

A percepção do texto musical de Kierkegaard por meio do pensamento de Baumgarten

The perception of Kierkegaard's musical text through Baumgarten's thought

Felipe Sá Cavalcante Alves

Doutorando em Filosofia pela USP

Bolsista FAPESP¹

felipe.sa@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-6262-0027>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar alguns elementos da estética de Baumgarten no ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico Musical” (1842), escrito por Kierkegaard sobre Don Juan por meio da análise de passagens específicas das obras dos presentes autores. Esta análise fornecerá as ferramentas para compreender como A, pseudônimo do ensaio, pretendeu criar um texto musical que tenta posicionar o leitor para prestar atenção no que está sendo dito e como está sendo dito.

Palavras-chave: Baumgarten; Kierkegaard; Don Juan; texto musical.

Abstract: *This paper aims to trace some elements of Baumgarten's aesthetics in the essay “The Immediate Erotic Stages or the Musical Erotic” (1842), written by Kierkegaard about Don Juan through the analysis of specific passages from the works of the present authors. This analysis will provide the tools to understand how A, the pseudonym for the essay, intended to create a musical text that attempts to position the reader to pay attention to what is being said and how it is being said.*

Keywords: *Baumgarten; Kierkegaard; Don Juan; musical text.*

¹ Este trabalho conta com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 2021/07504-0.

Introdução

O presente artigo pretende ressaltar que a apresentação da análise da música e de Don Juan – empreendida por Kierkegaard sob o pseudônimo A na primeira parte de *Ou-Ou* (1842) no ensaio intitulado “Os Estádio Eróticos Imediatos ou o Erótico Musical” – é indissociável da forma por meio da qual são retratados no referido ensaio, que tenciona posicionar o leitor para que esse se situe na esfera da estética, entendida tanto como análise de obras de arte, quanto como percepção dessa mesma obra pelo corpo.

Assim, tentar-se-á mostrar que ao analisar a figura de Don Juan, expondo que nele se vê a ideia da genialidade sensual representada pela música, o pseudônimo procura, ao mesmo tempo, posicionar o leitor por meio do texto para que ele possa, além de ler, também ouvir o clamor sensual que está sendo retratado. O objetivo ao qual se propõe A, então, não seria apenas o de comunicar uma ideia, uma análise, mas almeja tornar o seu próprio ensaio musical, mostrando ao leitor que ele deve ser também ouvinte do texto. Somente assim esse seria capaz de ouvir a Don Juan e o seu harmonioso desejo e, conjuntamente, a representação de um modo de vida.

Para traçar esse percurso, recorreremos a certos aspectos da obra de Baumgarten, que, aliando filosofia e poesia, construiu uma obra rigorosamente lógica e coesa que fornece elementos sem os quais, segundo julgamos, a percepção da estratégia empregada por A de posicionar o leitor a ouvir um modo de vida seria dificultada e que, uma vez percebida, pode, através desses próprios elementos, ser mais bem compreendida.

Assim, na primeira parte do artigo, delinearemos certas noções do pensamento de Baumgarten. Para tal, utilizaremos as *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema*² (1735), a *Metafísica* (1739) e a *Estética* (1750/58). Na segunda parte, será analisada a exposição de Don Juan empreendida pelo pseudônimo, e de que modo o objetivo do texto em questão assemelha-se às reflexões do filósofo alemão, introduzindo, contudo, um novo sentido ao conceito de estética.

Filosofia e poesia em Baumgarten

Nas *Meditações*, Baumgarten (1993, p. 10) afirma que sua intenção é “mostrar claramente que a filosofia e a ciência da composição do poema [...] constituem um casal cuja união é totalmente amigável”. Essa empreitada pretende mostrar que o conhecimento sensível não é algo a ser descartado pelo fato de ser indeterminado, como se não tivesse valia frente ao conhecimento distinto. Pelo contrário, trata-se de mostrar que o conhecimento sensível encerra em si características que o tornam belo e persuasivo quando comparado ao conhecimento distinto, puramente intelectual do filósofo: se o conhecimento a ser comunicado e ansiado pelo filósofo é aquele que é inteligível em todas as suas partes, de modo que expressa, por meio da abstração da razão, a universalidade do objeto analisado, o conhecimento sensível, por outro lado, procuraria comunicar as particularidades do objeto, procedendo de modo a que sua comunicação, em vez de abstrata e árida, seja bela e prazerosa. Assim, o conhecimento sensível não é dispensável, mas passível de ser comunicado. Não à toa, o sétimo parágrafo

² A seguir citado como *Meditações*.

das *Meditações* afirma que: “O DISCURSO SENSÍVEL PERFEITO é aquele cujos elementos contribuem para o conhecimento das representações sensíveis” (BAUMGARTEN, 1993, p. 13), e tal discurso seria a poesia.

Sendo o discurso sensível por excelência, é próprio da poesia o conhecimento extensivo das representações, em oposição ao conhecimento intensivo da filosofia. A esse respeito, diz o parágrafo dezesseis das *Meditações*: “Se uma representação A representar um número maior de coisas que outras representações B, C, D, mas se apesar disso as representações que ela contém forem todas confusas, nesse caso A é MAIS CLARA que as outras sob o PONTO DE VISTA EXTENSIVO” (BAUMGARTEN, 1993, p. 16). As representações da poesia são, portanto, extensivas, não fornecem a verdade de maneira distinta, como a filosofia; por isso mesmo, ela apresenta um maior número de características do objeto tratado, o que não quer dizer que o conhecimento extensivo recaia no âmbito da irracionalidade. Antes, as representações mais poéticas são as claras, não as obscuras, pois possuem marcas distintas que possibilitam reconhecer o objeto, e quanto mais determinado for o objeto, tanto mais a sua representação se prestará ao seu reconhecimento.

Partindo desse princípio, Baumgarten poderá afirmar que, sendo o indivíduo absolutamente determinado, as representações singulares serão por isso as mais poéticas. Para o poeta, portanto, é preferível representar as coisas singulares, determinando-as. Por isso mesmo, o nome próprio pode ser altamente poético, desde que o poeta, não o usando de maneira abstrata, trate de descrever as suas marcas distintivas, aumentando a clareza extensiva fornecida pela representação sensível no indivíduo desenvolvido.

Quanto mais claras as representações sensíveis, mais fácil será à poesia causar uma sensação forte no leitor. A sensação é entendida como a representação das mudanças percebidas quando da leitura da poesia, podendo a representação ser boa ou má. Ou seja, a boa poesia afeta o leitor, e o afeto despertado é que gera a sensação, interferindo no seu estado atual, causando-lhe prazer ou desprazer. O prazer da poesia advém da preocupação que o poeta dispensa ao conteúdo e da determinação que procura no seu trato, ampliando cada vez mais a clareza extensiva. Assim, por exemplo, Baumgarten falará do julgamento dos sentidos feito pelo órgão afetado por determinada representação, sendo possível falar do julgamento da audição, julgamento esse baseado no prazer ou desprazer produzido em nós ao percebermos a métrica de um poema, a alternância entre sílabas longas e curtas mesclada aos tropos de linguagem, como a metáfora e a sinédoque. A perfeição do poema levaria o leitor a reconhecer a sua harmonia, agarrando sua atenção, de modo que possa perceber que a harmonia do poema revela um todo coerente tanto pela utilização das palavras e recursos estilísticos da língua, quanto pela unidade da obra alcançada através do tema, ao qual todas as outras ideias sensíveis expostas no decurso da narrativa estão ligadas. “A beleza universal do conhecimento sensitivo será:”, diz a *Estética*, “1) o consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade; consenso este que se manifesta como a BELEZA DAS COISAS E DOS PENSAMENTOS” (BAUGARTEN, 1993, p. 100). A perfeição de tal consenso levantaria de imediato a questão pela ordem, de modo que a beleza do conhecimento sensível se dá no consenso entre o que pensamos de modo ordenado

com a própria ordem das coisas.³ A beleza de que se trata, portanto, é a “BELEZA DA ORDEM e da disposição” (BAUMGARTEN, 1993, p. 100).

Todavia, as concepções de estética entre uma obra e outra diferem, pois na *Estética*, obra de maturidade, o que se entende por conhecimento sensível não diz respeito apenas à poesia, mas engloba toda a esfera da sensibilidade. Assim, logo no começo dessa obra é dito que: “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Enquanto ciência, a estética é definida não só pela poesia, ocupando-se exclusivamente da perfeição que é o discurso sensível, mas inclui a sensibilidade como um todo, desde as artes liberais, passando pela gnoseologia inferior entendida como método de determinar o cognoscível⁴, pelo modo de pensar belo — ordenado —, e compreendendo-a como análoga à razão.

Contudo, para melhor compreender o novo sentido conferido ao conhecimento sensível, faz-se necessário considerar alguns aspectos da *Metafísica*, mais especificamente, de acordo com nosso propósito, da psicologia empírica. A psicologia se ocupa da consciência, o que, para Baumgarten, significa que ela se ocupa da alma enquanto força representativa, pois essa é consciente dos pensamentos, os acidentes da alma. A alma é ligada ao corpo, de modo que as representações recebidas dependem da posição do corpo no mundo. Diz Baumgarten (BAUMGARTEN, 1993, p. 58): “Meu corpo ocupa uma posição determinada neste mundo: ele possui um lugar, uma época, uma situação”. Se certos objetos são pensados obscura ou claramente, se pertencem, para usar a terminologia baumgartiana, ao reino das trevas ou ao reino da luz, isso está diretamente ligado à posição do meu corpo. A psicologia empírica, portanto, investiga como a faculdade de sentir — a sensibilidade — representa os estados da alma e do corpo por meio dos órgãos do sentido. Esses coordenam as representações do mundo: se sinto a luz, isso deve ser atribuído à faculdade da visão, e, se sou capaz de ouvir, é porque possuo a faculdade do som.

Na psicologia empírica, portanto, mostra-se como a alma, por meio do corpo, percebe os objetos de maneira imediata. Desse modo, as marcas distintivas percebidas no objeto podem ser mais claras ou mais obscuras, porém quanto mais percebo do objeto de maneira clara, tanto mais minha percepção é viva. “A vivacidade do pensamento e do discurso constitui o estilo brilhante; seu oposto é o estilo áspero (que é um modo árduo de pensar e de falar)” (BAUMGARTEN, 1993, p. 64). À vista disso, conclui-se que é o discurso sensível que persuade e seduz, em oposição à dureza lógica do discurso filosófico.

Assim, se, por exemplo, a imaginação e a sensação foram trabalhadas nas *Meditações* ligadas exclusivamente à poesia, na *Metafísica* e na *Estética* é pensado como essas faculdades e outras, como as da perspicácia, da memória e a de compor, aplicam-se ao conhecimento sensível como um todo. Essas, sendo interpretadas agora como

3 A esse respeito, Daniel Dumouchel (1991, p. 479-480) nota que a beleza em Baumgarten não é objetiva, mas o modo mais perfeito do nosso conhecimento sensível. Sendo uma beleza sensível, contudo, diz respeito não a uma perfeição encontrada no objeto, antes indica a perfeição da intuição sensível do sujeito desse mesmo objeto à medida que é determinada esteticamente, permitindo a sua expressão concretamente.

4 Cf. Buchenau (2013, p. 145).

faculdades inferiores, “podem ser pensadas apenas enquanto articulações do pensamento, isto é, segundo a perspectiva da metafísica, que assinala as suas possibilidades com a absoluta generalidade que lhe é peculiar” (TOLLE, 2015, p. 84). Por isso, como dito na citação acima, se a vivacidade do discurso é maior dependendo da quantidade de percepções claras, o discurso ali indicado diz respeito não apenas ao artista mas também a qualquer ser humano: ambos fazem uso das mesmas faculdades para ordenar o seu conhecimento e conhecer os objetos. O artista, contudo, é quem compõe um discurso, ou argumento, mais unificado em meio à multiplicidade, isto é, é capaz de, ao estabelecer um tema, compor um fio narrativo de modo a que tudo a ele se liga.

Com essas considerações em mente, passamos agora à apresentação de alguns aspectos da exposição da música e de Don Juan efetuada na primeira parte de *Ou-Ou*.

O clamor sensual de Don Juan

Não há registros de que Kierkegaard possuía qualquer obra de Baumgarten, porém, em uma entrada nos diários intitulada “Estética”, que data de 1842, período de finalização de *Ou-Ou*, é citada uma frase do nono parágrafo das *Meditações*, com o nome de Baumgarten no início da sentença, no qual se afirma que o poema é o discurso sensível perfeito.⁵ Não sabemos, pelos diários ou obras publicadas, o quanto Kierkegaard se ocupou de Baumgarten, contudo vários elementos da obra do filósofo alemão podem ajudar a identificar e a compreender a metodologia empregada por A, pseudônimo do ensaio sobre a música. Antes dessa análise comparativa, é necessário ter em mente determinados aspectos do objetivo de A ao descrever a figura de Don Juan.

O interesse de A por Don Juan deve-se ao amor do pseudônimo por Mozart e ao desejo de mostrar que o compositor austríaco encontrou a ideia musical por excelência, trabalhando-a de maneira inigualável. Ora, a ideia que não apenas pode ser expressa pela música mas que também é absolutamente musical é a da genialidade sensual. Essa, em meio a sua imediaticidade, é designada como “uma força, um tempo, impaciência, paixão” (KIERKEGAARD, 2013, p. 93). Não sendo captada num único momento de tempo, distanciando-se, portanto, da pintura, nem encontrando sua expressão adequada na determinação de interioridade que é a escultura, ou nos materiais da arquitetura, ela é essencialmente musical, pois ocorre numa sucessão de momentos, o que exprime seu caráter épico; esse, porém, se dilata no tempo de modo que seu desenvolvimento venha concretizar-se em palavras, isto é, na linguagem em seu sentido mais eminente, que, no decorrer no tempo, é aparentado da história. A genialidade sensual, por sua vez, não deixa de ser linguagem, só que em um sentido muito específico, a saber: o de que qualquer expressão da ideia é linguagem. Contudo, a ideia erótico-sensual por excelência é linguagem enquanto é determinada ao ser excluída pelo espírito. Isto é, enquanto princípio a sensualidade veio ao mundo quando o cristianismo, com o conceito de espírito, excluiu-a do seu domínio, porém, nessa exclusão, pressupõe a sensualidade como princípio que lhe é oposto: como o demoníaco.

⁵ Cf. Kierkegaard (2010, p. 371).

Pressuposta como princípio ao ser excluída pelo cristianismo, a sensualidade na figura de Don Juan não intenta representar sua individualidade, antes, trata-se de, por meio dele, representar a universalidade da sensualidade em seu mais alto grau que, entendida corretamente, não é a sensualidade que seduz por meio de planos que exigem uma consciência desenvolvida, fazendo recair o portador de tal capacidade reflexiva em categorias éticas, e não mais estéticas. A ideia da genialidade sensual pode ser descrita, portanto, como o desejo que deseja ardentemente, que por sua própria força “produz um efeito gerador de sedução” (KIERKEGAARD, 2013, p. 135).

Se representa a universalidade da ideia da genialidade erótico-sensual, do desejo que deseja ardentemente, isso faz de Don Juan, segundo A, uma força que se assemelha a uma vibração musical, um constante pairar entre ideia e indivíduo. Representando o princípio que encontra sua expressão perfeita na música, que é o meio mais abstrato, a Don Juan não é dado o direito de ser indivíduo, e sim uma constante ondulação no tempo, por isso ele não tem consciência e, ao mesmo tempo, é inútil querer compreendê-lo apenas com o uso da razão, pois ele não se situa no âmbito do pensamento lógico. Por mais abstrato que possa ser reconhecê-lo, sua abstração encontra-se na esfera da sensualidade. Sendo assim, para captá-lo verdadeiramente, importa, então, lançar mão dos órgãos dos sentidos. Desse modo, um dos maiores desafios do pseudônimo seria o de, no e por meio do texto, posicionar o leitor de modo a que possa ouvir o clamor de Don Juan. Assim, é dito que: “Não se ouve aqui Don Juan na qualidade de indivíduo singular, não se ouve o seu discurso, ouve-se antes a sua voz, o clamor da sensualidade [...]” (KIERKEGAARD, 2013, p. 133). Em outra passagem, lemos de maneira ainda mais contundente:

O que em contrapartida farei é, em parte, iluminar a ideia de tantos lados quantos os possíveis [...], e continuar assim a circunscrever cada vez mais o território no qual a música habita, bem como a angustiá-la para que irrompa e, na medida em que ela se fizer ouvir, sem que eu possa todavia dizer mais que não seja: ‘ouve’. Em minha opinião, terei feito o máximo que a estética é capaz de fazer. (KIERKEGAARD, 2013, p. 122)

Assim entendido, podemos ver como a estratégia literária de A pode ser mais bem compreendida quando nos lembramos de certos aspectos do pensamento de Baumgarten, conforme visto acima.

Para se entender o porquê de a ideia da genialidade sensual ser musical e o porquê de Don Juan ser sua perfeita representação, o pensamento é impotente. Querer usar a razão para deixar as coisas mais claras é incorrer em uma sequência de mal-entendidos. A razão perguntaria, talvez, a idade e a feição do nosso sedutor, tentaria fazer sentido do fato de que seduziu mil e três mulheres. Que haja uma lenda que ponha tal número como uma marca de Don Juan, não indica que a razão deve verificar as condições do país onde seduziu, ou mesmo verificar o nome de todas as mulheres seduzidas, pelo contrário, esse número, ou a falta de uma descrição mais acurada da sua personalidade, aponta que o importante, aqui, é dele se aproximar pelos sentidos, no caso: ouvindo-o. A esfera dos sentidos possui, para A, lógica e importância próprias. Nessa esfera, o pensamento só seria capaz de raciocínios distorcidos. O uso do pensamento na análise de A, assim, tem o propósito de indicar o quanto Don Juan

é refratário a uma abordagem racional, devendo ser abordado por meio dos sentidos. É evidente a aproximação entre Baumgarten e Kierkegaard.

Outro fator importante a ser considerado é a importância dispensada ao corpo. Mostrar a validade da esfera estética, e como certas ideias só podem ser apreendidas nela, é ponto crucial. Porém, junto a isso, soma-se o fato de que na esfera estética o corpo deve atuar mais do que o intelecto e, como se trata de apreender um princípio musical, deve-se aprender a ouvi-lo pelo correto posicionamento do corpo por parte do leitor, uma vez que compreende que aquilo sobre o que se discorre encontra-se no âmbito dos sentidos. A descrição que A faz de Don Juan como alguém que paira entre ser indivíduo e ideia, como representação que é uma vibração musical, não importando sua aparência ou número de mulheres seduzidas, é já o método empregado para, por assim dizer, purificar o leitor de certos preconceitos e mal-entendidos do pensamento, posicionando-o de modo a inteligir que deve exercitar a sua audição para ouvir o sedutor, mas também para perceber que o próprio texto pretende ser musical, moldando-se à figura de Don Juan.

Aqui, mais uma vez, vemos como para A o conceito de estética não se restringe só ao estudo de obras de artes, mas estende-se aos sentidos como um todo, como vimos ao descrever determinados aspectos da *Metafísica* e *Estética*. Contudo, ainda que esses pontos de contato entre os dois pensadores possam ser verificados, cabe notar uma diferença entre o conceito de estética de ambos, a saber, em Kierkegaard a estética passa a ter um significado existencial. Como aponta Eric Ziolkowski (1992, p. 33) já no título de seu artigo sobre Baumgarten e Kierkegaard, entre o conceito de estética dos pensadores em questão há um salto semântico. A ciência fundada por Baumgarten percorreu um longo caminho até chegar em Kierkegaard, mas, passando pelo idealismo e o romantismo alemão, a estética, principalmente em *Ou-Ou*, que é a obra que aqui nos interessa, denota uma existência poética, isto é, a reflexão poética não é meramente formal, também não é apenas conteudística, antes é imersa no conteúdo artístico, buscando nele a perfeita adequação entre forma e conteúdo, e isso para, simultaneamente, poder viver por meio da obra de arte em sua mais alta expressão uma existência que é ela própria poética.

Desse modo, ao buscar posicionar o leitor no texto e por meio do texto, A pretende que aquele, ao ouvir o clamor da sensualidade, sinta e até mesmo viva em si o que a voz de Don Juan comunica, a saber: um desejo que deseja ardentemente porque a sua própria vida é a representação deste desejo.

Nesse ponto, é interessante notar que Kierkegaard já foi severamente criticado por sua exposição da música por meio de A. Grande parte das críticas sublinham que a música não se restringiria aos conteúdos meramente sensuais, podendo trabalhar com primazia temas éticos e religiosos. Mais difícil, contudo, é encontrar críticas ao método empregado no ensaio para delinear a fronteira entre a música e a linguagem propriamente dita. Um exemplo de crítica direcionado nesse sentido encontramos em um artigo de Curt Paul Janz a respeito da concepção de música apresentada no ensaio em questão. Janz (1957) faz duras reprimendas ao que ele chama de método topográfico (*topographische Methode*) empregado por Kierkegaard. Antes de analisar as observações desfavoráveis ao método do ensaio, cabe citar a passagem na qual A apresentaria este método. Diz o pseudônimo:

Se eu imaginasse dois reinos que estabelecessem fronteira um com o outro, e um deles me fosse conhecido e com bastante rigor, mas o outro me fosse totalmente desconhecido e se, por mais que eu desejasse tal coisa, me tivesse sido vedada a entrada naquele reino desconhecido, então, eu seria todavia capaz de produzir em mim uma representação desse reino. Ia andando até às fronteiras do reino meu conhecido, seguia sempre pela fronteira e, enquanto fazia isto, descreveria com este movimento o contorno daquele país desconhecido, obtendo uma representação geral, apesar de nunca lá ter posto os pés. (KIERKEGAARD, 2013, p. 101-102)

A coloca-se na posição de um apaixonado pela música, um diletante. Ela é, portanto, o reino desconhecido que ele deseja conhecer pelas fronteiras na divisa com o reino que, para ele, é conhecido, a saber, a linguagem. Foi dito acima que a música é concebida no ensaio como um tipo de linguagem, o único que pode expressar verdadeiramente a sensualidade sensual. E isto parece ser, segundo entendemos, o que pode ser apreendido entre a fronteira da linguagem com a música: a passagem do som melodioso à palavra concreta, que é também melódica, mas em grau menor. Assim, se em certo momento A afirma que a palavra é superior ao som musical, uma vez que designa algo mais aparentado ao espírito, ele tem por objetivo, justamente, posicionar o leitor de modo que possa perceber o que a música, em si, pode falar.

Não é negado que a música possa tratar de temas religiosos, é dito, contudo, que ela encontra sua expressão maior na esfera dos sentidos. Isto é, o interesse de A é encontrar o elemento primordialmente musical da música, o que ele encontra é precisamente que esse elemento consiste numa linguagem puramente estética, que afeta imediatamente o corpo, mas que, ainda assim, afeta-o como um meio de linguagem associado ao espírito, podendo afetar o ouvinte de modo espiritual, ainda que do ponto de vista do demoníaco.

Se, a partir do seu reino conhecido, A intenta conhecer o reino desconhecido, deve-se atentar que o objetivo é, conhecendo a linguagem, familiarizar-se com o contorno do reino da música, isto é, o pseudônimo busca a essência da música. É como se dissesse que, sendo a essência da música a musicalidade que se dirige aos sentidos, ela, mais do que qualquer outro meio, pode identificar-se com a sensualidade em seu mais alto grau.

Desse modo, a crítica de Janz de que a música não é um terreno plano e uniforme, que não poderia ser conhecido com base num método topográfico, e que, apesar das semelhanças entre música e literatura, afirmar que se pode conhecer a música pelo conhecimento da literatura é uma afirmação ousada, perde sua força, pois não se trata de, pela fronteira dos meios de comunicação da linguagem concreta, delinear a música como um todo, mas sim o seu limite, o seu cerne ou essência. Janz prossegue, alegando que ao ver na linguagem concreta um meio superior à música, Kierkegaard teria desconsiderado o esforço (*Mühe*) desprendido pelos escritores para comunicar seus assuntos interiores, e quão mais fácil é para a música nos deixar vivenciar sentimentos como o amor, ódio, prazer e tristeza. A conclusão, segundo Janz (1957, p. 378), seria a de que Kierkegaard teria, ao fim e ao cabo, uma má relação com a música e, ainda, escolhido um método infeliz para conhecê-la.

Diante de tais acusações, A teria a saída retórica de que sabe muito bem que não pertence “à tribo escolhida dos entendidos em música” e que fala na posição de um

prosélito. Enquanto prosélito, estaria consciente de que aquilo que apresenta é tão somente uma migalha que, veja bem, pode conter algo singular, ainda que “debaixo de uma vestimenta pobre” (KIERKEGAARD, 2013, p. 101). Falando do ponto de vista de um amante da música de Mozart, pretende comunicar algo nessa condição. Contudo, sua retórica indica, segundo entendemos, que seu texto não é, e nem quer ser, um exame detido da ópera de Mozart ou da música em geral, e sim apontar que a música, no seu cerne, é sensualidade que se dirige, para além do deleite com a obra de arte, a incitar um modo de vida. Cabe ao leitor sentir que a migalha oferecida no texto deve ser por ele encontrada por meio do correto posicionamento no texto. O ouvido, o mais espiritual dos órgãos, deve aprender a ouvir atentamente. Não por outro motivo, A relata sua experiência de amante da música que, passo a passo, foi aprendendo a ouvir detidamente:

Diz a velha experiência que não é agradável esforçar dois sentidos ao mesmo tempo, e utilizar muito a vista, ao mesmo tempo que se tem o ouvido ocupado, torna-se assim factor de frequente perturbação. Por isso, quando se ouve música, há tendência para fechar os olhos. Isto aplica-se em maior ou menor grau a toda a música, e a Don Juan in *sensu eminentiori*. (KIERKEGAARD, 2013, p. 157)

Assim, A, ao ir ao teatro, procurou um lugar recôndito onde pudesse, sem maiores perturbações, desfrutar, não da unidade dramática da ópera que, comparada ao elemento musical, é imperfeita, mas para aprender a ouvir, e, quanto mais julgava ter entendido a musicalidade da peça, tanto mais se distanciava do que pudesse roubar a atenção dos ouvidos.

Houve alturas em que teria dado por um bilhete, agora nem sequer preciso de pagar um táler por um bilhete. Fico cá fora no corredor, encosto-me à divisória que me separa dos lugares do espectador, então, o efeito produzido é fortíssimo, é em si mesmo um mundo, apartado de mim, não sou capaz de ver nada, mas estou suficientemente perto para ouvir e, contudo, infinitamente longe. (KIERKEGAARD, 2013, p. 157)

Considerações finais

O esforço de A para redigir um texto musical é, assim, além de um esforço para posicionar corretamente o leitor de modo a que possa ouvir o clamor de Don Juan, mostrar, pela musicalidade do texto, que o leitor deve aprender a ouvir corretamente, buscando se distanciar de tudo aquilo que é secundário à atenção dos ouvidos. E busca desenvolver no texto esse objetivo para que o leitor, ainda, perceba que a voz, cantada e melodiosa, ou falada, usando palavras concretas, tenha o poder de comunicar ideias que se relacionam diretamente com a vida do ouvinte, ou, no caso, com a vida do leitor-ouvinte. A figura de Don Juan, portanto, é a representação do poder da voz e do que ela fala. Tema tão caro ao pensamento de Kierkegaard e à sua concepção de linguagem. Os desdobramentos deste projeto, porém, são assuntos para outro momento.

Referências bibliográficas:

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: A lógica da arte e do poema*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. São Paulo: Editora Vozes, 1993.

BUCHENAU, S. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DUMOUCHEL, D. A. G. *Baumgarten et la naissance du discours esthétique*. *Dialogue*, vol. 30, no. 4, p. 473-501, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0012217300011823>. Acesso em: 18 jun. 2023.

KIERKEGAARD, S. *Kierkegaard's Journals and Notebooks, Volume 3: Notebooks 1-15*. Edited by Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmmse, Joel Rasmussen, Vanessa Rumble, and David D. Possen. Princeton: Princeton University Press, 2010.

_____. *Os Estádio Eróticos Imediatos ou o Erótico Musical*. In: _____. *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida (Primeira Parte)*. Tradução do dinamarquês, introdução e notas de Elisabete M. Sousa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013, p. 81-171.

JANZ, C. P. *Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt an seiner Auffassung von Mozarts "Don Juan"*. *Die Musikforschung*, 10. Jahrg., H. 3, p. 364-381, 1957. Disponível em: <https://doi.org/10.52412/mf.1957.H3.2611>. Acesso em: 18 jun. 2023.

TOLLE, O. *O nascimento da estética no século XVIII*. São Paulo: Editora Clandestina Ltda., 2015.

ZIOLKOWSKI, E. J. *Kierkegaard's concept of the aesthetic: a semantic leap from Baumgarten*. *Literature and Theology*, vol. 6, no. 1, p. 33-46, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23925235>. Acesso em: 18 jun. 2023.

Recebido em: 25 mar. 2022 — **Aceito em:** 29 maio 2023.