

Arte bela ou arte mista? Kant sobre a música

[Beautiful or Mixed Art? Kant on Music]

Vladimir Vieira *

Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil)

Embora não goze da celebridade que outros temas ganharam na recepção da *Crítica da faculdade do juízo*, não escapou de todo aos intérpretes a peculiaridade das observações de Kant sobre a música nessa obra. À primeira vista, ela deveria ocupar um lugar de destaque nos trechos, de certo modo já em si mesmo marginais, que tratam do sistema das artes, ao menos tendo em vista o papel central que a noção de forma desempenha para a economia geral do sistema transcendental, e em particular para a fundamentação da possibilidade dos juízos de gosto. O que encontramos no texto não corresponde, entretanto, de modo algum a tais expectativas.

Kant fala pouco sobre música, e parece na verdade sugerir, como discutirei mais abaixo, que ela ocupa a posição mais inferior na hierarquia das artes belas. Segundo o filósofo, falta-lhe mesmo urbanidade, na medida em que, conforme a execução, o seu gozo pode ser imposto por coação, “causando prejuízo à liberdade de outros fora da sociedade musical” (*KU*, AA 05: 330.11-12) – como um perfume que se mistura inevitavelmente ao ar respirado quando se espalha pelo ambiente.¹ A música é também aquela que possui maior capacidade de mover o ânimo e comunicar sentimentos, aproximando-se, por esse motivo, perigosamente do domínio do que é meramente agradável.

Na tradição de leitura da terceira crítica, essa dificuldade foi enfrentada de diferentes maneiras. Alguns intérpretes sugeriram, com maior ou menor ênfase, que o veredito desabonador de Kant poderia ser explicado pelo pouco interesse que o filósofo nutria pela arte musical, comprovado por dados biográficos, ao passo que outros tomaram-no como decorrência conceitual de princípios de sua doutrina estética. Outros, ainda, buscaram mitigar os efeitos negativos de tais observações com o apoio de leituras mais abrangentes de seu pensamento.²

* vladimir.m.vieira@gmail.com

¹ Na *Antropologia*, encontramos observações análogas a respeito da falta de urbanidade desse segundo tipo de deleite social. Cf. *Anth*, AA 07: 158.03-09. Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria.

² Mesmo indicando que “a vida de Kant não explica a sua filosofia”, Herman Parret, por exemplo, arrola diversos testemunhos biográficos que comprovariam “a antimusicalidade de Kant e seu aparente gosto por música banal ou

Pretendo contribuir para esse debate destacando uma passagem do §51 que, em minha opinião, recebeu pouca atenção dos comentadores. Kant alude, nesse trecho da *Crítica da faculdade do juízo*, à possibilidade de que a música seja considerada uma arte “mista”, que conjuga elementos da ordem do agradável organizados segundo uma forma bela. Mostrarei que essa interpretação é consistente com as considerações sobre a natureza do som que têm lugar no terceiro momento da “Analítica do belo”, e que ela permite também compreender melhor a ambígua posição atribuída a essa arte na classificação que é desenvolvida no §53.

Compreender a música, na terceira crítica, a partir de seu caráter misto possui ainda desdobramentos históricos relevantes, na medida em que permitira explicar por que as breves e reticentes indicações de Kant serviram como fonte de inspiração, no século XIX, para abordagens filosóficas francamente antagônicas a respeito dela. É certamente surpreendente que elas tenham dado ensejo, por um lado, à proposta formalista que Eduard Hanslick desenvolve em *Do belo musical* e, por outro, a concepções que destacam antes o caráter expressivo dessa arte, tais como as de Schopenhauer e do jovem Nietzsche.³ Explorar esse ponto em profundidade fugiria ao escopo desse trabalho, mas julgo pertinente apontar que, sob meu ponto de vista, ambos os aspectos já poderiam ser encontrados nos trechos da terceira crítica consagrados a esse tema.

sentimental” (1998, p. 251-252); cf. também, a respeito desse tipo de leitura, Giordanetti, 2007, p. 124-125. Entre os autores que aceitam o diagnóstico negativo de Kant como uma consequência de seus princípios filosóficos encontram-se, por exemplo, Weatherstone, 1996; e Herman-Sinnai, 2009. Reed (1980), por outro lado, sugere que ele na verdade mascara a importância que a música detém para o próprio estilo de escrita da terceira crítica, ao passo que Schueller (1955, p. 219) pretende mostrar que “se tivesse decidido aplicar sua teoria estética à música (tanto o que constitui o gênio quanto o que constitui o juízo de gosto), Kant poderia ter se descoberto colocando a música na posição mais alta entre as artes”. Nachmanowicz (2016) recorre à primeira crítica, especialmente à doutrina do esquematismo transcendental, para sustentar que são os princípios mais gerais da epistemologia kantiana que forneceriam um quadro conceitual compatível com as condições que são pressupostas para a escuta da música clássica.

³ Malgrado o fato de que há apenas uma referência direta ao filósofo em *Do belo musical*, Hanne Appelqvist (2010) argumenta que Kant foi uma referência fundamental para a teoria formalista da música que Hanslick desenvolve nessa obra. Cf. também, nesse sentido, a análise de Marschner, 1901. No caso de Schopenhauer e, conseqüentemente, do jovem Nietzsche, a influência do pensamento kantiano é ainda mais evidente. Tendo isso em mente, é notável observar como esses autores se interessam antes pela capacidade expressiva dessa arte do que por considerações de ordem formal. Basta lembrarmos, por exemplo, a célebre afirmação do primeiro, no §52 de *O mundo como vontade e representação*, segundo a qual vemos, por meio dela, “o íntimo mais profundo de nosso ser trazido para a linguagem” (1986, p. 357); ou o modo como o segundo descreve, no §21 de *O nascimento da tragédia*, os efeitos sobre os ouvintes do terceiro ato de *Tristão e Isolda* (1998, p. 135-136). Essa questão relaciona-se ao problema mais geral acerca de uma possível tensão entre o caráter formalista que costuma ser atribuído à doutrina exposta na “Analítica do belo” e outro mais expressionista, que se evidenciaria nos parágrafos da terceira crítica que tratam do gênio e da arte. Desde o debate entre Gotschalk (1967), Guyer (1977) e Johnson (1979), na segunda metade do século XX, o tema vem sendo abordado recorrentemente pelos comentadores – curiosamente, sem qualquer destaque para o caso da música. Para uma discussão sobre o uso da estética kantiana como base para o formalismo musical, cf. tb. Mullerin, 2016.

Kant aborda a música mais demoradamente em duas passagens da *Crítica da faculdade do juízo*. O tema surge de início no §14, que integra o terceiro momento da “Analítica do belo”, quando o filósofo considera as dificuldades interpostas à pureza dos juízos estéticos por elementos de ordem sensível, tais como atrativos ou comoções. E retorna, em seguida, nos últimos parágrafos da “Analítica”, consagrados ao tratamento da beleza na arte.⁴ Tomo esse segundo trecho, de cunho mais sistemático, como ponto de partida para as discussões que proponho aqui.

Após analisar o caso do belo artístico e as relações entre gosto e gênio que fundamentam sua recepção e produção, Kant apresenta, no §51, aquilo que denomina “um esboço para uma possível divisão das belas artes” (*KU*, AA 05: 320). Para apreciar o valor que pode ser atribuído à música na terceira crítica, é importante compreender o lugar que ela ocupa nessa classificação. Infelizmente, a esse propósito já se interpõe uma série de obstáculos, pois o princípio central articulado nesse ponto do texto é, previsivelmente, aquele que afirma que a arte é expressão de ideias estéticas.

A noção de ideia estética fora introduzida no §49 para designar a forma, criada pelo gênio, que confere a capacidade de produzir o jogo livre entre imaginação e entendimento, fundamento de toda experiência da beleza, a algo gerado intencionalmente a partir de conceitos – de modo semelhante ao que se dá com os objetos naturais, onde não há intencionalidade. Ela facultaria à arte, nos célebres termos do §45, “poder ser vista como natureza, embora se tenha na verdade consciência dela como arte” (*KU*, AA 05: 307.02). A essa formulação inicial Kant agrega, todavia, diversas outras camadas semânticas que tornam muito mais penosa a tentativa de estabelecer com precisão o seu significado. O filósofo sugere, por exemplo, que tais representações “ao menos aspiram a algo que está além dos limites da experiência, e assim buscam aproximar-se de uma apresentação de conceitos da razão (ideias intelectuais)” (*KU*, AA 05: 314.21-23), de modo que, frente a elas, reelaboramos a matéria que tomamos de empréstimo à natureza “para algo completamente diferente, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza” (*KU*, AA 05: 314.18-19). No §51, o filósofo chega mesmo a afirmar que “se pode chamar a beleza em geral (seja beleza artística ou natural) a expressão de ideias estéticas” (*KU*, AA 05: 320.10-11).

Não terei oportunidade de explorar essas dificuldades aqui. Retenho, portanto, desse tema tão complexo apenas a concepção geral que será posta em jogo para estabelecer a classificação proposta nesse mesmo parágrafo, a saber, a de que a arte comunica algo ao espectador sem servir-se diretamente de conceitos

⁴ Deixo de lado nesse artigo, portanto, as referências mais episódicas ao tema na terceira crítica, tais como aquela que encontramos no §7 (*KU*, AA 05: 212.27), assim como outras que não dizem respeito diretamente à arte musical – por exemplo, a célebre discussão sobre o canto dos pássaros no §42 (*KU*, AA 05: 302.16-34).

daquilo que pretende comunicar. Ora, argumenta Kant em seguida, podemos tomar como guia para uma divisão dessa atividade as formas de expressão de que nos servimos cotidianamente na comunicação através da fala, a saber, a palavra, o gestual [*Geberdung*] e o som. Por meio delas transmitimos uns aos outros, respectivamente, pensamentos, intuições ou sensações, a partir dos quais, de forma correlata, as artes belas deixam-se organizar em três grandes grupos.

Em primeiro lugar, são abordadas as artes elocutivas [*redend*], que lidam com pensamentos e incluem a oratória [*Beredsamkeit*] e, mais fundamentalmente, a poesia. Em seguida, Kant trata das artes figurativas [*bildend*], as quais se dividem ulteriormente em dois subgrupos conforme sejam envolvidos os sentidos do tato e da visão, caso da plástica [*Plastik*], ou apenas esse último, como se dá na pintura [*Malerei*]. A escultura e a arquitetura pertencem ao primeiro subgrupo, ao passo que o segundo integra, além da pintura propriamente dita, outras formas de disposição composicional, tais como a jardinagem e mesmo “a ornamentação dos cômodos por meio de tapeçarias, adereços e todo o belo mobiliário que serve meramente à visão”, bem como “a arte do vestuário segundo o gosto” (*KU*, AA 05: 323.15-18). Por fim, temos as artes do “jogo das sensações” [*Spiel der Empfindungen*], onde a música encontra o seu lugar ao lado da “arte das cores” [*Farbenkunst*].⁵

Como se vê, a classificação esboçada por Kant leva em conta os diferentes elementos que são transmitidos nos três tipos de arte e que permitem expressar, segundo a analogia com a interlocução, aquilo que o gênio pretende comunicar com seus produtos. É importante ressaltar, entretanto, que o que confere beleza ao objeto não se encontra na própria natureza de cada um deles, mas antes em seu arranjo ou configuração formal, que constitui a ideia estética e que dá muito a pensar, facultando desse modo o jogo livre entre imaginação e entendimento. Esse ponto se torna evidente quando consideramos as passagens do §51 dedicadas à música, mais especificamente aquelas que procuram encontrar uma resposta para a questão que deu ensejo a esse trabalho.

Após explicar rapidamente em que medida se justificaria a inclusão da arte das cores ao lado da música⁶, Kant considera uma observação de cunho antropológico: algumas pessoas são incapazes de reconhecer sons ou diferenciar cores embora seus sentidos funcionem perfeitamente para obter conceitos de objetos. Em suas palavras, “essa afetabilidade pode às vezes faltar ainda que o

⁵ Segundo Kant, seria possível também classificar as artes em dois grandes grupos dos quais o segundo comportaria ainda uma subdivisão ulterior: artes da expressão dos “pensamentos” e das “intuições”, no último caso segundo a sua “forma” ou a sua “matéria”. Cf. *KU*, AA 05: 321.02-06.

⁶ “A arte do belo jogo das sensações [...] não pode dizer respeito a outra coisa senão à proporção dos diversos graus da disposição (tensão) do sentido a que pertence a sensação, i. e., a seu tom [*Ton*]; e pode ser dividida, nesse significado amplo da palavra, em jogo artístico das sensações da audição e da visão, portanto em música e arte das cores” (*KU*, AA 05: 324.13-20).

sentido, de resto, não seja de modo algum faltante [*mangelhaft*] no que diz respeito ao seu uso para o conhecimento dos objetos, mas antes privilegiadamente fino [*fein*]” (KU, AA 05: 324.25-28). Ora, essa capacidade adicional de recepção que parece ir além das sensações poderia ser esclarecida, sugere o filósofo, conforme tomamos a natureza das próprias sensações.

Uma vez que os sons são vibrações no ar, assim como as cores são vibrações de luz, poderíamos admitir que tais dados sensíveis já constituem, por si só, um arranjo composicional cuja apreensão corresponderia à faculdade adicional de receptividade que parece faltar em alguns seres humanos. As sensações seriam vistas, então, “não como mera impressão dos sentidos, mas como efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações” (KU, AA 05: 325.13-15). Por outro lado, esse não seria o caso se reconhecemos que a rapidez com que tais vibrações se manifestam no ânimo impede que elas sejam percebidas individualmente, ou seja, que ela “provavelmente ultrapassa, de longe, a nossa capacidade de ajuizar a proporção da divisão temporal por meio delas imediatamente na percepção” (KU, AA 05: 324.33-35). Segundo essa última interpretação, sons e cores seriam “meramente sensações agradáveis”; segundo a primeira, “já um belo jogo de sensações comportando, como tal, no ajuizamento estético um comprazimento na forma” (KU, AA 05: 324.29-31).⁷

Antes de avaliarmos qual dessas duas opções parece mais plausível à luz da doutrina exposta na terceira crítica, talvez seja útil chamar a atenção para aquilo que Kant deixa por dizer na passagem acima. A questão enunciada no §51 é se sensações auditivas poderiam ser tomadas já como formas, portanto por si só como objeto de um comprazimento legitimamente universalizável. Isso, entretanto, não possui implicações diretas para a beleza da arte do “jogo das sensações”, que consiste, antes, na composição formal dessas mesmas sensações produzida pelo gênio. Por isso o filósofo conclui esse trecho de sua obra recolocando o problema nos termos em que ele aparece no título desse trabalho: “apenas de acordo com a primeira espécie de explicação”, sugere ele, “a música seria totalmente representada como bela; de acordo com a segunda, entretanto, como arte agradável (ao menos em parte)” (KU, AA 05: 325.19-21) – isso é, como arte mista, que envolve um elemento agradável (o som) e outro belo (o arranjo de sons).⁸

⁷ Peter Kivy considera essa segunda hipótese, a de que as sensações auditivas possam ser percebidas como formas, “completamente implausível” (2009, p. 35). Para além do que pensa individualmente cada intérprete, julgo pertinente observar que Kant apresenta uma evidência que tem por objetivo precisamente torná-la mais plausível: o fato de que algumas pessoas não são capazes de distinguir cores ou sons. Essa posição é também consistente com aquela que encontramos nas passagens do primeiro livro da *Antropologia* que tratam dos sentidos externos. Cf. *Anth*, AA 07: 159.27-32.

⁸ Ao contrário do que proponho aqui, muitos intérpretes concluíram que, para Kant, a incapacidade de perceber sensações auditivas como composições formais tornaria a música uma arte meramente agradável. Arden Reed sugere, por exemplo, que nesse caso seria “impossível julgar sensações musicais esteticamente, e portanto a

Kant conclui o §51 sem tomar posição em favor de uma dessas duas alternativas. Podemos, contudo, ponderar qual parece mais razoável recorrendo ao §14, onde o é tema na verdade pela primeira vez abordado na terceira crítica. Nessas passagens, a preocupação do filósofo consiste em mostrar que os atrativos não constituem um fundamento legítimo para o ajuizamento estético, atuando, ao contrário, de modo prejudicial, na medida em que introduzem elementos de ordem sensorial que comprometem a sua pureza. É um erro comum, argumenta, predicar a beleza de cores ou sons simples; pois

a qualidade das sensações mesmas não pode ser admitida como consonante em todos os sujeitos, e a aprazibilidade de uma cor, de preferência em relação a outra, ou do som de um instrumento musical em relação a outro, dificilmente podem ser admitidos como ajuizados do mesmo modo em qualquer um (*KU*, AA 05: 224.17-21).

A exemplo do que fará no final da “Analítica”, Kant reconhece em seguida, aqui recorrendo explicitamente ao físico e matemático Leonard Euler, que sons e cores podem ser tomados em si mesmos como conjuntos de pulsações ou vibrações e, nesse sentido, como arranjos formais. Se, então, o prazer que eles despertam deixar-se relacionar à capacidade de apreender o “jogo regular das impressões (com isso a forma na ligação de diferentes representações) por meio da reflexão” (*KU*, AA 05: 224.26-28), tais sensações poderiam servir de base para um ajuizamento legitimamente estético, ou seja, universalizável. “Cor e som”, conclui o filósofo, “não seriam meras sensações, mas antes já uma determinação formal da unidade de um múltiplo de sensações, e poderiam também por si mesmos ser contados como belezas” (*KU*, AA 05: 224.28-31).

A alínea seguinte, entretanto, introduz uma qualificação ulterior inexistente no §51. Apenas sons ou cores simples podem ser percebidos como arranjos de vibrações do ar ou da luz, pois a associação de elementos heterogêneos é um empecilho à abstração da matéria da sensação, e conseqüentemente à apreensão da forma. Desse modo, “todas as cores simples, na medida em que são puras, são

questão da beleza não poderia nunca nem mesmo surgir” (1980, p. 569), ao passo que, para Kivy, “a questão, então, de se a música absoluta é uma bela arte [*fine art*] aparentemente se torna, para Kant, a questão de se podemos conscientemente perceber as formas dessas ondas vibratórias, ou se meramente percebemos seus efeitos no sentido auditivo. Mais ainda, é uma questão formulada em termos de uma escolha entre música como bela arte [*fine art*], o que quer dizer, em termos kantianos, arte bela [*beautiful art*], ou o que Kant chama de arte agradável” (2009, p. 31). Mas, em minha opinião, essa leitura encontra muitas dificuldades frente ao texto da terceira crítica. Como Kant afirma com ainda mais clareza no §53, a beleza da música consiste no arranjo ou “jogo” das sensações, e a essa composição formal “se prende o comprazimento que a mera reflexão acerca de uma tal quantidade de sensações, que se acompanham ou sucedem umas às outras, conecta com um jogo delas como uma condição de sua beleza válida para qualquer um” (*KU*, AA 05: 329.11-16). O que Kant tem em vista no §51 é a possibilidade de que essa arte seja “ao menos em parte” [*wenigstens zum Theil*], mas nunca inteiramente agradável. Como afirma corretamente Piero Giordanetti, “a composição permanece sempre bela, e por meio da reflexão sua beleza é ajuizada. Ela é agradável quando *não* é percebida como composição” (2007, p. 132).

tomadas como belas; as mistas não possuem esse privilégio justamente porque, por não serem simples, não possuímos uma norma para ajuizar se devemos chamá-las puras ou impuras” (*KU*, AA 05: 324.36-325.02). Kant não tira daí nenhuma conclusão específica, mas parece razoável supor que a música dificilmente escaparia a essa restrição, uma vez que aquilo que responde pela sua beleza é, justamente, a combinação de sons. Em outras palavras, o belo musical, que resulta da composição formal das sensações, impede que elas sejam tomadas em si mesmas como formas, e é forçoso concluir que se trata, nesse caso, de uma arte mista, que conjuga necessariamente uma parte bela e uma parte agradável.

Essa hipótese torna-se mais consistente quando consideramos, finalmente, as observações de Kant acerca do valor estético das artes. De início, é preciso ter em mente que o critério empregado para estabelecer uma comparação entre elas, tal como proposto no §53, tem de envolver aquilo que é responsável por sua beleza. Como vimos, isso significa não os próprios elementos que permitem a sua divisão em três grandes grupos, mas a disposição ou arranjo formal entre eles, e a relação que isso tem com o prazer que resulta do jogo livre entre imaginação e entendimento. Lamentavelmente, tal princípio não é aplicado com tanta clareza no próprio texto, e é necessário considerável esforço interpretativo para reconstruir a organização hierárquica esboçada nessas passagens – a qual se revelará, na verdade, de natureza dúplice.

Kant abre as discussões do §53 afirmando a superioridade da poesia, para ele sob todos os aspectos o tipo mais superior de arte.⁹ O poeta cria um “jogo que, não obstante, pode ser usado de modo conforme a fins pelo entendimento para o seu ofício” (*KU*, AA 05: 327.02-04), ou seja, emprega palavras de modo a despertar no ouvinte uma “profusão de pensamentos” sem que nenhum corresponda integralmente àquilo que se deseja comunicar. Esse movimento tem um duplo efeito positivo sobre o ânimo. Ele é ampliado, na medida em que a produção da ideia estética “coloca em liberdade a faculdade da imaginação” (*KU*, AA 05: 326.25); e também fortalecido, porque isso “deixa sentir sua faculdade de atividade autônoma [*selbsttätig*] livre e independente da determinação natural” (*KU*, AA 05: 326.30-32), isto é, nossa capacidade de pensar o suprassensível.

Essas considerações são consistentes com o objetivo geral do parágrafo, pois a eminência atribuída à poesia resulta do modo como são formalmente dispostos os elementos característicos desse tipo de arte – pensamentos – e do efeito que eles produzem no sujeito. Seria razoável esperar que esse mesmo princípio fosse aplicado novamente para identificar o segundo nível na escala de valores proposta por Kant. O que encontramos em seguida, entretanto, é a sugestão de que “após a

⁹ “A arte poética (que deve sua origem quase completamente ao gênio e que menos quer ser guiada por exemplos ou prescrição) mantém entre todas o nível mais alto” (*KU*, AA 05: 326.22-24).

arte poética eu colocaria, se o que importa é o atrativo e o movimento do ânimo, aquela que mais se aproxima dela e que se deixa muito naturalmente a ela unificar entre as artes elocutivas, a saber, a arte dos sons” (KU, AA 05: 328.01-04).

O que se deveria deprender dessa enigmática afirmação? Estaria o filósofo indicando que a organização formal dos elementos que constitui a ideia estética conecta-se necessariamente à produção de atrativo e movimento no ânimo? Ou se trata antes de uma outra maneira de estabelecer comparações entre os tipos de arte, independente da anterior, na qual a música ocuparia o segundo nível, logo abaixo da poesia?

Diversas passagens do §53 parecem favorecer essa última interpretação. Após reconhecer o potencial da música para mover o ânimo, Kant afirma que “ela é obviamente mais gozo do que cultura [...] e possui, ajuizada pela razão, menos valor do que qualquer outra das artes belas” (KU, AA 05: 328.07-11). E um pouco abaixo, de forma mais pormenorizada, sugere que se

avaliamos o valor das belas artes segundo a cultura que provêm ao ânimo, e se tomamos como norma a ampliação das faculdades [*Vermögen*] que têm de convir na faculdade da imaginação para o conhecimento: então a música possui, nessa medida, o lugar mais inferior entre as artes belas (assim como talvez o mais superior entre aquelas que são avaliadas também segundo a sua apazibilidade), pois apenas joga com sensações. As artes figurativas a precedem de longe sob esse aspecto [...] (KU, AA 05: 328.25-32).

Trata-se, portanto, de duas hierarquias diferentes. Quando se tem em vista o valor estético propriamente dito, a “cultura” que promove a ampliação e o fortalecimento do ânimo, a música é a arte mais inferior, seguindo-se, nessa ordem, às artes figurativas e à poesia. Do ponto de vista do “gozo”, ou seja, da “apazibilidade” que está ligada a movimento e atrativo, ela ocupa, provavelmente, a segunda posição, ainda abaixo da poesia, mas acima da pintura e da escultura.¹⁰

O que confere à música essa posição tão baixa na escala que realmente interessa, aquela que leva em conta o valor estético de cada arte? Kant encaminha essa questão retomando o princípio que fora empregado em sua análise inicial da poesia, isto é, tentando compreender como atua a disposição formal dos seus elementos. Aqui, o filósofo recorre mais uma vez à analogia com a linguagem

¹⁰ Digo “provavelmente” porque a letra da terceira crítica não é, na verdade, inteiramente clara a esse respeito, como se pode deprender das passagens já citadas acima. Na segunda alínea do §53, Kant sugere que, no que diz respeito ao atrativo e ao movimento do ânimo, a música deveria ser colocada “após a arte poética” [*nach der Dichtkunst*] – portanto, em uma segunda posição nessa escala hierárquica. Um pouco mais abaixo, contudo, o filósofo atribui a ela “talvez o lugar mais superior” [*vielleicht den obersten ... Platz*] do ponto de vista da apazibilidade. Essa ambiguidade escapou a vários comentaristas, que optaram por privilegiar seja a primeira (Parret, 1998, p. 261; Giordanetti, 2007, p. 129), seja a segunda dessas passagens (Matherne, 2014, p. 136) ao decidir que lugar atribuir à música na hierarquia do “gozo”.

comum, sugerindo que os sons que correspondem às palavras estão ordinariamente associados a uma certa disposição afetiva no falante, a qual é transmitida ao ouvinte na comunicação e desse modo “incita nele reversamente também a ideia que é expressa na linguagem por esse som” (*KU*, AA 05: 328.17-18).

Como indicado em seguida, é precisamente a modulação que, como “uma linguagem universal das sensações compreensível para cada homem” (*KU*, AA 05: 328.19-20), perfaz aquilo que há de belo na arte dos sons. A composição desses elementos – que pode, inclusive, ser determinada matematicamente, por meio das regras da harmonia – evoca no sujeito uma “profusão de pensamentos” usualmente associados aos afetos que acompanham as palavras na linguagem comum, constituindo desse modo a ideia estética e despertando o jogo livre entre imaginação e entendimento. Somente a essa “forma matemática”, conclui Kant, “se prende o comprazimento que a mera reflexão acerca de uma tal quantidade de sensações, que se acompanham ou sucedem umas às outras, conecta com um jogo delas como uma condição de sua beleza válida para qualquer um” (*KU*, AA 05: 329.10-14).

Mas o filósofo apressa-se em pontuar que o deleite com a música, o qual responde pelo enorme atrativo que ela exerce sobre os homens, não está primordialmente ligado a essa forma matemática, mas antes ao movimento do ânimo produzido pelas sensações. A harmonia é apenas uma condição *sine qua non* para que elas causem esse efeito, na medida em que torna possível “compreendê-las e impedir que elas perturbem umas as outras, antes harmonizando-as para um movimento e avivamento contínuo do ânimo por meio dos afetos a elas consonantes [...]” (*KU*, AA 05: 329.21-24). O prazer resulta, portanto, do afeto por si mesmo, não da profusão de pensamentos que sua combinação, enquanto ideia estética, é capaz de suscitar.

Kant é ainda mais explícito a esse respeito no parágrafo §54, onde distingue o prazer propriamente estético do deleite sensorial que fora qualificado, desde os primeiros momentos da “Analítica”, como meramente agradável. Como tem por base uma condição privada, ele não pode ser atribuído a qualquer um, pois “parece (ainda que sua causa possa encontrar-se também em ideias) consistir sempre em um sentimento de promoção da vida inteira do ser humano, portanto também do bem estar corporal, isso é, da saúde” (*KU*, AA 05: 330.29-331.02). Essa satisfação vital independe de quaisquer efeitos reflexivos sobre o ânimo decorrentes da composição das sensações. Como sugere o filósofo, “todo jogo livre cambiante das sensações [...] deleita, pois promove o sentimento de saúde, possamos ou não ter no ajuizamento da razão um comprazimento em seu objeto, ou mesmo nesse deleite” (*KU*, AA 05: 331.19-22).

Ora, esse é precisamente o caso da música, e por isso ela é arrolada, no parágrafo seguinte, ao lado dos “jogos de pensamento”, a saber, divertimentos

espirituosos que constituem “matéria para o riso”. Ambos podem ser chamados belos em certa medida, pois dão muito a pensar e, nesse sentido, expressam ideias estéticas. O prazer que eles despertam, todavia, tem origem fundamentalmente corporal. “Não é o ajuizamento da harmonia nos sons ou nos chistes, que serve com sua beleza apenas como veículo necessário,” conclui Kant,

mas antes o trabalho vital promovido no corpo, o afeto, que move as entranhas e o diafragma, em uma palavra, o sentimento de saúde (o qual não se deixa sentir senão por ocasião dela) que perfaz o deleite que sentimos ao descobrir que se pode chegar ao corpo também pela alma, e utilizar essa como médico daquele (*KU*, AA 05: 332.14-21).

Portanto, a introdução de uma segunda hierarquia no §53, conquanto de certo modo desajeitada, não é nem arbitrária nem desinteressada. Ela tem em vista, precisamente, explicar o caso da música, que toma os seus efeitos sobre o sujeito, como vimos, de um duplo fundamento. Por um lado, trata-se de uma arte bela, pois existe uma disposição entre seus elementos (os sons) que é capaz de fomentar o jogo livre entre imaginação e entendimento. Por outro, ela possui também um componente agradável, na medida em que as sensações sonoras despertam, por si mesmas, um sentimento de promoção da vida de origem corporal.¹¹

Concluo sugerindo que essa concepção mista a respeito da música poderia ser vista como uma tentativa de formular, nos termos da *Crítica da faculdade do juízo*, duas posições que se tornariam recorrentes nas abordagens filosóficas dessa arte no século XIX: aquela que, privilegiando os seus aspectos formais, ganharia maior expressão na teoria exposta por Hanslick em *Do belo musical*; e outra que, remontando à *Affektenlehre* do século XVIII, valorizaria antes a sua excepcional capacidade de expressar sentimentos.¹² Para pensadores como Schopenhauer e o jovem Nietzsche, esse segundo aspecto responderia pelo notável efeito afetivo que a música exerce sobre os seres humanos, conseqüentemente pela sua excelência. Ao passo que, para Kant, é precisamente a intensidade desse efeito que prejudica, a

¹¹ Em termos diferentes dos que proponho aqui, Samantha Matherne (2014) também desenvolve uma leitura que reconhece o caráter misto atribuído à música na terceira crítica através da noção de “formalismo expressivo” (p. 134).

¹² Apesar das semelhanças sugeridas por expressões como “linguagem das sensações” (*KU*, AA 05: 328.20), a filiação direta de Kant à *Affektenlehre* não é incontroversa entre os comentadores. Schueler (1955, p. 224) e Kivy (2009, p. 37), por exemplo, a pressupõem incondicionalmente, ao passo que, para Dahlhaus, “a orientação de Kant para a *Affektenlehre* é historicamente ‘casual’, e não sistematicamente necessária” (1953, p. 346). Em um artigo que contém muitos pontos de contato com esse trabalho, Mário Videira Jr. sugere que, embora Kant pareça “tender a considerar a música mais como uma arte agradável” (2010, p. 189), os princípios desenvolvidos na terceira crítica, em particular no que diz respeito à vinculação da beleza à composição formal dos elementos sonoros, teriam estabelecido o quadro conceitual que permitiu a valorização da música instrumental, conforme se verifica ao longo do século XIX.

exemplo do que ocorre com a tragédia, a pureza da experiência da beleza, permitindo a intromissão de elementos de ordem sensorial que diminuem o seu valor estético.

Referências bibliográficas

- APPELQVIST, A. “Form and Freedom: The Kantian Ethos of Musical Formalism”. *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 40–41, (2010–2011), p.75–88.
- DAHLHAUS, C. “Zu Kants Musikästhetik”. *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 10, n. 4, 1953, p. 338-347.
- GIORDANETTI, P. “Musik bei Kant”. *Musik-konzepte*. Soderband: “Musikphilosophie”. Edição organizada por Ulrich Taday. 2007, p. 123-136.
- GOTSHALK, D. W. “Form and Expression in Kant’s Aesthetics”. *The British Journal of Aesthetics*, vol. 7, n. 3, 1967, p. 250–260.
- GUYER, P. “Formalism and the Theory of Expression in Kant’s Aesthetics”. *Kant-Studien*, vol. 68, n. 1, 1977, p. 46-70.
- HERMANN-SINAI, S. “Musik und Zeit bei Kant”. *Kant-Studien*, vol. 100, n. 4, 2009, p. 427-453.
- JOHNSON, M. L. “Kant's Unified Theory of Beauty”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, n. 2, (Winter, 1979), p.167-178.
- KIVY, P. *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Music and Literature*. Oxford: Clarendon, 2009.
- MARSCHNER, F. “Kant's Bedeutung für die Musik-Ästhetik de Gegenwart I.”. *Kant-Studien*, vol. 6, n. 1-3, 1901, p. 19-40.
- MATHERNE, S. “Kant’s Expressive Theory of Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 74, n. 1, (Spring, 2014), p. 129-145.
- MULLERIN, T. J. “Is a Kantian Musical Formalism Possible?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 72, n. 2, (Winter, 2016), p. 35-46.
- NACHMANOWICZ, R. *Lógica e música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie. Kritische Studien Ausgabe*, Bd. 1. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 1998.
- PARRET, H. “Kant on Music and the Hierarchy of the Arts”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n. 3, (Summer, 1998), p. 251-264.
- REED, A. “The Debt of Disinterest: Kant's Critique of Music”. *MLN*, vol. 95, n. 3, (Apr., 1980), p. 563-584.
- SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*, Bd. 1. Edição organizada por Wolfgang Frhr. Von Löhneysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- SCHUELLER, H. M. “Immanuel Kant and the Aesthetics of Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 14, n. 2, (Dec., 1955), p. 218-247.

- VIDEIRA JR., M. “A recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical do início do século XIX”. In: MARQUES, U. R. de A. *Kant e a música*. São Paulo: Barcarolla, 2010, p. 181-210.
- WEATHERSTON, M. “Kant’s Assessment of Music in the Critique of Judgment”. *British Journal of Aesthetics*, vol. 6, n. 1, (January, 1996), p. 56-65.

Resumo: O objetivo do artigo consiste em examinar a posição de Kant acerca da música exposta nos parágrafos que encerram a “Analítica” da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, consagrada ao tratamento dos juízos estéticos. Embora a noção de forma desempenhe um papel de relevo para a possibilidade de fundamentar a pretensão de universalidade que erguemos para nossos juízos de gosto, Kant se expressa de modo na melhor das hipóteses reticente acerca dessa arte, que ocupa a posição mais inferior na hierarquia esboçada nas passagens que tratam do tema. Argumento que a natureza desse paradoxo pode ser melhor compreendida se atentarmos para um trecho do §51 que não chamou especialmente a atenção dos comentadores onde o filósofo caracteriza a música como uma arte mista, simultaneamente bela e agradável.

Palavras-chave: Kant; música; belo; agradável

Abstract: This paper discusses Kant’s remarks on music in the paragraphs that conclude the “Analytic” of the first part of the *Critique of the Power of Judgment*. Although the notion of form is pivotal to the possibility of justifying the claim to universal validity that we attach to our judgments of beauty, Kant does not seem to give much credit to the formal aspects of music, which he relegates to the lowest position in the classification of fine arts outlined in these sections of his work. I argue that this paradox may be better comprehended if we take into account a passage of §51, which has not drawn much attention from commentators, where the philosopher suggests that music may be a mixed art, at the same time beautiful and agreeable.

Keywords: Kant; music; beautiful; agreeable

Recebido em: junho 2019

Aprovado em: julho 2019