

“*Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin*” : Kant e o contraponto cancrizante. Uma analogia musical ¹.

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

UNESP, Marília

A Leonel Ribeiro dos Santos

Ao incluir no título acima o nome de conhecida obra vocal do século XIV, assim como a expressão da estrutura composicional que a distingue e notabiliza, o meu propósito poderia à primeira vista simular uma abordagem que conjugasse a reflexão estética de Kant e a polifonia do Trezentos. Não será esse o caso, porém, tampouco me ocupando indicar ao pensamento crítico a sonoridade que lhe traduzisse o conceito, como se, por hipótese, a peça em questão, pressagiando-as, soasse de algum modo as futuras *Críticas*. Pois não se trata aqui da composição nomeada, dela em si, mas do arcabouço que define as relações entre as suas linhas melódicas. Numa palavra, interessa-me a canonicidade que a constitui e é por ela sonorizada.

Embora a palavra cânone receba o seu significado musical moderno somente no século XVI, os primeiros cânones foram escritos

¹ O texto a seguir foi exposto em versão reduzida no “II Colóquio Kant do Grupo de Filosofia Alemã: Coisa em si e Linguagem”, realizado no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em agosto de 2008. – As citações dos textos de Kant são sempre feitas a partir da “Edição da Academia” – *Gesammelte Schriften* (GS). Berlin: Walter de Gruyter, 1900- (AA) –, as referências a eles procedendo do seguinte modo: nome por extenso e/ou sigla do texto, AA número de volume: número de página. Exclusivamente para a *Crítica da Razão Pura*, as citações seguem a indicação alfanumérica tradicional (o texto citado sendo idêntico em ambas as edições, será referida somente a indicação de página da edição de 1787). Nenhuma ressalva havendo quanto à sua autoria, as traduções aqui apresentadas são minhas.

aproximadamente três séculos antes ². Não sendo, pois, primitivo (nem tampouco derradeiro), o exemplo em pauta, não obstante, passou a distinguir a espécie de contraponto que o caracteriza, a cuja regra já se alude no seu próprio nome. O cânone cancrizante refere-se, assim, ao vaivém do crustáceo decápode, ao movimento que lhe facilita alterar o sentido da sua marcha. Começo também é fim; fim, começo.

O contraponto retrógrado, apelidado ainda de “palíndromo musical”, corresponderia na linguagem a uma espécie de palíndromo perfeito, como, por exemplo: “Amor a roma”, no qual não há sinais ortográficos a desconsiderar na retroleitura e a simetria é total, incluindo a dos espaços entre as palavras. Mas, ao passo que no palíndromo propriamente dito a simultaneidade dos movimentos contrários produziria nada mais do que o uníssono, no cancrizante o mesmo procedimento levará sempre a um contraponto.

Tratando-se de um exemplo de contracanto imitativo, convém notar que a imitação no movimento retrógrado é *sui generis*. Com efeito, se “imitação” é a “reprodução, o mais exato possível, de algo” ³, aquela encontrada no contraponto cancrizante restringe-se ao *sentido* da melodia, a qual, vale lembrar, é exatamente a mesma em ambas as vozes que entre si contraponteiavam. Com isso, elas executam juntas uma idêntica seqüência, mas em movimento contrário. Dir-se-ia tratar-se de uma espécie de uníssono dobrado, pelo verso e pelo anverso. Início e fim correm juntos um com outro, e, assim fazendo, um *contra* o outro, donde, então, o contraponto ⁴.

² Sobre o cânone retrógrado, cf.: TODD, L. “Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion, and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht”. In: *The Musical Quarterly*, 64, 1 (1978): 50-78; NEWES, V. “Writing, Reading and Memorizing: The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14th and Early 15th Centuries”. In: *Early Music*, 18, 2 (1990): 218-234.

³ HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001; CD-rom versão 1.0

⁴ Sobre a denominação “contraponto”, cf. ZARLINO, G. *Le istituzioni armoniche*. Second electronic edition, for DynaWeb; April 2000. Institute for Information and Computing Sciences, Utrecht University. Source: Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni armoniche*, Venice, 1558. Copy Koninklijke Bibliotheek, The Hague. Disponível em:

<http://euromusicology.cs.uu.nl:6334/dynaweb/tmiweb/z/zarih58/@Generic_BookView:cs=default;ts=default;pt=26929;lang=pt?DwebQuery=modulatione> Acesso em: 25 de outubro de 2008. “(...)

perche li Musici gia componeuano i lor Contrapunti solamente con alcuni punti, però lo chiamarono Contrapunto: perche poneuano l'vno contra l'altro, come facemo al presente noi, che poniamo vna Nota contra l'altra: & pigliauano tal Punto per la voce: conciosiache si come il Punto è principio della Linea, & è anco il suo fine; così il Suono, o la Voce è principio, & fine della modulatione: & tra essa è contenuta la Consonanza, della quale si fa poi il Contraponto. Sarebbe forse stato più ragioneuole a chiamarlo Contrasuono, che Contrapunto: percioche vn suono si pone contra l'altro: ma per non partirmi dall'vso commune, l'ho voluto ancora io chiamar Contrapunto;

Autor de inúmeras obras, mas justamente enaltecido pela *Messe de Notre Dame*, Guillaume de Machaut é aqui evocado com respeito ao modelo de contracanto em apreço, celebrizado por esse seu *rondeau*: *O meu fim é o meu começo e o meu começo o meu fim*. Para os que ainda não a tenham ouvido, vale notar que a celebridade dessa peça não virá tanto do prazer que ela provoque, mas da admiração sentida pelo engenho que a distingue (nesse caso, portanto, menos pela audição, mais – dir-se-á – pela *inspeção*). Com efeito, para Alfred Einstein, por exemplo, o rondó machautiano “é ‘música ocular’ puramente abstrata, compreensível somente para os *cognoscenti*, não para o ouvinte comum.”⁵ E, conforme Virginia Newes, a imitação retrógrada “não pode ser percebida somente pelo ouvido; ela também pertence àqueles dispositivos arquitetônicos que parecem ter-se originado num desejo de simetria formal”⁶. Noutras palavras, o gótico em música, como não poderia deixar de ser, comunga com o gótico das grandes catedrais dos séculos XII a XIV. No caso de Machaut, em especial o da Catedral de Reims, cidade na qual viveu boa parte da vida e onde morreu em 1377.

Pelo outro lado, Kant propõe-nos tantas e tão fecundas correspondências, que, sendo esse um terreno amigo, não haverá mal em propor-lhe outra, mesmo que (se a houvera em mente) não a tivesse porventura escolhido. Fazê-lo, contudo, não significará avaliar a insuficiência das metáforas lançadas pelo filósofo, estimando, então, de algum modo completá-las ou enriquecê-las. Na verdade, a despeito de algo assim não se encontrar letra a letra na sua obra, ele mesmo é quem executa a analogia musical, assim provando, a um só tempo, não só a pertinência dela aos próprios olhos, mas o conhecimento que tinha, se não da técnica musical *in concreto*⁷, ao menos das polêmicas ao seu redor.

quasi Punto contra punto; ouero Nota contra nota. (...) Não sendo, como se vê, autor da expressão (cujo uso, em verdade, remonta ao século XIV; cf. SACHS, K.-J.; DAHLHAUS, C. “Counterpoint”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690>>

Acesso em: 22 de outubro de 2008) – à qual preferiria “contra-som” –, Zarlino é aqui lembrado em razão dos “seus seguidores alemães do século XVIII”, para os quais, por sinal, o cânone era considerado o “nível mais elevado de composição” (cf. YEARSLEY, D. “Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason”. In: *Journal of the American Musicological Society*, 51, 2: 1998, 201-243 (p. 205).

⁵ EINSTEIN, A.; SANDERS, E. “The Conflict of Word and Tone”. In: *The Musical Quarterly*, 40, 3, (1954): 329-349; p. 347.

⁶ NEWES, op. cit., p. 218.

⁷ Nas *Vorlesungen über Logik (Philippi)*, porém, reportando-se diretamente a Euler, Kant pronuncia-se sobre os “acordes na música (*Die Accorde in der Musik*)” e sobre a “proporção” (*Verhältniss*)

É assim que, a partir de uma certa leitura da mutualidade entre “empírico” e “transcendental” na primeira *Crítica*, analogiza-se-lhe o sentido, de modo a, indagando-lhe a musicalidade, emprestar-lhe, mais do que fluência melódica, interação contrapontística, fazendo assim com que, ao invés de correrem um sob outra, aquele sobre esta, ambos concorram juntos, a sua imagem, na origem, tornando-se a de uma característica reciprocidade dinâmica (ou preferencialmente “melódica”), não já estática (ou preferencialmente “harmônica”). Não havendo, porém, contraponto sem harmonia, esta sem aquele (embora, sim, melodia sem harmonia, precisamente no canto monofônico), o exemplo adotado teria de constituir um modelo musical peculiar – o que, parece, ocorre com a peça aqui lembrada. Se assim for, a despeito de o filósofo – em perfeito acordo com a filosofia transcendental, de resto – encarecer a harmonia (matematizável), não a melodia (*sensorializável*), a comparação proposta ressaltará o eminentemente horizontal da estrutura do seu pensamento teórico, apresentando-o, porém, não como monodia, mas como a consonância resultante de uma mesma horizontalidade dobrada, cujas dobras, simultaneamente executadas, seguem entre si em movimento contrário.

Deseja-se então acompanhar, ressaltando-o, o movimento da melodia kantiana, o *cantus firmus* sob o qual contraponteará o *discantus* por ele engendrado. Não sendo a *Crítica* uma partitura monofônica, tampouco será ela, contudo, ricamente polifônica. Entre um *quodlibet* (que por analogia será o “rapsódico”) e, por exemplo, a *Grande Missa em Si Menor* de Bach (que por analogia será o “arquitetônico”⁸), a estrutura especulativa mais funda do tecido heterofônico kantiano aparecerá sob a forma de um contraponto cancrizante.

Haverá, porém, com que espantar-se, não só pela abordagem enviesada do objeto em pauta (e pelo vocabulário a ele em princípio arredo), como ainda, e com maior força, pela postura do filósofo em relação à música, pouco elogiosa na economia das belas-artes⁹.

entre os seus sons: cf. KANT, *Vorlesungen über Logik (Philippi)* (V-Lo/Philippi), AA 24: 353. A respeito da influência de Euler sobre Kant no tocante à teoria musical, e, de modo geral, sobre o filósofo e a música, é indispensável a rica investigação de: GIORDANETTI, P. *Kant e la musica*. Milano: CUEM, 2001 (também publicado na Alemanha: *Kant und die Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, bem como à disposição na rede, no seguinte endereço: <<http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/giordanetti/coperti.htm>>. Acesso em: 15 de setembro de 2008.)

⁸ Dá-se tal exemplo, a despeito de o próprio Bach ter composto vários *quodlibeta*...

⁹ A conhecida frase do § 53 da terceira *Crítica* – “[a música], ajuizada pela razão, tem menos valor do que qualquer outra das belas-artes (*die Tonkunst*) hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth,

De outra parte, dado o propósito aqui em mira, será inócuo conjecturar se Kant pôde alguma vez ouvir o *rondeau* de Machaut, ou, tendo-o feito, se o terá então apreciado. Da mesma forma, inútil recordar o gosto musical do filósofo, que, a julgar pelo testemunho dos seus primeiros biógrafos, pedia para o imponente e pomposo da fanfarrinha militar ou para a ligeireza de uma certa *Canção do Vinho do Reno*¹⁰.

Mais interessante será ao menos indicar que investigação em parte similar à aqui proposta já foi empreendida por Herman Parret. No seu artigo “Kant Sobre a Música e a Hierarquia das Artes”, ele desenvolve a idéia de que se encontra no filósofo

não só uma concepção de música, mas também ‘música em Kant’, ao nível da sua escrita. Para isso, tem-se de levar a sério a pertinência das características textuais: em lugar de escavar no texto em busca de filosofia, demorar-me-ei sobre o próprio texto, sobre a sua retórica, as suas metáforas, especialmente a sua tonalidade.

A hipótese com a qual trabalha o autor, sustenta que

o que Kant suprime na sua explícita concepção de música reaparece sobre o nível da sua escrita. A fim de conhecer que gênero de música há em Kant, temos de não somente decifrar a sua conceitualização, mas, também – e eu diria: especialmente –, ouvir o tom e a música na sua maneira de falar.¹¹

als jede andere der schönen Künste.)” (cf. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (KU), AA 05: 328) – não será um puro exemplo de valoração estética, mas sim de ajuizamento crítico (“(...) *durch Vernunft beurtheilt* (...)”). Por outro lado, ela contrapor-se-á à não menos famosa sentença de Lutero, que tampouco conterà uma *pura* apreciação estética, mas preferencialmente teológica: “(...) a música é um dom (*Gabe*) e uma dádiva de Deus (*Geschenk Gottes*), não uma dádiva do homem (*Menschengeschenk*). Ela torna alegres os homens; por meio dela esquece-se toda a cólera, impureza, soberba e outro[s] vício[s]. Depois da *theologia*, eu dou à *musica* o *locum* mais próximo e a mais alta honra.” (LUTHER, M. *Tischreden IV*, Weimar 1921, 348 – Nr. 7034 *apud* SCHOEPS, H.-J. *Ungeflügelte Worte: Was nicht im Büchmann stehen kann*. Hildesheim: Georg Olms, 2005; p. 42). – O vocábulo “*Tonkunst*”, sendo a “*verdeutschung*” de “*Musik*” (cf. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (Grimm)*). Disponível em: <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GA00001>>. Acesso em: 15 de setembro de 2008: “*Tonkunst*”), será, aqui, sempre traduzido por “música”.

¹⁰ Trata-se do *Rheinweinlied*. Em Königsberg, na comemoração do centenário de nascimento de Kant, quatro novos versos (então alusivos ao filósofo) foram acrescentados ao poema de Matthias Claudius, musicado por Johann André; cf. WEINGARTNER, R. H. “A Note on Kant’s Artistic Interests”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16, 2 (1957): 261-262.

¹¹ PARRET, H. “Kant on Music and the Hierarchy of the Arts”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3 (1998): 251- 264; p. 253-254.

Quanto à leitura aqui proposta, não se tratando de agora deter-me “sobre o próprio texto [do filósofo], sobre a sua retórica, as suas metáforas, especialmente a sua tonalidade”, procurarei não a “música em Kant”, mas a analogização musical de alguns dos pressupostos do seu pensamento especulativo, ao encontro de um discurso já posto em prática pelo próprio filósofo.

O texto está dividido em três partes. Na primeira, não sendo o caso de propriamente analisar, seja a música no século XVIII, seja a música em Kant, dão-se alguns elementos que a contextualizam no período, e outros que, a partir de escritos do filósofo, permitem destacar a sua posição a respeito dela¹²; a seguir, a leitura do empírico-transcendental que dá ensejo ao aqui proposto; por fim, a analogia.

1.

Qual o pano de fundo musical, que, sem ofensa à história, permita a analogia à qual se alude? Noutras palavras, se se trata de acompanhar a linha melódica da filosofia crítica teórica, surpreendendo-lhe o contraponto, como compreender “melodia”, com ela “harmonia” e “contraponto”, àquela altura do século XVIII? Sem aqui aprofundar o assunto (complexo pela música, pela filosofia e pela relação de ambas), as considerações seguintes têm por meta expor o feixe conceitual que confira suporte à analogia praticada.

À época de Kant, o contraponto, desenvolvido e enriquecido desde o século IX, encontra no *Gradus ad Parnassum* do austríaco Johann Joachim Fux, publicado em 1725, o compêndio (até hoje traduzido e utilizado) que formularia as regras (em prosa dialogal) para o correto aprendizado da disciplina, marcando desde então a sua grande influência na área¹³.

¹² Esse artigo não pretende conter nem por acaso contém um catálogo das analogias musicais no *corpus* kantiano, nele não se encontrando, por conseguinte, o registro de *cada uma* das muitas ocasiões nas quais elas comparecem nos textos do filósofo.

¹³ Cf. WHITE, H.; HOCHRADNER, T.. “Fux, Johann Joseph.” In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em:

< <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49235>>. Acesso em: 24 de outubro de 2008. – No verbete “*Contrapunkt*” da *Teoria Geral das Belas-Artes*, de Johann George Sulzer, obra decerto conhecida de Kant, faz-se referência – elogiosa – ao tratado de Fux; cf. SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben

Já no tocante à “harmonia” e à “melodia”, conceitos aos quais não por acaso se aterá o filósofo, com relação a elas há, à sua época, um claro e documentado debate, do qual uma exemplar representação serão os escritos entre si polêmicos de Rousseau e Rameau¹⁴.

Segundo Jean Ferrari, no seu ensaio “A querela Rousseau-Rameau”,

Quando se sabe (...) que os dois homens encontraram-se, que se opuseram vivamente um ao outro, que o músico tinha ambições de filósofo, o filósofo um talento de músico, que, enfim, é sobre a natureza da música que eles mais violentamente combateram, parece haver poucos exemplos [como esse] na história das idéias, tão ricos de significações sobre as vivazes relações entre a música e a filosofia¹⁵.

Conhecida desde então na França como “*querelle des Bouffons*” (por alusão a *La serva padrona*, “*opera buffa*” de Pergolesi, cuja encenação desencadeou o conflito) ou “*guerre des coins*” (por alusão aos que, como Rousseau, defendiam a música italiana e eram ditos do “*coin de la reine*”, e aos que, como Rameau, defendiam a música francesa e eram ditos do “*coin du roi*”), de um jeito ou de outro nomeada, a contenda estendeu-se por aproximadamente dois anos, entre 1752 e 1754, ainda que os seus ecos tenham-se prolongado por um bom tempo, do que dão testemunho, por exemplo, os verbetes “Harmonia” e “Melodia” no *Dicionário de Música* de Rousseau, publicado em 1775.

Conforme Rameau (cujo *Tratado de Harmonia Reduzida aos seus Princípios Naturais* fora publicado em 1722), a harmonia é “(...) a única base da música e o princípio dos seus maiores efeitos (...)”. Da mesma forma, “(...) é somente à Harmonia que compete agitar as

und Reich, 1771; p. 228 - disponível em: <<http://www.zeno.org/Sulzer-1771>>. Acesso em: 20 de outubro de 2008.

¹⁴ Segundo Adickes, conforme recorda Giordanetti, “*Kant avrebbe potuto venire a conoscenza, grazie a fonti indirette, della disputa tra Rameau e Rousseau.*” (GIORDANETTI, op. cit., p. 73). A reflexão de n. 639, por sinal (que, segundo Adickes, terá sido redigida entre 1768 e 1770), faz referência explícita a Rameau: “A forma sensível (ou a forma da sensibilidade) de um conhecimento apraz (*gefällt*) ou como um jogo da sensação ou como uma forma da intuição (imediatamente) ou como um meio para o conceito do bem. O primeiro [modo] é o estímulo (*Reitz*); o segundo, o belo sensível; o terceiro, a beleza autônoma (*die selbständige Schönheit*). O estímulo formal é ou imediato – porque ele está na música, como pensa Rameau (*wie Rameau (sic) glaubt*) – ou mediato, como no riso e no choro. (...)” (KANT, *Reflexion* (Refl), AA 15: 276-277). A passagem da *Metafísica* de Baumgarten que Kant tem aí em vista não faz nenhuma menção à música.

¹⁵ FERRARI, J. “La querelle Rousseau-Rameau”. Disponível em : <rodoni.ch/OPERNHAUS/indesgalantes/querellerousseaurameau.PDF> Acesso em: 15 de setembro de 2008.

paixões; a Melodia extrai a sua força somente dessa fonte, da qual ela emana diretamente (...)”¹⁶.

Tendo em mente a *musica pratica*, não a *musica theoretica*¹⁷, a estética musical, não a ciência da música, Rousseau, no *Ensaio Sobre a Origem das Línguas* (publicado postumamente em 1781, cujo subtítulo anota: “no qual se fala da Melodia e da Imitação Musical”), afirma, contra Rameau:

Como (...) a pintura não é a arte de combinar as cores de uma maneira agradável à vista, tampouco a música a arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido. Se nada mais houvesse, uma e outra comporiam entre as ciências naturais, não entre as belas-artes. É somente a imitação que as eleva a esse grau. Ora, o que faz da pintura uma arte da imitação? O desenho. O que faz da música uma outra arte da imitação? A melodia.¹⁸

Conforme Marie-Élisabeth Duchez, no seu ensaio: “Princípio da Melodia e Origem das Línguas. Um rascunho inédito de Jean-Jacques Rousseau sobre a Origem da Melodia”:

(...) no pano de fundo (*arrière-plan*) dialético dessa discussão encontram-se, por um lado, a oposição rousseauiana da arte, do adquirido, da cultura, das convenções, do arbitrário, do fático, à pura natureza original, essencial, imediata e verdadeira; por outro, a oposição tradicional do sentimento e da paixão ao julgamento e à razão. Para defender a melodia contra o dogma rameauiano da prioridade da harmonia, baseado sobre o conhecimento racional da natureza física do som, Rousseau vai mostrar que o princípio da melodia (...) está na natureza moral do homem.¹⁹

¹⁶ RAMEAU, J.-P. *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*. Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMOBS_TEXT.html> Acesso em: 15 de setembro de 2008 (o original da obra em questão foi publicado em 1754).

¹⁷ Acerca do *background* histórico de ambas essas expressões, cf., por exemplo: BARTEL, D. *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997; p. 11-19.

¹⁸ ROUSSEAU, J.-J. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Dupont, 1824; p. 474-475. Cf. *ibid.*, Paris: Alexandre Houssiaux, 1853; p. 515: “La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiôme à certains mouvemens de l'ame : elle n'imite pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales ; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles.”

¹⁹ DUCHEZ, M.-E. “Principe de la Mélodie et Origine des langues. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie” In: *Revue de Musicologie*, 60, 1/2 (1974): 33-86; p. 38.

Mas Kant não terá presente nem a *musica theoretica* nem a *musica practica*²⁰, tampouco a *musica poetica*²¹ já então cara à Alemanha luterana²² e epitomada sob a forma do *Lied* eclesiástico.

Considerando expressamente “harmonia” e “melodia” nas *Preleções de Lógica* (Philippi), ele, por volta de 1772, afirma:

Na música, a harmonia (*Harmonie*) é a própria beleza e [é] para o entendimento; a melodia (*Melodie*), porém, o estímulo (*Reiz*) ou a sensação (*Empfindung*). Aquela é universalmente válida e inalterável (*allgemeingültig und unveränderlich*); este, o estímulo (*Reiz*), é diverso segundo a diversidade dos sujeitos. A melodia nada mais é senão sensações expressas por meio de sons (*Töne*). Ora, um sujeito é mais ou menos inclinado para tais sensações, que o melódico de uma música expressa, porque ela é mais ou menos estimulante para [ele]. A partir de um estímulo cego, vários podem ter uma música medíocre (*mittelmäßig*) e mesmo má por muito bela; só que assim não pensam outros. A forma bela tem estímulo (*Reiz*) universal, isto é, a verdadeira beleza apraz (*gefällt*) a cada um todo o tempo. E por quê? Porque o fundamento da complacência (*der Grund des Wohlgefallens*) encontra-se no objeto. A sensação ou o estímulo é alterável e diverso. Por quê? Porque o fundamento da complacência encontra-se no sujeito.²³

Referência oficial para os cursos de Lógica, Kant seguia o *Compêndio de Lógica* de Georg Friedrich Meier, publicado em 1752, em cujo § 22, o qual o filósofo terá tido em mente na passagem apenas citada das suas *Preleções de Lógica*, lê-se:

Quando o múltiplo num conhecimento conforma-se a uma intenção (*Absicht*) ou contém a razão suficiente (*der hinreichender Grund*) da mesma, nisso então consiste a **perfeição do conhecimento** (*die Vollkommenheit der Erkenntniss*) (*perfectio cognitionis*). As perfeições do conhecimento têm nele lugar ou à medida em que ele é claro (*deutlich*) ou à medida em que ele é obscuro (*undeutlich*) (§ 14). Aquelas são **as perfeições lógicas do conhecimento** (*die logischen Vollkommenheiten der Erkenntniss*) (*perfectio cognitionis logica*), e estas são nomeadas **as belezas do mesmo** (*die Schönheiten derselben*) (*pulcritudo et perfectio aesthetica cognitionis*). Por exemplo: a certeza

²⁰ Cf. ZARLINO, op. cit.: “*Quella [parte della Musica] il cui fine consiste nella cognitione solamente della verità delle cose intese dall'intelletto (il che è propio di ciascuna scienza) è detta Speculatiua; l'altra che dall'essercitio solamente dipende, vien nominata Prattica.*”

²¹ A respeito da “*musica poetica*”, cf.: BARTEL, op. cit., p. 10-28.

²² Cf. *ibid.*, p. ix-x: “*At the very heart of Baroque musical concepts in Protestant Germany lies Luther's theology of music, which had significant influence on the development of German music throughout the sixteenth to eighteenth centuries.*”

²³ KANT, V-Lo/Philippi, AA 24: 352.

matemática é uma perfeição lógica e a vivacidade pictórica, uma beleza do conhecimento.²⁴

Observe-se, então, que Meier não só não menciona “harmonia” ou “melodia”, como sequer a música, limitando-se a considerar a “beleza e a perfeição estética do conhecimento”. Por conseguinte, Kant é quem insere, por conta própria, a explícita referência àquelas, reverberando localmente, talvez, o debate já então havido além-Reno. Considerando, agora explicitamente, esse mesmo § 22 do *Compêndio* de Meier num conjunto de quatro “reflexões” (compreendido entre a de n. 1752 e a de n. 1755, todas redigidas entre 1752 e 1756, conforme a datação de Erich Adickes), o filósofo não se vale aí da mesma alusão, embora, em atenção ao texto considerado, pronuncie-se sobre “a perfeição estética do conhecimento (*die aesthetische Vollkommenheit des Erkenntnißes*)”²⁵.

Também na reflexão de n. 1676 (que terá sido redigida nesse mesmo intervalo), agora em comentário aos §§ 10 e 11 do mesmo *Compêndio* de Meier²⁶, Kant vale-se outra vez da música, de modo a, por meio dela, “*spiegare meglio*”²⁷ o conceito aí em foco, qual seja, o de “representação”:

(...) O que (...), na representação (*Vorstellung*), é (...) concordante (*übereinstimmendes*) com a coisa representada? A representação, posto que ela toma (*entlehnt*) o seu fundamento (*Grund*) da coisa representada, convém (*kommt... überein*) nisso com a mesma, porque, desse modo, ela é composta (*zusammengesetzt ist*) a partir dos conceitos-parciais (*Theilbegriffen*) [da mesma], como a coisa inteira representada a partir das suas partes. Pode-se, por exemplo, dizer: as notas de uma peça musical (*eines Musikalischen Stiicks*) são uma representação da ligação harmônica dos sons (*von der Harmonischen Verbindung der Thöne*), não como se uma nota fosse semelhante (*ähnlich*) a um som, mas sim porque, em tal ligação, as notas, umas sob as outras, são como os próprios sons (*als die Thöne selber*). (...) ²⁸

Na passagem acima citada das *Preleções*, contudo, a entonação do texto é reconhecidamente leibniziana, a despeito não só de a

²⁴ MEIER, G. F. *Auszug aus der Vernunftlehre* (AVI). In: KANT, GS, AA 16: 101-102.

²⁵ KANT, Refl, AA 16: 102.

²⁶ Cf. MEIER, AVI, AA 16: 4.

²⁷ GIORDANETTI, op. cit., p. 52.

²⁸ KANT, Refl, AA 16: 78. Paulo Roberto Licht dos Santos, a quem agradeço, chamou-me a atenção para essa reflexão. Por outro lado, essa mesma relação entre “notas” e “sons”, de acordo com passagem do § 14 da terceira *Crítica* (cf., aqui, n. 34), possibilitará o juízo-de-gosto puro na música. - Segundo o dicionário *Grimm*, “*Theilbegriff*” é “*ein begriff, der die sache nur einem theile nach erschöpft*”.

Dissertação “Acerca da Forma e dos Princípios do Mundo Sensível e Inteligível”, como também a famosa Carta a Herz, ambas já terem sido àquela altura compostas. Essa aparente incongruência, todavia, será decerto explicada pela orientação pró-Leibniz do *Compêndio* de Meier²⁹. Como quer que seja, a oposição “claro (*deutlich*)” versus “obscuro (*undeutlich*)”, em respectiva sintonia com a distinção “entendimento” versus “sensibilidade”, não seria, desse modo, retomada na terceira *Crítica*, na qual o filósofo tornará com mais vagar à música, também à “harmonia” e à “melodia”.

Antes, porém, num fragmento da reflexão de n. 5750 (escrita, aproximadamente, entre 1783 e 1784), Kant afirma: “(...) No ânimo, toda a ordenação está no tempo, e, na verdade, em sucessão (*nach einander*). Reciprocamente, o que pode ser intuído sucessivamente (*nach einander*) é simultâneo (*zugleich*). Harmonia e melodia (*Harmonie und Melodie*). (...)”³⁰ Nessa passagem, o filósofo tem presente o § 78 da *Metafísica* de Baumgarten, o primeiro da “Seção V”, consagrada ao conceito de “ordem”, o qual parágrafo, nomeando a música, nem por isso alude, propriamente, tampouco ele, a uma analogia musical:

Se muitas coisas são postas junto umas das outras ou a seguir umas às outras, diz-se que ESTÃO LIGADAS. A ligação de muitas coisas pode ser ou da mesma [espécie] ou de diversa [espécie]. Se for a primeira, chama-se COORDENAÇÃO, e a sua identidade chama-se ORDEM. Outrora a ciência da ordem era a MÚSICA ENTENDIDA NO SENTIDO MAIS AMPLO.³¹

Como se vê, Baumgarten não fala (ao menos diretamente) em “harmonia” ou em “melodia”, mas em “ciência da ordem”, na “MÚSICA ENTENDIDA NO SENTIDO MAIS AMPLO”. Interessante, por outro lado, notar que a tradução alemã do texto, devida ao mesmo Meier acima citado, discípulo do autor, verte “*identitas*” por “*Übereinstimmung*”³²,

²⁹ Cf. LUPPI, A. *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*. Milano: Franco Angeli, 1989; p. 96-100.

³⁰ KANT, Refl, AA 18: 343.

³¹ BAUMGARTEN, A. G. *Metaphysica*. In: KANT, GS, AA 17: 44. A tradução do presente texto é devida a Leonel Ribeiro dos Santos, a quem agradeço.

³² Cf. Grimm: “*ÜBEREINSTIMMUNG*, f. *zusammenstimmung, concertus, concordia* STIELER 2169; *consonantia* KIRSCH 298; *concertus* STEINBACH 2, 707; *ADELUNG* 4, 749; *die zusammenstimmung des fundamenttones, nämlich dessen oktav, dessen terz und quint* GOTTSCHED *handlex.* (1760) 1581; *ein symphony ist eine zusammenstimmung vieler stimmen, dero übereinstimmung ist anmüthig, die verstimmung aber ist verdrieszlich anzuhören* COMENIUS *ianua* (1669) 774; *ein reim ist eine übereinstimmung des lautes der syllaben und wörter* OPITZ *buch v. d. deutsch. poetei* 36 *neudr.*; *wir handeln hier ... von wollautenden übereinstimmungen und sparen die*

termo que já então compõe também o léxico musical (no qual equivalerá a “consonância”), tal como o fazem, pelo mesmo radical, “*einstimmen*” (“afinar”) e “*verstimmen*” (“desafinar”). Desse modo, Meier salientará a referência original de Baumgarten à música, sem com isso desambientar o trecho em pauta, pois “*Übereinstimmung*” (e igualmente “*Einstimmung*”) pertence igualmente ao jargão da Lógica e da Metafísica.

Ainda sobre esse mesmo parágrafo da obra de Baumgarten, especificamente sobre a expressão “MÚSICA ENTENDIDA NO SENTIDO MAIS AMPLO”, Kant diria, na reflexão de n. 3545 (redigida entre 1790 e 1791, ou em 1772, aproximadamente, ou por volta de entre 1776 e 1778): “*Nonsense* em que há método (*Unsinn, worin Methode ist*).”³³ Se, como parece, por referência à música (tendo sempre presente a atenção do texto original ao conceito de “ordem”), a reflexão de Kant apontará o contrasenso (a desafinação, a inconsonância) entre o fato de a música, limitada às sensações, constituir-se ao mesmo tempo em exemplo de “ordem”. Em assim sendo, contudo, o “*nonsense*” destacado pelo filósofo já estará como que musicalmente resolvido na reciprocidade entre harmonia e melodia, que ele mesmo aponta na reflexão de n. 5750, acima lembrada.

Relativamente ao texto original da obra de Baumgarten, Kant desdobra ou especifica a referência do autor à música (tal como no comentário à passagem há pouco recordada do *Compêndio* de Meier), assim interpretando, à luz da mesma, respectivamente como “harmonia” e “melodia”, o fragmento inicial do parágrafo em questão: “Se muitas coisas são postas junto umas das outras ou a seguir umas às outras.” Assim, as coisas postas “junto umas das outras” competem à “harmonia”; as que se seguem “umas às outras”, em contrapartida, à “melodia”. Dir-se-á que a representação harmônica é preferencialmente espacial, ao passo que a melódica, preferencialmente temporal, a sua reciprocidade tanto sendo um fato propriamente musical quanto ainda, analogicamente, lógico-gnoseológico-metafísico, razão bastante para a plausibilidade da correspondência traçada.

“Harmonia e melodia”, outra vez nomeadas, reaparecem no § 53 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, em 1790, o qual parágrafo trata da

dissonanzien bis am rechten orte MATTHESON *capellmeister* (1739) 260; hochgesegneter friedenstag, ... daran himmel und erde eine süszklingende übereinstimmung von sich müssen hören lassen RIST *friedejauchz. Teutschland* (1653) 250. (...).
³³ KANT, Refl, AA 17: 44.

“Comparação do valor estético das belas-artes entre si”. Muito embora seja nesse mesmo passo que Kant considera em especial a música, será porventura interessante, aqui, examinar também o que ele afirma no § 14 da obra (“Elucidação por meio de exemplos”), o qual, assim intitulado, liga-se diretamente ao conteúdo do anterior, que trata do juízo-de-gosto puro:

Toda a forma dos objetos dos sentidos (do externo, como, mediatamente, também do interno) é ou figura ou jogo; no último caso, ou o jogo das figuras (a mímica e a dança, no espaço) ou o simples jogo das sensações (no tempo). O estímulo (*Reiz*) das cores ou o dos sons agradáveis do instrumento pode vir em acréscimo, mas o desenho no primeiro e a composição (*Composition*) no último constituem o objeto próprio do juízo-de-gosto puro.³⁴

A presença do “estímulo”, em conseqüência, poderia representar não somente um aditivo, mas uma ingerência eventualmente maculadora, o que permitiria crer que a forma musical a consentir o juízo-de-gosto puro na música corresponderia, no limite, a uma espécie de “*Composition*” não-sonorizada. Nesse caso, se um “estímulo cego” (assim se exprimia o filósofo nas *Preleções de Lógica* (Philippi)) levasse-nos a tomar o “mediocre” ou “mau” por “muito belo”³⁵, a talvez melhor maneira de escapar à intromissão sensorial comprometedora seria não executar a peça, mas tão-só inspecioná-la. Nesse caso, Beethoven surdo, sem nem contar a genialidade própria, seria, literalmente, o auditor perfeito, como “ouvinte”-juiz, Kant, por sua vez, devendo patrono *avant la lettre* da *Musikwissenschaft*, que só viria à luz em meados do século seguinte³⁶.

Uma nova passagem das *Preleções de Lógica* parece também movimentar-se no mesmo quadro referencial, no qual, a saber, o primado recairá sobre a “harmonia”:

Na música, o melódico (*melodische*) ou o tinir (*Klang*) dos sons é a matéria; mas a forma dos mesmos consiste na variação harmônica desses sons (*in der harmonischen Abwechslung dieser Töne*). No que concerne à matéria ou ao tinir, a um, então, pode ser agradável isto, a outro, o instrumento (*Instrument*). Pois, nisso, ele depende da sensação, que é diferente nos diferentes sujeitos. Só que no

³⁴ Id., KU, AA 05: 226. Cf. *ibid.*, p. 212: “*Einer liebt den Ton der Blasinstrumente, der andre den von den Saiteninstrumenten.*”

³⁵ Cf., aqui, n. 23.

³⁶ Coincidentemente, a obra de Machaut aqui evocada, não facultando, quando só ouvida, a percepção do tecido contrapontístico que todavia a estrutura, poderia bem tornar-se um caso-limite de inspeção com fim judicativo puro em música.

atínente à forma da música, um concerto que é harmônico (*ein Concert, was harmonisch ist*) tem então de bem-soar (*wohllingen*) a todos.³⁷

Nesse caso, prendendo-se a melodia à sensação, impõe-se que a harmonia, formal, constitua o elemento donde emergirá o juízo-de-gosto puro na música³⁸.

³⁷ Cf. id., V-Lo/Philippi, AA 24: 348-349. Sobre a tradução de “Klang” e “Klingen” por “tínir”, cf. Grimm: “KLINGEN, klang, geklungen, sonare, tinnire (...)” Já sobre o vocábulo “Abwechslung” (também “Abwechslung”), cf. Grimm (“WECHSELUNG, WECHSLUNG”). Em apoio de caráter histórico-filológico à compreensão de que as expressões “in der harmonischen Abwechslung dieser Töne” e “ein Concert, was harmonisch ist” referem-se ambas à “harmonia” no seu significado matemático-musical, cf. Johann Heinrich Zedlers grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste. Disponível em: <<http://www.zedler-lexikon.de/>> Acesso em: 15 de setembro de 2008 (“Verwechslung der Grössen” (“Permutatio quantitatum”). Registre-se, também, as expressões musicais, comuns na atualidade, “enharmonische Verwechslung / Verwechslung” e “enharmonische Modulation” (no jargão musical em língua portuguesa, preferencialmente: “modulação enarmônica”). Giordanetti, por sua vez, traduz “harmonische Abwechslung” por “alternanza armonica”, e não, pois, como no jargão musical italiano: “variazione armonica”. – Sobre “Wohllingen”, cf.: SULZER, op. cit. (“**Harmonie - (Musik)**”): “Bisweilen drückt man das Wohllingen, das gute Konsonieren oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In diesem Sinne haben die Intervalle und Akkorde, die am meisten konsonieren, auch die meiste Harmonie und die vollkommenste Harmonie ist die, welche mehrere gleich hohe Töne oder die im Unisonus oder Einklang gestimmt sind, geben; weil sie so völlig in einander fließen, dass man keinen davon besonders unterscheidet.” Já sobre “Wohllklang”, cf.: Grimm: “WOHLKLANG, m., angenehmer, schöner klang; wolllang dulcis harmonia (...)”; MEIER, op. cit., AA 16: 837 (“**Wohllklang der Schreibeart (sonoritas stili)**”). Com respeito a “Concert”, por fim, a expressão tanto pode designar um conjunto de instrumentistas quanto uma forma musical; cf. SPITZER, J.; ZASLAW, N. “Orchestra”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20402>> Acesso em: 4 de novembro de 2008: “(...) In German the term Kapelle (‘chapel’) was widely employed in the 17th and 18th centuries as a name for court, church and private musical establishments, meaning instrumentalists and vocalists taken together. In addition Germans designated instrumental ensembles as Chor, die Musik, Konzert, Symphonie and die Instrumenten. The use of ‘Orchester’ in this sense turns up in German by 1713 as a borrowing from the French. (...)”. Cf. ZEDLER, op. cit.: “Concerto, Concert, I) ein Collegium Musicum, oder eine musicalische Zusammenkunfft. (...)”; SULZER, op. cit. Disponível em: <<http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Konzert&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F2585.html>>. Acesso em: 4 de novembro de 2008: “Dieses Wort hat zweierlei Bedeutung. Es bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen; und bedeutet auch eine besondere Gattung des Tonstücks. (...)”. Na presente passagem, creio, “Concert” refere-se a conjunto instrumental.

³⁸ Ao lado da “harmonia” (que, nas passagens a seguir citadas, será substituída por “proporção” e “consonância”), Kant põe o “ritmo”. Cf. KANT, V-Lo/Philippi, AA 24: 358: “(...) A proporção da música (*Die Proportion der Musik*) está em parte nos sons, em parte no ritmo (*Tact*) (...)”; id., *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants*. Nach den neu aufgefundenen Kollegheften des Grafen Heinrich zu Dohna-Wundlacken. Herausgegeben von Professor Dr. Arnold Kowalewski. Rösl & Cie., München und Leipzig 1924; p. 213. In: *Kant im Kontext III – Komplettausgabe* –

Tendo presente o que afirmava o filósofo já em 1772, julgar a música ou crivá-la ao nível da razão, tal exigirá o primado da matematicidade da “harmonia” sobre a sensorialidade da “melodia”.

Em 1790, não será distinto o juízo de Kant a respeito:

(...) posto que aquelas idéias estéticas [“idéias estéticas naturalmente ligadas [à música]”] não são nenhuns conceitos nem pensamentos determinados, a forma de composição dessas sensações (harmonia e melodia) serve somente de forma de uma linguagem, para, por meio de uma disposição proporcionada (*einer proportionirten Stimmung*) das mesmas (...) expressar a idéia estética de um todo consistente de uma indizível profusão-de-pensamentos, conforme a um certo tema, que constitui na peça o afeto dominante. Nessa forma matemática, embora não representada por meio de conceitos determinados, unicamente se apóia a complacência (*Wohlgefallen*) que a simples reflexão conecta (...) com esse jogo [das sensações] como condição da sua beleza, válida para qualquer um; e unicamente segundo ela o gosto pode arrogar-se um direito de pronunciar-se antecipadamente sobre o juízo de qualquer um.³⁹

Mas o que se lê na imediata seqüência, embora não contrarie a logicidade do juízo-de-gosto musical, permite, se não conciliar, reaproximar Rameau e Rousseau, dando a cada qual o que seja de seu: ao matemático a forma, ao sensorial a matéria; àquele a harmonia, a este a melodia:

(...) no estímulo (*Reize*) e no movimento do ânimo (*Gemüthsbewegung*) que a música produz, a matemática certamente não tem a menor participação; ela é, sim, somente a condição indispensável (*conditio sine qua non*) daquela proporção das impressões (*Proportion der Eindrücke*), tanto na sua ligação (*Verbindung*) quanto na sua variação (*Wechsel*) (...).⁴⁰

Por fim, em 1792⁴¹, considerando o “belo”⁴² nas *Preleções de Antropologia* (Dohna), Kant afirma:

Werke, Briefwechsel, Nachlaß und Vorlesungen auf CD-ROM (KiKIII). Herausgegeben von Karsten Worm und Susanne Boeck. 1. Aufl., Berlin 2007: “Para uma boa música exigem-se (...) duas coisas, a saber, o ritmo ou uma divisão igual do tempo, e, quando muitos sons são reunidos, uma consonância ou proporção (*Consonanz oder Proportion*) dos mesmos.”

³⁹ Id., KU, AA 05: 328-329. Obviamente, na passagem: “*die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie)*”, “harmonia” e “melodia” não são as “sensações”, mas a “forma” que as compõe (melhor, portanto, teria sido: *as formas* “da composição dessas sensações (harmonia e melodia)”). Sobre “[*der*] *herrschende Affect*”, cf. KANT, V-Lo/Philippi, AA 24: 357-358 (“*Hauptton*”, “tonalidade-dominante”).

⁴⁰ Id., KU, AA 05: 329.

⁴¹ Trata-se, com efeito da “*39ste Stunde, Sonnabend, den 12. Januar 1792*” (cf. id., *Vorlesungen über Anthropologie (Dohna)*). In: *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants*. Nach den

(...) Tudo o que é belo agrada em pensamentos, no jogo (*Spiel*); por exemplo, música. O homem que não pode refletir não encontra satisfação numa música consonante (*an einer zusammenstimmenden Musik*). (...) Os chineses amam somente a música de um único instrumento. Tão logo tem lugar o *accompagnement*, ela não lhes agrada mais. (...) Isso ocorre, pois, porque eles não refletem, não observam como os diferentes sons seguem-se uns aos outros e finalmente se consonam (*zusammenstimmen*) numa harmonia. (...) ⁴³

A despeito de muitos instrumentos poderem, por si próprios, emitir ao menos duas notas simultaneamente, formando, assim, determinados intervalos, “*die Musik eines einzigen Instruments*” parece corresponder àquela música na qual o “*Instrument*” em questão reproduziria uma nota por vez. Tal resulta, como se sabe, no canto monofônico, ou naquele que, não tendo “*accompagnement*”, é somente melódico. Kant parece, então, não só outra vez enaltecer o harmônico face ao melódico – os “sons [que] seguem-se uns aos outros e finalmente se consonam numa harmonia” –, mas também prejulgar que os “chineses” só não o fazem “porque eles não refletem”, não, pois, por julgarem de modo diverso, como, por exemplo, se atribuíssem o primado ao melódico, não ao harmônico.

Não poder refletir, portanto, é não alcançar o prazer proporcionado pela harmonia. Poder fazê-lo, alcançando-o, é, em contrapartida, agradar-se “em pensamentos, no jogo”. Sempre “*in Gedanken, im Spiel*” – poder-se-ia mesmo precisar: “em pensamentos, *mas* no jogo” –, não havendo, como diz a terceira *Crítica*, “nenhuma regra, segundo a qual alguém deva ser obrigado a reconhecer algo como belo.” ⁴⁴

Nessa mesma obra, quando se trata da “divisão das belas-artes”, é ainda “o matemático (*das Mathematische*)” – vale dizer, o harmônico,

neu aufgefundenen Kollegheften des Grafen Heinrich zu Dohna-Wundlacken. Herausgegeben von Professor Dr. Arnold Kowalewski. Rösl & Cie., München und Leipzig 1924; p. 201-202 *apud* KiKIII.

⁴² Cf. *ibid.*, p. 201-202: “(...) O belo deve ser algo que é um objeto do prazer. Ele é diferente do agradável, que indica uma complacência privada (...), também do bom (este agrada por meio do conceito), pois ele ocorre por meio da reflexão. O intervalo entre as representações e os conceitos de um objeto é reflexão. (...)”.

⁴³ *Ibid.*, p. 202. – Com base nesse mesmo texto, a seguir, pode-se conjecturar sobre o conhecimento que o filósofo tinha da “orquestra” – existente desde mais ou menos o início do século –, dado ele avaliar que “*eine neue aus mehrern Instrumenten zusammengesetzte Musik besse klinge*”: “(...) os chineses têm um tribunal musical, cuja finalidade é tornar-lhes compreensível que uma nova música composta por vários instrumentos soa melhor.” (*ibid.*)

⁴⁴ *Id.*, “Analítica do belo (*Crítica do Juízo*, §§ 1-22)”. Trad. de R. R. Torres Filho. In: *id.*, *Textos selecionados* (Coleção Os Pensadores (*Kant II*)). São Paulo: Abril Cultural, 1980; p. 218.

não o melódico - que permitirá à música ser “arte do **belo jogo das sensações**”⁴⁵.

2.

Numa espécie de pressuposto geral da filosofia crítica, um tipo de emblema da revolução copernicana, lê-se: “(...) das coisas conhecemos *a priori* só o que nós mesmos nelas pomos.”⁴⁶

Antes de as coisas nos serem dadas, portanto, haveria conosco só o que nelas depois viéssemos a pôr, justo para as conhecer, disso tornando-nos conscientes, pela experiência que o suscitasse, quando ela própria o fizesse.

Se se trata, por assim dizer, de um conhecimento-segundo, o único do qual guardamos registro, ocorrido em tempo e espaço precisos, podemos, sim, falar de um conhecimento *a priori* das coisas, a partir do que nelas pomos e justamente responsável por um tal conhecimento-segundo. Se se quer falar de um conhecimento-primeiro, porém, um como que *Urerkenntnis*⁴⁷ do qual exatamente provenha todo o nosso dispositivo *a priori* (ou do qual provenham as *Anschauungsformen* e as *Gedankenformen*), bem menos então se poderá dizer – e sempre alusivamente –, pois não há nem poderá dele haver registro nenhum⁴⁸.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 259.

⁴⁶ *Id.*, *Kritik der reinen Vernunft* (KrV), B xviii. No § 15 da “Dedução transcendental” encontra-se uma como que versão local desse mesmo pressuposto: “(...) nós nada podemos representar-nos como ligado no objeto sem o termos nós mesmos ligado antes” (*ibid.*, B 130). Da mesma forma, ainda: “(...) *Wir können uns nichts a priori vorstellen, als wovon wir selbst in unserer Vorstellungskraft die Gründe enthalten entweder in der Sinnlichkeit oder dem Verstande (...)*” (*id.*, Refl, AA 18: 394)

⁴⁷ O plano que distingue a “aquisição originária” de espaço, tempo e categorias é distinto do plano no qual todo e qualquer conhecimento propriamente dito (o qual necessariamente se vale de espaço, tempo e categorias) é elaborado. Este segundo plano, o plano do conhecimento propriamente dito, chamo-o de plano de um conhecimento-segundo por alusão ao fato de que ele pressupõe necessariamente espaço, tempo e categorias, os quais então se situariam no plano de um conhecimento que chamo de conhecimento-primeiro, *Urerkenntnis*. Todavia, a investigação atinente a um “*Urerkenntnis*” não compõe aquilo que caracteriza a filosofia transcendental. Noutras palavras, essa espécie de investigação não foi levada a cabo por Kant, mas configura um plano pré-transcendental, embora necessariamente pressuposto pela filosofia crítica kantiana.

⁴⁸ Trata-se aqui da ‘aquisição originária’, operação de apoderamento das *Anschauungs- und Denkformen*, que, inserida no plano do que aqui é denominado *Urerkenntnis*, constitui teoria jamais suficientemente exposta ou mesmo considerada pelo filósofo. Cf. KANT, *Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*, AA 08: 221-222; OBERHAUSEN, M. *Das neue Apriori*. Kants Lehre von einer ‘ursprünglichen Erwerbung’ apriorischer Vorstellungen. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-hozboog, 1997; p. 96.

Essa última espécie de investigação, contudo, não tem propriamente lugar na filosofia transcendental, do seu objeto só podendo haver um conhecimento por analogia.

Como quer que seja, parte da dificuldade relativa ao significado do “*a-priori*” decorrerá da imissão entre um e outro planos: o de um conhecimento-segundo e o de um conhecimento-primeiro. Ao passo que naquele, ocorrendo de fato um conhecimento, fala-se do que o precede no sujeito, das condições de possibilidade que o permitem, nesse, em contrapartida – nada de objetivo sendo ou podendo aí ser conhecido –, quer-se o conhecimento de toda a condição subjetiva de conhecer, só por ele, todavia – por esse mesmo conhecimento-primeiro –, inicialmente alcançável. Mas Kant sequer considera possível à razão humana obter um tal conhecimento, embora a distinção por ele operada entre conhecimentos “*a-priori*” – “que ocorrem de modo independente dessa ou daquela experiência”⁴⁹ – e “*puros*” – “que ocorrem de modo absolutamente independente de toda a experiência”⁵⁰ – possa induzir o leitor ao erro. Não bem a distinção, é verdade, mas, por exemplo, o intento de perseguir

a ainda pouco tentada decomposição da própria faculdade do entendimento para investigar a possibilidade dos conceitos *a priori*, mediante o fato de que nós os procuramos unicamente no entendimento, como no seu local-de-nascença (*Geburtsorte*), e analisamos o seu uso puro em geral⁵¹,

o que é tido pelo filósofo como “a tarefa específica de uma filosofia transcendental”⁵². É assim que, se se situa uma tal investigação no plano de um conhecimento-primeiro, termina-se por lançar mão de um ponto de vista necessariamente psicológico, estimando-se ir ao encontro da experiência na qual originalmente se apoderassem as representações elementares – as formas-de-pensamento, nesse caso –, constitutivas do conhecimento.

A fim de evitá-lo, dir-se-á que, no plano da subjetividade transcendental, o “*a-priori*” é tão dado quanto o “dado” (*Gegebene*) propriamente dito⁵³. Não que qualquer um deles seja por si próprio um

⁴⁹ KANT, KrV, B 2-3.

⁵⁰ Ibid., B 3.

⁵¹ Ibid., B 90.

⁵² Ibid., B 90-91.

⁵³ A propósito de espaço e tempo serem conceitos *dados*, tenha-se presente a seguinte passagem da “Estética transcendental”: “*Ich verstehe (...) unter Erörterung (expositio) die deutliche (wenn gleich nicht ausführliche) Vorstellung dessen, was zu einem Begriffe gehört; metaphysisch aber ist die*

dado pronto, o que, por seu turno, tampouco implica pressupor uma espécie de completude parcial em cada um, ambos caracterizando-se, na verdade, por uma incompletude de um para com outro.

A despeito da letra que a manifesta, portanto, essa interdependência entre “*a-priori*” e “empírico” não poderá ser decorrente, ou seja, advir do fato de o dado empírico (*como que*, pronto, cronologicamente primeiro) carecer da unidade categorial (*como que*, pronta, logicamente anterior), devendo, ao contrário, ser propriamente originária, tão propriamente originária, na verdade, quanto cada um desses dois mesmos elementos, o que, portanto, acarretará, no mesmo plano de um conhecimento-primeiro, a vanidade da distinção (que só fará sentido *depois*) entre “lógico” e “cronológico”. Será então devido que “dado empírico” e “unidade categorial” sejam reciprocamente dependentes, pois a preeminência de qualquer um deles no plano de um conhecimento-primeiro prejudicaria irremediavelmente a efetivação do ponto de vista enfim adotado. Nesse sentido, a almejada “concordância” (*Übereinstimmung / Conformität*)⁵⁴ entre as partes componentes do conhecimento não será um tipo de fusão concreta entre “pronto” e “acabado”, mas a referência necessária de um a outro (no âmbito de um conhecimento-primeiro) para a aquisição de cada qual na sua identidade própria (no âmbito de um conhecimento-segundo). Noutras palavras: a “concordância” a obter-se pressupõe a “concordância” originária. Ao nível do conhecimento-primeiro, portanto, a “concordância” é concordância a partir da imperfeição comum, da incompletude de um e outro *dados* brutos. Por conseguinte, não deverá enfatizar-se, nesse mesmo plano, o que seja cada qual e um perante o outro, pela simples e boa razão de que, o que quer que venham a ser, só o serão por conta da inter-relação comum.

Erörterung, wenn sie dasjenige enthält, was den Begriff als a priori gegeben darstellt.” (KANT, KrV, B 38). Da mesma forma, a seguinte passagem da “Analítica dos conceitos”, agora a propósito de o múltiplo *a priori* ser dado: “*Ich verstehe (...) unter Synthesis in der allgemeinsten Bedeutung die Handlung, verschiedene Vorstellungen zu einander hinzuzuthun und ihre Mannigfaltigkeit in einer Erkenntniß zu begreifen. Eine solche Synthesis ist rein, wenn das Mannigfaltige nicht empirisch, sondern a priori gegeben ist (wie das im Raum und der Zeit).*” (ibid., B 103) Já sobre o caráter “dado” dos conceitos em geral: “(...) *Alle Begriffe sind der Materie nach entweder gegebene (conceptus dati) oder gemachte Begriffe (conceptus factitii). Die erstern sind entweder a priori oder a posteriori gegeben. Alle empirisch oder a posteriori gegebenen Begriffe heißen Erfahrungsbegriffe, a priori gegebene, Notionen. (...)*”. (id., *Logik*, AA 09: 93)

⁵⁴ Cf. id., *Briefwechsel*, AA 10: 130-131.

Por outro lado, o caráter da necessidade ⁵⁵ só será associado a uma representação, sendo ela adquirida – pois, conforme o filósofo: “Uma necessidade implantada não provaria a necessidade.” ⁵⁶ Observe-se a inversão de perspectiva face aos idealismos anteriores: a necessidade é doravante associada à aquisição, ao adquirir-originário, não mais a uma infusão transcendente de representações, prontas ou somente preparadas. Se a representação como tal já estiver pré-disposta no sujeito, a consciência que ele dela tiver não será acompanhada do caráter da necessidade. O necessário decorre, então, do que é adquirido – adquirido-originariamente. Uma representação já pronta, se fosse, não seria necessária, pois, sendo-me alheia a sua aquisição, quaisquer outras representações serão em princípio tão adquiríveis quanto ela. Como representação meramente *encontrada* em mim, esta ou aquela será, do ponto de vista do sujeito no qual se encontre, sempre contingente. Nada garantiria que mesmo representações contrárias às que eu atualmente possuísse não se lhes pudessem sobrepor, cancelando a suposta necessidade vinculada a elas. Vê-se assim que a “necessidade” não é mais somente a marca de um conteúdo não experiencial, mas a consequência do fato – será mesmo um fato, um *Urfaktum* da razão especulativa, por assim dizer –, a consequência do fato da própria aquisição, sempre originária. Por conseguinte, se a “necessidade” não é fruto de uma doação onipotente, mas tornada assim por obra de uma “aquisição originária”, tal ocorre pelo fato de o processo aquisitivo – dos meios de adquirir ao “adquirido” propriamente dito – ser todo ele engendrado.

Não podendo abrir mão de uma subjetividade prenhe, o sujeito tampouco admitirá contenha ela originariamente algo pronto, sequer em potência. O produto dessa prenhez terá então de vir a ser, de desenvolver-se, consumir-se.

“*A-priori*” e “*dado*” empírico equivaler-se-ão, equivalendo-se no modo da sua doabilidade ao sujeito: nem um nem outro prontos, nem

⁵⁵ Como apoio às próximas linhas, tenho em mente o seguinte fragmento do § 27 da *Razão pura*: “(...) Se alguém quisesse propor entre os dois únicos caminhos nomeados ainda um caminho intermediário, a saber, que elas [as categorias] nem fossem primeiros princípios autopensados *a priori* do nosso conhecimento nem também criadas a partir da experiência, mas disposições subjetivas para pensar imediatamente implantadas em nós com a nossa existência (...) seria então (...) determinante contra o pensado caminho intermediário, que em tal caso as categorias careceriam da necessidade que pertence essencialmente ao seu conceito (...)” (id., KrV, B 167-168). Cf. id., *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, AA 04: 319.

⁵⁶ Id., *Selbständige Reflexionen im Handexemplar der Kritik der reinen Vernunft (A)*, AA 23: 26.

parcial nem completamente, perfazendo-se ambos na sua primordial interação, no próprio processo de engendramento de um conhecimento-primeiro. Não fosse assim, o sujeito não executaria ação nenhuma em favor do conhecimento, permanecendo passivo a respeito da sua produção. E o conhecimento que ele viesse a ter ser-lhe-ia garantido d'alhures, da empiria ou da transcendência.

De outra parte, também a futura “espontaneidade” (*Selbstthätigkeit / Spontaneität / Spontaneitas*), como característica do entendimento, será, na origem, sempre reagente, não já auto-ativa. A auto-atividade é decorrente, decorrente do *Urfaktum* da “aquisição originária” das formas-de-pensamento – que, uma vez adquiridas, atuam apenas suscitadas, vale dizer, quando da irrupção do dado empírico. Para tanto, a *reatividade originária* do sujeito depende de um correspondente ato originário a evocar não já a atualização do que esteja em potência – que ele ainda não é –, mas o processo pelo qual formas-de-intuição e formas-de-pensamento venham a ser primeiramente engendradas. Esse ato originário é o dar-se bruto do que for. Um dar-se por sinal *tão* bruto, *tão* originariamente bruto, que ainda não poderia corresponder ao (futuro) “múltiplo empírico”. Pois o fato de eu vir a intuir o que quer que seja como múltiplo será, então, uma característica do meu modo de intuição, do modo de intuir no espaço e no tempo – os mesmos espaço e tempo a serem *ainda* originalmente adquiridos.

A forma de escapar tanto a uma pré-determinação quanto a uma pós-determinação originárias das representações elementares (como também a uma pré-determinação do “múltiplo *a priori*” e a uma pós-determinação do “múltiplo empírico”, ambas originárias) é apelar ao plano de uma originalidade primeva – a bem dizer, uma dupla e reciprocamente relacionada originalidade primeira: a da interação entre “dado empírico” e “dado *a priori*” (ou entre “bruto empírico” e “bruto *a priori*”) ⁵⁷. Não sendo jamais possível a consciência dessa interação-primeira, posto tal interação ser o responsável pela presença em nós de tempo, espaço e categorias, como pela futura recepção da matéria bruta *como* múltiplo empírico, a aquisição originária não pode nunca dar-se no tempo, não sendo, pois, uma operação psicológica. No plano

⁵⁷ A partir do pressuposto de que seja preciso salvaguardar a filosofia de Kant de quaisquer resquícios inatista e realista transcendente, o que tenho aqui em vista é justamente ressaltar o alcance da analogia proposta, cujo ganho será então não o de propor um *som*, mas uma *imagem* (a do contraponto cancrizante exemplificado pelo *rondeau* de Machaut) da *reciprocidade originária* entre o dado bruto (o múltiplo apresentado a espaço e tempo) e o dado *a priori* (espaço, tempo e categorias, *adquiridos originariamente* no plano de um *Urerkenntnis*).

especulativo e no subplano da origem das representações, a aquisição originária é, em suma, o pressuposto culminante de toda a crítica do conhecimento, a ela só nos sendo possível, contudo, um acesso analógico.

3.

A “concordância” ainda há pouco lembrada poderá agora ser o-que-perpassa-a-consonância-entre-duas-pontas, começo-e-fim, simultaneamente-nos-dois-sentidos – ou, então: “transconsonância”. Não se pretendendo retraduzir o original alemão – “*Übereinstimmung*” soar bem como “consonância”, “concento”, “concórdia”⁵⁸, “concordância”, “conformidade”, pelo agradável do som e pelo significado expresso –, esse malsoante neologismo ressaltará tão-só a imagem pela qual se optou, o que, talvez, “concordância”, “concórdia”, “conformidade” por si não façam. Mas, com isso não se tratará, especialmente, de exibir uma coincidência entre “objetivo” e “subjetivo”, que, transformando-os no uníssono de um palíndromo perfeito, nada faria senão eliminá-los, mas de fazer consonarem-se, concordarem entre si “empírico” e “transcendental”, “unidade” e “multiplicidade”, resultado do ultrapassamento da falsa consonância entre partes como que assim já previamente postas.

Do mesmo modo que o *rondeau* machautiano torna o contracanto o inverso do canto, a filosofia crítica, *refratando* a empiricidade do dado, purifica-o como múltiplo *a priori*. O contraponto cancrizante por meio do qual se exibe e soa a imbricação fundamental entre “múltiplo empírico”⁵⁹ e multiplicidade pura em Kant é, pois, tanto a marca de uma uníssonância (ou de um uníssono dobrado) ao nível da melodia quanto a de uma consonância ao nível do contraponto e da harmonia dele resultante. Essa “consonância melódica”, que no rondó machautiano é o *triplum* como o contrário do *cantus*, na filosofia crítica teórica será o “múltiplo empírico” diante da multiplicidade pura.

⁵⁸ Cf. Grimm: “*ÜBEREINSTIMMUNG*, f. *zusammenstimmung*, *concentus*, *concordia* (...) *consonantia* (...)”.

⁵⁹ Embora a expressão “múltiplo empírico” pareça ocorrer somente duas vezes nos escritos de Kant (cf. KANT, *Opus postumum*, AA 21: 596; *ibid.*, 22: 368), outras passagens indiretamente a exibem; cf., por exemplo: *id.*, KrV, B 103.

Algo há que só me pode ser dado empiricamente. Mas o fato de que tal coisa eu a represente *como* um múltiplo (empírico), eis o que é devido a mim, não ao que me é dado. Dito de outro modo: o *que* me é dado, *independe* de mim; já o *como* ele seja representado, tal *depende* de mim. A multiplicidade com que represento *o que se me opõe*, eu a tenho como *cantus firmus* face ao que, dado, torna-se “estofo (*Stoff*)” para os “conceitos puros do entendimento”⁶⁰ (como o seu contracanto retrógrado), qual os componentes da harmonia que virá. A multiplicidade, então, torna-se o modo como o sujeito representa o que quer que lhe apareça. Todavia, quer a dedução transcendental, quer o esquematismo dos conceitos puros do entendimento, cada qual se ocupará, cada um ao seu modo, com a aplicação das categorias ao “múltiplo” (quando ambos, na esfera de um conhecimento-segundo, já estejam por assim dizer “constituídos”), sem que tais operações pareçam agora menos indispensáveis. A multiplicidade é e permanecerá como resposta *do sujeito* (no âmbito de um conhecimento-primeiro) ao que lhe é inteiramente outro. Mas daí não se segue – já por conta dessa mesma alteridade originária - que a aplicação dos conceitos ao “múltiplo” (no âmbito de um conhecimento-segundo) possa subsistir sem prova.

O vir do múltiplo, então – “múltiplo” que, assim, é *como que* cronologicamente anterior –, dá-se ao nível da matéria do conhecimento; já o ir como unidade – “unidade” que, assim, é *como que* logicamente primeira –, ao nível da forma do conhecimento. Numa ponta, o subjetivo, as condições de possibilidade da experiência, remissíveis às representações elementares formas-de-intuição e formas-de-pensamento. Noutra, o objetivo do “múltiplo empírico”, recebido no espaço-tempo da sensibilidade *a priori*, pelo qual o objeto dado é multiplamente representado e no qual a sua empiricidade é devidamente *refratada*.

Dizendo, porém, que a filosofia crítica *refrata* (ou desvia) a empiricidade do múltiplo, o verbo escolhido não o proponho eu, e sim o proponha alguém, que, não sendo kantiano, mas um medievalista, terá, por mero acaso, inspirado a analogia aqui proposta, na qual se encontram Kant e Machaut, Trezentos e Setecentos. Em *O Ser e a Essência*, obra de 1948, no capítulo intitulado “A Neutralização da Existência”, Étienne Gilson, com efeito, afirma:

O idealismo crítico concede-se um dado (*s'accorde un donné*) para estar seguro de não pensar no vazio, mas toma imediatamente as medidas necessárias para que

⁶⁰ Cf. KrV, B 102.

esse dado jamais reserve alguma surpresa ao pensamento que o acolhe. Desde o próprio instante no qual ele o refrata (*réfracte*) nas formas *a priori* da sensibilidade até o momento no qual o organiza como ciência graças às categorias do entendimento, o espírito goza sem restrição (*jouit sans réserve*) o privilégio de explorar um dado que seja um [dado] real (*un donné qui soit un réel*) e que todavia não contenha absolutamente nada senão o que nele põe o espírito.⁶¹

Nos termos da analogia lançada no presente artigo, portanto, a solução do problema da consonância entre as linhas melódicas em pauta – o contraponto entre empírico e transcendental, objeto da afecção e multiplicidade pura – é, para recordar o embate que forma umas das cenas musicais de fundo à época, aqui lembrada, uma espécie de “melodização harmônica”, ou, para também dizê-lo à moda cancrizante, de lá para cá, uma “harmonização melódica” – a partir da *mesma* melodia.

Ao nível de um conhecimento-primeiro, por conseguinte, no qual nível não há o que esteja pronto, no começo ou no fim, no fim ou no começo, o harmônico devém pela interação das melodias, elas próprias sucedendo-se em conjunto, sempre assim, ainda que pensadas e ditas como se fossem singularidades horizontais autônomas, sem os encontros que a simultaneidade das suas respectivas fluências obrigatoriamente verticaliza. Por conseguinte, a unidade é o harmônico, a multiplicidade o melódico. Assim como, em havendo ao menos duas linhas melódicas, haverá sempre contraponto e harmonia, a unidade deste ou daquele conceito – este ou aquele harmônico (*(das) Harmonische*), este ou aquele concordante (*(das) Zusammenstimmende*) – é a obrigatória junção da multiplicidade pura com o objeto da afecção, doravante o “múltiplo empírico”.

Dir-se-á, porém, que a própria melodia encerra em cada uma das suas notas uma harmonia primordial, a dos harmônicos – e que, então, o melódico decorrerá do harmônico. Ainda assim, será somente pela sua *transcrição melódica* que esses harmônicos serão ao menos em parte audíveis, quando, em havendo contraponto, forem revividos – harmonicamente. Do mesmo modo, dir-se-á que a unidade do conhecimento pre-existe à sua matéria. Mas, então, o “acorde” conceitual tal ou qual será “ouvido” somente pela intersecção da multiplicidade transcritora e da afecção a ser transcrita.

⁶¹ GILSON, É. *L'être et l'essence*. Paris: J. Vrin, 1981; p. 202.