

Notas sobre o conteúdo musical

Ricardo Miranda Nachmanowicz

Mestrando em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP

Resumo

Este artigo se dedica a determinar um conceito particular a que damos o nome de “conteúdo”, no intuito de propiciar um lugar próprio para a experiência musical na teoria do conhecimento. Abordamos algumas estéticas clássicas a traçar certo movimento deste conceito de conteúdo, quando este está claramente determinado nestas estéticas, ou, interpretando seu provável lugar nestas obras. Contudo tal conceito aparece realizado na estética musical de E. Hanslick.

Palavras-chaves: filosofia da música – fenomenologia – Hanslick – estética musical - epistemologia – percepção musical – autonomia.

Abstract

This article dedicates itself to determine a particular concept of “content”, in order to establish a place to the musical experience on knowledge theory. We approached some classical aesthetics to trace certain movement of this concept of content, when this content is clearly determinate on those aesthetics theories, or, interpreting its probably place in these works. Nevertheless, such concept seems to be effectuated on Hanslick's musical aesthetics.

Keywords: philosophy of music – phenomenology – Hanslick – musical aesthetic – epistemology – musical perception – autonomy.

Este artigo compreende e amplia uma discussão presente no capítulo 3 da dissertação *Fundamentos para uma análise musical Fenomenológica*. Tal discussão

possui um papel reduzido no corpo da dissertação, porém tratemos aqui com o devido cuidado e importância, trazendo questões de dentro do ponto de vista Fenomenológico para a área da estética, sobretudo na área musical a qual a dissertação e este artigo contemplam.

A partir da influência que a filosofia Fenomenológica trouxe para a música, com maior destaque no campo da música concreta¹, conduzindo tanto os estudos, como a produção musical, devemos sempre nos perguntar sobre como a filosofia e a prática musical podem concorrer para a ampliação de uma vivência musical global. Assim, entender o objeto de conhecimento a qual músicos e admiradores lidam cotidianamente, enquanto uma peça essencial no jogo mental de nossa cognição é o que intentamos neste artigo.

Se pensarmos na relação de conhecimento estabelecida na Fenomenologia, entre *noesis* e *noema*, ou seja, entre ato e objeto, enquanto uma instância única de conhecimento, sem separação, mas apenas destacando o fundo transcendental de um conteúdo da consciência, então devemos pensar o ato de percepção musical enquanto *noesis* e, em identidade com este o próprio conteúdo apreendido, *noema*.

O ato nos dá a possibilidade de significar esta ou aquela vivência musical, que se constituirá, em termos gerais, como um objeto². A vivência específica desta significação possui um conteúdo único, que o difere de outras vivências. Como definir esta significação específica, seu conteúdo, que em última instância, é a vivência real que tenho de determinada música? O conteúdo é o que nos salta à nossa

¹ Pierre Schaeffer, idealizador da música concreta se remete da seguinte forma à filosofia de Husserl: “fizemos fenomenologia sem o saber”. (Chion 1983:352)

² Um objeto musical só pode ser compreendido enquanto fenômeno peculiar no tempo e espaço, de acordo com intenções específicas, que se encontram mais detalhadas dentro da Dissertação a qual este artigo se remete, porém não é nosso tema no presente artigo.

consciência, todos aqueles que um dia ouviram música e sentiram algum interesse no que ouviram, produziram algum conteúdo musical, algo fez sentido, algo foi entendido. Não se trata de polarizar objeto e sentido, porém entender que o objeto já é uma emanção de sentido, e a esta relação enquanto presente na consciência chamaremos de conteúdo.

Definir um conteúdo é um projeto muito arriscado, pois quando de posse do conteúdo, do conteúdo da percepção de uma cadeira, por exemplo, não temos necessidade de perguntar o que, em última instância, é este conteúdo, seu significado profundo. Quando de posse desta aparição já estamos satisfeitos, seu núcleo ontológico parece funcionar como um fundamento da cadeira e nunca como o dado que nos faz tomar conhecimento desta, que nos dá o significado de cadeira ao invés de uma mera palavra. Dizemos apenas que o conceito de cadeira é o conteúdo desta vivência. Contudo, a palavra conteúdo quer designar esta imagem de cadeira que nos aparece juntamente com seu sentido vivido.

O tema do conteúdo musical foi explorado pela filosofia e estética de forma variada; de modo geral, tratou o tema musical como exceção, frente ao conteúdo das demais artes. Vamos aqui pincelar algumas abordagens filosóficas a respeito deste tema em alguns autores da tradição, a nos guiar em uma sob o tema do conteúdo musical.

Rousseau

O ponto de partida de Rousseau está em uma constatação: não vê qualquer relação entre a materialidade sonora e o efeito musical. A sensação não pode funcionar como o elemento crucial do caráter comunicativo, nem mesmo como o elemento que nos dá

o conteúdo de qualquer obra de arte. Rousseau exemplifica esta mesma situação no campo da pintura, onde o que nos impele à apreciação é a experiência artística, não suas cores, mas sim as figuras e traços que a assinalam, e na música:

A melodia constitui exatamente, na música, o que o desenho representa na pintura – assinala traços e figuras nos quais os acordes e os sons não passam de cores [...] o império que a música possui sobre a nossa alma não é obra dos sons. [...] Belas cores bem graduadas agradam à vista, mas tal prazer é uma sensação pura. São o desejo e a imitação que conferem vida e alma a essas cores, são as paixões por elas reveladas que comovem as nossas, são os objetos por elas representados que nos afetam. **(Rousseau, Ensaio sobre a origem das línguas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p.166.)**

A clara distinção que Rousseau faz entre um mero perceber sons e a escuta musical acaba, extemporaneamente, indicando uma diferença que ainda hoje se torna pertinente, a diferença entre os dados da psicoacústica e os conteúdos propriamente musicais. Rousseau questiona a identidade destas experiências e condena a percepção “fisiológica” a um mero jogo sem conteúdo enquanto que o conteúdo de uma arte (contraposta à mera sensação) é algo do qual não podemos nos desatrelar sem correr o perigo de uma desintegração de seu caráter próprio:

Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas-artes. Somente a imitação as eleva até esse grau. Ora, que faz da pintura uma arte de imitação? – o desenho. E da música? – a melodia. **(Rousseau, Ensaio sobre a origem das línguas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p.189.)**

...como se poderia fazer um dia dessa arte uma arte de imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões? A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor, ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhes todos os sinais vocais das paixões. Imita as inflexões

das línguas e os torneios ligados, em cada idioma, a certos impulsos da alma. Não só imita como fala, a sua linguagem, inarticulada, mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. (**Rousseau, Ensaio sobre a origem das línguas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p.190.**)

O conteúdo da música são as próprias paixões que lhe deram “voz”, e isto, tanto a linguagem falada como a linguagem musical possuem em comum, a expressabilidade das paixões, e seu conteúdo é um conceito específico, a raiva e suas gradações, o amor e suas gradações e demais afetos que ambas, música e língua, são capazes de exprimir. Para Rousseau esta é realmente uma semelhança que a música possui em relação à linguagem, e neste sentido podemos dizer que a música é uma sub-especialização da linguagem natural aos humanos, àquela antes das modernas gramáticas e convenções.

A relação da música com o signo lingüístico fica evidente, e fica descartado nesta filosofia qualquer outro significado que não se atrele aos conceitos revelados pela linguagem. Obviamente Rousseau no contexto do século XVIII trouxe contribuições para a filosofia da música, e com certeza pensar no conteúdo musical como um conteúdo lingüístico primitivo nos parece uma concepção um tanto extravagante, embora esta concepção tenha tido grande influência entre estéticas de várias épocas.

Rousseau estabelece na estética musical uma separação da ordem do meramente sensível, criticando as teorias sobre o Belo que se baseiam no agradável, como também criticando qualquer comparação entre o que é musical aos dados científicos sobre a disposição sensível do som em nossa percepção, assim, compreende o estudo da estética enquanto discurso exclusivo sobre a arte. Tal separação diferencia claramente um trabalho de Edmund Burke, por exemplo, de um

trabalho de filosofia da arte, diferenciação entre a filosofia da arte e estética. Porém, vimos que a fundamentação de tal especificidade da música se encontra em meio ao mesmo fundamento da linguagem, e, o conteúdo é explicitado como a própria paixão. Há uma clara acepção da palavra “conteúdo”, e dentro de sua perspectiva não há problematização, a paixão é seu conteúdo objetivo. Contudo não podemos mais pensar a música enquanto imitação das paixões ou enquanto função lingüística nestes moldes. Será necessário mais um passo em direção a sua autonomia.

Immanuel Kant

A filosofia de Kant é um marco apenas da filosofia “primeira”, ela é base de uma nova estética. Fundadas a partir de sua leitura, podemos dizer que a musicologia e a filosofia do século XIX se desenvolveram em acordo ou desacordo com Kant. Curioso o fato de que tanto os que concordam como os que discordam pretendem romper os limites que Kant traçou para a experiência estética. A questão do conteúdo artístico, também do musical, se tornou um terreno de guerra entre os sistemas filosóficos, encontrando diversas saídas para o livre jogo do entendimento Kantiano. Vemos nas filosofias de Schopenhauer, Hegel e Schelling (exemplos deste novo impulso estético.

Kant na *Crítica da Faculdade do juízo*, na seção intitulada *Analítica do Belo*, define o belo como um juízo de gosto que diferentemente do “bom” e do “agradável”, designa aquilo que “meramente apraz” (Kant 1993: 54), o que quer dizer independente de todo interesse (aquisição conceitual), que determina um entendimento direcionado a um uso prático do objeto, por isto também o juízo do belo não é um juízo lógico e sim estético, quer dizer, não forma nenhum conceito, como o

conceito de “flor” ou de “homem”: “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida.” (Kant 1993: 60):

A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas a vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetivo de uma representação em um juízo estético. **(Kant, Crítica da Faculdade do Juízo. Rio de Janeiro: Forense, 1993, p.68.)**

Resumidamente podemos falar que a percepção de um objeto artístico, ou o jogo estético, é um processo como qualquer conhecimento em geral, mas, quando da formação final de um conceito, no caso da arte, ele não acontece definitivamente, é “como se” formassem conhecimentos incessantemente, mas sem definir ao certo um objeto. A apreciação estética está propriamente no jogo que nosso entendimento empreende em montar “formas” sem um desfecho definitivo.

Pensando agora no estado de autonomia que a arte adquire, no momento em que Kant define tal experiência como fora do campo conceitual, temos uma separação entre o campo da linguagem, da paixões e da imitação, enquanto fundamentos da experiência. Tal arte ou experiência estética possui características próprias enquanto experiência e uso das faculdades.

Assim, seria possível com Kant falar em conteúdo enquanto presentificação do sentido ligado a um objeto enquanto ato consciente, porém de modo problemático. Assim como Rousseau apresenta uma teoria que não problematiza tal relação e consideramos isto uma desvantagem, Kant ao mesmo tempo em que nos veda uma

clareza de tal relação, propicia que tal fenômeno seja repensado sob novos parâmetros.

Enquanto aparição conceitual, presentificação de um sentido, a música não representaria absolutamente nada, por se tratar de um fenômeno estético e não lógico. Ao mesmo tempo, o objeto correspondente também se perde, pois não há interesse na materialidade, assim, quando nos remetemos a estrutura entre objeto e sentido, constituindo o conteúdo da experiência musical e estética em geral, a teoria Kantiana pouco pode fornecer em termos determinantes. Há, contudo um “livre jogo”, que constitui o núcleo da própria experiência estética, então sob nossa ótica, o objeto de tal experiência não se constitui, mas sim uma experiência, referida ao sujeito e suas faculdades de conhecimento. Enquanto par lógico de formação, como havíamos pensado sobre o paradigma da filosofia fenomenológica enquanto *Noesis/Noema*, na filosofia Kantiana temos; Jogo enquanto experiência (objeto) / Constituição transcendental (sentido). O conteúdo, como resultante deste par que se revela apenas em nosso exame analítico, quer definir a vivência como consciente na experiência, como produto pleno da apercepção. Tal conteúdo só pode ser entendido na seguinte expressão: “É belo”.

Curiosamente, Kant estabelece um campo autônomo para a estética, enquanto não se identifica com nenhum conhecimento determinado, porém o conteúdo de toda obra de arte é a beleza, tornando as artes específicas distinguíveis enquanto matéria, mas idênticas enquanto processo e conteúdo resultante.

Hanslick

Na estética estritamente musical, Eduard Hanslick, herdeiro da filosofia Kantiana, mas leitor de Hegel, intenta uma investigação de caráter filosófico e prático

a respeito da estética musical, que em comparação aos estudos das demais artes encontrava-se paralisada por uma simples questão: a estética musical simplesmente não se indagava sobre o que era o belo na música, e a prática da estética consistia em retratar os sentimentos que se apoderavam do ouvinte no momento da escuta; “Ela separa rigorosamente as regras teórico-gramaticais das pesquisas estéticas e, tanto quanto possível, adora manter essas regras aridamente intelectuais e, as pesquisas, lírico-sentimentais.” (Hanslick 1992: 15)

Estar de posse de uma questão tão crucial como esta não nos facilita o trabalho, muito pelo contrário, expõe verdadeiramente a dificuldade de se determinar o que seja o conteúdo musical, e talvez isto esclareça o porquê deste tema ter se dispersado entre descrições “lírico-sentimentais”:

Como a música não possui um modelo na natureza e não exprime um conteúdo conceitual, só se pode falar dela com áridos termos técnicos ou com imagens poéticas [...] O que para qualquer outra arte não passa de descrição, para a música já é metáfora. A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma. **(Hanslick, Do Belo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.65.)**

Para estabelecer o que seja o conteúdo musical devemos separar os sentidos que atribuímos à palavra “conteúdo”. Hanslick distingue os seguintes sentidos da palavra: em um sentido ele é tido como “aquilo que uma coisa contém, retém em si” (Hanslick 1992: 154), e neste sentido os sons são quem participam como conteúdo da música, porém não é a isto que nossa investigação se dedica. Kahlert (*Ästhetik*, 380. In Hanslick 1992) diz que não é possível uma descrição do conteúdo material da música como é possível de um quadro onde podemos nomear seus objetos, e que uma descrição verbal nada mais pode fazer do que fornecer-nos um “remédio para a

deficiência do prazer artístico” (Hanslick 1992: 155). Outro sentido, ainda hoje comumente usado, configurando uma definição subjetivista de conteúdo, diz que o conteúdo permanece como algo indeterminado, onde cada pessoa “entende” conforme a sua própria constituição psíquica, física ou social, salientando-se aí a impossibilidade de haver experiências iguais, devido a uma pretensa infinitude de significados e relações que podemos obter na contemplação artística. A terceira definição de conteúdo o coloca em referência com as formas musicais, sonata, rondó, minuetto, etc. O conteúdo neste caso se refere ao tema e seus desenvolvimentos, enquanto que a forma é referente a termos estruturais da obra, Hanslick diz que tais definições são apenas definições artísticas e não lógicas, elas nomeiam partes de um todo estrutural, e não se dedicam à pergunta sobre o conteúdo total de uma música, que envolva tanto o tema como a forma musical, em seus princípios epistemológicos.

O conteúdo a que Hanslick se refere e que buscamos definir neste artigo encontra-se numa configuração peculiar, como Hanslick atesta: “Os conceitos de conteúdo e de forma se condicionam e se complementam reciprocamente.” (Hanslick 1992: 159). Na música todos os fenômenos concretos, o som e suas propriedades, estão juntos à forma musical, o que não quer dizer que Hanslick pense que a forma musical é dada pelo som, mas que ouvimos musicalmente o som a partir de uma forma, por isto toda idéia musical todo som e todo conteúdo musical estão intimamente ligados e não podemos falar de um sem o outro, quando percebemos uma forma musical estamos percebendo seu conteúdo. “Por exemplo: um motivo, que se repete em um outro instrumento ou numa oitava mais alta, muda de conteúdo ou de forma?” (Hanslick 1992: 160). Esta é uma pergunta retórica de Hanslick pois obviamente se se muda a forma o conteúdo não pode permanecer o mesmo e

reciprocamente. Por fim, Hanslick vê no tema o verdadeiro “embrião” de qualquer composição, e seu verdadeiro conteúdo, pois toda a obra não passa de um constante desenvolvimento de um tema, e o tema e o modo como se desdobra e evolui configuram propriamente a forma que nele percebemos e por isto inseparável de seu conteúdo.

E, a tudo o que escutamos a toda a vivencia composta a partir do núcleo do tema, sobretudo na musica tonal ocidental, ao que o conjunto de um obra expressa enquanto musical, seu conteúdo assim como queremos apontar e definimos no início de nosso artigo, aquele conteúdo que se mostra completo e consciente a nós, Hanslick o nomeia de “idéia musical”.

Se nos perguntam, então, o que deve ser expresso com esse material sonoro, respondemos: idéias musicais. [...] uma idéia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e não só um meio ou um material para a representação de sentimentos e idéias. **(Hanslick, Do Belo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.62.)**

A autonomia da musica está estabelecida em sua teoria na medida em que a musica mesma possui um conteúdo próprio e independente de qualquer outro, e sobretudo, sem relação ou paralelo com outras formas de arte ou mesmo com a linguagem, trata-se de uma autonomia da musica enquanto campo epistemológico de uma experiência artística, sem deixá-la indiferente a seu conteúdo como em Kant, e sem deixá-la submetida a outros campos de conhecimento como em Rousseau. A musica possui um conteúdo próprio e único.

Schopenhauer (1788-1860)

Cronologicamente anterior a Hanslick, mas também influenciado por Kant, Schopenhauer em certa medida representa uma volta às antigas estéticas. Mas optei por deixá-lo por último justamente para contrapô-lo ao trabalho de Hanslick, a quem consideramos representar uma continuação importantíssima para a estética e filosofia da música.

Schopenhauer, insatisfeito com o fim da metafísica Kantiana, reage com a sua

Metafísica do Belo:

A metafísica do belo, entretanto, investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto ao objeto que a ocasiona. Em consequência investigaremos o que é o belo em si, vale dizer, o que ocorre em nós quando o belo nos emociona e nos alegra. **(Schopenhauer, Metafísica do Belo. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.24.)**

Schopenhauer, assim como Kant, vê o belo em meio ao processo do conhecimento em geral, enquanto um modo de conhecer, Schopenhauer quer esclarecer quais são as contribuições e quais os conteúdos que a arte e em específico a música possui. Em comum com Hanslick, Schopenhauer vê uma incompatibilidade entre a expressão de uma idéia artística expressa na própria obra de arte e a expressão conceitual da linguagem.

...conhecimento estético, ou o conhecimento que não pode ser comunicado mediante doutrinas e conceitos, mas apenas por obras de arte, e não pode ser concebido *in abstracto*, mas apenas intuitivamente... **(Schopenhauer, Metafísica do Belo. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.26.)**

O modelo original de sua forma fenomênica não se apresenta, para nós, em lugar algum e, portanto está ausente do círculo de todos os nossos conceitos. Ele não repete nenhum objeto já conhecido e denominado... **(Hanslick, Do Belo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.159.)**

Vemos Schopenhauer trazer o conteúdo da arte para próximo do conhecimento em geral, porém, afastando-o do conhecimento conceitual, e tendo de reconhecer a existência de um conhecimento não-conceitual, exatamente aquele dado pelos objetos artísticos, ponto em comum com Kant. Porém o conhecimento não-conceitual de Schopenhauer é o conhecimento da idéia pura, sem intermédio de nenhum conceito, e através da intuição direta do objeto. Para Schopenhauer todo o mundo é uma representação da *vontade*, este termo identifica o princípio subjetivo de tudo o que existe, porém o define sem especificá-lo, pois não temos acesso direto à *vontade*, mas apenas aos diversos níveis de suas representações, como o mundo, o reino mineral, vegetal, animal, os objetos, nós mesmos, as idéias, conceitos e etc. Mas tudo isto segundo uma ordem, a origem de tudo provém da *vontade*, e essa se desdobra em idéias, estas se encontram fora de qualquer determinação humana como espaço, tempo e causalidade, por isto não conseguimos ter acesso às idéias por meio da razão, por meio da razão chegamos aos conceitos, que são representações das idéias. O conceito é retirado do mundo dos fenômenos, submetidos ao espaço, tempo e causalidade. O conceito é uma mera representação da realidade da idéia, assim como a idéia é uma mera objetivação da totalidade que é a *vontade*.

Leibniz classifica a música como “um exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta” (Schopenhauer 2003: 228), Schopenhauer não crê ser possível identificar o conteúdo musical à sua operação cognitiva, a não ser que verdadeiramente o sintamos desta maneira:

De nosso ponto de vista, entretanto, consideramos o efeito estético da música; e, se lançarmos um olhar à grandeza e ao poder desse efeito, temos que admitir que a música expressa algo inteiramente diferente de meras relações numéricas...

(Hanslick, Do Belo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.159.)

A música, em Schopenhauer, possui uma posição privilegiada em relação às outras artes, ela não pertence ao mundo fenomênico, ela se destaca por seu conteúdo próprio que não se dedica a representar, como no caso da pintura, que consiste em representar idéias presentes nos fenômenos, como por exemplo a figura humana, gerada pela natureza em seu esforço próprio de criação. O pintor pode expressar esta mesma forma dedicando-se somente aos critérios ideais, sem precisar vencer uma enxurrada de fenômenos aos quais a natureza precisa constantemente se adequar, em favor e desfavor às idéias. A música não precisa do conceito ou do fenômeno para expressar sua idéia, a música, de acordo com Schopenhauer é uma expressão direta da *vontade*. O conteúdo da música pode ser entendido como a própria idéia, mas não com esta idéia que se representa em conceitos, o conteúdo da música é uma “idéia” que corre paralela à idéia, apesar de possuir um mesmo estatuto ontológico. Schopenhauer, para demonstrar este paralelismo entre a música e o mundo, monta uma analogia onde os reinos inorgânicos e orgânicos correspondem aos tons graves e agudos, as diferenças entre temperamentos correspondem a diferenças entre indivíduos de uma mesma espécie, e a melodia representaria o próprio homem como a expressão mais perfeita e elevada da *vontade*, possuindo a força racional.

...mas a melodia diz mais: narra a história mais secreta da *vontade*, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de *sentimento*, que não pode ser acolhido em suas abstrações. **(Schopenhauer, Metafísica do Belo. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.232.)**

Neste ponto Schopenhauer retorna, mesmo que sob outra perspectiva, às estéticas que tomam como conteúdo da música o sentimento, embora este seja interpretado como um movimento da *vontade*:

...as melodias rápidas, sem grandes desvios, são alegres; já as melodias lentas, entremeadas por dissonâncias dolorosas, retornando ao tom fundamental apenas muitos compassos além, são tristes e análogas à satisfação demorada, difícil. (Schopenhauer, **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.233.)

Aclarado sob linhas gerais estes pontos de vista, podemos agora definir duas teses gerais sobre o papel e a definição do conteúdo musical nestas filosofias: uma identifica a música a uma operação cognitiva, nisto concordam Kant, Schopenhauer e Hanslick, embora diverjam sobre a forma deste processo. Outra tese diz que o conteúdo musical, como o conteúdo das demais artes, é de caráter imitativo, portanto conceitual, imitando figuras reconhecíveis e paixões. Esta segunda tese está representada pela filosofia de Rousseau que compartilha uma antiga tradição presente nos gregos e que não se modificou até o século XIX, onde o caráter imitativo é preponderante; concepção amplamente criticada na obra de E. Hanslick. E de um modo mais original, Schopenhauer ao identificar no sentimento “analogias” da *vontade*, de modo não conceitual, acaba utilizando da categoria imitativa para definir o conteúdo musical, neste caso este autor compartilha das duas teses.

A primeira tese, que identifica o conteúdo musical a uma operação cognitiva se divide entre as seguintes explicações:

1 - Onde o conteúdo se identifica com a própria operação cognitiva, em seu jogo, porém sem atribuição conceitual. (Kant)

2 - Onde o conteúdo musical possui um estatuto cognitivo e ontológico independente do conhecimento conceitual, por completo, podendo ser compreendida apenas paralelamente ao mundo cognitivo, sendo ambas, razão e música, igualmente expressões de um núcleo anterior de sentido fundamental comum. (Schopenhauer)

3 - Onde o conteúdo musical possui uma autonomia cognitiva e igual estatuto ontológico frente aos demais conhecimentos. (Hanslick)

Quando ao ler, ver ou ouvir algo, estamos em uso de nossas faculdades cognitivas, e mesmo quando memoramos, pensamos e visamos algo, operamos constantemente diversos conteúdos, e de certa forma podemos dizer que é uma e única faculdade que proporciona a formação de todos estes conteúdos; comumente nomeamos a razão como a responsável por esta operação. Há um porém. Ao mesmo tempo em que existe uma unidade que mantém todos estes conteúdos referidos a um mesmo eu, temos que admitir que estes conteúdos não podem ser formados da mesma maneira, pois assim teríamos apenas um e um mesmo conteúdo, tanto não é assim que admitimos que a diferença entre estes conteúdos reside tanto na forma de sua apreensão como na “modalidade” a que atribuímos a este fenômeno, seja externo, interno, conceitual, ideal, relativo, nominal, visual e etc.

Quando Kant estabelece o belo como um livre jogo, está claro aqui o procedimento pelo qual passou a matéria musical, porém não se estabelece seu conteúdo, ou aquilo pelo qual podemos identificar uma música como portadora de sentido e nem o que a diferencia das demais artes; quanto menos sua forma de

aparição consciente para nós. Kant diz que a arte é “como um conhecimento” porém sem objetividade, ou “como um conteúdo” porém sem forma, e todos estes paralelismos apontam simplesmente para um buraco chamado “conteúdo”, que não foi definido nem para os objetos conceituáveis e nem para os ditos não-conceituáveis. Se Kant quiser coincidir, no caso dos conceitos, seu conteúdo com as categorias *a priori* que os funda, novamente estará apontando para o procedimento que os lança a nossa consciência mas não para o seu conteúdo, que como já dissemos, diz respeito a uma percepção singular. Resumindo, Kant explica o porquê da impossibilidade de expressão lingüística do que seja o conteúdo de uma obra de arte; ela simplesmente não se encontra no *index* dos conceitos, caráter este também atestado por Hanslick e Schopenhauer, porém, com respostas diferentes.

Schopenhauer, de interpretação divergente em seu argumento principal mas concordante em pontos menores com Kant, resolve o problema da incomunicabilidade do conteúdo musical de duas maneiras: em uma concede ao conteúdo musical um caráter que beira ao conceitual, identificando nossas emoções a seu conteúdo, mesmo que a título de exemplificação ou analogia, ele concede este serviço à música. Em seu argumento principal Schopenhauer se opõe à filosofia de Kant, concedendo ao homem uma percepção da coisa-em-si, e é exatamente isto o que é a música, segundo Schopenhauer, uma intuição da coisa-em-si, da própria *vontade*. Deste modo estamos dizendo que o conteúdo musical é o próprio movimento da *vontade*, que a música não simplesmente representa, ela encarna, movimento este que não é racional e procede de modo imediato. Neste sentido não há uma intelecção assim como na teoria Kantiana, porém convertido em uma intuição contemplativa de uma verdade, inexprimível em outros termos por estar além do nível conceitual. No caso Kantiano o

conteúdo musical não é conceituável por estar aquém do conceito, se identificando na verdade com o jogo do entendimento³.

Tal identificação extrema entre musica e coisa-em-si nos traz o prejuízo de exclusão da musica de uma esfera cotidiana e mesmo de uma idéia de cognição comum ao ser Humano, unificação esta presente na obra de Kant, mas cindida no núcleo do juízo estético, enquanto que Schopenhauer resgata uma certa dignidade de conteúdo à musica, porém, concorrendo com o conhecimento conceitual num mesmo nível hierárquico, mas neste caso, a própria realidade aparece cindida entre racional e irracional.

Em nosso propósito aqui, busco apenas quais as relações que nossa intelecção possui em relação ao fenômeno musical, enquanto uma produção autônoma capaz de nos conferir conteúdos próprios, ou seja, objetos significativos.

Assim a obra *Do belo Musical* de Hanslick surge com um fôlego inédito no intento de pensar o conteúdo musical. Este faz convergir questões presentes nos autores da tradição, e mesmo abraçando tendências que apareciam isoladas em diferentes correntes, além de corrigir erros históricos de algumas correntes da estética, sobretudo da critica musical.

Hanslick adentra no problema da incomunicabilidade ou da inexpressabilidade conceitual do conteúdo musical, mas sem se comprometer com um sistema filosófico maior, antes, procura esclarecê-lo de modo verdadeiramente intrínseco. O

³ “Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da ligação a fins, por conseguinte nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto; porque ele é um juízo estético e não um juízo de conhecimento, o qual, pois, não concerne a nenhum *conceito* da natureza e da possibilidade externa ou interna do objeto através desta ou daquela causa, mas simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação.” (Kant 1993: 67)

Assim o belo é uma atividade que se volta para a sua própria faculdade, que promove a atividade do conhecimento, mas apenas esta atividade, nunca ao produto final, o conceito.

esclarecimento sobre a própria questão do conteúdo, promovida por Hanslick, já é filosofia suficiente, e maior que a de seus antecessores. Assim, o princípio de nossa investigação já está aqui dado por Hanslick, que é o de determinar a música por si própria, como uma vivência real, possuindo particularidades junto a toda esta “engenharia” do conhecimento. Hanslick nos aclara as seguintes questões:

1 - O conteúdo musical não pode ser de caráter imitativo porque não encontramos na natureza formas musicais, decorre deste fato não podermos comparar nenhum dos conceitos que nos rodeiam a seu conteúdo. Ela não pode representar uma história, moral ou afeto.

2 - No caso musical a forma e o conteúdo se identificam, não remetem a mais nada, não representam qualquer conceito, a formatação do som e seu conteúdo resultante estão intrinsecamente fundidos.

3 – A música expressa algo: expressa idéias musicais. Este é o seu conteúdo. A música possui uma expressividade e entendimento próprio.

Retornando à perspectiva fenomenológica, pretendemos encontrar aqui um ato preenchido, completo, particular, e seu sentido específico colado à sua vivência, e é a isto que dou o nome de conteúdo. O trabalho de Hanslick fundamenta a possibilidade de estudo do fenômeno musical enquanto autônomo, enquanto criação, percepção e cognição, conferindo existência à um conteúdo musical exclusivo.

O conteúdo desta vivência, não podemos confundir com os processos intencionais, a não ser em um caso em que se queira o sentido da vivência dos processos intencionais, mas entraríamos em questões complexas onde um aglutinar de palavras deste porte apontariam para sutilezas que não são interessantes aqui. Um

trabalho fenomenológico acerca do conteúdo musical deve portanto apenas delimitar passo a passo as cadeias de atos e preenchimentos que colocam o musical frente a nossa vivência⁴. Mas para tanto, é imprescindível tal definição de conteúdo com encontrada em Hanslick na obra, *Do Belo Musical*.

Referências Bibliográficas

CHION. Guide des objets sonores. Paris: INA-GRM e Buchet-Chastel, 1983.

HANSLICK, E. Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. Trad: N. Simone Neto.

KANT, I. Crítica da Razão Pura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. Trad: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão.

_____. Crítica da Faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. Trad: Valério Rohden e António Marques

NACHMANOWICZ, R. M. Fundamentos para uma análise musical Fenomenológica. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. Dissertação de mestrado.

ROUSSEAU, J-J. Ensaio sobre a origem das línguas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. Trad: Fulvia M. L. Moretto Lourival.

SCHOPENHAUER, A. Metafísica do belo. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Trad: Jair Barboza.

⁴ Tal análise foi em parte empreendida em nossa dissertação: *Fundamentos para uma análise musical fenomenológica*.