

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DOUTORADO EM FILOSOFIA**

**KANT E A MÚSICA NA CRÍTICA
DA FACULDADE DO JUÍZO**

VICENTE DE PAULO JUSTI

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques.

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

J983k Justi, Vicente de Paulo
Kant e a música na Crítica da Faculdade do Juízo / Vicente de
Paulo Justi. - - Campinas, SP : [s. n.], 2009.

Orientador: José Oscar de Almeida Marques.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Kant, Immanuel, 1724-1804. 2. Estética. 3. Música –
Filosofia e estética. 4. Musica e filosofia. 5. Criticismo (Filosofia).
6. Juízo (Lógica). 7. Estética alemã. 8. Filosofia alemã.
I. Marques, José Oscar de Almeida. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Kant and the music in the Critique of Judgment

Palavras chaves em inglês (keywords) : **Aesthetics**
 Music- Philosophy and aesthetics
 Philosophy and music
 Criticism (Philosophy)
 Judgment (Logic)
 Aesthetics german
 Philosohy german

Área de Concentração: Filosofia

Titulação: Doutor em Filosofia

Banca examinadora: José Oscar de Almeida Marques, Ítala M. Loffredo
 D'Ottaviano, Jacira Freitas, Ubirajara Rancan de A.
 Marques, Tristan G. Torriani

Data da defesa: 17-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

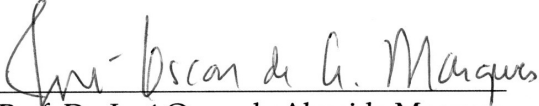
KANT E A MÚSICA NA CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO

VICENTE DE PAULO JUSTI

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a
orientação do Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida e aprovada
pela Banca Julgadora em 17 de agosto
de 2009.

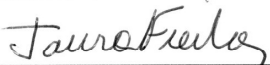
BANCA



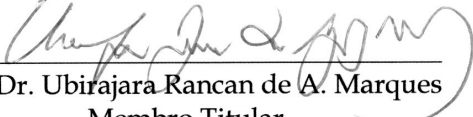
Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques
Presidente/Orientador



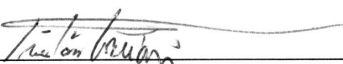
Profa. Dra. Ítala M. Loffredo d'Ottaviano
Membro Titular



Profa. Dra. Jacira Freitas
Membro Titular



Prof. Dr. Ubirajara Rancan de A. Marques
Membro Titular



Prof. Dr. Tristan G. Torriani
Membro Titular

CAMPINAS
2009

Para Katia Kato

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. José Oscar Marques pela pronta disponibilidade na orientação e extrema paciência nas correções.

Ao Prof. Dr. Marcos Müller pelo início, pela sugestão e apresentação de Immanuel Kant.

Ao Prof. Dr. Zeliko Loparic pelas aulas, pelas oportunidades de conversas e esclarecimentos.

Ao Prof. Dr. Tristan Torriani pelo permanente estímulo.

Aos amigos Roberto Pires, Elaine Lopes, Mauricy Martin, Parcival Módolo, Helena Jank, Carlos Fiorini, Esdras Rodrigues e colegas do Departamento de Música pelo incentivo.

À Katia Kato pelo apoio e efetivo auxílio nos assuntos de informática.

Resumo

A proposta deste trabalho é verificar o tratamento dado por Immanuel Kant na Crítica da Faculdade do Juízo à música. Sob a aparente desconsideração do autor neste tema, encontra-se uma filosofia densa que provoca reflexões e contribui decisivamente para a discussão sempre atual sobre a apreensão, compreensão e classificação da música. A possibilidade de reconhecermos a música como agradável, bela e sublime constitui-se o núcleo central dos problemas analisados.

No primeiro capítulo discutimos os conceitos kantianos apresentados na Terceira Crítica como sensação, sentimento, comoção, afeto, prazer, forma, conformidade a fins, intuição, juízos e reflexão. O problema é verificar se estes conceitos, tal como apresentados por Kant, podem ainda contribuir para a nossa compreensão do fenômeno musical.

No segundo capítulo verificamos o mecanismo de funcionamento das faculdades de conhecimento kantianas na apreensão e compreensão do fenômeno musical.

O terceiro capítulo é reservado à discussão da possibilidade de classificarmos a música como agradável e as condições desta proposição.

A música bela é o tema do quarto capítulo, onde além da discussão do problema que dá nome ao capítulo, analisamos o objeto belo, a teleologia da natureza, a arte mecânica e arte estética, a música bela e a poesia e a teoria kantiana do gênio na produção musical.

O quinto capítulo discute a possibilidade e as condições de falar-se em música sublime e as incontornáveis ligações desta classificação com o domínio prático (moral).

As conclusões estão centralizadas na questão de que a música bela é a única categoria realmente estética, enquanto a agradável é parcialmente estética e parcialmente prática e a sublime é totalmente prática. A beleza fundada na forma exige a cognição, no sentido de utilização do entendimento sem conceitos. A comoção é aceita na experiência estética se ligada, no sublime, à representação prática (moral) que a arte apresenta ao homem.

Palavras-chave: Kant; Estética; Filosofia da Música; Filosofia Alemã.

Abstract

The aim of this dissertation is to examine Immanuel Kant's treatment of music in his *Critique of Judgment*. Beneath his apparent neglect for the subject one can find a dense philosophical reflection that decisively contributes to the always current discussion about music perception, understanding and categorization. The possibility of recognizing music as being agreeable, beautiful and sublime is the central interest of the problems I analyze.

In the first chapter I discuss Kantian concepts presented in the third Critique such as sensation, sentiment, commotion, affect, pleasure, conformity to ends, intuition, judgment and reflection. My aim here is to decide whether these concepts can still be of use in understanding music as a phenomenon in the way Kant presents them.

In chapter two I examine how Kant understands the function of our cognitive capacities in the perception and understanding of music.

Chapter three deals with the possibility and conditions for classifying music as being agreeable.

Beautiful music is the topic of the fourth chapter, in which I not only discuss the concept of beauty in music, but also analyze the problem of what is a beautiful object, how does teleology work in nature, what is mechanical art as opposed to aesthetic art, beautiful music in its relation to poetry, and the role of Kant's theory of genius in musical creativity.

The fifth chapter discusses the possibility and conditions of the sublime in music and the unavoidable links of this category to the domain of morality.

My conclusions are that beautiful music is the only really aesthetic category, while the agreeable is only partially aesthetic and partially moral, and the sublime is totally moral. Beauty based on form requires cognition, in the sense of a non-conceptual use of the understanding. Commotion is acceptable in aesthetic experience if it is connected, in the sublime, to a moral representation that art presents to human beings.

Keywords: Kant; Aesthetics; Philosophy of Music; German philosophy.

Índice

Introdução	01
Capítulo 1. Os conceitos kantianos e a música	13
1.1. A sensibilidade: sensação e sentimento	13
1.1.1. A sensação (<i>Empfindung</i>)	15
1.1.2. O sentimento (<i>Gefühl</i>)	20
1.2. A comoção (<i>Rührung</i>)	26
1.3. O afeto (<i>Affekt</i>)	28
1.4. O prazer (<i>Lust</i>)	34
1.5. A forma (<i>Form</i>)	41
1.6. A conformidade a fins e sem fim (<i>Zweckmässigkeit</i>)	52
1.7. A intuição (<i>Anschauung</i>)	54
1.8. Os juízos e a reflexão	61
Capítulo 2. As faculdades de conhecimento na apreensão e compreensão do fenômeno musical	73
2.1. A faculdade da imaginação	73
2.2. O entendimento	81
2.3. A razão	85
Capítulo 3. A música agradável	89
Capítulo 4. A música bela	97
4.1. O objeto belo	101
4.2. A teleologia da natureza	107
4.3. A arte mecânica e arte estética	108
4.4. A música bela e a poesia	109
4.5. O gênio	112
4.5.1. O gênio e o intérprete musical	118
Capítulo 5. A música sublime	121
5.1. Arte e moral	127
5.2. Arte é dever	129
Conclusão	131
Bibliografia	137



*"Os três modos do tempo são:
a permanência; a sucessão e a simultaneidade."
(CRP B 219/220)*

Introdução

Por que Kant?

A escolha de Kant como o pensador capaz de contribuir para a nossa compreensão do fenômeno estético musical decorre principalmente da ambigüidade do tratamento dado pelo próprio Kant à música. Ao lado de uma filosofia densa e complexa em sua teoria estética, há em Kant um aparente e sempre mencionado desprezo pela música, ponto que é tratado com superficialidade por certos comentadores. Beck, citado por Eva Schaper (*in* GUYER 2008, p.387) afirma referindo-se a Kant¹: "*Seu gosto para a música parece ter sido totalmente filistino e somente para a literatura seu senso crítico foi refinado e acurado*"². Todavia algumas citações kantianas nos permitem pensar que talvez Kant estivesse perto de reconhecer na música algo mais do que alguns comentadores gostam de realçar, que ela serviria apenas para nos fazer amados, como ele afirma na *Antropologia* (KANT, 1998, Vol. 6, p.706): "*Algumas formas de habilidade são úteis em todos os casos, por exemplo, ao ler e escrever; outras são boas só em relação a certos fins, por exemplo, a música para nos tornar queridos (...)*"³.

Na mesma *Antropologia* surgem citações da vantagem de se tocar instrumentos de teclado no desenvolvimento da memória, pois os músicos devem decorar suas partes, assim como críticas que nos mostram o temperamento kantiano de prezar mais a sua paz do que a contribuição da música ao nosso estudo, como quando sugere que as crianças deixem de

¹ Todas as traduções são responsabilidade do autor.

² *His taste in music seems to have been utterly philistine; and only for literature was his critical sense refined and exacting.*

³ *Einige Geschicklichkeiten sind in allen Fällen gut, z. E. das Lesen und Schreiben; andere nur zu einigen Zwecken, z. E. die Musik, um uns beliebt zu machen (...).*

lado os instrumentos barulhentos como trompetes e tambores que perturbam os outros e soprem pequenas flautas (*Rohr blasen*) (KANT, 1998, Vol. 6, pp. 726-27).

Buch (1993, p.59) num artigo para a Revista Internacional de Estética e Sociologia da Música comenta⁴ "*o julgamento negativo sobre a música, de maneira explícita e repetida na CFJ*". Realçar os trechos da CFJ onde Kant critica a música em diferentes níveis, não deve ser considerado tão grave quanto não citar as várias oportunidades em que Kant ou admite a música como arte bela ou permite uma interpretação desta forma. O autor reconhece, no entanto, que apesar das características fragmentárias e contraditórias (disto deve-se discordar) de algumas colocações kantianas, elas constituem "*une approche*" denso e fértil aos problemas da estética musical que na época não estavam ainda constituídos. Afirma (p.67)⁵:

"Poderíamos dizer que a despeito de seu desinteresse relativo pelo assunto, Kant antecipa na CFJ os principais temas que vão balizar o debate sobre a música desde o início do século XIX até nossos dias."

A análise de Buch desconsidera que Kant apresenta suas idéias em sua teoria musical segundo um método lógico que diz, se a música for "isso" minha apreciação dela será "assim", por exemplo, se a música for agradável, não apresenta valor se julgada pela razão. Kant não diz na CFJ a música é "isso" e portanto só pode ser ajuizada "assim". Isto nos permite apresentar a possibilidade da música poder ser "isso", "aquilo" ou "outra coisa" e ser ajuizada ora como agradável, ora como bela e, defendemos, mesmo como sublime.

A importância de Kant encontra amparo, por outro lado, em autores como Hamm (in ROHDEN, 1992, p. 110):

⁴ *le jugement négatif sur la musique, de manière explicite e répétée, dans la CFJ.*

⁵ *On pourrait dire que, en dépit de son désintérêt relatif pour le sujet, Kant antecipe dans la CFJ les principaux thèmes qui vont jalonnent le débat sur la musique dès le début du XIXe siècle jusqu'à nos jours.*

"Das três estéticas clássicas (Kant, Schelling com a Filosofia da Arte e Hegel com a Estética) é sem dúvida, a concepção de Kant que nos permite uma nova leitura "produtiva" sob o ângulo da inclusão necessária do momento da recepção no conceito da obra e do belo e que talvez possa nos fornecer elementos suficientemente fortes para a construção de uma estética daquele tipo "pós-tradicional" comumente reclamada."

Mas a proposta deste trabalho distancia-se de uma proposta de construção de uma estética pós-tradicional ou de uma nova proposta teórica estética. Trata-se de buscar em Kant, especialmente na *Crítica da Faculdade do Juízo* os elementos que podem contribuir para uma melhor compreensão do fenômeno estético em geral e, em especial, da música. Para avaliar a contribuição kantiana à solução de problemas ainda candentes da estética é necessário "*pesquisar os textos clássicos de estética filosófica, tanto quanto eles possam contribuir para a solução do nosso ainda estimulante problema da teoria da arte*" (KULENKAMPFF, 1987, p. 143).

Alguns dos problemas que permanecem na ordem do dia das preocupações dos estudiosos são a relação entre sentimentos e emoções e a composição musical, o gosto e a universalidade das experiências estéticas, a ponto de lermos em autores recentes (JIMENEZ, 1999, p. 23) que:

"O relativismo em matéria de categorias estéticas há muito tempo já tomou o lugar do idealismo. E contudo emocionados por um espetáculo, uma obra prima ou uma paisagem qualificadas como esplêndidas, não nos acontece invocar a beleza como se tratasse de um dado imutável, aistórico ou transistórico exigindo a unanimidade e a universalidade dos julgamentos de gosto?"

Não se trata aqui de discutir se realmente o relativismo em matéria de categorias estéticas há muito tempo tomou o lugar do idealismo, mas tão somente de mostrar que o mesmo autor que faz tal afirmação reconhece que elementos como a emoção frente a uma

grande obra artística levam-no a considerar a beleza como "eterna" e a esperar o mesmo juízo de todos. Se há campo artístico em que o espetáculo, a obra prima, tomados como esplêndidos, levam-nos a pensá-lo e tratá-lo como imutável, aistórico ou transistórico, esse campo é a música. Uma obra orquestral, como uma grande sinfonia, encaixa-se perfeitamente no caso, pois é ouvida renovadamente sem que se questione sua época, data e origem. No entanto, este tipo de observação de um autor contemporâneo, não raro entre os pensadores, não é historicamente recente, pois remonta aos antigos gregos. A música começa a ganhar sua autonomia artística (Música para ser ouvida e apreciada) na mesma época em que Baumgarten escreve sua *Estética* (1750). Antes disso, a música fora tratada como coadjuvante, auxiliar de outra atividade qualquer como acompanhar um texto poético, uma peça de teatro, um motivo dançante, uma solenidade palaciana ou religiosa. Referimo-nos à Música praticada, executada por instrumentistas e não a teórica (pensada) que fazia parte do Quadrivium (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música) entre outras ciências nas escolas da Idade Média. Se na história da música, esta adquire uma autonomia entre o período clássico e o romântico, época em que se solidifica o hábito de se escrever música para simplesmente se ouvir, no mesmo período ocorre, na história do pensamento, um aprofundamento das questões da autonomia da arte, da procura por uma essência artística, um conteúdo, as preocupações com a emoção como um possível critério de valor artístico, enfim um questionamento da beleza. A profundidade nas análises e o poder crítico do pensamento remetem-nos irresistivelmente a Immanuel Kant, mesmo quando nosso interesse é a música, uma área pela qual sabidamente, Kant, não demonstrou muito apreço.

Praticamente todos os pensadores que dirigiram a atenção para a música em Kant, iniciam seus textos pelos comentários que este fez na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* e que, supostamente, exibem uma clara ojeriza por essa arte. Repetem-se as citações de falta

de urbanidade da música e algumas outras, igualmente conhecidas. Mas o problema da beleza e da arte foi suficientemente forte para Kant escrever uma terceira crítica, quando ele mesmo havia dito, e todos pensavam, que seu edifício teórico estava completo. Foi ele o primeiro pensador a incluir a música em um sistema crítico de pensamento, afastando-se do procedimento corrente iniciado por Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Boécio e os próprios contemporâneos de Kant, que trataram a música mais como ciência matemática do que objeto da estética.

Lendo a nota 21 do prefácio da *Crítica da Faculdade do Juízo*⁶ (p.35), constatamos que a chamada "virada copernicana" é bastante nítida quando comparamos os modos como Kant e filósofos da linha leibniziana e wolfiana, por exemplo Baumgarten, encaram o juízo estético. Este, para Kant, tem de se assentar forçosamente, como é dito no início do § VII da Introdução da CFJ, naquilo "*que na representação estética do objeto é meramente subjetivo*" ou seja naquilo "*que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto*". Foi sempre um dos maiores cuidados de Kant retirar do registro do objeto (qualidades estéticas, forma objetiva, auréola e características atrativas) o fundamento de determinação da experiência estética. Em Baumgarten (1983, p.12) podíamos encontrar uma estética que ainda repousava, por exemplo, em fórmulas como a seguinte:

"a beleza universal do conhecimento sensível é – já que nenhuma perfeição existe sem ordem – o acordo (*consensus*) da ordem, na qual meditamos nas coisas belas" ou ainda "a beleza universal do conhecimento sensível é (...) o acordo dos sinais (meios de expressão) entre si e com a ordem e as coisas."

Essa preocupação lógica de distinguir entre o objetivo e subjetivo no juízo estético, por si só, obriga-nos a reconhecer Kant como um pensador necessário para a filosofia da

⁶ Doravante adotaremos as abreviações: CFJ (*Crítica da Faculdade do Juízo*); CRP (*Crítica Razão da Razão Pura*); CRPr (*Crítica da Razão Prática*); FMC (*Fundamentação da Metafísica dos Costumes*).

música. Ele inaugura o que podemos chamar de estética filosófica, separando e dando autonomia ao belo, em relação ao verdadeiro e ao bom.⁷

Como aponta o supra-citado Jimenez; a questão da universalidade da beleza permanece em aberto dois séculos após a morte de Kant. Além dessa indefinição, temos outros aspectos adicionais ressaltados por diferentes autores: Sponheuer (1987) nas Observações Introdutórias, lembra a divisão da música em Arte (*Kunst*) e Entretenimento (*Unterhaltungsmusik*) sendo este a "*forma característica central da cultura musical do presente*" (p.1). Colocado em termos kantianos, isto significaria a supremacia do agradável sobre o belo, característica típica dos meios de comunicação do presente. Mostra uma sensível perda da nossa capacidade de reflexão e ajuizamento, além de toda uma problemática da chamada música contemporânea, em permanente crise com a beleza, pois sua manufatura tão intelectualizada despreza o tradicional ponto de vista da beleza musical que induz em nós sentimentos de reconhecimento desta beleza.

Tendo isto em vista, podemos pensar que um estudo da estética kantiana possa fornecer elementos também para uma crítica aos tempos de exigência popular de entretenimento, do prazeroso, da distração e do relaxamento, num prazer baseado exclusivamente na excitação do ritmo e estimulação do som, mas imensamente pobre em termos da percepção da organização da estrutura musical. Nesse aspecto, Kant torna-se uma imprescindível ferramenta para auxílio da compreensão da crítica da arte da modernidade.

A obra de Piero Giordanetti é um gigantesco estudo da música em Kant. É abrangente historicamente, inicia-se com as características da teoria musical filosófica

⁷ Alguns autores ocuparam-se das propostas contidas na teoria estética kantiana, especialmente na CFJ. A maioria constituem-se como citações e pequenas referências. Buscamos nas obras listadas dos autores análises e argumentos próximos das linhas pesquisadas em Kant, como a presença de uma taxonomia da experiência estética (agradável, bela e sublime), o formalismo em Kant para a experiência da beleza e o sublime como categoria prática. A ausência destas discussões nos autores, levou-nos a um tratamento superficial dos mesmos.

anterior a Kant no século XVIII, no interior da qual procura situar os conceitos que Kant utilizará como representação, analogias entre tons e cores, prazer, afeto e até música como terapia. Estes temas são percorridos no desenvolvimento da teoria kantiana até o período posterior à terceira crítica.

Resumidamente, Giordanetti reconhece na obra de Kant a classificação em agradável, belo e sublime; a música na Terceira Crítica ora é apresentada como agradável e ora como bela; o sublime é uma categoria moral; não reconhece a música como sublime; a base para a música bela é a relação matemática entre os sons e a forma é essencial para a música bela. Entre os poucos comentários encontrados sobre Kant e a música, Giordanetti apresenta o maior avanço em relação a outros autores, principalmente no reconhecimento de que a música segundo Kant possa ser agradável ou bela, já que boa parte de comentadores de Kant sugere que a música seria somente agradável. Que o sublime seja uma categoria moral, é aceito sem restrições pelos comentadores. Preferimos o termo prático, para não envolver valor da ação que o termo moral apresenta.

Os grandes temas tratados por Kant na CFJ são objeto de consideração de Luc Ferry em sua obra *Homo Astheticus*. No capítulo II, intitulado, "*O momento kantiano*", trata da reflexão e a importância filosófica de Kant ao tentar separar a herança platônica (o mundo das idéias) da herança cristã (Deus) para um homem mais autônomo. Relata as questões de antinomia do gosto, senso comum, objetividade do gosto e relações entre o sublime e o barroco, temas de extrema importância no universo filosófico kantiano, mas distantes da presente proposta de música na Terceira Crítica (FERRY, 2003, p. 102).

A obra da musicóloga polonesa Zofia Lissa "*Aufsätze zur Musikästhetic*" é esclarecedora na diferenciação entre estética musical e filosofia da música. A autora trata, por exemplo, do tempo estrutural e da vivência do tempo na obra musical (LISSA, 1969,

p.51), da alteração histórica da percepção musical e principalmente do cômico na música (p.93) entre outros. Neste último capítulo há uma citação kantiana do riso ("*o afeto resultante da súbita transformação em nada de uma tensa expectativa*" (CFJ 225)) sem conseqüências filosóficas maiores. Os temas da estética musical são tratados musicologicamente com o necessário apoio filosófico para que não se incorra em pura psicologia. A imanência dos temas estéticos filosóficos não pertence ao tratamento dado pela *Musikwissenschaft*, que, naturalmente, é musicológica.

O título "*The Philosophy & Aesthetics of Music*" de Edward A. Lippman (1999) sugere um tratamento mais filosófico que estético musicológico em sua obra, mas o conteúdo de simbolismo na música, percepção espacial como fator musical, temporalidade progressiva na música e reflexão sobre a estética da canção estrófica seguida de uma segunda parte toda histórica o coloca como obra típica musicológica e não filosófica.

Não há entre os autores citados, um estudo sistemático da música em Kant, no sentido da busca dos elementos que nos auxiliem na compreensão do fenômeno musical. Há até uma clara dificuldade de se classificar o pensamento kantiano nas divisões tradicionais do estudo da estética musical. A complexidade do pensamento kantiano fica clara na dificuldade de exposição de conclusões por parte de seus comentadores musicais. Estes aspectos realçam a originalidade e a necessidade do estudo da música na CFJ, sem pretensões ingênuas, dada a reconhecida e comentada complexidade do edifício teórico kantiano.

Questões Introdutórias

Kant encerrara seu ciclo crítico com as duas críticas que antecederam a CFJ, cada uma delas, como diz Marques (*in* KANT, 1992b, p. 7) no prefácio da edição portuguesa da CFJ: "(...) *a seu modo, representava uma nova definição dos limites em que o saber teórico ou o prático se podem e devem desenvolver e dessa perspectiva o programa crítico pareceria ter chegado ao seu fim.*"

Em algum momento, ao trabalhar numa obra certamente menos pretensiosa, uma "crítica do gosto", Kant se deu conta de que havia uma lacuna nos princípios que regem aquela parte do ânimo que se situa entre as duas grandes faculdades estudadas anteriormente. Essa lacuna seria preenchida pela terceira faculdade mediadora, chamada sentimento de prazer e desprazer.

Especialmente na Terceira Crítica, Kant propõe-se a buscar elementos que permitam uma maior compreensão das questões de se o homem seria produtor de objetos que simplesmente se somam aos existentes na natureza e se da mesma forma que certos objetos da natureza levam ao conhecimento, a apreciação de certo tipo de obras produzidas pelo homem levaria a um prazer de um certo tipo chamado estético. Não são todos os objetos da natureza que nos levam ao conhecimento por conceitos. Alguns nos prendem a atenção por suas linhas e por suas cores e, assim desconsideramos o conceito que trazem consigo. Estas considerações levam-nos à várias questões:

a) caracterização do ser humano como de apreciador de arte. O papel das faculdades kantianas na receptividade da obra artística, a universalidade da apreciação, a reflexão e o juízo, o fundamento do juízo estético no objeto e ou no sujeito;

b) o homem como produtor de arte, a ligação da produção estética com o mundo prático kantiano (moral);

c) o homem e a natureza na produção de objetos artísticos;

De maneira fragmentada e complexa, encontramos em Kant as questões citadas em sua CFJ. Com isso, Kant torna-se um pensador dos mais importantes para a estética, pois mesmo sem declarar que propõe uma estética própria e nem uma filosofia da arte e menos ainda apreciar a música, não se pode deixar de levá-lo em consideração quando se deseja estudar os problemas que ainda nos desafiam no campo da estética em geral e musical em particular.

Mesmo sem o pretender, Kant como aponta Guyer (1993, p. xi) em seu Prefácio, colocou:

"(...) a estética na grande moralidade da humanidade (...) e tentou mostrar como a experiência estética pode ter valor independente mesmo enquanto somente a moralidade ela mesma tem incondicionalmente valor, conduzindo a um sutil e complexo pensamento para o qual o próprio Kant não estava sempre preparado e que continuou a ser raro nas teorias estéticas subsequentes"⁸.

A preocupação de Guyer e de outros comentadores é discutir até que ponto há uma primazia da razão prática sobre a estética. Se entendermos que a música pode ser percebida também como sublime (uma classificação estética que não se vislumbra em Kant), a música sublime deverá obrigatoriamente estar ligada à razão prática. Então, não podemos concordar com Guyer (1993, p. 2) ao dizer que:

⁸ (...) *the aesthetic in the larger morality of mankind (...) tried to show how aesthetic experience can have independent value even while only morality itself has unconditional value, leading to a subtlety and complexity in this thought that Kant himself was not always prepared for and that has continued to be rare in subsequent aesthetic theories.*

"(...) tais tópicos como sublime e gênio, que parecem conectados apenas vagamente na arquitetura básica da estrutura do argumento da CFJ foram simples concessões à moda literária dos seus dias, não sendo essenciais para seu argumento fundamental (...) ⁹."

Pelo contrário, tópicos como sublime e gênio kantianos são pilares da sua teoria filosófica estética e essenciais para uma abrangente compreensão do fenômeno estético musical.

As inúmeras questões que envolvem o fenômeno estético musical, a especificidade dos comentadores de Kant em escolher aspectos de sua teoria para estudo e a ausência de sistematização do pensamento kantiano nestes estudos, nos sugerem seguir primeiramente um caminho semântico dos conceitos kantianos ligados à experiência estética musical, seguido do estudo do papel das faculdades superiores nesta experiência e por fim a possibilidade da música ser classificada em agradável, bela e sublime e suas implicações.

⁹ (...) *such topics as the sublime and genius, which appear to be tied only loosely to the Basic architectonic structure of the argument of the Critique of Judgment, were mere concessions to the literary fashion of his day, thus not essential to his fundamental argument (...).*

Capítulo 1. Os conceitos kantianos e a música

A filosofia kantiana da Terceira Crítica é rica em termos que, em seu conjunto configuram a teoria kantiana da experiência estética. Tais termos apresentam, muitas vezes características conceituais próprias, algumas vezes inesperadas e freqüentemente complexas. Pretende-se aqui verificar se a semântica dos conceitos kantianos da Terceira Crítica contribui para a compreensão da nossa atual experiência estética musical, em uma linha de análise semelhante à proposta na *Semântica Transcendental de Kant* proposta por Zeljko Loparic (2002).

1.1. A sensibilidade, a sensação e o sentimento

Howard Caygill (2000, p. 283), autor do importante Dicionário Kant, no verbete "sensibilidade", declara: "*A doutrina da sensibilidade de Kant, a qual desempenha um papel crucial na filosofia crítica, é um incômodo amálgama de numerosas formas de argumento mutuamente incompatíveis.*"

O autor apresenta sua discutível conclusão baseado numa análise crítica histórica, que, pela amplitude, escapa ao nosso interesse. Nosso objetivo é traçar a semântica conceitual da definição de sensibilidade e seus correlatos a partir da CRP, confrontá-la com o seu uso na CFJ e tentar uma verificação em sua contribuição para nossa compreensão contemporânea do fenômeno estético.

O primeiro problema apresentado é o limite entre sensibilidade e entendimento. A primeira é receptiva e o segundo apresenta-se como uma faculdade de julgar, "*porque,*

consoante o que ficou dito, é uma capacidade de pensar. Ora pensar é conhecer por conceitos (CRP B94)." No entanto, Kant deixará claro que a sensibilidade não é somente uma porta aberta da nossa recepção nem somente uma *tabula rasa* passiva. Ao tratar dos dois troncos do conhecimento humano, sensibilidade e entendimento e reiterar que: "(...) *por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objetos e só ela nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objetos e é dele que provêm os conceitos* (CRP B33)." Conclui que: "*Na medida em que a sensibilidade deverá conter representações a priori, que constituem as condições mediante as quais os objetos nos são dados, pertence à filosofia transcendental* (CRP B30)."

A sensibilidade não só não é uma mera porta de entrada das representações, como afasta-se muito disso. Ela não recebe todo e qualquer objeto, somente aqueles que nos podem ser dados, condicionados a representações *a priori* que constituem a própria sensibilidade. Nessas condições apriorísticas, ela pertence também à filosofia transcendental. Kant deixa também clara a interação entre sensibilidade e entendimento. Uma vez que um objeto é recebido pela sensibilidade, o entendimento deve apresentar-lhe um conceito correspondente. "*Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas* (CRP A 51)."

Na Terceira Crítica, uma explicação sobre a sensibilidade encontra-se na explanação kantiana do sublime: "*A sensibilidade é a porta de entrada de todos os sinais, informações e sensações que alteram nosso estado anterior. Em determinadas situações a sensibilidade é saturada pelo excesso, como no sublime* (CFJ 99)."

Caberá às faculdades do conhecimento uma elaboração desses dados para que o ânimo não entre em pânico ou desespero como ocorre na experiência do sublime.

Para o Kant da CFJ, a sensibilidade parece mais exclusivamente receptora, ao usar os termos *porta de entrada*. Em outros momentos da Terceira Crítica, a sensibilidade parece apresentar um sentido de receptora das representações, mas também participante, com as outras faculdades do conhecimento, de processos mentais elaborados, como quando Kant diz:

"Porém a determinabilidade do sujeito por esta idéia e na verdade de um sujeito que em si pode na sensibilidade ter a sensação de obstáculos, mas ao mesmo tempo de superioridade sobre a sensibilidade pela superação dos mesmos, como modificação do seu estado, isto é o sentimento moral (CFJ 115)."

A experiência estética musical é demasiado complexa para que nela possamos analisar separadamente a participação da sensibilidade. A participação das faculdades de conhecimento em um trabalho de retroalimentação imediata e concomitante com a experiência da audição molda a sensibilidade, dirige a atenção para detalhes, permite uma seletividade. Esses mecanismos permitirão outras audições com igual ou maior interesse por parte do ouvinte. Na experiência da estética musical, a sensibilidade é a porta de entrada, mas em que medida seu papel não é o de uma porta passiva e sim ativamente participativa, deve ser objeto de estudos posteriores.

1.1.1. A sensação (*Empfindung*)

A teoria da sensibilidade, como a "*capacidade de receber representações graças à maneira de como somos afetados pelos objetos* (CRP B34)" apresenta-se como um contínuo no pensamento kantiano, ao longo da CFJ. Não há alteração na base do mecanismo de nossa sensibilidade, isto é, o fato de que a consequência dessa alteração de

estado leva ao conhecimento ou ao comprazimento; no primeiro caso, quando a representação corresponde a um conceito apresentado pelo entendimento e, no segundo caso, quando a ausência de conceitos leva as faculdades de conhecimento a um jogo das faculdades, à uma reflexão, e ao conseqüente comprazimento.

A sensação será, então, tudo o que nos afeta. Esse mecanismo inicial, Kant o chama de percepção (sensação mais consciência). A sensação é o efeito de um objeto sobre nós. Não há na teoria kantiana do conhecimento a possibilidade da existência de um objeto que não nos afete. Tal hipótese não está nem ao menos pressuposta, pois a definição kantiana de sensação contém implicitamente a de objeto, algo que modifica nosso estado, referindo-se a nós como sujeitos que percebemos (CRP B377).

Na Terceira Crítica, a sensação é apresentada com destaque na Introdução. Kant, ao explicar a validade lógica de um objeto e o que constitui a natureza estética de uma representação, propõe que ambas as relações surjam no conhecimento de um objeto dos sentidos, apresentando-se externamente a mim, isto é, no espaço. Assim:

"A sensação (neste caso a externa) exprime precisamente o que é simplesmente subjetivo das nossas representações das coisas fora de nós mas no fundo, o material (real) das mesmas (pelo que algo existente é dado), assim como o espaço exprime a simples forma *a priori* da possibilidade da sua intuição (XLIII)."

Esta citação, em relação à Primeira Crítica, corresponde exatamente (em parte) a "*o espaço e o tempo são as formas puras desse modo de perceber; a sensação em geral a sua matéria* (B60 e 157)", sendo a matéria o real da percepção, enquanto referência ao conhecimento, isto é, como o que caracteriza a sensação sensorial, e nestas condições, é comunicada universalmente (CFJ 153). A possibilidade de transmissão universal é reiterada

em CFJ 205, quando Kant esclarece que os três modos de expressão que unificam e constituem a comunicação completa do falante são pensamento, intuição e sensação.

A CRP apresenta definições de sensação que visam esclarecer seu papel no mecanismo da aquisição do conhecimento. Comparadas ao mecanismo da compreensão musical, podemos afirmar que a sensação, na música, será o som tomado isoladamente, ou conjunto de sons sem consideração da forma que os organiza. Em B 34 lemos que a sensação: "*é o efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados.*" Isto é quase uma repetição de B377 em que a sensação: "*é uma percepção que se refere simplesmente ao sujeito, como modificação do seu estado.*"

Nesta nossa tentativa de transpor as palavras de Kant para a nossa atual apreensão musical, encontramos ainda:

"A apreensão, mediante a simples sensação, preenche apenas um instante (desde que eu não considere, é claro, a sucessão de várias sensações) [...] a sensação não tem pois grandeza extensiva [...] Assim, pois, toda a sensação e por conseguinte, toda a realidade no fenômeno, por pequena que seja, tem um grau, isto é, uma grandeza intensiva, que pode sempre ser diminuída (B 211)."

Simple sensação seria um som isolado, que "*preenche apenas um instante*" e que faria parte de uma peça musical se eu considerasse "*a sucessão de várias sensações.*" Se este som preenche apenas um instante, ele é uma sensação sem grandeza extensiva. Mas ele apresenta um grau, isto é, uma grandeza intensiva, propriedade que será utilizada na música com intensidade musical (*piano, forte, fortíssimo* e etc.).

Assim, as sensações sonoras só serão percebidas musicalmente quando apresentarem a grandeza extensiva, o que é possível pela sucessão de sensações. Como a música é muito mais complexa do que a simples sucessão de sensações sonoras, o que constituiria no máximo, uma melodia simples, nota-se claramente uma analogia entre as

condições de existência da música e do conhecimento. Isto é possível porque "*Os três modos do tempo são a permanência, a sucessão e a simultaneidade* (CRP B219)", o que vemos, constitui a base, o alicerce, da estrutura musical. Como Kant conclui no mesmo parágrafo, "*essas três regras precedem toda a experiência e tornam-na possível.*" Assim, a base de constituição musical é a mesma dos três modos do tempo, mesmo porque a música ocorre no tempo. A base temporal, portanto, é comum ao conhecimento em geral e à música.

A teoria musical utiliza o termo percepção musical. A percepção kantiana, que na CRP é a consciência empírica, ou seja, uma consciência em que há simultaneamente sensação, será transposta à percepção musical ao considerarmos a percepção de diferentes sons, de diferentes alturas, a relação entre eles e mesmo as relações rítmicas. A percepção da música, não de simples sons, exige o ajuizamento reflexivo na forma e assim, neste caso, a expressão da música se confunde com apreciação musical. A percepção musical é uma experiência do fenômeno sonoro, mas não estética, pois não envolve contemplação, ajuizamento e prazer.

A discussão de se uma mera sensação poderia ser música é reveladora em Kant, pois é proposta por alguém reconhecidamente desinteressado na causa musical,

"(...) um simples som, como porventura o de um violino, é em si declarado belo pela maioria das pessoas, se bem que ambos (com a cor) pareçam ter por fundamento simplesmente a matéria das representações, a saber pura e simplesmente a sensação (CFJ § 14)."

A verdadeira discussão é saber se a pura e simples sensação pode ser uma coisa bela, o que será tratado no capítulo 4. Aqui, importa apenas saber em que condições um simples som, portanto uma simples sensação desprovida da forma, da reflexão, do jogo das faculdades poderia ser declarado belo e, se assim for, em que condições um simples som,

uma sensação conteria forma, levaria à reflexão, não podendo então ser considerado mera sensação, já que esta é só a matéria das representações.

Podemos acrescentar que a maioria das pessoas declarará belo um simples som de violino porque o reconhecem como possível parte da música, e essa influência as levará a não tomá-lo como um simples som desconectado da música e, portanto apenas como sensação. Um simples som vindo do momento da afinação do violino, por exemplo, não será considerado belo. Mais adiante, Kant admite que: "*então cor e som não seriam simples sensações, mas já determinações formais da unidade do múltiplo dos mesmos e neste caso poderiam ser também contados por si como belezas.*" A razão desta afirmação é que Kant observa, com Euler, que sons resultam de vibrações do ar. Kant chega a indagar se estas vibrações apresentam uma verdadeira forma, mas não responde essa pergunta. Essa base física poderia levar à vivificação do órgão e à reflexão? Alinhamo-nos ao Kant formalista em nossa tentativa de fundamentar a beleza musical, enquanto vemos a forma como a organização dos sons e tendemos a não concordar com o Kant que se aventava a possibilidade de um simples som (simples sensação) poder ser reconhecido como belo, pois, ainda que se admita que o som resulta de uma superposição de estruturas ondulatórias, e como tal tenha uma forma descrita por equações matemáticas, essa superposição de ondas não nos é diretamente perceptível e muito menos somos capazes de discernir os detalhes de sua estrutura. O que aqui se torna promissora é a discussão resultante já que, se aqui Kant admite a possibilidade de um simples som ser belo, em outros trechos da CFJ apresenta a música como um todo como agradável.

Nossa conclusão, quanto a problemática levantada pela simples sensação, é que esta não pode ser considerada bela, pois não pode haver forma em sensações isoladas. As vibrações que constituem "*determinações formais da unidade do múltiplo dos mesmos*" não

poderiam nem ao menos atingir o simples nível das sensações. Não há possibilidade, pois, de que simples sensações provoquem reflexão sem a forma que só se manifesta em várias sensações concomitantes ou sucessivas, de alguma maneira estruturadas.

1.1.2. O sentimento (*Gefühl*)

Sentimento (*Gefühl*) designa uma resposta da mente humana ao ser afetada por um objeto. Não diz respeito às propriedades dos objetos. Isto pode ser a principal característica da diferença entre sentimento e sensação. A sensação mantém relações diretas com o objeto, entendendo-se como objeto o que é externo a nós e, assim, ocorre no espaço. Simplificadamente, sensação é o que nos afeta, sentimento é a nossa reação mental frente à sensação. Veremos que Kant desenvolve com sutis complexidades essa relação.

Peter Kivy em sua obra "*Introduction to a Philosophy of Music*" apresenta um capítulo intitulado "*Emotions in the Music*". Em seu início, afirma haver um crescente consenso entre filósofos da música de que faz sentido descrevê-la em termos expressivos, o que contraria a famosa tese de Hanslick. Kivy (2002, p. 30) declara¹⁰:

"Como o consenso geral é que, quando nós dizemos que uma passagem da música é plena de tristeza ou amedrontadora, ou como tal, nós não estamos descrevendo uma disposição da música para surgir tal emoção em nós, mas atribui-se tal emoção como uma propriedade percebida na própria música."

O artigo segue a linha emocionalista, que podemos considerar oposta à interpretação formalista que pretendemos dar à teoria estética kantiana. Ao citar Hanslick, Kivy faz-lhe

¹⁰ As well, the consensus generally is that, when we say a passage of music is sorrowful, or fearful, or the like, we are not describing a disposition of the music to arouse such an emotion in us, but ascribing such an emotion, as a perceived property, to the music itself.

justiça, pela posição adotada por aquele na interpretação formalista da estética musical. A utilização do termo "expressão" é que torna a proposta problemática. Deve haver uma concordância geral de que música seja expressiva. Os intérpretes musicais, os maestros, todos são a sua maneira, expressivos. É expressivo quem expressa algo. Os formalistas dirão que a música expressa-se a si mesma. O problema é que Kivy qualifica as expressões como alegria, tristeza, medo, etc. como intrínsecas da música. Esta opção de interpretação da música tem como consequência o dever de se apresentar onde e como estes sentimentos são apresentados na música e, principalmente, se há correlação e coerência entre autores diferentes e a experiência dos mesmos sentimentos. Ou seja, como seria a alegria em Bach, em Mozart e assim por diante, e se haveria característica musicológica na escrita da alegria, por exemplo.

Kivy (2000, p.54) acrescenta comentários como¹¹: "*como todas as explanações filosóficas de Kant, é notória a dificuldade de compreensão.*" Pode-se concluir que a filosofia kantiana não é o interesse do autor.

O sentimento é considerado como um "*dos mais ambíguos e portanto mais fascinantes conceitos de Kant*" (CAYGILL 2000, p. 288). Não é objeto de nosso estudo o conceito de sentimento em todo o Kant, mas somente nas relações apresentadas com o seu uso na CFJ.

Já nas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1993, p. 19), Kant afirma que:

"(...) diferentes sensações de contentamento ou de desgosto repousam menos sobre a qualidade das coisas externas que as suscitam, do que sobre o sentimento próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer."

¹¹ *Like all of Kant's philosophical explanations, it is notoriously difficult to understand.*

Inicia-se assim a grande questão do fundamento do sentimento. Se situado nas qualidades das coisas externas, teríamos a predominância do empirismo, se situado no sujeito, não haveria diferença entre os objetos, pois qualquer coisa poderia causar qualquer sentimento, já que este não dependeria da coisa. Este problema é aprofundado no exemplo dado por Kant (1993, p. 20) do "*corpulento*":

"(...) gente corpulenta, para quem o autor mais espirituoso é o próprio cozinheiro e para quem as obras do gosto refinado encontram-se na própria adega, terá, nas obscenidades comuns e em um gracejo inconveniente, a alegria tão intensa quanto aquela da qual tanto se orgulham pessoas de nobre sentimento."

Tratado de maneira irônica por Kant, o trecho oculta um grande problema. Se o que importa é o sentimento, permanece a questão de que o mesmo sentimento pode ocorrer por razões muito diferentes como o exemplo citado da "*alegria tão intensa*" pela comida e vinho ou por outras razões por pessoas de nobre sentimento. Nesta primeira parte, aparentemente, Kant classifica os sentimentos de acordo com as pessoas que os sentem. Sua classificação, no entanto, assume bases mais consistentes ao qualificar os sentimentos que não são "*saciados*" nem "*extenuados*", pressupondo uma sensibilidade da alma (é o início da ligação com o mundo prático?) com talentos e qualidades do entendimento (o que ocorrerá na CFJ pela forma) e que "*aqueles primeiros sentimentos (do corpulento) podem ocorrer mesmo na completa ausência do pensamento*", o que é o primórdio de uma divisão que na CFJ dará origem ao agradável. Assim, o sentimento refinado considerado na dupla espécie do sublime e do belo, definitivamente diferencia-se da "*alegria intensa*" do glutão.

Na CRP, em B830, Kant afirma em uma nota¹² que prazer ou desprazer enquanto conceitos práticos, reportam-se a objetos dos nossos sentimentos e, como essa faculdade não é cognitiva, não pertenceriam ao conjunto da filosofia transcendental. Que Kant tenha escrito a CFJ pode ser entendido como uma revisão dessa declaração, levando-se em conta que, na Primeira Crítica, Kant não trata de prazer e desprazer em seu uso estético de valor equivalente ao conceitual, o que ocorrerá apenas na Terceira.

Na CFJ, a utilização conceitual de sentimento é sempre enquanto sentimento de prazer ou desprazer, resultado de reflexão sobre a forma. No entanto, a passagem de sensação para sentimento não é um caminho fácil. Kant reconhece que "*se uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer é denominada sensação (CFJ 9)*", então expressa algo muito diferente da sensação enquanto representação de um dado dos sentidos, referindo-se ao objeto do conhecimento e referindo-se à pessoa na determinação do prazer ou desprazer. Assim, em alguns casos, o termo "sensação" pode ser usado em referência a pessoas, como Kant elucida no mesmo trecho:

"(...) entendemos contudo pela palavra sensação uma representação objetiva dos sentidos; e [...] queremos chamar aquilo que sempre tem que permanecer simplesmente subjetivo e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome aliás usual de sentimento."

O exemplo kantiano para explicar esta diferença é o das cores. A cor verde dos prados é a sensação objetiva, o agrado que produz pertence à sensação subjetiva.

¹² "Todos os conceitos práticos se reportam a objetos de satisfação ou de aversão, isto é, de prazer ou desprazer, portanto, pelo menos indiretamente, a objetos do nosso sentimento. Mas como este não é uma faculdade representativa das coisas, antes reside fora de toda a faculdade cognitiva, os elementos dos nossos juízos, na medida em que reportam ao prazer ou desprazer, por conseqüência, à filosofia prática, não pertencem ao conjunto da filosofia transcendental, que tem simplesmente que ver com conhecimentos puros *a priori* (p.637)."

O principal ponto a notar na definição do sentimento de prazer ou desprazer é a atuação da faculdade do juízo, independentemente de conceitos e sensações (CFJ LVI), um prazer da simples reflexão (CFJ 155).

Um exemplo ocasional que mostra a natural ambigüidade dos termos "sensação" e "sentimento" ocorre em 155 da CFJ:

"(...) lá porém (no julgamento estético) simplesmente para perceber a conveniência da representação com a ocupação harmônica (subjctivamente conforme a fins) de ambas as faculdades de conhecimento em sua liberdade, isto é, ter a sensação de prazer no estado da representação."

Apesar da excelência dessa tradução da Terceira Crítica, pode-se permitir uma rápida visualização neste trecho, que fala em "sensação de prazer", uma vez que o original diz: "*d.i. den Vorstellungszustand mit Lust zu empfinden*" isto é: "*sentir prazer com o estado de representação.*" *Empfinden* é nosso verbo sentir e também a raiz para *Empfindung*, a nossa sensação. Quando se fala em prazer, como resultado de uma experiência, espera-se um sentimento. Mas como, o prazer pode ser imediato, sem muita elaboração de nossa mente, falar-se em sensação de prazer também apresenta nexos.

No Prólogo, ao investigar se a faculdade do juízo contém princípios *a priori*, se são constitutivos ou regulativos e "*se ela fornece a priori a regra ao sentimento de prazer e desprazer enquanto termo médio entre faculdade do conhecimento e a faculdade da apetição* (Pról. V)", Kant explica a própria razão de ser da CFJ e assim a insere no sistema crítico transcendental. Neste momento, o sentimento de prazer e desprazer assume um *status* crítico que o colocará como parte dos "*julgamentos que se chamam estéticos e dizem respeito ao belo e ao sublime da natureza ou da arte* (Prol. VIII)."

Este *status* crítico do sentimento de prazer/desprazer está ligado ao mecanismo de funcionamento das faculdades de conhecimento. Há uma concordância entre a natureza, ao nos fornecer uma multiplicidade de objetos e o entendimento, ao encontrar conceitos para estes objetos. No caso dos objetos belos, de que trata a CFJ, o entendimento não encontra a lei que possa levar ao conceito. Assim: "*a realização de toda e qualquer intenção está ligada com sentimento de prazer (§ VI – xxxix)*" e a condição da realização é uma representação *a priori*, que neste caso é um princípio para a faculdade de juízo reflexiva em geral. Do mesmo modo, o sentimento de prazer é "*determinado mediante um princípio a priori e legítimo para todos* (Id. supra)." Assim, no mecanismo de encontro das percepções com as leis, não há necessidade de intenção por parte do entendimento, que age em função da natureza, e temos o conhecimento que é a própria concordância entre eles. Mas a descoberta da possibilidade de união de duas ou várias leis da natureza sob um princípio que integre ambas "*é razão para um prazer digno de nota* (Ibd. supra)."

Outro desenvolvimento desta questão ocorre no § 12 da CFJ. Kant esclarece que não podemos estabelecer a conexão de sentimento de prazer ou desprezo como "*um efeito, com qualquer representação (sensação ou conceito), como sua causa* (CFJ 36)", pois relações de causalidade são conhecidas *a posteriori*, através da experiência.

O escritor e crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904), nascido em Praga, filho de um entusiástico filósofo e músico é o grande defensor de uma estética formalista musical, pela sua pequena mas contundente obra "*Do belo musical*". Não declara em seus escritos se foi influenciado pela Terceira Crítica de Kant, mas suas idéias e sua citação do nome de Kant entre o de outros filósofos permitem-nos concluir que ele devia conhecer bem a filosofia kantiana. A citação nominal de Kant refere-se aos filósofos que defendem "*a falta de conteúdo na música*" que segundo Hanslick (1989, p. 153), partindo de

pensadores não músicos teria mais coerência pois aqueles procuram a verdade e não interesses próprios.

Entre as citações "Do belo musical"(HANSLICK, 1989, p.34) destaca-se:

"O que se deveria comprovar aqui, de forma puramente teórica, é se a música tem a capacidade de representar um sentimento determinado. A resposta é negativa, já que a precisão dos sentimentos não pode ser dissociada de representações concretas e de conceitos e estes se encontram fora do domínio constitutivo da música."

A opção por uma interpretação formalista é clara no questionamento da capacidade da música de representar sentimentos determinados. Espera-se, portanto, por uma definição do belo musical, que fornece o título de sua obra (HANSLICK, 1989, p. 61):

"É um belo especificadamente musical. Com isso entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar-se e morrer – é isto que, em formas livres, se apresentam à contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo."

Hanslick nos dá uma descrição do que chamamos estrutura musical, que constitui a forma da obra. Sua mais conhecida frase, da mesma obra é: "*O conteúdo da música são formas sonoras em movimento* (p. 62)" sendo o conteúdo as próprias notas "*de que se compõe uma peça musical, e que, enquanto partes dela, constituem um todo* (p.154)."

1.2. A comoção (*Rührung*)

A riqueza de sentimentos humanos é o que permite sua classificação. O texto kantiano leva a essa constatação, apesar de Kant não apresentar uma taxonomia criteriosa. A comoção é tratada como sensação (*Empfindung*) e não como sentimento (*Gefühl*). Isto é

notável, pois, enquanto sentimento é fundamentado no sujeito e não no objeto, esperar-se-ia aqui que fosse tratado como sentimento. Por outro lado, um critério também usado nos textos é que o sentimento é sempre o sentimento de ou por algo, assim, estamos com raiva de alguma coisa ou estamos tristes por alguma coisa. Dado que a comoção não apresenta essa ligação motívica Kant preferiu classificá-la como sensação interna: "*Comoção, uma sensação em que o agrado é produzido somente através de inibição momentânea e subsequente efusão mais forte da força vital, não pertence absolutamente à beleza* (CFJ 43)."

A última parte da frase, a separação entre comoção e beleza, revela o Kant formalista que vê na experiência da beleza o sereno comprazimento na forma do objeto e não encontra lugar para sentimentos pessoais e subjetivos. A comoção está distante do comprazimento, que tem como fundamento a reflexão sobre a forma. Esse sentimento advém de um juízo de gosto puro, sem atrativos nem comoção, isto é, sem "*nenhuma sensação enquanto matéria do juízo estético* (Id. supra)." Vemos aqui o Kant totalmente formalista, pois a comoção não pode pertencer à beleza e o sentimento de prazer ou desprazer tem uma ligação cognitiva através da forma.

Esta conclusão é problemática para os dias em que vivemos, quando o poder de comover tornou-se parâmetro de qualidade artística¹³.

Kant deixa claro que há sentimento diferentes sempre relacionados a alguma experiência. Não se pode encontrar, a partir da constituição humana, uma taxonomia

¹³ Hoje, a comoção vende produtos e atesta qualidade artística de todas as formas de arte nos meios de comunicação. Um estudo crítico da questão encontra-se em Lacroix, M. "O culto da emoção", José Olympio Editora, 2006.

psicológica destes¹⁴. Para Kant, a comoção tira a pureza do juízo de gosto se estiver misturado ao fundamento de determinação do mesmo (CFJ 39). Entretanto, a comoção não é vista por ele como totalmente negativa. Ela pode "*tornar-se forte até ao afeto* (CFJ 122)." Nesse sentido, temos comoções fortes e comoções ternas. As ternas levam ao sentimentalismo, execrado por Kant, pois indicam "*uma alma doce e ao mesmo tempo fraca* (id.)." A comoção aceita por Kant é de duas espécies; uma ligada à admiração dos fins da natureza e outra que leva ao sublime. As primeiras, "*assim como a comoção mediante tão múltiplos fins da natureza, que um ânimo ao refletir está em situação de sentir, (...) possuem sem si algo de semelhante a um sentimento religioso* (CFJ 478 nota 19)." Percebemos a elevação da comoção, tida na definição como sensação ao nível de sentimento e, mais ainda, religioso. A segunda é a comoção forte, fundada em preceitos morais: "*a prescrição rigorosa do dever*", "*pelo respeito pela honra da humanidade em nossa pessoa e pelo direito dos homens* (CFJ 123)." Esta comoção forte nos permite a experiência do sublime. Kant inclui aí a desolação, não a tristeza deprimente, "*se tiver o seu fundamento em idéias morais* (CFJ 128)." Foram estas considerações de Kant sobre as relações entre a comoção forte e seu fundamento nas leis morais, que nos levaram a crer que podemos falar em música sublime (Cap. 5).

1.3. O afeto (*Affekt*)

Na explicação da aquisição de nosso conhecimento, Kant na Primeira Crítica (B74) havia tomado os objetos como nos sendo dados. Há uma sensação que pressupõe a presença

¹⁴ Um interessante desenvolvimento desta questão encontra-se em "O prazer de desprazer no mapeamento da alma em Kant", de Maria Borges (UFSC).

real do objeto e, por isso, para ele, a sensação é a matéria do conhecimento sensível. No caso dos objetos belos não se efetua este mecanismo que leva ao conhecimento. Somos afetados igualmente por objetos externos a nós, que alteram nosso estado interior. A faculdade da imaginação, sendo também uma faculdade produtiva, reage à presença do objeto, e sua reação é uma representação, em nós, do objeto apresentado. Dependendo de como nosso ânimo é afetado, podemos classificar essa representação como afeto. O afeto em nós, frente a um objeto, é uma representação criada pela nossa faculdade da imaginação.

Vimos que, para Kant, a comoção pode "*tornar-se forte até ao afeto* (CFJ 122)." Vimos também que a comoção é uma sensação. A partir desses caminhos apresentados por Kant, podemos tentar uma definição de afeto: uma comoção fortificada, isto é, uma comoção que distancia-se da sensação que a originou e se aproxima do sentimento. Kant dirá que os afetos "*são impetuosos e impremeditados e inibem a liberdade do ânimo* (CFJ 121 nota 7)" ao explicar a diferença entre eles e as paixões, que pertencem à faculdade de apetição e são, portanto, inclinações. Assim, confirma Kant, os afetos referem-se meramente ao sentimento.

O afeto será dividido em gênero vigoroso e gênero lânguido e, assim, as comoções que se tornam fortes até ao afeto são também fortes ou ternas (CFJ 122). A denominação para o âmbito das comoções ternas é o sentimentalismo. Kant, normalmente um severo escritor que evita exemplos, neste caso, preenche toda uma página para abominar as inúmeras espécies de comoções fracas como a dor fingida, males fictícios, espetáculos chorosos, falsa humildade e até preleções religiosas. As comoções fortes fundamentam-se no dever, na honra e na humanidade presente em nós. Os afetos fortes nos levarão ao sublime, os outros poderão proporcionar "*um gozo do bem-estar proveniente do*

restabelecido equilíbrio das diversas forças vitais em nós (CFJ 124)", não sendo, assim, totalmente inúteis.

O entusiasmo, para Kant, é um exemplo de como "*o ânimo eleva-se sobre certos obstáculos da sensibilidade através de princípios morais* (CFJ 121)." O entusiasmo será a idéia do bom acompanhada de afeto, um "*estado de ânimo a tal ponto sublime que comumente se afirma que sem ele nada de grande pode ser feito* (Id. supra)." Mesmo elevando o entusiasmo ao mais alto grau na escala dos afetos, Kant considera que ele não promove a reflexão e, portanto não pode trazer um comprazimento da razão. Entretanto, o que nos importa muito mais é que "*esteticamente contudo o entusiasmo é sublime, porque ele é uma tensão das forças mediante idéias*" e isto o torna mais poderoso e duradouro que o impulso por representações dos sentidos. A segurança kantiana está sempre no ajuizamento que através de conceitos leva ao conhecimento. Há razões *a priori*, portanto transcendentais, para uma valorização das experiências estéticas. Tudo o que envolve emoções, sentimentos ou afetos é visto com certa desconfiança por Kant, dado o terreno inseguro em que se movem por dizerem respeito a reações pessoais subjetivas de difícil universalização, a conotações de interesse, enfim, por serem distantes da lógica. Entende-se por que o entusiasmo surge como o afeto mais privilegiado: por sua ligação com o bom, e não pelo seu componente afetivo.

Além desta transformação da sensação em comoção e deste em afeto, encontramos em Kant uma outra. No "*Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral*" [Nat. Theol. 4. Btr § 2 (V 1, 145) Vol I Kant Werke], citado por Eisler no verbete "*Gefühl* (p.175) lemos:

"Pois começou-se a compreender em nossos dias que a faculdade de representar a verdade é o conhecimento, mas a única que percebe o bom, é o sentimento, e que ambas não devem ser confundidas uma com a outra".¹⁵

A importância deste enunciado kantiano repousa na valorização do sentimento, que adquire *status* de faculdade (*Vermögen*). Da mesma forma que o mesmo sentimento é valioso na CFJ, sendo então um sentimento nos leva à reflexão e à consciência da beleza, e também com *status* de faculdade do prazer e desprazer, trata-se na citação da faculdade de perceber o bom.

Assim, o sentimento credencia-se como o elo de ligação nas relações entre a sensibilidade e a música, o que possibilitará a divisão estética da música em agradável, bela e sublime, a ser detalhada nos respectivos capítulos.

A música não pode ser explicada como uma sensação única. É um complexo imenso de sensações e o que torna a nossa percepção uma experiência estética, mesmo da música mais simples, não são as sensações enquanto tais, mas a forma como estas sensações estão organizadas, formando uma estrutura que denominamos uma peça musical.

Os sentimentos proporcionados pela música compõem um enorme e fascinante capítulo da sua história, a ponto da mais difundida definição de música ser "a linguagem dos sentimentos." Os pensadores sensualistas tendem a acreditar que a música carrega semanticamente conceitos emocionais e afetivos. Já a classificação kantiana permite basear a música agradável na sensação (Cap. 3), incluir o sentimento de prazer ou desprazer da música bela fundado na forma (exige portanto uma cognição pelo menos parcial) num

¹⁵ *Man hat es nämlich in unseren Tagen allererst einzusehen angefangen daß das Vermögen, das Wahre vorzustellen, die Erkenntnis, dasjenige aber, das Gute zu empfinden, das Gefühl sei, und daß beide ja nicht mit einander müssen verwechselt werden.*

complexo jogo das faculdades, que abrange a reflexão, a contemplação, o desinteresse, a universalidade, e dispensa os atrativos, as emoções, as comoções e os conceitos.

Durante o período barroco da música (1600-1750), os afetos constituíram-se num arcabouço teórico conhecido na Alemanha como "*Affektenlehre*", a teoria dos afetos. Acreditava-se que determinadas tonalidades, acordes, células rítmicas e melódicas, utilização de certos instrumentos musicais, etc. seriam capazes de transmitir determinadas emoções, sentimentos, afetos, como alegria, tristeza, raiva e ódio. Esta teoria dos afetos barroca, não encontraria obstáculos à sua compreensão na teoria estética kantiana, desde que não se tome a música barroca como bela, como a vemos hoje. O seletivo grupo de frequentadores dos eventos musicais da época teria criado uma espécie de código semântico adicional à música, que na época era uma música funcional, isto é, a serviço de algo que não a mera bela contemplação própria das salas de concertos modernas. Nesses casos, este algo era a música a serviço da palavra, para realçar, confirmar o sentido do texto. A beleza da música estaria em sua capacidade de conduzir os ouvintes à compreensão das mensagens propostas. O jogo das faculdades kantiano estava na percepção desta capacidade da música de realizar tal transmissão, e o comprazimento na própria compreensão. Não se tratava, portanto, de uma experiência estética kantiana da beleza. A faculdade da imaginação identificava os afetos em estruturas musicais conhecidas, e o entendimento aceitava esta identificação. A mensagem aceita pelo entendimento age como um conhecimento compreendido e adquirido no momento da apresentação musical. A faculdade da imaginação em sua capacidade produtiva agregava os conceitos dos afetos nas estruturas musicais reconhecidas pelos ouvintes. A memória deveria exercer um papel preponderante neste reconhecimento pois os compositores deveriam utilizar de células musicais semelhantes para afetos semelhantes.

Assim, na época imediatamente anterior a Kant e mesmo durante sua educação há uma preparação e encaminhamento do pensamento estético para um entendimento sensualista da música. Esta não só carrega mensagens afetivas, mas mensagens específicas e determinadas. Kant ao colocar a emoção em seu devido lugar, e propor o importante papel da forma, em sua teoria estética, engrandece-se de maneira ainda não avaliada por seus estudiosos.

A comoção na audição musical ou em qualquer fenômeno artístico contemporâneo é só aparentemente problemática. Kant é simples e direto, não há espaço para atrativos e comoções na experiência estética do belo. Há uma parte cognitiva importante representada pela forma. A experiência da beleza é contemplativa, e emoções em geral não fazem parte do comprazimento estético. As emoções comovedoras só são importantes para Kant se fizerem parte da experiência do sublime e a comoção no sublime só é aceitável se ligada ao mundo prático moral. A única possibilidade de aceitação da comoção na experiência estética é que o sujeito, ao experimentar o sublime, se veja refletido nessa experiência, se veja como humano destinado à vocação moral. Essa vocação moral de que o homem kantiano se auto imbuí, é o que se materializa na experiência do sublime.

O entusiasmo é o grande afeto kantiano, e também é a grande qualidade esperada de um músico. Se, como Kant disse "*nada de grande pode ser feito sem entusiasmo* (CFJ 121)", podemos adicionar, principalmente na música. Esse afeto diz respeito principalmente ao intérprete musical. Sua capacidade expressiva na realização musical está relacionada diretamente ao seu entusiasmo na execução. O entusiasmo é uma das qualidades imprescindíveis do bom músico.

1.4. O prazer (*Lust*)

O termo prazer perpassa inúmeras vezes as obras kantianas com semântica localizada. A *Antropologia*, a *Metafísica dos Costumes* e a *Crítica da Faculdade do Juízo* são as principais. Na *Antropologia* aparece a distinção entre prazer/desprazer sensorial e intelectual, causados por sensação ou imaginação, e conceitos ou idéias representáveis. Na *Metafísica dos Costumes* ocorre também a discussão sobre os prazeres/desprazeres intelectuais. O mesmo tópico reaparece na CFJ, que Caygill (2000 p. 257), chama de "*seu grande tratado sobre o prazer*."

Na CRPr (2002, p.15) na nota 19 do Prefácio, Kant afirma que:

"Vida é a faculdade de um ente de agir segundo leis da faculdade de apetição. A faculdade de apetição é a faculdade do mesmo ente de ser, mediante suas representações, causa da efetividade dos objetos destas representações. Prazer é a representação da concordância do objeto ou da ação com as condições subjetivas da vida. (...) Nota-se facilmente que a questão, se o prazer tem de ser posto sempre como fundamento da faculdade de apetição, ou se também sob certas condições ele somente se segue à determinação dela, fica mediante esta elucidação pendente (...)."

A mesma questão pode-se colocar na CFJ, ou seja se o sentimento de prazer é o fundamento do juízo do belo ou se, sob certas condições, ele se segue à determinação da reflexão ou do jogo das faculdades do conhecimento, como consequência destes fatos.

Ocorrem inúmeras referências ao prazer ao longo da CFJ que exigem um estudo aprofundado; sua importância na ligação entre faculdade do conhecimento e apetição, a conexão com a lei moral e com o conceito de conformidade a fins da natureza, a função do entendimento nesse processo estético (uma vez que o prazer não faz parte do conhecimento e por isso não diz nada do objeto), a validade universal nos dias atuais tão influenciada pela

cultura, o prazer no sublime, como caracterizar diferentes prazeres para o agradável, o belo e o sublime, a comunicabilidade do prazer, e assim por diante.

Na Antropologia, Kant afirma¹⁶:

"A sensibilidade nas faculdades de conhecimento (a faculdade de representação na intuição) contém duas partes: os sentidos e a faculdade da imaginação. O primeiro é a faculdade da intuição na presença do objeto, a segunda também sem a presença do mesmo. Os sentidos, porém, são divididos em sentidos internos e externos. O externo é aquele em que o corpo humano é afetado através das coisas corpóreas, o interno, em que é afetado pelo ânimo; pelo que se deve observar que o último (interno), como simples faculdade da percepção (da intuição empírica), do sentimento de prazer e desprazer, quer dizer, a predisposição do sujeito de determinar-se através de uma representação, para a manutenção ou alteração do estado desta representação, é pensado diferentemente do que se poderia denominar no sentido interior. Uma representação através do sentido, que como tal se pode evidenciar chama-se sensação."

Tomando-se a explicação kantiana do funcionamento da sensibilidade nas faculdades de conhecimento, podemos entender que a percepção musical ocorre de acordo com as duas partes propostas por Kant. Através da audição recebemos os sons como sensações sonoras. A organização (forma) desses sons, um após outro, formando uma melodia, os sons simultâneos que formam a harmonia musical, a distribuição no tempo, que constitui a pulsação e ritmo, a diferença de intensidade (*crescendo e decrescendo, piano e forte*), tudo isto é constituinte da obra musical. Só podemos dizer que ouvimos música quando esses sons musicais se destacam do conjunto dos sons que costumeiramente

¹⁶ *Die Sinnlichkeit im Erkenntnisvermögen (das Vermögen der Vorstellungen in der Anschauung) enthält zwei Stücke: den Sinn und die Einbildungskraft. – Das erstere ist das Vermögen der Anschauung in der Gegenwart des Gegenstandes, das zweite auch ohne die Gegenwart desselben. – Die Sinne aber werden wiederum in die äusseren und den inneren Sinn (sensus internus) eingeteilt; der erstere ist der, wo der menschliche Körper durch körperliche Dinge, der zweite, wo durchs Gemüt affiziert wird; wobei zu merken ist, dass der letztere, als blosses Wahrnehmungsvermögen (der empirischen Anschauung), vom Gefühl der Lust und Unlust, d. i. der Empfänglichkeit des Subjekts, durch gewisse Vorstellungen zur Erhaltung oder Abwehrung des Zustandes dieser Vorstellungen bestimmt zu werden, verschieden gedacht wird, den man den inwendigen Sinn (sensus interior) nennen könnte. Eine Vorstellung durch den Sinn, deren man sich als einer solchen bewusst ist, heisst besonders Sensation, wenn die Empfindung zugleich Aufmerksamkeit auf den Zustand des Subjekts erregt (Anthropologie – Didaktik – BA 46 (p 445) Kantwerke VI – § 13 Von den fünf Sinnen).*

ouvimos na natureza, e por sua organização (forma) nos chamam a atenção e alteram o estado de nosso ânimo. Kant já havia afirmado na CRP que a sensibilidade "*é a receptividade de nossa capacidade de conhecimento sendo afetada de alguma maneira pelo fenômeno*" e que "*sentimentos de prazer e desprazer e a vontade não são conhecimentos.*" Ora, para Kant, somente o conhecimento através de conceitos é um verdadeiro conhecimento, mas o próprio Kant desenvolve um complexo mecanismo de juízo reflexivo, que envolve as faculdades de conhecimento (sendo um juízo, envolve especialmente o entendimento), mas o juízo reflexivo não é conhecimento. O entendimento, sendo a faculdade não sensível do conhecimento, irá reconhecer na música tudo o que não é sensível, isto é, tudo o que na composição musical pertence à organização e à estrutura. A música sequer poderia ser um conhecimento por meio de conceitos, uma vez que não é discursiva, mas o que a música tem de organização em sua forma é equivalente ao que o entendimento utiliza dos conceitos para formular juízos. Se, para o conhecimento, tenho duas fontes, a saber, o recebimento de impressões das representações e a capacidade de conhecer objetos mediante as representações, na percepção musical tenho algo semelhante: um recebimento das impressões sonoras e uma capacidade de reconhecer a forma, isto é a organização que produz o jogo das faculdades e conseqüentemente o prazer. Neste sentido, fica claro que a música não é para ser pensada, pois não há conceitos, a não ser no sentido musicológico de seu estudo. Se a percepção da forma na música é empírica, como a experiência da percepção dos sons, ou pura, é uma questão que deverá ser vista sob a ótica da teoria kantiana do gênio. Esse mecanismo não deve ser diferente do mecanismo do conhecimento conceitual devendo haver nele elementos puros e elementos empíricos.

Como dito anteriormente, pode-se verificar, em Kant, uma pequena taxonomia das paixões, incluindo-se aqui todo tipo de sentimento, sensação, etc. Deleite é um prazer pelos sentidos e que como diverte, pertence ao agradável. Inversamente, a dor, que também é desprazer pelo sentidos é desagradável. Elas não se relacionam como aquisição e falta, mas como aquisição e prejuízo, mais e menos (§ 57 da CFJ). São esses os diferentes sentimentos apresentados por Kant: *Rührung*- comoção; *Gefühl* – sentimento; *Reiz* – atrativo; *Empfindung* – sensação. No § 14 da *Antropologia*, continua Kant¹⁷:

"Podemos dividir os sentidos da sensibilidade corporal em sensibilidade vital (*sensus vagus*) e sensibilidade orgânica (*sensus fixus*). (...) Pertencem ao sentido vital a sensibilidade do calor e frio, mesmo aqueles que advém pelo ânimo, como por exemplo a alteração rápida entre esperança e medo. O horror que extravasa pela representação do sublime nos homens e o cruel, onde as fábulas faziam as crianças correr para as camas nas noites, são do último tipo, eles penetram no corpo tão longe quanto neles está a vida."

O sublime é valioso não pela sensação, mesmo porque a sensação de medo está entre as mais básicas. Este sobrepujar o medo e entender a superioridade da destinação humana sobre o que o causa, com a vitória da vida, constitui parte do motor que leva os homens ao sempre desejado e esperado progresso moral e o desenvolvimento contínuo da cultura (ciência e arte).

Ainda na *Antropologia*¹⁸:

¹⁷ Man kann zuerst die Sinne der Körperempfindung in den der Vitalempfindung (*sensus vagus*), und die der Organempfindung (*sensus fixus*), (...) Die Empfindung der Wärme und Kälte, selbst die, welche durchs Gemüt erregt wird (z.B. durch schnell wachsende Hoffnung oder Furcht), gehört zum Vitalsinn. Der Schauer, der den Menschen selbst bei der Vorstellung des Erhabenen überläuft, und das Gräuseln, womit Ammenmärchen in später Abendzeit die Kinder zu Bette jagen, sind von der letzteren Art; sie durchdringen den Körper, so weit al in ihm Leben ist.

¹⁸ Der Sinn des Gehörs ist einer der Sinne von bloßmittelbarer Wahrnehmung. (...) Die Gestalt des Gegenstandes wird durchs Gehör nicht gegeben, und, die Sprachlaute führen nicht unmittelbar zur Vorstellung desselben, sind aber eben darum, und weil sie an sich nichts, wenigstens keine Objekte, sondern allenfalls nur innere Gefühle bedeuten, die geschicktesten Mittel der Bezeichnung der Begriffe, und Taubgeborne, die eben darum auch stumm (ohne Sprache) bleiben müssen, können nie etwas Mehrerem, als einem Analogon der Vernunft gelangen.

"O sentido da audição é um dos sentidos de percepção simplesmente mediata. (...) A forma do objeto não é dada pelo ouvido e o som da fala não dirige imediatamente para uma representação; são, porém certamente por causa disso, e porque ele em si nada significa, menos ainda algum objeto, que, em todo caso, sejam somente sentimentos internos, que de melhor maneira só ocorre por meio da indicação do conceito, por isso os nascidos surdos permanecem também mudos e não conseguem obter nada análogo à razão (Antropologia - *Vom Gehör* § 16 p. 448)."

Kant sempre afirma que a forma é a responsável pelo conhecimento que possamos ter do objeto, o que ocorre com a aplicação do conceito. No parágrafo acima, ele nega qualquer possibilidade de representação pela audição, por entender que os conceitos só podem ser transmitidos quando ouvimos a palavra correspondente ao seu conceito. Supõe-se que a linguagem de surdos-mudos não havia ainda sido desenvolvida. Na realidade, o único campo de conhecimento em que a forma pode ser transmitida pela audição é a música, desconsiderando-se aqui que um músico excepcionalmente experiente consiga apreender a integridade dos elementos constantes na partitura apenas pela observação visual. Trata-se de uma experiência possível, mas não equivalente à experiência da audição musical.

Sobre a audição e a música, continua Kant no mesmo parágrafo¹⁹:

"Mas, o que corresponde ao sentido vital, este assim vem através da música, como um jogo regular da sensibilidade do ouvido, indescritivelmente vivo e de movimento de muitas maneiras não simples mas também fortalecedor, que também da mesma forma é uma linguagem da simples sensibilidade (sem conceito). Os sons são aqui tons e isto para o ouvido corresponde à cor para a visão; uma comunicação do sentimento no distante espaço, para todos que o encontram e um prazer, que com isso não diminui os muitos que dela tomam parte."

Kant repete aqui o que disse muitas vezes na CFJ, ou seja, que a música é um jogo, mas da simples sensibilidade, o que somente pode classificá-la como agradável. Os termos "*Sprach*" "linguagem", "*an alle*" "para todos", utilizado por Kant podem levar a problemas,

¹⁹ *Was aber den Vitalsinn betrifft, so wird dieser durch Musik, als ein regelmäßiges Spiel von Empfindungen des Gehörs, unbeschreiblich lebhaft und mannigfaltig nicht bloß bewegt, sondern auch gestärkt, welche also gleichsam eine Sprache bloßer Empfindungen (ohne alle Begriffe) ist. Die Laute sind hier Töne, und dasjenige fürs Gehör, was die Farben fürs Gesicht sind; eine Mitteilung der Gefühle in die Ferne in einem Raume umher, an alle, die sich darin befinden, und ein gesellschaftlicher Genuß, der dadurch nicht vermindert wird daß viele an ihm teilnehmen (BA 49).*

pois uma linguagem da simples sensibilidade não deveria levar a uma comunicação do sentimento e ao prazer. Como comunicação do sentimento e prazer ocorrem, o fenômeno não pode pertencer à simples sensibilidade. Assim Kant não pode estar aqui tratando da música agradável, mas da bela.

Ainda na Antropologia, (*Zweites Buch – Das Gefühl der Lust und Unlust – Einleitung*), lê-se²⁰:

"1) Os sensoriais. 2) O prazer intelectual. O primeiro ou através do sentido (deleite) ou através da faculdade da imaginação (o gosto); o segundo (na realidade intelectual) temos ou pelo conceito apresentado ou pelas idéias, e assim também o contrário, que apresenta o desprazer."

Aqui Kant parece ter avançado em relação à CFJ ao considerar que os sentidos tomam parte na faculdade da imaginação pelo gosto. Na CFJ, o gosto é apresentado como juízo do belo, onde os sentidos são importantes apenas como caminho inicial para se chegar à forma, a verdadeira razão da beleza. Tomados isoladamente, os sentidos são tidos como receptores dos atrativos, e pouco considerados. Encontramos a explicação mais elaborada nas *Duas Introduções*:

"Prazer é um estado da mente, no qual uma representação concorda consigo mesma, como fundamento, seja meramente para conservar esse próprio estado (pois o estado de poderes da mente favorecendo-se mutuamente em uma representação conserva a si mesmo) ou para produzir seu objeto. No primeiro caso, o juízo sobre a representação dada é um juízo de reflexão estético. No segundo, é um juízo estético patológico ou estético-prático (KANT, 1995, p. 67)."

²⁰ 1) Die sinnliche, 2) die intellektuelle Lust. Die erstere entweder A) durch den Sinn (das Vergnügen), oder B) durch die Einbildungskraft (der Geschmack); die zweite (nämlich intellektuelle) entweder a) durch dastellbare Begriffe oder b) durch Ideen, -- und so wird auch das Gegenteil, die Unlust vorgestellt (BA 107).

Nota-se claramente a denominação juízo estético-prático, o que nos permite admitir a experiência estética-prática, do agradável e, posteriormente, a experiência inteiramente prática do sublime.

Listowel (1954, p.81) afirma que, como Kant sustenta, o gozo estético da arte ou da natureza é um gozo essencialmente contemplativo, o que implica numa certa distância entre o eu e o objeto que se aprecia na contemplação. Como os prazeres do esporte e do jogo derivam imediatamente de nossa própria atividade e esforço, devem ser excluídos da esfera estética. Além disso, Kant afirma repetidamente que o prazer estético é desinteressado, o que exclui então o que é útil, o agradável e o erótico, da esfera do belo. Se levarmos o rigor kantiano como se deve, o intérprete musical, instrumentistas e maestros, no momento de execução musical, não participam da experiência estética que eles mesmos proporcionam aos ouvintes. Não apresentam o devido distanciamento para uma perfeita contemplação. O prazer do intérprete musical, por mais intenso e profundo que seja, é de uma outra natureza, ainda não definida. Se caminharmos com Kant por todo o caminho proposto por ele mesmo, poderíamos dizer com Kant, que idéia é um princípio existente como algo espiritual (*geistlich*) que se expande no mundo material. Com Cassirer (1948, p.326) explicando Kant, a idéia é o arquétipo espiritual do artista dentro de si mesmo. Este se impõe à matéria e a transforma em unidade e forma. Pode-se afirmar que a teoria kantiana da produção artística é idealista (no sentido original platônico) e a apreciação estética da beleza é formalista.

1.5. A forma (*Form*)

A importância da forma no estudo da estética, em contraposição com um conteúdo emocional na obra de arte, faz com autores como Gatz, tenham dificuldade em classificar Kant entre estas duas linhas. Em sua obra de 1929 o autor apresenta uma extensa lista das principais direções seguidas pela estética musical após Kant. Realiza uma grande divisão entre a música como arte heterônoma e autônoma. Entende que Kant apresenta-se em duas possibilidades de classificação, a de sensualista e a de formalista. No capítulo I. denominado "*Dogmatische Inhaltsästhetik* (Conteúdo estético dogmático) na sub-seção "*Sensualistische Richtung* (Corrente sensualista) e no II. Capítulo "*Formästhetik negative Inhaltsästhetik* (Estética formal – estética negativa do conteúdo). As duas correntes estéticas musicais a formalista e a sensualista são reciprocamente excludentes. A primeira afirma que a música contém os sentimentos que transmite e a segunda que a música não é transmissora de sentimentos mas apresenta forma e que esta forma é seu próprio conteúdo. A admissão de que Kant, em sua teoria estética, consegue atender às duas linhas simultaneamente o torna um filósofo obrigatório no estudo destas questões.

Encontramos na *Dissertação* de 1770 a preocupação kantiana de definir matéria, forma e a sensibilidade do sujeito frente a estes dois conceitos. Por matéria entende-se "*as partes que são tomadas aqui como sendo as substâncias*" e precisamos saber "*como é possível que várias substâncias se possam juntar numa unidade* (KANT, 1985 p. 36)." Não se constitui, um problema concordarmos que a música contém sua matéria, o som, e que este tem suas partes, isto é suas propriedades, que entendemos aqui como correspondentes ao termo kantiano "substâncias". Apesar da dificuldade de se conceituar a música como um objeto (alguns acham que seria mais um evento ou processo que um objeto), não vemos

aqui grandes problemas, pois o objeto kantiano é complexo o suficiente para poder incluir a música como tal. Se a matéria da música é tudo o que é sonoro, o conjunto de tudo o que pertence ao som como substrato básico, e a forma é a maneira pela qual podemos conhecer o objeto, não há como conhecer o objeto musical separando-o em suas partes, isto é, separando o conjunto dos sons da maneira de ouvi-los. Está implícita na definição de música que se trata de um conjunto de sons organizados ou estruturados em alguma forma. O que queremos demonstrar é que podemos identificar partes da música, segundo o esquema kantiano de matéria, forma, percepção de uma unidade em várias substâncias que se juntam, mas não podemos falar de música se separarmos essas partes. A música é percebida como uma unidade composta, mas o sentido musical está na unidade.

Na primeira parte da Estética Transcendental, § 1 da CRP lemos: "*Forma é o que possibilita que o diverso do fenômeno possa ser ordenado segundo determinadas relações.*" Claramente entendemos que o fenômeno se nos apresenta sob várias facetas. Não há uma única apresentação para um determinado fenômeno. Essas apresentações diferenciadas são o que Kant chama de diverso. Apesar dessas diferenças de apresentações, há algo comum entre elas, que é o que nos permite ordená-las e reconhecer que sob diferentes apresentações, temos na verdade o mesmo fenômeno. O comum às apresentações é a forma. Não que tenham a mesma forma, mas o fato de apresentarem uma. Árvores apresentam a forma de árvore apesar da diversidade de formatos arbóreos, assim como a música apresenta forma musical, apesar das múltiplas possibilidades de estrutura sonora.

Na CFJ lemos: "*o formal na representação de uma coisa, é a concordância do múltiplo com o uno (seja qual for)* (KANT, 1992b, p. 46)." Com outras palavras, Kant repete sua definição de forma. Esta é o que permite que várias aparências estejam em concordância com uma unidade contida no objeto apresentado. Ainda na CRP lemos que a

forma é: "*a relação entre os conceitos dados*" e "*a maneira como os elementos constitutivos estão ligados numa coisa* (B 322)", ficando claro que estes elementos constitutivos são a matéria do fenômeno. Tratamento semelhante encontra-se na *Lógica* (1999): "*Devem-se distinguir em cada conhecimento matéria, isto é, objeto e forma, isto é maneira como conhecemos o objeto*"²¹ (KANT, 1992b, p. 69)."

Vemos então que a forma kantiana é uma moeda de duas faces. Uma face está no objeto, em sua propriedade de apresentar-se em sua diversidade e uma outra face, no sujeito, que é capaz de perceber esta diversidade do objeto e notar uma unidade nesta diversidade e, através deste processo, conhecer o objeto. Para que isto seja possível, devemos possuir a '*forma da intuição*', uma estrutura subjetiva da sensibilidade que precede toda a matéria (as sensações). Segundo Kant (CRP B322) a forma é precedida pela matéria no conceito do entendimento puro, mas o entendimento puro não pode referir-se imediatamente a objetos (pois o tempo e espaço não são coisas em si), eu, sujeito, devo ter em mim a forma da intuição. A matéria nos é apresentada numa multiplicidade, e só concluímos que esta multiplicidade contém uma unidade formal, porque estamos aparelhados antes de toda apresentação, com a estrutura subjetiva de nossa sensibilidade. Em poucas palavras, só percebemos objetos cuja forma estava em nós *a priori*. Em termos musicais, os sons existem como matéria (talvez possamos aqui dizer, matéria prima) na natureza. Que o múltiplo dos sons ou o diverso dos sons (sensações) pudesse se constituir numa unidade chamada música, estava em nós, antes mesmo de sabermos que os sons existiam. Uma interpretação não kantiana poderia dizer que, a cada experiência sonora, os

²¹ Esta citação kantiana reforça nossa conclusão de que podemos tratar a experiência da beleza como um conhecimento, que chamamos de conhecimento estético, termo não utilizado por Kant.

homens aprenderam a juntar, ordenar e combinar sons, e que, portanto, o aprendizado musical é totalmente empírico. Esta, naturalmente não é a vertente de nosso estudo.

Pierre Bourdieu não apresenta análises da música em Kant em sua obra "La Distinction (1979, p. 44), mas suas observações acerca da CFJ são dignas de comentários. Na análise entre forma e atrativo, no caso uma explanação sobre a fotografia, o autor afirma²²:

"Entre todas as características próprias à imagem, somente a cor (que Kant tinha como menos pura que a forma) pode determinar a suspender a rejeição de fotografias como insignificantes. Nada é mais estranho, com efeito, para a consciência popular que a idéia de um prazer estético que para falar como Kant, seria independente do agrado das sensações."

A distinção kantiana entre o atrativo das sensações do agradável e a forma do belo é utilizada para classificar experiências. A forte experiência da forma leva o ouvinte à experiência do belo, apesar da presença intrínseca do atrativo das sensações. Não se trata de desconsiderar o poder das sensações, trata-se da força da forma. Se o atrativo for dominante ou se o sujeito não estiver apto a perceber a forma, mesmo que esta esteja presente, o objeto será agradável para esse sujeito. Para Kant, o que deve ficar claro é que a experiência da beleza depende da percepção da forma. Se a forma estiver acompanhada de atrativos, como o timbre na música, ainda assim a experiência será da beleza.

Uma interpretação do texto kantiano sobre a beleza, no qual podemos identificar e incluir o fenômeno musical, encontra-se em Kulemkampff (*in* ROHDEN, 1992, p. 15):

²² *De toutes les caractéristiques propres à l'image, seule la couleur (que Kant tenait pour moins pure que la forme) peut déterminer à suspendre le rejet de photographies de l'insignifiant. Rien n'est plus étranger, en effet, à la conscience populaire que l'idée d'un plaisir esthétique qui pour parler comme Kant, serait indépendant de l'agrément des sensations*

"A natureza de um objeto, que perfaz a sua beleza, é a sua forma ou a sua configuração (Gestalt). Ela é, mais precisamente, o que Kant denomina forma da conformidade a fins de um objeto ou conformidade a fins sem fim (CFJ p.34,44,48 e 58). Com isso se pensa na estrutura de uma totalidade perfeitamente integrada, na qual todas as partes ou elementos combinam de tal maneira ou formam um todo de maneira que não se pode omitir nem acrescentar nada sem destruir a totalidade. Tudo combina e se integra como se estivesse sido organizado com vistas a fins."

Ao observarmos o fenômeno musical, concordamos acerca da existência de uma estrutura, um todo integrado, no qual não temos o direito de intervir sob o risco de sermos acusados de termos destruído a obra, ou, na melhor das hipóteses, de termos criado uma outra obra, mesmo ainda que baseada na anterior, uma obra que apresentará as mesmas características de partes ou elementos formadores de uma unidade que deve igualmente ser respeitada. Esta perfeita combinação e integração de elementos dá-nos a idéia de conformidade com vistas a algo que não precisa ser explicado: é a conformidade a fins sem fim kantiana.

Kulenkampff (1992, sup.cit. p.16) vai além ao afirmar que: "*A forma da conformidade a fim é uma qualidade objetiva do objeto, pois ela lhe cabe ou não indiferentemente se alguém sabe disso ou não, se alguém percebe isso ou não.*"

Então podemos afirmar que é a forma que dá o caráter cognitivo à experiência estética, pois ela está objetivamente inserida no objeto, independente de nossa capacidade de percebê-la. Uma conformidade a fim sem fim é uma conformidade não amparada por conceitos explicativos, mas nem por isso menos cognitiva. É o que encontramos em alguns trechos da CFJ, em que Kant explica que "*se o prazer estiver ligado à simples apreensão da forma de um objeto da intuição* (Int. XLIV)" o que deve ocorrer sem relação com conceitos, e, essa representação se liga não ao objeto mas apenas ao sujeito. No mesmo

trecho, mais adiante, afirma: "*no caso de se ajuizar a forma do objeto (não o material da sua representação como a sensação) na simples reflexão sobre a mesma, como o fundamento de um prazer*" o julgamento incluirá uma necessária ligação da forma no objeto, promovendo uma validade universalmente válida e o objeto em questão será considerado belo. Parece claro que o objeto apresenta uma forma e apresenta o material de sua representação. O importante é que ajuizemos sobre a forma, que é o que poderá levar à atribuição da beleza, e deixemos de lado, as sensações transmitidas com o objeto, que não concernem ao ajuizamento sobre a beleza. Nos dois exemplos kantianos temos a apreensão da forma. No primeiro, simples apreensão da forma e, no segundo, ajuizamento da forma na reflexão. Isto resolve um grande problema da classificação da música enquanto agradável, pois não se pode falar em música sem forma, mas com Kant podemos falar em forma que é meramente apreendida, sem a necessária reflexão que fundamenta a beleza.

Em outros momentos da mesma Crítica, a forma parece ser a maneira como os objetos nos são dados. Este é o caso do § 17 "Do ideal e beleza", onde Kant trata da impossibilidade da determinação da beleza através de conceitos. Esta tentativa enganosa, explica Kant, ocorre porque há uma possível comunicabilidade universal da sensação e, com isso, do respectivo comprazimento ou descomprazimento com esta comunicabilidade. Este fato permite-nos supostamente pensar que haveria nesta universalidade um "*fundamento comum a toda a humanidade no julgamento das formas sob as quais lhes são dados objetos* (CFJ 53)." Kant apresenta assim não um objeto com forma característica, mas maneiras diferentes dos objetos nos serem apresentados, e o julgamento seria, então, das formas desta apresentação. Se mais uma vez, utilizamos o texto kantiano para tentar compreender a música, concluiremos que não há diferença entre as duas possíveis interpretações do texto: uma interpretação da forma do objeto, ou, como prefere Kant, da

forma da representação, e, outra, da forma como somos afetados pelo objeto ou pela representação. Só podemos ser impressionados pela música se a recebermos e entendermos como música. Não é possível que haja uma maneira de sermos afetados pela música e uma outra maneira de a apreciarmos. Quando somos afetados por ela é porque pudemos recebê-la como música, e então a compreensão da forma da música e a consciência da forma de como somos afetados por ela se sobrepõem, pois não poderíamos ser afetados sem a percepção de sua forma. É a forma da música que nos permite ter consciência de como somos afetados. Se na música agradável ocorre uma simples apreensão da forma, sem reflexão, rigorosamente não se pode falar em apreciação estética.

Numa comparação entre Kant e Schopenhauer, Bourdieu (1979, p. 567) chama de "*privilégio que Kant fornece à forma, mais pura, em detrimento da cor e de sua sedução quase carnal*" o que estabelece diferenças entre o belo e o bonito (*jolie*) e como Kant diferencia *plaisir* de *jouissance* (prazer de alegria) e *beau* e *agreable*. Através de Schopenhauer, Bourdieu reconhece a taxonomia kantiana do belo e do agradável sem deixar de aplicar uma escala de valores às duas experiências, coisa que nem Kant faz. Refere-se também à conhecida citação kantiana de que a música ocupa o último lugar entre as artes (nota 12 p. 572), não mencionando que o contexto kantiano desta classificação é que a música, sendo uma arte agradável, está, nesta classificação, abaixo das artes belas. Isto não a torna uma arte pior que as outras, mas significa apenas que, tomando-se certo critério (a presença da forma), a música não ocupa um lugar entre as artes formais. Se escolhermos um trecho da CFJ em que Kant cogita a possibilidade da música ser bela, a classificação citada deixaria de ter sentido.

A denominação de formalista que atribuímos à teoria estética kantiana encontra um claro apoio em afirmações como a que "*é um erro comum e muito prejudicial ao gosto*

autêntico, incorrompido e sólido, supor que a beleza atribuída ao objeto em virtude de sua forma, pudesse ser aumentada pelo atrativo (CFJ 41)." O rigor kantiano estabelece as condições na relação entre forma e beleza, mesmo nos objetos da natureza pois *"o belo na natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação (CFJ 75)."* Diferencia-se assim do sublime que, além de não apresentar forma, é ilimitado.

É na relação entre forma e beleza de objetos da natureza que encontramos uma clareza maior deste problema, nas expressões *"as formas belas da natureza (CFJ 166)"* e *"a verdadeira exegese da linguagem cifrada pela qual a natureza em suas belas formas nos fala figuradamente (CFJ 170)."* São dois exemplos não só dessa clareza de idéias sobre a beleza da natureza como de uma indisfarçável admiração de Kant, sugerindo até uma intenção da natureza a nos dizer algo através de suas belas formas. Isto se verifica na *Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica*, onde Kant declara que há razões para aceitar *"a priori"* que a natureza em seus produtos apresente formas específicas, adequadas, como que dispostas para a nossa faculdade do juízo: *"Tais formas, através da sua multiplicidade e unidade, servem para simultaneamente fortalecer e entreter as faculdades do ânimo (que estão em jogo) às quais por isso atribuímos o nome de formas belas (CFJ 267)."* Quando Kant utiliza o termo "servem", poderíamos entender que ele propõe uma finalidade nas formas da natureza, que serviriam para nos fortalecer e para entreter nossas faculdades. Posso entender que as formas da natureza não possuem uma ligação de finalidade conosco e que somos nós que estamos aptos a receber as belas formas da natureza e, com isso, termos nossas faculdades fortalecidas e entretidas. A finalidade, assim, estaria em nós, uma finalidade que conseguimos nos dar, na mesma medida em que nos damos as leis morais, por exemplo. Esta interpretação é baseada também em CFJ 172: *"pelo menos interpretamos assim a natureza mesmo sem intenção desta."*

As ocorrências de comentários sobre a forma na CFJ são mais numerosas quando Kant trata das formas dos objetos da natureza do que quando trata de objetos da arte. Na medida em que somos igualmente produtos da natureza, esta nos utiliza para a produção artística, o que, em última instância, permite dizer que os produtos da arte também são produtos da natureza e assim tudo o que Kant diz sobre a natureza, vale para a arte.

Numa discussão sobre a importância que os atrativos podem exercer sobre a percepção da forma, Kant afirma: "*os atrativos na natureza bela, que tão freqüentemente são encontrados como que amalgamados com a forma bela, pertencem ou às modificações da luz (na coloração) ou às do som (em tons)* (CFJ 172)." No original, Kant utiliza as palavras "*des Schalles (in Tönen)*" no final do trecho.

Depois de tantas afirmações de que o essencial no ajuizamento da beleza é a forma, e que as sensações que a acompanham devem ser desconsideradas, Kant reconhece que os atrativos podem estar amalgamados (*zusammenschmelzend*) à forma bela. Em palavras muito simples, diríamos hoje, que as cores das flores fazem parte da beleza destas, pois, nos seria muito complicado apreciar as flores pelas formas, sem dúvida, muito ricas, abstraindo-se de suas cores. O mesmo diríamos dos pássaros, que diferentemente das flores apresentam formas mais semelhantes entre si, mas combinações de cores tão divergentes quanto atraentes. Outro caso admitido por Kant é o das modificações do som em tons. Como dito acima, ele utiliza duas palavras distintas *Schall* e *Ton*, respectivamente som e tom. *Schall* é o som no sentido físico, das vibrações que o produzem e tom é o som considerado nas diversas possibilidades de altura, isto é, o som musical. Pois Kant nos diz que estas (cores e sons) são as únicas sensações que, pertencendo meramente ao sentimento sensorial, podem levar-nos à reflexão sobre a forma de como somos modificados por elas.

A apreciação musical, sendo uma experiência sensorialmente muito mais complexa do que apreciar flores e pássaros, apresenta nos atrativos, (timbre, por exemplo), um amalgamado de improvável separação. Não temos meios de ouvir um solo musical tocado pelo corne-inglês com o distanciamento que nos permitiria apreciarmos exclusivamente a forma (estrutura) da música, esquecendo-nos de qual instrumento o toca. Se isso fosse possível, o mesmo solo poderia ser tocado por flauta doce ou marimba ou qualquer outro instrumento e ainda assim teríamos nossa apreciação da beleza musical de idêntica maneira. A questão é que aprendemos a ouvir o atrativo amalgamado com a forma, como reconhece Kant. A estrutura musical, ou forma atingiu um grau de complexidade, que não nos permite percebê-la separadamente dos atrativos que na verdade fazem parte desta forma. O próprio Kant nos ajuda, ao reconhecer que: "*o atrativo das cores ou dos tons agradáveis*" podem vivificar o objeto, ser-lhe acrescido e podem tornar a forma "*mais exata, determinada e completamente intuível*" e até "*manter a atenção sobre o objeto* (CFJ 42)."

Baseando-se na proposta kantiana de que o sentimento de prazer é devido ao "jogo livre da imaginação", Listowel (1954, p. 25), inclui Kant no capítulo intitulado "A teoria do jogo", em sua *História Crítica da Estética Moderna*. Na mesma obra, mais adiante afirma: "*Aunque la estética kantiana no es en modo alguno uniforme en su actitud hacia lo bello, en parte por lo menos parece ser definitivamente formalista* (p.139)."

Nos parágrafos 42 e 43 da CFJ, falando sobre a forma, Kant afirma: "*Toda forma dos objetos dos sentidos é ou figura ou jogo*." Se é jogo no espaço, é jogo de figuras, como a mímica e a dança. Se é jogo no tempo é jogo das sensações. É uma das poucas referências ao tempo que Kant faz nesta Crítica. Alguns estudiosos da estética musical o criticam por isso. Compreende-se sua despreocupação com o tempo, especialmente o tempo musical, se

considerarmos que toda experiência artística de maneira direta, como na música, ou indireta, frente a uma obra plástica, envolve tempo.

Kant, no § 14 [42] afirma que:

"Na pintura, na escultura, enfim em todas as artes plásticas, na arquitetura, na jardinagem, na medida em que são belas-artes, o desenho é essencial, no qual não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz pela sua forma que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. As cores que iluminam o esboço pertencem ao atrativo; elas na verdade podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não o tornar digno de intuição e belo."

Esta interpretação kantiana estaria em perfeito acordo com o que pensamos a respeito da música, se ele a tivesse incluído. Se retirarmos da música seus atrativos, permanece na composição musical o que corresponde ao desenho (estrutura e organização). Se o juízo de gosto puro só pode ocorrer verdadeiramente com a estrutura e organização musicais, pergunta-se se é possível realizar um juízo totalmente puro, pois, na música, o atrativo (o timbre) está tão ligado à música que é freqüentemente confundido com a própria beleza. Alguns compositores escreveram a mesma obra para diferentes formações de instrumentos. Cada uma destas versões é recebida como uma obra diferente da outra. O que podemos afirmar é que o fundamento do juízo de gosto puro é a estrutura e organização da composição (que é a mesma, independentemente das versões), mas uma apreciação musical não ocorrerá somente com o juízo de gosto puro. O gosto contemporâneo não consegue ser somente puro, porque há uma confusa percepção do prazer, de tal forma misturada com os atrativos que não se vê como separar o que é puro do impuro e, sem levarmos em conta o intérprete, que por si só já é uma outra questão. No trecho citado, chama a atenção a importância que Kant deu à jardinagem, incluindo-a entre as belas-artes. Vemos duas razões principais para a classificação kantiana: a primeira, que a jardinagem em sua época

tratava de formas geométrica nos jardins, o que eleva o trabalho a um nível quase conceitual e a segunda que a jardinagem significava uma alteração na natureza, um poder exercido pelo homem para a produção da beleza, o que certamente o encantava.

Giordanetti entende o conceito kantiano de que o essencial na arte bela repousa sobre a forma, ao afirmar que com esta definição kantiana, a forma é *Grundlage der Kultur* "a base da cultura".

1.6. A conformidade a fins e sem fim (*Zweckmässigkeit*)

Estes conceitos kantianos não são problemáticos para o estudioso da estética filosófica, pois é compreensível e aceitável que as artes não apresentem finalidade. A questão é que a explicação kantiana destes temas é mais complexa do que se entender finalidade como utilidade.

Kant afirma na CRP que "*a ordem e a finalidade na natureza devem ser explicadas por razões naturais e segundo leis naturais (...)* (B801)." Isto é, não se encontra fora da natureza a explicação para a relação entre objetos e fins destes mesmos objetos.

Na CFJ o problema assume aspectos ainda mais densos, pois não se trata ali de objetos do conhecimento. Na Introdução, ao expor os princípios da faculdade do juízo reflexiva, Kant define "fim" como "*o conceito de um objeto, na medida em que ele ao mesmo tempo contém o fundamento da efetividade deste objeto* (CFJ XXVIII)." A definição do objeto deve conter uma explicação deste que me permita compreendê-lo integralmente. Definir música simplesmente como conjunto de sons organizados, não é aceitável porque falta a menção a um fim. Neste exemplo, o fim da música é a inclusão, em sua definição, de algo que me diz respeito como sujeito que a experimenta. A organização sonora dirá

respeito ao sujeito se esses sons organizados se apresentarem numa conformidade tal que meu juízo reflexivo sobre esta conformidade me traga um certo tipo de prazer. Então a música estará conforme a fins, pois esta conformidade "*é o acordo de uma coisa com aquela constituição das coisas, que somente é possível segundo fins* (Id. sup.)."

Assim, o conjunto de sons estruturado é um objeto que não apresenta fins determinados. O sujeito percebe esta conformidade de maneira subjetiva, já que apresentar uma forma cuja conformidade leve ao prazer/desprazer não é algo inerente ao objeto, como Kant elucida: "*Ora a conformidade a fins de uma coisa, na medida em que é representada na percepção, também não é uma característica do próprio objeto (pois esta não pode ser percebida)* (CFJ XLIII)." Esta necessária participação do sujeito explica por que o objeto "*só pode ser designado conforme a fins* (Id. sup.)", pois é necessário que o sujeito tenha prazer nessa representação. Se esse prazer na representação se apresenta ligado à simples apreensão, "*sem relação da mesma com um conceito destinado a um certo conhecimento* (Id. sup.)" então é apenas um prazer da adequação do objeto às faculdades do conhecimento, e a conformidade a fins é subjetiva. O objeto de minha representação será nesse caso agradável. Se o prazer é julgado "*como necessariamente ligado*", pois ajuízo a forma do objeto e esta é o fundamento do prazer na representação do objeto, o objeto é belo, e essa associação ocorre "*para todo aquele que julga em geral* (CFJ XLV)."

No § 10 da CFJ. Kant desenvolve a conformidade a fins em geral. Esta pode referir-se a um objeto, um estado de ânimo ou também uma ação (CFJ 33)²³. Sua possibilidade passa a ser explicada se admitirmos a vontade que passa a fundamentar a conformidade a

²³ Conformidade a fins porém, chama-se um objeto ou um estado do ânimo ou também uma ação, ainda que a sua possibilidade não pressuponha necessariamente a possibilidade da representação de um fim, simplesmente porque a sua possibilidade somente pode ser explicada ou concebida por nós na medida em que admitimos no fundamento da mesma uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade, que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra. A conformidade a fins sem fim não tem causas na vontade mas a deduzimos da vontade para compreendê-la.

fins se houver uma causalidade segundo fins. Se não a houver, nossa conformidade será sem fim; neste caso não é necessária a participação da razão na experiência de recebermos uma representação de um objeto para percebermos uma conformidade a fins segundo sua forma, sem um fundamento final. O fundamento da conformidade continua sendo o prazer e sua denominação conformidade a fim sem fim.

Para que o objeto belo apresente uma conformidade a fins objetiva, ele teria que apresentar utilidade e perfeição (CFJ 44). Se o objeto belo apresentasse utilidade, o prazer teria ligação com esta utilidade e não seria um prazer imediato mas posterior ao seu uso. A perfeição do objeto belo não pode ser aceita porque perfeição é um conceito, e o juízo do belo ocorre pela conformidade subjetiva formal e não como um juízo de conhecimentos, por meio de conceitos.

A conformidade a fins sem fim da música é a nossa constatação de que a estrutura sonora está apta a nos proporcionar prazer ao ouvi-la. O conceito perfeição não tem como adequar-se a ele.

1.7. A Intuição (*Anschauung*)

O conceito kantiano de intuição não apresenta similaridade com o sentido utilizado de pressentimento ou achado sem explicação que às vezes utilizamos. Com esta ressalva, a intuição kantiana não é problemática em sua compreensão, não porque seja um conceito simples, mas porque preservou, diferentemente de outros conceitos, o mesmo campo semântico em suas obras.

Na Primeira Crítica, toda referência à intuição ocorre em relação ao conhecimento. O conhecimento se dá quando somos conectados com um objeto, o que é possível pois

nossa sensibilidade que nos fornece os meios, os modos, pelos quais nos relacionamos com os objetos a nós apresentados. A intuição kantiana não é uma estrutura mental, nem uma propriedade ou faculdade. Ela é o "*que torna possível que os objetos sejam referidos pelo conhecimento*". Esta intuição pode ser pura ou empírica. Será pura quando houver algo no conhecimento que independe da experiência. É graças a intuição pura, isto é, "*a forma pura da sensibilidade ou forma pura das intuições sensíveis* (CRP § 1)" que percebo que os objetos apresentam extensão, por exemplo. Compreende-se que os objetos sejam apresentados externamente a mim, no espaço, e, sendo assim, apresentam necessariamente extensão. A intuição de espaço, como algo exterior a mim, é anterior à minha experiência com o objeto externo. Kant inclui a figura no rol das formas puras, enquanto força, divisibilidade e dureza pertencem à intuição empírica.

Uma explicação ainda mais clara, encontra-se em B36 da mesma Crítica, quando Kant ao explicar a estética transcendental, designada como a ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*, afirma: "*Na estética transcendental por conseguinte, isolaremos primeiramente a sensibilidade, abstraindo de tudo o que o entendimento pensa com seus conceitos para que reste a intuição empírica.*"

Kant prossegue dizendo que, se da intuição apartarmos tudo o que pertence à sensação, restará a intuição pura e simples, "*forma dos fenômenos, que é a única que sensibilidade a priori pode fornecer.*" Kant conclui o trecho com: "*há duas formas puras da intuição sensível, como princípios do conhecimento a priori, a saber, o espaço e o tempo.*" Assim, a Estética Transcendental da Primeira Crítica conterá somente as duas formas puras, o espaço e o tempo. Todo o resto deverá supor algo empírico, como o movimento e a mudança. No tempo, diga-se não há mudança, muda o que está no tempo. Este modo de perceber os objetos, para Kant, é "*de todos os homens*" embora

hipoteticamente não seja de todos os seres. Delineia-se com "*o espaço e o tempo são formas puras desse modo de perceber e a sensação em geral sua matéria*" (B59) a coerência que a semântica conceitual kantiana manterá com a sua Terceira Crítica, em que sensação, matéria empírica do fenômeno, pode nos dar o agradável, e a experiência da beleza estará fundamentada na forma.

Se nos conectamos ao mundo através da intuição fornecida pela nossa própria sensibilidade, os objetos deste só se mostram por meio dessa intuição previamente dada. Não há outra maneira de percebermos objetos a não ser a da nossa própria intuição, não há como termos consciência de nossa intuição sem a apresentação de objetos. Podemos fantasiar a existência de objetos não perceptíveis em nossa intuição espaço/temporal, o que, no assunto que investigamos, não é de nenhum interesse, caso fosse possível, pois precisamos de objetos que nos sensibilizem e isto só é possível ocorrer no espaço-tempo. Assim, o objeto como experiência *a posteriori* sobrepõe-se à nossa intuição como possibilidade *a priori*, o que Kant chama de representação do fenômeno (B59).

O conhecimento kantiano está fundado na receptividade das impressões. Recebemos as representações dos objetos dados porque somos aparelhados pela intuição, pela capacidade de conhecer o objeto pela sua representação e de pensar o objeto através dos conceitos. (B74).

A intuição é sempre sensível e, para haver conhecimento, deve-se fornecer um conceito correspondente. Ora, Kant afirma que intuição sem conceito é cega (B75). Então, ou temos o conceito correspondente, ou algo equivalente que o substitui. Parece não interessar a Kant a possibilidade de termos só a matéria, isto é, as sensações, sem chegarmos à representação do objeto, pela ausência de uma representação intuída. O exemplo musical para o exposto seria um aglomerado caótico de sons ou ainda melhor de

ruídos que não entendo e nem sei de que se trata e que não posso considerar uma peça musical. O exemplo não é bom, pois um conjunto de ruídos pode configurar-se conceitualmente como ruídos. O que tentamos entender, é o problema proposto por Kant de que a experiência da beleza não envolve conceitos. Como chegamos a enunciar a conclusão "isto é belo", sem um conceito para sustentar nossa conclusão? Já no início da Analítica do Belo encontramos: "*Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) (...).*"

Se nos referimos à representação, há intuição que é a maneira como o objeto nos é apresentado à faculdade da imaginação e não ao entendimento. Até aqui, podemos dizer que a intuição de um objeto belo é cega, já que é sem conceito (B75). Ocorre que há um "talvez" no parágrafo kantiano: um "*talvez ligada ao entendimento.*" Onde não ocorre conceito ocorre forma, e esta precisa do entendimento. Então, mesmo que a experiência da beleza não seja conhecimento no sentido conceitual estrito do termo kantiano, podemos dizer que é de algum modo cognitiva, se chamarmos cognitivo o conhecimento não conceitual que, através do entendimento compreende a forma do objeto belo.

Kant admite a situação em que um objeto nos é apresentado apenas através da sensação, no caso da experiência do agradável. Neste caso, por princípio, não se trata de uma experiência de conhecimento, pois ela envolve somente o comprazimento. O objeto do agradável, certamente, é reconhecido conceitualmente, mas, no momento da experiência, isto simplesmente não se reveste de interesse.

O funcionamento da nossa mente, isto é, da maneira de como somos afetados, procede sempre via intuição. Se o objeto não apresenta um conteúdo formal significativo, permanecemos no nível do comprazimento pelas sensações produzidas pelo objeto

(experiência do agradável). Se o objeto apresenta um conteúdo formal significativo, desencadeia-se o mecanismo reflexivo, cujo jogo das faculdades do conhecimento leva ao comprazimento da beleza. Por conteúdo formal significativo entendo uma estrutura formal do objeto que estimule as faculdades do conhecimento a compreendê-lo como algo a ser decifrado, entendido, mas que não o é nem pode ser, por não haver conceitos envolvidos. É fácil constatarmos nossa impossibilidade de transmitir em palavras a experiência de uma audição musical. Um concerto simplesmente não pode ser relatado; não há equivalente verbal para a experiência da beleza, exatamente porque, na experiência da beleza não estão envolvidos conceitos.

Um determinado objeto de experiência estética apresenta alguma estrutura formal e apresenta atrativos. Se a estrutura formal for tão simples que chega a ser óbvia, ou se o sujeito não alcança a percepção formal daquele objeto, não haverá possibilidade da experiência ir além da percepção das sensações.

O objeto pode apresentar um conteúdo formal exclusivamente conceitual. A experiência é típica de conhecimento. Ao entrar em contato com um objeto, uma mesa, por exemplo, posso julgar que se trata de uma mesa; independentemente da variedade de formas de mesa existentes, vou encontrar, pelo meu entendimento, o conceito correspondente a uma mesa. Minha experiência se conclui, trata-se de uma mesa. Para que isto ocorra, minha mesa não precisa apresentar atrativos, ela apresenta, segundo Kant, somente a forma do fenômeno (B36). Mas a mesa pode apresentar uma pintura especial, um colorido, ou ainda apresentar uma forma elaborada de linhas de um desenho sofisticado e surpreendente. No primeiro caso trata-se de uma experiência do agradável e no segundo da beleza. Ambas experiências são possíveis, desde que eu não permaneça na imediata conclusão, de que se trata meramente de uma mesa.

Por outro lado, se, no lugar da mesa considero uma peça musical, pela sua complexidade, não há um conceito correspondente à estrutura sonora. Trata-se de um objeto puramente estético. Será agradável se apresentar uma estrutura simples que me dispense de considerar sua forma, ou se tiver uma forma que eu não consiga experienciar através da minha reflexão. Será bela se o ciclo todo da reflexão sobre a forma se realizar.

Na relação entre a faculdade da imaginação e o entendimento, numa intuição dada, para que se encontre um conceito, a faculdade da imaginação deve fornecer a intuição correspondente ao conceito dado (neste caso pela razão). Esta dinâmica rica é esclarecida por Kant:

"Assim como numa idéia da razão a faculdade da imaginação não alcança com as suas intuições o conceito dado, assim numa idéia estética o entendimento jamais alcança através de seus conceitos a inteira intuição interna da faculdade da imaginação, que ela liga a uma representação dada (CFJ 242)."

No primeiro trecho da citação, uma idéia da razão pode ser um conceito prático, moral. À faculdade da imaginação não cabe nem lhe é dada a possibilidade de criar uma intuição correspondente ao conceito moral emanado da razão. Da mesma maneira, nossa razão pode produzir idéias estéticas, na teoria do gênio kantiana e nosso entendimento não alcançar, com os conceitos, o que a faculdade da imaginação dá conta com a intuição de uma representação correspondente à idéia original da razão. O edifício kantiano da mente é rico, e mesmo que o mecanismo de conhecimento ocupe toda a CRP, ele não é o mais complexo. A razão pode produzir idéias estéticas que não têm a participação do entendimento (faculdade do conhecimento) nem em sua produção nem em sua compreensão, já que não há conceitos correspondentes, mas a faculdade da imaginação produtiva apresenta uma intuição de como estas idéias se apresentam à nossa sensibilidade.

O caminho inverso é seguido pelo sujeito não produtor de idéias estéticas, mas apreciador do seu resultado. Quando uma representação nos é apresentada e não encontramos conceitos que correspondam à intuição respectiva, mas a razão se reconhece na intuição, temos a experiência do sublime.

Kant afirma que, para cada conceito, deve haver a intuição respectiva:

"A prova da realidade de nossos conceitos requer sempre intuições. Se se trata de conceitos empíricos, as intuições chamam-se exemplos. Se conceitos do entendimento puro, elas se chamam esquemas (CFJ 254)."

Claramente, não haverá realidade objetiva para os conceitos puros do entendimento, a não ser que eles sejam acompanhados de intuições – sempre sensíveis –, embora possa haver, não intuição racional, mas conceitos racionais, ou idéias, que não tem nenhum correspondente sensível.

Intuição é a representação da faculdade da imaginação, originária, em duas direções possíveis: externa para interna e vice-versa. Na primeira, quando encontramos algo que altera nosso estado como um objeto exterior a nós; a intuição é figura, forma, *gestalt*, conjunto coerente dos elementos que constituem o objeto. A segunda direção, interna para externa, é seguida pelos artistas em suas criações e pelos gênios em suas obras belas. É igualmente a representação materializada de idéias estéticas originadas na razão sem conceitos equivalentes, por isso impalpáveis e indefiníveis.

Se intuições puras são formas conhecidas *a priori* sem o uso de qualquer percepção real, e intuições empíricas são percebidas através da sensação, *a posteriori*, pode-se perguntar o que na arte em geral e na música em particular pertence à intuição pura. A possibilidade de sons organizados estruturalmente proporcionar-nos prazer pertence à intuição pura. Como isto se realiza, com que meios, as diferenças relacionadas às diferentes

épocas históricas e a geografia sócio política, tudo isso caracteriza a intuição empírica. A base de organização de sons que chamamos música é a intuição pura e o fato dos seres humanos, independentes de cultura e localização geográfica em algum momento e de alguma maneira produzirem algo que podemos chamar de música, tornando quase universal este fenômeno, é a intuição empírica.

1.8. Os juízos e a reflexão

O grande problema kantiano dos juízos está resumido na pergunta: "Como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*? (CRP B 73)." A pergunta é repetida na CFJ, no § 36 *Do problema de uma dedução dos juízos de gosto* onde Kant se pergunta sobre o prazer e a ausência de conceito:

"Como é possível um juízo que, simplesmente a partir do sentimento próprio de prazer num objeto, independentemente de seu conceito, ajuíze *a priori*, isto é sem precisar esperar por assentimento estranho, este prazer como unido à representação do mesmo objeto em todos os outros sujeitos ?"

Na CRP, a frase citada inicialmente constitui o nó central da filosofia crítica de Kant, que, na Primeira Crítica, na Estética Transcendental é "*uma ciência de todos os princípios da sensibilidade a priori* (B35)", portanto, uma ciência de tudo o que nos é apresentado como objeto na nossa sensibilidade, mas cujos princípios não necessitaram de experiências para existir.

Na CFJ a repetição da pergunta adquire um significado ainda maior, pois coloca a questão central do gosto no mesmo nível da questão do conhecimento em geral. Assim, o juízo de gosto assume um *status* semelhante ao do juízo do conhecimento, mesmo sem

estar fundamentado em conceitos e baseado num simples sentimento de prazer, algo muito mais subjetivo do que o conceito. Com a CFJ, a concepção kantiana do homem iluminista está completa: ele conhece, aprende, cria leis práticas para si mesmo e aprecia a beleza.

Que o prazer sendo mais subjetivo que o conceito, esteja no fundamento do juízo do gosto, é o problema central da CFJ. Kant tem o cuidado em não utilizar o termo fundamento, pois, como ele esclarece, "*é simplesmente a partir do sentimento próprio de prazer*" que ocorre o juízo do gosto, e, no mesmo trecho, "*pode-se também ligar imediatamente a uma percepção um sentimento de prazer (ou desprazer) e um comprazimento* (CFJ 147)." Nota-se o cuidado kantiano na utilização dos termos "a partir" na primeira frase e "ligar" na segunda, com o que não se pode concluir que o prazer seja o fundamento do juízo de gosto. Na segunda citação, é curioso observar que Kant trata sentimento de prazer e comprazimento, à primeira vista como dois eventos distintos. No texto original lê-se: "*mit einer Wahrnehmung kann aber auch unmittelbar ein Gefühl der Lust (oder Unlust) und ein Wohlgefallen verbunden werden.*" O verbo *kann* foi traduzido na edição portuguesa da CFJ por "pode-se", como esperado. Mas, poderíamos perguntar que se Kant quisesse dizer duas coisas diferentes, teria utilizado *können* e a tradução ficaria: "*Mas podem também ligar-se imediatamente a uma percepção um sentimento de prazer (desprazer) e um comprazimento.*" Por outro lado por que usar "*ein Gefühl und ein Wohlgefallen?*" Seria porque os termos se complementam? Enquanto *Gefühl* apresenta um significado de sentimento básico, próximo de uma percepção, *Wohlgefallen* seria um sentimento mais interno não apenas de sentir algo, mas sentir paz, quietude?

A questão que nos trouxe ao trecho é a do juízo, especificamente do denominado juízo estético, que, não sendo "*um simples juízo de sensação*", é um juízo formal de reflexão. Neste caso, o comprazimento não é apresentado como fundamento do juízo mas

como "*necessário a qualquer um*." O que estará no fundamento do juízo é algo como um princípio *a priori*, mesmo que subjetivo. Da mesma maneira como transcorreu o tratamento na CRP, trata-se aqui de encontrar quais princípios *a priori* da faculdade de juízo pura são encontrados nos juízos estéticos.

No mesmo parágrafo, Kant esclarece que "*os juízos de gosto (...) ultrapassam o conceito e mesmo a intuição do objeto e acrescentam a esta, como predicado, algo que jamais é conhecimento, a saber o sentimento de prazer (ou desprazer)* (CFJ 149)."

Este é o ponto. A valorização por parte de Kant ao juízo estético de gosto que "ultrapassa o conceito" parece-nos, não tem sido reconhecida pelos estudiosos da estética kantiana. Alcançar o conceito era a pretensão do conhecimento ao longo de toda a CRP. Ora, o juízo de gosto é mais que o conceito e mesmo mais que a intuição correspondente do objeto, pois ganhamos com essa experiência o prazer que deve valer para todos. O juízo de gosto, mesmo sem levar ao conhecimento, é maior que este e, ao afirmar que o prazer é como um predicado, Kant se coloca numa situação *sui generis* na história da estética, a do autor que, rigorosamente formalista, valoriza o prazer (subjetivo) dessa maneira tão intensa.

O problema do juízo de gosto, e frequente objeto de crítica dos comentaristas de Kant, é que o juízo de gosto é empírico. Tomado desta maneira, próprio Kant o chamaria de "*simples juízo empírico* (CFJ 37)." Mas o que seria *a priori* no juízo de gosto e especialmente, o que seria *a priori* no juízo do gosto musical, isto é na produção e no ajuizamento da música bela? O problema é o mesmo de toda a estética transcendental da CRP. Diz Kant:

"Referimo-nos a intuições puras *a priori*, o espaço e o tempo. Nestas intuições, quando num juízo *a priori* queremos sair do conceito dado, encontramos aquilo que pode ser descoberto *a priori*, não no conceito, mas certamente na intuição correspondente (CRP B 73)."

No juízo de gosto não há conceito, há prazer, portanto o prazer, enquanto consequência da experiência, não é *a priori*. O que na experiência musical pode ser *a priori* é a base mais simples da organização musical. O que está na intuição, no caso musical, no tempo como intuição kantiana, é a possibilidade dos sons poderem ser sustentados, sucessivos e simultâneos, no tempo. Kant chama esses três os modos do tempo (CRP B219). Destes modos do tempo provêm as três regras de todas as relações de tempo dos fenômenos e "*essas três regras precedem toda a experiência e tornam-na possível* (Id. supra)." Sendo assim, o que é *a priori* na música a base dos modos do tempo que fazem da música um fenômeno temporal. O ritmo, tomado como a base inicial da organização musical contém os três modos kantianos. Os sons podem ser mantidos (sustentados), um som pode ocorrer após outro (sucessão) e dois ou mais sons podem ocorrer ao mesmo tempo (simultaneidade). A gigantesca possibilidade de combinações dos três modos do tempo, proporcionam as caracterizações rítmicas culturais da produção musical em geral. A melodia e a harmonia (consideradas como variações da altura dos sons) seriam resultados empíricos, portanto *a posteriori*. Sobre esta questão, escreve Kant nas "Preleções de Lógica (Philippi)"²⁴: "*Na música, a harmonia é a própria beleza e [é] para o entendimento; a melodia, porém, o estímulo ou a sensação. Aquela é universalmente válida e inalterável; esse, o estímulo, é diverso segundo a diversidade dos sujeitos* (V. Lo/ Philippi, AA 24:352)." No mesmo escrito, um pouco antes: "*Na música, o melódico ou o tinir dos sons é a matéria; mas a forma dos mesmos consiste na variação harmônica desses sons. No que concerne à matéria ou ao tinir, a um, então, pode ser agradável isto, a outro, o instrumento. Pois, nisso, ele depende da sensação, que é diferente nos diferentes sujeitos. Só que no atinente à forma*

²⁴ Agradeço ao Prof. Ubirajara Rancan a indicação e tradução deste trecho da Lógica Philippi.

da música, um concerto que é harmônico tem então de bem soar a todos (id. AA 24:348-349)." A questão apresentada por Kant centraliza-se em "mas a forma dos mesmos consiste na variação harmônica desses sons". Pergunta-se se uma melodia já não apresenta em si mesma uma variação harmônica, isto é, se o suceder de notas não contém sempre uma variação harmônica, se a melodia não contém a harmonia e assim sendo, a melodia também seria bela e a sensação que é diferente nos sujeitos, estaria contida no som isolado (não consitituente da música) e no timbre (no instrumento)²⁵.

Kant considera também não o prazer, mas "*a validade universal deste prazer* (CFJ 150), que é representada *a priori* num juízo de gosto como "*válida para qualquer um*". Esse é o juízo que pode ser resultado de uma experiência, portanto, empírico mas que resulta em prazer. Para considerar que o objeto que me proporcionou prazer é um objeto belo, devo "*postular aquele comprazimento em qualquer um como necessário*." A consequência dessa proposição kantiana é que somos, pelas nossas faculdades superiores, portadores de "*um sentimento humano comum*" e "*considerado o mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretende o nome de homem* (CFJ 157)."

O sentimento humano comum é apresentado por Kant já no título do § 40 como "uma espécie de *sensus communis*". Kant critica a ambiguidade do termo comum que pode ser entendido por *vulgare*. Sua definição neste parágrafo de *sensus communis* é: "*uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento (a priori) o modo de representação de todo o outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana*" e com isso não cair na ilusão de que condições privadas subjetivas sejam tomadas por objetivas e assim influenciem o juízo. O ser dotado de *sensus communis* será capaz de

²⁵ Um exemplo magistral que ilustra esta questão é dado pelas seis suítes para Violoncello solo de J.S. Bach (BWV 1007-1012).

abstrair da matéria (sensação) e fixar-se "*nas peculiaridades formais de sua representação ou do seu estado de representação.*" Kant julga natural que sejamos dotados de tal senso comum. Comprova-se o senso comum quando conseguimos abstrair do atrativo e da comoção em um juízo que, apesar disso, deve servir de regra universal. No entanto, no § 20 Kant chama de sentido comum (*gemeine Sinne*) o princípio mesmo subjetivo, o qual determina através de sentimento (não de conceitos), mas de modo universalmente válido, o que apraz (CFJ 64) e para nossa surpresa "*é essencialmente distinto do entendimento comum, que as vezes também se chama senso comum (sensus communis): neste caso ele não julga segundo o sentimento mas sempre segundo conceitos.*"

Parece claro até aqui que senso comum é a faculdade de julgamento na reflexão, comum aos homens. O sentido comum seria um refinamento do senso comum. O primeiro é utilizado nas necessidades gerais de ajuizamento reflexivo e o segundo especificamente na situação de olharmos para o nosso próprio sentimento (não de conceitos) de modo a entendermos e pressupormos a universalidade de tal sentimento, desse modo válido para todos. O sentido comum é a base da existência do juízo de gosto, e assim, o senso comum deve ser esperado de todos que se auto denominam homens; mas estar incluído no rol dos homens não garantirá o juízo de gosto. Para isto é necessário um sentido comum. Mesmo o senso comum deverá desenvolver-se, pois Kant considera que as máximas do entendimento: 1. pensar por si; 2. pensar no lugar de todo o outro e 3. pensar sempre de acordo consigo próprio, apresentam dificuldades diferenciadas, pois a terceira "*é a mais difícil de alcançar.*" De maneira surpreendente, o problema colocado pelo próprio Kant no texto da Terceira Crítica entre senso comum e sentido comum acaba brilhantemente resolvido por ele mesmo numa pequena nota, portanto, fora do corpo do texto principal : "*Pode-se designar o gosto como sensus communis astheticus e o entendimento humano*

comum como sensus communis logicus (Nota nº 10 da CFJ 160)." A consequência disto para o estudo da estética musical de base kantiana é que se pode dizer que, se o senso comum lógico é passível de formação e desenvolvimento, o senso comum estético musical deverá ainda mais estar sujeito à educação e às oportunidades de estudo, por tratar-se de um campo de conhecimento (termo evitado por Kant que só reconhece conhecimento como o conceitual) especial cujo conteúdo escapa e se distancia do conhecimento lógico e exige formação específica.

Um resumo das questões sobre o juízo encontra-se em IV da Introdução da CFJ: "*A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal.*" O juízo trata assim de conceitos, pois pensa-se por conceitos. O problema é, para um certo objeto dado, encontrarmos um conceito que lhe corresponda.

Antonio Marques, no prefácio da edição portuguesa da CFJ (KANT, 1992b, p.17)

diz que:

"As belas formas e as formas orgânicas exercem, diríamos, uma pressão para a reflexão. Por outras palavras, obrigam à escolha de pontos de vista que implicam da parte do sujeito, uma alargamento das perspectivas fundamentais --- isto é, do sistema ou tópica das categorias."

A herança da CRP é ampliada pela reflexão na CFJ, justamente num campo sem conceitos e carregado de subjetividade do prazer. O juízo reflexionante ocorre quando, sendo dado o particular, descobre-se a regra universal sob a qual este pode ser subsumido. Na música, uma simples melodia, uma sequência de sons com nexo entre si corresponde ao particular. A regra universal é a constatação de que posso, da mesma maneira, obter inúmeras melodias. Como ouvinte, é esperado em todos, que as diferentes melodias (o

âmbito universal) sejam percebidas como tendo por suporte o mesmo princípio particular de seqüência de notas.

Kullenkampff (in ROHDEN 1992, p. 10) esclarece: "*E os juízos correspondentes, que enunciam como me sinto diante de um determinado objeto que me afeta, são juízos estéticos.*" O autor em seu artigo, compara juízos lógicos com estéticos, afirmando que juízos estéticos possuem como critério decisivo tão somente a razão subjetiva de determinação do nosso sentimento de prazer e desprazer. Mas se a determinação do nosso sentimento de prazer e desprazer está na consciência que temos de que nossas faculdades de conhecimento estão em jogo, o critério decisivo não pode ser tão somente a razão subjetiva. A constatação do jogo das faculdades torna nosso juízo mais objetivo, embora não apresente a mesma objetividade de um juízo lógico, já que não envolve conceito, mas dá-lhe o *status* de um juízo intermediário, o de um conhecimento sem conceito, um conhecimento formal, mais profundamente objetivo que o juízo de sentido estético. Neste, a sensação é imediatamente produzida pela intuição empírica do objeto, assim, trata-se de um juízo que não merece a denominação de juízo já que, por referir exclusivamente ao agradável, pertence mais à faculdade da apetição, é um juízo prático. Já o juízo de reflexão estético é aquele que o jogo harmonioso das duas faculdades de conhecimento, imaginação e entendimento, efetua no sujeito, na medida em que, na representação dada, a faculdade de apreensão de uma e a faculdade de exposição de outra são mutuamente favoráveis uma à outra, proporção esta que, nesse caso, efetua por essa mera forma uma sensação, que é o fundamento de determinação de um juízo, que por isso se chama estético e, enquanto finalidade subjetiva (sem conceito), está vinculado ao sentimento de prazer (KANT, 1995, p.61)." Kant reconhece a situação diferenciada do juízo de reflexão estético, mas não o denomina jamais juízo de conhecimento formal, isto é, conhecimento sem conceito. Em

outros momentos, Kant acena com a possibilidade, de o juízo estético conter algo do lógico como no trecho: *"Ele falará, pois, do belo como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico [...] conquanto ele seja somente estético e contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao sujeito; já que ele contudo possui semelhança com o lógico (...)"* (CFJ 18)."

Kant, porém, não esclarece onde reside essa semelhança. Vemos que o juízo estético precisa da participação do entendimento, pois, sem o entendimento, o juízo (como o do agradável) não pode ir além de constatar a sensação que o causou. Mas precisar do entendimento não significa fundamentar-se em conceitos. Esta é a razão de tendermos a considerar o juízo estético um juízo cognitivo sem conceito. Nesse sentido se entende porque o juízo estético é uma ponte, uma passagem que liga o domínio estético ao conceitual, enquanto que o juízo do sublime liga o estético ao prático, com a participação da razão.

Na mesma CFJ 156, encontramos:

"A representação sobre verdade, conveniência, beleza ou justiça, jamais poderia vir-nos ao pensamento, se não pudéssemos elevar-nos sobre os sentidos até as faculdades de conhecimento superiores."

A inclusão da beleza junto da verdade e justiça mostra como Kant não precisa apresentar justificativas para inclui-la no rol dos conceitos mais preciosos de sua filosofia e, assim, propor-nos um tratamento de igual importância em seu estudo e consideração. Já nas Duas Introduções (Kant, 1995, p.41) Kant afirma que:

"e nessa medida são consideradas apenas na relação ao sentimento de prazer e este último absolutamente não é nenhum conhecimento, nem o proporciona, embora possa pressupô-lo como fundamento de determinação."

Fica clara sua preocupação em realçar que o sentimento de prazer não pode ser conhecimento. O que não está dito, é, que o sentimento é só uma parte do ajuizamento estético e que as outras partes envolvidas podem sugerir algum tipo de atividade que de alguma forma se assemelhe ao conhecimento ou que, ao menos, seja uma atividade cognitiva. Esta pressuposição forneceria a permissão de se falar de cognitivo sem conhecimento conceitual. O envolvimento de juízo, reflexão e faculdades de conhecimentos superiores permite-nos pensar desta maneira. Kant teria algo semelhante em mente, ao afirmar que:

"Prazer é um estado da mente, no qual uma representação concorda consigo mesma, como fundamento, seja meramente para conservar esse próprio estado (pois o estado de poderes da mente favorecendo-se mutuamente em uma representação conserva a si mesmo) ou para produzir seu objeto. No primeiro caso, o juízo sobre a representação dada é um juízo de reflexão estético. No segundo, é um juízo estético patológico ou estético-prático. (KANT, 1995, p.67)."

Observamos que Kant, ao utilizar a expressão juízo de reflexão estético não esclarece se a representação é de um objeto belo, mas deve sê-lo, pois, está inclusa a reflexão. Para o momento, é esclarecedor que Kant considera a possibilidade de juízo estético prático. Pensar o sublime como um juízo estético-prático, passa a ser uma possibilidade, pois no sublime, o verdadeiro objeto é a produção no sujeito do sentimento do sublime frente a objetos ou situações. Esta idéia deverá ser desenvolvida no item música sublime (Cap. 5).

As faculdades superiores e a constituição do ânimo apresentam na Terceira Crítica um veio promissor, para a compreensão do fenômeno artístico. Rohden (1992, p. 127) esclarece que "*Kant entendeu o Gemüt (ânimo) como o princípio unificador das diversas faculdades em relação recíproca, tendo sentido transcendental cognitivo e também estético*

vivificante das faculdades de conhecimento." Ainda, no mesmo texto (p.130), a reflexão é a apreensão de um fenômeno em sua forma, o ajuizamento de uma coisa de um ponto de vista que supera a perspectiva individualista e o ajuizamento sob a forma do todo. A relação entre estas fases e o sentimento que fundamenta um juízo estético merece um estudo mais aprofundado. Se entendermos a reflexão como passos das faculdades de conhecimento envolvidas neste processo, classificaremos a estética kantiana como mais formalista do que se valorizarmos o sentimento como fundamento. No primeiro caso, o qual tendemos a adotar, o sentimento é uma consequência do processo de reflexão. O juízo estético do belo, é o que é, porque mesmo utilizando-se das faculdades de conhecimento não leva a conceitos, mas ao sentimento resultado da reflexão. Isto me permite entender que na música, meu sentimento de admiração da beleza é separado da reflexão. Isto é, meu prazer ao ouvir música é uma parte do fenômeno, minha consciência da sua beleza é uma outra. Na consciência da beleza coloco um valor. Por isso diz-se, "que música boa"! É a superação da perspectiva individualizada que possibilita a universalidade do juízo e não o sentimento.

Quanto ao papel das faculdades de conhecimento na reflexão, a faculdade da imaginação é uma faculdade produtiva. Ela consegue produzir representações sem a presença do objeto, e, consegue formar representações sem correspondência a objetos, o que é uma característica da representação estética. Na música isto ocorre exemplarmente. A organização sonora não se caracteriza como objeto, dado seu distanciamento do conceito. Mas a mesma organização nos proporciona uma representação diferente e até distante do princípio sonoro físico, entendido aqui como sensação. O conjunto das sensações dos sons, a massa sonora não é música. Música é a representação construída na mente a partir do conjunto das sensações sonoras organizadas de tal forma que as próprias sensações deixam de ser consideradas.

Capítulo 2. As faculdades do conhecimento na apreensão e compreensão do fenômeno musical

2.1. A faculdade da imaginação

O papel da faculdade da imaginação na experiência musical como um todo, na apreciação estética, na produção e na execução musicais é nosso especial problema, na medida em que Kant a colocou em destaque em sua filosofia, como intermediária entre a sensibilidade e o entendimento e em sua função produtiva.

Já na CRP, Kant chama de "*arte oculta nas profundezas da alma humana*" (CRP B180) ao esquematismo do nosso entendimento, em relação aos fenômenos e à sua forma. Para ele, no mesmo trecho citado, o esquema (âmbito de atuação do conceito do entendimento na sensibilidade) "*é sempre, em si mesmo, apenas um produto da imaginação.*" De certa forma, a imaginação dá as condições para que haja um nexo entre um conceito e sua imagem. O exemplo kantiano do cão nos esclarece. Seu conceito é apenas uma regra, minha imaginação traça "*de maneira geral a figura de certo animal quadrúpede* (Id. sup.)" sem restrições de figuras particulares da experiência ou imagem concreta possível. A faculdade da imaginação, então, de acordo com a citação apresenta uma dupla função: produz imagens e produz as condições ou suporte para que as imagens se tornem possíveis. Este suporte é o esquema de conceitos sensíveis (figuras no espaço), a ponto de Kant denominar o esquema de "*monograma da imaginação pura a priori* (Id. ibd)."

A complexidade da faculdade da imaginação permite "*a representação de um objeto, mesmo sem a presença deste na intuição* (CRP B152), e também a síntese do

diverso (múltiplo) (CRP A95). No primeiro caso, a imaginação é criativa, pela memória apresenta uma intuição de algo conhecido. No segundo, escolhe uma representação entre muitas, a adequada a um certo conceito. Em ambos os casos houve uma experiência inicial, pela sensibilidade, a recebedora de nossas impressões. Em relação à sensibilidade, a imaginação é limitadora: só é percebido o que tem uma intuição correspondente. Por outro lado, a própria sensibilidade exibe a limitação dos sentidos: não haverá intuição de algo que não penetrou pelas portas dos sentidos.

Em relação ao entendimento, a imaginação num primeiro momento parece estar a serviço do primeiro. Ela é uma ferramenta fornecedora de imagens para os conceitos do entendimento.

Kant reconheceu a imaginação, no mesmo trecho acima citado, como produtiva e como reprodutiva. Neste segundo aspecto, ela "*está submetida a leis meramente empíricas* (CRP Id. cit.)." É nos mais relevante a capacidade da faculdade da imaginação produtiva. Como se dá essa produção? Kant afirma que a imaginação apresenta um efeito chamado síntese, uma função cega mas imprescindível ao conhecimento: "*Síntese na acepção mais geral da palavra, [é] o ato de juntar umas às outras diversas representações e conceber sua diversidade num conhecimento* (CRP B103)."

Assim, a síntese é uma maneira da imaginação tornar-se produtiva. Os sons da música são representações, e a própria música é a síntese desses sons e a faculdade mais atuante nesta fase de apreensão da música é a imaginação. O entendimento estaria fora nesse momento. A participação do entendimento se dará no âmbito equivalente ao do conceito, isto é, na disposição dos sons em sua forma, na estrutura musical e, principalmente, no juízo do que foi produzido.

Na Terceira Crítica, Kant explicita a função da faculdade da imaginação no processo do juízo de gosto. Primeiramente, para haver juízo de gosto, é necessária a participação das duas faculdades (imaginação e entendimento) que devem concordar entre si (CFJ § 35). A imaginação cuidará da intuição e do seu múltiplo e o entendimento, do conceito. A intuição é como o objeto do meu juízo de gosto se mostra a mim, o que eu crio, como uma imagem, a partir do que minha sensibilidade recebe. A composição do múltiplo é minha capacidade de detectar unidade e coerência na multiplicidade das imagens fornecidas. Neste caso, não há um conceito que meu entendimento encontre para as representações intuídas que é o que ocorre quando se trata do conhecimento. Mas estas representações só são constituídas em unidade e coerência se se adequam às regras que meu entendimento possui. A esta adequação Kant chama "*liberdade (da imaginação) na concordância com a faculdade do entendimento na sua conformidade a leis* (CFJ 146)."

No caso da experiência musical, tudo o que é sonoro e rítmico pertence à faculdade da imaginação; esse é o material que irá impressionar-me em minha sensibilidade. A experiência do juízo de gosto começa com a busca do entendimento primeiramente por reconhecer que meu estado está alterado com a audição musical e principalmente, por identificar como estou alterado. O entendimento verifica que tipo de sentimento está sendo produzido e tenta interpretar em conceitos a experiência proporcionada. Não havendo conceitos correspondentes, o entendimento fornece um equivalente: é música, é de boa qualidade, é bem executada, bem instrumentalizada, etc. Tendemos a distinguir entre o prazer proporcionado pela experiência da audição que "vivifica" a imaginação e o entendimento, cada um em sua respectiva área de atuação e o ajuizamento de gosto que declara que esta obra musical que me proporciona tal prazer, está estruturada desta ou daquela forma, é bela. Tendemos, portanto, a afirmar que o prazer

situa-se na faculdade da imaginação, e o juízo de gosto, no entendimento, que naturalmente só poderá desempenhar sua parte se toda a primeira fase de recepção e atuação da faculdade da imaginação ocorrer.

A insistência de Kant em considerar como conhecimento somente o conceitual, esbarra em pequenas mas relevantes observações do próprio Kant ao longo da Terceira Crítica. De extrema relevância é a declaração kantiana de que: "*A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como do que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá* (CFJ 193)."

O trecho acima pertence ao § 49 "Das faculdades do ânimo que constituem o gênio." O gênio é o produtor kantiano por excelência das idéias estéticas, representações da faculdade "*que dá muito o que pensar* (Id.cit.)" da imaginação. Quando a imaginação é produtiva, não pode encontrar princípios no entendimento, pois este, ao tratar de conceitos, não pode apresentar nada de original. Para serem "como que uma outra natureza", os princípios de criação da faculdade da imaginação "*se situam mais acima na razão*". É aqui que a estética encontra a ética, pois é dessa mesma forma, que os princípios das leis morais que o homem dá a si mesmo emanam da razão. Assim, a produção de princípios morais e de princípios de produção de idéias estéticas possui a mesma fonte, e a explicação kantiana é que tomamos "emprestada da natureza a matéria" e, ao reelaborá-la em nós, criamos algo que "ultrapassa a natureza". Podemos afirmar que a criação artística é a produção de novos objetos, a partir da matéria fornecida pela natureza. Os sons constituem a matéria dada pela natureza que organizados pelos artistas, produz novos objetos não encontrados na natureza. Nesse sentido, a criação de uma nova obra, caracteriza-se realmente como uma nova natureza. Enquanto os princípios de novas organizações sonoras são dados pela razão, a

imaginação cria padrões sonoros. As idéias estéticas, oriundas na razão, se materializam nestes padrões, enquanto o entendimento fornece a organização, a estrutura e o ajuizamento de que o que está sendo produzido é de fato organizado, é compreensível, apresenta qualidade, valor, coerência e é, portanto, belo.

A imaginação, na poesia, parece alcançar uma importância menor, pois, para Kant, é na poesia que a razão demonstra seu máximo poder de produtora de idéias estéticas. A poesia "transcende as barreiras da experiência." Para o músico, incomoda o enaltecimento kantiano da poesia, todavia é ociosa uma comparação qualitativa entre as duas formas artísticas. A poesia lida com palavras, isto é, com conceitos. A transcendência para além dos significados e representações dos conceitos utilizados na poesia é sem dúvida algo maravilhoso. Como comparar o emaranhado de palavras e suas figuras de linguagem com a simultaneidade de várias vozes que se entrelaçam numa fuga musical? Não há nada similar na poesia ou, pelo menos, não na poesia como tradicionalmente entendida. Dois fatos tornam a música única e incomparável, a ausência de conceitos e a mencionada simultaneidade de eventos, produzida pela harmonia musical e pelo contraponto. Especificamente, para Kant, foi o peso do atrativo que o levou a desconsiderar a música como definitivamente bela. Na poesia, que parte de palavras, não há o equivalente ao atrativo proporcionado pelos sons. O conceito na poesia é ampliado esteticamente "*de maneira ilimitada*."

Kant anuncia em várias passagens da CFJ a "*liberdade da faculdade da imaginação* (146)", que consiste na esquematização, âmbito de atuação do conceito do entendimento na sensibilidade através da imaginação. É esta que fornece as condições para que o conceito esteja efetivamente se referindo àquela determinada imagem. Kant reconhece que haveria uma contradição entre a afirmação de que "*a faculdade da*

imaginação seja livre e apesar disso por si mesma conforme a leis (CFJ 69)." A liberdade da faculdade da imaginação está no fato de que ela pode ou não apresentar uma intuição em conformidade com o conceito do entendimento, assim, a faculdade da imaginação é *"produtiva e espontânea (como autora de formas voluntárias de intuições possíveis (Id.sup.)."* No juízo de gosto, não ocorre esse mecanismo de conformidade a regras em que uma representação, após determinação do múltiplo da forma, encontra o conceito respectivo, pois isto seria o que leva propriamente ao conhecimento. Num exemplo simples, a figura de uma árvore é uma representação de toda a multiplicidade de formas de árvores possíveis. Há uma imagem e há um múltiplo desta imagem, e eu encontro um conceito que abrange a imagem e seu múltiplo. Trata-se definitivamente de uma árvore. A figura de uma árvore pintada num quadro também é uma árvore, mas a imaginação do pintor a fez de uma maneira em que suas características formais a tornam única. A imaginação em sua liberdade produziu em sua espontaneidade uma representação sem equivalente na multiplicidade de árvores existentes. O processo não pode parar no encontro de um conceito, e no mero reconhecimento de que se trata de uma árvore. As características da árvore pintada no quadro ampliam desmesuradamente o trabalho do entendimento que não encontra um conceito que defina a árvore pintada no quadro, pois esta árvore foge das regras do entendimento que caracteriza o conceito árvore. É por isso que Kant chega a afirmar que há uma indeterminabilidade conforme a um fim com o que denominamos belo e *"onde o entendimento está ao serviço da faculdade da imaginação e não esta ao serviço daquele (CFJ Id. ibd.)."*

A divisão de trabalho entre as faculdades do conhecimento, tal como Kant a apresenta, pode ser mais didática que real, pois a interação entre as faculdades nos faz crer

que não há essa independência que a classificação das faculdades faz parecer. A interdependência é mostrada em trechos como:

"e embora na apreensão de um dado objeto dos sentidos ela na verdade esteja vinculada a uma forma determinada deste objeto e nesta medida não possua nenhum jogo livre (como na poesia), todavia ainda se pode compreender bem que precisamente o objeto pode fornecer-lhe uma tal forma, que contém uma composição do múltiplo, tal como a faculdade da imaginação – se fosse entregue livremente a si própria – a projetaria em concordância com a legalidade do entendimento em geral."

A faculdade da imaginação, em sua atividade padrão, sujeita-se à forma do objeto. O jogo livre que Kant apresenta como ocorrendo na poesia, dá-se entre faculdades. No caso da poesia, a utilização de conceitos através das palavras que constituem o texto poético, parece levar Kant a considerá-la a mais importante dentre as artes que produzem um jogo livre entre as faculdades. Apesar de a apreciação de uma poesia não depender dos conceitos, mas das metáforas poéticas (o que é também forma), não se pode ler e apreciar poesias desconsiderando-se os conceitos. Daí Kant entender que, na poesia, ocorre necessariamente um jogo livre entre a faculdade da imaginação e o entendimento, sendo este o responsável pela parte conceitual da poesia. O que queremos demonstrar é que a organização ou a ordem da música bela exige igualmente a participação do entendimento. Na música agradável não há este requerimento do entendimento, e assim a faculdade da imaginação dá conta da tarefa sem que haja jogo das faculdades. Mas, não se pode dizer que música agradável não contenha nenhum tipo de forma, até porque qualquer objeto sempre apresentará alguma forma. Basta que duas notas se sigam para que já tenhamos forma; a questão que permanece é determinar quando uma sequência de notas adquire uma ordem e uma complexidade tais que o jogo das faculdades deva necessariamente ocorrer, isto é, em que momento temos a música bela. Note-se que, uma mesma obra musical pode

ser agradável para um e bela para outro, se o primeiro a recebe somente melodicamente, numa melodia compreendida rapidamente e o segundo, ao apreender a organização, reflete sobre a estrutura musical. Nesse caso, a mesma música será agradável para um e bela para outro.

A compreensão kantiana da apreciação da poesia é corroborada no § 51, onde ele a classifica como arte elocutiva, junto à eloquência, e definida como:

"arte de executar um jogo livre que entretém com idéias e do qual contudo se manifesta tanta coisa para o entendimento, como se ele tivesse simplesmente tido a intenção de estimular seu ofício", e ainda "a poesia proporciona ludicamente alimento para o entendimento e mediante a faculdade da imaginação dá vida aos seus conceitos."

Não é o que ocorre com *"as visões mutáveis de um fogo de lareira ou de um riacho, as quais não constituem nenhuma beleza (CFJ 73)"*, um equivalente perfeito para a música agradável que igualmente *"comporta um atrativo para a faculdade da imaginação, porque entretém o seu livre jogo."* Um livre jogo é o trabalho da faculdade de imaginação em descobrir, nas visões mutáveis do fogo alguma forma que ela reconheça. Jogo das faculdades é o trabalho entre faculdade da imaginação e entendimento, cada faculdade com seu campo de atuação na compreensão de um fenômeno que, para ser inteiramente apreendido, necessita de ambas. A comparação entre as chamas da lareira e a música agradável é possível, pois cada labareda (ou figura da água corrente no riacho) são como notas musicais. Há um todo no fogo da lareira com as inúmeras formas que as chamas apresentam durante a queima. Mas não importa se há organização ou nexos entre elas. Na música agradável, um nexo melódico é apreendido, o que caracteriza e individualiza a obra musical, mas em sua apreensão, que comporta um atrativo e este entretém a faculdade da imaginação num livre jogo de sensações. A diferença entre música agradável e bela é o tipo

de jogo em questão: um jogo livre de uma e um jogo das faculdades na segunda, possível pela reflexão.

2.2. O entendimento

Kant dá ao entendimento puro uma surpreendente autonomia, ao torná-lo distinto "*totalmente não só de todo elemento empírico, mas também de toda a sensibilidade* (CRP A65)." No entanto, ao apresentar um conhecimento, ele não o faz "*senão por conceitos, que não é intuitivo, mas discursivo* (CRP B93)." O entendimento de um lado apresenta uma total autonomia, de outro é restrito ao conhecimento conceitual. Sendo assim, nosso problema é verificar qual o papel do entendimento na experiência musical em geral, considerando-se que esta é empírica e exige, portanto, a participação da nossa sensibilidade, não sendo conceitual nem discursiva. O que haveria de entendimento puro na experiência musical?

O Kant da Primeira Crítica introduz o entendimento no problema da apreciação estética, numa das definições que apresenta de entendimento: "*em geral pode ser representado como uma faculdade de julgar*" o que deve incluir todas as espécies de julgamento. Além disso, Kant o chama de "*capacidade de pensar*" e pensar é conhecer por conceitos, o que no traz à origem de nosso problema.

As diversas definições que Kant fornece do entendimento, enquanto uma espontaneidade do conhecimento (para contrastar com a receptividade da sensibilidade), faculdade de pensar, faculdade dos conceitos e faculdade dos juízos serão reduzidas pelo próprio Kant à "*faculdade das regras* (CRP A126)." Assim, a ocupação do entendimento é encontrar regras correspondentes aos fenômenos apresentados. Se este mecanismo não existisse, não poderíamos nem ao menos falar de natureza. Esta existe, para nós, em todas

as suas inúmeras manifestações porque estamos dotados da capacidade de verificar que cada fenômeno está adequado à nossa possibilidade de sua experiência. É neste sentido que Kant chama o entendimento de "*legislador da natureza* (CRP A127)." Se fôssemos seres dotados de quatro sentidos, faltando-nos exatamente a audição, simplesmente não poderíamos conceber a música, não haveria sentido em se falar dela como a conhecemos. Portanto, neste sentido, o entendimento é legislador, ao oferecer-nos as regras que permitem que certas organizações sonoras estruturadas possam ser chamadas de obras musicais. Compreendemos o que Kant disse: "*nenhum conhecimento a priori nos é possível, a não ser o de objetos de uma experiência possível* (CFJ 166)." Isto nos permite afirmar que na música, comparativamente ao entendimento, o que haveria de *a priori* seriam as regras de organização dos sons que reconhecemos na música porque estavam primeiramente em nós.

Na Terceira Crítica, o entendimento assume importância crucial no ajuizamento do belo. Havendo neste um prazer da reflexão, segue-se o seguinte esquema: inicialmente, a apreensão do objeto pela faculdade da imaginação (intuição), que mediante o juízo, relaciona-se com o entendimento (faculdade dos conceitos). A seguir, a faculdade do juízo verifica "*a conveniência da representação com a ocupação harmônica (conforme afins) com a faculdade do conhecimento* (CFJ 155)". O entendimento é avalizador da reflexão. Como consequência de sua atuação temos que o objeto é belo, as condições de prazer e o comprazimento no objeto postuláveis a qualquer um. O entendimento abarca todos os juízos, naturalmente incluídos, os juízos de gosto e os estéticos, que não estão ligados ao entendimento enquanto uma faculdade do conhecimento de um objeto, mas "*como faculdade de determinação do juízo e da sua representação (sem conceito) segundo a relação da mesma ao sujeito e seu entendimento interno*." Se a atuação do entendimento

nos juízos estéticos não pode ser mediada por conceitos, é preciso investigar como a representação relaciona-se com o sujeito, e, mais ainda, como as representações, aqui estéticas relacionam-se com todos. É o entendimento que assegura a universalidade dessa relação. Cassirer (1948, p. 381) fornece uma interpretação ainda mais alargada do entendimento:

"O belo brotava do livre jogo entre a imaginação e a inteligência (entendimento), sem dúvida, inteligência aqui não queria dizer a capacidade lógica de compreender e ajuizar, senão fragilmente a capacidade de delimitar. Era ela que intervinha no movimento da imaginação para fazer brotar nele uma forma fechada, sistemática."

Kant clarifica o funcionamento do entendimento em relação à faculdade do juízo da seguinte maneira:

"O entendimento é sem dúvida, susceptível de ser instruído e apetrechado por regras, mas a faculdade de julgar é um talento especial, que não pode de maneira nenhuma ser ensinado, apenas exercido. Eis porque ela é o cunho específico do chamado bom senso, cuja falta nenhuma escola pode suprir. Julgar é um dom da natureza, sua falta é a estupidez e para semelhante enfermidade não há remédio (CRP B172)."

Mas esta distinção entre o entendimento como faculdade universal que todos apresentam e faculdade de julgar como talento especial, dom da natureza, apresenta problemas para a compreensão do fenômeno musical. Estudiosos discutem se o "dom" musical é inato ou desenvolvido. Um certo dom inicial que se desenvolve posteriormente parece ser uma boa solução, e é a explicação mais aceita pelos estudiosos da música. Sem um dom natural não há sequer o interesse pela música. O interesse é a maneira do dom se mostrar, pela facilidade em cantar afinado, manusear instrumentos musicais e gostar de ouvir música em geral. É plausível supor que alguém, destituído deste dom, pudesse adquirir grandes conhecimentos musicais, mas dificilmente seria um brilhante ajuizador

musical. O aqui chamado ajuizador musical seria aquele que consegue ajuizar sobre a qualidade musical tanto da composição como da sua execução. Como a música é um campo de especialização do conhecimento, a terminologia "bom senso" utilizada por Kant não é aqui adequada. Ao apreciador da música que emite juízos sobre a qualidade musical não se diz que seja possuidor de bom senso. Também não se espera que um extraordinário dom musical dispense a instrução. A música, como área de conhecimento complexa, exige uma mistura de dom natural, conhecimento, experiência e prática. Podemos inferir, portanto, que na experiência da apreciação e na produção musicais o entendimento participa em todos os procedimentos relacionados à cognição, isto é, organização, estrutura e forma. São elementos que podem até ser explicados em conceitos, mas não explica porque o resultado da combinação destes elementos se denomina belo. Para a beleza não há explicação conceitual.

Há um trecho da Primeira Crítica que esclarece a relação das duas primeiras faculdades do conhecimento: "*A apreensão mediante a simples sensação, preenche apenas um instante (desde que eu não considere, é claro, a sucessão de várias sensações* (CRP B209)." Esta passagem é esclarecedora, pois na música ocorre uma síntese sucessiva. Há inúmeras sensações e mesmo a ausência de sensação sonora, como o silêncio²⁶ pode fazer parte da música e exercer uma ação, como sensação musical (mesmo que sem som). A faculdade responsável pela percepção da sensação e, do nexos desta sucessão de sensações é a imaginação enquanto a faculdade responsável pela forma é o entendimento.

²⁶ O silêncio musical, a pausa total, pausa geral integrante da obra musical, a rigor, não é ausência de sensação, mas sim a própria sensação do silêncio.

2.3. A razão

O problema que se propõe aqui é investigar a participação da razão no processo de experiência estética musical, tanto na sua fruição como em sua produção.

Kant apresenta a razão na Analítica dos Princípios da CRP como uma das divisões das faculdades superiores do conhecimento, após o entendimento e a faculdade de julgar, à qual estão reservados os raciocínios (CRP A 131).

Uma definição de razão que Kant apresenta é: "*a faculdade de unificar as regras do entendimento mediante princípios* (CRP B 359)." Assim, ela não se dirige imediatamente à experiência, nem a nenhum objeto, mas tão somente ao entendimento. Esta linha de pensamento é reforçada quando Kant afirma:

"a razão distingue-se propriamente e sobremodo de todas as forças empiricamente condicionadas, porque examina os seus objetos apenas segundo idéias, determinando, a partir daí, o entendimento, o qual, por sua vez, faz um uso empírico dos seus conceitos (CRP B575)."

A razão não se funda empiricamente, não "*segue a ordem do fenômeno, mas com inteira espontaneidade criou para si uma ordem própria* (CRP B 576)." A razão kantiana está acima dos acontecimentos e, em sua independência, permite aos homens uma liberdade da influência do mundo dos fenômenos (mundo sensível). Graças à razão, o homem pode agir de acordo com princípios que independem da natureza, sendo por isso original em suas criações.

Na Terceira Crítica, a faculdade do conhecimento a partir de princípios *a priori* pode ser chamada razão pura. (CFJ III). Só ela fornece *a priori* princípios de conhecimento. Ela é legisladora *a priori* em relação à liberdade e à causalidade que é própria desta e do

que é supra-sensível no sujeito. (CFJ 74). Quando a faculdade da imaginação opera "*segundo princípios do esquematismo da faculdade do juízo (subordinada à liberdade)* [ela] *é instrumento da razão e das suas idéias* (CFJ 117)", isto é, a razão exerce um poder sobre a imaginação e é isto que nos torna independentes das influências da natureza. Aqui se funda a autonomia iluminista kantiana, que promove a razão como independente e produtora autônoma de idéias. As idéias kantianas haviam sido apresentadas na CRP como o "*conceito necessário da razão ao qual não pode ser dado nos sentidos um objeto que lhe corresponda* (A327)." Esta definição é importante na criação artística, pois entendemos que os objetos artísticos são idéias tornadas sensíveis. Este objeto artístico não encontra um similar seu na natureza, uma situação que Kant descreveu como transcender as barreiras da experiência (CFJ 194). A razão é, assim, fonte original da produção artística. Como legisladora, apresenta princípios que exigem um trabalho da faculdade da imaginação para materializar essas idéias estéticas. Isso ocorre, principalmente, no ajuizamento do sublime e na possibilidade da razão ser a faculdade responsável pela produção de um sublime artístico. A participação da razão na experiência do sublime decorre de este apresentar características que não podem ser objeto de resolução das outras faculdades, a imaginação e o entendimento. Estas características da experiência do sublime são a quantidade (o que no belo é qualidade), a inibição das forças vitais e efusão consecutiva, a comoção e a indicação de Kant de que o sublime não se encontra em nenhuma forma sensível, mas no ânimo, pois "*concerne somente às idéias da razão* (CFJ 77)." Pelo exposto, a experiência do sublime diz respeito preponderantemente à razão. É ela que permite que o sublime supere as limitações dos sentidos e, ao direcionar-se para o incomensurável, para uma pretensa totalidade absoluta, nos desperte o "*sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós* (CFJ 85)." Como o sublime não está no objeto dos sentidos mas no uso da faculdade do

juízo, podemos dizer que esta disposição de espírito, estética em seu uso reflexivo da faculdade do juízo e prática no sentimento supra-sensível da experiência, só pode ocorrer pelo trabalho conjunto da faculdade da imaginação e da razão. A participação da razão na experiência do sublime é que permite "*uma disposição do ânimo, que é semelhante à disposição para o sentimento moral* (CFJ 116)." A experiência do sublime torna-se, assim, preponderantemente prática.

Com esta participação legisladora da razão, que impõe, segundo Kant, com violência, que a faculdade da imaginação se amplie para o domínio prático da própria razão, a experiência do sublime torna-se limitada (não universal). Não podemos esperar uma ampla aceitação da experiência do sublime em todos, pois, esta dependência da razão torna a experiência do sublime mais particularizada do que a experiência do belo. A razão, para simplesmente não se amedrontar com o objeto do sublime, deverá estar aparelhada "*com uma cultura de longe mais vasta* (CFJ 110)." Como se trata de uma inadequação da natureza, (para com a nossa sensibilidade) o ânimo deve poder receber idéias que não se apresentem apenas como terrificantes à faculdade da imaginação.

A razão não conhece medidas "*senão o todo absoluto* (CFJ 97)." Uma razão, em sua plenitude, poderá permitir o avaliar um objeto sublime, mesmo terrível e grandioso, como pequeno em comparação ao absoluto que a própria razão coloca para si.

A participação da razão na experiência estética exclusivamente musical não pode ter uma atribuição específica. O que nos permite considerar uma experiência musical como sublime é a razão prática, que vê na música uma representação da destinação moral humana.

Na criação artística, quando Kant apresenta sua teoria do gênio define-o como:

"Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento como faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, poder-se-ia então também expressar-se assim: gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá a regra à arte (CFJ 181)."

Não há como particularizar e delimitar a participação de cada faculdade do ânimo nesta criação. O ânimo é um só, e, a divisão kantiana das faculdades do conhecimento permite uma compreensão didática de processos complexos que, às vezes são apresentados por termos simples como "dom natural" e "disposição de ânimo", mas cujos mecanismos essenciais ainda estamos distantes de conhecer.

Capítulo 3. A Música Agradável

O conceito kantiano de agradável (*Angenehme*) é empregado em sua filosofia tanto no domínio prático quanto no estético. Surge na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* de 1785, na *Crítica da Razão Prática* de 1788 e na *Crítica da Faculdade do Juízo* de 1790.

A semântica de utilização do termo "agradável" não sofreu alteração nas três obras citadas, isto é, conceitualmente, o agradável pertence ao domínio prático, pois mesmo na CFJ seu equivalente é a inclinação que na FMC foi definida como "a dependência da faculdade de apetição das sensações."

O primeiro problema, então é verificarmos como e por que um conceito prático tornou-se uma categoria estética. Na FMC, Kant, ao referir-se à objetividade da lei da razão, esclarece que o praticamente bom determina a vontade por meio de representações da razão, por causas objetivas, quer dizer, por princípios válidos para todo o ser racional. Explica Kant (1986 p. 51) que o bom:

"distingue-se do agradável pois este só influi na vontade por meio da sensação em virtude de causas puramente subjetivas que valem apenas para a sensibilidade deste ou daquele e não como um princípio da razão que é válido para todos."

Há, já na sensação, um princípio que a faz servir tanto ao domínio prático quanto ao estético, pois ambos envolvem questões comuns como receptividade a um objeto, e um interesse em sua existência que pode tornar-se um apetite, isto é um prazer interessado. Kant reconhece o prazer prático "*somente na medida em que a sensação de agrado que o sujeito espera da efetividade do objeto determine a faculdade de apetição* (CRPr 2002 p.37)."

O prazer decorrente da representação da existência de um objeto é o que corresponde, na estética, ao prazer no agradável. Nesta experiência, o sentimento produzido nada ou quase nada deve à participação do entendimento, pois este nem sequer chegou a ser requisitado, dada a inexistência nesta experiência de processos cognitivos como a compreensão da estrutura da representação da forma, por exemplo. No nível da pura sensação, a forma, não chega a ser considerada.

Numa experiência musical do agradável a simplicidade da estrutura pesa menos que o conjunto das sensações proporcionadas pela música. A questão central é saber-se se meu prazer está fundamentado só em sensações ou também em algo mais. Esse algo mais é que exigirá o jogo das faculdades de conhecimento, como no caso da experiência da beleza.

O problema do prazer com as sensações estava presente na CRPr quando Kant, de maneira marcante, utiliza a expressão "contentamento estético" (*ästhetische Zufriedenheit*), que reconhece como imprópria à satisfação das inclinações. Kant introduz uma valoração moral neste prazer ao declarar que "*as inclinações mudam, crescem com a proteção que se lhes concede e deixam um vazio ainda maior do que se pensara preencher*" (CRPr p. 191).

Bohrer (2001 p.26) afirma:

"Como relacionar o afeto resultante da experiência do agradável, interessado, já que atende a uma necessidade humana equivalente à inclinação, com o afeto pela experiência da beleza?"

Este problema se resolve com o próprio Kant. De fato, o agradável é uma experiência prática e estética, exatamente porque tem este caráter de necessidade, o que equivale à inclinação. Na experiência da beleza, não temos este lado prático da necessidade e temos o afeto ou prazer como deseja o autor. Este parece incluir na mesma pasta as duas

experiências sem levar em conta a taxonomia permitida por Kant e claramente definida em seus contornos.

A relação entre o prazer de ceder às inclinações e a experiência estética do agradável é intrigante, pois a característica principal dos produtos agradáveis do nosso tempo é a repetição travestida do novo de um mesmo produto (uma falsa originalidade), num mecanismo sem fim de consumo que sem dúvida deixa um vazio ainda maior do que se pensara preencher, quando se consegue distanciar um mínimo que possibilite a visão geral crítica do fenômeno consumista. Na sociedade moderna, o grande consumo é de objetos agradáveis, que primam pela superficialidade, pela substituição rápida por um outro aparentemente novo, e seu conseqüente esquecimento. O distanciamento que se pede para se escapar do mecanismo perverso de consumo não é, porém, tão simples; Kant reconhece que "*a auto suficiência (livre completamente de inclinação) só se pode atribuir ao ser supremo* (CRPr p. 193)."

Na CFJ, Kant refere-se algumas vezes à música e de diferentes maneiras, na maioria delas reconhecendo-a como arte agradável e, em algumas outras, perguntando-se se poderia tratá-la como bela. Ao considerá-la como agradável, praticamente, Kant a retira da estética, já que "*o agradável é como mola propulsora dos apetites* (CFJ 113)" e transfere-a para uma categoria prática. A música agradável seria o análogo do ceder às inclinações, ela apresenta um fim como um objeto de um desejo a ser satisfeito de forma imediata, uma gratificação da natureza de um apetite. Essa categoria estética (mais prática que estética) principia, assim, caracterizada pela receptividade. Nós a recebemos como sensações, pois, como esclarece Loparic (2002, p.94): "*Em resumo, as qualidades sensíveis – não sendo propriedades das coisas em si, nem construtíveis a priori – têm de ser consideradas como meramente subjetivas.*"

Assim, a música agradável, recebida como sensação, não é considerada em sua forma, admitindo-se que a música sempre apresenta alguma forma. Neste caso, a organização dos sons, pela sua simplicidade, não é contada na receptividade. Assim, a música agradável seria aquela em que o apelo rítmico simples e repetitivo, aliado a melodias de fácil assimilação, levariam as pessoas à sua compreensão e apreensão imediatas. Pertenceriam assim ao agradável, as músicas ditas populares em geral, as infantis, as folclóricas e mesmo as "clássicas" quando se ouve delas somente a melodia (ou quando ouvir somente a melodia já se obtém o sentido necessário para serem apreciadas) ou que, pela natureza da composição musical, não exigem nenhum esforço de compreensão da forma (aqui no sentido de organização e não de forma musical, como forma sonata, por exemplo) e, portanto, não exigem reflexão. Kant relaciona uma série de características típicas da arte agradável, como ser universalmente da mesma espécie, independente da origem, independente da diversidade da representação, o que possibilita que este tipo de música possa ser uma arte de aceitação universal independentemente da cultura de cada povo, pois o importante é o "*número de estímulos (simultâneos e sucessivos)*."

Nos primeiros parágrafos da CFJ, lê-se, em relação ao agradável, que a massa da sensação agradável se torna compreensível pela quantidade, que ele não cultiva, pertence ao simples gozo, deleita, não envolve liberdade e seu interesse pressupõe necessidade ou a produz. Todas estas características distanciam o agradável de uma genuína experiência estética para o situar num âmbito prático, como uma inclinação. Na nota 5 da FMC (p. 52) Kant afirma:

"Chama-se inclinação à dependência em que a faculdade de desejar está em face das sensações; a inclinação prova sempre portanto uma necessidade (*Bedürfnis*). Chama-se interesse à dependência em que uma vontade contingentemente determinável se encontra em face dos princípios da razão (...) Se a vontade humana age por interesse, isto significa um interesse patológico no objeto da ação."

Não resta dúvida de como Kant entende o agradável, nem de sua ligação estreita com o domínio prático, mesmo tratando-se de uma categoria estética.

Os exemplos kantianos de artes agradáveis, como aquelas que visam simplesmente o gozo, bem como aquelas que apresentam atrativos, incluem a conversação. Curiosamente, não há conversação só com "*representações enquanto simples sensações*". O uso da fala, incluindo-se aqui, segundo Kant, as palavras com significados em ordenação que proporciona até um sentido de "*chiste e riso*", exige uma participação efetiva do entendimento, pois a fala é a linguagem dos conceitos. No entanto, essa participação efetiva do entendimento é aqui desconsiderada por Kant. Naturalmente, ao incluir a conversação, Kant pensou na satisfação e alegria de amigos em conversas informais, o que não inclui reflexões sobre os conceitos das palavras, nem o nível artístico dos diálogos. Na poesia, em que a disposição das mesmas palavras leva à reflexão, temos um comprazimento no belo, o que leva Kant a classificá-la como a primeira entre as artes. A mesma relação entre chistes e poesias pode ocorrer entre música agradável e bela. A melodia mais simples mostra-me uma relação entre notas musicais consecutivas, coerente, com nexos, e só compreendidas pelo entendimento, mas assim como no chiste, isto não é suficiente para torná-la bela. A beleza na música só aparece com a estrutura musical, ou, na linguagem kantiana, com a forma. Há, portanto, formas na poesia e na música bela, e não há forma no chiste, na piada e na música agradável, ou, melhor dizendo, não há forma digna de ser considerada. A

beleza na música só aparece com a estrutura, e com tudo o que concerne à organização musical, aquilo que me permite vislumbrá-la como um todo único, completo e inalterável. Estas qualidades da obra musical podem ser encontradas numa simples melodia ou em obras em que a harmonia musical faça parte desta estrutura e não se apresente como mero e desconectado acompanhamento (situação típica da música agradável). É curioso que Kant tenha incluído em sua lista de artes agradáveis a *Taffelmusik*, colocando-a no mesmo nível do arranjo de mesa para o banquete. Aos nossos ouvidos, a música de câmara barroca, especialmente a de Telemann, tem as características necessárias para a classificarmos como bela. Poderíamos então, criticar as posições tão seguras de Kant sobre os juízos e a universalidade destes juízos? O que ocorre é que a música bela pode ser ouvida só como agradável, se por exemplo, ouvirmos só a melodia, de uma obra estruturada harmonicamente ou contrapontisticamente e não conseguirmos perceber toda a sua estrutura. Já o inverso não pode ocorrer: não há possibilidade de se ouvir música agradável como bela, já que não há nada no objeto que nos faça reflexionar. O fundamento da arte bela é o juízo reflexivo e não o estímulo sensorial, embora este último esteja presente em toda experiência de beleza.

A participação do entendimento na experiência estética precisa ocorrer para que haja a percepção da forma. Portanto, mesmo no agradável, a experiência nunca é exclusivamente sensação, embora seja predominantemente sensação.

Düwell (1999, p. 74) corrobora:

"Uma possibilidade de diferenciação entre o estético e o agradável parece-me, porém, necessário. Renuncia-se a esta diferença, assim perde-se um momento central da experiência estética, quer dizer o distanciamento de outras ratificações de vida como relativas da nossa práxis de vida. A gente pode tornar claro o problema do limite do agradável nos diferenciados modos, na disposição de ânimo no agradável."

Quando Kant afirma: "*As cores que iluminam o esboço pertencem ao atrativo; elas na verdade podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não o tornam digno de intuição e belo*", pensamos nos timbres dos diversos instrumentos musicais que podem ser comparados às cores. A observação kantiana serve perfeitamente ao caso musical. Os timbres dos instrumentos vivificam a obra, mas é a forma (organização) que a torna digna de intuição e beleza. O que pode ocorrer na percepção musical é que o atrativo predomine e uma obra musical realmente bela seja percebida somente como agradável, o que acontece se o ouvinte, pobre em experiência musical, não puder perceber a forma. Outra possibilidade de interpretação é a de que o atrativo na música (os timbres) seja constitutivos da forma. É o que ocorre no célebre Bolero, de Maurice Ravel (1875-1937). Uma versão para quarteto de cordas do Bolero, é musicalmente impensável. Uma versão para dois pianos pode tirar partido das amplas possibilidades do piano moderno, especialmente da dinâmica, já que o Bolero é um grande *crescendo*, mas a conhecida obra de Ravel, continua um grande exemplo de como, de modo geral, na música, o atrativo está inseparável da forma, ou, dito de outro modo, nossa apreciação contemporânea não separa forma e atrativo, e recebe a obra de arte musical como uma totalidade.

No § 16, Kant divide a beleza em duas espécies, a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A música é beleza aderente, pois pressupõe um equivalente ao conceito, que é a forma (organização) e a perfeição do objeto no sentido de que não desejamos nem costumamos alterar a música que ouvimos, não no sentido de que tivesse atingido a perfeição. Kant admite a beleza livre na fantasia (música sem tema) e até em toda a música sem texto. Em sua época, a música estava ainda predominantemente a serviço do texto, e o que havia de música instrumental era

desconsiderada como o que chamamos hoje música de fundo ou "*Unterhaltungsmusik*", na terminologia utilizada até hoje.

A fantasia, por sua vez, é uma "*thematisch frei gestaltete Instrumentalkomposition ohne Bindung a eine bestimmte Form*"²⁷ na definição de Hirsch (1985, p. 152) assim como na consideração de Borba e Graça (1962, p. 493):

"Em princípio, a fantasia é uma composição em que o autor se subtrai livremente às regras formais da construção clássica. No século XVI intitularam-se de fantasias certas composições em estilo imitativo, mais ou menos improvisadas nos instrumentos de tecla e que são mais conhecidas na história da música por *ricercari*. Ex: Bach Fantasia e fuga em dó menor."

Podemos supor que Kant levava em consideração o que ouvia falar sobre música, e torna-se muito difícil estabelecer o quanto ele ouviu de bons concertos para justificar suas reflexões sobre o assunto. Neste caso, uma fantasia barroca soa tão complexa quanto qualquer outra obra como uma sonata. Mas os livros tratavam de explicar que fantasia não apresentava forma musical, então, para Kant, só podia ser beleza livre. Considerá-la como beleza foi um avanço, pois o mais ocorrente na CFJ é que Kant tome a música apenas como agradável.

²⁷ Composição instrumental com uma temática livre sem uma ligação com forma determinada.

Capítulo 4. A Música Bela

A beleza tem sido uma preocupação constante entre os filósofos ao longo de toda a história do pensamento. Sua discussão fundamentará a estética. Especificamente sobre a estética musical, há autores como o musicólogo Dahlhaus (1995) que afirma que a estética musical levanta suspeitas, quando é mera especulação distante do seu objeto ou é impelida mais por idéias filosóficas do que pela experiência musical. Neste universo, conclui, Kant é um exemplo de enorme poder de pensamento lógico, nunca atingido pela própria experiência artística, e que se apresenta como exceção no tratamento das bases filosóficas da estética. Por outro lado, Dahlhaus (1970, p. 30) observa que: "*A idéia de um julgamento estético, que abstrai do tempo de nascimento da obra, é sim utópica no mal sentido: uma caricatura do julgamento subspecie aeternitatis*". O autor parece ter em mente um julgamento musicológico e não filosófico. Ora, Kant em suas Críticas pretendeu seguir as grandes linhas mestras do pensamento. Assim como não se pode falar no conhecimento na Grécia antiga, o conhecimento na Idade Média e o conhecimento contemporâneo, também não falamos em julgamento estético considerado historicamente, pois o belo kantiano tem a peculiaridade de ser compreensível e aceito em obras musicais anteriores e posteriores a ele, uma característica pretendida pela filosofia desde seu início.

A grande dificuldade filosófica tem sido conciliar a objetividade da beleza com a subjetividade do prazer. Em outras palavras, ou a beleza está no objeto ou está no sujeito com a conseqüente necessidade de argumentar a favor de cada uma das linhas.

A relação matemática para o reconhecimento da música bela é baseada na citação que Kant faz de Euler. O próprio Giordanetti (2005, p. 199) afirma: "*Não se sabe, se*

*realmente Kant assumiu a teoria de Euler. Ele também não sabe*²⁸." Esta é a maneira de raciocinar de Kant, que Giordanetti explicita. Kant parece não desejar saber se Euler tem razão, mas se tiver a música será bela, ao dizer: "*se considera, primeiro, o matemático que na música e no seu julgamento se deixa expressar sobre a proporção dessas vibrações (...)* (CFJ 212)." O condicional da frase permite-nos concordar com o autor.

Kant inicia a discussão do problema já em 1764, quando principia as suas *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime* (1993, p. 19) e com a afirmação:

"As diferentes sensações de contentamento ou desgosto repousam menos sobre a qualidade das coisas externas, que as suscitam, do que sobre o sentimento, próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer."

As *Observações* apresentam uma linha de pensamento pré-crítica, de cunho mais psicologista, mas de agradável e fácil leitura. Entretanto, duas questões nos chamam a atenção, a primeira é que Kant se mostra moderno ao incluir o desprazer como possibilidade de sensibilização, a segunda é a frase "*menos sobre a qualidade das coisas*". Se o próprio objeto trouxesse em si as qualidades objetivas da beleza, não seria necessário escrever a CFJ; haveria um conceito para explicar a beleza e tudo teria sido resolvido na CRP.

No *Manual dos Cursos de Lógica Geral* (1999, p. 76), uma obra apenas aparentemente tardia de 1800, Kant afirma: "*pode-se também pensar em uma perfeição estética que contenha o fundamento de uma satisfação subjetivamente universal, isto é, a beleza*."

Trata-se aqui de um avanço em relação às *Observações*, pois a universalidade da satisfação dará legitimidade à beleza. Mais à frente no mesmo texto, Kant menciona: "o

²⁸ *Man weiß nicht, ob Kant die Theorien Eulers tatsächlich aufgenommen hat. Er weiß auch nicht.*

propriamente belo, independente, cuja essência consiste na mera forma (...)", reforçando com isso a proposta de fundar a beleza no objeto. Parece aqui que, se o objeto apresenta a forma adequada, nós o consideraremos belo. Em relação a CFJ, temos aqui um suposto retrocesso. Possivelmente a explicação desta aparente contradição esteja nas palavras de Jäsche, o editor do *Manual dos Cursos de Lógica Geral* (1999, p. 19), que nos informa de que:

"Desde o ano de 1765, o senhor professor Kant baseava sempre seu curso de Lógica no tratado de Meier (Georg Friedrich Meier), *Auszug aus der Vernunftlehre* (Suma da Doutrina da Razão), Halle: Gebauer, 1752); por razões sobre as quais se explicou num programa que publicou para anunciar seu curso no ano de 1765."

Em 1800, Jäsche editou o *Manual* baseado nos livros, anotações e comentários deixados por Kant desde 1765, anteriores, portanto, à CFJ. Hoje vemos como muito importante que o problema da beleza tenha acompanhado Kant desde há tanto tempo, e só o fato de tal tema surgir num manual de lógica já mostra a consideração que Kant tinha pelo tema da beleza.

Será, então, na Terceira Crítica que a percepção e apreensão da beleza, assim como as condições de sua validade, serão discutidas em detalhes e profundidade. Inicialmente, Kant introduz o emprego do termo "juízo", nas expressões "juízo de gosto" ou "juízo do belo", sempre que se refere à beleza.

Juízos de gosto serão definidos, de acordo com a tábua das categorias: 1) em relação à qualidade como o que "*apraz sem interesse algum, meramente contemplativo, juízo indiferente em relação à existência de um objeto (§ 5)*"; 2) em relação à quantidade como o que "*apraz sem conceitos universalmente*"; 3) segundo a relação, "*beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto na medida em que ela é percebida nele sem*

representação de um fim (§ 17 B61)"; 4) segundo a modalidade, mesmo sem conceito, a satisfação que é subjetiva, é representada como objetiva, sob a pressuposição de um sentido comum e portanto é uma satisfação "*necessária* (§ 22)".

Nossa relação com as artes, e especialmente com a música, não apresenta dificuldades na compreensão e aceitação da definição kantiana baseada na tábua das categorias como interpretação do fenômeno artístico. Não sentimos ou desejamos ter nenhum interesse pelas obras artísticas além da oportunidade de apreciá-las. Não precisamos ter a posse delas para a apreciação. Quando ocorre o desejo da posse, a questão deixa de ser estética e passa a ser econômica.

Segundo a quantidade, um comprazimento compartilhado por todos é naturalmente aceito e mesmo desejado, pois nos dá a segurança de estarmos diante de algo genuíno. "Todos", aqui, são aqueles que tiveram oportunidades semelhantes de formação, instrução e aquisição de cultura.

A forma da conformidade a fins de um objeto sem representação de um fim, que é a condição da relação na tábua das categorias é mais complexa. Kant nos mergulha num labirinto de difícil trajeto. "Fim" é o conceito de um objeto quando contém a base da realidade deste objeto. A beleza da natureza e da arte não pode apresentar um fim determinado, como agradar aos homens, porque um tal fim suporia um conceito que ampararia tal afirmação. Também não se pode aceitar a ausência de fim num objeto. A saída kantiana é a finalidade formal. Há uma conformidade do objeto que nos é adequada de tal modo que só é possível de acordo com fins. Em termos musicais, a organização dos sons que constitui a estrutura da música está conforme o que nós precisamos para apreendê-la e ter comprazimento nesta experiência. Esta conformidade entre organização e estrutura da música e nossas faculdades de conhecimento só é possível porque a música apresenta

forma. A forma kantiana da música não é exclusiva da experiência estética musical, que é mais complexa do que percepção e apreensão da forma.

Na modalidade, um sentido comum, a nossa constituição do ânimo seria a base de necessidade da satisfação estética. Todos os homens disporiam das ferramentas necessárias para a apreciação da beleza, tanto da natureza quanto da arte, e esse fato tornaria o comprazimento necessário nesta apreciação.

Aparentemente, não há razão para que sons de diferentes alturas, em sequência e misturados simultaneamente adquirissem o valor de afetividade psíquica que a música recebeu durante a história. É provável que Kant tenha compreendido que se, pelas nossas faculdades, estamos aparelhados para o conhecimento, também pelas mesmas faculdades estamos igualmente aparelhados para a produção e apreciação artísticas.

4.1. O objeto Belo

Allen Wood, professor em Stanford University, coeditor com Paul Guyer na edição norte-americana da CRP de 1999, ao discutir a questão do gosto em seu livro "Kant" de 2005 (p.159) compara a questão do gosto com o desenvolvimento que temos no conhecimento em geral, notando que a validade do conhecimento está relacionada ao conhecimento que os outros têm sobre um assunto em que nos julgamos ter *expertise*.
Afirma:

"Da mesma maneira, eu posso focar o desenvolvimento do meu gosto para a música clássica européia em vez de jazz ou música clássica indiana e isto não se torna de nenhuma forma uma declaração que esta outra tradição musical não apresenta validade estética²⁹."

Wood trata aqui do gosto no sentido moderno usual. Sob o ponto de vista estrito kantiano, o gosto é o reconhecimento da beleza. O problema proposto pelo autor é então verificar se a música clássica européia, o jazz e a música clássica indiana podem ser denominadas belas, utilizando-se Kant como referência. Em que condições podemos afirmar que estes três gêneros musicais são belos? Este problema parece não ser o do autor, pois sua análise leva em consideração a formação do ouvinte baseada em seu interesse por tal e tal gênero e não a questão estética fundamental. Na mesma página ele continua³⁰:

"Questões de gosto surgem entre pessoas de mesma cultura e experiência julgando os mesmos ou semelhantes objetos e freqüentemente apresentam determinadas respostas que raramente levantam questões relativas a incomensurabilidade: a música de Mozart é superior a de Salieri (...)"

Se tratamos com Kant o problema, a questão não é sabermos se Mozart é melhor que Salieri, mas se ambos produziram música bela. A questão se um é melhor que o outro não é um problema estético, mas musicológico. Os musicólogos deverão dar os parâmetros de comparação entre duas composições e não o estudioso da estética. Em resumo trata-se de um problema científico. A importância de buscar apoio em Kant está em que se permanece nos fundamentos das questões, como a classificação da música em agradável, bela ou sublime e suas condições de ocorrência. Como o ajuizamento da música bela

²⁹ *In the same way, I may focus on developing my taste for European classical music rather than jazz or Indian classical music without being in any position to declare these other musical traditions to be without aesthetic validity.*

³⁰ *Questions of taste arising among people of the same culture and experience judging the same or similar objects far more often have determinate answers that seldom raise questions of relativity of incommensurability: Mozart's music is superior to Salieri's (...).*

depende do entendimento e este é alimentado pela cultura, pode-se dizer que há uma diferença de percepção estética entre culturas humanas diferentes. Pode-se inferir esta conclusão, pelas declarações kantianas de que: "*assim, o conhecimento de todo o entendimento, pelo menos do entendimento humano, é um conhecimento por conceitos, que não é intuitivo, mas discursivo* (CRP A 68/B 93)." Sendo discursivo, não se deve misturar com o entendimento puro que: "*distingue-se totalmente, não só de todo elemento empírico, mas também de toda a sensibilidade* (CRP A 65/ B 90)." Também nas máximas do entendimento humano (CFJ 159), ao tratar das três maneiras de pensar e ao falar do pensar alargado, Kant contrasta "*aqueles cujos talentos não alcançam nenhum grande uso (principalmente intensivo)*" com a possibilidade de "alargamento" da maneira de pensar. O que não é talento (dom natural) é desenvolvido pela cultura (educação). É neste sentido que podemos supor a universalidade kantiana do juízo como que parcialmente ligada ao desenvolvimento cultural.

Kant, no § 35 da CFJ, afirma que: "*A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar, o que requer 'a concordância de duas faculdades de representação (...)' (imaginação e entendimento).* No juízo sintético *a priori*, o fundamento do juízo situa-se no conceito do objeto. No juízo de gosto, não há conceito, portanto, ele

"tem que assentar numa simples sensação das faculdades reciprocamente vivificantes da imaginação na sua liberdade e do entendimento com a sua conformidade a leis, portanto num sentimento que permite juízo o objeto segundo a conformidade final da representação (...)" (id.sp.)."

Primeiramente, deveríamos diferenciar sensação e sentimento. A mera sensação, sendo a percepção inicial dos sentidos, não leva a nenhum juízo, mas pode levar-nos ao agradável. A sensação está no nível do simples perceber do que nos é externo (não se exclui

aqui a sensação interna, igualmente externa à própria percepção). Kant, (CRP B 33) afirma que: "*Sensação é o efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados*" e que "*a sensação pode chamar-se matéria do conhecimento sensível*". Já o sentimento é um produto humano, resultado da sensação e de sua apreensão. Levará algum tempo para que Kant valorize o sentimento, pois na CRP (B 830) ele acrescenta:

"Todos os conceitos práticos se reportam a objetos de satisfação ou de aversão, isto é, de prazer ou desprazer, portanto, pelo menos indiretamente, a objetos do nosso sentimento. Mas como este não é uma faculdade representativa das coisas, antes reside fora de toda faculdade cognitiva, os elementos dos nossos juízos, na medida em que reportam ao prazer ou desprazer, por consequência, na filosofia prática, não pertencem ao conjunto da filosofia transcendental, que tem simplesmente que ver com conhecimentos puros *a priori*."

Basear o juízo reflexivo no sentimento, leva-nos a pensar nas seguintes possibilidades: dado que o ajuizamento do belo clama por um assentimento universal, poderíamos pensar que todas as pessoas teriam o mesmo sentimento frente a um objeto belo, o que desencadearia o mecanismo de juízo reflexivo, vivificando as faculdades de representação, e assim por diante. Poderíamos pensar que a universalidade estaria no fato de que todas as pessoas que tivessem este sentimento teriam o mecanismo desencadeado, mas o sentimento poderia não ocorrer a todos. Alguns teriam somente a sensação, despertada pelo objeto, não conseguiriam vê-lo como belo, mas apenas como agradável. Esta explicação é plausível se a usarmos na análise da música para o ouvinte. Reconhece-se que há maneiras diferentes de ouvir e que isto depende da experiência do sujeito em audições musicais. Roscher (1994, p 12) fornece um exemplo problemático:

"Se nós usamos a música de Mozart como um fundo musical em salas de espera, como melodias de reconhecimento para propaganda de T.V., como som de espera em telefones então não há nenhuma contemplação e nenhuma beleza lá, nenhum arrebatamento será possível³¹."

O autor apresenta um problema que, se de um lado corrobora nossa afirmação de que há modos de se ouvir música e a bela música de Mozart pode ser ouvida como um banal objeto de consumo contemporâneo, este desvirtuamento na apreciação musical não diminui nem anula uma possível apreciação que chegue à identificação da beleza dessa mesma música. Uma leitura apressada da citação kantiana acima pode levar a supor que há uma sensação para a faculdade de imaginação e uma para o entendimento. O entendimento é convocado porque o objeto belo apresenta forma. O reconhecimento, entre as sensações percebidas que, algumas destas, estariam relacionadas com a forma, provoca a atividade das duas faculdades de conhecimento.

Em CFJ 148, Kant reafirma:

"(...) pode-se também ligar imediatamente a uma percepção um sentimento de prazer (ou desprazer) e um comprazimento que acompanha a representação do objeto e lhe serve de predicado e assim surgir um juízo estético que não é nenhum juízo de conhecimento."

Estaria Kant sugerindo que temos um prazer/desprazer ligados à percepção e, separadamente, um comprazimento? Visto isoladamente, estas linhas sugerem; há uma percepção (de um objeto, no caso belo) e conseqüentemente há um sentimento de prazer/desprazer. Deste mecanismo há como conseqüência um juízo que no caso não é um juízo de conhecimento Mas logo abaixo em seu texto, Kant diz:

³¹ *Wenn wir W.A.Mozart als Klangtapete in Warteräume, als Kennmelodie für Werbesendungen, als Warteschleife im Telephonverkehr benützen, dann ist kein Schauen und kein Schonen da, keine Hingerissenheit wird möglich.*

"O fato de que juízos de gosto são sintéticos é facilmente descortinável, porque eles ultrapassam o conceito e mesmo a intuição do objeto e acrescentam a esta, como predicado, algo que absolutamente jamais é conhecimento, a saber o sentimento de prazer (ou desprazer)."

Há questões relevantes neste trecho: os juízos de gosto são sintéticos, mas não são "jamais" conhecimento; os juízos de gosto ultrapassam o conceito, portanto, a experiência estética não é paralela à experiência do conhecimento por meio de conceitos, mas vai além. Uma rosa é bela, mas antes de ser bela, há um "isto é uma rosa", previamente reconhecido. Mas ainda mais relevante é que Kant diz: *"acrescentam a esta (intuição), como predicado (...) a saber o sentimento de prazer (ou desprazer)"*. Logo, o sentimento de prazer/desprazer é consequência do juízo que se inicia na percepção do objeto. Guyer (1993, nota 10, p. 397) sugere que a proposição de que um objeto é belo:

"é um julgamento feito ou pelo menos justificado na base de reflexão na origem do prazer uma vez sentido no objeto, quando tal reflexão sugere que este sentimento de prazer não é meramente uma resposta fisiológica ao estímulo promovido pela sensação do objeto, mas o produto de uma harmoniosa reação das mais altas faculdades cognitivas da imaginação e entendimento para a percepção do objeto."

Podemos dizer então que o prazer surge com a presença do objeto, mas não é uma resposta fisiológica ao estímulo do objeto, e sim o resultado de uma reação em cadeia mais complexa, a saber: objeto – sensação – reflexão - juízo – sentimento - prazer.

4.2. Teleologia da natureza

Não há diretamente na *Crítica da Faculdade do Juízo* um esclarecimento sobre o porquê da existência da beleza. Mas há uma grande preocupação com a teleologia da natureza, o que acaba por envolver a beleza. Kant afirma que não podemos falar propriamente em intencionalidade em relação a uma matéria inanimada que não pode ser inteligente, e que seria temerário atribuir essa intenção a um construtor inteligente. (B302).

Já em sua *Idéia de uma História Universal* (1784) Kant afirma na Introdução:

"Não há outra saída para o filósofo, já que não pode supor a existência de nenhum propósito racional próprio nos homens e em todo seu jogo, que tratar de descobrir neste curso contraditório das coisas humanas alguma intenção da Natureza, para que valendo-se dela, o seja possível traçar uma história de criaturas semelhantes, que procedem sem nenhum plano próprio, conforme, sem dúvida, a um determinado plano da Natureza."

Na impossibilidade de afirmar categoricamente que a natureza possui um plano pré-determinado para as criaturas e para si mesma, Kant trabalha com a idéia de que podemos pensar que a natureza atua *como se* tivesse um plano. "Plano" seria o termo para o conjunto total das leis naturais. Assim como átomos e moléculas formam substâncias e a organização das moléculas se reflete na aparência dos objetos, teríamos leis naturais que produziriam objetos belos. Kant admitiria concordar com esta interpretação, pois:

"através da sua multiplicidade e unidade, servem para simultaneamente fortalecer e entreter as faculdades do ânimo (que estão em jogo por ocasião do uso desta faculdade) e às quais por isso atribuímos o nome de formas belas (CFJ 267)."

Não se trata de encontrar uma natureza que age intencionalmente, mas de o ser humano encontrar, nessa mesma natureza, um mecanismo de estimulação das suas

faculdades do ânimo, *como se* esta natureza agisse intencionalmente. Kant reafirma que não podemos presumir nenhum fundamento para a admissão da natureza como um ser inteligente, mas podemos descobrir uma técnica da natureza que a torna representável como um sistema segundo leis (CFJ 77), cujo princípio não encontramos na nossa inteira faculdade do entendimento, que não pertence, pois, ao domínio do conhecimento por conceitos, e por isso devemos ajuizá-la como pertencente não simplesmente à natureza no seu mecanismo sem fim, mas também à analogia com a arte. Isso não alarga nosso conhecimento dos objetos da natureza, mas conduz de nosso conceito da natureza enquanto simples mecanismo ao conceito da natureza como arte. Não há diferença entre a beleza da natureza e a beleza da arte, exceto que os objetos da arte são produzidos pelos homens. Olhar objetos belos da natureza é olhá-los como objetos de arte. A música não permite esta ligação tão direta, pois o que há de similar musical na natureza, como o canto dos pássaros, não é música, apesar de apresentar sua beleza. O canto dos pássaros seria agradável, se analisado por uma ótica kantiana formalista, pois não apresenta um equivalente formal musical ou, pelo menos, que pudéssemos reconhecê-lo como tal.

4.3. Arte mecânica e Arte estética

"Arte mecânica é quando o conhecimento de um objeto é suficiente para torná-lo efetivo (CFJ 178)". Entende-se que, quando ocorre a elaboração de um objeto, esta concretização não o torna um objeto da natureza, mas, tal como os objetos da natureza, ele se torna um objeto de conhecimento, o que caracteriza sua efetividade. Na arte estética, a consequência é o sentimento de prazer. Kant coloca uma intencionalidade na arte, o que contrasta com a finalidade sem fim, preconizada por ele próprio. Ele afirma ainda que, se o

fim é o prazer da representação enquanto sensação, temos a arte estética agradável, e se o fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento, temos a arte estética bela. Não se pode afirmar que haja intenção por parte do artista de causar ou não sentimentos de prazer. O artista é impelido, como que por um dever, por imperativos interiores e isto não deve ser confundido, ao longo da história, com intenções secundárias, como compor música *ad majorem Dei gloriam*, pelo aniversário do Rei, para acompanhar o banquete da corte ou mesmo para ganhar dinheiro. Deve-se pensar que é possível uma distinção entre intenção e finalidade. A intenção do artista pode ser a produção de algo belo ou agradável, mas não necessariamente. A finalidade da arte bela continua sem fim.

Há uma preocupação permanente na CFJ de reafirmar que não há conceitos no juízo reflexivo, mas é notável que Kant fale de "*modos de conhecimento*", e que só pode ser conhecimento estético aquele que na experiência do belo "*promove a cultura das faculdades do ânimo à comunicação em sociedade*" sem conceitos. Estas argumentações reforçam nossa idéia de chamar a experiência estética do belo de conhecimento estético.

4.4. A música bela e a poesia

Kant tinha a mais alta consideração pela poesia: "*entre todas as artes a poesia (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta* (CFJ 215)."

Incomoda-nos que ele tenha encontrado tantas razões para enaltecer a poesia e tão poucas para a música. Esta circunstância é um estímulo para que tentemos entendê-lo. Na comparação entre poesia e música do § 53, salta aos olhos o problema do conceito, pois a primeira, para Kant: "*oferece dentro dos limites de um conceito dado* (CFJ 215)" e a

segunda "*embora fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa, como a poesia, sobrar algo para a reflexão* (CFJ 217)." Ora, sabemos, com Kant, que o que torna a poesia a rainha das belas-artes não é o conceito. Na citação acima, Kant fala em limites de um conceito. Este já se revelara uma limitação em nossa experiência de conhecimento, pois:

"As faculdades de conhecimento que através desta representação são postas em jogo, estão com isto num livre jogo porque nenhum conceito determinado as limita a uma regra particular de conhecimento (CFJ 28)."

Se a música não apresenta a limitação conceitual das palavras que formam os versos da poesia, é possível que Kant não tenha visto a importância da forma na música para o entendimento? Na maior parte da sua *Crítica da Faculdade do Juízo* a música é apenas agradável. Assim, é natural que não tenha pensado que o jogo das faculdades seria tanto mais livre e intenso na música, já que esta não está limitada à regra particular de conhecimento conceitual. Se Kant ouviu a música somente como agradável, o que ocorre até hoje com a maioria das pessoas, não lhe ocorreu nenhuma possibilidade de reflexão que lhe mostrasse ali um todo único e homogêneo mais complexo. Na poesia, as palavras que a constituem são identificadas pelo entendimento, já que correspondem, cada uma delas a um conceito. Mas não é isto que torna uma poesia interessante sob o ponto de vista da apreciação estética, mas sim que as palavras, em suas ligações, formam novos e inusitados sentidos metafóricos, como os sons formam a música. Se o entendimento é o responsável pelos conceitos, qual seria seu papel na poesia? O conteúdo artístico da poesia transcende os seus significados conceituais. Um esclarecimento da importância do entendimento está em: "*Poesia é a arte de executar um jogo livre da faculdade da imaginação como um ofício do entendimento* (CFJ 205)."

O entendimento cuida dos conceitos, e, na poesia, a imaginação realiza um trabalho que é dele. O conceito tem um peso extraordinário, para Kant, na poesia. Ao jogar livremente com conceitos, a imaginação se supera. Ela não substitui o entendimento, mas "*proporciona ludicamente alimento para o entendimento e (...) dá vida aos seus conceitos.*" (CFJ 206)."

Kant demonstra mais entusiasmo e fervor nas questões lógicas e conceituais que em questões estéticas, o que se entende perfeitamente, já que ele era o filósofo do conhecimento e de suas condições. Mas é importante observar que, através da poesia, ele descobriu um novo uso dos conceitos. Os conceitos, na poesia, alargam suas representações em representações novas, inusitadas e inesperadas. Nota-se a admiração de Kant ao afirmar:

"O poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a morte, transcendendo as barreiras da experiência. (CFJ 194)."

A vivência de idéias estéticas é uma ampliação da vivência do conhecimento conceitual. Enquanto no conhecimento a sensibilidade é afetada por objetos, na poesia, o poeta ousa oferecer-nos representações sensíveis tanto de objetos em novas representações quanto temas que não pertencem ao conhecimento, mas ao mundo da razão, como os assuntos metafísicos. É por isso que Kant, deslumbrado com as próprias descobertas, afirma: "*O poeta procura tornar sensível numa amplitude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza* (Id. sup)."

Quando Kant considera (CFJ 215) o movimento do ânimo, a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com o conceito e a profusão de pensamentos não há como comparar poesia e música. Se Kant concluísse que a música era de fato bela e

não só agradável, não faria a comparação com a poesia (CFJ 218) baseando-se no movimento do ânimo, não diria que a música fala por meras sensações, que nela não sobra nada para a reflexão e que ela é mais gozo que cultura e, principalmente, que ajuizada pela razão, vale menos que todas.

Mas se a vivificação do ânimo ocorre em objetos belos, é possível supor que ocorresse mais facilmente e mais intensamente na música, que não está limitada aos conceitos, o que é reconhecido pelo próprio Kant. Se a pequena experiência musical de Kant, parece apresentar com frequência, na Terceira Crítica, a música como agradável, sua profundidade filosófica sobrepujou esta sua pequena experiência pois:

"Isto é, não se pode dizer com certeza se uma cor ou um tom são simplesmente sensações agradáveis ou se já é em si um jogo belo de sensações e se como tal traz consigo, no julgamento estético um comprazimento na forma (CFJ § 51)."

Kant conseguiu vislumbrar as possibilidades mais antagônicas e distantes do fenômeno musical. Nesta citação (na qual se mostra a influência de Euler, cf. CFJ 40), um tom (som musical) poderia apresentar forma, comprazer na beleza, e prover um jogo belo de sensações, em bora em outras passagens Kant o conceba apenas como sensações agradáveis.

4.5. O gênio

A teoria kantiana do gênio ocupa uma posição de destaque no arcabouço da CFJ. Do § 46 ao § 50 inclusive, o gênio é o tema. Os comentaristas de Kant parecem evitar o tema, possivelmente por causa do teor da primeira frase do § 46: "*Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte*". Talento e dom natural não se encaixam bem com a linha de filosofia

crítica adotada por Kant desde a *Dissertação de 1770*. Soam, talvez um pouco dogmáticos, se comparados às representações de objetos, intuições, juízos e jogo das faculdades. Afirmção semelhante já havia ocorrido quando Kant (2002, p. 53) afirmou no corolário: "*A razão pura é por si só prática e dá (ao homem) uma lei universal, que chamamos de lei moral.*"

Kant denomina *factum* da razão ao procedimento do homem se auto-legislar. No desenvolvimento da crítica da razão prática, ficou claro que, apesar de a lei moral ser dada pela razão, o ser humano apresenta inclinações que podem levá-lo a não seguir a lei. Assim, seguir o imperativo da lei, em nome da liberdade ainda é uma opção. Mas o gênio não tem opções para produzir belas artes. Usará seu talento, sem outra alternativa. Como faculdade produtiva do artista, ele pertence à natureza. Portanto: "*Gênio é a inata disposição do ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá regra à arte* (CFJ 181)."

O gênio inspirado pela natureza não consegue nem entender e menos ainda explicar o que realiza. Kant parece reconhecer o peso dogmático de suas afirmações, pois, no mesmo parágrafo citado diz: "*Seja o que se passe com esta afirmação e quer seja ela simplesmente arbitrária (...).*"

A argumentação de Kant se desenvolve em duas linhas de pensamentos subseqüentes. A primeira, que um produto obtém sua fundamentação artística através de regras, e a segunda, que o juízo sobre a beleza do produto não pode conter um conceito como fundamento determinante. Se não há conceito, não é possível a explicação de sua possibilidade. Não há idéia da regra da realização do produto, mas uma aceitação de que não há arte sem regra precedente, e que esta só pode vir da natureza do sujeito e pela disposição de suas faculdades.

Kant oferece quatro condições para a identificação do gênio: 1) exibir talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra, a originalidade; 2) ser exemplar, pois não pode surgir por imitação, ao contrário serve de padrão para os outros; 3) não conseguir explicar como realiza seu produto, como a natureza lhe fornece a regra e ainda 4) que a natureza prescreva as regras do gênio somente para as belas-artes e não para a ciência.

Não vemos como um problema a utilização do termo "objeto", para a referir-se à obra de arte, quando o próprio Kant preferiu produto, pois trata-se de um objeto kantiano, aquele que apreendemos pela sua representação (o fenômeno) e não com o objeto em si (o que nem sequer é possível), e também porque em alguns casos como o da artes plásticas, o artista produz um objeto que é considerado novo pela nova forma apresentada, ainda que a matéria, a base, seja antiga, como numa escultura que é nova mesmo que a pedra que a deu origem seja velha. Neste sentido, arte é um produto (objeto) dos homens, não encontrado na natureza. Quando Kant nos diz que a arte se assemelha à natureza, não quis dizer semelhante no sentido da arte pictórica acadêmica, mas que o objeto da arte, mesmo produzido pelo homem, ainda assim parece ser um produto (belo) da natureza. Por isso, Kant diz que *"a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e que ela apesar disso nos parece ser natureza (CFJ 180)."*

Não é possível ao homem, ele mesmo um produto da natureza, produzir algo fora dela. No caso de um objeto produzido pelas mãos humanas, ao reconhecê-lo em seu conceito, imediatamente denominamos esta atividade arte mecânica, porque a experiência de percepção e reconhecimento se interrompem no conceito presente no objeto, e não prossegue no mecanismo de reflexão rumo a um conseqüente comprazimento. Uma vez que qualquer produto, para se chamar arte, deve ter uma regra precedente, e essa regra não se

encontra na natureza (conceito), aquele capaz de fornecer esta regra é o gênio. Os conceitos permitem ao homem fazer ciência, que apresenta fatos, produtos, objetos e regras a serem descobertos, enquanto as belas artes (exclui-se portanto objetos do agradável e do sublime) apresentam regras para objetos a serem produzidos. Kant utiliza os exemplos de Newton e Homero para ilustrar a questão da descoberta e produção:

"Newton poderia mostrar, não somente a si próprio, mas a qualquer outro [...] todos os passos que ele tinha a dar [...] até às suas grandes e profundas descobertas, mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como as suas idéias imaginosas [...] surgem e se reúnem na sua cabeça, porque ele mesmo não sabe e portanto também não o pode ensinar a nenhum outro (CFJ 184)."

Sem depreciar os grandes cientistas, o grande lógico denomina os artistas de "*preferidos da natureza* (id. supra)". Em contrapartida, reconhece nos cientistas os desenvolvedores do conhecimento, o que não tem limites, enquanto os gênios são limitados em si mesmos e sua produção cessa com eles. Não há possibilidade de continuidade de produção de belas-arts através de alunos aprendizes como há de desenvolvimento de conhecimento. Apesar da rigidez da posse da genialidade, que não se transmite, Kant identifica na imitação uma influência na produção das belas-arts através do gênio, pois: "*a regra tem que ser abstraída do ato, isto é do produto* (id. 185)." Reata-se da imitação do ato, e não de cópia de um objeto, já que a originalidade deve estar sempre presente. Imitar supõe imitar algo de qualidade; trata-se então, de uma emulação. Kant reconhece que "*é difícil explicar como isto é possível* (id. ibidem)." Se também o aprendiz é dotado de genialidade, conseguirá, através da emulação, apresentar idéias com a mesma qualidade das do mestre, saberá utilizar como modelo o que os seus antecessores produziram e avançar nesta produção através de novas regras propostas por ele mesmo.

Kant chama a atenção para o descuido de se acreditar que, uma vez geniais, poderíamos produzir mais e melhor se cavalgássemos

"sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado, o gênio pode somente fornecer uma matéria rica para os produtos da arte bela; a elaboração da mesma e a forma requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo (id. ib.)."

Com esta relação entre matéria e forma, Kant propõe um problema de difícil solução. O gênio fornece a matéria para os produtos da arte bela, mas a elaboração e forma são aprendidos na escola. Em muitas ocasiões, na CFJ, Kant localiza na forma o essencial da beleza, como nas seguintes citações: "*Não obstante, atrativos freqüentemente são não apenas contados como beleza (que todavia deveria concernir propriamente só à forma)*" (CFJ 38), e "*o belo da natureza concerne à forma do objeto* (CFJ 75)."

Nesta primeira parte da Terceira Crítica, ao qualificar a forma como a essência da beleza, Kant estava contrastando-a com os atrativos, que fundamentam a experiência do agradável. Se a forma é parte do dom natural ou se é aprendida, não é, ao tratar do gênio, sua preocupação. O problema é que forma parece ser diferente da matéria, (Ver Capítulo 1.5. *A forma*) para os produtos da arte e, principalmente, que matéria é constituinte do objeto belo produzido pelo gênio. Se o belo concerne à forma do objeto e esta é aprendida na escola, como fica o gênio? Poderíamos pensar que Kant não tinha interesse neste momento, em desvendar as sutilezas semânticas do termo "forma", nem como ela constituiria a essência da beleza e da matéria rica para produtos da arte bela. Forma, conteúdo, essência composicional e matéria constituem uma unidade amalgamada fornecida pelo gênio e resumido no conceito de forma. Esta afirmação poderia ser proposta como solução da questão, mas preferimos ficar com uma mais simplificada, a que inicia o §

46, "*que gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte.*" O essencial é que as regras da produção da arte sejam dadas, importando menos o quê se deve aprender e como a natureza presenteia seus prediletos. A essência do mecanismo kantiano da produção artística é que há partes deste mecanismo que são dons naturais e partes aprendidas. O que exatamente pertence a um e pertence a outro "*é difícil explicar como isto é* (CFJ 185)."

A organização sonora que constitui a estrutura da música permite aceitar e entender facilmente a teoria kantiana do gênio. Não há, nos dias de hoje, na psicologia, na neurociência ou na biologia, uma explicação para a criação artística que contrarie a teoria do gênio. A música tem sido vista como um talento natural que se complementa com a formação escolar. O dom natural se mostra pelo interesse, pela facilidade em aprender, pela maneira como as idéias musicais se materializam em sons organizados da obra musical. A originalidade é imprescindível para a aceitação de uma obra musical com qualidade e, o fazer musical não apresenta outra finalidade além de expressar idéias estéticas. Não há tradução textual, em conceitos de uma obra musical, assim como não se pode traduzir para a linguagem das palavras, a experiência estética de uma apresentação musical. Não há regras pré-estabelecidas para se tornar um bom compositor, e a informática, com todo o desenvolvimento que tem tido, não se tornou um deles (pelo menos por enquanto).

Oito anos após escrever a CFJ, Kant mantém, na *Antropologia*, as mesmas linhas de pensamento sobre o gênio apresentadas na Terceira Crítica:

"Gênio é aquele que apresenta uma originalidade até no uso de sua própria condução (o que costumeiramente precisa ser aprendido de outros condutores ele retira de si mesmo)."

No § 51 da *Antropologia*, Kant confirma que, sob a denominação de talento como dom da natureza, entende o mérito de não depender de instrução mas da natural disposição

do sujeito, caracterizando mais uma vez o gênio como aquele que exhibe a originalidade do pensamento. Kant inicia o § 54 com a frase: "*Inventar algo é muito diferente de descobrir algo*". Ele analisa as diferenças com exemplos do descobrimento da América e da invenção da pólvora. Ambos podem apresentar mérito, mas somente o talento para a invenção chama-se gênio. Reitera a questão do produto do gênio ser modelo e exemplo e, com isso, seu campo é a faculdade da imaginação, que é criativa não tão sujeita a coerção de regras como as outras faculdades.

4.5.1. O gênio e o intérprete musical

Se a teoria do gênio kantiana aplicada à composição musical é perfeitamente aceitável, dado que as exigências de Kant apresentadas para a genialidade são, de modo geral, as exigências para um bom compositor, a posição do intérprete musical é mais problemática. De um lado, este representa o compositor e deverá assim executar a obra que não lhe é própria, seguindo todas as instruções anotadas na partitura e aceitas pela tradição, de outro lado, colocará sempre sua interpretação, isto é, tomará certas liberdades permitidas pelo seu próprio talento e também pela tradição nesta execução. Se entendemos que a música só existe como produto quando apresentada, ouvida e apreciada, o bom intérprete deverá ter também algumas das características do gênio kantiano. Deverá ser original, exemplar, apresentará aspectos naturais de talento e aprendizagem. Autores modernos como Adorno (1998, p. 142) propõem algo semelhante ao afirmarem: "*Na medida em que a música precisa de uma interpretação, sua lei formal consiste na tensão entre a essência composicional e o fenômeno sensível.*"

O bom intérprete tampouco saberá explicar como realiza seu produto, a não ser nos detalhes teórico musicais, como intensidade (*piano* e *forte*), andamento, etc. Na interpretação enquanto expressividade, ele não consegue nem ao menos apresentar uma mesma obra duas vezes de idêntica maneira. Ainda uma vez, Adorno (id. sup.) nos ajuda a entender:

"Jamais e em nenhuma passagem, o texto musical da partitura é idêntico à obra; sempre se impõe a exigência de apreender, mantendo-se fiel ao texto, o que nele se oculta. Sem esta dialética, a fidelidade ao texto se transforma em traição."

O que nele se oculta é a parte do gênio que cabe ao intérprete. Manter-se fiel ao texto, sem traição é mais um problema moral que permeia a atividade artística.

As considerações da parte do gênio na interpretação permitem afirmar que a verdadeira experiência estética musical é a da execução ao vivo, no concerto, pois a gravação, além das limitações nos aspectos físicos (acústicos), típicos do meio de reprodução, perde a possibilidade de originalidade de uma outra interpretação de um mesmo artista.

A aceitação da teoria do gênio kantiano não é mais problemática do que a aceitação da divisão do ânimo kantiano em faculdades da razão, entendimento e imaginação. Se a razão fornece leis à ação humana na moralidade, o gênio fornece regras à arte e, neste procedimento, é igualmente prático.

Pode-se dizer que o intérprete aprecia o seu próprio produto enquanto executa a sua música num concerto; neste sentido, há uma parcela de apreciação estética, pode-se dizer narcísica. Mas não se pode dizer que tocar uma obra musical num instrumento seja uma experiência estética, pois o necessário distanciamento para a contemplação desinteressada proposto por Kant, não é possível. A execução musical exige acompanhamento permanente do entendimento nos elementos físicos e técnicos da apresentação musical, uma auto avaliação do que está se fazendo e uma retroalimentação mental para corrigir durante a

execução eventuais falhas. O sentimento do executante deve se limitar a mostrar expressividade, e o direito de uma emoção completa e irrestrita é dado somente ao ouvinte. A ausência de expressividade no intérprete será deplorável, mas o sentimentalismo insuportável.

Capítulo 5. A música sublime

O sublime, na contemporaneidade, destaca-se entre seus estudiosos por duas razões aparentemente antagônicas. Ou não é categoria estética e não desperta interesse, ou tudo o que não pode ser classificado nas categorias estabelecidas pode ser sublime.

Na CFJ, Kant apresenta o sublime, assim como o belo, segundo os quatro momentos da tábua das categorias; da quantidade, da qualidade, da relação e da modalidade, respectivamente; universalmente válido, sem interesse, subjetivo e necessário, além disso, o primeiro comporta um movimento do ânimo ligado ao julgamento do objeto, enquanto o segundo proporciona uma serena contemplação. Ele considera as possibilidades de o sublime referir-se à faculdade do conhecimento, ao tratar o objeto como disposição matemática, ou como disposição dinâmica da faculdade da imaginação. O sublime é o sentimento de fracasso da imaginação ao tentar compreender o "*absolutamente grande*"; tanto na medida (matemático) como no poder (dinâmico). Neste sentido, ele constitui uma transgressão nos fins de nossa faculdade de julgar, e uma afronta à imaginação.

Sobre a possibilidade de uma música sublime, Giordanetti (2005, p.159) diz: "(...) *e como a música não é descrita como ligada ao sublime por Kant, pode-se deixar de lado aqui.*"³² É uma posição não acompanhada por vários comentadores de Kant que viram principalmente no sublime uma possibilidade de compreensão da música contemporânea.

Não há menção, da parte de Kant, de um sublime artístico, nem muito menos, portanto, de um sublime musical. Pelo contrário, em todos os momentos em que o sublime é mencionado na CFJ, Kant repete que se trata do sublime na natureza. Em duas referências

³² (...) *und die Musik von Kant nicht explizit mit dem Erhabenen verbunden wird, kann sich hier beiseite gelassen werden.*

àquela possibilidade, Kant afirma: "*aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza (CFJ 76) e "também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à bela arte, pode unificar-se com a beleza numa tragédia rimada, poema didático ou oratório (CFJ 214)."*

Entendemos, pelas citações que Kant admite uma obra artística análoga às obras da natureza, gigantesca, imponente, assustadora como possível de sugerir o sublime, como as grandes pirâmides e supõe-se, hoje, as grandes construções arquitetônicas humanas. No entanto, a idéia de uma sublimidade artística baseada na crítica kantiana, está presente em muitos autores, e parece plausível aventarmos a possibilidade de uma categoria estética musical, ou seja, de uma música sublime nos elementos que o próprio Kant forneceu. O sublime musical matemático poderia ser considerado em obras musicais em que nossa percepção não compreende começo meio e fim, frase sub-frase, mas um único contínuo. O sublime dinâmico surgiria em obras em que a forma musical é descaracterizada ou não evidente, com harmonização densa, dinâmica musical intensa e contrastante, como as típicas do período romântico e moderno, que nos transmitem uma expressão de poder.

O que o belo e o sublime apresentam em comum é que aprazem por si, não são juízos dos sentidos, são juízos da reflexão, o comprazimento não é sensação, nem conceito, são juízos singulares. As diferenças são que o belo supõe forma (forma é limitação) e o sublime é informe, o belo apresenta um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, um conceito indeterminado da razão, o primeiro baseia-se na qualidade, promove a vida, é vinculado em atrativos e a faculdade da imaginação atua de maneira lúdica; o segundo prima pela quantidade, há uma momentânea inibição das forças vitais e efusão imediata consecutiva e mais forte, e não há jogo, já que há comoção.

A razão, para Kant, é a faculdade, não dos conceitos, mas das idéias. É também a faculdade do domínio prático. Ao dividir o sublime em matemático e dinâmico, Kant o coloca como a ponte que liga domínios diferentes. É estético, mas cria uma ponte com a faculdade de conhecimento através do sublime matemático e uma ponte rumo ao domínio prático, através do sublime dinâmico. Isto nos permite afirmar que, se o juízo do belo é totalmente estético reflexionante, o juízo do sublime poderia ser chamado de prático reflexionante, termo, entretanto, não apresentado por Kant.

Em várias oportunidades, Kant aponta para a possibilidade do sublime não ser uma categoria verdadeiramente estética, mas prática. Em CFJ 77 afirma "*pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão.*" Ao tratar do absolutamente grande, Kant nota que o sublime não é objeto dos sentidos, mas o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele sentimento, com respeito ao qual, todavia, todo e qualquer outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto, mas sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva, pois "*a inadequação da nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos a esta idéia, desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós* (CFJ 85)." Kant vai além, ao afirmar que a disposição de ânimo no julgamento de uma coisa como sublime é "*conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento* (CFJ 95)." A razão desempenha um duplo papel na experiência do sublime. Por um lado, é meramente ampliadora da faculdade da imaginação, por outro, unifica o conhecimento (CAYGILL, 2000, p. 272). Não há conhecimento a unificar na experiência do sublime, pois o próprio entendimento não encontrou nenhum conceito que correspondesse à representação (terrível

ou incomensurável) apresentada. Tampouco a razão, encontra em seu âmbito de competência algo como um sujeito absoluto (alma), o objeto absoluto (mundo) ou o ideal absoluto (Deus). Ao referir-se à totalidade absoluta, a razão reconhece que a representação não é constituinte dos domínios em que rege soberana. Resta, portanto, que, soberana como é, nos indique que o sentimento do sublime na natureza é o "*respeito pela nossa própria determinação*". Desta forma, a razão resolve a angústia proporcionada pela representação: da mesma maneira, como legisla, exige-nos o respeito por uma lei imposta por ela. A experiência do sublime permite-nos um prazer prático, da mesma natureza do prazer do dever, como resultado de seu cumprimento. Talvez devamos dizer que o cumprimento do dever nos proporciona um prazer da mesma natureza do prazer do sublime (embora Kant não admita o prazer no cumprimento do dever como motivo da ação moral). Ao respeitarmos o objeto terrível do sublime e ao reconhecermos nossa superioridade moral perante o objeto que nos atemoriza, estamos respeitando a idéia da nossa humanidade em nós. Nossas faculdades de conhecimento são superiores à nossa faculdade da sensibilidade, e a razão nos fornece uma lei que nos obriga a considerar "*como pequeno tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande em comparação com as idéias da razão*." É o máximo que um filósofo iluminista pode nos fornecer, enquanto seres autônomos, em relação a nossa liberdade. Como considerar o sublime como prático não foi uma possibilidade analisada por Kant, ele afirma ainda que "*o próprio juízo permanece aqui sempre somente estético* (CFJ 99)", porque, sem um objeto que lhe dê conceito, só sobra como harmônico o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão). A nosso ver, Kant estava a caminho de considerar a experiência do sublime como um conceito da razão; afinal, logo em seguida ele fala de um "*sentimento de que nós possuímos uma razão pura e independente*." A experiência do sublime é estética na apreensão do

objeto pela faculdade da imaginação e na sua incapacidade de tratar com o grandioso, e é prática quando a razão resolve a questão, tornando o desconforto da faculdade da imaginação em prazer. Ao afirmarmos que Kant estava nesse caminho, baseamo-nos em CFJ 106: *"este princípio na verdade parece ser demasiadamente pouco convincente e demasiadamente racionalizado, por conseguinte exagerado para um juízo estético."* Mas não o seria para um juízo prático. Kant faz também uma analogia prática da natureza em nós e fora de nós. Devemos ser senhores e superiores da natureza em nós, e mais ainda o seremos da natureza fora de nós. A capacidade de ajuizar o poder e de pensar o nosso destino como acima do poder de natureza é o sublime, bem distante da experiência do prazer contemplativo da beleza. Esta preocupação do sublime como prático é encontrada em autores como Lazaroff (1980, p. 202) que chega a afirmar que *"o sublime de Kant é mais uma categoria moral que uma categoria estética."* E continua, tentando demonstrar que o sublime em Kant apresenta uma dimensão religiosa.

Pode-se dizer que o sublime kantiano é prático, se observarmos com Kant que *"para o sublime temos que procurar um fundamento em nós"*, *"não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente nas nossas idéias"*, e *"o que deve denominar-se sublime não é o objeto, mas sim a disposição de espírito"*. Estas e muitas outras frases na "Analítica do sublime" confirmam que os elementos da razão prática e da experiência do sublime possuem muito em comum.

Em CFJ 78 lemos que *"o sublime é magnitude e poder"*. Musicalmente, magnitude e poder são conceitos possíveis somente num contexto subjetivo, mas nem por isso, pouco relevante. Os exemplos musicais que podemos incluir como portadores do sublime são aqueles em que a forma musical ou fica mascarada pela exuberância sonora ou aqueles que pertencem a uma época histórica em que esta forma não era tão relevada como na música

dita romântica e moderna. Encontramos, por exemplo, em J.S. Bach (1685-1750), compositor do período barroco alemão, algumas obras que apresentam um início anacrústico, como que sugerindo uma música sem começo, em movimento permanente, que nosso ouvido capta como se embarcássemos num trem em movimento e por uma fraseologia contínua que da mesma forma parece não ter fim. Um exemplo é o coral no.6 *Wohl mir, daß ich Jesum habe*, mais conhecido pelo nome de "Jesus Alegria dos homens", parte integrante da cantata BWV 147 (*Herz und Mund und Tat und Leben*). Este pode ser proposto como exemplo de um sublime matemático, pois, "*que algo seja uma grandeza (quantum) pode-se reconhecer a partir da própria coisa sem nenhuma comparação com outras, a saber, quando a pluralidade do homogêneo constitui conjuntamente a unidade* (CFJ 81)." Um exemplo do sublime dinâmico poderia ser o final da Nona sinfonia de Beethoven, em seu poder de nos suscitar um sentimento de nossa pequenez perante a grandiosidade da obra. O receio inicial sentido no poder emanado da obra musical "*eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria do seu destino, mesmo acima da natureza* (CFJ 105)."

Kant usa o termo *unform*, que pode significar antes disforme ou deformado do que sem forma. Para a música, esse uso terminológico é aceitável, pois se pode dizer que a música sempre apresenta uma forma, mesmo que disforme. Este enigma de algo disforme relacionar-se a prazer, que fascinou o século XVIII, é mais um dos elementos que nos fazem pensar numa classificação do sublime como prática e não como estética. Se a falta de forma torna o sublime ainda mais subjetivo, a sua inclusão no campo prático o torna objetivo. A falta da forma, de certa maneira, distancia o sublime do belo, especialmente se

olharmos ambos na natureza, mas ao direcionar o sublime para o supra-sensível, Kant valoriza-o e nos valoriza, pois, ainda mais que o belo, o sublime deve ser investigado no sujeito e não no objeto. Mas se não há forma, o que nos ocasiona o sublime? Lazaroff (1980, p. 202) nos apresenta:

"O esforço da imaginação sob a simulação regulativa da razão para compreender na intuição o total da infinitude, pode nos fazer conscientes de nossa faculdade sobrenatural, uma falta de consciência que é o sentimento do sublime."

O autor não propõe uma explicação claramente prática para o sublime, mas afirma que o sublime nos torna conscientes de nossa faculdade sobrenatural, que escapa das tentativas de compreensão. Esses são termos que o próprio Kant não utiliza.

Guyer (1993, p.186) vai ao outro extremo, ao não discutir as possibilidades kantianas do sublime:

"O sublime parece ter-se tornado um palimpsesto para opiniões teóricas dos nossos próprios dias e muito do que está escrito sobre isto tem pouca conexão na verdade com alguma coisa que Immanuel Kant mesmo pensa ou poderia possivelmente ter pensado sobre isto."

O autor tem razão, o sublime tornou-se a saída para movimentos ou gêneros artísticos não classificáveis, análise que de toda a forma escapa desta nossa proposta.

5.1 Arte e moral

Há na atividade artística a realização que modernamente se aprecia chamar de "fazer artístico". Numa ótica kantiana, fazer é agir, por isso se afirma que *"arte é o produto realizado mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão no fundamento*

de suas ações (CFJ § 43 – 174)." Ao tratarmos a arte como produto da ação humana, trazemos a questão para o domínio prático. Isto explica também porque o conhecimento por meio de conceitos é aberto a todos os seres humanos, mas a produção artística não, tomando-se por produção artística a bela arte, isto é, a arte do gênio.

Ao considerar a arte numa perspectiva prática, Kant chega a compará-la ao sentimento religioso, como na nota 19 da segunda parte da CFJ, ao se referir à admiração da beleza:

"A admiração da beleza, assim como a comoção mediante tão múltiplos fins da natureza, que um ânimo ao refletir está em situação de sentir, ainda antes de uma clara representação de um autor do mundo racional, possuem em si algo de semelhante a um sentimento religioso."

A preocupação kantiana de ligar a arte com a moral levou-o a dizer:

"Se as belas artes não forem próxima ou remotamente postas em ligação com idéias morais, que unicamente comportam um comprazimento independente, então o seu destino final é este último. (torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante) (...) (CFJ 214)."

As ligações entre as belas artes e a moral antecedem a produção do objeto artístico. A produção de objetos estéticos pelo homem obedece a leis equivalentes às regras morais em que o homem, através da razão se auto impõe. O artista obedece a um "imperativo categórico" estético, se desejar o melhor resultado artístico possível para si mesmo. Uma postura do artista cedendo às suas inclinações comerciais ou mercadológicas produz o "*objeto pouco a pouco repugnante*". Portanto, essa ligação com idéias morais, desejada por Kant, ocorre todas as vezes que o artista se entrega à sua destinação supra-sensível de criador de obras de arte e esta entrega desinteressada de quem se permite ser guiado pela natureza na produção artística é, em si, um procedimento absolutamente prático.

5.2. Arte é dever

A proposta deste item refere-se ao artista impelido pelo próprio processo criativo, como no sentido proposto por Jung (1987, p.63): "*A obra inédita na alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil da finalidade natural.*" A ligação com Kant é direta, tanto pela força que se impõe quanto pelo emprego do termo finalidade, tão utilizado por Kant na Terceira Crítica. Na página seguinte, o autor propõe que o poeta pode ser ameaçado por um "imperativo", termo kantiano por excelência da Segunda Crítica. No § 40 da CFJ, em seu final, Kant trata do senso comum e da comunicabilidade universal:

"Se se pudesse admitir que a simples comunicabilidade universal do nosso sentimento já tem de comportar em si um interesse para nós (o que porém não se está autorizado a concluir a partir da natureza de uma faculdade de juízo meramente reflexiva), então poderíamos explicar a nós próprios a partir do que é que o sentimento no juízo de gosto é atribuído como que um dever a qualquer um."

Se o sentimento no juízo de gosto é atribuído como que um dever a qualquer um, o que dizer daquele imbuído do gênio criativo que produz o motivo do sentimento no juízo de gosto?

A fonte do dever é a auto legislação da razão humana, possível porque os seres humanos habitam os mundos da natureza e da liberdade. A produção artística humana pode ser vista numa certa analogia com o dever do domínio prático; já na atividade criativa, com uma certa liberdade literária, pode-se ver uma gradação desde a mais ligada à natureza como as artes tipicamente imitativas, o artesanato em geral, a escultura tradicional, a pintura acadêmica, e, as mais distantes dos meios fornecidos diretamente pela natureza,

como o teatro, a poesia e literatura que devem sua existência às palavras. As artes abstratas e principalmente a música distanciam-se ainda mais dos materiais naturais mas pode-se entender que sons de diferentes alturas são fornecidos pela natureza como matéria prima. Todas as artes só são possíveis no mundo da liberdade pela necessidade de ação contida no princípio de sua execução.

A razão de os homens produzirem arte tem esta evidente ligação com o domínio moral, tanto na sua produção como na sua apreciação. A beleza na natureza já apresenta como que uma finalidade, "*como se houvesse intencionalidade*" e o artista cria representações artísticas como um dever que lhe foi imputado e que em algum momento ele simplesmente se deu conta e seguiu sua lei moral interna. Neste sentido, a criação e realização artísticas são da mesma natureza do dever prático moral de se agir com correção. Na apreciação, a ligação com o domínio moral está na possibilidade do homem se ver refletido nas obras artísticas, em sua essência humana e sua auto-destinação. Esta questão mostra-se ligada à necessidade de preservação das obras de artes, como se assim, o homem se auto-preservasse. Se sua sobrevivência enquanto ser humano biológico, depende cada vez mais da proteção da natureza, sua sobrevivência enquanto ser civilizado depende da manutenção e da criação das obras de arte e da cultura.

Conclusão

A) Os conceitos kantianos constituem temas atuais quando se deseja abordar a experiência estética musical. Não só porque a música ouvida preponderantemente é ainda a música do passado, mas porque pode-se conceber que estes conceitos constituem úteis ferramentas para qualquer tipo de música em qualquer época.

B) O papel das faculdades de conhecimento na experiência musical foi tocado superficialmente e estudos posteriores mostram-se promissores, na tentativa de compreensão da função de cada uma delas, especialmente da imaginação produtiva.

C) Há uma clara taxonomia das experiências estéticas na Terceira Crítica, o que permite pensarmos que também a música possa ser agradável, bela e sublime.

D) O puro juízo do gosto e a experiência autenticamente estética é a da beleza. O agradável é parcialmente estético e parcialmente prático, porque é fundamentado na sensação que age no sujeito como uma inclinação e o sublime totalmente prático porque o sentimento advindo dele é prático e regido pela razão como ocorre com as leis práticas.

E) A interpretação formalista da arte e principalmente da música nos parece ser a mais adequada não só para uma interpretação do fenômeno musical, mas como um convite à análise mais distanciada deste, num mundo mergulhado no sentimentalismo como valor estético. Neste ponto, Kulenkampff (1987, p. 145) é esclarecedor:

"No século 19 foi tentada uma hermenêutica musical, que fornecesse o aspirado sentido de elementos unitários da música, assim como houve a tentativa no século 18, sob a direção de velhas representações, que a música, a linguagem dos sentimentos, um tipo de vocabulário, que ordenava determinados elementos musicais com determinados sentimentos. Tal tentativa é julgada como um fracasso porque o linguajar da música é tomado como verbal. A melodia ou frase musical não são frases verbais e uma sonata não é uma história."

Não se trata de reduzir a teoria formalista kantiana contida na Terceira Crítica a um mero jogo das formas. A complexidade da teoria kantiana do belo e as ligações do belo com a moralidade elevam a proposta kantiana. Kulenkampff denomina o conteúdo estético de espiritual (*geistigen*), o que não necessariamente teria a ver com religião. Kant afirma que *"espírito num sentido estético significa o princípio vivificante no ânimo (CFJ 192)."*

F) Não se pode concluir que Kant apresente uma hierarquia de valores entre as experiências estéticas do agradável, belo e sublime, pois nos parece que o movimento das forças vitais envolvidas no agradável e no sublime, que acabam caracterizando a própria vida, é tão importante quanto a experiência do belo que é cognitiva, mas contemplativa e distante.

G) Há algumas razões para considerarmos e utilizarmos o termo conhecimento, para as artes, especificamente para a arte bela, entre elas a necessária participação do entendimento, a necessária presença da forma e, principalmente, a utilização por Kant da expressão juízo. Encontramos em Kulenkampff (1994, p.13) uma corroboração desta idéia:

"Para Kant, o juízo pertence à área racional do conhecimento e a pergunta sobre a lógica dos juízos estéticos é por isso também semelhante à pergunta sobre o caráter da razão da consciência estética, que são expressos nestes juízos³³."

Assim, se Kant fala em juízo estético, e o juízo pertence a uma área do conhecimento, podemos inferir, por analogia, que juízo estético também pertença a esta área. Pode-se contrapor a esta afirmação a alegação de que o juízo é conhecimento e não o seu objeto. Mas, se a arte fosse, na teoria kantiana constituída apenas de sentimentos e reações psicológicas, Kant não teria proposto o juízo como parte da experiência estética. Por outro lado, Kant utiliza vários juízos estéticos, como aqueles sobre o agradável, que não apresentam um objeto propriamente dito, mas, estando fundados sobre as sensações, não seriam por isso considerados veículos de conhecimento. É o que encontramos na CFJ 178: *"A arte é agradável se o seu fim é que o prazer acompanha a representação enquanto simples sensações; é bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento."*

Isto nos permite concluir que Kant considerará modos de conhecimento apenas os referentes à arte bela.

O problema de se considerar a arte como conhecimento é muito mais extenso e profundo e exigiria um estudo não previsto, que abordaria a questão pela validade de um conhecimento não-conceitual. Valério Rohden (*in* Duarte 1998, p. 61) contribui decisivamente com a discussão:

³³ *Für Kant gehört das Urteilen zu den Kennzeichen menschlicher Rationalität; und die Frage nach der Logik des ästhetischen Urteils ist deshalb auch zugleich die Frage nach dem Vernunftcharakter des ästhetischen Bewußtseins, das sich in solchen Urteilen ausspricht.*

"Uma notável diferença – antes admitida que elaborada – do juízo de gosto em relação ao juízo lógico decorre de que ele não é um *"Urteil"* (juízo, em sentido lógico) mas uma *"Beurteilung"* (ajuizamento em sentido reflexivo), pela qual se entende em primeiro lugar um juízo apreciativo, que não amplia o conhecimento, mas somente expressa aprovação ou desaprovação, como quando se diz: avaliar o mérito de um poema, apreciar uma paisagem."

Seu comentário é um resumo das várias citações kantianas que reafirmam que juízos estéticos sobre a beleza não levam a conceitos e, portanto, não levam a conhecimento. No § 15-47 diz: *"Eu, porém, já mencionei que um juízo estético é único em sua espécie e não fornece absolutamente conhecimento algum do objeto: este último ocorre somente mediante um juízo lógico."* Por outro lado são igualmente inumeráveis as vezes em que Kant afirma que o objeto da beleza ou da arte apresenta alguma forma de equivalência ao conceito. Assim, no § 51, ele diz que *"na bela arte a idéia estética tem que ser ocasionada por um conceito do objeto"* enquanto que na natureza bela *"a simples reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito do que o objeto deva ser."* Como não há música sem organização sonora, aquilo que equivale ao conceito, embora não o seja, é essa organização. Ela é a idéia estética, e é um conhecimento, mesmo que denominado conhecimento não conceitual ou conhecimento estético. Loparic (2001, p. 54) comenta este ponto:

"Kant começa a estudar a realidade objetiva e a decidibilidade de juízos sintéticos *a priori* por meio de dados que não têm qualquer valor cognitivo, a saber, os sentimentos morais e estéticos."

Quando verificamos que os juízos sintéticos *a priori* são sobre sentimentos fundamentados na beleza, portanto, na forma, podemos entender que possa haver algum valor cognitivo, não nos sentimentos, mas na forma do objeto belo. Na beleza a necessidade

de reflexão sobre a finalidade da forma dos objetos belos dados na percepção empírica e no sentimento moral pela ação desencadeada pelo sentimento de respeito a lei, garantido pelo fato da razão, são os elementos que nos permitem propor o termo "conhecimento", e falar em um conhecimento estético, válido somente para a experiência da beleza, mesmo reconhecendo, com Kant, a ausência de conceitos.

H) Arte e Cultura – Um resumo do pensamento iluminista kantiano encontra-se no § 83 da *Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica*. O homem colocando-se um fim em si mesmo e, como cabe bem ao rigor kantiano, despreza a felicidade. A felicidade é "*uma mera idéia de um estado, um vacilante conceito e desse modo com o fim que, de modo arbitrário, cada um a si mesmo propõe.*" Resta-nos o que seria o segundo fim da natureza, a cultura do homem. Esta seria um fim encontrado no próprio homem através da sua conexão com a natureza. "*é a aptidão e habilidade para toda a espécie de fins, para que a natureza (tanto externa, como interna) pode ser por ele utilizada.*" Aptidão sugere competência na escolha dos fins, enquanto habilidade sugere competência em seu uso. A utilização das duas características pode levar tanto ao desenvolvimento máximo como à degeneração da cultura. A diferença de aptidão e habilidade entre os humanos leva Kant a afirmar "*a habilidade não pode desenvolver-se bem no gênero humano, a não ser graças à desigualdade entre os homens*" pois enquanto a maioria cuida das necessidades da vida a pequena parte cuidará da ciência e da arte. Os primeiros permanecem "*num estado de opressão, amargo trabalho e pouco gozo.*" Apesar disto:

"A produção da aptidão de um ser racional para fins desejados em geral (por conseguinte na sua liberdade) é a cultura. Por isso só a cultura pode ser o último fim, o qual se tem razão de atribuir à natureza a respeito do gênero humano."

Portanto, ser capaz de escolher os próprios fins e ser capaz de realizá-los é o máximo que um ser humano pode desejar para si, este é o máximo da autonomia iluminista, é o que dá sentido à vida. Kant não detalha nem qualifica o que são estes fins, pois parece claro que a cultura é dar-se fins, não importa quais, desde que fundamentados na razão. E, menos ainda, explicita o papel das artes nesta cultura. Com aparente condescendência afirma:

"As belas-artes e as ciências, que através de um prazer universalmente comunicável e pelas boas maneiras e refinamento na sociedade, ainda que não façam o homem moralmente melhor, o tornam porém civilizado, sobrepõem-se em muito à tirania da dependência dos sentidos e preparam-no assim para um domínio, no qual só a razão deve mandar."

Há uma última esperança. Pelas belas-artes e pelas ciências, o homem não se torna imediatamente melhor, mas pela civilização, livre da tirania dos sentidos estará preparado para um domínio em que a razão deve prevalecer. Portanto, as ciências e as artes são o caminho que a razão indica. Portanto, não há quebra ou interrupção no sistema kantiano. Tanto a ciência quanto as artes levam à vida prática, situação ideal em que a razão finalmente está acima de tudo e o homem realizará sua vocação moral.

Podemos encontrar em Kant o que Ansermet (1985, p. 775) resumiu:

"O homem é um produto da cultura, um produto com particularidade, que se cultiva a si mesmo e precisa cultivar-se a si mesmo, porque *a priori* não tem nenhum direito de permitir-se aguardar dos outros que o cultivem por ele."

Bibliografia

- ABBEG, W. **Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick**. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, Alemanha, 1974.
- ADORNO, T.W. **Prismas** (Em defesa de Bach contra seus admiradores) Ed. Ática, São Paulo, Brasil, 1998.
- ANSERMET, E. **Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein**. Piper München, Alemanha, 1985.
- BAUMGARTEN, A.G. **Theoretische Ästhetik**. Hamburg, Alemanha, 1983.
- BECKER, A.; VOGEL, M. (Org.). **Musikalischer Sinn**. Suhrkamp, Frankfurt, Alemanha, 2007.
- BORBA T.; GRAÇA L. **Dicionário de Música**. Ed. Cosmos, Lisboa, Portugal, 1962.
- BORGES, M. **O prazer e desprazer no mapeamento da alma em Kant**. (Separata de artigo apresentado em Colóquio Kant, IFCH, Unicamp).
- BOURDIEU, P. **La Distinction**. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- BUCH, E. **Critique de la faculté de juger la musique**. Int. Review of the Aesthetic and sociology of Music. Vol. 24 N.1 (Jun1993).
- CASSIRER, E. **Kant, vida y doctrina**. Fondo de Cultura Economica, México, 1948.
- _____. **Rousseau, Kant, Goethe**. Ed. Belin, Saint-Germain-du-Put, França, 1996.
- CAYGILL, H. **Dicionário Kant**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000.
- CENCI, A.V. (Org.). **Temas sobre Kant**. EDIPUCRS, Porto Alegre, 2000.
- CERON, I. P.; REIS, P. (org.). **Kant - Crítica e Estética na Modernidade**. Ed. Senac, São Paulo, 1999.
- DAHLHAUS, C. **Analyse und Werturteil**. Schott, Mainz, Alemanha, 1970.
- _____. **Die Idee der absoluten Musik**. Bärenreiter, Kassel, Alemanha, 1994.
- _____. **Esthetics of Music**. Cambridge U.P., 1995.
- DUARTE, R. (Org.). **Belo, Sublime e Kant**. UFMG. Belo Horizonte, 1998.
- _____. (Org.). **Ensaio sobre música e filosofia**. A.E. Humanitas, São Paulo, 2007.
- DÜRR, W. **Sprache und Musik**. Bärenreiter, Kassel, Alemanha, 1994.

- DÜWELL, M. **Ästhetische Erfahrung und Moral.** Verlag Karl Alber, Freiburg, München, Alemanha, 1999.
- EISLER, R. **Kant Lexicon.** OLMS Verlag, Hildesheim, Alemanha, 1994.
- FERRY, L. **Homo Aestheticus.** Almedina, Coimbra, Portugal, 2003.
- EGGEBRECHT, H.H. **Musikalisches Denken.** Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, Alemanha, 1977.
- GUYER, P. **Kant and the Experience of Freedom.** Cambridge University Press, USA, 1993.
- _____. **The Cambridge Companion to Kant.** Cambridge University Press, 2008.
- GATZ, F.M. **MusikÄsthetik in ihren Hauptrichtungen.** Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart, Alemanha, 1929.
- GIORDANETTI, P. **Kant und die Musik.** Königshausen u. Neumann, Würzburg, Alemanha, 2005.
- HANSLICK, E. **Do belo musical,** Editora da Unicamp, Campinas, 1989.
- HIRSCH, F. **Das grosse Wörterbuch der Musik.** Verlag Neue Musik Berlin, Alemanha, 1985.
- HÖFFE, O. **Immanuel Kant.** Verlag C.H. Beck, Alemanha, 2000.
- HUGHES, F. **Kant's Aesthetic Epistemology, Form and World.** Edinburgh University Press, Grã Bretanha, 2007.
- JIMENEZ, M. **O que é estética.** Ed. Unisinos, 1999.
- JUNG, C.G. **O espírito na arte e na ciência.** Ed. Vozes, Petrópolis, 1987.
- KANT, I. **Dissertação de 1770.** Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Portugal, 1985.
- _____. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes.** Porto Editora, 1986.
- _____. **Crítica da Razão Pura.** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2ª Ed., 1989.
- _____. **A religião nos limites da simples razão.** Edições 70, Lisboa, 1992a.
- _____. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Portugal, 1992b.
- _____. **Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita.** Martins Fontes, 2004.
- _____. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.** Papirus, Campinas, 1993.

- _____. **Duas Introduções à Crítica do Juízo.** Org. Ricardo Terra, Editora Iluminuras Ltda., São Paulo, 1995.
- _____. **Werke in sechs Bänden.** Heraus. von Wilhelm Weischedel, Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.
- _____. **Lógica.** Biblioteca Tempo Universitário, 1999.
- _____. **Manual dos cursos de Lógica Geral.** Editora da Unicamp, 2003.
- _____. **Crítica da Razão Prática.** Martins Fontes, São Paulo, 2002.
- KARBUSICKY, V.(Org.). **Sinn und Bedeutung in der Musik.** Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Alemanha,1990.
- KIVY, P. **Music alone.** Cornell U.P., 1990.
- _____. **The fine art of repetition.** Cambridge University Press, USA, 1993.
- _____. **Introduction to a Philosophy of music.** Clarendon Press, Oxford, USA, 2002.
- _____. **New essays on musical understanding.** Clarendon Press, Oxford, USA, 2005.
- KLUGE, F. **Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.** W de G, Berlin, Alemanha, 2002.
- KULEMKAMPFF, J. **Kants Logik des ästhetischen Urteils.** Vittorio Klostermann, Frankfurt, Alemanha, 1978.
- _____. **Musik bei Kant und Hegel.** in HegelStudien, Band 22, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, Alemanha, 1987.
- LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia.** Martins Fontes, 1999.
- LANGER, S. **Sentimento e Forma.** Ed. Perspectiva, São Paulo, 1980.
- _____. **Filosofia em Nova Chave.** Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.
- LAZAROFF, A. **The Kantian Sublime: Aesthetic Judgment and Religious Feeling.** in Kant studien, Heft 2, 1980.
- LEBRUN, G. **Kant e o Fim da Metafísica.** Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- _____. **Sobre Kant.** Iluminuras, São Paulo, 2001.
- LEIDER, K. **Kritik an den drei Kritiken Kants.** Drei Eulen Verlag, Hamburgo, Alemanha,1977.
- LISSA, Z. **Aufsätze zur Musikästhetik.** Henschelverlag, Berlin, Alemanha, 1969.
- LISTOWEL, Conde de. **História Crítica de la Estética Moderna.** Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1954.

- LIPPMAN, E. A.. **The Philosophy & Aesthetics of Music**. Un. of Nebraska Press, 1999.
- LOPARIC, Z. **A finitude da razão: observações sobre o logocentrismo kantiano**. in **200 Anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant**, UFRG, 1992.
- _____. **Analytica**. "O fato da razão", vol. 4 N° 1, 1999.
- _____. **Studia Kantiana**. "Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos" in vol.3 n° 1, 2001.
- _____. **A semântica transcendental de Kant**. Coleção CLE, N° 29, Unicamp, 2002.
- PARRET, H. **Le sublime du quotidien**. Editions Hadès-Benamins, Paris, 1988.
- PEREZ, D.O. (org.). **Kant no Brasil**. Ed. Escuta. São Paulo. 2005.
- RECKI, B. **Ästhetik der Sitten**. Vittorio Klostermann, Frankfurt, Alemanha, 2001.
- ROHDEN, V. (coord). **200 Anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant**. UFRG, 1992.
- ROHMER, E. **Ensaio sobre a Noção de Profundidade na Música**. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1997.
- ROSCHER, W. **Musik, Kunst, Kultur als Abenteuer**. Bärenreiter, Kassel, Alemanha, 1994.
- ROSENFELD, D.L. (Editor). **Ética e Estética**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.
- SCHÖNRICH, G; KATO, Y.(Org.). **Kant in der discussion der Moderne**. Suhrkamp. Frankfurt, Alemanha, 1997.
- SCHULTZ, U. **Kant**. Rowohlt Verlag, Hamburg, Alemanha, 1997.
- SCRUTON, R. **The Aesthetics of Music**. Oxford University Press, 1999.
- SPONHEUER, B. **Musik als Kunst und nicht Kunst**. Bärenreiter, 1987.
- TEICHERT, D. **Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft**. Schöningh Paderborn, Alemanha, 1992.
- TERRA, R. (Editor). **Studia Kantiana**. vol. 2 N. 1, Set. 2000.
- _____. **Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant**. Editora UFRJ, 2003.
- THOUARD, D. **Kant**. Ed. Estação Liberdade Ltda, São Paulo, 2001.
- VANCOURT, R. **Kant**. Edições 70 Lisboa, s.d.
- VERNEAUX, R. **Le vocabulaire de Kant**. Aubier Montaigne, Paris, 1973.

VORLÄNDER, K. **Immanuel Kant - Der Mann und das Werk.** Fourier Verlag, Hamburg.2003.

WILFERT, J. **Kant.** Ellipses, Paris, 1999.

WOOD, A.W. **Kant.** Blackwell Publishing, USA, 2005.