

A obra musical como fenômeno espectral: notas para uma ontologia assombrada da música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL OU PÔSTER POR SUBÁREA (ON-LINE)

SA8- Demais Subáreas e Interfaces da Música: Musicoterapia, Estética Musical, Mídia, Semiótica

José Matheus Fernandes Silva
UFPB
matheus000fernandes@gmail.com

Resumo. Este trabalho propõe uma abordagem teórica à noção de obra musical partindo das implicações filosóficas do conceito de hauntologia, ou assombrologia, proposto por Jacques Derrida e posteriormente desenvolvido no campo da cultura por autores como Mark Fisher. Estabelecendo uma interlocução com debates contemporâneos da ontologia musical e da obra musical, o texto examina as ideias de presença, repetição e permanência na experiência estética musical, e aponta para uma condição espectral da obra, que é entendida aqui não como entidade estável, fechada e, em sentido estrito, finalizada, mas como fenômeno poroso, cruzado por dimensões espaço-temporais muitas vezes complexas, especialmente ao reduzir analiticamente as obras a seus aspectos formais, ignorando agências, historicidade, quadros de poder, conservação e autonomia, e a circulação de afetos que empreendem. Perguntas, *a priori* simples, de como uma obra se faz conhecida/reconhecida e como sua permanência no mundo é instituída, nos lança zonas ontologicamente densas e críticas, visto que a conservação de algo de caráter objetual inclina-se a estruturas subjetivas, como a memória e a sensação. O retorno, aparição ou assombro de obras musicais pode também levantar, ética e esteticamente, questões relativas ao estado existencial que nos encontramos e nossa experiência do tempo. Este percurso visa realizar uma introdução ao tema, apontando alguns dos problemas que ele suscita, com o objetivo de contribuir para uma reflexão no campo da pesquisa em música e da crítica musicológica, no contexto de uma era cultural marcada pela falência das utopias modernas e pela suspensão de futuros.

Palavras-chave. Obra musical, Ontologia, Assombrologia, Presença, Temporalidade musical.

The Musical Work as a Spectral Phenomenon: Notes Towards a Haunted Ontology of Music



Abstract. This paper proposes a theoretical approach to the notion of musical work, drawing on the philosophical implications of the concept of hauntology proposed by Jacques Derrida and later developed in the field of culture theory by authors such as Mark Fisher. Establishing a dialogue with contemporary debates on musical ontology and the musical work, the text examines the idea of presence, repetition and permanence in the musical aesthetic experience, pointing to a spectral condition of the work, which is understood here not as a stable, closed, and, strictly speaking, finalized entity, but as a porous phenomenon, intersected by often complex spatiotemporal dimensions, taking account when works are analytically reduced to their formal aspects, ignoring agency, historicity, frameworks of power, conservation and autonomy, and the circulation of affects they undertake. Questions, a priori simple, about how a work becomes known/recognized and how its permanence in the world is established, present us with ontologically dense and critical zones, given that the preservation of something non-objectal in nature is dependent on subjective structures, such as memory and sensation. The return, appearance or haunting of musical works can also raise, ethically and aesthetically, questions regarding our existential state and our experience of time. This paper aims to introduce the topic, highlighting some of the problems it raises, with the goal of contributing to reflection in the field of music research and musicological criticism, in the context of a cultural era marked by the failure of modern utopias and the suspension of futures.

Keywords. Musical work, Ontology, Hauntology, Presence, Musical temporality.

Assombrologia

O contexto sociopolítico dos primeiros anos da década de 1990 — nos quais ocorreu o pós-Guerra Fria, a queda do Muro de Berlim, em 1989, e o colapso da União Soviética, em 1991 — foi marcado por uma vitória do liberalismo. O modelo político sugeria que a democracia e o capitalismo haviam se consolidado como paradigmas insuperáveis. Em vista disso, considerando o declínio do Bloco Soviético — também conhecido como Bloco Comunista ou Bloco Socialista — e o estabelecimento da democracia liberal e do capitalismo de mercado, Francis Fukuyama (1992), em *O fim da história e último homem*, propôs que a humanidade teria atingido o ápice de seu desenvolvimento político-ideológico. Desta maneira, não haveria mais alternativas viáveis ao modelo ocidental dominante e que as grandes disputas por modelos civilizatórios estariam encerradas. Fukuyama chamou este momento de *o fim da história*.¹ Tal afirmação, à primeira vista triunfal, pode ocultar uma ferida ontológica.

¹ Lo que podríamos estar presenciando no sólo es el fin de la guerra fría, o la culminación de un período específico de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano. (Fukuyama, p. 6-7, 1990)



Como resposta a Fukuyama, o filósofo Jacques Derrida (1993) introduziu, no livro *Espectros de Marx*, o termo *hantologie*. Ele une duas palavras francesas: *hanté*, que significa assombrado, com *ontologie*, que significa ontologia, o estudo filosófico do ser, das coisas que existem no mundo, do que torna elas capazes de existir. A expressão entrelaça e implica entre si as agências de *ser* e *assombrar*, ou *ser* e *ser assombrado*, como disse Merlin Coverley (2020).² A *hauntology*, versão em inglês, é amplamente discutida em diversas áreas do conhecimento até hoje e possui, por conseguinte, diversas variações de uso: *assombrologia*, *fantologia*, *rondologia*, *espectrologia*³, entre outros. A concepção particular de Derrida (2011) para esse espaço virtual da spectralidade dizia respeito à atmosfera política que pairava sobre a vitória do liberalismo e o declínio do comunismo. Para ele, embora o comunismo tivesse sido derrotado, ainda assombrava o Ocidente.

Os *espectros de Marx*, como se dá o título do livro, seriam essas aparições. Em termos práticos, elas se fariam presentes por meio de ideias e/ou eventos que as trouxessem à superfície, como forças dotadas de agência, nem sempre intuitivas ou acessíveis a todos. Neste sentido, Derrida articula filosoficamente tanto um gesto de política da memória e da busca por uma ética impossível ao detectar ou conjurar “coisas” do passado, quanto um enfrentamento direcionado à metafísica de presença, que era fortemente atrelada ao palpável, sólido, material. Aqui reside um dos nós ontológicos, dado que a ontologia investiga o que existe no mundo e suas condições de existência. Como é possível que o passado retorne, mas não de forma explícita, não de forma que vulgarize uma presença, uma completude, mas por meio de vultos?

Essa concepção de *spectralidade* imageia a capacidade de algo, tido como ausente e decorrido, de assombrar espaços e tempos aos quais não deveria pertencer segundo a lógica temporal e o sentido de presença dominantes. O espectro, ao mesmo tempo que constitui um retorno, inaugura algo singular, uma vez que foge ao tempo em seu senso mais comum — o tempo histórico, sequenciado entre passado, presente e futuro. O espectro ameaça potencialmente o *agora*, um espaço-tempo desconjuntado e poroso. A spectralidade das coisas

² To be is to be haunted. (Coverley, 2020, p. 8)

³ Sendo um termo amplamente usado durante o texto, vale ressaltar que o espectro é designado originalmente pelo campo dos fantasmas, geralmente associado a alguém que já existiu e se presentifica através de aparições e assombros, em vez do retorno literal em carne e osso. Levado ao campo da filosofia, o conceito de espectro denota sentido semelhante, porém é usado com maior flexão para pensar objetos, acontecimentos, ideias, em suma, entes não-humanos, de modo que identifique certo grau de agência sob a sociedade, mesmo quando tidos como coisas encerradas e atribuídas ao tempo passado. A espectrologia seria então, o estudo dos fantasmas.



convoca a um dismantelo cognitivo da percepção da presença, já que põe em jogo mais sentidos que a simples visão ou a audição ao evocar também de um esforço intelectual e espiritual. O momento espectral é “um momento que não pertence mais ao tempo, caso se compreenda debaixo deste nome o encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: “agora”, presente futuro)”. É “um agora desencaixado que sempre corre o risco de nada manter junto, na firme conjunção de algum contexto, cujas bordas seriam ainda determináveis”. (DERRIDA, 1994, p. 17). O agora de um acontecimento e sua potencial espectralidade diferiria, portanto, de seu presente em um senso comum. Ele contaria com instâncias invisíveis, inaudíveis, intangíveis ou pouco intuitivas, que podem se revelar pela própria ideia, pela imaginação, pela memória, implicadas às sensibilidades físicas, às condições materiais e imateriais, e ao domínio suprassensível.

Pode-se dizer que, culturalmente, o diagnóstico do fim da história acompanha certa clausura da imaginação direcionada ao impossível. Com a queda das utopias históricas, da expectativa pelo novo e a normalização do presente como destino, projetos de futuro foram tornados cada vez mais opacos. E o passado, por sua vez, passou a operar como arquivo de referência e estética. Neste ponto agem os espectros: incorporam em coisas que outrora compunham esteticamente um imageamento de projeção ideológica, política, artística e tecnológica de um futuro otimista, no qual a tecnologia e seus avanços teriam papel fundamental na emancipação humana mas que atualmente suscitam certa sensação esquecimento e descarte. Podem ser percebidos no acúmulo de elementos que não mais funcionam ou não servem aos interesses gerais, como rastros e carcaças de um espaço-tempo praticamente oculto e inacessível. Junto deste espaço-tempo praticamente dissipado, parecem também ficar as expectativas coletivas de uma mudança de paradigma, incluindo grandes viradas e inovações radicais no modo de fazer música. Contraditoriamente, essas promessas e expectativas não permanecem de maneira bem resolvida no tempo passado e, justamente por terem fracassado, elas retornam ao presente em forma de assombros.

No campo musical, essa estagnação da imaginação temporal pode ser observada na forma como o passado tem sido reciclado, apropriado e simulado em uma espécie de *loop*. A chamada “retromania”, conforme descrita por Simon Reynolds (2011), aponta para um fenômeno no qual os artistas não produzem novas sonoridades, mas remasterizam, relançam ou reinterpretam sons de épocas anteriores. Esse fenômeno contribui para uma experiência estética



ancorada na nostalgia, onde a música torna-se um meio de reviver fantasmas culturais – o que a conecta diretamente com a noção de assombrologia, de nostalgia por futuros perdidos.

A assombrologia derridiana aparece, portanto, como uma articulação sensível e ontologicamente crítica ao não privilegiar a presença como o estado mais autêntico do *ser*. É nesse gesto que Fisher (2022) cunha o termo *assombrologia sônica* (*sonic hauntology*) para explicar como a agência sonora é capaz de bagunçar a experiência estética cronológica e histórica. Segundo ele, ela “confunde a contemporaneidade” com elementos do passado”, e pontua que “enquanto o pós-modernismo encobre as disjunções temporais, os artistas hauntológicos as colocam em primeiro plano.” (2013, p. 46)

Compreende-se que tanto para Derrida, quanto para Reynolds e Fisher, o uso especulativo da assombrologia estimula outros usos de caráter aberto. Respectivamente, um nos direciona para uma crítica da presença atrelada à vitória política da democracia liberal e do capitalismo de mercado sobre o comunismo (Derrida, 2011). Outro, diz respeito a práticas assombrológicas na música como um inconsciente coletivo (Reynolds, 2012). E o outro se debruça sobre a materialização fantasmagórica nas tecnologias de gravação e reprodução musical, e também na aposta de futuros para além do tempo terminal da pós-modernidade encontrados em potenciais desativados no passado e nas vozes dos mortos silenciados. (Fisher, 2013)

Um dos objetivos deste texto é capturar a abstração do termo assombrologia, ou melhor, desenvolver uma possibilidade de abstração que o termo torna capaz para aplicar a outras dimensões musicais. Esta abstração em específico não diz respeito a uma estética em particular, pois, como dito, não defende-se aqui a noção de assombrologia estritamente como uma estética, mas como parte, em menor ou maior intensidade, de experiências estéticas. Também não é esperado apropriar-se do conceito de forma a reduzi-lo a uma nostalgia política, muito menos a um fenômeno sobrenatural, mas sim o que ele evidencia da operação temporal na existência de obras musicais, seus acontecimentos e, mais enfaticamente, seus eventuais retornos ao nosso campo sensível.



Espectralidade da obra musical

Uma escultura ou uma pintura podem ficar guardadas em uma galeria de arte por séculos e, assim, tem-se uma noção de sua localização no mundo. Mas para onde vai uma música a partir do momento em que para de ser executada? Onde fica armazenada até que volte a ser tocada novamente? Para onde foram todas as músicas que nunca mais serão ouvidas? É necessário levar em consideração que nem toda música é registrada em uma notação ou mídia e, mesmo quando trazida novamente ao acontecimento, os sons nunca são estritamente idênticos por questões de diferentes ordens — acústicas, estilísticas, tecnológicas, interpretativas. Algo ocorre no trânsito espaço-temporal da existência musical que a transforma, agregando a ela ganhos e perdas. As consequências desse trânsito podem ser, inclusive, explícitas, evidenciando uma malha ainda mais complexa — formal, estética e historicamente implicada — na existência de obras musicais. A teoria estética de Nelson Goodman trás uma base interessante para tal defesa:

Uma tradição persistente retrata a atitude estética como uma contemplação passiva do imediatamente dado, uma apreensão direta do que é apresentado, não contaminada por qualquer conceptualização, isolada de todos os ecos do passado e todas as ameaças e promessas do futuro, dispensada de todos os seus afazeres [...]. Defendi, pelo contrário, que temos de ler a pintura tão bem quanto o poema e que a experiência estética é dinâmica e não estática. Envolve a discriminação delicada e o discernimento de relações sutis, a identificação do sistema de símbolos e de caracteres nesses sistemas e o que esses caracteres denotam e exemplificam, interpretar obras e reorganizar o mundo em termos das obras e as obras em termos do mundo. (GOODMAN, 2006, p. 255-256)

Goodman primeiramente atribui à estética o caráter de atitude, de ação. Além disso, pontua criticamente o isolamento “de todos os ecos do passado e todas as ameaças e promessas do futuro”, com o intuito de evidenciar a ênfase do tempo. Esses ecos do passado e ameaças do futuro não são meramente figuras de linguagem neste caso, mas estratos temporais reais, evidências da não-linearidade do tempo que age sobre obras. E vice-versa, quando obras musicais se aproveitam da estrutura emaranhada do tempo para se fazerem presentes e, dessa forma, se revelam como coisas espectralmente ricas em sentido fantasmagórico,



simultaneamente localizáveis e não-localizáveis⁴, capazes de convocar ao agora outros tempos e lugares que, se não fossem por elas, estariam ausentes.

Dentro dos estudos musicológicos, a filósofa Lydia Goehr (2007) instanciou aquilo que chamou de *conceito-obra* em quatro: aberto, regulativo, ideal, projetivo e emergente. (a) Aberto, pela possibilidade de ser expandido conforme o surgimento de obras que desafiem seus limites rumo a uma nova adaptabilidade. (b) Regulativo, como forma de moderar a crença em uma identidade fixa de uma obra, dando espaço a ideais que regulam práticas musicais, nas quais as obras se manifestam. (c) Projetivo, considerando que evidências e rastros de regras específicas podem ser identificadas em obras que se diferem entre si em maior ou menor extensão, assim, a obra teria caráter fictício, firmado pelo conceito. E (d) emergente, pois está inclinada a sofrer modificações dependendo do contexto no qual emerge. Pode-se notar que há uma fluidez proposta não apenas para a percepção estética, mas também para metodologias analíticas e poéticas mais democráticas. Desta forma, não somente as obras, enquanto acontecimentos, seriam existências abertas, mas a própria conceituação do que são obras, pela qual ontologicamente se afere a existência de tais entes, também precisa ser aberta. Em outras palavras, o método analítico também requer maleabilidade, caso queira abranger uma extensão maior dos problemas relativos a obras musicais.

Um exemplo prático e explícito do deslocamento de tempo na análise musical está no argumento que fez Jerrold Levinson no texto *What a Musical Work Is?* direcionado ao platonismo musical. O exercício por ele proposto tem como base um deslocamento temporal e, por consequência, espacial de uma criação musical. Esse deslocamento espaço-temporal refere-se a uma mudança contextual, *i.e.*, para compreender uma obra musical, é necessário colocá-la em contexto, em um espaço, em um tempo, e vê-la implicar-se com o que a cerca.

Uma obra idêntica em estrutura sonora ao *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg, mas composta por Richard Strauss em 1897, seria esteticamente diferente da obra de Schoenberg. Chame-a de *Pierrot Lunaire**. Como obra straussiana, *Pierrot Lunaire** seguiria de perto o *Requiem allemand* de Brahms, seria contemporânea de *Nocturnes* de Debussy e seria considerada o próximo passo no desenvolvimento de Strauss após

⁴ A alma, o pensamento, a vida e a presença pessoal são inerentes à existência de um corpo em geral, no entanto, a alma não se localiza em nenhum ponto específico do corpo: a alma não é localizável, mas é, antes, presença difusa, como essa graça espalhada por toda parte [...] Essa ubiquidade, esse por toda e por nenhuma parte, ubique-et-nusquam, ao qual não cabe absolutamente inscrição em 'algum lugar', essa presença onipresente e ao mesmo tempo oniausente também caracterizam a presença ausente do sentido na frase e do encanto na música. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p. 101)



Also sprach Zarathustra. Como tal, seria mais *bizarra*, mais *perturbadora*, mais *angustiante*, mais *sinistra* até do que a obra de Schoenberg, visto que percebida em contraste com uma tradição musical, um campo de estilos correntes e uma obra em relação à qual as características musicais da estrutura sonora envolvida em *Pierrot Lunaire* parecem duplamente extremas. (LEVINSON, 1990, p. 70)⁵

Nessa acepção, perguntas como: (a) “para onde vai uma música quando para de ser tocada?”, (b) “como se consegue identificar uma obra musical mesmo quando reproduzida de forma radicalmente diferente de outras versões suas?” e (c) “porque algumas obras parecem não pertencer a localidade e a temporalidade designadas na sua criação?” ganham uma disposição especulativa que deve interessar a teoria e a análise musical. O fenômeno do tempo musical, seu evento, sua presença, nesse sentido, não se referiria somente a uma métrica de duração da execução, mas a um objeto de potencial infinito.⁶ Uma vez que fantasmas independem do tempo cronológico para existir, eles podem transitar pelo tempo desconjuntadamente, o que pode suscitar inúmeras situações de fruição dependendo da perspectiva de quem o recebe, sua bagagem estético-cognitiva, suas memórias, seu lugar no mundo.

Considerações

Diante dos argumentos apresentados ao longo deste texto, nota-se que diferentes noções de tempo, espaço e presença sonora revelam um vasto terreno especulativo no que diz respeito à existência de obras musicais. Ultrapassam uma materialidade em seu senso comum e se inscrevem em campos ainda mais sutis da experiência estética. A condição imaterial do som, sua necessidade de um suporte contextual para se realizar e a sua realização efêmera no

⁵ Tradução minha para: “A work identical in sound-structure with Schoenberg’s *Pierrot lunaire* (1912), but composed by Richard Strauss in 1897 would be aesthetically different from Schoenberg’s work. Call it *Pierrot lunaire**. As a Straussian work, *Pierrot lunaire** would follow hard upon Brahms’s *Requiem allemand*, would be contemporaneous with Debussy’s *Nocturnes*, and would be taken as the next step in Strauss’s development after *Also sprach Zarathustra*. As such, it would be more *bizarre*, more *upsetting*, more *anguished*, more *eerie* even than Schoenberg’s work, since perceived against a musical tradition, a field of current styles, and an œuvre with respect to which the musical characteristics of the sound structure involved in *Pierrot lunaire* appear doubly extreme (LEVINSON, 1990, p. 70).

⁶ No sentido proposto por Vladimir Jankélévitch (2018, p. 120) a música seria inefável. Diferenciando-se do indizível, daquilo que não há nada que se possa dizer, o inefável é “inexprimível, porque sobre ele há infinitamente, interminavelmente o que se dizer”. Um evento musical é capaz de abrir-se para tantas experiências e modos receptivos que cabe conferi-lo ao status do infinito. O infinito, em Jankélévitch, tem caráter de densidade em detrimento de uma métrica. O infinito de uma obra musical não diria respeito exclusivo a sua duração no espaço-tempo, mas sim, a sua potência de existência. Sendo uma, ser incontável.



tempo são elementos que nos colocam frente a um paradoxo entre o que se ouve e o que se apreende. Assim, a música se revela não apenas como objeto, mas como acontecimento relacional, implicado ao corpo, com seus estados de atenção e cognição, e ao seu lugar no mundo. Esse entendimento abre caminhos para pensar a música e o conceito-obra para além das convenções formais de espaço-tempo, reconhecendo sua potência como linguagem sensível, performativa e situada. A capacidade de um objeto musical de deslocar outros tempos e espaços e trazê-los ao agora, é também a capacidade de deslocar componentes destes tempos e espaços que não seriam trazidos se não fossem pelo acontecimento musical.

O reconhecimento da imaterialidade do som enquanto força potencialmente espectral ou fantasmagórica no espaço-tempo lança novos desafios e possibilidades teóricas que não são pertinentes somente ao campo da música, mas que reconhece no acontecimento sonoro e na área dos estudos musicais uma riqueza de propostas capazes de iluminar problemas ainda mais intrincados acerca da realidade e do modo de existência desses objetos no mundo. Questões ainda abertas — como a presença do som e obras musicais no ambiente digital, suas reverberações nos modos de escuta contemporâneos e suas implicações nas práticas artísticas — merecem aprofundamento, o qual este texto tenta apresentar um breve indicativo. Pensar obras musicais como fenômenos que escapam à visibilidade e à linearidade espaço-temporal se ancora na experiência vivida, na complexidade da memória, e convida a uma escuta mais crítica e historicamente implicada do mundo.

Referências

BUTT, John. What is a musical work? Reflections on the origins of the “work concept” in western art music. In: *Concepts of Music and copyright*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2015.

COVERLEY, Merlin. *Hauntology: Ghosts of Futures Past*. Hertfordshire: Oldcastle Books Ltd, 2020.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FISHER, Mark. The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology. In: *Dancecult*, 5, p. 42-55, 2013.



FISHER, Mark. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. Tradução: Guilherme Ziggy — São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2022.

FUKUYAMA, Francis. ¿El fin de la história? In: *Estudios Públicos*. Santiago – Chile, n. 37, p. 5 - 31, 1990.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, New York, 2007 (Revised edition).

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva, 2006.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução e prefácio: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

LEVINSON, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics*. New York: Oxford University Press, 1990.

