

### 3 A cisão moderna e a autonomia do belo

#### 3.1 A redefinição da arte e da linguagem

As ideias românticas acerca dos encontros e desencontros entre música e linguagem, em sua distinção diante da posição classicista, são tributárias de três importantes transformações no âmbito do pensamento e da arte. Em primeiro lugar, a autoconsciência filosófica da cisão entre sujeito e objeto, interioridade pensante e exterioridade sensível, que colocou em dúvida a legitimidade e a possibilidade de um conhecimento efetivo da natureza por parte do homem. Em segundo, o novo modo de se pensar a linguagem, inaugurado por Hamann e Herder, por influência de pensadores ingleses como Shaftesbury e James Harris. Ela deixa de ser concebida como um simples meio de transmissão de ideias que lhe são pré-existentes para ser afirmada como uma instância produtiva de sentido. Em terceiro – e para os fins do presente trabalho, trata-se da transformação mais relevante –, a autonomia da arte proposta, principalmente, por Moritz e Kant. Na esfera de sua autonomia, a arte adquire um lugar próprio para articular as questões gnosiológica e linguística, se afirmando, no Romantismo, como um tipo de expressão superior da verdade. É nessa nova condição da arte que a música adquire sua preponderância como “linguagem do inefável”.

Sendo assim, o presente capítulo realizará uma digressão com relação à matéria propriamente musical, de modo a estabelecer esses pressupostos históricos e filosóficos que embasaram e motivaram as reflexões românticas acerca da arte dos sons.

No que se refere à primeira questão, da autoconsciência filosófica da cisão entre homem e natureza, o ponto nevrálgico pode ser localizado no pensamento cartesiano, o qual determinou os pilares racionalistas do Iluminismo e da poética

neoclassicista francesa, mas também plantou a semente de sua dissolução. Ao pôr em dúvida todas as experiências, intuições e pensamentos, a fim de se libertar das falsas convicções advindas dos sentidos, das paixões e da tradição para alcançar verdades universais e necessárias, a primeira certeza indubitável encontrada por Descartes foi a da existência do *eu* enquanto ser pensante, pois o próprio ato de duvidar seria uma comprovação de sua existência. Em vista disto, o projeto cartesiano de reconstituição do mundo sobre bases seguras e imutáveis partiu desse novo ponto arquimediano: o sujeito. A estrutura do mundo físico passa a ser reduzida a configurações idênticas à estrutura mental humana. A razão universal compartilhada de modo uniforme entre todos os homens se torna o médium de integração com a Natureza, submetida ela mesma às leis racionais imutáveis, cujo ideal máximo é o conhecimento matemático.

No pensamento ilustrado dos séculos XVII e XVIII, a dualidade entre sujeito pensante e mundo é amortizada por essa subsunção do todo à uniformidade das leis da razão. Como descreve Benedito Nunes, não só as leis físicas, mas também

as leis civis, as leis políticas e as normas do bom gosto, particularizam, de acordo com a perspectiva de um causalismo mecanicista, nos domínios contíguos das coisas naturais, da sociedade e da cultura, “as relações necessárias que derivam da natureza das coisas” – natureza imutável e eterna a que se referiu d’Alambert na Enciclopédia, sujeita às mesmas regras, independentemente das entidades metafísicas, e a que se ajustam, pela trama contínua da linguagem, ligando os conceitos às coisas, as palavras aos objetos, o sistema de representações do espírito humano e o sistema do universo.<sup>1</sup>

Desse modo, pode-se dizer que o racionalismo de Descartes foi uma das principais fontes da força adquirida pela poética classicista na França dos séculos XVII e XVIII. A subsunção das leis naturais e humanas a uma instância universal e atemporal (a razão) redundou na disciplina canônica do gosto clássico. Daí derivou também a necessidade de se apontar a dimensão físico-matemática da música, de modo a legitimá-la enquanto forma artística mimética. Como foi visto anteriormente, tal impulso, prenunciado por Zarlino, adquire preponderância a partir do próprio Descartes, em seu *Compendium Musicae*, e chega ao auge com as pesquisas de Rameau sobre a natureza da consonância e da harmonia. Em seu *Tratado de harmonia* (1722), o compositor francês defende a música como uma

<sup>1</sup> GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp. 56-57.

“ciência que deve ter regras estabelecidas; estas devem derivar de um princípio evidente que não se pode revelar sem a ajuda da matemática.”<sup>2</sup>

Por outro lado, o mergulho de Descartes na interioridade subjetiva a fim de responder à sua dúvida radical terminou por suscitar uma nova dúvida. Como descreve Hannah Arendt, a constituição da verdade a partir das leis da razão levou à crença de “havermos reencontrado a unidade do universo, apenas para sermos vitimados pela suspeita de que o que encontramos talvez nada tenha a ver com o macrocosmo ou com o microcosmo, que lidamos apenas com os padrões de nossa própria mente”<sup>3</sup> De fato, a adequação entre o sujeito pensante e o mundo exterior permaneceu como um problema para a filosofia. Não à toa, a partir de Descartes, a grande questão filosófica passa a ser a definição dos limites do conhecimento e do papel dessa subjetividade emergente, de que modo poderia haver uma ligação e adequação efetivas entre a interioridade pensante e a exterioridade sensível, entre homem e natureza.

Em vista de sua própria incerteza e assolada pela reivindicação dos direitos do sentimento e da subjetividade individual por parte de pensadores como Rousseau e Herder, em meados do século XVIII, o edifício racionalista, juntamente com o paradigma classicista de arte que lhe era subjacente, passa a ficar insustentável. A razão, entendida como órgão apto a receber a verdade, cede lugar às capacidades ativas do espírito humano, dentre elas a imaginação como faculdade produtora de sentido a partir do sujeito.

Em *O espelho e a lâmpada*, analisando mais detidamente a poesia e a crítica poética inglesas entre os séculos XVIII e XIX, o crítico literário M. H. Abrams identifica essa transição a partir de “duas metáforas comuns e antitéticas da mente, uma comparando-a a um refletor de objetos externos, a outra comparando-a a um projetor luminoso que contribui com os objetos que percebe.”<sup>4</sup> A mente passa a ter um papel ativo e criativo na percepção do mundo e, com isso, a poesia deixa de ser o reflexo de uma verdade pré-existente para se tornar, de um lado, a expressão da visão de mundo e dos sentimentos do poeta e, de outro, a constituição de uma “segunda natureza”, criada pela imaginação e pelo gênio do artista. Nesse cenário em que se desenha uma inevitável cisão entre

<sup>2</sup> FUBINI, *Op. Cit.*, 2008, p. 117.

<sup>3</sup> ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense. Universitária, 2007, p. 355.

<sup>4</sup> ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 16.

homem e natureza, a arte começa a se desprender de sua submissão à verdade dada e passa a reivindicar uma esfera autônoma de reconhecimento.

A mesma metáfora do espelho e da lâmpada poderia ser aplicada à reflexão sobre a linguagem. A partir da segunda metade do século XVIII, passa-se a vislumbrar nela uma potência produtiva de sentido que excede a mera representação. Na *Metacrítica sobre o purismo da razão* (1784), influenciado pelos ingleses Shaftesbury e James Harris, o filósofo místico Johan Georg Hamann defende que “a inteira faculdade de pensar repousa sobre a linguagem”<sup>5</sup>, sendo esta a raiz que une os dois troncos do conhecimento: sensibilidade e entendimento. Ao invés de ser considerada simplesmente o invólucro das ideias, a linguagem é afirmada como o órgão pelo qual qualquer ideia pode ser concebida.

Essa nova concepção de linguagem, desenvolvida também por Herder e, posteriormente, por Humboldt, se confronta radicalmente com a visão corrente até então. É ilustrativo comparar a afirmação do pensador inglês George Berkeley no seu *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano* (1710) de que seria “necessário apenas descerrarmos a cortina das palavras, para avistar em toda a sua clareza e pureza a árvore do conhecimento, cujos frutos são excelentes e estão ao alcance de nossa mão”<sup>6</sup> e a defesa do papel ativo e indispensável da linguagem na formação do conhecimento por parte de Humboldt, já no início do século XIX:

A palavra, imprescindível para que o conceito se torne um indivíduo do mundo do pensamento, acrescenta a este conceito uma parcela importante de sua própria significação, e na medida em que define a ideia, a palavra também a aprisiona dentro de determinados limites... Considerando-se a dependência mútua de pensamento e palavra, toma-se evidente que as línguas não são meios de representar a verdade já conhecida, e sim, antes de mais nada, meios de descobrir a verdade até então desconhecida.<sup>7</sup>

Dentro desse quadro no qual o fortalecimento do papel das capacidades ativas do espírito reorienta o modo de se conceber tanto a arte quanto a linguagem, as ideias do escritor Karl Phillip Moritz surgem como um importante marco teórico. Amigo de Goethe e professor de figuras importantes do Romantismo como Wackenroder, Tieck, Jean Paul, Schelling e Friedrich Schlegel, Moritz articulou, ao longo de alguns de seus ensaios e artigos, sua reflexão acerca da linguagem com a ideia de uma autonomia do belo,

<sup>5</sup> HAMANN, Johann Georg. “La metacrítica sobre el purismo de la razón pura”. In: *Qué es ilustración?*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 40

<sup>6</sup> BERKELEY apud CASIRER, Ernst *A Filosofia das formas simbólicas: a linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 110.

<sup>7</sup> HUMBOLDT apud CASIRER, *Ibidem*, p. 145.

estabelecendo um parentesco entre ambos enquanto modos de desvelamento do mundo ao homem. Assim coloca Moritz em seu diário de viagem à Itália:

Como nós não possuímos nada de mais elevado do que a linguagem, por meio da qual se revela a nossa força pensante como a parte mais nobre de nosso ser, então colocamos o belo no ponto mais elevado, quando dizemos que ele como que nos fala por meio de uma linguagem superior.<sup>8</sup>

Tal posição permite colocar Moritz como um importante precursor do pensamento romântico, especialmente no que se refere à música. Quando, poucos anos depois, Wackenroder a descreve como uma linguagem superior que “alguém poderia considerar como sendo a linguagem dos anjos”<sup>9</sup>, é possível perceber um claro eco das ideias de Moritz, embora a posição específica deste a respeito da música seja antes um reflexo da poética retórica afetiva então vigente. Na novela *Andreas Hartknopf*, texto onde o autor trata mais demoradamente da arte dos sons, ele a descreve como a linguagem dos afetos, capaz de comunicar ao ouvinte determinados sentimentos, como revela o seguinte trecho:

Hartknopf sacou a flauta de seu bolso e acompanhou o magnífico recitativo de seus ensinamentos com acordes apropriados. Enquanto fraseava, traduzia a linguagem da razão para a linguagem dos sentimentos e para isto se servia da Música. [...]

Como é possível expressar a solenidade e a dignidade mediante ritmos regulares, os sentimentos animados mediante ritmos irregulares, a felicidade mediante três ou quatro notas breves entre duas mais largas [...]? Em que reside a semelhança entre os símbolos e a coisa designada?

Quem o descobrir, terá a capacidade de inventar um alfabeto para a linguagem das emoções, com o qual poderão se criar mil obras magníficas. (Quando a música dos mortais deixa de seguir a Grande Natureza e de imitá-la, não se converte no chocalho de um menino?)<sup>10</sup>

Moritz coloca o problema da relação entre música e linguagem e, de certo modo, resume as questões levantadas ao longo do século XVIII. A arte dos sons aparece com uma estruturação discursiva análoga a um texto, contudo não expressa ideias, mas afetos. É afirmada também a ligação natural direta entre sons musicais e afetos representados, ainda que tal ligação seja insondável. Deste modo, Moritz deixa no ar a questão central da reflexão sobre música ao longo da poética classicista: “Em que reside a semelhança entre símbolo [sons musicais] e coisa designada [sentimentos]?”

<sup>8</sup> MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007, p.128.

<sup>9</sup> WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Confessions and Phantasies*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2014, p. 180.

<sup>10</sup> MORITZ *apud* BONDS, *Op.Cit.*, 2014, pp. 93-94.

Como se vê, a sua posição específica sobre a música não possui grande originalidade, antes reproduzindo que se contrapondo às ideias então correntes de música como linguagem dos afetos. Por outro lado, suas reflexões acerca da autonomia do belo e do papel revelador da linguagem exerceram uma influência decisiva pensamento romântico musical.

A linguagem tem papel central no pensamento de Moritz, pois é ela que permite a passagem do caos à ordem. Nos ensaios *A festa da criação e Nova hipótese da história da criação segundo Moisés*, o autor faz uma analogia entre a palavra criadora de Deus e a palavra nomeadora do homem. Assim como Deus criou o mundo por meio da palavra, o mundo só aparece para o homem quando este passa a diferenciar e nomear. Esse ato nomeador nasce de uma dupla pressão: de um lado há o pensamento com sua necessidade intrínseca de criar identidade, de dirigir-se ao *é*, e, de outro, as diferenças das próprias coisas do mundo que reivindicam seu reconhecimento.

É porque aprendemos a nomear o todo e o singular na natureza que ficamos sempre mais familiarizados com seu aspecto (...) É certo que essa diferença já reside nas coisas mesmas, cada uma das quais traça de algum modo os limites de seu âmbito. Mas a linguagem precisa antes definir essa diferença, porque ela nos escapa no exato momento em que a percebemos.<sup>11</sup>

Por meio da linguagem, do ato de diferenciar e nomear, o homem realiza a passagem do aglomerado de sensações confusas à consciência de um mundo composto de diversos particulares ordenados em um grande todo. E sendo este vislumbre *do todo no particular e do particular no todo* o grande fim espiritual do homem, a linguagem é, para Moritz, “a parte mais nobre de nosso ser”.

Todavia, por mais que a linguagem, ao longo de seu desenvolvimento, tenha sido capaz de compreender cada vez mais os particulares vislumbrando neles a ordem e a referência a um grande todo, esta grande totalidade da Natureza permanece inacessível. A linguagem está irremediavelmente presa às determinações particulares dadas pelas palavras, estas simultaneamente revelam e ocultam a totalidade. É aí que reside a importância da contemplação do belo artístico, pois para Moritz cada “bela totalidade da arte é, em escala menor, uma marca do mais elevado belo no grande todo na natureza.”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> MORITZ *apud* SABINO. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia – Seleção, tradução, introdução e notas* (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 2009, p. 97.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 118.

As suas ideias a respeito da arte giram fundamentalmente em torno do conceito de *perfeito e acabado em si*, que aparece de modo mais detido a partir da distinção entre os prazeres com o belo e com o útil no *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito de perfeito e acabado em si*. O autor afirma aí que o prazer do útil está centrado no eu, o objeto só dá prazer na medida em que serve ao sujeito. Já no belo, o centro está no objeto: ele é um todo perfeito e acabado em si, cuja única finalidade é dizer a si mesmo. Assim, a fruição do belo arranca o homem do reino imperante da utilidade elevando-o a uma esfera de plenitude na qual ele se esquece de si para se perder na pura contemplação do objeto.

Desta forma, o conceito de belo identifica-se com o de uma totalidade autossuficiente. Segundo Moritz, o “artista deve procurar repor o fim – que na natureza é sempre exterior ao objeto – no interior desse mesmo objeto, e torna-lo assim completo em si próprio.”<sup>13</sup> Daí a sua crítica tanto ao uso de alegorias na criação artística quanto às tentativas de se descrever uma obra de arte. A alegoria é compreendida por Moritz como um tipo de signo pictórico, algo que aponta para fora da obra destituindo sua finalidade interna e fragmentando-a. Do mesmo modo, a descrição isola os elementos individuais da obra impedindo a apreensão da totalidade. Para o autor, “é um despropósito descrever as belezas de um poema linha a linha ao invés de lê-lo em voz alta, ou narrar por palavras um trecho musical que pode ser ouvido.”<sup>14</sup> O único caso em que a descrição de uma obra bela é possível é quando a própria descrição é também uma obra de arte bela e, por isso, emula a beleza da obra descrita, “ali onde a verdade dá lugar à poesia, e a descrição se torna uma coisa só com o descrito porque ela não existe apenas em razão do descrito, mas tem seu fim último em si mesma.”<sup>15</sup>

Outro conceito relevante para a compreensão do belo artístico para Moritz é o de *imitação formante*. Ele é usado pelo autor para demarcar a sua distinção diante da teoria da imitação em voga no século XVIII. Embora mantenha a ideia de que a arte deve imitar a natureza, os significados de imitação e de natureza são inteiramente diversos. Para Moritz, a natureza não é um conjunto inerte a ser representado em suas formas particulares pela arte a partir de regras ditadas pela

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>14</sup> MORITZ *apud* SABINO, *Op. Cit.*, 2009, p. 71.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 72.

tradição, mas uma totalidade dinâmica e criadora cujo fim é a própria manutenção da existência dessa totalidade. O que o artista imita, portanto, é essa potência configuradora. Ou seja, trata-se antes de uma emulação que de uma imitação propriamente dita.

A capacidade criadora do artista, por sua vez, também acaba produzindo um microcosmo da natureza, na medida em que a obra artística, ao ser uma totalidade perfeita e acabada em si, reflete o grande todo da natureza, que também tem sua finalidade em si próprio. Por isso Moritz qualifica a arte como uma linguagem superior. A linguagem verbal, embora nos permita sair do caos e ordenar o mundo, está presa ao reino das significações que, por sua vez, estão sempre limitadas ao particular. A arte, ao contrário, é como se dissesse simplesmente *é*, sem predicativos ou condicionamentos. Enquanto as palavras apontam sempre para *entes*, o belo, em sua autossuficiência, aponta para o próprio *ser*:

Nós somos nós mesmos é nosso pensamento mais elevado e mais nobre.-  
E de lábios mortais não pode ser dita palavra mais sublime sobre o belo que: *é!*<sup>16</sup>

Essas ideias de Moritz acerca do papel ativo da linguagem e da autonomia da arte têm repercussões importantes em autores românticos. Embora a sua posição específica a respeito da música seja um mero reflexo da posição dominante no período, a sua proposição da autonomia do belo, fundada no modo como a obra de arte diz a si mesma, revelando, com isso, uma verdade inalcançável à linguagem verbal tem importância decisiva na visão romântica de música como linguagem do inefável, tal como exposta, por exemplo, por Wackenroder e Tieck. De fato, a música parece ser a forma artística mais adequada à definição de Moritz do belo como o *perfeito e acabado em si*, ou seja, ao que não remete a nada exterior e que diz essencialmente a si mesmo. Enquanto a poesia está sempre se referindo a particularidades por meio de palavras, a arquitetura é sempre ligada à utilidade e as artes plásticas, nessa época, eram sempre representativas; a música instrumental é mesmo incapaz de representar qualquer objeto de modo claro, aliás, essa era a principal acusação que recaía sobre ela dentro da poética classicista. Essa obscuridade, então vista como deficiência, é aquilo que alça a música à condição de “rainha das artes” no

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 67.

Romantismo. Mas antes de adentrar propriamente no pensamento romântico acerca da música é preciso discorrer sobre o outro pilar sobre o qual ele se funda: o pensamento crítico de Kant.

### 3.2 Kant, um ponto de inflexão

No prefácio à segunda edição da *Crítica da razão pura*, Kant tece um elogio ao novo método da Ciência da Natureza:

Deram-se conta que a razão só compreende o que ela mesma produz segundo seu projeto, que ela teria que ir à frente com princípios dos seus juízos segundo leis constantes e obrigar a natureza a responder às suas perguntas. [...] E assim até mesmo a Física deve a tão vantajosa revolução na sua maneira de pensar apenas à ideia de procurar na natureza (não imputar), segundo o que a própria razão coloca nela, aquilo que precisa aprender da mesura e sobre o que nada poderia saber por si própria.<sup>17</sup>

O novo modo de ser da ciência, fundado na álgebra e nos experimentos controlados, é o ponto de partida do projeto crítico. Kant pretende levar adiante essa abordagem que procura na natureza apenas “o que a própria razão coloca nela” para lidar com as tarefas da Metafísica. Ao invés de tomar como prerrogativa que nossa intuição deve se adequar aos objetos a fim de alcançar um conhecimento objetivo deles, Kant propõe o movimento contrário: o de admitir que os objetos devem se regular pela natureza de nossas faculdades de conhecimento.

Mas esse novo olhar, que busca lidar com a tarefa imposta pela dúvida cartesiana, ou seja, restituir a segurança dos conhecimentos humanos acerca dos objetos exteriores ao sujeito, termina por retificar a cisão já previamente desenhada entre homem e natureza. Ao afirmar que os objetos só aparecem como fenômenos dentro do nosso modo de percebê-los, Kant marca também a incontornabilidade da mediação implicada na relação sujeito-objeto e nega, portanto, a possibilidade de um conhecimento das coisas-em-si. O homem só é capaz de perceber e conhecer as coisas dentro da estrutura estética e lógica do sujeito transcendental. Desta forma, a objetividade do conhecimento só pode ser fundada a partir da intersubjetividade: se a coisa-em-si se tornou inalcançável, voltando-nos reflexivamente sobre nossas faculdades transcendentais podemos

<sup>17</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 11.

conhecer universal e necessariamente a estrutura do mundo que elas nos apresentam. É justamente a essa tarefa que se propõe a crítica da razão pura.

Kant identifica dois troncos do conhecimento humano: sensibilidade e entendimento. Pela primeira, os objetos nos são dados à intuição já dentro de uma organização espacial e temporal. Pelo segundo, os objetos são pensados dentro de uma estrutura lógica e subsumidos em conceitos.<sup>18</sup> A faculdade responsável por sintetizar uma determinada forma com vistas à constituição de um conhecimento, realizando a mediação entre a sensibilidade e o entendimento, é a imaginação. No caso da proporção dessas faculdades com vistas ao conhecimento, no juízo determinante, a imaginação está sempre subordinada à legislação do entendimento. Mas Kant observou que essa relação nem sempre se dá desta maneira. É uma das razões que lhe levam a escrever a *Crítica da faculdade do juízo* e discorrer sobre a experiência do belo tanto na natureza quanto na arte.

Segundo Kant, na experiência do prazer com o belo o que se dá é um tipo de juízo que não é determinante, mas reflexivo. A imaginação representa uma forma como conforme a fins, ou seja, capta um múltiplo da intuição em concordância com uma unidade, mas o entendimento não consegue subsumi-la em um conceito. Há, então, um livre jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento que não se consuma na constituição de um conhecimento, mas que tem por finalidade simplesmente esse exercício reflexivo das faculdades, o qual proporciona o prazer.

Portanto, para Kant, o belo não está submetido a regras ou conceitos determinados e, tampouco, é simplesmente um prazer por afecção direta dos sentidos, mas é um prazer propiciado pelo livre jogo de nossas faculdades transcendentais de conhecimento. Se, como ele declara, todos os homens devem compartilhar das mesmas faculdades e de um sentido comum, é necessário imputar o assentimento universal. O que se dá, então, é uma autonomização do

---

<sup>18</sup> Cabe destacar a importância dos conceitos na constituição do conhecimento para Kant. Segundo ele, o “pensamento é o conhecimento mediante conceitos” e, portanto, “o conhecimento não é intuitivo, mas discursivo”. Aqui se mostra, implicitamente, um direcionamento para a valorização da palavra como constitutiva daquilo que é conhecido, ou seja, a atribuição de um papel ativo à linguagem. Por outro lado, o caráter apriorístico do sujeito transcendental relega a linguagem a uma posição secundária e é por isso que a filosofia da linguagem de Hamann e Herder se afirma em contraposição ao projeto kantiano, questionando o purismo da razão para afirmar a anterioridade da linguagem, a qual, segundo eles, é a raiz comum que une sensibilidade e entendimento e que Kant não conseguira vislumbrar.

belo, que não está mais subordinado a prescrições externas, mas que tem no ajuizamento do gosto seu espaço próprio de determinação. Num momento em que se disputava se o belo se reduzia a uma questão meramente idiossincrática (corrente representada, especialmente, pelo empirismo e sensualismo inglês) ou se obedecia a uma conformidade a leis objetivas universais (neoclassicismo francês), Kant funda outro caminho ao afirmar que o belo possui, sim, seu fundamento na subjetividade e, no entanto, reivindica um assentimento universal. Isso porque seu fundamento não reside no sujeito particular, mas no sujeito transcendental, ou seja, na estrutura subjetiva comum a todos os homens.

Os exemplos utilizados na definição do juízo de gosto são quase em sua totalidade referentes ao belo na natureza. O tratamento do belo artístico exige que Kant discorra sobre as suas especificidades. No entanto, mais do que um belo natural aplicado, o belo artístico apresenta um tipo de juízo de gosto radicalmente distinto, embora o próprio texto kantiano não marque explicitamente essa diferença.

Para compreender as diferenças que separam os dois modos de experiência do belo, é preciso, primeiramente, remeter à introdução da *Crítica da faculdade do juízo*. Nela, o autor explica a necessidade interna de seu sistema que o impulsionou a escrever uma terceira crítica. Segundo ele, a faculdade do juízo seria o elo capaz de unir os domínios prático e teórico da razão, os conceitos de natureza e de liberdade. Os juízos de gosto e teleológico são afirmados como formas pelas quais percebemos a adequação da natureza ao nosso entendimento, sendo o primeiro pelo sentimento de prazer e o segundo por uma dedução lógica.

A concebida concordância da natureza na multiplicidade das suas leis particulares com a nossa necessidade de encontrar para ela a universalidade dos princípios tem de ser ajuizada segundo toda a nossa perspicácia como contingente, mas igualmente como imprescindível para as nossas necessidades intelectuais<sup>19</sup>

A importância do juízo de gosto reside no fato de colocar como um princípio *a priori* a conformidade a fins formal da natureza segundo as suas leis particulares para a nossa faculdade de conhecimento. Ou seja, o prazer do belo é como uma confirmação de que a natureza se adequa à nossa faculdade de conhecer. E, mais que isso, o juízo de gosto puro do belo natural acaba tendo um parentesco analógico com o sentimento moral. No parágrafo 42, Kant explicita

<sup>19</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 19.

essa relação, encontrando nela a razão do interesse intelectual que nutrimos pelo belo.

[...] a admiração da natureza, que se mostra em seus belos produtos como arte, não simplesmente por acaso, mas por assim dizer intencionalmente, segundo uma ordenação conforme a fins sem fim; este, como não o encontramos exteriormente em lugar nenhum, procuramo-lo naturalmente em nós próprios e, em verdade, naquilo que constitui o fim último de nossa existência, a saber, a destinação moral<sup>20</sup>

A ausência de interesse ligada ao belo é análoga à ausência de inclinações ligada ao agir moral e, portanto, “o belo é o símbolo do moralmente bom”<sup>21</sup>. Mas essa conformidade a fins sem fim do belo - razão pela qual adquire tamanha importância no sistema kantiano, como ligação analógica dos conceitos de natureza e de liberdade – aparece de modo limitado na arte. Pois esta sempre pressupõe um fim na causa. Kant explicita essa deficiência da arte por meio de exemplos, destacando como belas flores ou o canto de um rouxinol perdem o encanto assim que percebemos que as flores são artificiais ou que o canto, na verdade, é entoado por uma pessoa que imita o passarinho. O fato de existir um fim mata a liberdade formal própria do belo natural.

Apesar disso, Kant chega a citar alguns exemplos de belezas livres criadas pela arte. No parágrafo 16, quando marca a diferença entre beleza livre (pura) e beleza aderente (que possui um fim e cujo fundamento da beleza é a adequação a esse fim), Kant afirma:

[...] os desenhos *a la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre o papel de parede etc. por si não significam nada; não representam nada, nenhum objeto sob conceito determinado, e são belezas livres. Também se pode computar como da mesma espécie o que na música denomina-se fantasias (sem tema), e até mesmo a inteira música sem texto.<sup>22</sup>

Seria então de se esperar que as artes mais valorizadas por Kant fossem a música instrumental e as pinturas e desenhos não representativos. Mas o que ocorre é justamente o contrário: a arte que ocupa o primeiro posto na hierarquia kantiana é a que possui maior carga conceitual, a poesia. Trata-se de uma importante pista de que o modo de juízo do belo artístico não é o mesmo que o do belo natural. Diferentemente deste, que é apenas o jogo de uma forma dada pela imaginação com o entendimento que não consegue aplicar-lhe um conceito, no belo artístico Kant afirma a necessidade de que a obra seja uma

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 71.

representação de uma coisa, tenha como fim a apresentação de um conceito, como condição de sua comunicabilidade. Ou seja, o juízo de gosto na arte nunca é puro, nem deve sê-lo.

Uma beleza da natureza é uma coisa bela; a beleza da arte é uma representação bela de uma coisa.[...]

Para ajuizar uma beleza da natureza enquanto tal, não preciso ter antes um conceito de que coisa um objeto deva ser [...] Se, porém, o objeto é dado como um produto da arte e como tal deve ser declarado belo, então deve ser posto antes como fundamento um conceito daquilo que a coisa deva ser [...] assim no ajuizamento de uma beleza da arte tem de ser tida em conta ao mesmo tempo a perfeição da coisa, que no ajuizamento de uma beleza da natureza absolutamente não entra em questão.<sup>23</sup>

Além disso, ao se referir às obras de arte, Kant destaca a importância das ideias estéticas. São elas que garantem que aquela forma não livre – pois submetida em alguma medida a uma conformidade a fins de representação – pode proporcionar um jogo livre das faculdades. Segundo Kant, ideia estética é:

(...) aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.<sup>24</sup>

Por isso, a importância do gênio na criação artística, é a partir dele que a obra pode ser dotada de ideias estéticas. Ele é “a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”.<sup>25</sup> Sendo assim, é algo que independe da vontade ou da consciência do artista, um dom natural.

Antes de Kant, o movimento *Sturm und Drang* já reivindicara o gênio como a fonte da liberdade criativa para a arte. Mas diferentemente da exacerbação pré-romântica que se opunha às normas e à reflexão em nome da liberdade genial, para Kant, o gênio sozinho é insuficiente para a criação da arte bela. O artista também deve possuir gosto, a capacidade de ajustar os impulsos da imaginação criativa do gênio à legalidade do entendimento. Deste modo, Kant afirma que embora existam, entre as artes, aquelas de gênio sem gosto e de gosto sem gênio, o que se almeja é justamente a junção dos dois, pois uma obra sem gênio é pobre em espírito, e uma obra sem gosto pode levar a disparates.

Após abordar a questão do gênio, Kant afirma que as ideias estéticas existem também no belo da natureza. Nesse caso, ela é despertada a partir da

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 168.

<sup>24</sup>*Ibidem*, pp.170-171

<sup>25</sup>*Ibidem*, p.163.

“simples reflexão sobre uma intuição dada”. Já no caso da arte, a “ideia tem de ser ocasionada por um conceito do objeto”<sup>26</sup>. A partir dele, as ideias estéticas

ampliam esteticamente o conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais, ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação.<sup>27</sup>

[...] Em uma palavra, a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla o espírito.<sup>28</sup>

Este é um ponto chave do pensamento kantiano acerca da arte. Enquanto as ideias estéticas do belo natural decorrem da reflexão sobre uma intuição dada, no caso do belo artístico elas são derivadas da forma de exposição de um conceito pela qual este é ampliado até o ponto em que as palavras não conseguem mais dar conta inteiramente dele, levando o pensamento a se elevar às ideias da razão. O fundamento do belo natural reside na intuição puramente formal que não cabe em conceitos, enquanto que o fundamento do belo artístico é a reflexividade que amplia os conceitos apresentados até o limite do indizível. Não à toa, a divisão das belas artes se dá a partir dos diferentes modos de expressão que o homem usa para se comunicar e quanto mais essa comunicação permite um jogo conceitual, mais valorizada é a forma artística.<sup>29</sup> Daí decorre, em grande medida, a posição problemática da música no pensamento kantiano.

Na hierarquia das artes proposta na *Crítica da faculdade do juízo*, a arte dos sons se encontra numa posição ambivalente. De um lado, é valorizada por sua capacidade de atuar sobre o ânimo e, nesse sentido, encontra-se abaixo apenas da poesia. De outro, no que se refere ao alargamento das faculdades, se encontra na última posição, pois, segundo Kant, é um mero jogo de sensações, “mais gozo que cultura”. A força sensível da música que a torna tão poderosa para mover o ânimo, ao mesmo tempo, também a aproxima perigosamente do prazer do agradável. O filósofo chega a citá-la como um exemplo desse tipo ao se referir à música de

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>29</sup> Uma objeção a essa interpretação mais conceitual do belo artístico kantiano em prol de uma visão formalista seria a partir da afirmação do autor de que “em toda arte bela, o essencial consiste na forma”. Mas aqui, forma é colocada em oposição à matéria, a saber, aquilo que apraz diretamente na sensação, o agradável. De qualquer modo, a forma, de fato, tem um papel central no belo artístico, pois é através dela, do modo de exposição dos conceitos, que estes são vivificados.

mesa, “uma coisa singular, que deve entreter somente como um rumor agradável a disposição dos ânimos da alegria e, sem que alguém preste a mínima atenção à sua composição, favorece a livre conversação entre um vizinho e outro.”<sup>30</sup>

O que garante que a música ultrapasse a sua condição de arte agradável para ser caracterizada como arte bela é a possibilidade que ela oferece de ser apreciada como forma concebível arquetonicamente através de suas delimitações formais e de sua mensurabilidade em termos de notas musicais.

(...) se considera primeiro aquilo que de matemático se deixa expressar sobre a proporção dessas vibrações na música e no seu ajuizamento (...), a percepção de uma qualidade alterada (não simplesmente de grau da sensação) nas diversas intensidades da escala de (...) sons e além disso o fato de que o número das mesmas é determinado para diferenças concebíveis; então poderíamos ver-nos coagidos e não considerar as sensações de ambos como simples impressão dos sentidos, mas como efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações.<sup>31</sup>

Considerada desta maneira, a música poderia ser vista como uma forma livre que garantiria o jogo das faculdades. No entanto, para Kant, o aspecto puramente formal e mensurável da música é simplesmente a condição para que seja considerada arte bela, mas nada diz respeito àquilo que ela produz como movimento do ânimo. E, como foi visto, a apreciação puramente formal diz respeito mais ao belo natural, não ao artístico, o qual pressupõe a apresentação de conceitos. Kant define então sua concepção de música, pautado pelo paradigma da linguagem dos afetos, próximo nesse ponto de Rousseau:

O seu atrativo que se deixa comunicar tão universalmente, parece repousar sobre 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 ideia que é expressa na linguagem com tal som; e que, assim como a modulação é por assim dizer uma linguagem universal das sensações compreensível 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 ideias estéticas naturalmente ligadas a ela; mas que, pelo fato de aquelas ideias estéticas não serem nenhum conceito e pensamento determinado, a forma da composição destas sensações (harmonia e melodia) serve somente como forma de uma linguagem para [...] expressar a ideia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos conforme um certo tema que constitui na peça o afeto dominante.<sup>32</sup>

A totalidade formal é a condição para que a música seja enquadrada esteticamente como arte do belo. Dentro dessa forma, a qual é guiada por um afeto dominante, as diversas sensações derivadas da melodia e da harmonia conduzem o ânimo a uma série de afetos afins que levam ao livre jogo da

<sup>30</sup> KANT, *Op. Cit.*, 2012, p. 161.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.184.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 188.

imaginação e do entendimento, em sua tentativa de apreender essas sensações em conceitos. Mas, como se viu, a arte solicita algum nível de determinação conceitual a fim de que ponha em jogo a atividade livre do pensamento, que joga com conceitos ampliando-os para além deles mesmos, favorecendo, então, a urbanidade das faculdades do conhecimento. Pelo fato de a música jogar apenas com sensações, ainda que organizadas em gradações e em formas dispostas no tempo, ela não deixa sobrar nada para a reflexão e, portanto, produz uma impressão meramente transitória. Nas palavras de Kant:

[...] ela é certamente mais gozo que cultura (o jogo de pensamento, que incidentalmente é com isso suscitado, é simplesmente o efeito de uma associação, por assim dizer, mecânica); e, ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das belas artes.<sup>33</sup>

Desse modo, a posterior valorização da música ocorrida no Romantismo parece incompatível com a visão de Kant acerca da arte dos sons. Com efeito, tal como no caso de Moritz, a definição geral do belo na natureza e na arte é mais importante historicamente para o desenvolvimento da estética musical do que a posição específica de Kant acerca da música. Não à toa, poucos anos depois da publicação da terceira crítica, Christian Friedrich Michaelis realizou justamente o esforço de utilizar a terminologia e as categorias kantianas para afirmar a dignidade estética da música. Em seu artigo *Mais algumas observações sobre a posição da música dentre as belas-artes* (1804) ele defende que a música pode sim proporcionar tanto cultura quanto gozo. Para isso, Michaelis defende o belo musical a partir dos fundamentos do belo natural kantiano, ou seja, seu fundamento reside na forma da intuição e não na forma de apresentação de conceitos:

As sensações com as quais ela lida não são sua finalidade última; seu fim não é uma mera excitação dos nervos, assim como não é a cor das pinturas ou o brilho do mármore das colunas que constituem o efeito último dessas artes [...] Nós nos perdemos na contemplação espiritual do elemento objetivo de uma bela composição musical, tanto quanto na sublimidade de uma ode de Klopstock; mas com a diferença que aqui a nossa atividade é mais determinada, através de conceitos, enquanto lá, a liberdade permanece, para acrescentar um conteúdo para a mera forma da sensação.<sup>34</sup>

O líder do círculo romântico de Jena, Friedrich Schlegel, foi o primeiro a abordar a música a partir dos pressupostos do belo artístico kantiano, ainda que se contraponha, ao próprio Kant no que se refere, especificamente, à arte dos

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> MICHAELIS *apud* VIDEIRA. *Kant e a Música*. São Paulo: Editora Barcarola, 2010, p. 199.

sons. Ao defender que toda “música pura deve ser filosófica e instrumental (música para pensar)”<sup>35</sup>, Schlegel valoriza a arte dos sons não por sua força sensível ou por ser uma forma livre (conforme a fins sem fim), mas pelo fato de ela dar a pensar, desencadeando uma atividade reflexiva tal como a própria filosofia. Juntamente com Novalis, ele foi uma voz destoante no seio do pensamento romântico. De um modo geral, a música é alçada à condição de “rainha das artes” por seu assemantismo e poder sobre o ânimo dos ouvintes. Essa impressão emotiva é interpretada como a manifestação imediata da verdade, que estaria além dos limites do pensamento. Mas tal posição, como se verá, se liga menos à estética kantiana que às ideias de Moritz.

Nesse sentido, cabe destacar alguns aspectos que marcam a diferença entre a proposição da autonomia do belo em Kant e em Moritz e que podem iluminar o pensamento de ambos, assim como o modo como estes repercutem posteriormente no pensamento romântico. Primeiramente, o fato de, no pensamento kantiano, o belo se dar no âmbito da subjetividade. O objeto não é propriamente belo, ele apenas propicia o livre jogo das faculdades de conhecimento que caracteriza o prazer reflexivo do juízo de gosto. Moritz, ao contrário, frisa em suas *Linhas gerais para uma teoria completa da bela arte* que o “belo autêntico não se encontra apenas em nós e em nosso modo de representar, mas também fora de nós, nos próprios objetos.”<sup>36</sup> Isso é uma consequência mesmo do fato de Moritz vislumbrar na linguagem e na arte médiuns nos quais pode se dar o encontro direto e harmônico do homem com a natureza, o que para Kant seria impossível devido à incontornável cisão entre sujeito e objeto.

Outra diferença marcante reside no próprio sentido da experiência estética do belo. Esta se identifica, em Moritz, com um tipo de conhecimento superior da natureza. O esforço de Kant, ao contrário, é justamente o de delimitar a diferença entre o juízo com vistas ao conhecimento (determinante) e o juízo de gosto (reflexivo), ainda que ambos sejam juízos e, portanto, sejam resultados do exercício das mesmas faculdades, sendo o juízo de gosto (especialmente, no caso

<sup>35</sup>SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) / Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora UNESP, 2016, p. 230.

<sup>36</sup>MORITZ *apud* SABINO, *Op. Cit.*, 2009, p. 117.

do belo artístico) um modo de alargamento das faculdades de conhecimento para seu uso em geral, inclusive em juízos determinantes.

Além disso, a experiência do belo em Moritz supõe uma plenitude estática, enquanto que o livre jogo das faculdades proposto por Kant pressupõe um incansável movimento do pensamento. No que se refere mais especificamente à arte, pode-se dizer que o primeiro institui uma força centrípeta para a obra, convoca o sujeito a esquecer de si e permanecer em um estado de pura contemplação, na qual a atividade do pensamento fica suspensa: “A natureza do belo consiste no fato de o seu ser interior se encontrar fora dos limites da faculdade de pensar, no seu aparecimento, no seu próprio devir.”<sup>37</sup> Já o segundo instaura uma força centrífuga, pois a obra, por meio das ideias estéticas, conduz a uma atividade incessante do pensamento que amplia “o conceito de maneira ilimitada”.

Por fim, cabe discorrer ainda acerca da especificidade da experiência estética do sublime, tal como desenvolvida por Kant, e que adquiriu enorme importância para os autores românticos. O termo *sublime* deriva etimologicamente da palavra latina *sublimis*, que significa elevado. Vem da junção das palavras *sub* e *limen* (literalmente, sob o lintel, parte alta de uma porta), ou seja, aquilo que contemplamos olhando para cima. O texto mais importante da Antiguidade clássica a esse respeito é o *Peri Hypsous*, (*sobre o elevado*, em grego) do século I d.C. e traduzido como *Do sublime*. Embora a autoria seja desconhecida, a hipótese mais defendida é a de que o autor seja Dionísio Longino.

Nesse texto, o autor define o sublime como “o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso”.<sup>38</sup> Ele surge como uma espécie de raio que arrebatava os ouvintes e que, no mais das vezes, consiste em excessos e transgressões ao uso correto da linguagem. Esses lances geniais “carreiam um poder, uma força irresistível e subjugam inteiramente o ouvinte”.<sup>39</sup> Segundo Longino, o motivo de sermos afetados de tal forma se deve ao fato de o homem ser destinado à contemplação de tudo que é eternamente grandioso e, em confronto com ele, mais divino. Daí também a razão pela qual temos ideias que transpõem o que nos cerca e porque somos tomados de admiração ao nos

<sup>37</sup> MORITZ *apud* TODOROV, 1979, p. 163.

<sup>38</sup> LONGINO. “Do Sublime”. In: *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 2005. P.71.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.72.

depararmos, por exemplo, com o Oceano, o Sol e “as crateras do Etna, cujas erupções lançam das profundezas penhascos, câmoros inteiros, e por vezes derramam rios daquele fogo nascido das entranhas da terra”.<sup>40</sup>

Não há referências a *Do sublime* em textos da Antiguidade, o que nos leva a crer que a obra não teve repercussão em seu tempo. O único registro que nos foi legado é um manuscrito incompleto do século X, cujo resgate foi feito em 1554, com a edição feita na Basileia por Francesco Robortello. Todavia, ele só ganhou destaque na cultura europeia a partir da tradução para o francês feita por Boileau em 1674. Aos poucos, a categoria do sublime foi sendo adotada nos tratados sobre arte, especialmente na França e Inglaterra. Ademais, o termo passou a designar o espanto causado diante de fenômenos grandiosos da natureza, muito semelhantes aos descritos também por Longino.

A distinção definitiva do sublime como categoria estética aparece no texto de Edmund Burke: *Uma investigação sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), cujo principal objetivo, como o título indica, é realizar uma distinção clara entre o sublime e o belo, bem como das paixões deles resultantes. Segundo Burke, “ambas [as definições] eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes de naturezas inteiramente opostas.”<sup>41</sup> Mesmo Longino teria abrigado sob o nome *sublime* coisas “inteiramente discordantes”.

De acordo com Burke, o princípio primordial do sublime é o terror. Ele se dá quando nossa imaginação nos coloca numa posição de perigo frente a algo que nos subjuga por sua grandeza, poder ou por nos ser desconhecida, contrariando nosso instinto de auto-preservação. Mas também é essencial que estejamos em segurança, pois se tal perigo for real e iminente, há apenas o aspecto doloroso. A segurança em que nos encontramos proporciona o alívio necessário para produzir o deleite do sublime. Burke realiza uma longa enumeração daquilo que nos propicia tal sentimento: a obscuridade, pois o desconhecimento nos causa medo; dimensões grandiosas, que conduzem à incomensurabilidade; a infinitude, pela mesma razão; poderes indomáveis, como feras selvagens, tempestades e mesmo Deus. A arte, em especial a poesia, se apresenta como uma fonte poderosa do

---

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 21.

sublime, pois pode conduzir a imaginação a tais objetos e situações tenebrosas e obscuras.

Kant incorpora muitas das ideias de Burke para constituir sua definição do sublime, dentre elas a de que se trata de um prazer vinculado à dor. Contudo, longe das explicações empiristas do autor inglês, Kant fundamenta o sublime a partir da estrutura do sujeito transcendental. Ele é dividido em dois tipos: matemático e dinâmico. O primeiro se dá quando nos deparamos com uma grandeza diante da qual tudo mais parece pequeno. Há uma violência à nossa faculdade da imaginação, que se vê incapaz de apreender uma determinada forma para conhecê-la. O segundo tipo ocorre quando nos deparamos com uma força contra a qual não podemos oferecer qualquer resistência. Nesse caso, a nossa própria existência é ameaçada. Mas, assim como Burke, Kant defende que é necessário que estejamos em segurança ao contemplar tal força. Do contrário, não estamos livres para ajuizar esteticamente e só sentiremos a dor pela ameaça real.

O prazer surge em ambos os casos a partir de ideias da razão, da dimensão supra-sensível do sujeito. No sublime matemático, logo após nos depararmos com uma grandeza que não podemos alcançar ou conhecer, nos damos conta de que possuímos na razão a ideia de infinitude, a qual é maior que qualquer grandeza natural. Já no sublime dinâmico, ao nos depararmos com nossa fragilidade e dependência com relação à natureza, somos convocados a nos elevar à nossa dimensão moral, a qual é livre e independente da natureza. Trata-se nos dois casos, portanto, de uma dor pela nossa fragilidade empírica seguida de um prazer por nossa superioridade racional ou moral.

É importante destacar também que Kant reserva o sublime como próprio à natureza e não à arte, “onde um fim humano determina tanto a forma como a grandeza”<sup>42</sup>. Sua argumentação e seus exemplos giram quase todos em torno de fenômenos naturais<sup>43</sup> e mesmo quando o sublime se dá na arte, o objeto artístico é considerado, de certo modo, como natureza. Ou seja, as especificidades da obra de arte são desconsideradas no sentimento do sublime.

---

<sup>42</sup> KANT, *Op. Cit.*, 2012, p. 99.

<sup>43</sup> Mesmo a ideia de um objeto sublime seria um equívoco dentro do pensamento kantiano, pois o sublime se dá a partir das faculdades do próprio sujeito diante do fracasso da imaginação em abarcar uma intuição sensível. A imaginação se mostra incapaz, portanto, de constituir um objeto para o entendimento.

Mas apesar de Kant marcar o ajuizamento do sublime como mais próprio à natureza, a ideia de um fenômeno que resiste à compreensão violentando a faculdade da imaginação e que, por isso, nos remete à infinitude das ideias da razão, foi muito cara à produção artística romântica. Ao contrário do belo, que reflete uma adequação livre entre sujeito e objeto (ainda que tensionada), o sublime proporciona um sentimento de inadequação. Ele se mostra como o tipo de experiência estética mais apta a expressar a autoconsciência moderna da cisão entre homem e natureza, e a consequente busca pelo incondicionado a partir das ideias da razão.

Enfim, podemos definir o pensamento kantiano como um ponto de inflexão. Em primeiro lugar, ele dá os termos do novo modo de relacionamento do homem com a natureza, restringindo o acesso às coisas-em-si, assim como a todo incondicionado, pois qualquer conhecimento só pode se dar dentro do condicionamento prévio à estrutura do sujeito transcendental. Na virada do século XVIII para o XIX a tarefa dos pensadores alemães, dentre os quais se destacam os idealistas Schelling, Fichte e Hegel, era lidar com as questões irresolutas do pensamento kantiano, fundamentalmente a questão de qual a relação do homem com um Absoluto (incondicionado) que se declarou como incognoscível, mas pelo qual ele experimenta um interesse irrenunciável. Foi essa também a tarefa primordial dos pensadores românticos. Apesar das diferentes abordagens e respostas destes, todos depositavam na arte a esperança do encontro ou, ao menos, de aproximação com o Absoluto. Nessas reflexões acerca da arte, a influência do pensamento kantiano com suas definições do belo e do sublime foi também fundamental.

O pensamento de Kant está também no centro das discussões acerca do redimensionamento do papel da linguagem por parte de Hamann, Herder e, posteriormente, Humboldt. Os textos fundadores dessa nova perspectiva foram justamente críticas à *Crítica da razão pura*: primeiramente, a *Metacrítica sobre o purismo da razão* (1784), de Hamann e, em seguida, *Uma metacrítica da crítica da razão pura* (1799) de Herder. A argumentação dos textos é construída a partir das brechas do pensamento kantiano. Este, na introdução da *Crítica da razão pura* escreve que “há dois troncos do conhecimento humano que talvez brotem de uma

raiz comum, mas desconhecida a nós, a saber sensibilidade e entendimento”.<sup>44</sup> Hamann questiona a transcendentalidade da razão justamente ao afirmar que a raiz comum entre sensibilidade e entendimento é a linguagem. Sobre ela repousa “a inteira faculdade do pensar”.

Mas, apesar das diferenças diante do pensamento kantiano, a colocação da linguagem no centro do conhecimento não anula a prerrogativa central do pensamento crítico: a cisão entre homem e coisa-em-si. Como escreve mais tarde Humboldt, a “linguagem nunca representa os objetos, representa sempre os conceitos formados, independentemente deles, pelo espírito na produção lingüística.”<sup>45</sup>

A reflexão romântica acerca da música perpassa todas essas questões advindas do pensamento crítico. Por um lado, a arte dos sons foi considerada a forma artística privilegiada para alcançar o Absoluto imediatamente, uma linguagem acima das palavras, capaz de transcendê-las. Para Wackenroder e Tieck, “ela é um órgão mais fino que a linguagem, talvez mais delicado que seus pensamentos, o espírito não pode mais usá-la como meio, como órgão, mas ela é a coisa mesma”.<sup>46</sup> Por outro, a música foi também exaltada como a linguagem portadora de uma auto reflexividade infinita que, por apontar para infinitos sentidos possíveis sem concretizar qualquer significação, alude ao Absoluto ausente. Por isso, para Schlegel, ela é “a mais *universal* das artes. Toda arte têm princípios musicais e, quando se completa, torna-se ela mesma música. Isto é válido até mesmo para a filosofia, assim como para a poesia”.<sup>47</sup> Assim, a música é afirmada no Romantismo como o lugar privilegiado para lidar com os dilemas da modernidade cindida, tanto na condição de arte quanto na condição de linguagem. Resta, então, explorar esses caminhos percorridos pelo pensamento romântico.

<sup>44</sup> KANT, *Op. Cit.*, 1983, p. 35.

<sup>45</sup> TODOROV, *Op. Cit.*, 1979, p. 179.

<sup>46</sup> WACKENRODER *apud* VIDEIRA, *Op. Cit.*, 2009, p.84.

<sup>47</sup> SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, pp. 283-284.