

Sobre música e ironia

Márcio Suzuki
 Universidade de São Paulo
 tupynamba@uol.com.br

resumo Este texto procura traçar algumas linhas gerais da articulação entre música e ironia (ou audição musical e hermenêutica) no romantismo. Procura-se explorar a apropriação original que Søren Kierkegaard fez das “técnicas” hermenêuticas desenvolvidas por Friedrich Schlegel e Friedrich Schleiermacher.

palavras-chave ironia; mal-entendido; hermenêutica

A Paulo Francisco Butti de Lima
 (meu irmão Serapião)

A poesia é música para o ouvido interno e
 pintura para o olho interno;
 mas música suave, pintura evanescente.
 August Wilhem Schlegel

Misturar gêneros literários, aproximar diferentes formas de arte, combinar literatura e filosofia são marcas do romantismo alemão. Ao comentar a habilidade de Diderot em analisar obras de arte, August Wilhelm Schlegel observa que ele põe em música as pinturas que descreve. Na resenha dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Friedrich Schlegel fala sobre as dissonâncias, o ritmo, as repetições musicais do romance de Goethe, e uma das maneiras espirituosas que imagina de interpretar os sistemas filosóficos é estudar os seus temas como se fossem temas musicais, conforme se lê num fragmento sobre Kant e os kantianos:

Recebido em 12 de outubro de 2006. Aceito em dezembro de 2006.

doispontos, Curitiba, São Carlos, vol. 4, n. 1, p. 175–200, abril, 2007

A repetição constante do tema na filosofia surge de duas causas diferentes. Ou o autor descobriu algo, mas ainda não sabe ele mesmo o quê; e, neste sentido, os escritos de Kant são bastante musicais. Ou escutou algo novo sem o ouvir convenientemente e, neste sentido, os kantianos são os maiores músicos da literatura.

A descoberta de algo novo em filosofia se assemelharia à descoberta de uma melodia que, à força de ser repetida, acaba desgastada, antes mesmo que se lhe explore a riqueza. Os kantianos, por exemplo, destroem os achados de Kant de tanto os repetir.¹ Os textos filosóficos são acompanhados de uma música inconsciente, para a qual é preciso ter ouvido, porque em geral ela é mais reveladora do pensamento dos autores que as declarações expressas deles, os quais muitas vezes nem sabem muito bem ao certo o sentido de suas descobertas.

O texto que segue é uma tentativa de esboçar uma articulação entre música e ironia ou entre audição musical e hermenêutica no romantismo. A exposição se fará em dois tempos, começando pela ironia e passando em seguida à música. Espera-se mostrar não só a relação que há entre elas, mas também como o estudo de uma dá subsídios para compreender melhor a outra. Para tanto se analisará a conceção de Friedrich Schlegel e Schleiermacher sobre hermenêutica e linguagem e suas possíveis ressonâncias em Søren Kierkegaard. A análise de alguns textos do filósofo dinamarquês permitirá mostrar a maneira original e fecunda com que assimilou a “técnica” hermenêutica desses autores e o quanto também sua crítica a Hegel se apóia neles.

Ironia

Como ponto de partida para a compreensão do alcance da ironia nos tempos modernos, vale a pena lembrar uma anotação dos cadernos póstumos do grande estudioso russo Mikhail Bakhtin, na qual se lê:

A ironia penetrou todas as línguas modernas... ela penetrou as palavras e as formas (sobretudo as formas sintáticas: a ironia destruiu, por exemplo, o pesado período enfático do discurso. A ironia se infiltrou em toda parte, ela é atestada sob todos os seus aspectos — desde a

ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada. O homem moderno não mais proclama, nem declama, ele fala, e fala restritivamente. Os gêneros declamatórios se conservam principalmente nos momentos constitutivos do romance, nos momentos paródicos e semiparódicos....

Os sujeitos falantes dos gêneros declamatórios nobres — padres, profetas, pregadores, juízes, chefes, chefes, patriarcas etc. — desapareceram da vida. Todos eles foram substituídos pelo escritor, pelo simples escritor, que se tornou o herdeiro do estilo deles. O escritor, ora os estiliza (toma uma postura de profeta, de pregador etc.), ora os parodia (num grau maior ou menor).

A ironia invadiu de tal modo as formas de comunicação, que é quase impossível escapar a elas. Ela penetrou nas línguas modernas, modificando-lhes, inclusive, as formas sintáticas. A “palavra sacralizada” deu lugar à “sobriedade”, à “simplicidade”, ao “democratismo” da linguagem. Consoante com isso, houve “uma secularização completa da literatura”. (BAKHTIN, 1984, p. 352)

Essas observações penetrantes do teórico russo vêm confirmar intuições antigas. Quando nos últimos anos do século XVIII os criadores do primeiro romantismo alemão tentam sintetizar o espírito que os anima, dando-lhe o nome de “romantismo”, eles têm o cuidado de escolher uma designação inspirada nas línguas e literaturas *românicas*, as quais teriam “vulgarizado” ou “popularizado” o latim e a literatura clássica. A romanização do mundo significa para eles uma “democratização do espírito”, pelo rebaixamento geral do tom do discurso e o concomitante surgimento de formas mais livres de vida e literatura. Nesse processo se reconhece o poder do humor e da ironia, que não pouparam o didatismo do mestre, a exaltação do orador, a apologética do pregador. A retórica altiloquente já não tem lugar numa época prosaica.

Nos românticos, a percepção da falência da oratória e da onipresença da ironia no discurso vai no mesmo passo que a busca de novas formas de expressão filosófica. Sua inovação mais radical são os “fragmentos”, forma criada por Novalis e Schlegel. O caso de Søren Kierkegaard é

muito interessante, sob vários aspectos. O filósofo dinamarquês exerceu sua escrita numa ampla gama de gêneros, sob diferentes pseudônimos. Para ficar apenas em *Enten-Eller*, ali se verifica a destreza com que mimetiza, mantendo distanciamento crítico, o caráter assistemático e inacabado das formas românticas. Essa miscelânea de textos, que tem por subtítulo *Um fragmento de vida <Et Livs-Fragment>*, é composta de escritos em diversos gêneros, dissertações estéticas *<aesthetiske Afhandlinger>*, cartas, ensaios (um deles em “esforço fragmentário”), perfis (como forma de “passatempo psicológico”), o Diário do Sedutor etc. Dentre esses diversos gêneros, caberia assinalar um diretamente ligado à forma musical: trata-se do “intermezzo” lírico intitulado *Diapsalmata*. E ainda com respeito à criação de uma obra literária inspirada na música, caberia mencionar a obra intitulada *A repetição <Gjentagelse>*: de acordo com Nelly Viallanceix, o livro foi composto obedecendo à divisão dos movimentos de uma ópera.

Mas se tanto os românticos como Kierkegaard têm uma percepção muito fina dos problemas relacionados à forma literária e aos gêneros do discurso, é natural perguntar até que ponto o romantismo foi decisivo para que o filósofo dinamarquês chegasse à consciência de que não só já não se pode fugir à prosa do mundo moderno (no que Hegel tinha razão), mas também à sua ironia.

O primeiro ponto em comum com o romantismo é óbvio: a ironia está ligada à questão da intersubjetividade e da comunicação. Como essa ligação não fica imediatamente clara à leitura do *Conceito de ironia* de Kierkegaard, caberia explicitá-la melhor. Na seção intitulada “Observações orientadoras”, há um esboço de “classificação” dos diversos modos de manifestação irônica, a começar pela definição que os tratados de retórica dão para a figura de linguagem que leva o nome de ironia: “A forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que contudo não é pensado seriamente. A outra forma, em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente” Existem, no entanto, muitos outros modos de manifestação dela: é assim que se pode falar, por exemplo, de uma ironia “executiva” e de uma ironia “contemplativa”, de uma ironia do escritor que brinca de esconde-esconde para preservar sua “infinitude interior” etc. (KIERKEGAARD, 1930a, p. 348; trad., p. 216). Essa classificação é feita

segundo aquilo que se poderia chamar de viés “subjetivo” da ironia, uma vez que descreve a maneira de proceder do sujeito irônico. Como já era claro para o romantismo, essa classificação só pode ter um caráter “aproximativo”, pois, do contrário, ela implicaria uma determinação completa (discursos irônicos e não-irônicos). Mas é preciso chamar atenção também para outro ponto: como saber se este ou aquele discurso é irônico? A resposta a essa questão demanda uma compreensão sobre a capacidade de intelecção ou decifração do discurso por parte do interlocutor e, por isso mesmo, uma compreensão geral sobre o ato comunicativo. Noutras palavras, ela supõe uma *hermenêutica*. Uma das razões que tornam a leitura do *Conceito de ironia* indispensável para a compreensão do pensamento kierkegaardiano é justamente esta: o livro contém as linhas gerais da hermenêutica do autor, que opera com noções similares à da arte de interpretar estabelecida no romantismo. Segundo Friedrich Schlegel, toda comunicação envolve uma dimensão irônica, que implica o “sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado”, um sentimento “da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total.” (SCHLEGEL, 1996, Lyceum 108, p. 36) Todo ato comunicativo se faz sob a suposição de inteligibilidade total e completa entre os interlocutores, e também da impossibilidade concreta de se alcançar esse ideal. É preciso explorar essas semelhanças entre o filósofo dinamarquês e Schlegel, autor, como se sabe, bastante criticado por ele.

Nos traços que mais imediatamente saltam à vista, o modo como Kierkegaard apresenta o problema da ironia romântica é inteiramente hegeliano. Na ironia, a palavra está sempre defasada em relação ao sujeito, isto é, a negatividade própria do Para-si sempre destrói e novamente repõe o seu interminável discurso. (Ou ainda, como dirá Sartre a propósito de Kierkegaard: o sujeito está sempre aquém ou além dos seus discursos, dos escritos que publica. Ele é um “significante”, ou seja, uma fonte inesgotável de significação.) Seguindo as indicações de Hegel, Kierkegaard afirma que a ironia é uma “negatividade absoluta infinita”, mas, ao mesmo tempo, um acontecimento no mundo. Em termos “fenomenológicos”, a “negatividade” é algo que se manifesta realmente (KIERKEGAARD, 1930a, p. 354; trad., pp. 221-222). Entretanto, embora seja uma figura histórica, o sujeito irônico não pertence a este mundo. Essa ambivalência (negatividade absoluta infinita – pertinência ao

mundo), que vale para Sócrates, não vale para os românticos. O erro destes (Schlegel e Tieck) teria sido negar toda aderência ao mundo, como se pudessem se instalar numa “reflexão da reflexão”. Mesmo em sua abstração, a ironia é um fenômeno *deste mundo, desta época*. É um equívoco querer tentar radicalizá-la numa espécie de ironia à segunda potência. Em vez disso, é preciso “domá-la”.

A unilateralidade dos românticos consiste em exacerbar o caráter acósmico de Sócrates. Essa leitura, de inspiração hegeliana, que assimila ironia e abstração vazia, apresenta pelo menos um problema: o de passar por alto que Schlegel e Novalis já chamavam a atenção para o acosmismo socrático. Como escreve Novalis: “O sentido da socracia é que a filosofia está por toda parte e em lugar nenhum... Socracia é a arte de — a partir de qualquer lugar dado encontrar a localização da verdade e assim determinar com exatidão as relações do dado com a verdade” (NOVALIS 1989, Fragmentos I, 103, p. 141). Novalis e Schlegel, cada um a seu modo, identificaram a *atopia* socrática com o transcendentalismo radical de Kant e Fichte: depois destes, a filosofia já não pode ser uma ciência de região ontológica definida, aliás, não pode ser ontologia alguma, mas precisamente e apenas uma não-ontologia. A filosofia deve ser, desde então, inteiramente “atópica”. Por isso merece o nome de “pátria da ironia”.²

A ironia está por toda parte e em lugar nenhum. Tal constatação leva Schlegel a pensar que *ela já se instalou na própria língua*. Um dos textos cruciais do romantismo é aquele que Friedrich Schlegel escreve com o intuito de “explicar” as dificuldades que os leitores tinham de entender os seus fragmentos. Nesse texto, que se chama *Da ininteligibilidade — Über die Unverständlichkeit* —, ele tenta, ironicamente, classificar e sistematizar *todas* as formas de ironia. O trecho que interessa trata da necessária falta de inteligibilidade presente em todo ato comunicativo, e diz o seguinte:

O bom senso comum, que gosta tanto de se orientar pelo fio condutor das etimologias, se elas estão bem à mão, poderia facilmente sucumbir à suposição de que o fundamento do ininteligível está na falta de entendimento. É bem próprio a mim não suportar a falta de entendimento, mesmo a falta de entendimento dos desentendidos, mas menos ainda a falta de entendimento dos entendidos. Por isso, já há muito tempo tomara a decisão de me pôr em conversa sobre essa matéria com o leitor, e construir diante de seus próprios olhos, como

que na sua cara, outro novo leitor; mas ainda, poderia inclusive deduzi-lo, se o achasse necessário. Pensava-o bem a sério e não sem a velha inclinação para o misticismo. Pretendia seguir isso à risca, pretendia repassar toda a série de meus ensaios, confessar, com incondicional franqueza, os freqüentes maus resultados, e assim guiar aos poucos o leitor a uma igual franqueza e honestidade para consigo mesmo; queria demonstrar que toda ininteligibilidade é relativa, e expor o quanto Garve, por exemplo, me é ininteligível; queria mostrar que as palavras freqüentemente se entendem melhor a si mesmas que aqueles pelas quais são empregadas... (SCHLEGEL 1967, pp. 363-364)

Schlegel começa brincando com o senso comum, que gosta de se fiar em etimologias (o que hoje se chama “etimologia popular”). Ocorre que ele não se dá conta que a própria palavra alemã para dizer “senso comum” é muito significativa e, a partir dela, o texto tece uma série de remissões intralexicais para a qual é preciso estar atento:

— *der gesunde Menschenverstand*: o bom senso ou, literalmente, o “entendimento humano sadio”.

— *der Grund des Unverständlichen liege im Unverständ*: “o fundamento do ininteligível está na falta de entendimento”. A brincadeira agora é com a tautologia implícita na expressão, que também poderia ser traduzida assim: “a insensatez se deve à falta de bom senso” ou “o *nonsense* se deve à falta de sentido/senso”.

— *Unverständ der Verständigen*: “falta de sentido, de senso ou insensatez dos sensatos”. Literalmente: “falta de entendimento dos entendidos”.

— *Unverständ der Unverständigen*: “insensatez ou falta de sentido dos insensatos”. Literalmente: “falta de entendimento dos desentendidos”.

— *Ich meinte es ernstlich genug und nicht ohne den alten Hang zum Mystizismus*: “Pensava isso bem a sério e não sem inclinação para o misticismo”. Em Schlegel, mistificar, misticismo significa: o filósofo ou pregador acredita que pode transmitir, sem nenhuma interferência, barreira ou ruído, o conteúdo integral de sua doutrina. A verdade é a mesma, independentemente de quem fala ou de quem ouve. Essa crença imperou durante toda a história da filosofia, afetando filósofos dogmáticos e não-dogmáticos, como Kant e Fichte. Ela supõe uma total transparência da linguagem.

- “daß die Worte sich selbst besser verstehen als diejenigen von denen sie gebraucht wird...”“queria mostrar que as palavras freqüentemente se entendem melhor a si mesmas que aqueles pelas quais são empregadas...”: o discurso tem uma capacidade de entender a si mesmo melhor do que aqueles que falam. Ele já é intrinsecamente irônico. A expressão radicaliza a hermenêutica instaurada por Immanuel Kant, segundo a qual é possível “entender um autor até melhor do que ele mesmo se entendeu” *<ihn sogar besser zu verstehen, als er sich selbst verstand>* (KrV, B 370).³

Essas breves considerações lexicais permitem algumas observações hermenêuticas gerais: para os românticos, toda intelecção, mesmo do discurso mais banal, sempre depende de uma atividade produtiva ou criadora por parte do intérprete. Isso vai contra os hábitos e princípios do “bom senso”, que acredita — seu nome em alemão já o diz — num “entendimento” ou “sentido comum”, faculdade espontânea que possibilitaria uma compreensão integral do sentido, isto é, uma compreensão sem restos, mas também sem acréscimos. Contra essa ingenuidade do senso comum, encarnado na figura do leitor real que afirma não entender os seus fragmentos, Schlegel imagina um leitor “ideal” para suas obras. Ora, mesmo diante desse leitor fictício, o autor se veria obrigado a confessar os “maus resultados” de seus esforços comunicativos. Mas essa confissão tem sua compensação: quando passa à condição de leitor real, o autor pode dizer também o quanto um representante do mais raso bom senso (o filósofo Garve) lhe é incompreensível. O entendimento comum não vê que a compreensão sempre implica um aquém ou além da literabilidade: como toda interpretação se faz também *através da linguagem*, ela já é, por princípio, diferente do texto original ou da fala peculiar que é interpretada. A possibilidade exegética sempre se funda, portanto, num resíduo, mínimo que seja, de mal-entendido. Melhor ainda: é esse resíduo de incompreensão que garante a própria comunicação. A articulação interna de uma língua — a comprehensibilidade recíproca entre seus termos — é o que dá lastro ao jogo comunicativo.

Em suma, a possibilidade de intelecção *<Verstehen>* pressupõe uma ironia intrínseca ao discurso, já que este se constrói pelo entendimento prévio que as palavras mantêm entre si. Deve-se observar que, explorando as possibilidades semânticas da família lexical *Verstehen – Verstand*, Schlegel dá ao conceito de entendimento uma inflexão muito diferente

à de Hegel, para quem ele é o responsável pelas piores mazelas especulativas. A filosofia kierkegaardiana parece ficar entre uma coisa e outra. Mesmo que não tenha feito uso das considerações sobre a linguagem — e esta será a principal diferença —, é possível pôr na conta de seu débito para com o romantismo a maneira como concebe o processo de entendimento e sua crítica às pretensões absolutas da razão. Isso pode ser notado com ajuda de alguns trechos da obra do filósofo dinamarquês.

Apoiando-se nas idéias hegelianas, o *Conceito de Ironia* é implacável com Schlegel e Tieck. Mas, ponderando bem suas afirmações, vê-se que também não são muito favoráveis a Hegel. Onde estaria a fraqueza de que “parece padecer toda a compreensão hegeliana do conceito de ironia”? Hegel jamais vê a ironia com bons olhos, quer corrigir os irônicos, esses “filhos perdidos da especulação”. Todavia, a voz com que os interpelou — e essa voz <*Stemme, Røst*> é decisiva, como se verá depois — não é suave e paternal, mas áspera, como a voz de comando de um mestre-escola. Esse tom áspero foi, obviamente, ineficaz, e isso explica porque Hegel acabou perdendo toda a esperança de salvá-los e passou a tratá-los como “pecadores irrecuperáveis e empedernidos”. O desdém pela forma de ironia que lhe era contemporânea prejudicou, no entanto, a sua “compreensão do conceito” <*hans Opfattelse af Begrebet*>⁴ e contaminou também o modo como entende Sócrates. Quando ele fala da ironia romântica, “nós não ganhamos uma verdadeira análise, mas em compensação Schlegel sempre ganha uma boa sova.”:

Com isso não se quer dizer, de modo nenhum, que Hegel não tenha razão contra os irmãos Schlegel, e que a ironia da dupla Schlegel e Schlegel não tenha sido um desvio muito grave; e também com isso não se quer negar que Hegel tenha dado uma proveitosa contribuição, pela seriedade com que se opõe a qualquer isolamento, uma seriedade que faz com que se possa ler muitas de suas análises com bastante edificação e reconforto. (KIERKEGAARD, 1930a, pp. 363-364; trad., p. 230)

Não se pode negar seriedade a Hegel. Mas a passagem não deixa dúvidas: edificação, reconforto... Hegel é um pregador, um homem ético que punte os excessos românticos, mas não “vê” ou “deixa de perceber a verdade da ironia” <*overseet Ironiens Sandhed*> No afã de castigar os românticos,

Hegel “se recusa a compreender o ponto de vista de Sócrates como ironia”. (KIERKEGAARD, pp. 365-366; trad., p. 229-230) Ele se projeta na figura de Sócrates, transformando-o no “fundador da moral”, numa época em que começava a degradação de Atenas. A interpretação hegeliana é, assim, perfeitamente explicável. Sócrates dá margem a ela, porque a ironia é de fato uma volta, um retorno a si, que ocorre no limite entre o estágio estético e o ético. A ironia é um fechamento em si que merece ser punido, e Kierkegaard aplaude a aplicação do corretivo. Contudo, para sustentar sua visão de um Sócrates moralista, que prega contra a decadência dos costumes de seu tempo, Hegel é levado a dizer, na resenha das obras de Solger, que *Sócrates não era irônico*. Quando dizia que nada sabia, ele falava “com toda a seriedade, com toda a correção e de modo algum ironicamente” (HEGEL, 1965, pp. 161-162).

Kierkegaard retoma, um pouco ironicamente, a afirmação hegeliana, dizendo que Sócrates levava seu não-saber a sério. Ou ainda, a “ignorância era uma coisa séria”. Um romântico não tem essa seriedade <*Alvor*>. Como a subjetividade é o nada, e como o romântico não leva nada a sério, só resta dizer que ele “leva o nada a sério”. (KIERKEGAARD 1930a, pp. 233, 369 e 234) O que só confirma sua cabal nulidade.

O *Conceito de angústia* volta a tocar nas relações entre seriedade e ironia. Ali se pode ler uma passagem decisiva a respeito do modo como Hegel comprehendeu a ironia:

A ironia foi explicada como sendo o negativo. O primeiro descobridor dessa explicação [*Forklaring*] foi Hegel, que, espantosamente, não entendia grande coisa de ironia. (KIERKEGAARD 1930b, p. 444)

O autor da *Ciência da lógica* foi o primeiro a explicar que a ironia é o negativo, o que é tanto mais digno de espanto, de admiração, de estranheza (*besynderlig nok*), já que ele “não foi um grande entendido”, “um grande entendedor” ou “um grande conhecedor de ironia”. Ora, se é pertinente enxergar uma ligação entre entendimento (*Forstand*) e ironia (*Ironi*) na expressão aqui utilizada, então se pode dizer também que Hegel não foi um grande hermeneuta.

Por que Hegel não entendia ironia – ou não entendia grande coisa de ironia: *ikke forstod sig stort paa Ironi?* Por sua seriedade incondicional de homem ético, ele não mostrou nenhuma compreensão, nenhum entendimen-

mento para a “validade histórico-universal” do fenômeno e simplesmente rejeitou a ironia antiga e a ironia moderna. O que está implícito nessa crítica da parcialidade da visão hegeliana? Como já dá para perceber, a falta de hermenêutica implica não apenas falta de senso filológico, mas também de senso histórico. A célebre “prosa do mundo” hegeliana se fecha inteira à contaminação irônica e só admite, assim como também o faz Schelling, um sentido *trágico* de ironia. Kierkegaard, ao contrário, pensa a ironia como um fenômeno histórico-universal e acredita que não há como “superá-la” senão dominando-a, nem que isso tenha de ser feito — ironia das ironias — por um “mestre da ironia”, como ele disse de si mesmo, por ter escrito uma tese de doutorado sobre o conceito de ironia. É preciso *passar pela ironia*, inclusive para entender o viés moralizante que Hegel dá a ela. Como é que se supera a ironia?

Kierkegaard se situa entre os dois extremos: nem apenas brincadeira, nem apenas seriedade. Nem ironia banalizada e generalizada (falação infinita, como a sofística grega ou como a epidemia irônica que assalta Copenhague com o Corsário), nem sisudez carrancuda. Tudo depende de como se equilibrar nessa equação complicada. De um lado, há algo que se quer exprimir; de outro, a expressão está sempre aquém ou além. Para examinar um pouco mais de perto essa defasagem, pode ser útil recorrer a textos de um autor que Kierkegaard prezava, Schleiermacher, de quem geralmente se esquece a proximidade com o pensamento de Friedrich Schlegel.

Duas proposições sobre a “arte de entender” <*Kunst des Verstehens*> indicam quais são as duas maneiras de conceber a prática hermenêutica:

15. A práxis mais laxista na arte, parte de que o entendimento se dá por si mesmo, e exprime sua meta de forma negativa: *Deve-se evitar o mal-entendido.*

(...)

O fundamento dessa visão é a identidade entre a língua e o modo-de-combinação nos falantes e nos ouvintes.

16. A práxis mais rigorosa parte de que o mal-entendido se dá por si mesmo e de que é preciso querer e procurar, em cada ponto, o entendimento.⁵

Como na conjunção do método gramatical e do método psicológico, a hermenêutica supõe a integração dessas duas práticas. Existe uma

maneira mais “frouxa” de fazer a exegese, na qual o “entendimento” <*Verstand*> não põe problemas e tudo o que se deve fazer é evitar o mal-entendido <*Mißverstand*>. Como é indicado na elucidação da proposição, tal visão está baseada na suposição de que não há dificuldades ou diferenças lingüísticas entre falantes e ouvintes, ou seja, a língua não é um problema. Compreender é um ato “natural”, imagina o senso comum. Mas a hermenêutica tem de trabalhar também noutra perspectiva, segundo a qual o mal-entendido não é a exceção, mas a regra. A falta de entendimento <*Unverständ*>, já alertava Schlegel, é inseparável do entendimento <*Verstand*>. Ora, desde que se lembre que *Verstand* também guarda a acepção de sentido <*Sinn*> ou significação <*Bedeutung*>, acepção corrente na língua alemã, então a regra capital do trabalho exegético também poderia ser formulada assim: a “falta de sentido” é essencial ao “sentido”.⁶

Não será difícil constatar que Kierkegaard trabalha num registro semelhante. No *Conceito de ironia*, o autor se pergunta: como Platão, Xenofonte e Aristófanes compreenderam Sócrates? Que compreensão (*Opfattelse*) cada um deles teve da ironia? Começando pelo autor dos célebres diálogos, num primeiro momento se poderia objetar que Sócrates “mistificou” Platão, de tal modo que este “entendeu seriamente o que aquele havia dito ironicamente” (*at Socrates skulde have mystificeret Plato, saa at denne skulde have forstaaet alvorligt, hvad Socrates havde sagt ironisk*). Mais ainda, seria possível objetar que Platão deve ter entendido corretamente o mestre, pois “afinal de contas”, como se pode inferir dos seus escritos, “ele entendia realmente muito de ironia”. <*at Plato dog ellers ret godt forstod sig paa Ironi = era entendido, entendedor, conhecedor de ironia*>. A objeção não procede. Na verdade, Platão mostra ironias particulares, não o empenho irônico total de Sócrates, cuja existência <*Existents*> não foi outra coisa que ironia. Por isso, pode-se afirmar que Platão não entendeu “completamente” Sócrates (KIERKEGAARD 1930a, p. 228, 230; trad., p. 106, 108).

Qual a razão do “mal-entendido” <*Misforstaaelse*> de Platão em relação a Sócrates? Tal mal-entendido se explica pela “influência da ironia sobre uma sensibilidade poética como a de Platão”. Já que Sócrates oscila entre o céu e a terra, mas não se encontra nem lá, nem cá, o ânimo poético <*digterisk Gemyt*> do discípulo não se limita a reproduzir simplesmente a

figura do mestre, mas o transfigura segundo seu ponto de vista próprio, isto é, o da idealidade. E quanto a Xenofonte? O autor dos *Memoráveis* e da *Apologia* procede de maneira inversa, procurando trazer Sócrates para o mundo. Embora parciais e opostas, as leituras de Platão e Xenofonte são igualmente justificáveis, pois a ironia procede exatamente com um eu fichtiano, que “oscila entre o eu ideal o eu empírico” <*oscillerer mellem det ideelle Jeg og det empiriske Jeg*>. O primeiro faz de Sócrates um filósofo; o segundo, um sofista (IBIDEM, trad., pp. 103, 107 e 108)

Tudo levaria a crer que Aristófanes tivesse conseguido dar conta da figura concreta e universal de Sócrates. Não foi o que ocorreu A sua compreensão cômica <*den komiske Opfatelse*> é somente mais um momento retificador, paródico, análogo ao momento platônico: ambos são exposições *ideais*, mas enquanto Platão expõe a idealidade trágica, Aristófanes preserva a idealidade cômica. Assim como ocorre com a visão de Hegel e com a dos românticos (uma muito séria, outra muito leviana), também nenhuma das três versões que Platão, Xenofonte e Aristófanes legaram à posteridade dá um retrato exato, confiável, da figura de Sócrates. Em compensação, juntas elas formam um quadro completo de “todas as diversas nuances de mal-entendidos” <*alle Misforstaaelsens forskjellige Nuancer*> que se poderia dispor sobre a pessoa dele (KIERKEGAARD 1930a, p.231; trad., p. 109). Se em cada visão particular a figura histórica é distorcida, o conjunto de mal-entendidos é suficiente, no entanto, para estipular um entendimento confiável a seu respeito. É assim que se pode obter a regra hermenêutica para uma compreensão fidedigna:

Sempre que se trata de reconstituir um fenômeno por meio de uma compreensão <*Opfatelse*> que possa ser assim chamada no sentido mais estrito, há um duplo trabalho: com efeito, tem-se de explicar o fenômeno e, ao fazê-lo, explicar o mal-entendido <*Misforstaaelsen*>; através do mal-entendido tem-se de conquistar o fenômeno, e por meio do fenômeno quebrar o encanto do mal-entendido.

(KIERKEGAARD 1930a, p. 258; trad., p. 191, nota 101)

Para reconstruir um fenômeno histórico, no caso, Sócrates, é preciso uma “compreensão no sentido mais rigoroso” <*i strængere Forstand*>, isto é, um duplo trabalho hermenêutico, em que a explicação do fenômeno

requer a explicação do mal-entendido, ou seja, é pelo mal-entendido que se obtém *<erlverve>* o fenômeno. Uma vez de posse do fenômeno, é possível “quebrar o encanto do mal-entendido” *<løse Misforstaaelsens Trolddom>*. Noutras palavras: a ironia supõe, de fato, uma circularidade. Com o afastamento do inevitável mal-entendido, a compreensão estaria garantida, e a maldição, a má finitude romântica, definitivamente afastada.

Mas a circularidade do duplo trabalho de compreensão não apresenta semelhança com um outro círculo bem mais conhecido? Isso parece se confirmar quando Kierkegaard escreve que, num certo sentido *<i vis Forstand>*, a compreensão da significação da ironia surgiu durante as suas reflexões e estudos, embora, noutro sentido *<i en anden Forstand>*, ela já “existisse antes deles” *<har været til før den>*. O que garante a dupla significação da compreensão, que, por assim dizer, se antecipa a si mesma — o que faz com que ela se sinta “atraída ao resultado que ela devia explicar”, e aquilo que devia ser explicado seja “atraído por ela”? A garantia de tal “antecipação do sentido” é dada por aquilo que o autor chama de “unidade de reciprocidade” entre todo e partes, isto é, pela compreensão de que o “todo preexiste às suas partes” (IBIDEM, p 258; trad., p. 125). Como já deve ter ficado claro, a compreensão do conceito de ironia não requer outra coisa senão o círculo hermenêutico, de que Kant delineou os primeiros passos, desenvolvidos em seguida pelo romantismo alemão. Em resumo, se Kierkegaard acredita ser possível afastar o mal-entendido e “domar” a ironia, será que ele não concebe a possibilidade disso ainda segundo um modelo romântico?

* * *

Música

Para entender como música e ironia se articulam no romantismo, pode-se começar lembrando que o físico romântico e filósofo da natureza Johann Wilhelm Ritter (1776-181) explicou a relação entre as notas musicais como se elas possuíssem o mesmo caráter irônico que Friedrich Schlegel atribuía às palavras. Se, como afirmava este, “as palavras freqüentemente se entendem melhor a si mesmas que aqueles pelas quais são empregadas”,

as notas são seres que se entendem uns aos outros. Cada acorde pode, na realidade, ser um mútuo entendimento de notas, e que vem até nós como uma realidade já dada.

Charles Rosen, que cita esse trecho dos *Fragments do espólio de um jovem físico* (1810) e o aproxima da frase de Schlegel, assinala que, “tal como a língua”, a música é “um sistema ordenado que precede suas muitas e variadas manifestações” (ROSEN, 2000, p. 116, grifo nosso).⁷ Como na linguagem, também na música há uma precedência do sistema ou uma “ironia” intrínseca à linguagem musical, que faz os sons freqüentemente se “entenderem melhor a si mesmos” que os próprios compositores que com eles compõem. Ora, essas “intuições” indicam antes de mais nada o quanto equivocado é ver na ironia romântica apenas o resultado de uma subjetividade desmedida, uma negatividade vazia que devora, apaga ou nega toda a realidade. Muito pelo contrário, a radicalidade do romanticismo se evidencia o mais claramente no seu esforço de mostrar não apenas que há uma dialética, uma transformação recíproca entre o sujeito e a linguagem, como também que o sujeito se constitui em concomitância com suas diferentes linguagens (pictórica, musical, literária, fala etc.). A linguagem musical é a mais instrutiva nesse aspecto, pois para os seguidores da filosofia da natureza ela é a mais “arcaica” das línguas, ou, para parafrasear Novalis, ela é uma espécie de “sânscrito” objetivo. A fim de examinar o que seria essa “constituição do sujeito como música”, pode-se estudar mais uma vez os textos Kierkegaard, leitor aplicado da obra de autores como Hoffmann, Schelling, G. H. Schubert, Henrik Stenfens e H. C. Ørsted, entre outros.⁸

Por que Hegel não teria conseguido entender corretamente um fenômeno tão geral em sua época, enxergando somente a abstração da negatividade irônica? Limitando-se a comentar um “único diálogo de Platão como exemplo do método socrático”, os textos de que lança mão são os *Memoráveis* e a *Apologia* de Xenofonte e a *Apologia* de Platão. Ele não lê comentários sobre Sócrates, nem conhece o trabalho de estabelecimento e ordenação dos diálogos platônicos realizado por Schleiermacher. Com isso não pode vislumbrar a “grandiosa idéia” que os diálogos platônicos dão a ver. Ou talvez seja mais correto dizer: Hegel não escuta o que eles permitem “escutar”.

Ironia e música são vitais para Kierkegaard, pois a interioridade jamais pode ser objeto de comunicação direta. Como são questões afins, o estudo da ironia ajuda a entender o problema da música. Esta, por sua vez, conduz à compreensão de que a comunicação sempre põe um problema de “audição”.

Por que Sócrates recusa a se defender? Isso tem de ser compreendido, diz Kierkegaard, no sentido do “divino silêncio de Cristo frente a seus acusadores”. O problema da audição é sugerido aqui de uma forma surpreendente: o trabalho de escuta começa pela audição do silêncio. Essa idéia é desenvolvida já na página seguinte de *O Conceito de ironia*: ali a sofística grega é comparada a um grande alvoroço e algazarra. Duas formas de combate se armaram contra ela: a ironia e o sistema. Como resposta ao “monstruoso polígono”, à gigantesca figura polimórfica *<denne monstrøse Mangekant>* da sofística grega, o mundo antigo viu nascer a “silenciosa infinitude interior da vida” *<Livets stille indre Uendlighed>*. Essa infinitude interior é designada por Kierkegaard com o nome *Klangfigur*, a figura sonora de Chladni, que se tornou elemento fundamental da concepção musical romântica.

Uma figura interna harmoniosa é a resposta a uma figura externa “monstruosa”. Existe uma correspondência interna à balbúrdia externa: é a vida em seu infinito silêncio interior. Esse silêncio não é informe, pois possui desde sempre a sua forma: esta é uma “figura audível”, uma figura sonora ou figura-(de)-som. A *Klangfigur* que corresponde ou responde *<svarer til>* ao ruído e barulho exterior pode receber dois nomes: sistema ou a ironia, enquanto “negatividade infinita, absoluta”. Há naturalmente *<naturligviis>* uma diferença entre eles, qual seja: o sistema é “infinitamente bem falante” *<uendelig veltalende>*, enquanto a ironia é “infinitamente silenciosa” *<uendelig taus>*. (KIERKEGAARD, 1930a, pp. 130-131; trad., pp. 34-35)

A figura sonora se opõe ao ruído e ao barulho *<Larm e Støiv>*.⁹ Kierkegaard pode ter se apropriado do esquema chladniano lendo, por exemplo, os belíssimos diálogos de Ørsted, como *Do fundamento do prazer produzido pelos sons*.¹⁰ Em contraposição à matéria sonora, mero ruído sem nenhuma consonância, sem nenhuma harmonia, o sujeito é dotado de uma “forma da sensibilidade” musical, de uma conformação sonora, que, no entanto, é uma configuração silenciosa. O primeiro movimento da interio-

ridade é uma espécie de “efeito natural da expressão sonora ordenada” (para usar o título de outro diálogo de Ørsted). O “sistema”, ao contrário, justamente porque é muito tagarela, não consegue captar essa primeira música das formas. A posição hegeliana diante da ironia fica mais clara: Hegel não entendia nada de ironia, mas percebeu que nela havia um fechamento em si, um silêncio insuportável, que precisava ser punido, mas não verdadeiramente entendido. Eis por que, enquanto autor do sistema filosófico por excelência, Hegel não demonstra nenhum interesse pelo empenho filológico de Schleiermacher em ordenar os diálogos de Platão. “Todas essas coisas”, diz Kierkegaard, “são esforço perdido, e logo que os fenômenos estejam preparados para a parada, ele não só tem pressa como também está demasiado consciente da importância de sua posição de general comandante da história universal, para poder distrair o olhar imperial com que ele os passa em revista.” (IBIDEM, p. 324; trad., p. 170). Diante do autor da *Fenomenologia do espírito*, os fenômenos formam pelotões para uma parada militar, e a história universal passa ao som de uma fanfarra.

A ironia se opõe tanto à balbúrdia dos sofistas, quanto ao sistema bem-falante. Ela é uma das formas silenciosas da interioridade. Assim, ela está próxima de outra forma da interioridade, aquela que se encontra nos “estágios eróticos imediatos” do chamado “erotismo musical”. Para mostrar a proximidade entre essas duas formas da interioridade e explicar melhor o silêncio da ironia, será preciso acompanhar mais de perto o texto em que se explica como a música é o meio pelo qual a “genialidade sensual” ou “erótico-sensual” se manifesta, expõe ou exibe (*sig fremstille*, correspondente em dinamarquês ao *sich darstellen* do alemão). Esse texto é a dissertação sobre a música em *Enten-Eller*.

Designado apenas pela letra A, o autor da dissertação situa de saída toda a dificuldade de sua tarefa: ele terá de falar sobre a música colocando-se “fora dela”, pois seu discurso transcorrerá todo ele em linguagem articulada. A dificuldade será tanto maior, porquanto ele mesmo “não entende nada de música” <*at jeg ikke forstaer mig paa Musik*>, e assim é bem provável que os iniciados não serão somente capazes de explicar melhor as suas “migalhas”, como também “até certo ponto” de entender o que ele diz muito melhor do que ele mesmo.¹¹

Num certo sentido, a sua dissertação terá de ser composta “em surdina”, a fim de que se possa ouvir a música que ela tenda descrever. É como

se ela não pudesse ou devesse dizer absolutamente nada, como insinua já o título da sua introdução: “Introdução fútil” ou “que não diz nada” <*Intetsigende Indledning*>. É preciso deixar que a música “fale por si”, para que ela possa exprimir o “desejo silencioso”, a “impaciência silenciosa” e o “êxtase silencioso” que caracterizam o erotismo musical (KIERKEGAARD, 1994, p. 73).

Como é que a música pode fazer ouvir o erotismo, desde a sua camada mais profunda, desde o seu momento inicial, em que a sensualidade não foi ainda sequer despertada, mas apenas “melancolicamente pressentida” (*tungsindig anet*)? Explicar como isso ocorre exige reconstituir um certo “processo de desenvolvimento” (*en bestemt Udviklingsproces*) dos diferentes meios artísticos e determinar a especificidade do meio musical, mostrando que só nele se pode ter a “manifestação do desejo”.

A música se situa entre as artes plásticas e a linguagem <*Sproget*>. Nas artes plásticas, o material sensível ou sensual <*det Sandselige*> é componente essencial, que não pode ser rebaixado à condição de instrumento de significação. Devido a essa sua especificidade, as artes plásticas são, como a natureza, inteiramente “mudas” <*stumm*>, são meios que não podem falar (*ikke kan tale*). No outro extremo, está a linguagem, que é, por sua vez, “o meio determinado de maneira absolutamente espiritual” <*det absolut aandelig bestemte Medium*>; nela, o sensível é rebaixado a mero instrumento <*Redskab*> e, portanto, negado, pois serve simplesmente de “meio para a Idéia”. A linguagem se dirige ao ouvido, que, como ensina Steffens, é o sentido mais determinado pelo espírito. A música se situa entre as artes plásticas e a linguagem. Por um lado, ela não rebaixa o sensível a mero instrumento de significação. Por outro lado, a música se assemelha à linguagem, pois é, como esta, um meio que se dirige ao ouvido e se desenvolve mais no tempo que no espaço. Dada, porém, a textura de sua matéria sensível, não se pode dizer, com todas as letras, *que ela fala*. A música não está na mesma altura da linguagem, mas se pode dizer, “num certo sentido” <*i en vis Forstand*>, que a música é uma língua, uma linguagem (IBIDEM, pp. 66-67). A diferença entre a música e a linguagem ou, de modo mais amplo, entre a música e a literatura, pode ser exemplarmente estudada nas figuras de Don Juan e Fausto como sedutores. A diferença da sedução num caso e noutro reside em que, embora Fausto seja uma “reprodução” de Don Juan, ele tem em si uma “determinação espiritual”

<*Aandens Bestemmelse*> e, enquanto tal, a sua força sedutora é a “palavra, isto é, a mentira” (IBIDEM, p. 94). A força de sedução de Don Juan provém de outra fonte, mais profunda, mais obscura.

A música é “um meio mais sensual que a linguagem” (IBIDEM, p. 69). A força de Don Juan reside justamente em não ser ainda uma determinação do espírito. Ele não chega a ser um indivíduo, pois, assim como a música é uma “sucessão de momentos”, ele é apenas uma “soma de momentos que se repelem” sem nenhuma conexão; e da mesma forma que o irônico oscilava entre o eu ideal e o eu empírico, ele reside na oscilação “entre ser individuo e força natural <*Naturkraft*>”. (IBIDEM, p. 91) A música está mais próxima da natureza que do espírito, e o erotismo musical é onde se inicia e desenvolve a dialética do desejo. É o pajem das *Bodas de Fígaro* de Mozart quem melhor ilustra o primeiro estágio desse erotismo:

Se eu ousasse agora tentar designar com um único predicado o que há de peculiar na música de Mozart, no que se refere ao pajem do *Fígaro*, eu diria: ela está inebriada de amor <*elskovdrukken*>; mas, como toda embriaguez, também uma embriaguez de amor pode agir de dois modos, ou eleva cristalinamente a alegria de viver, ou intensifica obscuramente a melancolia <*Tungsind*>. Este último é o que ocorre aqui com a música... A música não pode dar o fundamento para isso, pois isso está além de seu poder; [mas] a palavra não pode exprimir a própria tonalidade afetiva <*Stemningen*>, essa tonalidade é muito pesada e carregada para que a palavra possa suportá-la, e só a música pode reproduzi-la. (IBIDEM, p. 75)

A palavra não pode exprimir a “profunda contradição interior” que é fundamento da melancolia na dialética do desejo. Alguns elementos do léxico aqui empregado merecem destaque: em primeiro lugar, o texto diz que a palavra não pode suportar <*bære*> o estado de ânimo melancólico, pois tal disposição de espírito é uma carga muito pesada para ela. Os adjetivos empregados aqui são *vægfyldig* e *tung*. Este último (literalmente “pesado”) entra na composição da palavra *Tungsind*. Utilizada linhas acima, ela significa, literalmente, ânimo pesado, pesaroso, pesadume. Ela é o equivalente vernáculo de melancolia <*Melancholi*>.¹² Mas, em segundo lugar, se a palavra não suporta esse peso (“essa barra

pesada”), é porque existe uma impossibilidade quase literal de fazê-lo. Isso porque o termo escolhido por Kierkegaard indica claramente que se trata de uma disposição de ânimo já desde sempre *musical*. *Stemning*, que pode ser vertida por “estado de ânimo”, “estado de espírito”, “tonalidade afetiva”, “clima”, “atmosfera” etc., já guarda em sua raiz a idéia de sonoridade, pois é um cognato da palavra *Stemme* (“voz”, exatamente como no alemão *Stimmung – Stimme*). Essas duas palavras serão fundamentais para a seqüência.

Depois de mostrar que o erotismo começa numa disposição melancólica (“em tom menor”, num clima “pesado”), a análise passa ao segundo momento dialético, caracterizado também por uma personagem mozartiana, o Papageno da *Flauta Mágica*. Nesse estágio, ocorre a coincidência temporal do desejo e de seu objeto (eles são gêmeos que vieram simultaneamente ao mundo), mas também a diferenciação entre eles. O terceiro momento é marcado pela noção de “sedução”, em torno da qual gira toda a genialidade sensual, genialidade cujo representante máximo é Don Giovanni, personagem epônimo da ópera de Mozart. Don Giovanni é, hegelianamente, a conservação e superação dos outros dois estágios. Ora, analogamente ao que ocorreu com Sócrates, a figura do sedutor está envolta num “completo mal-entendido” <*en total Misforstaaelse*>, que dá origem a uma compreensão ou concepção <*Opfattelse*> equivocada do seu significado. Tanto aqueles que procuram explicar o seu caráter segundo “determinações éticas”, quanto os estetas que fingem “entender” <*forstaae*> poetas e compositores, trabalham sob a pressuposição de que o sedutor seduz conscientemente, isto é, com toda a deliberação e reflexão e com todo o poder de manejar a palavra de acordo com seus propósitos. Mas Don Juan é incapaz de seduzir pela palavra:

Não é como um indivíduo singular <*som et enkelt Individ*> que aqui se ouve Don Juan, não é sua fala que se ouve <*ikke hans Tale*>, mas a voz, a voz da sensualidade, e esta é ouvida através da languidez feminina.
(IBIDEM, p. 91)

Diferentemente de Fausto, Don Juan não precisa gastar sua lábia, pois lhe basta somente uma “cantada”. A sua “voz” <*Stemmen, Røst*> já é suficiente para a sedução. Como personagem de ópera, ele tem, inclusive, uma importância limitada. A personagem Don Giovanni é apenas essa

voz no conjunto de vozes da ópera, e a peculiaridade da música consiste justamente em ser uma “unidade de atmosfera” ou de “tonalidade afetiva” <*Stemningens Eenhed*> em meio a uma “multiplicidade de vozes” <*Stemmefleerheden*>; ou ainda, ela consiste em preservar essa “multiplicidade de vozes” numa unidade de “atmosfera” ou de “tom”. (IBIDEM, p. 111) Mas Don Giovanni não é sequer essa unidade. A sua história é um completo tédio: ele não passa de um conjunto de momentos idênticos (embora seduza muitas mulheres, ele seduz sempre a mesma mulher), que não perfaz uma individualidade. Ele não chega a ser um indivíduo particular, o que mostra mais uma vez a semelhança do homem irônico com o homem estético. O irônico é como um poeta, porque “cria poeticamente a si mesmo e ao mundo circundante com a maior licença poética”, “vive sempre no modo hipotético e subjuntivo” e está sempre sujeito à disposição do seu “humor” <*Steming*>. Sua vida “desregrada” o reduz a meros “estados de ânimo” ou “disposições afetivas” <*lutter Stemninger*>.” E assim como o sedutor musical é um mero conjunto de momentos e não perfaz uma individualidade, assim também a vida do irônico-poeta também não tem nenhuma *continuidade* (KIERKEGAARD 1930a, p. 385; trad., p. 245). A semelhança já está, portanto, claramente apontada desde o *Conceito de ironia*: levando uma “vida de artista romântico”, o irônico está sempre começando alguma coisa, mas jamais concluindo. É esse gozo do começo que o identifica ao sedutor:

Há algo de sedutor <*noget forførerisk*> em todo início porque o sujeito ainda está livre, e é exatamente *esse gozo* que o irônico ambiciona.
(IBIDEM, p. 353; trad., p. 220)

Apesar desse inacabamento, não se pode dizer que o irônico e o sedutor sejam puras abstrações. Como já se assinalou, eles são antes formas da interioridade, que se opõem “tacitamente” à balbúrdia externa. Existe uma proximidade inegável entre eles. Ainda que incompletos, elas estão longe de banais, e a sua força significativa se exprime na proporção dos mal-entendidos “geniais” a que dão ensejo. Eles são tipos impenetráveis à compreensão unívoca, o que não significa que sejam tipos irracionais, detentores de uma riqueza interior impermeável a toda compreensão “racional”. A comunicação musical ou irônica se dá numa chave muito própria: como é que se consegue perceber a melancolia do pajem das

Bodas de Fígaro e o bom humor de Papageno? Don Juan não seduz as mulheres sem falar, sem que se conheçam detalhes sobre sua fisionomia, sem que se saiba se é feio ou bonito? (KIERKEGAARD 1994, p. 97) E os jovens de Atenas não eram seduzidos pelo discurso amoroso de Sócrates, apesar da sua feiúra?

Sócrates e Don Juan são fundamentais para Kierkegaard também como contraponto ao discurso hegeliano. O desprezo de Hegel pela filologia schleiermachiana o tornou surdo à “idéia grandiosa” que percorria “em sucessivos desdobramentos” os diálogos de Platão (KIERKEGAARD 1930a, p. 324; trad., p. 170). E a dialética do sedutor também oferece vantagens sobre a dialética conceitual. Aquela é uma dialética concreta, que pode ser ouvida. O modelo alternativo a uma “história do espírito” é evidente. A sensualidade que a “escuta” dá a ouvir não tem um valor meramente subjetivo, mas um valor “histórico-universal”. Assim como conhecer Sócrates é saber como a ironia, a negatividade, se introduz no mundo, assim também saber que o erotismo está ligado à música é entender que a sensualidade propriamente dita, isto é, determinada espiritualmente só existe com o advento do cristianismo (KIERKEGAARD 1994, p. 60).¹³

O pequeno tratado sobre o erotismo musical em *Enten-Eller* tem de enfrentar um duplo problema, já que precisa discorrer também sobre a própria dificuldade de tratar da música no meio <*Mediet*> da linguagem. A linguagem não é “impotente” para exprimir as tonalidades afetivas. Estas estão simplesmente num nível inalcançável, pesado ou grave demais para o discurso. É prova, aliás, da “alta potência” da linguagem que ela seja capaz de fazer reconhecer a significação da música falando de fora de seus limites. E a pretensão do autor do tratado (“A”) é fazer o leitor compreender isso:

...quero sempre farejar, escutar o que há de música nas idéias, nas situações etc., e quando eu tiver tornado o leitor tão receptivo à música que ele pense (*synes*) ouvir música, embora não ouça nada, então teria cumprido o meu dever, então eu me calarei, então direi ao leitor, como a mim mesmo: ouve. (KIERKEGAARD, 1994, p. 83)

O autor afirma ainda que tudo o que vai dizer, ele aprendeu com Mozart e não colocou absolutamente nada de seu. Terá mesmo o “atrevimento”

(*Dristighed*) de entrar na explicação de pequenos detalhes, porque, no que diz respeito à música de Mozart, a sua alma não conhece nenhum temor, e a sua confiança, nenhum limite. É verdade que o que ele “entendeu até agora” (*hvad jeg hidtil har forstaaet*) é muito pouco, e muita coisa ainda se esconde nas “nuvens do pressentimento”. Mas está convencido de que “se um dia Mozart se tornar totalmente comprehensível” (*heel begribelig*), neste dia Mozart se tornará pela primeira vez “perfeitamente incomprehensível” (*fuldkommen ubegribelig*) para ele (IBIDEM, pp. 58-59).

Não é, de fato, um alento que o Espírito absoluto não tenha tido também um ouvido absoluto?

¹ A epígrafe deste ensaio, o comentário de August sobre Diderot e os dois fragmentos de Friedrich sobre a música de Kant e dos kantianos são citados a partir da tradução em SCHLEGEL 1996, fragmentos 174, 177, 322 e 220 (pp. 76, 106 e 85). A resenha sobre o *Meister* de Goethe se encontra em SCHLEGEL 1967, pp. 128-129. Desta resenha há tradução para o português, incluída na dissertação de mestrado de Natália Fujita (São Paulo: FFLCH-USP, 2006).

² É assim que o fragmento 42 do Lyceum define a filosofia (SCHLEGEL 1996, p. 26). O caráter “átopos” (estranho, singular, excêntrico, desconcertante) de Sócrates é mencionado no *Banquete*, 251a e 221d.

³ Essa última afirmação e as seguintes decorrem da interpretação (desenvolvida alhures) de que é Kant quem funda a hermenêutica moderna, dando-lhe uma direção original. Os românticos e, a partir deles, Kierkegaard saberão explorar as riquezas dessa arte exegética ainda muito mal estudada, de que uma certa hermenêutica ontológica apresentou uma leitura empobrecida e pretendeu relegá-la ao passado, tachando-a de “hermenêutica clássica”.

⁴ *Opfattelse* também é comumente traduzido por “concepção”, como o faz Álvaro Valls. A opção por “compreensão” (além de evitar certa redundância “concepção do conceito”) tenta enfatizar o caráter hermenêutico envolvido na operação.

⁵ O texto é do curso de hermenêutica de 1819 (SCHLEIERMACHER 1996, p. 955). A tradução para o português aqui utilizada é de Luís Fernandes dos Santos Nascimento (ainda não publicada).

⁶ Como muitas palavras escolhidas a dedo por Schlegel (*Witz, Sinn etc.*), *Verstand* guarda ao mesmo tempo uma acepção subjetiva (como faculdade) e uma objetiva (como significação, sentido de um vocábulo). Essa dupla significação é confirmada pelo verbete “*verstand*”, acepção 5, do dicionário Grimm: “compreensão diferenciada, conforme as circunstâncias, de um conteúdo objetivo. Deve-se separar aqui a referência subjetiva e objetiva: subjetivamente, o *verstand* de uma palavra designa a ‘compreensão, exegese’ [*auffassung, auslegung*], que lhe dão o orador e o escritor, ou o ouvinte e o leitor; objetivamente, ele designa ‘o sentido, a signifi-

cação [*den sinn, die bedeutung*], que cabe à palavra no uso comum...” (Vol. XX, p. 1523). Tendo a mesma derivação, o termo dinamarquês *forstand* também guarda esses dois sentidos.

⁷ Nada mais conciso para explicar a concepção schlegeliana da linguagem. É pena, por isso, que Rosen, geralmente tão rico no aproveitamento das idéias de Schlegel para a explicação da música romântica, se limite aqui a dizer que observação dele sobre as palavras “é apenas um comentário perspicaz de algo realmente verdadeiro”.

⁸ As relações entre Hoffmann e Kierkegaard ainda carecem de estudo. Uma aproximação dos dois poderia proporcionar uma compreensão menos preconceituosa da noção de “interioridade”, tanto no escritor alemão, quanto no filósofo dinamarquês. Uma ampla discussão sobre a importância da música na filosofia de natureza do romantismo é feita por Søren Møller SØRENSEN (2003), que mostra a apropriação feita pela filosofia de natureza romântica das idéias de Chladni. Particularmente interessantes são as seções em que traça as diferenças dos românticos em relação a Hegel, em que discorre sobre a amizade de Ørsted com Ritter, onde lembra que o grande físico dinamarquês freqüentou o círculo romântico de Jena entre 1801 e 1804. Para uma compreensão da filosofia da natureza em geral, ainda é valioso o estudo de H. KNITTEMAYER, 1929.

⁹ Para a diferença entre sonoridade (*Klang*), som (*Schall*) e ruído (*Laut*), cf. SCHELLING (2000), § 77, p. 148.

¹⁰ Numa anotação dos *Diários* sobre ciência natural (I A 72), Kierkegaard descreve a impressão que lhe causava o físico dinamarquês: “Desde que haja uma espécie de vida inconsciente <ubevisdt Liv> no saber de um tal homem [cientista natural], pode-se dizer que a ciência impulsiona sua vida... E a esse respeito não posso negar que eles [cientistas] exerceram uma influência altamente benéfica... um Ørsted, cujo rosto freqüentemente me pareceu com uma figura sonora [*Klangfigur*], que a natureza traçou da maneira correta” (KIERKEGAARD 1834–1846, p. 45).

¹¹ “ja til en vis Grad endogsaa meget bedre forstaae, hvad jeg siger, end jeg selv” (KIERKEGAARD, 1994, pp. 63–64).

¹² *Melancholi* e *Tungsindhed* aparecem juntas alguns parágrafos antes. (IBIDEM, p. 74) A mesma relação existe em alemão: *Schwermut* (ânimo pesado, desânimo, pesadume) pode ser entendida como versão vernácula de *Melancholie*. Para situar o contexto das afirmações de Kierkegaard, cabe lembrar que os dois termos são empregados por Schelling, nas *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana*, para falar parte da tristeza que se abate sobre a natureza. (SCHELLING 1997, p. 291).

¹³ O *Conceito de ironia* também já aponta claramente outra perspectiva a ser explorada: a ironia na natureza só surge propriamente com o indivíduo humorista (*humoristiske Individ*) e mediante a “consideração do pecado do mundo”. As fontes mais uma vez são românticas: Schubert e Grimm (KIERKEGAARD 1930a, p. 355; trad., p. 281). Explorar essa vertente iria levar talvez às leituras que Kierkegaard fez de Heinrich Heine, como ele mesmo insinua na nota imediatamente anterior.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Tradução de Alfreda Aucouturier. Paris, Gallimard, 1984, p. 352.
- HEGEL . 1965. *Über Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. In: *Werke*. Edição de H. Glockner. Stuttgart: Frommann, vol. XX.
- KIERKEGAARD, S. 1834-1846. *Dagbøger i udvalg*. Texto eletrônico baseada na edição, com posfácio e notas, de Jørgen Dehs, em colaboração com Niels Jørgen Cappelørn. Danske Klassikere.
- KIERKEGAARD, S. 1930a. *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*. In: *Samlede Værker*. Copenhague, Gyldendal, vol. III. Apresentação e tradução brasileira de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KIERKEGAARD, S. 1930b. *O conceito de angústia*. In: *Samlede Værker*, vol. V.
- KNITTEMEYER, H. 1929. *Schelling und die romantische Schule*. Munique: Ernst Reinhardt.
- NOVALIS 1989. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras.
- ROSEN, C. 2000. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp.
- SARTRE, J.-P. 1972. “L'universel singulier”. In: *Situations*, IX. Paris, Gallimard.
- SCHELLING, F.W.J. 1999. *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana*. In: *Werke*. Munique, Beck, vol. IV.
- SCHELLING, F.W.J. 2000. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp.
- SCHLEIERMACHER, F.D.E. 1996. *Hermenêutica*. Curso de 1819. In: *Schriften*. Edição de Andreas Arndt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- SCHLEGEL, F. 1967. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Edição de Ernst Behler. Paderborn, Schöningh, vol. II.

SCHLEGEL, F. 1996. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo, Iluminuras.

SØRENSEN, S. M. “Har De set den tyske professors toner? Om Chladnis klangfigurer og Ørsteds musikæstetik”. In: *Musik & Forskning*, 28, 2003, pp. 7-42.

VIALLANEIX, N. 1990. “Introduction”. In: Kierkegaard, S. *La reprise*. Paris, Flammarion.