Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

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

Viso.

A ontologia anfibólica da música

Verlaine Freitas

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte (MG)

RESUMO

A ontologia anfibólica da música

O objetivo desse ensaio é fazer um comentário de alguns tópicos temáticos presentes no texto “Ontologia da música e o ‘Clube poético-musical de Kreisler’” de Fernando R. de Moraes Barros. Focalizaremos três pontos principais: a identidade ontológico-material da música, o problema da invenção ou descoberta de novos elementos musicais e o valor de reflexões radicais sobre o fenômeno sonoro para a compreensão da música.

Palavras-chave

música; ontologia; estética

ABSTRACT

Amphibolic Ontology of Music

The purpose of this essay is to comment on some thematic topics present in the text “Ontology of music and the ‘Kreisler’s poetic-musical club’” by Fernando R. de Moraes Barros. We will focus on three main points: the ontological-material identity of music, the problem of the invention or discovery of new musical elements, and the value of radical reflections on the sound phenomenon for the understanding of music.

Keywords

music; ontology; aesthetics

FREITAS, Verlaine. “A ontologia anfibólica da música”.
Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 299-310.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/417](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/417)

Aprovado: 22.12.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Verlaine Freitas. 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

Accepted: 22.12.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Verlaine Freitas. 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/>

O texto de Fernando R. de Moraes Barros “Ontologia da música e o ‘Clube poético-musical de Kreisler’”¹ faz uma tripla investida em questões concernentes ao ser da música, sua realidade mais própria, sua qualidade material, sonora, psico-acústica, sua dimensão estético-artística. Inicia com reflexões radicais sobre o fenômeno sonoro, passa pelo questionamento crítico acerca do posicionamento pejorativo de Kant sobre a “arte das sensações” até chegar a descrições técnicas precisas sobre a progressão harmônica de acordes referidos em um conto de E. T. A. Hoffmann.

Nesse percurso, nota-se que a música como objeto propriamente dito é abordada de forma sucessivamente mais distanciada. No primeiro item do texto, fala-se de seus elementos sonoros constituintes de um ponto de vista por assim dizer molecular, ou até atômico, investigando questões psico-acústicas do som sob a perspectiva do que se chamou de “platonismo musical”; no segundo item, a música já se situa no horizonte do juízo de gosto de Kant, para o qual importa mais o quanto cada uma das artes mobiliza nossas faculdades, quando então a música terá o posto de menor importância, pois a reflexividade do ânimo não demandaria de forma tão pronunciada o entendimento nessa arte das sensações sonoras; no terceiro item, a música se transforma em um personagem, um elemento de ficção literária. — Considerando ser usual tratar os elementos mais gerais até os mais específicos — estratégia empregada por Barros no início do texto —, surge a questão de se não seria apropriado inverter a ordem dos itens, começando com o terceiro e terminando com o primeiro, de modo a ir se aproximando do fato musical. Naturalmente, isso implicaria alterações na exposição dos argumentos.

Dos três itens, o que mais me chamou a atenção foi o primeiro, devido ao tipo de questionamento proposto. Gostaria de abordar três tópicos dessa parte: a questão da identidade da música (a eterna querela da relação entre partitura e execução); o também indecível debate sobre se o famoso acorde do *Tristão e Isolda*, de Wagner, é uma invenção ou descoberta; e o

significado da investigação filosófica radical sobre a dimensão sonora e psico-acústica do som/tom para a compreensão da música.

I.

Quanto ao primeiro tópico, da localização do ser da música na partitura e/ou na execução, creio ser necessário apontar para o fato de que esse questionamento é aplicável também a outras artes, como a dança, o teatro, a performance e até mesmo o cinema. Da mesma maneira que não se pode identificar a música com nenhuma de suas execuções, como Barros salienta no início do texto, tampouco se pode fazê-lo em relação a quaisquer espetáculos de dança. Em ambos os casos, cada execução é uma nova “neo-produção” da obra, fazendo-se sempre de novo e mais uma vez como um novo evento que, ao mesmo tempo, vale por si, quanto ainda “instancia” a obra como um “tipo” (expressões utilizadas por Barros em sua discussão). Por outro lado, tal como a *Eroica* de Beethoven não “é” sua partitura, uma dança não “é” o conjunto das indicações coreográficas, como uma peça de teatro não “é” o texto-roteiro escrito por Sófocles, Beckett ou Brecht.

Sem entrar em considerações críticas relativas ao farto material bibliográfico desse tema, por minha parte digo que todas essas artes são *anfibólicas*, tomando de empréstimo uma famosa expressão da epistemologia kantiana. Elas não apenas são duplas ou ambíguas, mas anfibólicas no sentido de se fazerem, se lançarem, em movimento pendular eternamente indecível entre seu registro/concepção inicial e as infinitas formas de sua interpretação/apresentação/execução. Elas se constituem e se consubstanciam em uma dimensão existencial que escapa radicalmente a um “platonismo musical” (tema abordado por Barros), a saber, como processos.

Em sua *Teoria estética*, Adorno diz que toda obra de arte é processual, pois nenhuma se realiza propriamente por meio de sua mera existência material, sendo-lhe necessária a interpretação, o comentário e a crítica como meio para se

desdobrar seu significado artístico-estético. Como, obviamente, a obra não se esgota em uma interpretação específica nem no conjunto de todas as leituras possíveis, logo a obra consiste nesse processo histórico que continuamente faz surgir novas camadas de significação, enquanto deixa outras perecerem, alterarem-se, perderem sua função etc.:

Se as obras [...] somente se tornam o que são pelo fato de seu ser constituir-se um devir, então elas, por sua vez, são remetidas a formas nas quais aquele processo se cristaliza: interpretação, comentário, crítica. Estas não são meramente adicionadas às obras por quem se ocupa delas, mas sim são o cenário do movimento histórico das obras em si e, portanto, formas de direito próprio.²

Essa concepção é muito interessante, dentre outros aspectos, por realocar o que seja a “obra”, retirando-a do complexo material-sensível, sem, no entanto, situá-la integralmente no complexo da recepção. Entre a objetividade da coisa-artefato e subjetividade dos modos de leitura, a obra se faz e se consubstancia na história, no desdobramento processual não-linear dos modos de se entrar em contato com a “coisa-obra”. Evita-se, a um só tempo, o aprisionamento em categorias enrijecidas, devedoras de concepções tradicionalistas de obra como uma “coisa feita”, bem como a diluição da problemática do estético na miríade de decodificações semióticas, semiológicas, sociológicas, etc. Por certo não se escapa do complexo histórico, mas tampouco se está necessariamente sujeito a um historicismo relativista ou meramente descritivo, pois se trata sempre de articular um discurso sobre uma objetividade sedimentada ao longo da história. A grande dificuldade, da qual não se evade, é de apreender o “ser” da obra de arte na dinâmica de seus componentes, na dimensão processual de múltiplos estratos de experiência, renunciando a apoios preestabelecidos pela fixidez da matéria — que permite discursos formalistas próximos a uma espécie de positivismo de “linhas”, “cores”, “acordes” —, quanto pela versatilidade dos discursos voltados ao campo da receptividade, seja ela de tipo transcendental, linguístico ou social.

No caso das artes anfibólicas, esse complexo processual já é, já existe, na materialidade da obra, na relação pendular entre registro/concepção e execução. Cada apresentação do *Noturno n. 1* de Chopin já significa interpretá-la, comentá-la e criticá-la, relacionando-se com o peso de todas as suas execuções/audições anteriores e contemporâneas. O mesmo se diz de qualquer encenação de uma peça de Beckett ou de uma performance artística. A mais subserviente, fiel e “reprográfica” interpretação do *Noturno n. 1* é crítica no sentido mais elementar de ultrapassar o caráter estático da notação, inserindo o fator da contingência humana do fazer, da ação e da possibilidade de erro. Desse plano básico até interpretações originais e prenhes da singularidade da leitura individual, o “ser” de toda arte anfibólica se atualiza constantemente no tempo musical, no espaço teatral, na imagem cinematográfica etc., sendo inadequado localizar a materialidade da “obra” na concepção/registro inicial ou em qualquer execução específica. Toda ela se consubstancia nessa processualidade entre a *potência* do “tipo” demarcado pela partitura, coreografia, roteiro, e o *ato* de cada execução.

II.

O segundo tópico a se comentar diz respeito à infundável querela de se o famoso acorde do *Tristão* de Wagner foi uma descoberta ou uma invenção. O que há de comum entre estas duas qualificações é o caráter do *novo* — uma temática bastante complexa, que por si só poderia ser o tema de um congresso inteiro; limito-me aqui a algumas considerações.

Inicialmente, deve-se ter em vista que o novo só pode ser bem compreendido filosoficamente no âmbito da história, levando-nos a dizer que sua associação com a questão referida por Barros de se o número é uma descoberta ou uma invenção é *misguiding*, ou seja, desvia-nos da investigação mais frutuosa, pois o número é um representante emérito do anistórico, do atemporal. Não é necessário recorrer a formulações complexas de Foucault para se admitir diferentes regimes de verdade, e a contraposição de alguns pode prejudicar falaciosamente as

reflexões sobre a dinâmica histórica da construção social da realidade. Mesmo se tomado como pólo de contraste e ponto de partida a ser negado, o âmbito da lógica e da matemática tende a viciar o debate sobre a realidade culturalmente constituída, pois sua ausência total de conteúdo é completamente avessa a qualquer critério de verdade processual, produzido ao se atravessar as vicissitudes da matéria do mundo, da multiplicidade dos valores sociais, etc.

O novo não é o diferente, não é definível pela comparação material com tudo o que o antecedeu, mas sim pelo sentido histórico de uma diferença instaurada como resposta crítico-negativa à inércia das formas culturais sedimentadas em nossas concepções de mundo. Isso pode ser ilustrado didaticamente com diversos exemplos. Ao falar do sentido clínico dos conceitos psicanalíticos, Freud aponta que Schopenhauer já havia antecipado muito do conceito de recalque [*Verdrängung*], mas sua exposição respondia a questionamentos e inquietações de ordem muito diferente da clínica, tendo assim se diluído em diversas outras apostas conceituais especulativas.³ O sentido de qualquer produção cultural somente pode ser apreendido corretamente quando referido ao questionamento, às expectativas, aos valores e aos antecedentes no complexo histórico do qual aquela surge. As formulações de Schopenhauer e Nietzsche sobre o inconsciente têm um valor conceitual e de concepção de mundo devedores desse plano de fundo histórico-filosófico, levando a consequências e desdobramentos muito distintos da via clínica adotada por Freud.

Outro exemplo é o enunciado de Aristarco de Samos de que a Terra girava ao redor do sol. Dito na Antiguidade clássica, sem responder a um questionamento incisivo e crítico, não obteve nenhuma repercussão, ao contrário da formulação de Nicolau Copérnico, quando a ideia heliocêntrica demonstrou todo seu vigor em virtude de se apresentar como solução urgente para as inúmeras falhas da concepção ptolomaica. Thomas Kuhn demonstra de forma satisfatória o quanto o heliocentrismo de Aristarco não passou de uma ideia exótica, em meio a uma

profusão de teses cosmológicas, não se definindo por uma aposta suficientemente robusta em uma concepção contrária a um posicionamento dominante.⁴

O acorde do *Tristão*, de forma análoga, é *novo* em virtude do modo como responde ao desdobramento derradeiro da tonalidade, que encontrava nas diversas formas de cromatismo wagneriano os sinais de sua ruína. É de se supor que outras pessoas tenham passado por este mesmo acorde, podem até tê-lo considerado interessante, mas não o julgaram significativo como parte de uma obra musicalmente relevante. Cada composição, no horizonte musical do final do século XIX, defrontava-se com a urgência reflexiva da legitimidade do uso do material tonal, e então este famoso acorde do *Tristão* representa não apenas algo diferente, exótico ou “interessante”, mas sim inquietante, desafiador, sendo a um só tempo uma resposta e um problema, uma solução e um desafio, e exatamente por isso ele é “novo”. Ele seria uma espécie de nó que condensa os problemas da saturação da tonalidade no período da prática comum e uma energia de ativação para novos paradigmas compositivos, algo como uma digestão do antigo, fermentado com as enzimas corrosivas da inquietação do presente e o brotamento de novas formas vitais da realidade musical. Trata-se do resultado de uma reflexividade histórico-crítica capaz de negar o passado e suprássumi-lo em uma potência expressiva anunciadora de formas de percepção ainda não experimentadas.

III.

O último tópico a ser comentado refere-se ao proveito de reflexões radicais quanto à realidade psico-acústica do som/tom para a compreensão da música. Não resta dúvida que elas têm sua validade e são úteis em diversos momentos argumentativos, mas me parece que também são frequentemente *misguiding*, pois esgarçam, dividem e atomizam o fenômeno musical de forma a se perder a realidade da música em sentido mais próprio. Em alguns momentos, o foco do questionamento pode se desviar de tal

maneira que a radicalidade conceitual/filosófica da argumentação começa a “patinar” em seu próprio plano abstrato, levando não apenas ao esquecimento do objeto música, mas até mesmo a paradoxos como de se o ouvido produziria o som que ele percebe, como vemos em uma passagem citada por Fernando Barros.

Este problema também possui análogos fora da música, como a famosa reflexão de Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, quando o autor, baseado em seu idealismo transcendental que separa substancialmente o núcleo cognoscente subjetivo e a objetividade material do mundo, diz que outrora a produção do conhecimento deve ter sido motivo de grande prazer, derivado do assombro do encontro entre o aparato cognitivo (com sua dimensão formal) e o mundo (com sua existência material):

Decerto não sentimos mais nenhum prazer com a apreensibilidade da natureza e de sua unidade da divisão em gêneros e espécies, por meio dos quais unicamente são possíveis conceitos empíricos, com os quais os conhecemos segundo suas leis particulares: mas esse prazer certamente ocorreu em um tempo, e somente pelo fato de a experiência mais comum não ser possível sem eles, tal prazer se misturou gradativamente ao mero conhecimento, e se tornou não mais particularmente notado.⁵

Kant fala como se o ato cognitivo não tivesse surgido e se fermentado a partir da própria dimensão material, empírica e objetiva de nosso contato com o mundo. Ao sujeito transcendental se atribui uma realidade cujo efeito é suposto, mas “não mais perceptível”, indicando certo grau de hipóstase do conceito filosoficamente consistente no plano da articulação teórica.

O exemplo mais enfático, porém, são os paradoxos de Zenão, nos quais o autor chegou a negar o movimento pela divisão sucessiva dos intervalos temporais: Aquiles jamais alcançaria a tartaruga, pois a cada instante de tempo, o guerreiro grego percorreria uma distância, mas a tartaruga também. O truque

sofístico consiste em tomar cada instante ulterior como menor do que o anterior, até o infinito.

De forma análoga, compreender o som/tom a partir de uma reflexão epistêmica radical pode nos ajudar a entender a acústica da sala de uma apresentação da *Eroica* de Beethoven, mas não dirá nada de sua qualidade musical. Trata-se, a meu ver, de mais uma tendência a negar a dimensão histórico-social da música, focalizando-a no plano de uma materialidade concebida segundo uma lógica conceitual específica, de viés empiricista, lógico-dedutivo, culturalmente determinada, mas que fecha os olhos a essa sua origem, a essa sua condicionante social. — Fernando Barros decerto não compactua com essa leitura empiricista e atomística da música, pois condena explicitamente o “platonismo musical” referido na primeira parte de seu texto, e na verdade termina todos os demais itens com uma conclusão negativa, não se comprometendo nem se aliando enfaticamente com nenhum posicionamento apresentado. Se, por um lado, essa postura isenta o autor dos percalços das abordagens comentadas, por outro, deixa-nos sem uma visão clara sobre sua perspectiva em termos propositivos. Qual o viés no qual o autor aposta em uma ontologia da música? Qual a importância e capacidade explicativa do teor histórico da música para o fenômeno sonoro-musical em sua realidade mais própria? Haveria espaço para uma crítica da ideologia das posturas empiricistas e atomistas abordadas? — Essas e outras questões ficam como possibilidades abertas ao debate.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, vol. 7. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

FREUD, Sigmund. “Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung”. In: *Gesammelte Werke* Vol. X. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Verlaine Freitas é professor do Departamento de Filosofia da UFMG.

¹ O texto a ser comentado aqui é o apresentado no XII Encontro do Grupo de Trabalho de Estética da ANPOF, que certamente passou por revisão antes de assumir a forma final publicada no presente volume dessa revista.

² ADORNO, 1972, p. 262.

³ FREUD, 1999, p. 53.

⁴ KUHN, 1996, p. 103-104.

⁵ KANT, 1993.