

Sumário

Editorial

P.02 - 03

Antinomias da *Aufklärung*: o que está em jogo na crítica de Adorno e Horkheimer à Indústria Cultural?

Douglas Garcia Alves Júnior

P. 04 - 11

Humor e religiosidade em Franz Kafka: Uma análise de Franz Kafka a partir do debate epistolar entre Benjamin e Scholem

Mauro Rocha Batista

P. 12 - 26

Notas sobre o Conteúdo Musical

Ricardo Nachmanowicz

P.27 - 44

A linguagem musical e a filosofia de Adorno

José Calixto Kahil Cohon

P. 45 - 51

O pai da filosofia hermenêutica entra sexta-feira em seu segundo século: aqui está o que ele nos ensinou”,

Tradução do texto publicado originalmente no jornal La Stampa de 9 de fevereiro de 2000.

Gianni Vattimo

Tradução de Raimundo José Barros Cruz

P.52 - 54

Editorial

A edição 7 de 2010 da Revista Exagium vem a lume regozijando-se por sua inclusão na Lista de Periódicos do Qualis Capes, sinal de reconhecimento de nosso trabalho acadêmico nos últimos 3 anos em prol da divulgação de pesquisas na área de Estética e Filosofia da Arte dentre os pesquisadores nacionais e mesmo internacionais que se dedicam a tal foco de pesquisa.

O primeiro artigo desta edição é assinado pelo Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior, do Curso de Pós-Graduação de Estética e Filosofia da Arte da UFOP, que nos prestigia com sua contribuição intelectual, “Antinomias da *Aufklärung*: o que está em jogo na crítica de Adorno e Horkheimer à Indústria Cultural?”, versando sobre temas cruciais debatidos na *Dialética do Esclarecimento* de suma importância para a compreensão da produção artística-cultural do capitalismo tardio.

Em seguida, temos o artigo “Humor e religiosidade em Franz Kafka: Uma análise de Franz Kafka a partir do debate epistolar entre Benjamin e Scholem”, assinado por Mauro Rocha Batista, apresentando a repercussão da escrita de Kafka na interlocução entre esses dois filósofos judeus.

Entramos depois na seção destinada aos textos de Filosofia da Música, criada especialmente pela Revista Exagium para atender a demanda intelectual deste tema entre os pesquisadores de Filosofia e áreas conexas. O primeiro texto é “Notas sobre o Conteúdo Musical”, de Ricardo Nachmanowicz, onde o autor 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. O segundo texto é “A linguagem musical e a filosofia de Adorno”, de José Calixto Kahil Cohon, onde o autor apresenta de que maneira a música, com sua linguagem absoluta e enigmática, fornece modelo para uma crítica da elaboração do conceito operada pela filosofia de T. W. Adorno.

Na presente edição contamos ainda com a ilustre presença de um artigo do renomado filósofo italiano Gianni Vattimo, “O pai da filosofia hermenêutica entra

sexta-feira em seu segundo século: aqui está o que ele nos ensinou”, publicado originalmente no jornal La Stampa de 9 de fevereiro de 2000. Trata-se de uma belíssima e justa homenagem a Hans-Georg Gadamer, que então fazia 100 anos de vida, onde Vattimo explana a influência que esse grande pensador exerceu sobre sua trajetória intelectual. A tradução é de Raimundo José Barros Cruz.

Boa leitura a todos!

A Comissão Editorial

**Antinomias da *Aufklärung*: o que está em jogo na crítica de
Adorno e Horkheimer à Indústria Cultural?**

Douglas Garcia Alves Júnior

UFOP

Resumo

O propósito deste artigo é apresentar alguns dos pressupostos fundamentais para o entendimento do conceito de “indústria cultural”, desenvolvido por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* (1947). A hipótese que é aqui apresentada é a do caráter histórico e hermenêutico do conceito, do qual são ressaltados três aspectos: a dimensão de totalidade, o moralismo e a morbidez da indústria cultural.

Abstract

The aim of this paper is to draw some of the main aspects involved in a full understanding of the concept of “cultural industry”, as it was developed by Theodor Adorno and Max Horkheimer in *Dialectic of Enlightenment* (1947). It will be pointed out that this concept is fundamentally an historical and hermeneutic tool, from which three aspects will be rejoined: the dimension of totality, the moralist feature, and the morbid quality of culture industry.

Theodor Adorno, como se sabe, foi o crítico mais duro daquilo que nos acostumamos a chamar, após o seu livro *Dialética do Esclarecimento*¹ – escrito durante a Segunda Guerra em parceria com Max Horkheimer, e publicado primeiramente em 1947 –, de *indústria cultural*. A expressão alcançou logo uma enorme disseminação e passou a significar tanto a designação do sistema industrial de produção e distribuição de bens culturais quanto, implicitamente, uma crítica à transformação da cultura em assunto predominantemente econômico, dependente quase que exclusivamente da esfera do consumo e do entretenimento.

A proposta deste ensaio é voltar ao livro de Adorno e Horkheimer, especialmente ao capítulo “Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, para propor a seguinte hipótese: pode-se ainda aprender com as análises dos frankfurtianos acerca dos infortúnios da cultura na era da sua industrialização, o que não significa que elas esgotem o assunto, e muito menos que elas possam ser uma espécie de princípio determinante para toda e qualquer interpretação de fenômenos particulares, como o comentário de obras contemporâneas ou passadas, a avaliação de movimentos artísticos ou a crítica de eventos culturais. Entenda-se: não se trata de resgatar em Adorno e Horkheimer um esquema interpretativo totalizante a respeito da cultura, mas, muito mais, de resgatar a atenção que ele dirigiu ao modo como, nos mais variados processos e produtos culturais, inclusive os consumidos como “alta cultura”, se fazem presentes as marcas de tendências muito fortes e, por isso mesmo, muito difíceis de serem percebidas. O capítulo da *Dialética do Esclarecimento* pode surpreender o leitor contemporâneo pelo modo como, já nos anos quarenta, Adorno e Horkheimer estavam atentos a duas características do “estilo” da indústria cultural como um todo, e que cresceram exponencialmente desde então, a ponto de se converterem, talvez, no traço característico do clima cultural contemporâneo: falo de *moralismo* e de *morbidez*².

Antes de entrar na discussão dessas características, apresento, de maneira sumária, as duas teses gerais de Adorno e Horkheimer sobre os destinos da cultura na modernidade, expostas nos capítulos iniciais da *Dialética do Esclarecimento*. A seguir, apresentarei as suas três teses a respeito das conseqüências do predomínio do modo industrial de se fazer e se

¹ Aqui citado conforme a edição brasileira (Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max, *Dialética do esclarecimento*, tradução de Guido de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.), sendo usada a abreviatura DE, seguida da indicação do número de página.

² Outro livro de Adorno, escrito na mesma época, é pródigo em descrições precisas do moralismo e da morbidez presentes na mentalidade que cerca a indústria cultural, permanecendo até hoje, uma insuperável fenomenologia da cultura contemporânea: *Minima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada*.

consumir cultura. É importante observar, antes de tudo, que Adorno e Horkheimer pretendiam descrever tendências históricas em movimento, sem reivindicar para as mesmas uma validade atemporal. Trata-se, antes, de um esforço intelectual de captar a sua época através de certos instrumentos conceituais, esforço desde sempre tateante e incompleto, e que Hegel chamava de *especulativo*. Isso não quer dizer que Adorno e Horkheimer (e tantos filósofos antes deles) moviam-se em meio a meras abstrações, e sim que, ao contrário, tentavam descrever, do modo mais claro possível, a dinâmica do concreto em sua variedade e transformação continuada. Adorno chamava essa tentativa de um “ir além do conceito através do conceito”. Toda sua obra tematiza essa busca que nem sempre acerta, que nunca está decidida de antemão. A respeito dessa fragilidade essencial do pensamento, que é ao mesmo tempo a sua força, pode-se aprender muito com Adorno, especialmente em sua última obra concluída, *Dialética Negativa*, primeiramente publicada em 1966.

De início, retomo as duas teses básicas do livro de 1947 e que explicam, em grande parte, a perspectiva a partir da qual Adorno e Horkheimer compreendem os problemas da cultura contemporânea. A primeira diz que a mentalidade mítica não se encontra inteiramente mergulhada no irracional, que o mito não é um mero negativo da razão, mas que, ao tentar explicar o mundo e agir nele através dos mitos, os homens já estão racionalizando as suas relações com a natureza, com os outros homens e com a esfera do transcendente. Ou seja, mito e razão mantêm, na verdade,

laços estreitos desde os inícios da civilização (DE, 23ss). A segunda tese é um complemento dialético da primeira. Ela diz, com efeito, que a racionalidade, por já conviver com mito desde sempre, não é tão neutra como acreditamos, apaziguados pelos progressos técnicos e científicos que a sua aplicação tem resultado. E mais: que ela carrega dentro de si, paradoxalmente, uma tendência destrutiva, autoritária e anti-civilizacional, pronta para povoar novamente o mundo daquelas mesmas forças que os mitos julgavam ter dominado: o medo dos demônios, a morte violenta em larga escala, a ruptura da ordem quotidiana das coisas, o ódio “justificado” nos discursos do *Führer* (DE, 26ss).

Sabe-se bem, hoje, como a Alemanha hitlerista foi um caso extremo de entrelaçamento de mentalidade mítica e racionalidade operacional. Vimos como aqueles que justificavam a necessidade de exterminar os judeus pela “razão” maior de se manter a identidade física e intelectual da “raça alemã” foram capazes também de planejar, experimentar e pôr em prática os meios de extermínio da maneira mais eficiente possível. A

consciência das conseqüências sociais, políticas, éticas e culturais, do extermínio³ nazista, é o que leva Adorno e Horkheimer a refletirem a respeito dessa duplicidade inscrita na cultura ocidental: por um lado, a tendência ao progresso dos meios técnicos e científicos, capazes de diminuir os males de nossa sujeição à natureza, como a fome, as doenças, as catástrofes naturais – por outro lado, no entanto, a tendência a um desmoronamento de todos esses meios, pela incapacidade da razão em se pôr numa relação respeitosa com o corpo, o sofrimento físico, a diferença cultural, em suma, tudo aquilo que nos lembra o enraizamento de toda cultura na natureza à nossa volta mas também *em nós*, homens, enquanto corporeidade natural.

É a partir dessa ambigüidade essencial da cultura, de sua dinâmica unificante e disruptiva, portanto, que Adorno e Horkheimer tentarão entender as características da indústria cultural. É assim que, no capítulo reservado à sua discussão, desde o subtítulo Adorno faz questão de ressaltar o entrelaçamento de razão e mito,

designando a indústria cultural como um “esclarecimento” (isto é, uma racionalização) que é, ao mesmo tempo, uma “mistificação das massas”. É preciso investigar o que está em jogo nessa assimilação da indústria cultural tanto ao mito quanto à razão. Cumpre entender pelo menos duas coisas. Em primeiro lugar: *em que* a indústria cultural é uma mistificação das massas? E assim, a uma outra pergunta: *como* é possível que essa mistificação seja resultado de um processo de racionalização, isto é, de esclarecimento?

Começemos com as “massas mistificadas” pela indústria cultural. Adorno e Horkheimer afirmam três teses a esse respeito, *grosso modo*: 1) A indústria cultural designa o estágio histórico no qual a cultura assumiu um caráter de totalidade fechada em si mesma, auto-referencial, autoritária e intolerante para com a diferença. Essa feição de sistema da indústria cultural encarna-se na tendência ao monopólio, em detrimento da ultrapassada concorrência liberal. As agências produtoras e distribuidoras de bens culturais quase sempre são partes de monopólios industriais ou seus satélites. Nisso, a indústria cultural não escaparia, de resto, ao caráter concentrador do capitalismo de meados do século vinte (DE, 116ss). 2) O caráter de totalidade da cultura tornada indústria cultural repercute tendencialmente sobre a qualidade dos produtos culturais: se a resposta econômica passa a ser a diretriz do planejamento e das ações das agências produtoras de cultura, a maior quantidade possível de consumidores vem a ser seu objetivo regulador a ser alcançado, de

³ Ver a esse respeito o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin, “Após Auschwitz”, in: *Lembrar esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

modo que a qualidade e diferenciação dos produtos culturais passam a ser aspectos subordinados, e até mesmo alheios, a essa lógica. O que se verifica é: uniformização, conformidade ao gosto médio, repetição das fórmulas aprovadas pelo público, o mais desgastado vendido como última novidade (DE, 126ss). 3) Finalmente, a cultura vinculada pelo meio sistêmico e uniformizador da indústria cultural realiza a mais ampla e bem-sucedida idiotização já vista na história do ocidente, uma vez que a integração individual à cultura passa a se fazer através de canais e de instrumentos restritivos das capacidades de criação, interação social, imaginação e linguagem dos seres humanos. Consumidores de bens culturais pouco diferenciados e regressivos, os

sujeitos perdem a chance de um contato com aquilo que possibilitaria um desenvolvimento de seus potenciais estéticos e comunicativos, isto é, a interação com bens culturais não-conformistas, complexos e diferenciados (DE, 118ss,154ss).

Em suma, quando a cultura se encontra mais racionalizada, ou seja, mais determinada por grandes agências produtoras, é nesse momento em que a cultura realiza, paradoxalmente, a sua vocação mítica e mistificadora de maneira mais acentuada, isto é, ela se propõe aos sujeitos como um poder de rebaixamento dos seus potenciais expressivos e intelectuais. De central importância para compreender este aspecto é um trecho do capítulo sobre a indústria cultural, que fala dessa transformação interna da cultura na contemporaneidade:

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que hoje ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia... As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias... A falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado... [Beethoven] fornece o exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa... Mas, na medida em que a pretensão de utilizar a arte se torna total começa a se delinear um deslocamento na estrutura econômica interna das mercadorias culturais... Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor... Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo (DE, 147s).

Adorno e Horkheimer se valem, nessa passagem, de um vocabulário marxista e kantiano para indicar a dinâmica da assimilação progressiva da cultura à economia. Se toda cultura vive de sua ligação à esfera do mercado, ela, no entanto, é convertida em puro poder de disposição dos homens, na medida em que abdica de sua relativa autonomia em relação ao mercado. A indústria cultural é mítica e racional na medida em que: 1) abandona a pretensão de contrapor à lógica do mercado a sua própria lógica interna, segundo aquilo que Kant chamara de conformidade a fins sem fim do objeto estético, isto é, a sua distinção do mero agrado, funcionalidade e utilidade – a indústria cultural é mítica, aí, no sentido de que ela *não* procura transcender o que existe (o mercado e suas demandas) e nega toda tentativa nessa direção; 2) assume uma forma extremamente racional de produção de bens culturais, baseada na pesquisa de gosto do público e na publicidade.

Estamos agora em condições de entender o motivo pelo qual Adorno e Horkheimer indicam o moralismo e a morbidez como elementos fundamentais dos produtos oferecidos pela indústria cultural. Segundo eles, se a lógica do sistema da indústria cultural é conseguir a adesão dos consumidores, ela tende a estimular certa conformidade do gosto, e, assim, a promover certo conformismo diante das relações de poder instituídas na sociedade. Quanto mais as coisas permanecerem como sempre foram, em termos do que se poderia chamar de uma *política do gosto*, mais facilmente a indústria cultural poderá vender seus produtos e propor as mesmas formas de linguagem, sofisticando e variando apenas os efeitos técnicos. O moralismo mórbido cultivado pela indústria cultural é a consumação de um processo que, anterior ao seu surgimento histórico, alcança o seu ponto extremo na contemporaneidade: o entrelaçamento de mito e racionalidade.

A morbidez cultivada pela indústria cultural é moralista na medida em que apela para um consentimento tácito às categorias de gosto, de linguagem, de poder e de pensamento que estruturam o existente. Ela deixa de dar expressão ao sofrimento no que este tem de irreduzível e insuportável (se assim o fizesse, não mais seria mórbida, e seria mais respeitosa) e deixa de dar voz à experiência moral no que ela tem de conflito e indeterminação (se assim o fizesse não mais seria moralista, e seria mais feliz). A *imposição de sentido* é o gesto pelo qual a indústria cultural rebaixa a complexidade ética e estética dos fenômenos aos quais ela se reporta como “tema”, alojados sempre dentro de uma “idéia” convencional. Segundo Adorno:

Aquilo que em geral e sem mais se poderia chamar cultura, queria, enquanto expressão do sofrimento e da contradição, fixar a idéia de uma vida verdadeira, mas não queria representar como sendo verdadeira a simples existência e as categorias convencionais e superadas da ordem, com as quais a indústria cultural a veste, como se fosse a vida verdadeira, e essas categorias fossem a sua medida (1986, 97).

Para concluir este percurso (que não se supõe exaustivo), assinalo brevemente o que a mim parece ser a contribuição de Adorno e Horkheimer ao debate atual sobre os rumos da cultura. Trata-se de admitir que toda sua radicalidade crítica é feita não em nome de um pessimismo metafísico ou de um esnobismo cultural, mas a algo bem anterior e mais fundamental: uma atitude de respeito pelos valores emancipatórios da cultura, que afirmam a dignidade de todos os seres humanos, seu poder de auto-determinação, sua capacidade de começar coisas novas no mundo, para além de tudo que existe como poder consolidado.

Referências

ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural", in: *Theodor W. Adorno – Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Tradução de Flávio Kothe, São Paulo, Ática, 1986.

_____. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Bicca, revisão da tradução de Guido de Almeida, São Paulo, Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

CLAUSSEN, Detlev, "Atualidade da crítica da indústria cultural". Tradução de Antônio A. S. Zuin, de "Die Aktualität Kulturindustriekritik Adornos" in: *Das unerhört Moderne*, org. por Frithjof Hager e Hermann Pfütze, Lüneburg, zu Klampen, 1990.

DUARTE, Rodrigo, *Adornos: Nove Ensaios sobre o Filósofo Frankfurtiano*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, "O conceito de razão em Adorno", in: *Sete Aulas sobre História, Linguagem e Memória*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____. "Após Auschwitz", in: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROCCO, Christopher. "Between Modernity and Postmodernity: Reading *Dialectic of Enlightenment* against the Grain", *Political Theory* 22 (1994): 71-97.

ROTHBERG, Michael, "After Adorno: culture in the wake of catastrophe", *New German Critique* 72 (1997):45-81.

Humor e religiosidade em Franz Kafka: Uma análise de Franz Kafka a partir do debate epistolar entre Benjamin e Scholem

Mauro Rocha Baptista

Doutorando em Ciência da Religião - PPGCIR/UFJF/Bolsista da FAPEMIG

Resumo

Para compreender o humor presente nos textos de Kafka iremos perpassar o rico debate epistolar envolvendo o gênio místico-marxista de Walter Benjamin e a postura serena e aplicada aos estudos cabalistas de Gershom Scholem.

Palavras-Chave: Kafka; Mística; Judeus.

Abstract

To understand the present mood in the texts of Kafka we will go to penetrate the rich debate to epistolary involving the genius mistic-marxist of Walter Benjamin and the calm and applied position to the cabalist studies of Gershom Scholem.

Keywords: Kafka; Mystic; Jews.

1. A interpretação teológica como clichê

Para compreender o humor presente nos textos de Kafka iremos perpassar o rico debate epistolar envolvendo o gênio místico-marxista de Walter Benjamin e a postura serena e aplicada aos estudos cabalistas de Gershom Scholem. A amizade entre estes dois jovens pensadores rendeu uma efusiva troca de cartas, mas o que nos interessa particularmente são dois momentos, o primeiro, em 1934, envolvendo a produção do artigo de Benjamin em homenagem aos dez anos de morte de Kafka, e o segundo, entre 1938 e 1939, quando Benjamin retorna seu pensamento à Kafka para

criticar a biografia deste autor feita por Max Brod. Em ambos a tensão entre literatura e teologia está sempre em evidência, permitindo a conclusão de Benjamin pela existência de um humor pouco explorado na crítica kafkiana e que, segundo ele, seria uma chave de leitura fundamental para a compreensão desta tensão.

O embate entre o filósofo e o teólogo começa a se delimitar quando Benjamin entrega a Scholem a cópia manuscrita de seu artigo. Nele se encontra a afirmação: “Há duas maneiras de se errar totalmente com relação aos escritos de Kafka. Uma que consiste na interpretação natural, outra, na sobrenatural: ambas – tanto a interpretação psicanalítica quanto a teológica – descuidam igualmente do essencial”.ⁱ Significa dizer que o essencial em Kafka não é nem o natural nem o sobrenatural, portanto a interpretação puramente materialista estaria fadada ao fracasso, tanto quanto a insistência em interpretar sua obra a partir do divino ou do sagrado, extremo que leva ao que Benjamin classifica como clichê teológico. A partir desta afirmação, ele começa a desqualificar as leituras teológicas de Kafka, ciente de que elas representam a marca maior da crítica kafkiana nesta época.ⁱⁱ Porém, enquanto produz a sua crítica pretensamente a-teológica, Benjamin precisa perpassar por pontos de profunda ligação com a teologia, tais como a origem da lei. Neste sentido se inicia a contraposição de Scholem à generalização que Benjamin produz de que a leitura teológica da literatura significaria apenas uma queda no lugar comum, e, através desta contraposição, Scholem traça uma revalorização da teologia como método de interpretação. Em carta de 9 de julho de 1934, Scholem afirma que o disparate de Benjamin lhe causa uma grande falta no texto final: “ao excluir a teologia, você foi longe demais e, por assim dizer, jogou fora a criança junto com a água do banho”.ⁱⁱⁱ

Para criticar o clichê teológico não é preciso transformar toda leitura teológica em mero clichê. Se a teologia pode desenvolver críticas extremadas, em outro extremo, Benjamin também se esquece do essencial para Kafka, ou seja, a busca de não se guiar por nenhum extremo.

Oito dias depois Scholem repete a mesma crítica destinada a Benjamin: “O mundo de Kafka é o mundo da revelação, embora naquela perspectiva que se volta para o seu vazio, para o nada. Portanto não posso concordar com sua negação deste aspecto, se é que ela deve ser encarada realmente como uma rejeição e não se trata de um mal-entendido, provocado pela sua polêmica com autores como Schoeps e Brod”.^{iv} Se se pode pensar em alguma forma de retaliação ao uso da teologia como instrumento de interpretação da literatura, isto só pode ser definido em casos particulares, não como uma generalização. Scholem reafirma a importância da análise teológica da obra de Kafka ressaltando que seu mundo reflete o vazio da revelação, ou a “inexiqüibilidade do revelado”, mas ainda assim se trata de um vazio que está preso à categoria da revelação teológica. Se, em Kafka, a lei não pode ser apreendida pelo herói, este problema está associado à falta da chave de interpretação messiânica, portanto, a uma questão teológica, e não simplesmente burocrática. Esquecer-se disso é, como adverte Scholem, esquecer de tirar a criança antes de jogar fora a água do banho.

2. Releitura e revalorização da interpretação teológica

Antes desta afirmação Scholem já havia manifestado a disparidade de pensamento que existia entre os dois. Ao analisar a situação da publicação do artigo de Benjamin que deveria acontecer na mesma edição em que seria publicado um poema seu sobre *O processo* a que ele se refere como “pedagógico-teológico”, Scholem confirma que: “vamos contrastar da maneira mais agradável, pois por mais que me sinta totalmente distanciado das citações referentes à interpretação “teológica”, algumas das quais você diz serem ingênuas/idiotas, não obstante estou convencido da legitimidade de um aspecto teológico deste mundo, no qual Deus não apareça”.^v Neste trecho Scholem é mais incisivo, haverá um contraste entre a sua poesia “pedagógico-teológica” e o artigo crítico de Benjamin. Novamente impõe a necessidade de se reconhecer o espaço da interpretação teológica, apresentando uma teologia sem aspas, e também sem Deus. Uma teologia que, em seu refinamento, deixa de lado a ingenuidade de crer que a obra kafkiana se destina à salvação dos homens, e a idiotice de associar o poder da burocracia a uma força legitimamente demoníaca.

No poema, que segue anexo a esta carta, Scholem inicia por questionar a distância do Deus que inviabiliza a revelação: “Tão afastados estamos de ti? / Não haverá, ó Deus, / nesta noite nem um sopro / da tua paz, tua mensagem? // Esvaneceu-se a tua palavra / no vazio de Sion - / ou nem sequer penetrou / nesse reino mágico de aparências”.^{vi} Pedagogicamente ele indica que a lei em Kafka só pode ser pensada a partir deste distanciamento teológico. Se um dia a palavra esteve ou não entre nós, este não é o principal problema que devemos nos colocar, a questão primordial é que, hoje ela não consegue se sobrepor ao “reino mágico de aparências” em que vivemos. Neste sentido a crítica de Kafka à nobreza é uma crítica à aparência

que se pretende vender como verdade. A espera diante da porta da lei pela chegada do Messias é a espera de que a revelação volte, ou pela primeira vez adentre, no “vazio de Sion”. Limitar esta espera a uma incompreensão lingüística, ou a um sofrimento diante da falta de celeridade por parte da justiça, é retirar de Kafka algo que, para Scholem, lhe é essencial: a perspectiva teológica do vazio da revelação. Scholem conclui o poema com questionamentos em aberto, como é típico da produção kafkiana: “Quem é aqui o acusado? / Tu ou a criatura? / Se alguém te perguntasse / mergulharia no silêncio. // Pode-se levantar tal questão? / Seria a resposta indeterminada? / Ah, teremos de viver ainda assim / até nos inquirir teu tribunal”.^{vii} A constatação de que “teremos de viver ainda assim” diante de tantas interrogações sem respostas, é a constatação de que as perguntas não fazem parte de um universo burocrático-racionalista, mas inquirem a uma estrutura superior, a qual não pode ser limitada em uma resposta burocrático-racionalista, mas exige uma proposta poético-pedagógico-teológica, assim como o poema de Scholem e a obra a que ele se refere. O impacto desta exigência contradiz a crítica negligente que Benjamin direciona a toda interpretação teológica de Kafka.

A resposta de Benjamin a estas provocações ocorre em carta do dia 20 de julho, na qual ele analisa o poema de Scholem, manifestando que:

Não apenas reconheço nessa poesia a possibilidade teológica como tal, sem rodeios, como afirmo que meu trabalho também tem amplo lado teológico, embora envolto em sombras. Eu me voltei contra essa insuportável teologia profissional que domina em todos os níveis a interpretação de Kafka até agora – o que você não há de negar – brindando-nos com as manifestações mais arrogantes.^{viii}

Benjamin se desculpa pelo tom apressado de sua generalização, demarcando que o problema da leitura teológica é quando ela se profissionaliza em um arrogante domínio da verdade. Em si o poema de Scholem, com as aberturas que ele permite, não é abarcado pela crítica feita por Benjamin à teologia. Este poema não é uma teologia profissional, termo como o qual Benjamin parece designar uma tendência apologética da teologia, mas uma investigação de cunho teológico, como também o é seu artigo. Benjamin não tem nada contra o uso investigativo da teologia, seu problema é quanto a precipitação em gerar respostas.

Analisando trechos do poema de Scholem, Benjamin reconhece a similitude entre sua análise filosófica e o procedimento teológico de seu amigo:

Se você escreve: “E teu Nada é a única vivência que lhe restou”, acoplo a minha tentativa de interpretação precisamente neste ponto e digo: Tentei mostrar como Kafka procurou, tateando, a salvação no reverso desse “nada”, no seu forro, se é que posso expressar-me nesses termos. Isto significa que qualquer tipo de superação desse nada, como pretendem os intérpretes da linha teológica em torno de Brod, teria sido um horror para Kafka [!].^{ix}

Com esta conclusão, Benjamin afirma, explicitamente, que o problema da interpretação teológica está em sua face positiva. Na busca de superar o nada para o qual os heróis de Kafka se direcionam. Tanto no poema de Scholem, quanto em seu artigo, este nada é preservado como um objeto de adoração do herói, mas ele não é transformado em algo real. Os heróis de Kafka devem buscar pela salvação no forro do nada, onde nada podem encontrar. Qualquer tentativa de amenizar o seu sofrimento anunciando uma salvação legítima, seria trair as intenções básicas de Kafka. Assim a teologia profissional de Brod e de seus seguidores não pode ser confundida com a

perspectiva implantada por Benjamin e Scholem. Se os primeiros querem dominar a chave de leitura de Kafka anunciando que ele propõe um breviário para a salvação das almas, os segundos se limitam ao texto aporético de Kafka para denunciar o abandono em que nos encontramos. Nesta carta Benjamin começa a reconhecer que esta sua postura é menos marxista que teológica. O forro do nada, não é simplesmente a burocracia da nobreza, mas envolve a lei dessubstancializada enquanto inexistibilidade da revelação.

3. O humor em Kafka

O debate reaparece em 1938, quando Benjamin volta a questionar a postura arrogante com que Max Brod, em sua teologia profissional, se apodera da interpretação de Kafka em sua biografia sobre este autor. Segundo Benjamin, Brod força uma intimidade com o autor para obrigar o leitor a crer em sua análise da obra. Em uma das afirmações mais fortes desta carta Benjamin relaciona Brod ao pietismo: “A intimidade com os santos tem uma certa rubrica na história das religiões, isto é, o pietismo. A posição de Brod como biógrafo é a mais pietista de uma intimidade ostensiva; ou, em outras palavras, a menos piedosa que se possa imaginar”.^x Brod se relaciona de forma pietista com Kafka porque ignora toda a tensão existente em sua literatura para considerar o autor um sujeito cuja vivência se destina exclusivamente à busca por uma salvação pessoal. Para fugir à ameaça de se fazer uma leitura pietista da obra de Kafka sem abandonar completamente a tendência teológica que a permeia, Benjamin propõe um certo afastamento com relação ao autor. Não é necessário

desvendar todos os trâmites da obra kafkiana, melhor é respeitar as sombras que ela produz. “A obra de Kafka é uma elipse cujos pontos centrais e bastante afastados um do outro constituem, por um lado, a experiência mística (que é sobretudo a experiência da tradição - *Kabbala*) e por outro a experiência do homem das grandes cidades”.^{xi} Nesta síntese Benjamin apresenta o fundamento de sua análise teológico-filosófica, a perda de qualquer um dos pontos torna a leitura de Kafka incompleta. Trata-se de uma revisão bastante profunda do argumento apresentado no artigo de 1934. O debate com Scholem levou-o a conclusão de que a teologia é realmente fundamental na análise de Kafka. Se de um lado ele é um homem da cidade, de outro ele é um místico cabalista, e a beleza de sua produção se encontra na mistura destas duas esferas. Sua crítica da tradição é uma crítica feita desde dentro da tradição, assim como a sua crítica da modernidade é interna a ela. Kafka não é o solitário escritor que desvenda as mazelas do mundo, ele é o cidadão que vive estas mazelas e procura no nada uma revelação, um caminho. Contudo, em sua obra, mesmo uma tal revelação jamais pôde ser alcançada.

Diferentemente de Max Brod, Benjamin não quer ditar o caminho encontrado por Kafka, ele não pode ser tão pouco piedoso a ponto de colocar palavras na boca deste impressionante poeta do absurdo. O pietismo de Brod vê respostas onde existem apenas dúvidas. A postura materialista que caracteriza o Benjamin de 1934, vê apenas dúvidas. A nova postura, respeitando a necessidade de uma interpretação teológica, começa a busca de um caminho entre as tentativas de respostas e a permanência da dúvida. Cerca de oito meses depois desta crítica, Benjamin retorna com novo fôlego ao essencial de Kafka. Se em 1934 ele descreve que tanto a psicologia

quanto a teologia perdem o essencial da obra kafkiana, deixando entrever que este essencial está ligado à crítica do mundo, agora ele redefine o que é este essencial: “Cada vez mais me parece que esse essencial em Kafka era o humor”.^{xii} A teologia investigativa permitiu que Benjamin passasse de um crítico generalista da interpretação teológica de Kafka a um intérprete que, ao respeitar o pressuposto teológico, encontra no humor a essência da obra kafkiana.

Benjamin só consegue encontrar o humor de Kafka a partir de uma investigação que respeita a teologia presente neste texto. É através do seu contato com Scholem que se possibilita esta conclusão, limpando a teologia de suas equivocadas leituras profissionais e pietistas, o que se apresenta diante dos olhos dele é uma estrutura crítica da realidade moderna e da tradição ao mesmo tempo, uma tensão tão forte que só consegue se aplacar mediante o humor que lhe permeia. Kafka não é apenas um cidadão moderno portador de um racionalismo crítico da tradição, como se poderia supor a partir do texto de 1934, mas também não é apenas um místico cabalista, ou um santo digno de devoção, como a leitura da teologia profissional infere. Ele mistura estas duas posturas antitéticas em um ser tão paradoxal quanto a tensão da sua literatura permite observar. O humor com que lida com este paradoxo não é usado para extinguir a tensão existente em sua ficção, mas como tempero para a caracterização particular de seus textos escritos.

O humor de Kafka está expresso na conclusão a que ele chega após questionar a relação entre a nobreza, representante da religiosidade institucional, e o pequeno partido de oposição, representante da religiosidade negativa. Após desenvolver toda a sua análise da situação das leis, e diante desta rivalidade, ele conclui que:

A rigor só é possível exprimi-lo numa espécie de contradição: um partido que rejeitasse, junto com a crença nas leis, também a nobreza, teria imediatamente o povo inteiro ao seu lado, mas um partido como esse não pode nascer porque ninguém ousa rejeitar a nobreza. É nesse fio da navalha que nós vivemos. Certa vez um escritor resumiu isso da seguinte maneira: a única lei visível e indubitavelmente imposta a nós é a nobreza – e será que queremos espontaneamente nos privar dela?^{xiii}

Toda a discussão que fundamenta o posicionamento negativo dos heróis de Kafka termina com uma dúvida atroz, será que a atividade negativa faz mais sentido que o posicionamento apresentado pela instituição? Será que o sujeito quer de fato arcar com as conseqüências de ver a lei se esfacelar e ter que compor uma nova estrutura? Como o céu, que ao existir, nega a possibilidade dos corvos como seus destruidores, a lei nega, por sua simples existência, a possibilidade de produção efetiva por parte do herói. Se a nobreza não faz sentido tampouco o herói consegue fazê-lo. Portanto, mesmo que sem sentido, esta nobreza existe, e com sua existência nega a possibilidade plena da negação. Ao místico moderno resta o reconhecimento humorado desta realidade imutável, na qual vivemos como que sobre o fio da navalha.

Logo após a sua afirmação da essência humorada de Franz Kafka, Benjamin descreve e delimita este humor dos limítrofes textos de kafkianos:

Naturalmente ele não era um humorista. Era, isso sim, um homem cujo destino foi topar com gente que fazia do humor uma profissão: palhaços. Especialmente a *América* é uma grande palhaçada. E no que concerne à amizade com Brod, tenho a sensação de estar prestes a descobrir a verdade ao dizer o seguinte: Kafka, como Laurel, sentia a incômoda obrigação de procurar o seu Hardy – e esse era Brod. Seja como for quem *conseguiu descobrir o lado cômico da teologia judaica* teria em suas mãos a chave para entender Kafka. Houve alguém assim, ou você teria a coragem de ser essa pessoa?^{xiv}

O humor que está na essência da literatura kafkiana não se trata exclusivamente da palhaçada explícita de *América*, mas do “lado cômico da teologia judaica”. Da comicidade que pode existir ante a espera da revelação do nada. Da comicidade de esperar o Messias sem querer se privar do jugo da nobreza. Da comicidade de ser um Laurel, mas de precisar de um Hardy. É neste tipo de humor que enquadraremos esta última forma de religiosidade, a religiosidade inerente ao texto de um autor que reconhece o “lado cômico da teologia judaica”, e através deste reconhecimento compõe a sua literatura.

5. O humor negro e a interpretação teológica

No mesmo ano em que Benjamin envia esta carta, o surrealista André Breton lança a sua *Antologia de humor negro*, na qual o termo é definido. Segundo Breton o humor negro possui características próprias que o distingue da comicidade genérica, para ele:

O humor negro é demarcado por muitas coisas, tais como a asneira, a ironia cética, o gracejo sem importância... (a enumeração seria longa), mas ele é por excelência o inimigo mortal do sentimentalismo que mantém um ar perpétuo de agonia – o sentimentalismo sempre sobre o fundo azul – e de uma certa fantasia de curta duração, – a qual freqüentemente se faz passar por poesia, que persiste em vão à desejar submeter o espírito à seus artifícios caducos, e, sem dúvida, não mais por muito tempo, à levantar sobre o sol.^{xv}

O principal ponto que diferencia o humor negro das outras formas de humor é a rivalidade que aquele tem com a realidade fantasiosa e sentimentalista que lhe é externa. Nem todo humor é destrutivo como o humor negro se pretende. Trata-se de um humor sem meias

palavras, determinado a destruir a realidade fantasiosa. Seu método de destruição é o da asneira, do gracejo, mas, sobretudo o da ironia cética. Estas formas de humor têm como pretensão maior retirar o pano de fundo azul que tranqüiliza o sujeito que se encontra diante do absurdo do mundo. Uma alienação que pode se encontrar nas explicações da instituição, como no sentimento de dever cumprido por parte do herói. Um pano de fundo que camufla a realidade e apazigua os ânimos.

Este método é bem conhecido da literatura brasileira, primeiro com a postura crítica do realismo de Machado de Assis que alerta ironicamente: “Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados”.^{xvi} O sorriso de canto de boca é a arma daquele que compreende os limites do seu conhecimento. Não podendo investir em uma verdade plena o cético sorri, de forma desabusada e cheia de mistérios. Sendo assim ele desmascara os artifícios caducos com que a fantasia tenta submeter o espírito. Em seu sorriso misterioso o cético desarma tanto a alienação da religiosidade institucional, quanto a pretensão da religiosidade negativa. Nesta luta contra as fantasias de fundo azul, o humor negro age dentro de seus próprios limites, como designa outro literato brasileiro, o humorista Millôr Fernandes que em um de seus Hai-kais afirma: “O cético sábio /sorri / só com um lábio”.^{xvii} A sabedoria do cético, assim como a do humor negro, está em reconhecer que mesmo o seu riso tem limite, não pode ser um ato escancarado, mas deve reconhecer a sua responsabilidade com as tramas que causam o sorriso. Mesmo diante desta proximidade com a ironia cética, o humor negro consegue ser mais destrutivo. Nesta ação o sábio sequer sorri com um lábio, ou com o canto de boca, ele apenas permite o estremecimento dos músculos ante a impossibilidade de se satisfazer com o fundo azul que é vendido pela

instituição, e nem com a negação sentimentalista promovida pelo herói. Este humor, mais faz pensar que propriamente rir. Assim é que Kafka se transforma em um humorista através da leitura surrealista de Breton.

Na antologia de Breton, Kafka é incluído com o seguinte argumento:

Nenhuma obra milita tanto contra a admissão de um princípio exterior soberano quanto aquela que pensa: “O homem tem sido capaz de dizer o que põe na marmitta de Kafka. Nela cozinha minuciosamente um caldo tenebroso de angústia, mas o humor faz ir pelos ares a tampa em um assovio que traça pelos ares fórmulas cabalistas em letras azuis”.^{xviii}

O universo tenebroso de Kafka explode, não por conta da angústia da religiosidade negativa, mas pelo humor inerente à estrutura da teologia cabalista que tempera a sua literatura. É nas letras azuis que transbordam da panela de pressão que é a marmitta kafkiana, que pretendemos ler a última forma de religiosidade que identificamos nos textos de Kafka. Este azul das letras cabalistas de Kafka, não serve mais para a tranqüilidade, mas ainda se quer azul, ainda quer se apresentar como uma proposta de religiosidade, intranqüila, mas humorada. Aquilo que sobra, que ultrapassa gratuitamente o texto, é o que podemos demarcar como o humor de Kafka diante da realidade absurda do mundo.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A teoria do medalhão. In: _____. *Contos* : uma antologia, volume II. São Paulo : Cia das Letras, 2001.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: No décimo aniversário de sua morte. In: _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966.

FERNANDES, Millôr. *Hai-Kais*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

KAFKA, Franz. Sobre a questão das leis. In: _____. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ⁱ BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: No décimo aniversário de sua morte. In: _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 93.

ⁱⁱ Dentre estas interpretações Benjamin cita: Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen e Willy Haas, todos são bastante influenciadas pela biografia de Kafka, muitas delas pelo contato direto com o autor, outras pela interpretação direcionada por Max Brod. Todas com a segurança de possuírem a verdade do autor que não poderia ser encontrada em outra parte. Em 19 de abril de 1933, Benjamin se direciona a Scholem afirmando que a produção destes autores mais vela que desvela, e isto, segundo ele, propositadamente, pois: “não haveria nada mais típico para o anjo que guarda a parte destruída da obra de Kafka, do que esconder a sua chave num monte de estrume” (BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 65 - carta 19).

ⁱⁱⁱ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 367 (em anexo, continuação da carta 57 encontrada posteriormente à primeira publicação).

^{iv} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 177 (carta 58 de 17/07/1934).

^v BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 367 (carta 57).

^{vi} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 175 (carta 57).

^{vii} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 176 (carta 57).

^{viii} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 179-80 (carta 59). Nesta carta Benjamin se lamenta pelas deficiências da comunicação à distância, uma vez que ele só recebeu a primeira carta crítica de Scholem 11 dias depois de sua produção, tempo suficiente para que Scholem escrevesse outra carta, antes que ele pudesse se explicar melhor sobre seu posicionamento frente à análise teológica da literatura.

^{ix} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 180 (carta 59).

^x BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 298 (carta 109). Nesta carta, dividida em duas partes, Benjamin critica Brod em uma primeira parte e apresenta a sua própria postura em uma segunda, posteriormente houve a intenção de conseguir algum contrato para a produção de uma crítica à biografia de Kafka escrita por Brod, esta carta deveria servir de mostra inicial dos argumentos de Benjamin, este projeto, porém jamais foi realizado.

^{xi} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 301 (carta 109). A partir desta afirmação Benjamin começa a compor a sua interpretação de Kafka à qual voltaremos a tratar nos próximos itens desta tese.

^{xii} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 327 (carta 117 de 04/02/1939).

^{xiii} KAFKA, Franz. Sobre a questão das leis. In: _____. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 125.

^{xiv} BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 327 (carta 117) Laurel e Hardy são o Gordo e o Magro.

^{xv} BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 16.

“L'humor noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu – et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil”. Segundo o próprio autor no prefácio da edição definitiva de 1966 (após a primeira edição de 1939 houve ainda uma segunda edição revisada em 1947) a importância desta obra é demarcada pelo surgimento deste conceito, antes dela o termo humor negro não fazia sentido (*Qu'il suffise de rappeler qu'à son apparition les mots "humour noir" NE faisaient pas sens (quand ils ne suggéraient pas une forme de raillerie qui serait propre aux "négres")* p. 5)

^{xvi} ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A teoria do medalhão. In: _____. *Contos : uma antologia*, volume II. São Paulo : Cia das Letras, 2001, p. 337.

^{xvii} FERNANDES, Millôr. *Hai-Kais*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p.47.

^{xviii} BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 334.

“Nulle oeuvre ne milite tant contre l'admission d'un principe souverain extérieur à celui qui pense: “C'est l'homme a-t-on pu dire, qui bout dans la marmite de Kafka. Il y mijote minutieusement dans le bouillon ténébreux de l'angoisse, mais l'humour fait sauter le couvercle en sifflant et trace dans l'air en lettres bleues des formules cabalistiques””. Para sua antologia Breton seleciona algumas passagens de *A metamorfose* (1912), além de dois pequenos relatos: *O cruzamento* e *A ponte* (ambos de 1917).

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 concreta^{xviii}, 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 instancia 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 objeto^{xviii}. 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 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 aceção 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 musica 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, minueto, 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 vivência composta a partir do núcleo do tema, sobretudo na música 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 música está estabelecida em sua teoria na medida em que a música 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 música 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 música 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 entendimento^{xviii}.

Tal identificação extrema entre música e coisa-em-si nos traz o prejuízo de exclusão da música 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 música, 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 crítica 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 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 vivência^{xviii}. 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 linguas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. Trad: Fulvia M. L. Moretto Lourival.

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

A linguagem musical e a filosofia de Adorno

José Calixto Kalil Cohon

Mestrando em Filosofia – FFLCH- USP Bolsista do CNPQ

Resumo

Trata-se de apresentar neste artigo de maneira resumida como a música, com sua linguagem absoluta e enigmática, fornece modelo para uma crítica da elaboração do conceito operada pela filosofia de T. W. Adorno. Para Adorno cabe ao conceito moderno buscar superar aquilo que ele não alcança, não através de uma dominação sobre o objeto ainda maior, mas sim pela reconciliação com aquilo que resiste às operações de identidade, o não-idêntico a ser sintetizado de maneira não-violenta pela razão. Diante da manifestação do sublime, tão cara à manifestação musical, a racionalidade se põe em cheque em como lidar com aquilo que lhe é impossível de determinar.

Palavras-Chave: Adorno, Razão; Sublime.

Abstract

It is treated to present in this article in summarized way as music, with its absolute and enigmatic language, supplies model critical of the elaboration of the concept operated for the philosophy of T.W. Adorno. For Adorno it fits to the modern concept to search to surpass what it does not reach, not through a domination on the still bigger object, but yes for the reconciliation with what it resists the operations of identity, the not-identical one to be synthecized in not-violent way for the reason. Ahead of the sublime manifestation of, the so expensive one to the musical manifestation, the rationality if puts in check in as to deal with what it is impossible to determine.

Keywords: Adorno; Reason; Sublime.

“O desencantamento do conceito é o antídoto da filosofia”

Adorno – Dialética Negativa

Enquanto a crítica da racionalidade instrumental foi amplamente difundida pela leitura da *Dialética do Esclarecimento* de Max Horkheimer e T. W. Adorno, a superação de tal racionalidade surge como um lapso das leituras de Adorno no Brasil. É freqüente a taxação de que o filósofo que reconheceu a inversão do esclarecimento em mito terminava por decair numa aporia irracionalista. Como se uma crítica dos modos de operação da racionalidade necessariamente levasse ao avesso da razão, e não a uma reformulação dos parâmetros desta.

Para combater este tipo de leitura é preciso fazer recurso a totalidade da obra de Adorno. Se atentarmos para a obra completa do filósofo de imediato temos uma surpresa: dos 20 volumes que a compõe pelo menos 9 se debruçam especificamente sobre o fato musical. Longe de tratar tais temas musicais como subsidiários ou periféricos em sua obra tentaremos mostrar aqui como a linguagem musical é central na apresentação do projeto positivo de racionalidade filosófica de Adorno.

São amplamente conhecidas as articulações entre as diversas esferas do saber que o projeto multidisciplinar da Escola de Frankfurt desenvolvia. Longe de desconsiderar a autonomia das esferas do saber, Adorno assume nesta perspectiva, numa metodologia materialista, que problemas particulares de disciplinas como a sociologia, a antropologia, as artes, a psicologia oferecem um conjunto de questões cujo campo natural de reflexão é a filosofia. No âmbito específico da música, trata-se

de reconhecer que em debates sobre técnicas estritamente musicais, sobre a natureza da linguagem musical, sobre a vida musical em geral, surgem problemas e exigências que só podem ser realmente elaborados diante de reflexões filosóficas. Por outro lado para Adorno certas questões filosóficas ganham maior clareza diante do confronto com fenômenos musicais. Para além de uma indistinção generalizada entre estas esferas, reafirmamos, trata-se de identificar como o confronto entre elas contribui para ambas. O estatuto estranhamente indeterminado da obra de Adorno que conjuga a análise técnica e a estética torna-se extremamente fortuito tanto para a história da filosofia, quanto para a musicologia estrita. No entanto é notável que Adorno se aproxime muito mais da estética do que da musicologia estrita. Ditte de La motte, Padisson, Rosen, e outros já contestaram a profundidade das análises musicológicas de Adorno que muitas vezes são pontuais e incompletas. No entanto cabe aqui lembrar que o esforço de Adorno não era elaborar análises totais e estritas de obras musicais, mas sim de buscar na singularidade de um gesto formal em relação à totalidade da obra o conteúdo de verdade que forneça fortuita força interpretativa e que certamente será válido tanto para o debate estético-filosófico, quanto para a musicologia e a composição musical. Mas para além da particularidade do método adorniano de análise de obras, de sua sociologia da música, é principalmente no debate sobre a natureza da linguagem musical que Adorno encontra uma interface privilegiada entre a música e a filosofia.

A natureza da linguagem musical para Adorno é fruto da conjugação de uma perspectiva formalista da música com a perspectiva de uma estética da expressão, o que aponta para a particular constituição de uma metafísica do sublime, herdeira do

idealismo alemão, fruto principalmente da idéia de uma *música absoluta*: “ A música, alcança o absoluto de maneira imediata, mas, no mesmo instante, ele advém obscuro, tal como o olho que se cega devido a uma luz excessiva e não pode ver o que é perfeitamente visível.” (ADORNO 2, p.. 259)

Para Adorno a música é semelhante à linguagem: seja pela coincidência de terminologias que a música usa como frases, períodos, idiomas; seja por sua proximidade com o grito de dor ou os gestos corporais; seja pela semelhança enquanto sucessão temporal de sons articulados; e no mais revelador de suas características, sua proximidade com a lógica, donde existe o correto e o falso. Mas não devemos aqui tomar uma pela outra, linguagem e música, pois elas divergem num momento essencial: “se podemos buscar o que as diferencia, isso se encontra na questão de que a música não conhece o conceito” (ADORNO 2, p. 255)

Embora historicamente a música cunhe vocábulos, cadências, padrões e seqüências que aparecem sob a forma de uma segunda natureza, para além de seu encantamento aparente, estes são incapazes de transmitirem sentidos ou significados que não seja o de seu próprio conteúdo musical. A música é qualitativamente contrária a conteúdos extra-musicais, inadequada ao conceito, mas nos fornece uma experiência concreta de tal inadequação, uma experiência sublime. A música não é apenas um caleidoscópio técnico de formas impressionantes, muito menos uma expressão desenfreada de intenções e afetos, mas sim, na unidade absoluta entre coisa e signo, ela tente ao nome puro, que expõe de maneira tensa uma pluralidade enigmática de sentidos: dizendo o que não pode ser dito, o absoluto, ela dissolve sublimemente as certezas e os saberes humanos.

O caráter lingüístico da música como aparição do nome e os esforços utópicos da filosofia em nomear este nome aqui se entrelaçam; é o *caráter enigmático* que toda obra de arte tem em-si e a música é o mais claro exemplo de elaboração enigmática da linguagem. A música, com sua linguagem que diz e oculta como em um sonho, apresenta um enigma que fornece o maior desafio da estética para Adorno, apresentar o conteúdo de verdade das obras: “o conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética.” (ADORNO 3, p. 149)

Se por um lado a arte convida a reflexão filosófica a desvendar seu enigma, por outro a arte ao dissolver na sua sublimidade os conhecimentos opera uma crítica a racionalidade ao colocá-la diante daquilo que é resultado da própria produção humana, mas cuja totalidade a razão não pode dominar; momento estético de jogo sublime em que o homem produz coisas das quais ele reconhece sua inferioridade; produz sem dominar totalmente o que produz: “A arte retifica o conhecimento conceptual porque, separado, cumpre o que esta em vão espera da relação abstrata sujeito-objeto: o desvelamento de alguma coisa de objetivo mediante a produção subjetiva.” (ADORNO 3, p. 133)

Enquanto produção subjetiva a arte se configura como mimese do sujeito produtor. No entanto no desenvolver da racionalização compositiva a mimese absorve algo dos sujeitos que se configura como objetual no interior dos próprios sujeitos, não-idêntico que pulsa como fato social no interior da subjetividade. As grandes obras de arte são aquelas na qual o sujeito vai além do sujeito pela própria objetividade do material em questão. Daí a cisão entre o artista e o artefato ser tão latente. Este outro heterogêneo que se configura nas obras de arte, e principalmente

na música, enquanto expressão fundamentalmente não conceitual, fornece a filosofia o modelo daquilo que a filosofia busca e nega: “O conceito filosófico não renuncia à nostalgia que anima a arte como algo não- conceitual e cujo preenchimento escapa de sua imediatidade como de uma aparência. *Organon* do pensamento e, não obstante, o muro entre este e aquilo que há para pensar, o conceito nega esta nostalgia. A filosofia não pode nem contornar uma tal negação, nem se curvar a ela. Nela reside o esforço de ir além do conceito por meio do conceito.” (ADORNO 1, p. 22).

No reconhecimento de suas limitações a racionalidade pode se reconciliar com a diversidade sensível sem violentá-la com seu impulso totalitário. A resistência que o sensível exige ao pensar deve ser considerada e superada sem a anulação das capacidades do próprio pensar. A racionalidade deve se constituir enquanto constante crítica de si mesma se quiser reconciliar-se com a natureza, natureza esta, até agora oprimida pela razão instrumental, enquanto dominação total da natureza interna e externa.

Se na história da tradição estética o sublime se encontrava principalmente em exemplos da natureza, para Adorno a música é veículo privilegiado para a manifestação de tal sublimidade – conceito que vive da inadequação à própria razão. O sublime apresentado no interior da obra de arte enquanto obra do espírito fornece de maneira emudecida, mas que a filosofia busca enunciar, a chave para a reconciliação com a natureza: “a arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo.” (ADORNO 3, p. 89)

A infinitude da tensão entre a relação da arte com a filosofia e principalmente a música como arte essencialmente não-conceitual, faz com que se redefina o fazer filosófico afastando-o da exaustão científica, desencantando o mito do conceito, mergulhando a filosofia no heterogêneo, naquilo que é humano mas é estranho ao

próprio homem, expondo-a integralmente aquilo que é diverso, a um Outro que permite a formulação de um pensamento não violento, não-conformista e que visa a transformação da própria relação da filosofia e do pensamento com a vida.

Referências

1. ADORNO. T. W., *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2009.
2. _____. *Obra completa*, vol. Escritos Musicales (13,14,16, 17,18,19). Madri: Akal, 2006
3. _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70: 1970.

**O PAI DA FILOSOFIA HERMENÊUTICA ENTRA SEXTA-FEIRA EM SEU SEGUNDO
SÉCULO: AQUI ESTÁ O QUE ELE NOS ENSINOU***

Gianni Vattimo

*Tradução: Raimundo José Barros Cruz***

Os verdadeiros mestres são, provavelmente, aqueles dos quais não podemos dizer o que se aprendeu com eles, embora sejamos cientes de uma enorme dívida humano-intelectual para com os mesmos. Gadamer é - para mim, mas acho que também para muitos outros - um mestre desse gênero. Gadamer me ensinou, mais do que determinado conteúdo, uma postura mental, e em geral, um modo de ser. A sua exemplar personalidade "goethiana" – equilibrada, sem rigidez, aberta ao diálogo, o qual chamou de "fusão de horizontes" – explica-se (em um nível teórico) com o fato de que ele se sente conduzido e apoiado por aquilo que para Hegel é o "espírito objetivo"; se desejamos, a partir da história da cultura em que se move como no seu elemento. Provavelmente, é esta atitude geral (ou este comportamento geral) que o distingue até mesmo de seu mestre Heidegger. Uma atitude que tem obviamente, raízes temperamentais (penso que no "homem de bom caráter", de Nietzsche). Mas há, obviamente, mais do que isso. Parece-me que um aspecto característico, trazido da leitura que Gadamer deu à filosofia de Heidegger - o que Habermas chamou, com muitas e boas razões, de urbanização da "província Heideggeriana" – seja precisamente o fato de não compartilhar com a concepção que Heidegger tem da história da metafísica grega. E, conseqüentemente, a história do Ser como a história da metafísica e do seu fim. Eu tento resumir: Se em Gadamer, e sua ontologia hermenêutica, não existe o tom frequentemente apocalíptico de Heidegger, isso depende da diferença de personalidade que o separa de seu mestre e do fato de que,

também por essa diferença, Gadamer é e continua a ser um “humanista” – no sentido da *Humanae Litterae*, e também no sentido metafísico-epocal que Heidegger critica na sua Carta sobre o Humanismo, 1946. Por isso não consegue levar a sério a idéia de que devemos deixar aquela herança clássica grega antes de tudo platônica, que para Heidegger representa um dos momentos-chave do esquecimento do ser que conduziu o pensamento metafísico ocidental a identificar o ser com os objetos do conhecimento científico e da manipulação tecnológica. Não só isso: na visão de Platão como responsável pelo esquecimento do ser que cresceu na metafísica ocidental até Nietzsche; corresponde em Heidegger também ao culto à palavra original dos pré-socráticos, como se fosse possível ver na aurora do pensamento ocidental uma possibilidade “autêntica” que depois viria a ser obscurecida e esquecida exatamente pela história da verdade como objetividade mensurável. Gadamer não me parece haver nunca levado em consideração a posição de Heidegger – da qual de resto, também a mim não parece que se possa obter grandes resultados. Se houvesse uma verdade originária não-metafísica nos pré-socráticos, deveríamos pensar que aconteceu, historicamente, uma experiência “direta” do ser – precisamente do tipo que a metafísica da presença sempre alegou possuir. Se aconteceu uma tal experiência direta, poderia muito bem acontecer novamente, talvez com a ajuda de uma transformação político-epocal – precisamente aquela que Heidegger pareceu reconhecer no nazismo ao menos num momento de sua vida. Se essas hipóteses não vivem de ar, então a atitude de distanciamento que Gadamer manifesta em relação a Heidegger, interprete dos gregos (principalmente dos pré-socráticos e de Platão), é uma expressão da formação humanista de Gadamer e de sua atitude geral, menos trágica e apocalíptica, e mais confiante na história do espírito objetivo do que era Heidegger. Mas é também um aspecto significativo da sua “urbanização” da província heideggeriana, que representa uma precisa direção de desenvolvimento do legado do mestre. Esta urbanização não é livre de dúvidas e problemas. Por exemplo: até que ponto devemos aceitar, como expressão de um “bom temperamento” o distanciamento de Gadamer em relação à idéia heideggeriana da história da metafísica ocidental como esquecimento do ser? Se seguimos Gadamer por esse caminho parece

que o problema do pensamento de hoje é apenas aquele de opor ao cientificismo dominante uma mentalidade mais aberta à experiência da verdade das ciências do espírito – em resumo uma filosofia da cultura que compreenda e dirija a ciência e a técnica do ponto de vista do logos entendido como consciência comum da comunidade, diálogo, tolerância, enraizamento na tradição. É possível, contudo, seguir as indicações “urbanizantes” de Gadamer sem renunciar ao ideal heideggeriano de uma “reviravolta” na história do ser que efetivamente alcance alguns dos aspectos daquilo que para ele era, embora problemático, o transpassamento da metafísica? Se trataria em suma, para mim, de uma urbanização menos conciliadora e menos respeitosa do que a existente. Novamente poderia parecer apenas uma questão de temperamento: Gadamer de personalidade goethiana, grande humanista e, portanto, também implicitamente muito cético, em contraste com Heidegger que seria sempre no fundo, um existencialista com inclinações ao trágico, e sempre tentado, (como na época de adesão ao nazismo), a confundir o transpassamento da metafísica com uma reviravolta histórico-política destinada fatalmente a esquecer a diferença do ser em relação ao ente e a contingência histórica (bem como a democracia)? Gadamer estria de acordo, ao menos, em reconhecer que, para aqueles que se formaram sob sua orientação e com base em textos de Heidegger, não se trata tanto de escolher entre dois diferentes mestres, mas de encontrar uma forma de conciliação e síntese. Uma espécie de “terceira via” que poderia apresentar-se como uma não infiel continuação do pensamento do mestre da “fusão de horizontes”.