

# Kant e a música clássica

Ricardo M. Nachmanowicz

**D**o ponto de vista histórico e no que tange ao recorte temporal, circunscrever a filosofia de Kant junto ao tema da música clássica instrumental é adentrar em uma zona de conforto. Joseph Haydn (1732-1809), compositor símbolo do período clássico, pôde acompanhar o nascimento e a lastimável morte do fenômeno Mozart. Beethoven, aluno de Haydn, na altura do falecimento de seu antigo mestre, já havia composto não menos do que seis sinfonias. Kant (1724-1804) por sua vez edita a *Crítica da Faculdade do Juízo* no ano de 1790. Mozart a essa altura já havia composto toda a sua obra e falecido no ano seguinte, 1791. Kant edita no ano de 1798 a *Antropologia*, e, assim como Haydn, possui uma excelente obra de maturidade.

Contudo, do ponto de vista acadêmico, o tema é repleto de controvérsias. As primeiras já se notam pouco depois da segunda edição da *CFJ*<sup>1</sup> [1793] no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung* (VIDEIRA JUNIOR, 2009). No ano de 1801, nesse periódico, Johann Triest confere à música o conceito de “música pura” contrariando o uso que fez Kant de uma mera “música aplicada”, sempre ligada ao recitativo. Michaelis concede à música a melhor posição dentre as *belas artes*, também contradizendo o texto de Kant e animando o movimento da autonomia da arte musical (VIDEIRA, 2010).

Posterior à essa geração de comentários e fora do âmbito da crítica imanente, Schopenhauer faz um duro ataque à concepção geral da estética de Kant. Afirma

---

<sup>1</sup> Crítica da Faculdade do Juízo.

que Kant detinha “pouca sensibilidade para a arte”, e que provavelmente “nunca teve a ocasião de ver uma obra de arte significativa” (SCHOPENHAUER, 1985, p. 177-178).

Passados mais de duzentos anos, o cenário não é muito diverso. Estaríamos de certa maneira replicando as formas mais clássicas das primeiras recepções da *CFJ*: entre críticas concernentes à sua pessoa (*ad hominem*) e críticas inerentes ao sistema.

A herança dos comentários de Schopenhauer, em certa medida, estimulou um interesse mais próximo ao biográfico e com alguma verve filológica. Um exemplo desta verve nos dá o artigo de Ubirajara Marques (2015), *Os tons harmônicos e o “fundamento das representações”*. Breve comentário a uma anotação de Kant sobre uma metáfora musical de Eberhard, indicando alguma proximidade de Kant com a terminologia acústica. Ainda nesta mesma verve há o artigo de Maria João Branco (2013), especulando sobre patologias de escuta em *Musicofobia, musicofilia e filosofia. Kant e Nietzsche sobre a música*.

Aqueles que buscam uma leitura inerente ao sistema kantiano demonstram, assim como há 200 anos, um misto de concordância com crítica, alguns buscando referenciais bibliográficos kantianos complementares ao texto da *CFJ*.

O trabalho de Rohden, *Um sentido pré-político da música em Kant* (MARQUES, 2010), exemplifica esta característica ao criar um diálogo com o texto da *Antropologia* (1798). Um verdadeiro exemplo de virtuosismo desse expediente encontramos no artigo de Cecchinato (MARQUES, 2010), onde a passagem harmônica entre diferentes obras de Kant, incluindo obras pré-críticas, dão lugar à temática tão contemporânea do silêncio, subscrita à compreensão do século XVIII.

Outra tendência observada é a da busca por referenciais teóricos que não aqueles consagrados pela estética. Podemos reconhecer neles a ascensão de um interesse epistemológico pela música, que perpassa obras kantianas como a *Crítica da Razão Pura*, considerando a música enquanto objeto de conhecimento e analisando a percepção musical qualificada. Incluem-se aqui o trabalho de José de Almeida Marques (MARQUES, J. 2010) que introduz um problema concernente à *Segunda Analogia da Experiência* para a compreensão do fenômeno musical. Citamos um trecho de sua conclusão:

É um pouco frustrante, portanto, que a argumentação kantiana tenha permanecido tão presa aos paradigmas visuais, arriscando-se a transmitir a impressão de que seu campo de aplicação é menos geral do que se poderia esperar. Ao transpor os mesmos raciocínios e conclusões para o campo da percepção musical e à apreensão dos fenômenos melódicos e harmônicos, pretendi [...] ressaltar a fecundidade da abordagem kantiana através de sua aplicação a um novo campo de relações [...] (MARQUES, J. 2010, p. 140).

Inclui-se o meu próprio trabalho sobre Kant, respectivamente em: a) *Lógica e Música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick* e b) *A tensão entre fenomenologia e teoria nos comentários de Kant sobre a música* (NACHMANOWICZ, 2014; 2015). Onde analiso o objeto musical em sua conceitualidade a partir da epistemologia kantiana.

Há também um artigo do *Huffpost* – edição italiana – com autoria de Giovanni Giammarino (2014), que trata sobre a relação entre o engenho temático e a percepção da forma musical a partir da *Primeira Analogia da Experiência*. Giammarino dá destaque ao núcleo motivico-temático, porém, analisado do ponto de vista da causalidade e do princípio de permanência da substância.

Por fim, há também abordagens “extrínsecas”. O artigo de Ubirajara Marques (2009), *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* aborda a música em uma função metafórica e analógica, enquanto enseja um tipo de leitura estrutural da obra kantiana. Por ser uma abordagem extrínseca, poderíamos dizer que este trabalho se diferenciaria das demais produções que acabamos de caracterizar; porém, assim como as demais, ela não é apenas exegética.

Caracterizo sinteticamente o campo musical analisado por kantianos e demonstro minhas credenciais filosóficas, a fim de contextualizar o seguinte inquérito que levo a cabo neste artigo, que consiste em buscar identificar quais seriam os objetos musicais que a estética kantiana assinala em sua terceira *Crítica*. Busco identificar o “repertório” inerente à construção teórica kantiana, ou seja, a partir e exclusivamente da orientação que sua pretensão explicativa fornece do fenômeno musical – evitando qualquer meta-explicação e evitando inferir esse repertório de algum caráter ou da própria biografia de Kant.

A argumentação se divide entre as seções I e II. A primeira recolhe aspectos da estética de Kant que remetem ao período barroco [*Affektenlehre*]. A segunda

analisa aspectos da estética kantiana que remetem ao engenho, atitude e concepção da música clássica e do movimento da autonomia da arte musical.

## **1 A centralidade das *belas artes***

O século XVIII foi para a música europeia um importante momento de transição. Inicialmente o contexto cultural exprimiu a máxima hegemonia do barroco, incluindo o uso do termo “barroco”, quase não utilizado no século anterior (HAUSER, 2003). Há que se destacar que na música a estética comum ao barroco têm origem desde o passado da *Camerata Fiorentina* e se estende até as opulentas, sofisticadas e fortes construções de Vivaldi e Bach.

Ainda assim, o século XVIII deu lugar ao fim do prestígio pelo barroco, dando espaço ao rococó. Na história da música, o rococó antecipa o clássico e por isso concorre com a música barroca. A razão está no desenvolvimento da forma sonata por Carl Phillip e Johann Christian Bach, que impulsionou definitivamente a conformação da música clássica e o discurso da autonomia da forma musical. É também do século XVIII a primeira dissidência estético/poética da conhecida teoria dos afetos [*Affektenlehre*] barroca. O sentimentalismo pré-romântico [*Empfindsamkeit*] das duas décadas finais do século, entendeu que os conceitos de “sublime”, “sensibilidade” e “natureza” (DAHLHAUS, 1989, p. 61), conjugados na música de expressão instrumental, prescindem de qualquer expressividade semântica. Deste ponto em diante dominam as estéticas musicais puramente instrumentais de base clássica e romântica (DAHLHAUS, 1989). O *Barroco*, o *Rococó*, o *Clássico*, o *Empfindsamkeit*, o *Sturm und Drang* e o *Romântico*, podem ser igualmente vistos como movimentos influentes dentro do século XVIII.

Contudo, em seu final, o século XVIII exigiu difíceis escolhas, e, por isso, uma dose de engajamento por parte dos músicos, críticos e interessados na arte musical. Não há dúvida de que Kant foi um proponente cultural importante, porém, quais vetores culturais sua proposta carregava, ou, qual a originalidade de sua estética musical?

Segundo Ricardo Pinilla, Kant apresentava uma filiação bastante tradicional com a cultura europeia de influência francesa, mesmo antes de compor a sua estética:

Kant pertence ainda a essa cultura centro europeia que baseava a legitimidade da arte em sua capacidade de expressar ideias morais, mas, por sua vez, assiste a germinação da ideia da autonomia da arte pela arte, em autores como Karl Philipp Moritz, de onde a música desempenhará um papel crucial no processo da práxis artística (PINILLA, 2013, p. 87).

Essa relação entre arte e moralidade é também comentada por Weatherston, enquanto traço sistemático da filosofia de Kant:

Uma ideia estética é uma representação que anima o pensamento através de suas ricas associações [§49 (314)]. É essa ideia estética que permite a obra de arte expressar ideias morais. A rica associação de uma ideia estética faz aparentar estar indo além da experiência, assim como as ideias racionais fazem (WEATHERSTON, 1996, p. 57-58).

Essa orientação de Kant, por si só, já o afasta da esfera da autonomia da arte. Há que se recordar que a *CFJ* vem à tona cinco anos após o importantíssimo trabalho estético de Karl Phillip Moritz, de 1785, cujo título já anuncia o programa estético da autonomia: *Tentativa de unificação de todas as ciências e belas-artes sob o conceito de completos em si mesmos* (WOODMANSEE, 1981). Em 1788, e faltando ainda dois anos para a publicação da *CFJ*, Moritz escreve uma estética autônoma apropriada à música clássica (DAHLHAUS, 1978, p. 285). Woodmansee (1981) sugere que não haveria como Kant ter deixado de travar contato com essas obras de Moritz. O fato mais sugestivo é o de que o texto de 1785 havia sido publicado no volume de março, junto a uma publicação de Kant: *Sobre os vulcões da Lua*.

Embora não seja citado na obra de Kant, Moritz introduz dois termos muito caros à estética kantiana: “finalidade interna” e “desinteresse”. Contudo, Moritz cria uma estética orientada aos objetos e não ao juízo. Assim, a arte será tão mais bela quanto mais desinteressado for “o objeto”; ou seja, se não for um objeto ligado à utilidade.

Encontramos na *CFJ* os conceitos de “finalidade sem fim” e “desinteresse”, orientados pela perspectiva transcendental. A finalidade interna de Moritz é convertida em uma “finalidade sem fim”, ou seja, uma dinâmica subjetiva que não se situa no objeto, mas em um jogo entre as faculdades de conhecimento do sujeito. A finalidade sem fim em Kant ilustra a não obrigatoriedade, e, na verdade, a tendência geral da experiência estética em não conformar

conceitualmente um objeto em seu fechamento mereológico e na representação de um fim: “Ora, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão [*Einsicht*], segundo sua possibilidade, aquilo que observamos” (KANT, 2005, p. 33).

Uma vez que não há uma finalidade cumprida, Kant radicaliza o conceito de desinteresse, adotando um desinteresse não apenas na utilidade do objeto, mas no entendimento do próprio objeto. Diferente de Moritz, para Kant o juízo estético é quem é autônomo e não cada obra de arte ou cada gênero artístico. Por isso, o que realmente importa no sentimento da beleza kantiana é a forma do juízo e não a forma do objeto. Como podemos observar, o giro transcendental implicou em algo além de uma mudança da perspectiva teórica. A própria fenomenologia da experiência estética que a ilustra não pode ser a mesma em Moritz e em Kant.

Moritz está interessado no modo como a experiência de cada obra de arte se liga a um órgão sensorial e como cada um é capaz de originar objetos estéticos belos por si mesmos. A experiência estética da arte em Kant, além de se unir à contextos de sociabilidade e moralidade, busca por uma centralidade da subjetividade e da imitação da espontaneidade da natureza. Em seu conjunto, as premissas de Kant em muito coincidem com as do próprio barroco:

A concepção artística do barroco é, numa palavra, cinemática; os incidentes representados parecem ter sido entreouvados por acaso e observados em segredo; qualquer indicação que possa denunciar uma reflexão ao observador é apagada, tudo se apresenta em aparente concordância com o puro acaso [...] isso constitui, uma vez mais, uma tentativa de suscitar no observador o sentimento de inescrutabilidade, incompreensibilidade e infinidade da representação — uma tendência que domina toda a arte barroca (HAUSER, 2003, p. 447).

Estas diretrizes poéticas são encontradas nas linhas teóricas de Kant ao conformar o gênio artístico e as atividades reflexionantes do juízo, respectivamente, o acaso da natureza e a inescrutabilidade não determinada do juízo estético.

Mesmo assim Pinilla (2013) e Woodmansee (1981) enxergam em Kant um aliado do discurso da autonomia. Historicamente, o discurso do juízo de gosto inicia-se com o empirismo inglês (Hume e Burke) e é encerrado com o próprio Kant, sem continuidade no interior das estéticas autônomas subsequentes. Contudo, o intercâmbio teórico foi muito intenso no período, e uma análise

mais detalhada pode mediar em que porção Kant foi absorvido pelos novos estetas. Nosso empenho consiste em localizar a referência fenomenológica das proposições de Kant, portanto, uma engenharia reversa.

### a. O status *belas artes* para a música

A classificação das *belas artes* torna-se tema da estética a partir da obra de Batteux no ano de 1746 ao distinguir as artes mecânicas daquelas que visam o deleite. Ao fazer essa distinção define o conceito de *belas artes*, incluindo a música, a pintura, a escultura, etc. A arquitetura e a eloquência acabam ficando fora da classificação e tidas como mistas.

Em Kant, a classificação das *belas artes* é, ao mesmo tempo, um alinhamento com a tradição francesa e uma abertura ao diálogo com os alemães. Uma abertura, e não exatamente um diálogo com as figuras de Baumgarten, Mendelssohn e o próprio Moritz (WOODMANSEE, 1981), o que torna o conceito de *belas artes* em Kant restrito quase que exclusivamente à sua pessoa. Curiosamente, a *CFJ* foi apropriada logo depois de sua publicação por uma nova geração de críticos.

A crítica musical jovem representada por Triest e Michaelis (DAHLHAUS, 1989) se virou não contra a filosofia de Kant, mas sim de sua classificação das *belas artes* e da posição relativa reservada à música. Uma geração que defendia a autonomia da música clássica.

Michaelis concorda com Kant em classificar a música enquanto livre jogo da imaginação (VIDEIRA, 2010), e demais propriedades conferidas por Kant. O ponto de discórdia não incide sobre a ferramenta analítica e teórica de Kant. Michaelis concebe a música como a mais original e mais ideal de todas as artes, uma intuição longe do alcance da teoria de Kant. Subentende-se, também, uma disputa pela prevalência do repertório clássico e romântico, uma disputa que não deixou de ser política, pois disputava campos da cultura.

Fora do campo da disputa cultural, analisado do ponto de vista imanente, as premissas assumidas por Kant para as *belas artes* ainda assim demonstram coerência:

Pois em toda arte bela, o essencial consiste na forma que convém à observação e ao ajuizamento, e cujo prazer é, ao mesmo tempo, cultura e dispõe o espírito para ideias. Por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos; não consiste na

matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo [...] (KANT, 2005, p. 171).

Com um único parágrafo, Kant se distingue das tradições inglesa e alemã ao postular sua não identidade com a finalidade do prazer e com a própria matéria das sensações. Contudo, mantém a importância da forma do ajuizamento. Sua originalidade consiste, portanto, na centralidade das ideias estéticas.

Uma das definições de *bela arte* encontra-se na *expressão* de ideias estéticas (KANT, 2005), mas o que seria exatamente essa *expressividade* das ideias estéticas, Kant não nos diz. Há apenas uma forma análoga com a linguagem e sua estrutura expressiva: palavra, gesto e tom<sup>2</sup>. “Somente a ligação desses três modos de expressão constitui a comunicação completa do falante” (KANT, 2005, p. 166).

Estes três modos são desdobrados nos respectivos movimentos: 1. articulação do pensamento; 2. gesticulação da intuição e 3. modulação da sensação. Em conjunto, essas são as condições para a beleza artística, movimentando nosso ânimo e criando ideias estéticas.

À música falta a possibilidade de: 1. “articulação” do conceito; e 2. gesticulação figur<sup>3</sup>. Já a poesia é uma arte “elocutiva” e contém uma *expressão* completa, sendo o exemplo paradigmático da beleza na arte, é, portanto, uma *bela arte* (KANT, 2005, p. 166). A escultura e a pintura, enquanto artes “figurativas”, visto que ilustram figuras no espaço com o auxílio da intuição e da sensação, (KANT, 2005, p. 167) encontram-se em uma posição intermediária.

Possuindo apenas um atributo dentre a tríplice estrutura da *expressão*, a música encontra-se em um campo limítrofe para as *belas artes*. Sua categoria é a do ‘belo jogo da sensação’, o que a coloca próxima aos desenhos à la grecque e dos temas de papel de parede: “Também se pode computar como da mesma

<sup>2</sup> Diferente do original em alemão [*Tone*] a tradução de Rohden e Antônio Marques (KANT, 2005) opta por “som”. Como esclarecido por Nuria Sánchez Madrid (2012, p. 52) o ‘*Tone*’ kantiano é um conceito largamente utilizado e uma importante metáfora, não restrita a materialidade do som. Por isso alteramos a citação com vistas a atualizar a tradução.

<sup>3</sup> A título de curiosidade, e fazendo eco às críticas de Triest e Michaelis, o conceito de *figura* remonta à própria nomenclatura musical de *motivo*. O termo em alemão *motiv* foi traduzido para o inglês como *figure*. Ambos significam a menor parte de um *tema* musical. *Tema* passa a ser usual em música a partir do séc. XVIII, *motiv* a partir do século XIX e sua tradução por *figure* era corrente na língua inglesa já nos primeiros anos do século XX. Os dois termos, *motivo* e *figura* possuem raízes em concepções discursivas e retóricas. *Tema*, indicando propriamente o tópico do discurso, e *figura*, indicando a forma como um tema é expresso, como na figura metafórica.



espécie [belezas livre] o que na música denominam-se fantasias (sem letra), e até a inteira música sem texto (KANT, 2005, p. 49)”.

Diferente das demais artes, a música é caracterizada enquanto arte da modulação da sensação, ou seja, orientada para a variedade da excitação dos sentidos em seus diversos graus ou tons. Isto significa que é possibilitada enquanto arte pelas tensões provocadas nos órgãos sensitivos (KANT, 2005), uma posição comum à fisiologia de Burke (1993), mas assumida em tom pejorativo em Kant.

Ao associar a música com os mecanismos fisiológicos e com as respostas corporais prazerosas, Kant introduz um princípio moral intermediário entre arte e prazer. Seu mal estar em relação ao sensualismo musical quer-se validado a partir de um princípio que remonta ao comentário da ética aristotélica, que reprova o comportamento daqueles que, assim como Sardanápalo, viviam uma vida bestial e cercada apenas por gozos.

Se a música for somente um meio para a fruição de prazeres não mediados pela racionalidade e moralidade, então não haverá espaço para a ideia estética, assim como não haverá lugar para a música nas *belas artes*.

Se as belas artes não são próximas ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é o apontado por último. Elas, então, servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos tanto mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio através de um tornar-nos sempre ainda mais inúteis e descontentes com nós próprios (KANT, 2005, p. 171).

Segundo Kant, a arte sonora [*Tonkunst*] ocupar-se-ia com a temperança das sensações auditivas, o que seria possível através do controle das proporções matemáticas (KANT, 2005, p. 174) com o propósito de não sucumbir a atrativos hedônicos. A arte sonora se eleva quando pratica um análogo da arte da felicidade epicurista<sup>4</sup>, controlando com prudência as fontes do prazer. Mesmo assim, sua natureza sensível acaba por requerer também alguma variedade para manter o interesse na audição, o que confere uma característica “transitória” à música (KANT, 2005, p. 174).

---

<sup>4</sup> Segundo Kant, a doutrina de Epicuro é ainda limitada, pois dá vazão apenas a sentimentos de prazer interessados. Ainda de acordo com Kant, Epicuro acaba implicando, erroneamente, a complacência intelectual e moral a esse mesmo deleite análogo ao bem estar corporal (KANT, 2005).

A resolução de Kant para a música e sua possibilidade de produzir uma ideia estética, fica assim condicionada:

Pois embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa como a poesia sobrar algo para a reflexão, ela contudo move o ânimo de modo mais variado e, embora só passageiro, no entanto mais íntimo; mas ela é certamente mais gozo que cultura (o jogo do pensamento, que incidentalmente é com isso suscitado, é simplesmente o efeito de uma associação, por assim dizer, mecânica); e, ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das belas artes. Por isso ela reivindica, como todo gozo, alternância mais frequente e não suporta a repetição reiterada sem produzir tédio. O seu atrativo, que se deixa comunicar tão universalmente, parece repousar sobre o fato de que cada expressão da linguagem possui no conjunto um som [*Tone*] que é adequado ao seu sentido; que esse som [*Tone*] mais ou menos denota um afeto do falante e reciprocamente também o produz no ouvinte, que então inversamente incita também neste a ideia que é expressa na linguagem com tal som [*Tone*]; e que, assim como a modulação é, por assim dizer, uma linguagem universal das sensações compreensível a cada homem, a arte do som [*Tonekunst*] exerce por si só esta linguagem em sua inteira ênfase, a saber, como linguagem dos afetos, e assim comunica universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a ela [...] (KANT, 2005, p. 173).

Soma-se à *expressividade* — definida como análoga à linguagem — a necessidade de uma *mimesis* com o afeto. Na linguagem, o tema e a figura são elementos-chave de um discurso. Em uma ode, a “figura” do elogio se conjuga a um “tema”, como na apologia de Sócrates ou na “Ode à cebola”, de Neruda. O terceiro elemento está na oralidade, composta por elementos da prosódia, o que caracteriza a parcela sensível da expressão.

Kant propôs que a prosódia da fala mantém uma relação durável com os demais modos de expressão, desde que a significação fique a encargo do pensamento, da figuração e do signo sonoro, e não do som sensível. Mesmo assim, essa relação não está perfeitamente descrita. Afinal, os músicos imitam a prosódia da língua ou apenas a prosódia associada aos discursos de afeto? De todo modo, essa é uma relação sem fundamento *a priori*. Na continuidade, Kant infere que desse procedimento, de um modo ou de outro, ligado à prosódia, a música constrói uma linguagem derivada, a “linguagem dos afetos”. Essa não é uma concepção original de Kant. Ocorre que Kant serve-se dessa formulação que era um pano de fundo comum ao barroco. A ideia de uma linguagem dos afetos, hoje, é vista como parte de um estágio pré-científico tanto da psicofísica,

acústica e linguística, quanto da própria estética musical. Mas não há como negar sua forte influência durante os séculos XVII e XVIII, tendo Rousseau como um importante representante. De todo modo, essa é uma concepção que pode ser remetida até mesmo a Platão e Aristóteles (MADRID, 2012, p. 53).

Sobre o status final da música dentre as *belas artes*, Kant conclui que toda a *bela arte* é definida pela integridade do modo como *expressa* uma ideia estética. Sua integridade está analogamente definida pela completude de sua *expressão* (KANT, 2005), enquanto é capaz de produzir um excedente *formal*, deixando mais material, tanto a imaginação quanto ao entendimento, de forma que reflexionem e não determinem um conteúdo conceitual, mas sim uma ideia estética. No caso musical, a *beleza* só pode ser expressa com um mínimo de integralidade: a *expressão* de afetos sob sensações sonoras. Portanto, a ideia estética musical é inteiramente dependente da capacidade mimética da “forma” de um afeto.

Essa formulação deixa a arte musical em uma posição crítica. A música deve evitar que o prazer se concentre nas sensações sonoras, na atratividade e no gozo provocado pela *matéria* das sensações (KANT, 2005) para se transportar desinteressadamente à forma de um afeto expresso.

## **b. A linguagem dos afetos em Rousseau**

A consideração kantiana sobre a música é devedora de uma concepção da linguagem dos afetos. Isso quer dizer que, para Kant, a *bela arte* musical é aquela que executa uma tal linguagem em sua prática. E essa é uma orientação decisiva para compreendermos o repertório musical associado à estética de Kant.

A “linguagem dos afetos” foi a concepção estética hegemônica do barroco, concepção que se tornou uma verdadeira ideologia musical no período. Sua origem está diretamente ligada ao humanismo e a pequenos círculos de intelectuais e músicos, que se formaram a partir da segunda metade do século XVI. Esse é o caso da música *reservata* e da *Ars subtilior*. Um grande impulso teórico e científico foi dado no século seguinte com Descartes, em seu tratado *As paixões da alma* (1649) e mais especificamente para a música com o *Compendium musicae* (1638). A concepção é absorvida pelos círculos musicais que o transformam em uma verdadeira técnica de composição e poética musical. Esse é o caso de J. Mattheson com a edição de *Der Vollkommene Capelmeister*

(1739), onde estabelecia relações precisas e universais entre tonalidades musicais e afetos.

Na narrativa de Rousseau sobre a origem da música, constante no *Ensaio sobre a origem das línguas* (1756), encontramos paralelos e diferenças com Kant. A diferença mais notável está no conceito geral de *bela arte*. Para Rousseau, essa é caracterizada tão somente pelo conceito de imitação (ROUSSEAU, 1983). A proximidade entre ambos encontra-se na consideração da forma melódica como uma construção superior à mera sensação. Para Rousseau, a melodia é uma construção que delinea intencionalmente uma forma, e não uma operação regida por uma ciência natural, a melodia é a condição de elevação da música à *bela arte*: “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, 1983, p. 189).

Sua polêmica contra Rameau não é nada mais do que o reflexo dessa teoria dos afetos. A polêmica consistiu na tese de Rousseau de que as possibilidades harmônicas não preenchem uma condição suficiente para se construir uma *bela* melodia. Rousseau reivindica um critério estético supostamente superior, a *mímesis*. De acordo com Rousseau, os critérios musicais imanentes não são suficientes para dotar o som de beleza e deveriam se reportar aos afetos, possibilitado pelo recurso à melodia. Ou seja, a melodia é o recurso musical que propriamente mimetiza:

[...] 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, 1983, p. 190).

Nesse ponto a estética de Kant pouco se diferencia de Rousseau. A melodia é o veículo privilegiado do afeto porque imita a prosódia, que por sua vez se liga a um afeto em uma dada língua. A concepção de Rousseau é portanto uma concepção “letrada” (epistemológica), se comparada com a obra *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), de Mattheson, que dava contornos técnicos e verdadeira literalidade à sugestão de uma correspondência entre afetos e música.

Por outro lado, sem implicar uma estética com contornos filosóficos, Jean-Philippe Rameau havia escrito o *Traité de l'harmonie* (1722), assente em critérios objetivos da escuta. Não há alusão à poética ou teoria dos afetos, apenas à autonomia da arte e da beleza musical (BENASSI; VICTORIO, 2014, p. 34). O trabalho de Rameau foi crucial para a elaboração de uma linha contígua entre a música instrumental, a música tonal e o futuro discurso da autonomia estética da música. Rousseau por sua vez faz parte da tradição barroca e é, assim como muitos outros, um crítico da música instrumental e autônoma. Seu comentário sobre a estrutura formal da sinfonia é ilustrativo. Assim comenta sobre o primeiro movimento [*allegro*]: “[...] um alegre — enquanto oposto ao cantábile adagio, imitativo da música vocal, e, portanto, em movimento — não era nada mais do que um ruído agradável ou calmo que [...] deixa o coração frio” (DAHLHAUS, 1991, p. 60).

Kant e Rousseau possuem juízos não coincidentes sobre a importância da emoção e do prazer enquanto efeito da música sobre o corpo humano. De todo modo, ambos ressaltam esse poder que a música possui em revirar os estados de ânimo e produzir prazer. Rousseau concebe a arte musical como excitante dos sentidos, mas para além dos sentidos, a arte deve exceder o prazer até que se torne voluptuosidade (ROUSSEAU, 1983). Kant, de plectro luterano, concede que a música imita características afetivas do discurso, mas porque ajuíza mal essa lascividade, acaba por colocar em suspenso seu valor de *bela arte* avaliando a capacidade de gerar algo que não apenas prazer. Para preservar uma contiguidade entre valor estético e valor moral, Kant considera uma diferença entre *forma* e *conteúdo* do afeto. Sendo o *conteúdo* o sentimento passional que se experimenta, e a *forma*, o contorno prosódico da expressão da linguagem, que a música nos predispõe enquanto alusão. “[...] exige simplesmente a alternância das sensações, cada uma das quais tem sua relação com o afeto, mas sem o grau de um afeto, e desperta ideias estéticas” (KANT, 2005, p. 224).

Nesse sentido, Kant se vinculou à tradição barroca e a aperfeiçoou, adicionando contornos epistemológicos que, em alguma medida, se tornaram antagonísticos à concepção da música clássica.

### c. A música instrumental é bela?

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant não é taxativo quanto a classificação da música. Embora em diversas passagens seja possível concluir que a música não cumpra os requisitos de uma *bela arte*, Kant julga com parcimônia. Diz ser a

música uma *bela arte*, porém, “ajuizada pela razão”, ocuparia o último lugar dentre as *belas artes*. Alterando-se o critério, levando em conta o “*movimento do ânimo*”, a música ficaria com um honrado segundo lugar (KANT, 2005, p. 173). Mas caso o critério fosse a promoção da cultura, então novamente o último lugar seria conferido à música (KANT, 2005). Em tom de ironia um primeiro lugar é concedido: “[...] o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo a sua amenidade” (KANT, 2005, p. 174).

No texto da *Antropologia* (1798), mais tardio, Kant (1935, p. 142) muda o tom dessa classificação:

[...] ou inclusive a música. Pois essa última somente é *arte bela* (e não meramente agradável) porque serve de veículo à poesia. Tão pouco há entre os poetas tantas cabeças levinas (incapazes para o negócio) como entre os músicos, porque aqueles falam também ao entendimento, estes meramente aos sentidos.

De modo diverso se pronunciava Michaelis: “Michaelis chega a afirmar que a música, por ser mais afeita ao trabalho livre da imaginação, por estar desligada da imitação e da conceitualidade, é por isto a arte mais original e mais ideal de todas” (MARQUES, 2010, p. 200).

As últimas décadas do século XVIII protagonizaram uma profusão de concepções estéticas, onde afinidades aparentes poderiam ser avaliadas com bastante dissemelhança. A mesma música instrumental é, aqui e ali, elogiada ao nível do ideal e criticada ao nível do medíocre.

Exemplo disso vemos na medida em que a terminologia *tema* determina distintos papéis em uma e outra tradição. Por influência da retórica, o *tema* é entendido na tradição barroca enquanto motivo discursivo, sentimento motivante ou uma expressão da língua. Para a tradição da *autonomia* musical, um *tema* passa a ser uma construção sonora, uma código inefável, uma secreta fórmula numérica, um intrincado de forma e matéria, o próprio absoluto em sua dialética, etc.

Embora muitos vejam na teoria estética de Kant uma ponte entre o classicismo e as formas pré-modernas de arte, essa ligação não se verifica especificamente no que tange à arte musical. A filosofia transcendental, naquele momento, não foi uma ferramenta suficiente para a compreensão das transformações composicionais sofridas no contexto da música clássica ; bem como não se

debruçou sobre as transformações da escuta orientada para as características imanentes da música. Segundo Kant, a arte musical é heterônoma, pois é dependente de outras artes, de expressividade oratória e de sentimentos; sendo todos esses distintos da potência sonora-musical.

## 2 A estética enquanto espelho da escuta

Até o momento, essa exposição evidenciou uma relação entre o sistema transcendental kantiano e a já conhecida “teoria dos afetos”, ou seja, evidenciou uma pertença da filosofia de Kant a um arcabouço cultural classicista, vinculado à música barroca.

A defesa da “linguagem dos afetos” acomoda um tipo de repertório que certamente não inclui os quartetos, sonatas e sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven. E assim os sinais explícitos da estética kantiana o afastam de qualquer interpretação da sua teoria pelo viés da música clássica, assim como pouco esclarecem os desenvolvimentos recentes da arte musical desde algumas décadas antes da publicação de sua terceira *Crítica*.

Bibliografias e indicações implícitas que poderiam referir Kant à música clássica são ainda exíguos. Sabe-se, por exemplo, que houve uma amizade mantida entre Kant e seu antigo aluno, o compositor Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), também natural de *Königsberg*. Sobre o compositor, que também não detém vastas referências, encontramos um livro técnico, *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance*, de Douglas Hill (2001), que identifica as partituras de Reichardt dentro do repertório para trompa do período barroco. Contudo, é citado junto a compositores do período de transição entre o barroco e o clássico. O próprio Reichardt chega a ser influenciado pelo *Empfindsamkeit* de Glück e pelo movimento *Sturm und Drang*. Sua concepção estética musical, ligada à experiência mística, se torna mesmo influente nesse círculo: “Toda arte elevada nasceu da elevação da alma humana acima dessa vida terrena. Toda arte elevada era, no princípio, linguagem dos homens com os deuses” (VIDEIRA JÚNIOR, 2009, p. 47).

É possível dizer que o discurso sobre a autonomia da arte musical de Reichardt está afinado com as produções subsequentes que chegam até Michaelis e Triest, os primeiros críticos da estética musical kantiana, com alguma possibilidade de Reichardt ter precedência nesta crítica a Kant, embora não tenhamos tido

acesso ao ano exato da publicação de sua obra *Briefe, die Musik betreffend: Berichte, Rezensionen, Essays*. Mário Videira Júnior (2009, p. 47) nos informa:

Mas, a seu ver, não seria suficiente que a música apenas se limitasse a suscitar sentimentos: seria preciso que ela ocupasse também o entendimento [*Verstand*], e isto se daria principalmente por meio da harmonia. Assim, uma parte fundamental do prazer musical deveria ser proporcionada pela atividade do entendimento. É nessa exigência que se fundamentam as críticas aos “diletantes” [*Liebhaber*], que desejam apenas desfrutar sensações agradáveis, “ser embalados docemente” pela música, e não se interessam por essa ocupação do entendimento [*Beschäftigung des Verstandes*].

Fica portanto difícil estabelecer algum paralelo entre a concepção kantiana e a de Reichardt. Esse último vislumbrava um vínculo entre entendimento e sensibilidade na experiência musical, tema que é retomado por Hanslick quase um século depois. Sua concepção da música enquanto linguagem do inefável já se adianta na concepção da música absoluta tão influente no romantismo. Quais seriam então as considerações de Kant que diriam respeito à construção musical clássica?

Um ponto aparentemente óbvio precisa ser notado: Kant lida apenas com duas situações musicais. Em uma situação a música aparece ligada às outras artes para gerar um terceiro produto artístico, são casos como o do canto, da ópera e do balé musicado. Curiosamente, Kant não pestanejou ao considerar que a imbricação entre os meios artísticos fosse algo desejável para a arte, para o sentimento da beleza e para a cultura (KANT, 2005). Fica evidente no parágrafo §52 que nem toda arte têm poder para subsistir sozinha, e, mesmo quando o tem, nem sempre é o mais desejável.

A outra situação corresponde à música instrumental, e ocupa quase todo o argumento dedicado. Se existem problemas nessas análises, se são fenomenologicamente evidentes ou não, tudo isso não invalida o fato de Kant ter se debruçado sobre a força da música pura, instrumental. Se de um lado a conclusão de Kant problematiza a autonomia da arte musical, muito por conta de seu conceito particular de *bela arte*, por outro lado, fato é que Kant empreendeu uma análise sobre a música enquanto fenômeno autônomo. Sabemos que sua conclusão é negativa, que não resguarda a autonomia musical enquanto pertencente à *bela arte*, mas nada há que impossibilite a música instrumental em ser arte deleitosa e não *bela*. Kant repreende esse tipo de arte, porém em momento algum não disse ser ela impossível de ser feita, de existir. A avaliação geral da



arte, em Kant, está ligada a um imperativo moral e de sociabilidade que torna a própria avaliação kantiana um instrumento de juízo sobre a música, e não uma análise, não há exatamente uma fenomenologia da música instrumental. Há um reconhecimento tácito da forma musical instrumental autônoma e é sobre ela que suas críticas recaem: “[...] torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão” (KANT, 2005, p. 171).

Há uma forte base moral e identidade cultural envolvidas nas decisões estético-musicais de Kant. Interessante notar que a geração posterior não demonstra esse vínculo identitário nem herda qualquer tabu. A diferença geracional parece resolver grande parte das questões deixadas por Kant. E por fim a evolução musical gerou um ganho paradigmático para a música produzida pela escola de Viena, o que tendeu a estética kantiana para o isolamento.

Uma questão filosófica se impõe. Reconhecendo que a música instrumental tenha sido o objeto de estudo prioritário da estética musical de Kant, e uma vez que a filosofia kantiana seja prioritariamente transcendental qual foi a avaliação das condições transcendentais de compreensão do fenômeno musical?

A resposta se concentra em um extenso parágrafo que pude analisar com maior detimento em um outro artigo (NACHMANOWICZ, 2015). Concentro-me aqui apenas em seu valor epistemológico:

[...] a ideia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos, conforme a um certo tema que constitui na peça o afeto dominante. A esta forma matemática, embora não representada por conceitos determinados, unicamente se prende a complacência que a simples reflexão conecta — acerca de um tão grande número de sensações que se acompanham ou se sucedem umas às outras — com este jogo delas como condição de sua beleza, válida para qualquer um; e somente segundo ela o gosto pode arrogar-se um direito de pronunciar-se antecipadamente sobre o juízo de qualquer um (KANT, 2005, p. 174).

A validade transcendental da percepção estética musical assenta em um *sensus communis* exclusivamente suscitado pela música instrumental. Essa universalidade está garantida na receptividade das sensações sonoras, e em sua apreensão orientada em porções matematicamente organizadas. Essa ordenação do material sonoro produz em nosso ânimo uma expectativa de unidade, uma expectativa de coerência para uma profusão aparentemente dispersa de sons.

Kant não está aludindo com isso a especificidade de um *stretto*, de uma coda, de um intervalo ou de uma progressão, etc. A epistemologia kantiana coloca em segundo plano a percepção musical especializada. Interessa apenas que toda e qualquer técnica musical faz produzir essa expectativa de unidade e coerência, independentemente de seu conteúdo singular. A ideia estética musical advém deste estado comum a todos, que torna a escuta um jogo formal de busca por unidade diante da multiplicidade.

Porém, uma mera expectativa de unidade não é suficiente para a formação de uma ideia estética. Falta ainda um recurso extra que motive o jogo entre unidade e multiplicidade.

Para Kant esse outro elemento não está garantido por um *nexo a priori*. O tema musical, que é uma construção contingente, atuando dentro da concepção da teoria dos afetos, imita um “afeto dominante”, que é constante durante a música. Esse afeto não é equivalente a um conceito, portanto, não está disposto ao pensamento determinado. Esse afeto também não equivale a uma figura, portanto, não se dispõe à representação da imaginação ou qualquer semântica como fazem a figura na pintura e na poesia. Qual é então o papel desempenhado pelo afeto no livre jogo das sensações?

Kant marca uma diferença com Rousseau ao considerar o afeto em seu aspecto formal. A música não possui uma expressividade linguística, ela apenas movimenta o ânimo de maneira indeterminada, e ocasiona o afeto. Mas de que maneira essa estrutura do afeto entraria na arquitetura proposta por Kant?

A passagem deixada por Kant afirma que a *ideia estética* musical consiste na antevisão de uma unidade pertencente a uma multiplicidade. Nessa relação a multiplicidade advém da profusão das notas musicais, e a unidade advém da expectativa de uma possível locupletação da sugestão dada pelo afeto imitado pela melodia.

De acordo com a “linguagem dos afetos” o arranjo harmônico/melódico evocaria um afeto específico, qualificado em uma tabela de equivalências entre afeto e tonalidade ou intervalo. O afeto vinculado ao tema musical mantém-se o mesmo durante toda a música, ou, durante um mesmo movimento musical. Podemos inferir que a ideia de uma unidade no livre jogo das sensações só pode ser ocasionada pela permanência e constância desse afeto, motivado pela

melodia. A expectativa de unidade torna-se de fato um jogo entre unidade e multiplicidade pelo fato de o tema musical ser reiterado.

A *ideia estética* musical é, portanto, uma instanciação do tipo pura, estimulada exclusivamente pela forma do afeto e sua relação com as formas profundas da sensação auditiva. Kant diz mais. Afirma ser a *ideia estética* a expressão máxima alcançada pela composição musical (KANT, 2005, p. 173), causando uma “complacência”.

Essa complacência é estruturada em etapas epistemologicamente coerentes. Descritas linearmente, Kant concebe a escuta musical enquanto processo do que se ouve harmônica e melodicamente. Dois eixos acompanham essa escuta. O ritmo, organizado em série matemática. E o afeto, que é estimulado pelas sensações melódicas. A união dessa dupla camada perceptiva fundante promove uma segunda camada, fundada. Essa nova camada é quem adentra no jogo propriamente musical. Nela escutamos “como se” uma linguagem dos afetos estivesse em processo, e, também, “como se” uma unidade se anunciasse diante da profusão sonora. Esta é uma experiência condicionada transcendentemente, embora não participe dela uma determinação do entendimento. A percepção desse processo leva à *ideia estética* de que uma unidade sintética seja formada, o que mobiliza nossa reflexão e dá a noção ilusória de que a profusão sensível requer uma profusão do pensamento. Contudo não há, para Kant, verdadeiramente um pensamento.

Passa despercebido por Kant, mas não de seus primeiros críticos, que o jogo descrito carrega uma das mais duradouras reflexões filosóficas, a dialética entre a unidade e a multiplicidade. Para Kant, essa dinâmica ilustra a reflexividade do juízo, a movimentação das faculdades do ânimo sem contudo nada determinar. Mas para a escuta clássica já habituada ao discurso instrumental, fica evidente que no modelo kantiano a função do afeto pode ser simplesmente eliminada sem prejuízo do restante do processo, uma vez que as relações harmônicas e intervalares contidas no *tema* são suficientes para unificar a escuta.

Portanto, mesmo que não intencionalmente, a filosofia estética de Kant produz uma novidade na teorização da experiência musical, dando destaque a aspectos epistemológicos centrados na autonomia musical. Essa é uma peculiaridade que não guarda semelhança com o modelo poético barroco e perfaz mesmo uma estética moderna, com vistas a uma justificação epistêmica.

Entre Kant e Haydn resta, portanto, uma sincronia entre a filosofia transcendental e a música clássica. É possível afirmar que em suas singularidades, a música clássica e a filosofia transcendental, deram um novo formato à nossa compreensão e experiência do mundo. Contudo, a decisão final de Kant é a de que a experiência musical pura não participa suficientemente da vivência de tipo racional.

Estando próximos a uma aporia, nosso último recurso será buscar ainda assim um horizonte de possibilidades, sobre a sincronia já evidente. Aproveitamos uma questão colocada por Videira Júnior (2009, p. 6): “Existe alguma relação entre o pensamento puro e a música pura, ou entre a revolução ocorrida na filosofia a partir de Kant e a consideração estética da música como linguagem pura?”

Antes de mais nada devemos dizer que “a consideração estética da música como linguagem pura” é assunto anterior ao próprio giro transcendental de Kant. Nossa curiosidade fundamental é despertada na primeira parte da pergunta, sobre a relação entre pensamento e música pura, e em que medida a filosofia de Kant contribui para essa resposta.

Na primeira seção desse ensaio, vimos que os interesses atuais sobre a estética musical de Kant são variados. Cada variedade se especifica na medida em que carrega uma curiosidade fundamental sobre a música e, também, sobre a filosofia kantiana. Quanto à música clássica, a estética kantiana não teve o intuito de analisar este repertório; contudo, a sua epistemologia musical, desde que não seja assumida em sua integralidade, comporta um grau de paralelismo com o jogo auditivo presente na concepção original da música tonal e instrumental, o que torna a sincronia entre a vida e obra de Kant e Haydn algo consequente.

## Referências

DAHLHAUS, Carl. **The Idea of Absolute Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 9, n. 2, p. 279-294, Dec./1978.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 2 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. **Antropología en sentido pragmático**. Madrid: Revista de Occidente, 1935.

MADRID, Nuria Sánchez. Filosofia, tom e ilusão musical em Kant. Da vivificação Sonora do ânimo à recepção do tom da razão. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, n. 1, p. 47-72, Abril 2010.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Harmonia e melodia na Segunda Analogia da Experiência de Kant. In. MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. **Kant e a música**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 129-141.

MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. **Kant e a música**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010.

\_\_\_\_\_. Os tons harmônicos e o “fundamento das representações”. Breve comentário a uma anotação de Kant sobre uma metáfora musical em Eberhard. **Con-Textos kantianos**, Madrid, n. 2, p. 48-61, 2015.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Lógica e Música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2014.

\_\_\_\_\_. A tensão entre fenomenologia e teoria nos comentários de Kant sobre a música. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 143-160, 2015.

PINILLA, Ricardo. Kant contra Kant: la cuestión de la música en la *Crítica del Juicio*. **Azafea: Revista de Filosofía**, Salamanca, ES., v. 15, p. 83-101, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio Sobre a Origem das Línguas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

VIDEIRA, Mário. A recepção da Crítica do Juízo na literatura musical do início do século XIX. In. MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. **Kant e a música**. São Paulo: Barcarolla, 2010. p. 181-210.

VIDEIRA JUNIOR, Mário Rodrigues. **A Linguagem do inefável**: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese (Doutorado em filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WEATHERSTON, Martin. Kant assesement of music in critique of judgment. **British journal of Aesthetics**, v. 36, n. 1, p. 56-65, 1996.

WOODMANSEE, Martha. The interests in disinterestedness Karl Philipp Moritz and the emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-century Germany. **Modern Language Quarterly**, Duke, v. 45, n. 1, p. 22-47, March/1984.