Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

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

Viso.

**Ontologia da música e o
“Clube poético-musical de Kreisler”**

Fernando R. de M. Barros

Universidade de Brasília (UnB)
Brasília (DF)

RESUMO

Ontologia da música e o “Clube poético-musical de Kreisler”

O propósito geral do presente texto consiste em investigar os impasses teórico-especulativos ocasionados pela ontologia da música no que se refere ao reconhecimento das qualidades estéticas à luz da prática musical. Para tanto, conta-se explorar três horizontes hermêuticos distintos: o assim chamado "platonismo musical", a estética decorrente do criticismo e a edificação poética tributária do romantismo musical.

Palavras-chave

platonismo musical; filosofia crítica; romantismo musical

ABSTRACT

Ontology of Music and “Kreisler’s Musico-Poetic Club”

The present text aims at investigating the theoretical and speculative problems originated by the ontology of music in regard to the recognition of esthetic qualities from a practical musical point of view. In order to do that, it tries to explore three different hermeneutic horizons: the so-called “musical Platonism”, the aesthetics of music resulted from the criticism and the edifying poetical formulations derived from the musical Romantic theory.

Keywords

musical Platonism; critical philosophy; musical Romantic theory

BARROS, Fernando R. de M. "Ontologia da música e o 'Clube poético-musical de Kreisler'". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 267-298.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/424](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/424)

Aprovado: 09.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Fernando R. de M. Barros. 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: 09.11.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Fernando R. de M. Barros. 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/>

I.

Em seu livro *Estrutura e ser*, referindo-se a uma indelével presença do léxico substancialista nos hodiernos inventários ontológicos, Lorenz Puntel assevera que a introdução de categorias opostas à noção de substância, tais como, por exemplo, acontecimento, processo etc., de maneira alguma “representa uma superação do quadro básico substancialista; pelo contrário, as ‘outras’ categorias pressupõem a categoria da substância”.¹ À primeira vista, portanto, a despeito do caráter crucialmente dinâmico de noções tais como “acontecimento”, as ditas ontologias processuais não teriam logrado suspender o ser sob o acontecer. Eivadas de entidades unitárias, consumações espaço-temporais e nexos causais de relação, ainda prestariam testemunho, às avessas ou negativamente, da visão de conjunto que se dedicam a subverter, figurando, no limite, como herdeiras involuntárias de cardeais referências ontológicas e antigas categorias de instanciação. Permanência de transformações ainda seria, enfim, permanência. Mudança incessante de propriedades ainda implicaria, no final das contas, um movimento contínuo em relação “àquilo” que muda. Sem pretender, aqui, pôr em questão o valor dessa forma de comprometimento ontológico - que decerto decorre, ele mesmo, de uma dada avaliação - e tampouco investigar até que ponto as ontologias tributárias da assim chamada “virada processual”² permaneceriam, em sua totalidade, imantadas à tradição filosófica, o fato é que, ao menos nas abordagens contemporâneas em torno à música e à obra musical, os clássicos critérios metafísicos para identificar objetos ainda ecoam com força e nitidez. Isso porque, conquanto possam variar no tom e na estratégia argumentativa, os eixos mais comuns que cruzam e constituem as modernas ontologias musicais giram basicamente em torno da diferenciação entre a obra de arte musical e suas respectivas “realizações” ou “concretizações”, às quais, a título de “exemplares” [*tokens*], seriam atribuídas propriedades distintas daquelas que caracterizariam e consolidariam a “peça” musical, objeto abstrato tratado qual “tipo” [*type*]

atemporal - isto é, um objeto imaterial, porém não-psíquico; sem um portador real, mas objetivo. Nesse trilho, apresentações da *Nona Sinfonia* de Beethoven, a título de meras exemplificações, prestariam testemunho de um objeto ímpar e à parte, o qual formaria, como dirá Uwe Meixner, “uma categoria própria de objeto, ao lado das categorias de objeto atribuídas ao indivíduo”.³ E, desde logo, a questão que se coloca ao esteta é a de como reconhecer as chamadas qualidades estético-musicais, bem como o papel da própria performance artística, sem reafirmar e trazer à tona, impositivamente, portentosos compromissos metafísicos.

Além de outras, haveria no mínimo três razões para não se identificar a obra de arte musical com suas correspondentes execuções. A primeira delas, para seguir aqui o fio de prumo empregado por Maria Reicher, teria a ver com a própria apreciação valorativa das obras de arte musicais. Dizemos, por exemplo, que uma dada apresentação foi melhor ou pior do que outra. “Essas maneiras de falar,” diz a autora, “seriam um disparate, caso identificássemos a obra com uma apresentação”.⁴ Ademais, uma vez acatada, tal identificação impossibilitaria apresentações ulteriores de uma única e mesma obra, haja vista que cada “apresentação é um evento individual e, enquanto tal, irrepetível”.⁵ De resto, simultaneidade e copresença também fariam intervir dificuldades para o aceite de tal igualação. Isso porque, mesmo que nos seja facultado dividir temporalmente os trechos de uma dada audição musical, cuja sequência e direcionalidade poderiam ser indicadas, quiçá, por articulações numéricas ou subtítulos concedidos aos movimentos da obra musical - qual capítulos de um livro, digamos -, tais divisões só se deixariam articular sucessivamente, uma após a outra. Daí não se tratar, a rigor, de partes temporais, “pois, evidentemente, uma obra acabada, i. e., que já foi criada, existe como um todo, enquanto existir”.⁶ A escuta, assim como a leitura, dá-se em momentos, desenrolando-se de compasso a compasso, a cada página, de fio a pavio. No entanto, os trechos de uma dada peça musical permanecem, em sua íntegra, concomitantes. Ínsita à sua locação, a execução da obra tampouco ocorreria apenas “aqui

e agora”, senão que necessariamente em algum lugar, quer seja na rua, quer seja na sala de concerto. O mesmo não se aplicaria, porém, à obra, a qual “não podemos de modo nenhum localizar espacialmente”⁷ - embora possa existir, ela mesma, em vários lugares simultaneamente.

No fundo, sob tal prisma, uma dada execução seria sempre uma amostra da obra, mas jamais se oferecendo em substituição a essa, motivo pelo qual, como dirá ainda Peter Kivy, fazer “um enunciado sobre a obra é fazer um enunciado sobre seus exemplares”.⁸ Com isso, a obra passaria a ser então apetrechada com mais outras três determinações, quais sejam, sua incriabilidade, impericibilidade e infalibilidade. Em relação à primeira, valeria ao objeto musical tipificado o que vale aos números em geral - não aos numerais, com efeito (meras ocorrências do tipo). “Descobertas” e não propriamente “inventadas”, as entidades numéricas existiriam desde sempre, permanecendo sempre divisíveis e multiplicáveis por outros números, igualmente eternos e de nós independentes. O célebre acorde de *Tristão*, por exemplo, tal como as leis de Kepler, apenas aguardavam por sua revelação wagneriana, preexistindo, a despeito de suas múltiplas interpretações (acorde de segundo grau com sexta aumenta, acorde “vagante” meio-diminuto etc.) sob a forma particular daquele arranjo vertical de notas - no caso, fá, si, ré# e sol#. “A mim me parece bastante plausível”, afirma Kivy a esse respeito,

considerá-lo uma descoberta de Wagner em vez de sua invenção, embora, é claro, a descoberta de tal acorde tenha exigido um trabalho maior do que o de uma vida inteira. Isso tampouco estorva a imaginação metafísica de retratar o acorde de *Tristão* - aquela relação específica de quatro tons - como algo que preexiste à sua descoberta, à maneira de um objeto platônico.⁹

É curto, porém, o caminho da preexistência à imortalidade. Existindo antes que Wagner tivesse tomado consciência de seu pensamento, vertendo-o, pois, em notação, o acorde decerto continuaria a existir caso deixasse, talvez, de ser tocado ou lembrado. “Se ele já existia antes que qualquer pessoa

estivesse ciente dele”, indaga ainda o mesmo autor, “por que motivo sua existência seria influenciada pelo fato de deixarmos de ter consciência dele?”¹⁰

Imperecível, o tipo musical ainda seria, todavia, um protótipo especificamente seletivo, exigindo, para si, como condição de exemplificação, um modo de normatização invariável das estruturas sonoras, apto a aquilatar o gradiente ideal de correção de suas instanciações. Pois, se dizemos que há apresentações corretas e incorretas de determinadas peças, é sobretudo porque, impulsionados pela ótica que toma tipos por normas, pressupomos antecipadamente formas falhas, disjuntivas e mal construídas de ocorrências. A propósito dessa espécie seminal de categoria ontológica, Nicholas Wolterstorff dirá: “O Leão é, obviamente, um tipo-norma. O tipo Coisa Vermelha, porém, não parece sê-lo. Pois não há uma entidade tal qual uma coisa impropriamente vermelha, uma coisa mal formadamente vermelha”.¹¹ Suponhamos, por exemplo, que a primeira das três *Fantasiestücke* (Op. 73) de Schumann fosse uma “coisa vermelha”. Nesse caso, sua execução não seria considerada uma instanciação acertada da obra apenas pelo fato de ter logrado participar da “vermelhidão”, avermelhando-se pura e simplesmente. Isso porque, ao exemplificá-la, seu executor ou intérprete também teria de observar adequadamente as prescrições determinadas e inscritas na respectiva partitura da peça, tais como, entre outras, as indicações dinâmicas - no caso, com “suavidade e expressividade” [*zart und mit Ausdruck*] - e instrumentais - no caso, para piano e clarinete, ou, opcionalmente, no lugar desse último, cello ou viola. Sob tal enfoque, se porventura a obra em questão fosse executada sem tais indicações e mediante quaisquer instrumentos, já não se trataria exatamente da mesma composição, ainda que suas características sônicas estruturais permanecessem intactas. Afinal, como afirmará ainda Jerrold Levinson a esse propósito – cuja abordagem, embora muito mais permeável a hipóteses continuístas de explicação, permanece, nesse ponto, irmanado à visada objetivista:

Sentir-se livre para considerar como irrelevante um aspecto das partituras que se refere aos seus meios de execução significa deixar o caminho aberto para que alguém desconsidere qualquer outro aspecto de uma partitura ao qual não queira se conformar - ex.: tempo, acidentes, acentos, articulação, harmonia etc. -, afirmando, apesar disso, tratar-se da mesma obra.¹²

À luz da ontologia da obra, no entanto, a remissão aos instrumentos e às diversas formas de notação - ou mesmo a algum outro suporte de armazenamento de dados sonoros - teria pouco fôlego explicativo. E isso não só porque, evidentemente, já havia obras musicais antes do advento da indústria fonográfica, da invenção da máquina de imprensa e do próprio nascimento de Guido d'Arezzo, criador da moderna notação musical. Mas também porque, se uma chuva torrencial, digamos, viesse a despedaçar a partitura que possuo da aludida peça de Schumann, tornando-a ilegível, a obra não seria, por isso, destruída e tampouco se tornaria inexequível - alguém simplesmente poderia, afinal de contas, tocá-la de cor. E bastaria isso para confirmar que a indicação "suave e com expressividade" não é, de fato, um atributo da folha de papel que se me oferece à leitura. E tampouco do CD em minha estante, contendo uma primorosa gravação da mencionada peça. Esse, diga-se de passagem, ao contrário da obra de Schumann, acha-se já bastante desgastado e manchado, apresentando atributos que a célebre composição jamais terá. "Os fonogramas", escreve ainda, nesse sentido, Maria Reicher, "têm um determinado peso, um determinado diâmetro e assim por diante; não se pode, com sensatez, atribuir à obra tais predicados".¹³ E não só. A carga ontológica virtualmente concedida às partituras, bem como a outros possíveis suportes mnemônicos, seria igualmente ambígua, porque delas se "pode falar tanto como no sentido de tipos como no sentido de exemplares".¹⁴ A página à minha frente seria, afinal, apenas uma cópia da partitura genérica da peça do aludido compositor alemão, do ente abstrato "partitura das *Fantasiestücke* n. 1 (Op. 73)" - aliás, qualquer versão manuscrita e original de sua obra

poderia “ser destruída ou perdida sem que entretanto a obra, com isso, necessariamente fosse destruída ou perdida”.¹⁵

Salvo por algum erro de tipográfico, minha cópia do exemplar da partitura não seria menos fidedigna do que as demais, impressas em datas e por editoras distintas. E, talvez, por esse trilho, alguém ficasse tentado a abraçar exigências sintáticas invariavelmente rigorosas e requisitos semânticos unívocos em relação à notação, fazendo brotar, ainda que de um modo curiosamente enviesado, porquanto a partir de paragens universalistas, uma ontologia de cunho nominalista, ao modo daquela esposada por Nelson Goodman, para quem a partitura precisa, por determinação, definir uma obra musical, discriminando a classe de execuções que pertencem à obra daquelas que não pertencem. “As partituras e as execuções”, escreve o autor de *Linguagens da arte*,

têm de estar relacionadas de tal modo que todas as execuções pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções, em qualquer encadeamento em que cada passo vá da partitura para a execução em conformidade com ela, ou da execução para a partitura que a abrange, ou de uma cópia da partitura para outra cópia correta da partitura.¹⁶

Se, contudo, a transitividade, reflexividade e simetria são condições necessárias para assegurar a conformidade entre os caracteres da minha cópia da partitura de Schumann e sua execução, decerto não seria suficiente, haja vista que posso denotá-los perfeitamente bem em termos extensionais, sem errar nenhuma nota, “exemplificando” a peça, por assim dizer, com precisão cirúrgica, mas falhar terrivelmente em conotá-las intensionalmente, oferecendo uma interpretação lastimável, sem nenhuma “suavidade e expressividade”. Algo, aliás, reconhecido pelo próprio Goodman: “Dado que a completa conformidade com a partitura é o único requisito de um exemplar genuíno de uma obra, a execução mais miserável sem verdadeiros enganos conta como um exemplar, ao passo que a execução mais brilhante com uma única nora errada não”.¹⁷

Embalada, pois, por uma profusão de conceptualizações e orientações intelectualistas - por vezes, quase extramundanas -, parte relevante dos comentários e estudos contemporâneos parece acintosamente ignorar a inventividade interpretativa e compositiva, as qualidades sônicas inegavelmente expressivas e evocativas, e, sobretudo, as vivências singulares inerentes à operosidade artística em geral. Nada mais avesso, contudo, ao sentido mesmo da prática musical. Esse último, afinal, como bem lembra Jankélévitch, “forma-se para o compositor à medida que se dá a criação; para o intérprete e o ouvinte, ao longo da execução: tanto aqui como acolá, emana do ‘fazendo-se’”.¹⁸ Transformada numa espécie de não-ente, a obra musical converter-se-ia, para além de toda *práxis*, numa espécie de nada em chave disruptivo-negativa. Ela seria tudo menos a partitura, o compositor, os instrumentos e, no limite, os próprios sons. E, no fundo, seríamos levados a concordar com Daniel Martin Feige quanto a esse ponto: “Aqui, em verdade, não se solucionam quaisquer problemas musicais, senão que a música é, antes do mais, reduzida a uma mera ilustração de teses ontológicas”.¹⁹ Suspeitamos que a motivação à base de tal uso ontológico do universo musical se deixaria entender mais e melhor como um afastamento intencional da circunscrição crítica da moderna racionalidade - a qual, inoculada por meditações neokantianas específicas, já nasce, digamos, ciente de sua condição poético-criativa e do caráter relativo do próprio conhecimento, ou, melhor dizendo, de que “só poderíamos poetizar ainda uma verdade absoluta, após nos convenceremos da relatividade de todo conhecer”²⁰, para trazer à tona as palavras de Friedrich Lange. Mais do que um interesse efetivo e vital pela arte dos sons, o que estaria em jogo, em tais teses, seria a tentativa de reposicionar estrategicamente uma metafísica pré-crítica, deslocando, para o plano musical, a pretensão de resolver insolúveis problemas teóricos - ainda que isso custe, para a desvantagem da própria estética filosófica, a desidratação heurística e pragmática da música. Sem perder de vista nosso problema inicial - qual seja: como reconhecer as assim chamadas qualidades estético-musicais sem onerar a reflexão com custosos compromissos

metafísicos –, o propósito da segunda parte do presente texto é tentar indagar pela proveniência desse ímpeto especulativo a partir de alguns não-ditos ou impasses do criticismo (em especial, à luz do parecer reconhecidamente ambíguo de Kant a respeito da arte sonora); em seguida, num terceiro e último momento, após destacar o papel edificante da assim chamada *música absoluta*, tencionamos descerrar aspectos prático-empíricos contidos no interior mesmo do romantismo, os quais, embora distintivamente marcantes, são quase sempre preteridos pelas modernas ontologias musicais - para explicitá-los, recorreremos a um episódio lapidar descrito num dos contos lítero-musicais de E. T. A. Hoffmann, intitulado “Clube poético-musical de Kreisler”.

II.

Imaginemos que as condições de possibilidade de nossa experiência sensível não fossem as mesmas condições de possibilidade de seus objetos, de sorte que, por esse trilho fantasioso, fosse-nos dado apreender sonoridades para além do tempo e do espaço. Mas não apenas sons a nós naturalmente inaudíveis, isto é, para além do umbral da audição humana “normal”, senão que parâmetros fisicamente inatingíveis e imprevisíveis da sonoridade. Ainda assim, a esse insólito ouvinte, como pré-condição de sua inusitada apreensibilidade, seria necessário relacionar-se com o “som ambiente” tal como se este lhe fosse efetivamente assimilável, ou, no mínimo, discriminável. Também para ele, seja como uma espécie supostamente direta de percepção, seja como um tipo inumano de construto sensorial representativo, a audição implicaria, antes do mais, alguma distinção sensível elementar.²¹ Pois, se a ocorrência sonora, ou, no caso, seu correlato ultramundano, não se distinguisse em quaisquer dos mundos sonoros possíveis mediante alguma mínima diferença em relação àquilo que não ressoa, sua atuação seria tão homogênea quanto o silêncio, resultando numa indiferença no seio da qual deixaria existir, em rigor, multiplicidades sonoras numérica e qualitativamente aquilatáveis entre si, qual um

contínuo indiscernível e igual a si mesmo. Por romper tal continuidade, a ideia mesma de fenômeno acústico sempre pressuporia, no limite, uma certa clivagem indexical, uma espécie de corte ou abalo afirmador de si.²² E não é de admirar que, desde as primeiras tentativas modernas de mecanização da música, o som tenha sido analisado e efigiado como choque de partículas ou quantidades determinadas de ar, as quais, reagindo como que por eflúvios impactantes umas sobre as outras, dirigir-se-iam rumo à sua batida “final”, transformada derradeiramente em audição²³ - razão pela qual resultava redundante, em geral, separar um som exterior daquilo que parecia, à guisa de efeito, ecoar ouvido adentro. Transitividade já entrevista, aliás, por Marin Mersenne, o qual, em sua célebre *Harmonie universelle*, afirmava: “o som pode ser definido como um movimento do ar exterior ou interior capaz de ser ouvido; digo ou interior em virtude dos ruídos que são produzidos dentro do ouvido”.²⁴

Que tais ruídos não se reduzem, em sua articulação, a simples colisões e que há, aqui, mais o que se lhe diga em termos de modulações sensoriais, eis o que salta aos olhos de quem se defronta com a multiplicidade de teorias acústicas que irão ganhar relevo ao longo da modernidade – que ora se detêm, mediante mapeamentos localizáveis, na análise intra-auricular da ressonância acústica; ora se consagram, mediante componentes ondulatórias, ao exame espectral da frequência sonora.²⁵ Hipóteses de elucidação, aliás, que já nos remeteriam a transposições ainda mais heterogêneas, cujos planos designariam não somente uma confluência entre certos estímulos sonoros e determinadas fibras nervosas, senão que operações cognitivas e processos de teor informacional, reveladores do sentido mesmo do signo musical. Afinal, implicando passar do domínio sensitivo da experiência auditiva para representações tonais de conteúdo delimitadamente decodificado, reconhecer uma dada nota musical requer, em rigor, mais do que o puro acolhimento de sua faixa acústica. Para tanto, seria preciso ainda fazer intervir uma ordem intervalar dada pela gama de determinados tons musicais, cujo escalonamento não depende apenas de uma divisão de ondas

ou choques físicos, mas de um dado esquema explicativo de ordenação. Sons não são, por si mesmos, tons. E, em verdade, como dirá Gunnar Hendricks, teríamos de discriminar aqui dois planos causais: “Ritmo, melodia e harmonia dão aos sons, por assim dizer, um nexo de relação aparentemente causal, o qual difere da causalidade dos sons”.²⁶ Acumulando sentidos heteróclitos, o “acontecimento” sonoro, não por acaso, nunca deixou de gerar impasses. Alguns transformados, inclusive, em verdadeiros paralogismos, tal como se constata, com luminosidade solar, em certas vertentes do assim chamado neokantismo.

Numa vertente de teor antimaterialista, cuja radicalidade pode variar significativamente de acordo com a calibragem idealista que se lhe conceda, o reconhecimento do mundo exterior por meio da percepção sensível elementar não apenas seria dubitável, senão que logicamente contraditório, haja vista que a sensorialidade, ao ser admitida como experiência fora de nós, pressuporia, já, a existência do mundo corpóreo – razão pela qual não poderia ser, ela mesma, utilizada para elucidar a origem desse último. É sob o influxo dessa posição que Afrikan Spir dirá, por exemplo: “Se retirarmos da ideia de corpo tudo aquilo que nos é dado em nossas sensações, então restará tão somente o pensamento de algo cuja essência consiste em meras relações. Mas uma substância que consiste em relações é uma *contradictio in adjecto*”.²⁷ E sobre a alegação de que as sensações sensíveis devem ser caracterizadas como um mundo de coisas atuantes em sua plena exterioridade, completará ainda: “Nenhuma das causas exteriores pode explicar esse fato puramente interno, que surge de razões puramente internas”.²⁸ Ao que tudo indica, a ideia de tomar o conceito de mundo exterior como causa de nossos estímulos sensíveis terminaria por nos conduzir a uma espécie de “elo perdido” da consciência perceptiva. Afinal, se o próprio corpo é parte distintiva do mundo exterior e as sensações contidas em sua percepção se referem aos órgãos dos sentidos que lhes são correspondentes, sua existência corpórea teria de nos parecer antecipadamente validada, justamente para que, assim, pudessem ser interpretados como causa da representação

sensível. Tomando o mundo dos sentidos como ferramenta ou aparato perceptivo, mas, ao mesmo tempo, como subproduto de nossa própria organização, cairíamos na incoerência de tomar nosso ouvido, delimitado ao âmbito dos efeitos e estímulos timpânicos, como causa da própria audição. No final das contas, para evitar isso, teríamos de diferenciar a representação sonora e a própria “existência” do som representado. A constituição objetiva dos sons, sob tal perspectiva, não apenas nos seria inacessível, mas sua ideia mesma não seria nada além que um derradeiro *non plus ultra*, ponto de fuga problemático e infraconsciente, condicionado e arranjado pela base somática de nosso organismo, por trás do qual já não saberíamos se possui alguma cognoscibilidade. Não por acaso, em inexorável conformidade com a ótica neokantiana mais idealista, Julius Bergmann concluirá: “encontramos, em todas as percepções relacionadas ao mundo exterior, um último elemento, o qual, em si, já não é mais consciente”.²⁹

Tal delimitação, consideradas as devidas diferenças textuais, dá uma medida razoável do problema com o qual Kant se deparava, já na primeira *Crítica*, ao distinguir simultaneidade e sucessão. Que se retome, mesmo que rapidamente, o início do argumento exposto na “Segunda analogia da experiência”: “A apreensão do múltiplo da aparência é sempre sucessiva. As representações das partes sucedem-se umas às outras. Se elas se sucedem igualmente no objeto, esse é um segundo ponto da reflexão, que não está contido *no primeiro*”.³⁰ Se deixo meu olhar percorrer os compassos grafados na minha cópia da partitura de Schumann, para voltar ao exemplo supracitado, a série das representações que obtenho é ordenada sucessivamente, uma após a outra, assim como a concatenação das notas da melodia que dela se depreenderia, caso viesse a “instanciá-la” através do clarinete – a percepção de que um tom ressoa depois de outro ou de que um dado salto melódico está abaixo de outro, que lhe é subsequente ou antecedente, seria da mesma ordem daquela que me é dada ao observar um navio mover-se rio abaixo.³¹ Mas, na partitura, à minha frente, não há nada equivalente em termos de uma

sucessão temporal na qual as representações, a título de eventos “do” objeto, se sucedessem umas às outras em suas partes, de sorte que, *“por meio da simples percepção, a relação objetiva das aparências que se sucedem umas às outras permanece indeterminada”*.³² Sem acesso às coisas em si mesmas, para além de nossa receptividade, estaríamos fadados a determinar as relações sonoras a partir da própria sucessão subjetiva, explicando a conexão entre certos estados sonoros como mero *“produto de uma faculdade sintética da imaginação, a qual determina o sentido interno tendo em conta a relação temporal”*.³³ Meros fenômenos, os corpos sonoros em movimento não passariam de representações em nós – cujos objetos decerto constituem algo, mas nada fora das próprias representações.

No contexto atinente ao modo de representação da estética transcendental, concernente à estética da faculdade de conhecimento, isso não deveria, em princípio, implicar nenhum gravíssimo anátema ontológico. Sujeito e objeto repousariam, em última análise, “no testemunho imediato da minha própria consciência, só com a diferença de que a representação de mim mesmo, como representação do sujeito pensante, é referida unicamente ao sentido interno, enquanto que as representações que indicam seres extensos são igualmente referidas ao sentido externo”.³⁴ Se não há razões necessárias para separar os sentidos dos próprios objetos dos sentidos, não haveria motivos ulteriores que nos fizessem privar os sons de sua imediatez sensorial. Suspeitar da consciência imediata dos sons implicaria separar e confinar a experiência musical em mundos díspares e incomensuráveis, isolando o som do clarinete da sensação sonora em nós suscitada, deslindando fios fenomenais que urdem e tecem a mesma trama de princípios.³⁵ O problema, porém, é que essa relação condicional de consolidação não pode e tampouco pretende destacar-se descaradamente contra o pano de fundo formado pelo modo de representação estético consoante à terceira *Crítica*, onde a sensação deixa de ser pensada a partir do conhecimento e, dirigida ao juízo do belo a partir da abstração mesma do fundamento material de determinação dos objetos, refere-se

aos sentimentos de prazer e desprazer conforme uma causa regulada subjetivamente por si mesma – aplicando-se, de resto, apenas às atividades do juízo e não à intuição empírica.³⁶ Enquanto “jogo das sensações” engendradas do exterior, abismadas em sentimentos agradáveis e desagradáveis – nos quais somente juízos de validade individual se deixariam fundamentar –, a música, bem como a arte das cores, não apresentaria, pois, credenciais capazes de blindá-la suficientemente contra conteúdos sensíveis da representação, mostrando-se inapta para gerar um prazer formado unicamente pela autorrepresentação bem proporcionada de sua forma. Donde a conhecida hesitação: “Não se pode dizer com segurança se uma cor ou um tom (som) *seriam* meramente sensações agradáveis, ou, em si já um belo jogo das sensações, e, como tal, se *levariam* consigo uma satisfação pela forma no ajuizamento estético”.³⁷

É claro que, para além dos “estremecimentos sobre a parte elástica de nosso corpo”³⁸, os sons também poderiam ser considerados como puras unidades na forma do tempo e do espaço, fornecendo, a título de vibrações do ar proporcionalmente apreendidas – como “*divisão do tempo*” –, uma estrutura mais condizente com os mencionados requisitos formais, de sorte que, desta feita, como dirá Kant, “poderíamos ver-nos obrigados a encarar as sensações de ambos [cores e sons] não como mera impressão sensível, mas como efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações”.³⁹ Assim, em princípio, à música seria dado fundar uma possível universalidade de gosto mediante a ligação que estabelece com a forma matemática, à qual, “ainda que não representada por conceitos determinados, prende-se unicamente o comprazimento que a simples reflexão conecta por sobre uma quantidade tão grande de sensações que se acompanham ou se sucedem umas às outras”.⁴⁰ Contudo, e apesar de outras factíveis capilaridades entre a música e o ideal matemático de inteligibilidade, não será preferencialmente a esse aspecto que o veredito kantiano dará o primeiro plano, mantendo, em linhas gerais, um sentido condenatório.⁴¹ E assim é que, tomando como medida de valoração o “alargamento das faculdades”,

concluir-se-á, alto e bom som, que “a música possui, dentre as belas artes, o último lugar [...] porque joga simplesmente com sensações”.⁴²

Mas seria ainda possível explorar, por assim dizer, outras “brechas” na ponderação kantiana, que talvez se revelassem potencialmente mais pródigas em termos da autonomia musical. Como, por exemplo, o aspecto linguístico da música, cuja semanticidade “expressiva” adviria de uma combinação, feita por associação, entre afeto e comunicação, subsolo sonoro e ideias amplamente compartilháveis. Como linguagem dos afetos enfaticamente exercida, a arte sonora “*comunica*,” escreve Kant, “universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a ela”.⁴³ Ou, então, o apreço concedido à beleza gratuita das assim chamadas *fantasias*, músicas sem texto e tema específico, cuja ausência de conceitos as tornaria, em termos de “pureza”, preferíveis às ditas belezas aderentes, vetores de um prazer que jamais seria totalmente desinteressado. Tais belezas livres, lê-se, “não representam nada [...] Também se pode contá-las como da mesma espécie aquilo que, na música, denominam-se *fantasias* (sem tema), inclusive a inteira música sem texto”.⁴⁴ Ou, ainda, num registro mais positivo, poder-se-ia perscrutar os apontamentos dos *Cursos de antropologia*, onde a audição é elevada à condição de *organon* da razão: “sem audição não há lugar para a linguagem, sem linguagem não há lugar para signo dos conceitos, e sem isso, nenhum uso do entendimento [...]. A audição é, portanto, o sentido mais importante na aquisição dos conhecimentos”.⁴⁵ Ou, quiçá, com vistas a uma possível “fisiologia musical”, seria ainda possível voltar os holofotes à vivificação conjugada e isomórfica entre corpo e ânimo, vísceras e estado de espírito, apontada por Kant a partir de um vínculo umbilical entre o jogo das sensações sonoras e nossas funções reguladoras: “A satisfação e insatisfação com a música têm influência imediata sobre o canal intestinal, sobre o diafragma, conforme os estímulos sejam proveitosos ou desagradáveis à saúde”.⁴⁶ E, por esse viés, talvez nos fosse dado finalmente conceder à música a tão acalentada “presença sensível” de suas representações, fazendo jus à hipótese de

mão dupla: “Na música, esse jogo vai da sensação do corpo às ideias estéticas (dos objetos aos afetos), e, a partir destas, então retorna ao corpo, mas com força mesclada”.⁴⁷

O problema é que, mesmo atribuindo aos construtos musicais padrões expressivos assimiláveis pela linguagem mediante os afetos, nem de longe tal expediente asseguraria à música, segundo Kant, a estabilidade semântica própria à articulação verbal. Se ele concede a possibilidade de tal associação é para, logo em seguida, suspendê-la: “a forma de configuração destas sensações (harmonia e melodia), em vez da forma de uma linguagem, serve apenas para [...] expressar a ideia estética de um todo coerente de uma inominável profusão de pensamentos”.⁴⁸ E, se parece dar primazia às *fantasias*, justamente por nada representarem, não deixa de frisar alhures que, em sua indeterminação e transitoriedade, esse tipo de vetor artístico tenderia a se extinguir completamente.⁴⁹ Quanto à estratégia de eleger o corpo humano como *locus* empírico dos movimentos e estados musicais, se levada à risca em seu bifrontismo, no vaivém entre sons e funções vitais, ter-se-ia de apreender a vivificação do ânimo igualmente como consequência de estados corporais, de tal modo que as próprias figuras dinâmicas seguiriam, no limite, a mesma direção de nossos movimentos peristálticos. “Se seguirmos Kant rigorosamente”, comenta Susanne Herrmann-Sinai a esse respeito,

então teríamos de dizer que um ouvinte relaciona os tópicos musicais compositivos à mudança de seus próprios estados corporais. Juízos sobre a música teriam então uma forma mais ou menos como: ‘meu intestino se contrai ou descontraí conforme o ritmo *siciliano*’.⁵⁰

Em nosso entender, recorrer enviezadamente a um ideal retrospectivo pré-crítico ou a alguma forma oblíqua de “platonismo musical” para, aí então, tentar solucionar tais problemas equivaleria a abrir mão dos possíveis usos de uma metafísica poética e edificante, despojada de ambições teóricas *stricto sensu*.⁵¹ Que se considere, pois, aquilo que em

linhas gerais se entende por *música absoluta*.⁵² O que nos impediria, ao menos como princípio heurístico e construtivo, de empregar suas “revelações” inspiradoras para suspender reguladoramente os impasses acima mencionados? Não constituiriam suas imagens plásticas e engenhosas uma espécie de refrigério “terapêutico”, apto a calibrar e elidir o cego ímpeto dogmático em coisas do espírito? E pouco importa, em última análise, se existe ou não uma “essência” musical, pois, sob uma ótica poético-edificadora, o decisório, aqui, para lembrar as palavras de Carl Dahlhaus, “é aquilo que ela vale”.⁵³ Tal construto valeria, entre outras coisas, para fazer vigorar uma temporalidade propriamente musical, que se constitui em vindo a ser no tempo, mas também em seu andamento característico, inserindo diversidades naquilo que, como atomizante identidade sequencial de instantes, conta valer como divisão periódica do homogêneo; vinculado às cadências que engendra para si, o tempo musical não se limitaria à justaposição de unidades espaçadas entre um som e outro, senão que, afirmando-se pela diferença, introduziria multiplicidades rítmicas que, de insignificantes e contingenciais, tornar-se-iam significantes e necessárias. “O ritmo”, dirá, não por acaso, Schelling, “é em geral transformação da sucessão em si insignificante numa sucessão significativa”.⁵⁴ E serviria ainda para mostrar que é com todo direito que diferentes interpretações de uma mesma peça podem variar em suas respectivas durações sem que, com isso, segundos ou milésimos de segundo de diferença viessem a colocar em questão sua identidade. Isso porque seu tempo não está *no* tempo que usamos para medi-la, senão que se articula apenas no desenvolvimento musical.⁵⁵ E, por fim, tal concepção se prestaria ainda para desestabilizar a convicção mentalista de que haveria uma correspondência privilegiada entre sons e determinados estados da alma, irreduzíveis em sua privacidade e acessibilidade introspectiva, de forma que os signos sonoros seriam supervenientes aos estados psicológicos daquele que deles se serve. Falar em estados mentais, porém, mesmo que apenas funcionalmente, sem inseri-los em rígidos parâmetros causais, implica isolá-los uns

aos outros, espelhando ou sobrepondo uns relativamente aos outros, enquadrando o movimento sonoro num esquema extensivo que ele, enquanto grandeza intensiva e continuidade ilimitadamente gradual, não comporta. E não é de admirar que E. T. A. Hoffmann, ao referir-se à música instrumental de Beethoven, fale em “nostalgia infinita” [*unendliche Sehnsucht*]⁵⁶, e não em componentes emocionais discretamente exteriores entre si. A nostalgia é “infinita” não por se referir a um objeto do qual se predica a infinitude, mas porque, assim como os sons, as sensações intensivas retiram de si todos os seus efeitos, num só movimento contínuo, sem adquirir efetividade por comparação a outros graus sensitivos.

Que tal paradigma possa ser interpretado como um tipo curioso de “religião da arte”, uma alternativa consoladora ao positivismo cético, ou, então, uma resposta artisticamente orientadora em reação ao fatal esmorecimento de arcaicos artigos de fé – calcinados, em suas mais variadas versões religiosas, pelas chamas desmistificadores da *Aufklärung* –, eis, em nosso entender, uma suposição nada infactível e digna de análises posteriores; e que ele possa, ademais, tornar-se uma perigosa oportunidade para fazer nascer, como que das cinzas das mais recuadas superstições, orientações míticas secularizadas, em franca sintonia com a estetização de potências ético-políticas, eis algo que também deve ser levado atentamente em consideração e, tanto quanto possível, ideologicamente desmascarado. O que, no entanto, nos parece questionável e assaz artificial é continuar a operar de maneira enigmática com a música num registro que só retoricamente possui um sentido musical – e o qual, no fundo, ainda se mantém aquecido pelas indeterminações vaporosas das mais antigas crenças metafísicas. Pois o que nos levaria a buscar e exigir, com unhas e dentes, em nome e prol da fidelidade à “obra” – nos termos definidos na primeira parte do presente texto –, uma diferenciação entre o abstrato objeto musical e suas instanciações, multiplicadas sob a forma inflacionada de distintas entidades descritivas, senão que a velha vontade de verdade dos filósofos? O que nos impeliria, ademais, a denegar o poder inventivo ao intérprete-compositor, cujas melodias não

seriam verdadeiros atos de criação, mas tão-só “descobrimientos”, senão que o hábito de nos colocarmos na existência como criaturas face a um criador, único capaz de proceder *ex nihilo*? Se a música de Beethoven evoca aquela “nostalgia infinita” que, segundo E.T.A. Hoffmann, “constitui a essência do romantismo”⁵⁷, nem por isso ela cai do céu. E, como exemplo sutil de que sentimentos estéticos e evocativas qualidades acústicas podem coexistir no mesmo mundo que as mais sublimes “obras”, reproduzimos, a seguir, com uma breve análise estético-musical, uma cena descrita num de seus contos lítero-musicais – intitulado “Clube poético-musical de Kreisler” –, onde a personagem hoffmanniana executa e comenta, ao piano, justamente uma *fantasia*.⁵⁸

III.

Kreisler, protagonista do conto, aguarda a chegada de seus confrades clubistas, no início da noite, para dar início a um sarau particularmente intimista. E, um após o outro, eles chegam: o *amigo fiel* e o *cauteloso*. A estes se seguiram, de pronto, o *insatisfeito*, o *jovial* e o *indiferente*. Para “esquentar” o imminente repertório de sons, preparando-se para “ajustar o tom e o tempo”⁵⁹, mas também, e sobretudo, para desanuviar profilaticamente as más vibrações acumuladas pelos partícipes ao longo do dia – “devolvendo-lhes, desse modo, um ar mais puro”⁶⁰ –, Kreisler põe-se a improvisar “uma fantasia de envergadura sinfônica”.⁶¹ Na tentativa, porém, de emendar um martelo supostamente danificado do piano, algo inesperado e bastante desagradável ocorre: “de súbito, a pesada cavilha do pavio preso ao castiçal caiu e, causando um grande barulho, estourou cerca de doze a quinze cordas”.⁶² Ainda assim, após alguma relutância por parte de alguns, Kreisler insiste e dá início à fantasia. Valendo-se das cordas do baixo, então incólumes, e com os abafadores levantados, Kreisler então “tocou, *pianissimo*, o acorde completo de lá bemol maior. E, tão logo o som das notas se extinguiu, ele disse:

O que sussurra de modo tão insólito e maravilhoso ao meu redor? Asas invisíveis agitam-se para cima e para baixo – nado num éter aromático [...]

Lá bemol menor (*mezzo forte*)

Ah! Conduzem-me à terra da eterna nostalgia, mas, ao se apoderarem de mim, a dor desperta e deseja escapar do meu peito, rasgando-o violentamente.

Mi maior com sexta (*ancora più forte*)

Fique firme, meu coração! Não te deixes quebrar pelo tórrido raio que atravessa meu peito [...]

Mi maior com terça (*forte*)

Deram-me uma imponente coroa, mas isso que brilha e reluz nos diamantes é, em verdade, a torrente de lágrimas que derramei e, em seu ouro, fulguram as flamas que me calcinaram. [...]

Lá menor (*harpeggiando-dolce*)

Por que foges, linda moça? Então capaz de fazê-lo, quando amarras invisíveis te prendem por todos os lados? [...]

Fá maior

[...] Qual um oráculo reconfortante, o som falou do meu coração diretamente ao teu!

Si maior (*accentuado*)

Que vida venturosa nos campos e nas matas nos dá essa adorável primavera! [...]

Si maior com sétima menor (*smanioso*)

Soprando do oeste, um morno vento cruza surda e queixosamente a floresta qual um sombrio segredo, sendo que, ao atravessá-la, bétulas e coníferas sussurram entre si: 'Por que nosso amigo ficou tão triste? [...]

Mi bemol maior (*forte*)

Vai atrás dele! Vai atrás dele! Sua roupa é verde como a floresta escura e sua nostálgica palavra é doce como o som das trombetas! [...]

Ré com terça, quarta e sexta (*piano*)

A vida joga seu jogo enervante de todas as maneiras possíveis. Por que desejar? Por que ter esperança? Por que ansiar?

Dó maior com terça (*fortissimo*)

Mas, dancemos por sobre as covas abertas com desejo desenfreado e insano. [...] Hurra! Hurra! Dança e júbilo! E, por fim, o diabo entra na roda ao som dos tambores e trompetes!

Dó menor (*fortissimo* e repetidas vezes)⁶³

Perturbados de diversas maneiras com os sinistros acordes e inquietantes palavras de Kreisler, que inclusive “continuaram a ressoar como um eco surdo e longínquo, mantendo no ar a tensa atmosfera na qual ele os havia colocado”⁶⁴, os clubistas deixam o recinto, restando apenas “o *entusiasta viajante* e o *amigo fiel* (cumpre deixar claro, aqui, que ambos se uniram numa só pessoa) junto a Kreisler”.⁶⁵ Em silêncio, esse último ficou sentado no sofá, com os braços cruzados, quando, em arremate, exclamou o amigo fiel: “Não sei o que te deu hoje, Kreisler!”.⁶⁶

Do ponto de vista musical, assumindo que a progressão fantasiada, tocada e “comentada” por Kreisler acha-se situada, tal como indica o texto, no tom de lá bemol, a sequência seguiria a seguinte direção harmônico-funcional: Ab - T (tônica); Abm - T° (tônica menorizada); E6 - S° 7/3 (subdominante menorizada com sétima e baixo na terça); E/G# - [D] (dominante individual com baixo na terça); Am - MS (mediando superior da tônica relativa [Fm]); F - MS (mediano superior da subdominante [Db]); B - MI (mediano inferior da dominante); B7 - [D] (dominante individual); E - MI (mediano inferior da tônica); D 643 - [D] 7< ou MS 7 (dominante individual com sétima alterada ou mediano superior da dominante); C/E - MS (mediano superior da tônica); e, por fim, Cm - Ta (tônica anti-

relativa). Se assumirmos que vigora, aqui, uma tonalidade dilatada (4ª lei da harmonia funcional) e que, portanto, ainda que no umbral do pós-tonalismo, haveria modulações “explicáveis”, a conclusão seria alcançada por uma modulação rítmica, haja vista que a insistência no dó menor final seria a principal responsável pela tonicalização da tônica relativa. Ainda que lá bemol e dó menor pertençam ao mesmo campo harmônico, não deixa de ser curioso o fato de Kreisler encerrar num tom distinto daquele em que havia iniciado, porquanto ele mesmo faz questão de mostrar e enfatizar o tom antes de começar a peça. Mas, por isso mesmo, em virtude de tal modulação bem como pelas inúmeras digressões, cadências de acordes com sétima alterada e posicionamentos cromáticos, o fragmento pode ser considerado um “exemplar” de uma *fantasia* tipicamente romântica. Mas, eis a questão. Exemplar de que? De uma ideia imaginária? De um afeto tônico que domina e conduz a peça? E quanto às qualidades expressivas de tais acordes? Deveriam ser explicadas por analogia aos estados emocionais de Kreisler? E o que dizer, afinal de contas, da qualidade sensível dos próprios sons – alterados, sem dúvida, pelo “acidente” com as cordas do piano?

Sob uma ótica “platônica”, nos termos do contemporâneo debate ontológico-musical, as respostas a tais perguntas permaneceriam suspensas em algum “não lugar”. Ou, talvez, por generosidade, alguém concedesse ao fragmento de Kreisler o estatuto de improviso. Nesse caso, ao “descobrir” seus acordes em ato e pela primeira vez, com os clubistas presencialmente ao seu redor e à escuta das vozes “em sua mente” – articuladas verbalmente nas falas com as quais os acordes são apetrechados – Kreisler realizaria ontologicamente três coisas ao mesmo tempo: a obra, a peça atuante e sua interpretação discursiva. Ocorre, porém, que nada disso teria efetivamente a ver com interpretação no sentido musical. No que se refere ao aspecto processual das composições e execuções, a intensidade conferida ao *crescendo* e *diminuendo*, por exemplo, só vem a ser em sendo, resultando inócua, na prática, uma prévia e rigorosa distinção entre extensão métrica e gradação expressiva. E aqui são mais

que bem-vindas as palavras de Schönberg: “A interpretação”, diz-nos o compositor, “é necessária para superar o hiato entre a ideia do autor e o ouvido contemporâneo”.⁶⁷ E necessária talvez não só em relação ao ouvido contemporâneo, mas igualmente às teorias ontológicas que se lhe ajustam. A contribuição da performance de Kreisler à sua própria *fantasia*, assim como o efeito das cordas rompidas em seu piano, não são meros acidentes e tampouco dispensáveis elementos não estruturais, senão que constituem uma necessidade estética singular. E, em verdade, para afirmar essa última, não temos de abandonar completamente a ontologia da música, senão que “precisamos, ao contrário,” como bem dirá Alessandro Bertinetto, “desenvolver uma ontologia que se adapte melhor para explicar a estética musical, sobretudo quando se trata de improvisação”.⁶⁸ E já não vale dizer que Hoffmann, ao descrever tal episódio, não estava realmente afirmando nada sobre o universo dos sons, mas apenas nos narrando uma fábula. Ao final do conto, cumpre frisar, o *amigo fiel* e o *entusiasta viajante* – ou seja, o próprio Hoffmann, autor das *Páginas do diário de um entusiasta viajante* – revelam ser a mesma pessoa, de sorte que o autor do ciclo lítero-musical não está “fingindo” ser Kreisler. Mas, pouco importa se assim o fosse. Com o fim da “verdade” sobre os sons, perde sentido atribuir à *fantasia* musical o caráter de mentira. E o melhor, para nós, ouvintes e leitores, talvez seja mesmo escutá-la...

Referências bibliográficas

BERGMANN, Julius. *Grundlinien einer Theorie des Bewusstseins*. Berlin: O. Löwenstein, 1870.

BERTINETTO, Alessandro. “Musical ontology: a view through improvisation”. *Cosmo. Comparative studies in Modernism*, n. 2 (2013), p. 81-101.

BEYER, Robert T. *Sounds of Our Times. Two Hundred Years of Acoustics*. Nova York: Springer, 1999.

BÜTTNER, Stefan. *Antike Ästhetik*. Munique: Beck, 2006.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

FEIGE, Daniel Martin. *Philosophie des Jazz*. Berlim: Suhrkamp, 2014.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUNNAR, Hindricks. *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlim: Suhrkamp, 2014.

HERRMANN-SINAI, Susanne. "Musik und Zeit bei Kant". *Kant-Studien*, v. 100, n. 4 (2009), p. 427-454.

HOFFMANN, E. T. A. *As tramas do fantástico*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros e Lavínia Abranches Viotti. São Paulo: Perspectiva, 2021.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Edição organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974a.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Edição organizada por Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974b.

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

KIVY, Peter. "Platonism in Music: A Kind of Defense. In: LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein H. (org.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 92-102.

LANGE, Friedrich. *Einleitung und Kommentar zu Schillers Philosophischen Gedichten*. Bielefeld/Leipzig: Velhagem & Klafing, 1897.

LEVINSON, Jerrold. "What a Musical Work Is". In: LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein H. (org.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 71-83.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o Entendimento Humano*. Coordenação da tradução de Eduardo Abranches de Soveral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

MEIXNER, Uwe. *Einführung in die Ontologie*. Damrstadt: WBG, 2011.

MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*. Paris: CNRS, 1975.

MONTEIRO, João Paulo. *Realidade e cognição*. São Paulo: Unesp/Discurso Editorial, 2006.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *A ontologia em debate no pensamento contemporâneo*. São Paulo: Paulus, 2014.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PUNTEL, Lorenz B. *Estrutura e ser: um quadro referencial teórico para uma filosofia sistemática*. Tradução de Nélio Schneider. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

QUINE, Willard Van Orman. "Sobre o que há" In: *De um ponto de vista lógico*. Tradução de Antonio Ianni Segatto. São Paulo: Unesp, 2011.

REICHER, Maria Elisabeth. *Werk und Autorschaft: Eine Ontologie der Kunst*. Münster: Mentis Verlag, 2019.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa T. de O. Fonterrada; Magda R. G. da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

SHELLING, Friedrich W. J. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften*. Munique: Carl Hanser, 1958.

SCHÖNBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley, University of California, 1984.

SILVA, Paulo Tadeu da: "A harmonia mecanicista de Mersenne". In: *Discurso*, n. 37 (2007), p.76-101.

SPIR, Afrikan. *Denken und Wirklichkeit. Versuch einer Erneuerung der kritischen Philosophie*. Leipzig: J. G. Findel, 1877.

STRAWSON, Peter F. *Individuals. An Essay on Descriptive Metaphysics*. Londres: Methuen, 1959.

TIECK, Ludwig; WACKENRODER, Wilhelm H. *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2000.

WOLTERSTORFF, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon, 1980.

Fernando Barros é professor de filosofia da UnB.

¹ PUNTEL, 2008, p. 256.

² A respeito de uma ponderação atenta e detalhada acerca desse tema, cf. OLIVEIRA, 2014, p. 121-181. De nossa parte, tendemos a ver, aqui, nesse ponto do debate ontológico, a reedição - ainda que mais moderada - de distintas e conhecidas formas de realismo. Mesmo que prenhe de diversas nuances, o léxico condizente com as ditas ontologias processuais apenas reforçaria a suposição de que somos levados, conscientemente ou não, a hipostasiar algum suporte abreviador à base dos acontecimentos - ou, para lançar mão do vocabulário quiniiano, tenderíamos a adotar esquemas conceituais simplificadores e controláveis, "agrupando os eventos sensíveis dispersos e tratando-os como percepções de um objeto" (QUINE, 2011, p. 32).

³ MEIXNER, 2011, p. 86.

⁴ REICHER, 2019, p. 18.

⁵ REICHER, 2019, p. 18.

⁶ REICHER, 2019, p. 18.

⁷ REICHER, 2019, p. 19.

⁸ KIVY, 2004, p. 93.

⁹ KIVY, 2004, p. 97.

¹⁰ KIVY, 2004, p. 97.

¹¹ WOLTERSTORFF, 1980, p. 56.

¹² LEVINSON, 2004, p. 82.

¹³ REICHER, 2019, p. 25

¹⁴ REICHER, 2019, p. 23.

¹⁵ REICHER, 2019, p. 23.

¹⁶ GOODMAN, 2006, p. 151.

¹⁷ GOODMAN, 2006, p. 206.

¹⁸ JANKÉLÉVITCH, 1983, p. 41.

¹⁹ FEIGE, 2014, p. 68.

²⁰ LANGE, 1897, p. 9.

²¹ Embora não faça parte diretamente do horizonte por nós ora explorado, um argumento instigante acerca das condições de possibilidade do reconhecimento dos sons, pressupondo distinções numéricas e identificações qualitativas, é desenvolvido por Peter F. Strawson a partir da ideia de um mundo puramente sonoro, privado de conceitos físicos de espaço (cf. STRAWSON, 1959, p. 71-75). No que se refere ao teor e alcance do “realismo” pressuposto pelos apreensores sonoros possíveis e imagináveis, seguimos aqui, à guisa de aporte metodológico, a interpretação que João Paulo Monteiro faz do argumento de Thomas Nagel em *The View from Nowhere*, valendo-se de um sentido ampliado do termo “apreensão” e “apreensibilidade”: “‘Apreensível’ tem aqui um sentido amplo, irreduzível a ‘perceptível’ e termos equivalentes. Trata-se em geral de tudo aquilo em que possa consistir a apreensão de alguma realidade – observação, compreensão, entendimento, e o mais que caiba nesse conceito [...]. Se para nós a realidade das coisas inclui também, além dos aspectos que podemos apreender, outros aspectos que só são apreensíveis por outros seres possíveis, embora tais seres não existam, é porque para nós, no interior de nosso esquema conceptual, realidade é apreensibilidade. É porque conceber – e de certo modo conjecturar – algo como real é simplesmente entendê-lo como podendo ser capturado por algum apreensor possível” (MONTEIRO, 2006, p.104-105).

²² Sobre esse ponto de ruptura, cf. as lapidares palavras de Murray Schafer: “Vamos chamar o momento do impacto sonoro de *ictus*. O ataque do *ictus* separa o silêncio da articulação” (SCHAFFER, 1991, p. 74).

²³ Para Marin Mersenne, por exemplo, aquilo que tornaria possível a audição “não é nada mais senão que o movimento de uma quantidade de ar preso capaz de enfraquecer sua prisão, e de ser comunicada ao ar exterior vizinho até que este alcance o ouvido” (MERSENNE, 1975, p. 2). Com vistas a uma análise mais atenta e contextualizada de tal teoria, cf. o ensaio, no qual nos fiamos, de Paulo Tadeu da Silva: “A harmonia mecanicista de Mersenne” (SILVA, 2007, p. 76-101).

²⁴ MERSENNE, 1975, p. 2

²⁵ Uma exposição diacrônica de tal desenvolvimento teórico-especulativo suplantaria em muito, é claro, os limites e os objetivos deste nosso comentário. Cf., a esse respeito, BEYER, 1999.

²⁶ GUNNAR, 2014, p. 96.

²⁷ SPIR, 1877, p. 93.

²⁸ SPIR, 1877, p. 99.

²⁹ BERGMANN, 1870, p. 33.

³⁰ KANT, 1974a, p. 227.

³¹ Sendo-nos “impossível,” diz-nos Kant, “que, na apreensão dessa aparência, o navio pudesse ser percebido primeiro abaixo e depois acima relativamente à correnteza. A ordem na sucessão das percepções na apreensão é, aqui, por conseguinte, determinada” (KANT, 1974a, p. 229)

³² KANT, 1974a, p. 227.

³³ KANT, 1974a, p. 226.

³⁴ KANT, 1974a, p. 377.

³⁵ O que talvez também pudesse ser relativamente explicado, na falta do registro transcendental, à luz de qualidades “primárias” e “secundárias”, para lançar mão, aqui, de um vocabulário lockiano. Os sons propriamente apreendidos, à diferença dos objetos que os engendram ou apenas produzem as ondas sonoras, seriam “propriedades secundárias”, porque dependeriam, a título de potências capazes de produzir em nós sensações mediante qualidades ínsitas aos corpos, da ação recíproca da percepção. Ou, como Locke mesmo irá explicar – no caso, não a partir de sensações sonoras, mas da potencialidade do fogo em despertar, em nós, sensações de calor: “Porque, por exemplo, a potência que existe no fogo para produzir, por meio das suas qualidades primárias, uma nova cor ou uma nova consistência na *cera* ou no *barro* é tanto uma qualidade no fogo como a potência que ele possui para produzir em *mim*, pelas mesmas qualidades primárias, isto é, pelo volume, pela textura e pelo movimento das suas partes insensíveis, uma nova ideia ou sensação de calor ou de queimadura que eu antes não sentia” (LOCKE, 1999, p. 157).

³⁶ E isso sem se reportar a nenhum *conceito*: “Pois não há, a partir de conceitos, nenhuma transição em direção ao sentimento de prazer ou desprazer (a não ser em puras leis práticas, as quais porém levam consigo um interesse semelhante ao qual não se acha nenhum vinculado ao puro juízo de gosto)” (KANT, 1974b, p. 125)

³⁷ KANT, 1974b, p. 263.

³⁸ KANT, 1974b, p. 263.

³⁹ KANT, 1974b, p. 264.

⁴⁰ KANT, 1974b, p. 268.

⁴¹ Até porque, tal como Kant dirá: “A matemática não tem, com certeza, a menor participação no estímulo atrativo e no movimento do ânimo que a música engendra” (KANT, 1974b, p. 269), servindo apenas para assegurar a proporção e a concordância entre impressões sonoras.

⁴² KANT, 1974b, p. 269.

⁴³ KANT, 1974b, p. 268.

⁴⁴ KANT, 1974b, p. 146.

⁴⁵ KANT, 2017, p. 40.

⁴⁶ KANT, 2017, p. 49.

⁴⁷ KANT, 1974b, p. 272.

⁴⁸ KANT, 1974b, p. 268.

⁴⁹ Cf. KANT, 1974b, p. 269.

⁵⁰ HERRMANN-SINAI, 2009, p. 448.

⁵¹ Até porque a própria expressão “platonismo” deveria, em rigor, ser compreendida *cum grano salis*. Ao situar o entendimento ao lado do espírito e o sentimento ao lado da percepção sensível, esse último tende a sugerir, com efeito, uma espécie de doutrina estética de “dois mundos”, como se houvesse um mundo onde as coisas pudessem apresentar propriedades estéticas distintas daquelas que elas mesmas possuiriam, estruturalmente, em nosso mundo “real” – a depender, no caso, do princípio que fosse usado para se lhes acessar. Afinal, como dirá Platão: “[...] quando num mesmo indivíduo se manifestam duas tendências opostas com relação ao mesmo objeto, dizemos que há necessariamente nele dois princípios distintivos”. (PLATÃO, 2000, p. 447). Mas bem sabemos que também há, para o filósofo grego, desempenhos sensoriais que nos convidam afirmativamente a raciocinar, assinalando alturas e espessuras sensíveis contrárias entre si, ensejando a reflexão a decidir racional e objetivamente “se cada testemunho desses é uno ou duplo” (PLATÃO, 2000, p. 332). Ora, para tal, há que se pressupor um mínimo de reciprocidade ou inerência entre os sentidos e a atividade pensante. No fundo, como bem nos lembra Stefan Büttner, é “a mesma e única força anímica que atua na diferenciação das coisas, só que ora limitada pelos órgãos do sentido, ora não” (BÜTTNER, 2006, p. 16).

⁵² Uma elucidação pormenorizada de tal paradigma estético suplantaria, evidentemente, os limites do presente texto, mas, para resumir bastante, tratar-se-ia do aceite segundo o qual a música instrumental, em virtude de seu caráter fundamentalmente não-figurativo, condensaria uma suposta quintessência sinfônica para além das modalidades de representação discursivas e miméticas da arte sonora – pressupondo, para si, como ilusão necessária face às aporias do conhecimento teórico, um mundo “à parte”.

⁵³ DAHLHAUS, 1994, p. 13

⁵⁴ SCHELLING, 2001, p. 152.

⁵⁵ Ou, para recuperar aqui o final de *Um maravilhoso conto de fadas oriental de um santo nu*, de Tieck e Wackenroder: “Ao primeiro som de tal música e

canto, a ruidosa roda do tempo desapareceu diante do santo nu [...] a estranha nostalgia foi então aplacada” (TIECK; WACKENRODER, 2000, p. 63).

⁵⁶ HOFFMANN, 2021, p. 98.

⁵⁷ HOFFMANN, 2021, p. 98.

⁵⁸ O “Clube poético-musical de Kreisler” foi elaborado por Hoffmann por volta do final de 1814 e consta da segunda parte do ciclo *Kreisleriana*, articulada em sete sub-seções e publicada em meados de 1815, no quarto e último volume das *Peças de fantasia à maneira de Callot. Páginas do diário de um entusiasta viajante*. Multifacetado em termos de sua efetividade estilística, o mencionado ciclo apresenta-se como ponto de convergência de diversas modalidades enunciativas. Nele, Hoffmann faz intervir prosa fictícia, recensões, aforismos, e, sobretudo, registros epistolares. Em verdade, o leitor vê-se aqui às voltas com uma aplicação um tanto mais dirigida, porquanto regulada por objetos estético-musicais, da forma poética ideada e afirmada por Friedrich Schlegel, segundo a qual: “A poesia romântica quer e deveria unir e fundir poesia e prosa, gênio e criticismo, poesia artística e poesia natural” (SCHLEGEL, 1958, p. 37-38). E é precisamente essa interface com a poesia conceitual “natural”, que se volta criativamente ao âmbito que designa a imanência e a dimensão física dos sons, que permitirá o autor das *Kreisleriana* partilhar os artigos de fé do romantismo musical sem soterrar, entretanto, a dimensão prática e performática do universo musical. É aqui, em especial, que ganha relevo e significado o “vivido” retratado por Hoffmann no referido “Clube poético-musical”.

⁵⁹ HOFFMANN, 2021, p. 138.

⁶⁰ HOFFMANN, 2021, p. 138.

⁶¹ HOFFMANN, 2021, p. 138.

⁶² HOFFMANN, 2021, p. 138.

⁶³ HOFFMANN, 2021, pp. 139-140.

⁶⁴ HOFFMANN, 2021, p. 141.

⁶⁵ HOFFMANN, 2021, p. 141.

⁶⁶ HOFFMANN, 2021, p. 141.

⁶⁷ SCHÖNBERG, 1984, p. 328.

⁶⁸ BERTINETTO, 2013, p.96.