

4 Conclusão

A história da estética musical entre os séculos XVIII e XIX passa por diversas concepções. Primeiramente, o juízo da música passa pela impossibilidade de um belo musical a partir da *Crítica da Faculdade de Juízo*. Para Kant, a música se restringe ao movimento de ânimo e aos afetos que o compositor transmite em seu material. A arte musical se relaciona mais ao gozo do que à cultura, o que restringe seu juízo ao plano do agradável.

Se, contrariamente, se apreciar o valor das belas artes segundo a cultura que elas proporcionam ao ânimo e tomar como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade do juízo têm de concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as belas artes o último lugar (assim como talvez o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo a sua amenidade), porque ela simplesmente joga com sensações¹

O único parágrafo em que Kant vislumbra um possível juízo belo para a música é no §51, quando se discute a relação entre a matemática e sua proximidade com o material musical composto. Contudo, tal juízo está apenas na composição matemática do material e não na audição do espectador comum; aquele que não possui nenhum conhecimento de técnicas composicionais.

No jogo de sensações e movimento de ânimos promovidos pela música segundo a crítica da faculdade do juízo, encontra-se uma agradável autofruição que apresenta um perigo para o estatuto belo. Se para Kant a beleza é símbolo do moralmente bom, a agradável autofruição musical pode se relacionar ao gosto bárbaro; este precisa da mistura de atrativos e comoções para a complacência tal como descrito no §13. Portanto, o juízo de gosto a partir da audição de uma música seria dotado de interesse e parcialidade, fato que o distinguiria do juízo de gosto puro, aquele cuja conformidade a fins se encontra apenas a forma.

O livre jogo reflexivo entre a faculdade da imaginação e a faculdade do entendimento apresenta tal complexidade que até mesmo Kant se encontra incerto ainda no primeiro parágrafo da CFJ. Nele, a distinção de algo como belo ou não,

¹ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 174.

refere-se à representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento).

Ao se deparar com a música - arte abstrata por excelência - Kant não hesita da mesma utilização dos “parênteses” ao evidenciar sua dificuldade em classificá-la como arte agradável:

Somente de acordo com o primeiro modo de explicação a música será representada inteiramente como arte bela; de acordo com o segundo, porém, como arte agradável (pelo menos em parte).²

Nas linhas da CFJ, o movimento de ânimo produzido pela música é mais gozo do que cultura. Kant escreve que o atrativo musical, que se deixa comunicar universalmente, parece repousar sobre o fato de que cada expressão da linguagem possui no conjunto um som que é adequado ao seu sentido.

Que este som mais ou menos denota um afeto do falante e reciprocamente o produz no ouvinte, que então inversamente incita também neste a idéia que é expressa na linguagem com tal som; e que, assim como a modulação é por assim dizer uma linguagem universal das sensações compreensíveis a cada homem, a arte do som exerce por si só esta linguagem em sua inteira ênfase, a saber, como linguagem dos afetos, e assim comunica universalmente segundo a lei da associação as idéias estéticas naturalmente ligadas a ela.³

Kant defende que a arte musical transmite afetos específicos por meio dos sons utilizados em cada música. Portanto, cabe ao compositor a escolha de qual afeto será usado em cada um de seus trabalhos. No perigo da escolha desses afetos a serem transmitidos para os ouvintes através de uma arte abstrata, ou seja, arte que não possui forma “visual” definida e, conseqüentemente, onde a faculdade da imaginação parece estar mais “ativa” que a faculdade do entendimento, repousa a impossibilidade do belo musical.

Eduard Hanslick fará oposição contundente à relação entre o belo musical e possíveis afetos transmissíveis pela música. Seu objetivo primeiro é afastar a música de um possível domínio obscuro do sentimento que sujeita a arte musical aos afetos. A *Crítica da Faculdade do Juízo* parece muitas vezes sugerir esse

² KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 170.

³ Ibid., p. 173.

domínio. Hanslick escreve que os estetas defendem que a música, assim como qualquer obra de arte, deve provocar sentimentos. Porém, segundo Hanslick, essa não é a finalidade primeira de nenhuma obra de arte. A obra de arte musical se relaciona primeiramente à *fantasia* como modo de apreensão da obra anterior ao interesse e ao desinteresse kantiano. Heidegger distingue o desinteresse kantiano de uma indiferença equivocadamente interpretada dessa maneira por Schopenhauer.

Mas perguntemos agora: será essa livre permissão, esse deixar o belo ser como o que ele é equivalente a uma suspensão da vontade, a uma indiferença? Ou será que esse livre favor não é, antes, o empenho supremo de nossa essência, a libertação de nosso si mesmo para a restituição livre do que tem dignidade própria em si, a fim de que ele só o tenha puramente? ⁴

Na determinação do belo kantiano como objeto do deleite desinteressado, Kant propõe um movimento ativo que desvencilha qualquer comportamento estético predeterminado que impediria qualquer ligação essencial com o objeto. Hanslick fundamenta seu conceito de fantasia, como instância anterior a qualquer movimento ativo, ela é simples e pura apreensão e contemplação. Contemplação esta que se relaciona ao intelecto, mostrando assim a influência iluminista do autor.

A fantasia seria responsável não por observar afetos, mas, antes de tudo, apreender a música para além de meramente sons e ruídos cotidianos; como formas sonoras em movimento. O elemento primeiro da música é a eufonia: melodias e harmonias de sonoridade agradável ou justa, e sua essência, o ritmo. O agradável aqui é lido como possibilidade de despertar atenção e não possui relação com o agradável kantiano. Já o ritmo se encontra em concordância com uma construção simétrica regular com movimento alternante de membros singulares no compasso. A simetria musical é possível de ser detectada a partir da natureza que, se não produz música, pelo menos fornece ferramentas através da série harmônica que nos ajudam a distinguir uma bela composição de uma má composição.

⁴ HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, p. 100.

Portanto, Hanslick não concorda com uma leitura kantiana de que os afetos estão contidos no interior da música, e muito menos na possível transmissão de afetos do compositor para o espectador. Tal leitura é possível a partir do §53 CFJ quando Kant escreve sobre a arte do som:

O seu atrativo, que se deixa comunicar tão universalmente parece repousar sobre o fato de que cada expressão da linguagem possui no conjunto um som que é adequado ao seu sentido; que este som mais ou menos denota um afeto do falante e reciprocamente também o produz no ouvinte, que então inversamente incita neste a idéia que é expressa na linguagem com tal som.⁵

Segundo Hanslick, a única coisa possível de ser transmitido em música, cujo conteúdo e forma estão amalgamados, são formas sonoras em movimento. O livro *Do Belo Musical* apresenta certa omissão no desenvolvimento de conceitos amplamente discutidos pelo autor; não é possível encontrar uma definição precisa para os conceitos de *liberdade*, *história*, *espírito* e *linguagem* segundo Eduard Hanslick. As críticas à Hegel apresentam certo desconhecimento da filosofia hegeliana. Contudo, o livro consegue realizar uma crítica contundente ao estatuto musical vigente.

Hanslick defende a música como uma das mais belas artes por ser genuinamente uma criação do espírito por sua singularidade de arte abstrata. Da mesma maneira, Schopenhauer não mede esforços para tratar a música da forma mais elogiosa possível, elevando-a a arte mais bela de todas. Para ele, a música se encontra separada das demais artes, pois embora não conheçamos no material musical uma cópia ou repetição do mundo, seu efeito discorre sobre o mais íntimo do homem.

Após tudo isso, ia dizer, notamos que uma bela arte permaneceu excluída de nossa consideração e tinha de permanecê-lo, visto que, no encadeamento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada das demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma idéia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem.⁶

⁵ KANT, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 173.

⁶ SCHOPENHAUER, A., *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 336.

A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Idéias, mas cópia da vontade mesma, cuja objetividade também são as Idéias. Justamente por isso o efeito da música é o mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência.⁷

Schopenhauer procede de maneira análoga a Hanslick ao dizer que elementos do universo musical como melodia, harmonia e ritmo são possíveis de serem apreendidos pelo ouvinte comum de tal forma que possibilite o ajuizamento do belo musical. Sua descrição de tais elementos é, contudo, mais técnica e mais profunda daquela proposta por Hanslick. Tal afirmação se evidencia na passagem a seguir:

Do modo mais pesaroso se movimenta o contrabaixo, representante da massa mais bruta: seu ascenso e descenso ocorre apenas em grandes intervalos, em terças, quartas, quintas, jamais em UM tom, a não ser que haja transposição do baixo por duplo contraponto.⁸

Em seus cursos de Estética, Hegel também discute o estatuto musical desde a arquitetura como arte mais incompleta, até a poesia que realiza a síntese superior, a interioridade espiritual. Para Hegel, a música baseia-se no princípio da percepção da alma por si mesma e em si mesma, dirigindo-se à mais profunda interioridade subjetiva. A música não está nem na base e nem no topo da hierarquia das belas artes segundo Hegel, mas ocupa posição elevada.

Os cursos de estética hegelianos inauguram uma discussão sobre a música que nem Kant, nem Hanslick, nem Schopenhauer discutem em seus textos; a saber: a importância da dimensão temporal no acontecimento musical. Hegel diz:

Num tema musical, esgota-se rapidamente o sentimento expressado; se porém se desenvolve, de modo a criar novas oposições e acordes, então essas repetições, subterfúgios e introdução de outras tonalidades podem facilmente surgir à razão como superfluidades, que fazem parte da elaboração musical pura e da identificação com as múltiplas diferenças harmônicas.⁹

⁷ Ibid., p. 339.

⁸ Ibid., p. 340

⁹ HEGEL, G, W, F., *Curso de Estética: o sistema das artes*, p. 295.

Na utilização de palavras como repetição, sucessão, encadeamento, desenvolvimento e desaparecimento, Hegel inaugura a discussão do elemento temporal na caracterização do fenômeno musical. Tal exposição presente em seus cursos de estética fica ainda mais evidente a partir da seguinte afirmação:

Mas se o elemento sonoro se mostra mais apto que os outros elementos sensíveis em exprimir a essência simples e íntima de um conteúdo é porque o som, em vez de se concretizar para formar figuras espaciais e de se impor pela sólida variedade das justaposições e separações, pertence antes ao *domínio ideal do tempo* e não implica, por consequência, diferença entre a interioridade simples e a figura ou manifestação concreta e temporal.¹⁰

O acontecimento musical se dá imerso no tempo. É a partir da repetição das partes proporcionada pela dimensão temporal que a música consegue ser percebida em sua forma. No entrelaçamento do tempo cronológico com o tempo (pulsção) se encontra a forma musical. A pulsção é assim denominada já que a batida do coração se torna referência para se conduzir a velocidade das músicas. Na pulsção encontra-se o coração, a vida do fenômeno musical. Portanto, o tempo da música não é apenas o tempo cronológico, ele também é pulsção, andamento.

No entrelaçamento do tempo cronológico com o tempo–pulsção encontra-se a forma musical. Na pulsção encontra-se o coração, a vida do fenômeno musical. O fim de uma música corresponde ao fim da pulsção, corresponde à morte da música. Por mais que o compositor trabalhe elementos técnicos de composição, o fim da música se dá de forma inesperada, o fim da pulsção é o fim da vida. É importante ressaltar a provável impossibilidade da segunda audição de uma sinfonia por um mesmo ouvinte contemporâneo ao século XIX, pois os fonogramas não existiam. Para que música fosse ouvida, era necessário alguém interpretá-la. Assim, a ópera mobilizava uma enorme quantidade de músicos que muito dificilmente estariam disponíveis novamente numa outra época. As execuções de sinfonias eram verdadeiros eventos singulares, acontecimentos que o público guardava em sua memória com plena certeza de sua fugacidade e singularidade. Após o término súbito da música, todos que se encontram na sala

¹⁰ Ibid., p. 303.

de concerto voltam para suas casas certos de terem presenciado um momento singular, assim como a própria vida.

Uma efetiva discussão sobre o belo musical seja ela a partir de movimento de ânimo associado a afetos, seja pelo reconhecimento de formas musicais em movimento, aponta primeiramente para uma discussão sobre a importância das possíveis relações da constituição do material musical com o tempo e seus possíveis desdobramentos. Nem Kant e nem Hanslick foram capazes de enxergar tal importância em seus respectivos trabalhos ao tratar do belo musical. Não obstante essa não observação da dimensão temporal nas abordagens da música em Kant e Hanslick, mais grave neste segundo por ter se concentrado no belo musical, esta dissertação procurou analisar as dificuldades intrínsecas à forma musical no que tange a qualificação da beleza. Esta dificuldade talvez seja a própria força estética da música, sua inadequação à estrutura representacional tão presente nas discussões sobre a forma nos autores tratados. Uma forma sem representação, como livre-jogo de faculdades e conteúdos sonoros, talvez seja o próprio acontecer do belo através da música.