecida num registro, de carga romântica incontornável, em que o clamor por uma existência, por um ser e até quem sabe por uma essência destoaria da concepção, também exposta por Hoffmann, de que o “gosto romântico [*romantische Geschmack*] é raro; ainda mais raro é o talento romântico; é provavelmente por esse motivo que há tão poucos que conseguem fazer ressoar aquela lira que descerra o reino maravilhoso do infinito [*wundervolle Reich des Unendlichen*]”.<sup>2</sup>

Nessa raridade imposta diante da comunicabilidade das artes, não é sem motivo que as reflexões se voltem ao ser em arte e, particularmente, em música, ou ainda à sua essência, pois, diante desse reino do infinito, devemos nos lançar à carga constitutiva da própria efetividade desse mesmo mundo sem fronteiras aberto diante de nós, se considerarmos, como no texto de Fernando, fazer apelo à afirmação de Maria Elisabeth Reicher, que concebe uma obra acabada como uma obra que

“já foi criada, existe como um todo, enquanto existir”. E a pergunta se dirige, enquanto ontologia, ao ser das artes. Desse algo gestado e dotado de carga significativa reconhecida e apreciada. Isso não nos afasta, é verdade, da concepção romântica da arte dos sons, pois, ainda mais uma vez apelando a Hoffmann, que clama que a arte musical “teria que romper todos os grilhões [que a prendem] às outras artes”<sup>3</sup>, esse clamor por uma autonomia se dá no registro de liberdade para “o qual conhecimento mais profundo e mais íntimo da essência característica da música, que os compositores geniais elevaram a música instrumental ao ápice atual”.<sup>4</sup>

Bom, devemos então, diante do aproveitamento terminológico que dá origem a construções como uma *ontologia da música*, nos perguntar acerca de outros termos caros e carregados de história como *essência* e *ser*. Como *essência*, se seguirmos a indicação de Étienne Gilson, deriva de *essentia*, trata-se de um neologismo latino, considerado como indispensável por Sêneca, que ao temer que o vocábulo fosse ferir os ouvidos de seu interlocutor Lucílio, vaticinou “de que outro modo traduzir o termo grego *ousía*, essa noção imprescindível que, por natureza, constitui o fundamento de tudo mais?”<sup>5</sup> Diante de sua língua mãe, o autor de *A filosofia da idade média* faz a seguinte constatação, retomando os dizeres de Sêneca, declarando que “a própria língua se presta a isso, pois, em bom francês clássico, ‘essência’ significa inicialmente o ‘ser’, ou seja, o próprio real, aquilo que é.”<sup>6</sup>

Se perguntar sobre o ser, ou ainda, o fundamento de tudo mais, o próprio real, aquilo que é, nas artes seria algo que já na clássica tradução da *Metafísica*, de Aristóteles, feita por Guillermo Moerbecke (séc. XIII) se apresenta ao universo latino. Sem entrar na problemática transposição da *techné* grega para a *ars* latina, nessa tradução, sem problemas, vemos vinculada a experiência às coisas singulares e a arte às universais (*causa autem est quia experientia quidem singularium est cognitio: ars vero universalum*<sup>7</sup>). Isso insuflou na filosofia e no seu vocabulário latino medieval e humanista o registro de um ordenamento para aquilo que é fruto de artifício e arte que não

é o mesmo daquilo que experimentamos sem mediação alguma.

É claro que o termo *ars*, e toda sua diferença em relação ao que entendemos por arte, não justifica a transposição da ciência primeira, a metafísica, ao que nós, modernos, ou ainda *hodiernos*, entendemos por resultado artístico, ou ainda, objeto artístico. Mas, como já se sabe, tendo a me ausentar de nosso tempo histórico e de suas questões para notar certas passagens incorporadas como corriqueiras aos nossos ouvidos “contemporâneos” para buscar entender suas tendências a partir de registros de seus usos em regimes de verossimilhança que em muito distam de nós. O texto do amigo Fernando, que tantos tempos históricos e questões das mais diversas deles advindas intenta amalgamar, parece composto por uma sobreposição de camadas, como as peles de uma cebola. O tempo histórico e suas construções conceituais parecem expostos de modo radial a partir de seu sento: o ser da música. A distância entre as hodiernas ontologias, as ideias platônicas, a filosofia de Kant, os românticos ainda, de certa forma, impactados pela última e o quarto do autor entre CD’s, partituras e clarinetas se redefinem em uma temporalidade *heterocósmica* onde a questão acerca das artes dos sons permanece – ainda que sob diversas caracterizações que parecem herdar passos e reordenamentos da identidade e diferença, afastam-se de uma temporalidade histórica para dar cabo de uma missão. Isso em um terreno onde, citando o autor, “os clássicos critérios metafísicos para identificar objetos ecoam hoje, com nitidez e à curta distância”.

Em se tratando de música, a localização de um objeto, como bem mostra o autor do texto que aqui comentamos, é algo que já nos insere em grandes apuros. Na total distensão das distinções entre a obra de arte musical e sua realização e ou concretização, o objeto dessa dita ontologia parece tentar adquirir uma espécie de ser que me fazem, para minha tranquilidade e não mais, apelar a Étienne Gilson, para entender que diabos entende-se por uma ontologia da música: “Hoje, o termo ontologia é livremente empregado [...], sem – ou quase

sem – maiores cuidados, para designar a ciência do ser enquanto tal e das propriedades que lhe pertencem”.<sup>8</sup> Se afinados com o grande historiador da filosofia, localizarmos assim a intenção de pensar o ser da música enquanto tal, bem como suas pertencentes propriedades, posta a problematicidade imposta pela filosofia da arte dos sons e de seus elementos constitutivos, poderíamos até mesmo pensar que a ontologia da música, mais do que um resgate de arsenal escolástico-metafísico, seria na verdade o grande apogeu do pensamento metafísico ocidental na sua vertente contemporânea.

Radicalizando, um pouco demais, talvez, as afirmações esparsas no labiríntico texto de Fernando, onde o autor parece muitas vezes se ocultar e se apresentar como parte da argumentação nas tramas do texto. Ainda que se coloque com sua clarineta em punhos diante de uma partitura, sob o risco de um ataque felino eminente, mais na categoria de partícipe dos *exempla*, do que em seu caráter afirmativo, podemos pensar que a ontologia da música, ou seja, perguntar-se ontologicamente sobre o ser, sobre a essência da música nos levaria a pensar que ela mesmo, enquanto é, é, e quando ela não é? Ou melhor, dizer que para que a música seja é preciso que ela exista, é tornar seu ser dependente “de uma distinção preliminar completamente gratuita, e da qual se pode dizer que é absurda”.<sup>9</sup> Se assumirmos, para a música, algo que a ontologia clássica parece exigir, uma existência que carregue em si um constituinte intrínseco e formal de toda sua realidade, é cabível que retomemos os dizeres de Suarez e clamemos *ens actu idem est quod existens* (um ser em ato e um ser existente – trata-se da mesma coisa).<sup>10</sup> Se negarmos uma existência distinta, reafirmamos sua existência fora de seu campo de ação, o que é ontologicamente problemático. O ser aí, ali ou alhures é ser enquanto atua como tal. Daí a pergunta que não cala no texto, onde atua a música?

Além disso, devemos nos perguntar se não haveria, no impulso deste texto, a busca por um tipo de ontologia clássica, um movimento análogo àquele que Merleau-Ponty detectou no



início do século XX, um retorno impossível ao Grande Racionalismo? Esse retorno teria, nas palavras do filósofo francês, por alcunha necessária “pequeno racionalismo”, ou seja um racionalismo “professado ou discutido por volta de 1900 e que consistia na explicação do Ser pela ciência”<sup>11</sup>. Esse passo nos levaria a uma concepção, quer de arte, quer de filosofia, que remeteria a “um momento em que o espírito, tendo enclausurado ‘a totalidade do real numa rede de relações e sentindo-se plenamente saciado, permanece doravante em repouso, ou só tenha de retirar as consequências de um saber definitivo”.<sup>12</sup> É claro que o texto que ora comentamos não se pretende a tanto, mas hiperbolicamente podemos dizer que ele se ressentia, de algum modo, de se ver diante das questões como elas foram expostas no mundo abalado pelas grandes revoluções. A pergunta sobre o ser da música se imporia de melhor modo no século de Descartes. Seguindo ainda com Merleau-Ponty: “O século XVII é esse momento privilegiado em que o conhecimento da natureza e metafísica acreditaram encontrar um fundamento comum”.<sup>13</sup>

Foi nesse ambiente que Descartes, um de seus maiores móveis, em uma obra de juventude, o *Compendium musicae*, tentou expor com certa clareza alguns temas que seriam discutidos ao longo de todo o século seguinte ao seu. A primeira delas é a relação do prazer, que ocorre no sujeito, com o objeto que suscitaria esse prazer. No campo da música e das artes, Descartes sustenta que:

- 1-Todos os sentidos são capazes de prazer.
- 2- Para tal prazer é necessária uma certa proporção do objeto com o mesmo sentido. Daí que, por exemplo, que o estampido dos mosquetes e os trovões não pareçam apropriados à música: porque, evidentemente, faria dano aos ouvidos, tal qual o excessivo resplendor do sol aos olhos quando o contemplamos de frente.
- 3- O objeto deve ser tal que o sentido perceba nem com excessiva dificuldade nem confusamente. [...] 4- O sentido percebe mais facilmente o objeto onde a diferença entre as partes é menor.
- 5- Dizemos que as partes de um objeto completo entre as quais existe uma maior

proporção são menos diferentes entre si. 6- Essa proporção deve ser aritmética e não geométrica. [...] 7- Entre os objetos do sentido não é mais agradável ao espírito nem aquele que se percebe mui facilmente, nem aquele que se percebe com mais dificuldade; mas sim aquele que não é tão fácil como para satisfazer completamente o desejo natural, pelo qual os sentidos são atraídos para os objetos, nem tão difícil como que para fatigar os sentidos. 8- Finalmente devemos assinalar que em todas as coisas a variedade é muito agradável.<sup>14</sup>

Descartes, já afinado de algum modo ao que viria a ser seu método, tende a remeter o prazer ao âmbito da clareza e distinção, bem como o tratamento se dirige aos elementos constitutivos da música, ou seja, os sons. Esse passo em muito se assemelharia àquele que, na primeira de suas *Meditações metafísicas*, se coloca sob o argumento do sono e da vigília: retomando Calderon de la Barca, a vida podia ser não mais que um sonho. Nesse sonho, diz ele, é preciso confessar que as coisas que nos são representadas “são como quadros e pinturas”<sup>15</sup>, ou seja, como algo que é formado à “semelhança de algo real e verdadeiro”.<sup>16</sup> Pois os pintores, ele afirma, “mesmo quando se empenham com o maior artifício em representar sereias e sátiros por formas estranhas e extraordinárias”<sup>17</sup> fazem uma composição e mistura de membros e partes de diversos animais que existiriam de fato. Após esse pintor de quimeras, entra em cena um pintor cuja imaginação é extravagante a ponto de “inventar algo de novo, que jamais tenhamos visto”<sup>18</sup>, de modo que o quadro se apresentasse como tendo por objeto “uma coisa puramente fictícia e absolutamente falsa”<sup>19</sup>; nesses construtos quase que inteiramente apartados da realidade, haveria ainda um substrato de realidade, pois “ao menos as cores com que ele as compõe devem ser verdadeiras”.<sup>20</sup>

Descartes não foi hostil, como poderia parecer, ao mundo das artes, como podemos notar numa carta a Mersenne de 18 de março de 1630, mais de uma década depois de seu compêndio de música:

Quanto à pergunta acerca de se poder estabelecer a razão do belo, é exatamente a mesma que me fazia antes sobre por que um som é mais agradável que outro, exceto pelo fato de a palavra belo parecer referida mais particularmente ao sentido da visão. Mas em geral nem o belo nem o agradável significam nada mais que uma relação de nosso juízo com o objeto; e, como os juízos dos homens são tão diferentes, não se pode dizer que o belo ou o agradável possuam uma medida determinada. E não poderia eu explicar melhor do que como fiz em outra ocasião com a música.<sup>21</sup>

A explicação em torno do belo se dá e se reconstrói através da busca por elementos constituintes, buscando salientar que este tipo de problema deve ser enquadrado em um sistema metafísico, no qual a distinção entre qualidades primárias e secundárias deve comportar a chancela da verdade objetiva unicamente em relação a realidades quantificáveis que se atribuiriam como elementos constituintes. Nesse percurso que procura compreender, com o máximo de clareza e distinção possível, os modos de operar das paixões a fim de as limitar e controlar as suas potencialidades desconcertantes.

No caso de nosso amigo, a preocupação ontológica, de clara matriz racionalista, não chegaria a tanto. A ontologia da música não perpassaria o campo da estética a ponto de embarcar no construto cartesiano. Ainda que busque o ser da música, o texto se coloca diante de questões que abandonam o arcabouço racionalista, ainda que sem deixar de usar de seu léxico, para transpor a matriz ontológica a um registro mais móxico. O texto tem por base inquietações em muito diversas do momento em que o Grande Racionalismo, “rico de uma viva ontologia, já havia perecido no século XVIII”.<sup>22</sup> Como nos aponta o autor da *Fenomenologia da percepção*, isso não é o indicativo de “uma decadência que nos separa do século XVII, mas um progresso de consciência e experiência”<sup>23</sup> que se fez radical diante da possibilidade de uma crítica ao proceder racionalista que visasse novos campos de possibilidade para a ciência e o pensamento que estariam na base da grande cisão imposta ao homem moderno e seus procederes mais caros.

A retomada de ontologias em nosso século, ou ainda de metafísicas, parece guardar certa chave de nostalgia em relação a esse “progresso” que retoma caracteres dogmáticos por não suportar o castelo de cartas de uma filosofia que se contentaria em relacionar os fenômenos sem perguntar por suas causas. Mas ainda que o vocabulário que motive o texto nos faça revolver matizes de racionalismo clássico e até mesmo escolástico e romano, a chave do texto, para além da proposta ontológica acerca da música, se coloca diante de um mundo já assolado por Kant. Um mundo onde, nas palavras do grande poeta Heinrich Heine, “Kant nos demonstrou que nada sabemos sobre as coisas como são em e para si mesmas; só sabemos de algo se reflete em nosso espírito”.<sup>24</sup> Diante desse mesmo mundo, que via o romantismo nascer, o mesmo poeta vai fazer o seguinte diagnóstico:

Kant produziu esse grande movimento espiritual menos pelo conteúdo de seus escritos, do que pelo espírito crítico que neles imperava, e que agora penetrou em todas as ciências. Todas as disciplinas foram tomadas por ele. Nem sequer a poesia foi poupada de sua influência. Schiller, por exemplo, foi um veemente kantiano, e suas concepções estéticas são imbuídas do espírito dessa filosofia. Em virtude de sua abstrata aridez, a filosofia kantiana tornou-se muito prejudicial às belas letras e às belas artes. Felizmente não se introduziu na arte culinária.<sup>25</sup>

Esse mundo que deu luz ao romantismo nos é mais próximo, mas é também, diante de suas revoluções, mais distante de recursos ontológicos do tipo que se pergunta pelo ser das coisas. O que causa um certo desconforto historiográfico que é no mínimo mobilizador. Seria esse mundo já agitado pela revolução copernicana empreendida pela filosofia crítica, bem como seus desdobramentos, o melhor dos lugares para que dispendamos esforços na busca da ontologia enquanto ciência do ser e de suas propriedades? Teria permanecido no horizonte do mundo posterior à revolução francesa a questão de saber acerca do lugar de existência de algo que pressupomos que seja? Perguntas cuja resposta, seja qual for, não deixará de nos colocar em apuros.

Para que nos mantenhamos no registro, a partir daqui, romântico, sem escarafunchar ainda mais a história da filosofia, e misturar sem mesurar tempos históricos distintos, pensemos na afirmação contida na carta ao romance, de Friedrich Schlegel: “A música moderna, por outro lado, e no que tange à força do homem nela dominante, permaneceu no conjunto tão fiel ao seu caráter que ousaria chamá-la, sem timidez, uma arte sentimental”.<sup>26</sup> Arte sentimental por excelência, segundo o registro dos primeiros românticos, poderia ser entendida como outra camada a mais de temporalidade na discussão sobre a ontologia da música, hodierna e cheia de novidades. Vale ressaltar que, ainda que o texto do amigo Fernando trate dessa corrente, sem que isso o desqualifique, ele mantém a música num registro romântico, pois, ainda que se sirva de um panorama de tal ontologia, é no registro romântico que parece nascer. É diante de uma espécie de “eu” como princípio fundamental e fundante que se arrolam cenários que nos apresentam certa faceta atualizada das questões. Há um eu que é denominador comum: à estante o CD que traz uma primorosa execução de Schubert, sua memória, mais contemporânea ao texto que tudo, traz a partitura dessa peça de modo inolvidável, podendo empunhar seu clarinete e tocá-la. Assim como às questões de cunho contemporâneo, faz mover todo um arsenal romântico ou pós-Kantiano que transfere às perguntas de seu tempo respostas historicamente distintas.

Perguntar-se sobre onde a música é, ainda que traga sua carga histórica ligada aos movimentos de milênios de tradição filosófica, é pergunta que nos insere no mundo romântico-sentimental, para o qual a pergunta sobre a invenção ou descoberta de um acorde, como o de *Tristão e Isolda* de Wagner, exclui a antiquíssima possibilidade retórica de pensar a ideia de invenção, uma *inventio*, advindo do verbo *invenire*, que em latim significa achar, encontrar, ou seja, encontramos algo em nossa memória. Segundo os retores, nesses termos a invenção de uma imagem, de um discurso, ou aqui, de um acorde musical, corresponderia ao ato de encontrar coisas que se introduzam no regime de verossimilhança daqueles que

escutam o acorde, observam a pintura ou escutam um discurso e apresentar seus lugares, seus *loci* seus *topoi*. Isso, além de fornecer uma alternativa à pergunta sobre a essência desse acorde, nos colocaria ainda mais longe de um paradigma romântico no qual a invenção é indicativa de algo novo, aqui algo nunca escutado, produzido no espírito, ou na subjetividade transbordante daquele que a inventa.

Tal deslocamento do texto, para as vias do espírito romântico, nos leva a Kant, pouco acrescentando sobre o autor, e imbricando ainda movimentos na direção do ser da música que nos divertem ao eleger para os movimentos da música o corpo como lugar, associando a satisfação da música ao “canal intestinal”. Então, perguntar-se sobre o ser da música, por sua essência, se tornaria perigoso. Se “o ritmo na música põe nosso sistema nervoso em movimento e provoca uma verdadeira impressão nele”<sup>27</sup>, segundo Kant em seus cursos de antropologia, “a audição é, por isso, o sentido que tem maior influência sobre nosso sentimento vital”.<sup>28</sup> Seguindo o mesmo texto, vemos a surpreendente descrição:

Fala-se de um experimento, de que porém os médicos se envergonham, porque temem ser ridicularizados, embora tenha fundamento. Sustentou-se que instrumentos musicais são um meio de expelir lombrigas. Curou-se um indivíduo infestado de lombrigas dando-lhe primeiro um laxante suave e depois um berimbau de boca, no qual tocou ao ir ao banheiro, e com isso todas as lombrigas foram embora. Bastaria, portanto, colocar um baixo nas costelas de alguém infestado por elas, que elas seriam expelidas.<sup>29</sup>

Da ontologia da música ao vermífugo eficiente, o lugar da música enquanto algo que clama por um ser é ainda abordado diante da narrativa de Hoffmann, o “Clube poético-musical de Kreisler”, diante do qual a conclusão do autor do ensaio é que “com o fim da ‘verdade’ sobre os sons, perde o sentido atribuir à ‘fantasia’ musical o caráter de ‘mentira’. E o melhor, para nós, ouvintes e leitores, talvez seja mesmo escutá-la...”. Essa passagem não deixou de lembrar um diálogo no Evangelho de São João: “Filipe encontrou Natanael e lhe disse: ‘encontramos

aquele de quem escreveram Moisés, na Lei, e os profetas: Jesus, o filho de José, de Nazaré'. Perguntou-lhe Natanael: 'De Nazaré pode sair algo de bom?' Filipe lhe disse: 'Vem e vê"<sup>30</sup>

Depois de descascarmos as peles dessa cebola ontológica em busca do ser, apelando a momentos históricos distintos (tanto de minha parte como do autor que aqui comento), é diante de um "o melhor seria escutá-la" que se encerram as linhas, diante da singular situação que insere o ouvinte diante da obra musical inventada por Hoffmann que deveríamos entender o que até aqui se disse. O miolo dessa despelada cebola nos apresentou o caráter inefável da obra de arte. Diante de todo um trajeto que se perguntou sobre o ser da música, Fernando parece insistir na direção de um contato direto para que possamos encontrar o caminho de alguma compreensão daquilo que fora escrito e apresentado, escapando, ao final, de meras construções metafísico-ontológicas. Retomando os dizeres de Goethe: "Por mais que tenhamos ouvido falar de uma coisa, sua peculiaridade somente se nos apresenta de fato mediante a observação direta"<sup>31</sup>.

E àquele que perguntasse, como Natanael, se poderia, da ontologia da música, sair algo de bom? Nosso anfitrião responderia "vem e ouve". Temos de ouvir o ser dessa fantasia, contemplar seu ser que se fez emanar de uma subjetividade genial (ou geniosa), buscando no mundo seus semelhantes para que possa ser sentida, compreendida e ouvida, ainda que muitos se façam de moucos diante de suas peripécias. E a mim, aqui sob a égide de melófobo que fugiria de tal apresentação, caberia perguntar o tamanho da fila às portas da toalete das instalações onde foram executadas as notas de tal fantasia! Ainda que, para minha desgraça, mantivesse em meu ser os vermes que o assolam.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Metafísica: edición trilingüe*. Tradução e organização de Valentín García Yerba. Madrid: Editorial Gredos, 2012.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. Tradução de Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

\_\_\_\_\_. *Meditações. Obras escolhidas*. Tradução de Bento Prado Júnior e Jacó Guisnburg. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1994.

GILSON, Étienne. *O ser e a essência*. Tradução de Carlos Eduardo de Oliveira, Cristiane Negreiros A. Ayoub, Jonas Moreira Madureira, et al. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

GOETHE, Johann W. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

HEINE, Heinrich. *Contribuições à história da religião e filosofia na Alemanha*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

HOFFMANN, E. T. A. *O melófono*. Tradução de Márcio Suzuki e Mário Videira. São Paulo: Editora Clandestina, 2016.

KANT, Immanuel. *Cursos de antropologia: A faculdade de conhecer (excertos)*. Seleção, tradução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Clandestina, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "Em toda e nenhuma parte – IV. O Grande Racionalismo". In: *Os pensadores: Merleau-Ponty*. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SCHLEGEL, Friedrich. "Carta sobre o romance". In: *Conversas sobre a poesia*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

VÁRIOS. *A bíblia de Jerusalém*. Tradução de Gilberto Gorgulho, Ivo Storniolo, Ana Flora Anderson et al. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.



Pedro Galé atua como pesquisador de pós-doutorado na UFSCar.

- <sup>1</sup> HOFFMANN, 2016, p. 7.
- <sup>2</sup> HOFFMANN, 2016, p. 23.
- <sup>3</sup> HOFFMANN, 2016, p. 21
- <sup>4</sup> HOFFMANN, 2016, p. 21.
- <sup>5</sup> SÊNECA, 2014, p. 200.
- <sup>6</sup> GILSON, 2016, p. 23.
- <sup>7</sup> ARISTÓTELES, 2012, p. 5 (981-a 15).
- <sup>8</sup> GILSON, 2016, p. 173.
- <sup>9</sup> GILSON, 2016, p. 186.
- <sup>10</sup> Apud GILSON, 2016, p. 182.
- <sup>11</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 226.
- <sup>12</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 226-227.
- <sup>13</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 227.
- <sup>14</sup> DESCARTES, 1992, p. 57-61.
- <sup>15</sup> DESCARTES, 1994, p. 119.
- <sup>16</sup> DESCARTES, 1994, p. 119.
- <sup>17</sup> DESCARTES, 1994, P. 120.
- <sup>18</sup> DESCARTES, 1994, P. 120.
- <sup>19</sup> DESCARTES, 1994, P. 120.
- <sup>20</sup> DESCARTES, 1994, P. 120.
- <sup>21</sup> In: DESCARTES, 1992, p. 21.
- <sup>22</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 229.
- <sup>23</sup> MERLEAU-PONTY, 1984, p. 229.
- <sup>24</sup> HEINE, 1991, p. 93.
- <sup>25</sup> HEINE, 1991, p. 99.
- <sup>26</sup> SCHLEGEL, 1994, p. 65.
- <sup>27</sup> KANT, 2017, p.48.
- <sup>28</sup> KANT, 2017, p.48.
- <sup>29</sup> KANT, 2017, p.48.
- <sup>30</sup> JOÃO, I, 47. *A bíblia de Jerusalém*, p. 1988.
- <sup>31</sup> GOETHE, 1999, p. 256.