

A DISSONÂNCIA DA RAZÃO

*uma interpretação do sublime e da música na
estética de Kant*

Editado pela *Editora Philipeia*
Registrado no Brasil
Impresso e distribuído entre América Latina e União Europeia por
Clube de Autores Publicações

editoraphilipeia@gmail.com

*Dados internacionais de catalogação na publicação
Câmara brasileira do livro , São Paulo (SP), Brasil*

M 929

Moura, Ana Monique - 1988

A dissonância da razão: uma interpretação
do sublime e da música na estética de Kant / Ana
Monique Moura - 1ª Edição, Philipeia, 2024.

ISBN 978-65-00-77619-5

1. Filosofia 2. Estética e Filosofia da Arte
- I. Título. II. Moura, Ana Monique.

CDD 100

ANA MONIQUE MOURA

A DISSONÂNCIA DA RAZÃO

*uma interpretação do sublime e da música na
estética de Kant*

PHILIPPEIA

Título original:
*A dissonância da razão: uma interpretação do sublime e da música na
estética de Kant*

Todos os direitos reservados da obra à
Ana Monique Moura e Editora Philipeia

Design de capa por Ian Valentin
contato.ianvalentin@gmail.com

Conselho técnico, científico, acadêmico & editorial

Profa. Dra. Ângela Calou - IFRN
Prof. Dr. Déda Souza - UERN
Prof. Dr. Jomar Ricardo - UEPB
Prof. Dr. Luciano Silva - UFCG
Prof. Dra Shirlene Mafra - UERN
Prof. Dr. Tiago do Rosário - IFPB

Editora Philipeia
Membro do Clube de Editoras do *Clube de Autores Publicações S.A*

Copyright do texto © Ana Monique Moura e Editora Philipeia, 2024

Às almas que abraçam, na maravilha da escuridão, os sons

Kant (relido)

Duas coisas admiro: a dura lei

Cobrindo-me

E o estrelado céu

Dentro de mim

Orides Fontela

O sonho da razão produz monstros

Goya

ÍNDICE

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| I | 33 |
| CAPÍTULO I | 36 |
| O SUBLIME KANTIANO: O QUE HÁ AINDA PARA (RE)PENSAR? | 36 |
| <i>A ambiguidade de Kant no tema do sublime</i> | <i>36</i> |
| <i>Um aprofundamento para a noção de ética impura a partir da estética do sublime</i> | <i>59</i> |
| <i>A conversão moralista concedida à experiência sublime por Kant</i> | <i>65</i> |
| CAPÍTULO II | 90 |
| O LUGAR DA RAZÃO NO SUBLIME TERRIFICANTE | 90 |
| <i>Para incluir o sentido de sublime terrificante</i> | <i>90</i> |
| <i>O sentimento do sublime terrificante e o fracasso da razão</i> | <i>96</i> |
| CAPÍTULO III | 104 |
| OS CAMINHOS DO SUBLIME EM KANT | 104 |
| <i>Natureza, estética do sublime e arte: Uma abordagem expressionista com Kant</i> | <i>104</i> |
| <i>Para reavaliar a relação entre o belo e sublime em Kant</i> | <i>110</i> |
| <i>Reflexões sobre as relações entre sublime e razão na estética de Kant</i> | <i>.....</i> |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| | 121 |
| <i>Sublime, melancolia e sociedade</i> | 129 |
| II | 146 |
| CAPÍTULO IV | 150 |
| AS REFLEXÕES MUSICOLÓGICAS DE KANT | 150 |
| <i>Configurações estéticas da música</i> | 150 |
| <i>O dilema do belo na música e os desdobramentos do sublime</i> | 161 |
| CAPÍTULO V | 174 |
| “APREHENSIO” E “COMPREHENSIO” DA MÚSICA | 174 |
| <i>A supressão do sublime moral na estética da música</i> | 174 |
| <i>O sublime musical e o indeterminado da razão: Deus, liberdade, imortalidade</i> | 191 |
| III | 214 |
| CAPÍTULO VI | 216 |
| A CONFLUÊNCIA ENTRE O SUBLIME E A MÚSICA FRENTE ÀS ESTÉTICAS POSSÍVEIS | 216 |
| <i>As condições do sublime e da música entre o barroco, o romântico e o contemporâneo a partir da estética de Kant</i> | 216 |
| <i>Corolários à estrutura da estética musical de Kant</i> | 225 |
| CAPÍTULO VII | 240 |
| O SUBLIME E A MÚSICA: PROPOSIÇÕES COM E ALÉM DE KANT | 240 |
| REFERÊNCIAS | 254 |

INTRODUÇÃO

Nós partimos do reconhecimento da apologia de Kant à moralização da cultura estética e da arte, ou mesmo de uma proposta de doutrinação ética da estética. Nisto destacamos como a música sofre um processo de valoração que foge do caráter estético e habita muito mais o tema da ética kantiana, através de um estudo centrado na relação entre o sublime e o musical. O modo como ele aborda a música torna-a, então, passível de ser relacionada ao sentido da experiência estética do sublime terrificante (*grässliche Erhabene*), que é contrário ao sublime moral (*moralische Erhabene*) e é uma categoria estética abordada de maneira ambígua, tal como a música, em alguns de seus escritos. Confluímos, portanto, a música e o sublime, para avaliarmos uma possibilidade de experiência estética cuja doutrina não se apresenta em sua projeção de pureza

(*Reinung*), mas de nulidade ou impureza, a contragosto da finalidade do projeto lançado pelo próprio Kant. Isto não vem rechaçar o tema da moralidade na estética, mas vem a dar a possibilidade da reinvenção do sentido da moral na confluência com o estético, de maneira a ele ser concebido num caráter menos doutrinário ou imperativo. Isso, portanto, não abandona os temas caros à ética de Kant, contudo, supera apenas o formalismo ético imposto para retornar ao campo estético, imbuído, por sua vez, também do empírico. Neste caso, trataremos de uma abordagem em que o estético se sobrepõe ao ético e mostraremos como tal empreitada seria inviável sem a recorrência ao tema do sublime e da música em Kant.

Neste aspecto, para abordar o assunto, necessariamente atingiremos algumas outras problemáticas imbricadas ao pensamento de Kant, como a questão da subjetividade sensível e moral na apreensão (*aprehensio*) do mundo e do agir no mundo. Portanto, abordar o sublime e a música no pensamento de Kant nos conduzirá a formular

algumas reflexões sobre o próprio lugar existencial do sujeito desde suas condições estéticas e práticas.

Vislumbramos no tema, tanto do sublime como no tema da música, resultados que são incapazes de serem adquiridos na avaliação de outros assuntos estéticos em Kant. E, neste sentido, tornou-se possível elencar ambos os conceitos e formular um estudo no qual o pensamento de Kant se revela na contramão do que se tem estudado, ou ainda, centralizado sobre ele. Isto porque, exatamente por tentarmos sair do terreno favorável à compreensão tradicional do projeto da razão prática de Kant, o sublime aqui será considerado em sua característica primitiva e não moralizada, pois trataremos do sublime denominado por terrificante (*grässlich*) e também a música enquanto seu aspecto, sob os próprios olhos (ou ouvidos) de Kant, conturbador e, até mesmo, perigoso, ao suposto destino moral da cultura.

Destarte, tentamos combater o caráter doutrinário do pensamento de Kant, por necessitarmos invocar um pensamento que supera a sua tendência

deontológica e abraça as perspectivas mais empíricas e menos formalistas da experiência estética e moral da arte, em especial, da música. Intentamos trazer em mente o tema da superação da moralidade pura kantiana através dos significados da sublimidade meramente estética, ou seja, sem relação com uma razão prática ideal. Não faríamos tal empreitada sem o recurso aos próprios escritos de Kant, inseridos não apenas em sua *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade de Juízo*) - 1790, como também em sua *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (*Antropologia de um ponto de vista pragmático*) - 1798, sua obra pouco lida nas academias, porém bastante significativa para a compreensão do pensamento kantiano, *Reflexionen* (*Reflexões*), assim como outras de importância complementar ou e em diversos momentos também fundamentais, como o recurso de importantes passagens da *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica da razão pura*) - 1781¹ e da *Kritik der*

¹ Uma nova introdução foi anexada pelo próprio Kant alguns anos após a publicação desta obra. De modo que é possível data-la também no ano de 1787.

praktische Vernunft (Crítica da razão prática) - 1788. Francamente, nosso trabalho depende, ao fim, de uma perspectiva global do pensamento de Kant. E aqui encontramos um terreno seguro para alçarmos reflexões que ousam traçar novas ideias sobre sua estética sem sair, contudo, das suas ideias fundamentais. Em verdade, elas guiam a direção, de maneira dialética, eis nosso método, para os nossos resultados. Isto porque abordamos as contradições do pensamento kantiano segundo a perspectiva de julgar nelas, não a invalidez do pensamento de Kant, mas um rico conjunto de elementos que, vezes a favor, vezes contra Kant, podem suscitar novas elucidaciones para o tema da estética. Como diz Kneller:

Ninguém nega que a chamada “revolução copernicana” e a ética edificada sob um imperativo categórico estiveram na base de todos os seus trabalhos mais importantes, mas também é verdade que Kant escreveu sobre outros temas além das condições do conhecimento cognitivo e dos fundamentos da obrigação moral.

Há uma explosão de estudos recentes sobre a ética “impura” de Kant, a estética, a antropologia, a política e a teoria social, e a nossa habilidade em trazer a filosofia de Kant para um foco histórico mais rígido aumenta proporcionalmente”²

Nós estamos de acordo com estes “outros” estudos kantianos. Não fazemos, contudo, o desuso dos temas basilares da estética ou da moral de Kant, tais como a teoria

² KNELLER, Jeanne. *Kant o poder da imaginação*. Tradução: Elaina Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2010, p. 31-2. Na história, por outro lado, também temos a herança da *Escola de Maburg* que, em seu mote principal “*Zurück zu Kant*” (lema que ainda provoca ressonâncias inquebrantáveis na academia contemporânea), atravessou de maneira imperiosa a comunidade estudiosa de Kant até nossos dias, ao trazer uma abordagem epistemológica e moralista em seu pensamento, negando-lhe todo caráter hermenêutico, reflexivo e estético. Como bem aponta Jeanne Kneller: “A urgência, em meados do século XX, de tornar Kant palatável aos filósofos analíticos anglo-americanos fez com que muito do que era fundamental na própria obra de Kant fosse inicialmente ignorado, subestimado ou simplesmente descartado. Ninguém nega que a chamada ‘revolução copernicana’ e a ética edificada sob um imperativo categórico estiveram na base de todos os seus trabalhos mais importantes, mas também é verdade que Kant escreveu sobre outros temas além das condições do conhecimento cognitivo e dos fundamentos da obrigação moral.” (Id., p.31).

do belo e a defesa de uma cultura moral, ao contrário, é com base neste arcabouço, que retiramos o sentido para pensar o que fica nela prescrita sobre a teoria estética e sobre a moralidade. Na estética, nos depararemos com o conceito do sublime, diante do qual, aponta Leonel Ribeiro dos Santos: “as hesitações de Kant a respeito desse sentimento e a obscuridade de que o vê rodeado podem indicar que o filósofo não estava satisfeito com o enquadramento sistemático que lhe dera”.³ E, que fique claro: “por doar a sua importância na história da filosofia da arte, a estética de Kant é muito mais que uma teoria da arte e do belo.”⁴

A “música em Kant” é outro assunto sobre o qual pode-se estranhar, isto porque tem-se a ideia de um Kant “desconhecedor de música”. Mas, para falar de música não é preciso ser músico, convenhamos. Vale dizer, críticos de literatura ou curadores, por exemplo, não são necessariamente autores de obras literárias ou, no outro

³ SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *A razão sensível: Estudos kantianos*. Lisboa: Edições Colibri, s/d. p.97.

⁴ Op. cit. p. 27.

caso, pintores ou escultores. Assim também o estudo da música, seja para a crítica, seja para a musicologia acadêmica ou etnomusicologia não é feito necessariamente por músicos. E, em se tratando de filosofia da música, não seria necessário também que Kant fosse músico. Neste sentido, apesar do aparente pouco conhecimento ou quase nenhum conhecimento técnico ou histórico de música por parte de Kant, foi possível delinear uma estética com férteis resultados para se pensar o lugar da música em seu pensamento. Isso porque a prerrogativa mais importante não lhe faltou, a saber, a de não necessariamente ser um músico, mas, apesar disso, ter pensado filosoficamente a música. Isso é o que nos importa aqui.

Kant não se tornou importante pelas artes que pensou, mas pela estrutura de uma estética que montou para pensá-las. Por isso, ainda que as reflexões sobre artes visuais em Kant sejam no mais das vezes pouco profícuas, não parece em vão que tenhamos Greenberg, Thierry de Duve, Lenhart com a invocação de Kant para pensar a arte visual

em nossos dias. Assim também não seria pecado, mas, a nosso ver, necessário, invocá-lo para pensar a música e recorreremos aos teóricos que também podem pensar um tema musical em Kant. Para nossa surpresa, no Brasil esse campo tem ganhado aos poucos mais respeito. Destacaríamos, por exemplo, o esforço do professor Ubirajara Racan em investigar o tema, tendo organizado o opulente livro “*Kant e a música*” (2010) com artigos do Brasil, Portugal e Alemanha. Na França, citaria Alain Tirzi e sua obra *Kant et la musique* (2003) e, na Itália, temos o exemplo da obra de fôlego *Kant e la musica* (2001), de Piero Giordanetti.⁵

⁵ A investigação sobre a música na filosofia é pouco referida não porque haja poucas obras de filosofia sobre o assunto, mas porque há uma centralização de outros temas que não a filosofia da música na academia. É, por outro lado, possível, dizermos que temos uma fortuna filosófica sobre música. Vem desde Platão, na obra *República* (séc. IV a.C) com sua invocação da *mousiké* como meio para fortalecer os guerreiros da Élade; também podemos citar Aristóteles, na obra *Política* (séc. IV a.C), Agostinho em *De Musica* (389 d.C), Boécio, por volta do século VI d.C, em *De Institutione musica libri quinque*, Descartes em *Compendium Musicae* (1618) e Rousseau, em *Essai sur l'origine des langues* (1781). Todos anteriores ao que poderíamos chamar de “virada filosófico-musical” realizada por Schopenhauer, Nietzsche e Hanslick no século

Sobre o Sublime, em nossa literatura, encontramos talvez menos filósofos que trataram do tema, contudo temos obras fundamentais citáveis, como a obra “*Do Sublime*” por Dionísio Longino,⁶ e no pensamento estético britânico de oitocentos, encabeçado por Edmund Burke, na obra *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757). Mas, apenas com Kant, o tema do sublime pôde receber

XIX. Outros autores seriam devidamente citáveis: Johann Mattheson (1681-1764), Christian Friedrich Daniel Schubart (1681-1764), E.T.A Hoffmann (1809-1822), Hermann Kretzschmar (1848-1924) e, mais recentemente, Dahlhaus (1928-1989). A lista poderia seguir à diante. Por mais que haja fartos escritos sobre música, é inegável que a filosofia esteve sempre submetida ao império do olhar, de maneira a sobrelevar as artes da visão. Esta perspectiva atravessa a história desde a *Poética* (séc. IV a.C) de Aristóteles. Todo o Iluminismo e, na sua esteira, também, Kant, deteve sua atenção exclusiva às possibilidades óticas de apreensão não apenas epistemológica, mas também estética (poética) do fenômeno. De tal modo que o olhar esteve tomado como *condicio sine qua non* para a experiência humana, ao lado da razão ou, ainda, como sua analogia. Esse tipo de posição não é, contudo, inteiramente moderno. Já em Aristóteles, em sua *Poética*, preconizava a potencialidade do olhar (“Como a visão é para o olho, assim também é a razão para a alma” *Poética*, 108a). Ernst Cassirer, por exemplo, irá negar a presença de um pensamento estético em Descartes, mesmo que ele tenha nos deixado um *Compendium Musicae*. Cf. CASSIRER. Ernst. *Filosofia do iluminismo*. Tradução: Álvaro Cabral. Campinas, SP. Editora Unicamp, 1992, p. 398.

⁶ A sua obra data provavelmente do séc. I d.C.

uma, diríamos, amplitude, no sentido de ter sido um conceito analisado de maneira a ligá-lo tanto ao significado dos fins práticos da razão subjetiva como ao suprassensível. É inspirado por esta visão do sublime, que Schiller irá escrever a obra *Do Sublime: para uma continuação de algumas ideias kantianas (Vom Erhabenen: zur weitem ausführung einiger kantischen idee* - 1801), inaugurando uma tendência de autores que se debruçaram em temas semelhantes e, de alguma maneira, declarada ou não, sob influência do que Kant deixou.⁷

Kant não deixou de considerar um sublime com duplo sentido, ao escrever sobre as experiências estéticas do fenômeno sublime aquém da ética e dos ideais morais da razão. Porém, isso, nos parece, veio a ser mais descortinado num período pós-romântico, com Nietzsche, e, ainda, com mais intensidade, na modernidade tardia. Então, não parece

⁷ Aqui, o tema do drama moderno nas artes, para citar um exemplo, seria impossível sem o recurso das influências de Kant sobre o sublime, que, por outro lado, tem ligação analógica com o tema da tragédia na *Poética* de Aristóteles.

em vão que, após as vanguardas artísticas, se refira muito mais o tema da estética do sublime do que da ética do sublime.⁸ Esta mesma postura tomada em relação ao sublime, foi tomada por Kant em relação às artes. Ele pensou as belas artes como passíveis de uma doutrinação moral da razão pura, e pensou uma única arte que, a seu ver, estaria dificilmente passível disto: a música.

Assim, acreditamos que empreitada de Kant permanece única na história da filosofia da arte, no que tange à referência ao sublime e à música. Ambas se tornam passíveis de serem abordadas em um mesmo trabalho por surtirem resultados semelhantes: atestam contra a validade prática da razão kantiana no tema da estética. São os “demônios” do projeto formalista de Kant, no qual a própria sensibilidade (*Empfindsamkeit*), tão cara à

⁸ Henry Allison dirá: In spite of its significance for Kant’s moral theory, the doctrine of the sublime remains a mere appendix to our aesthetic judging of the purposiveness of nature”. ALLISON, H. *Kant’s theory of taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge. Cambridge University Press, 2001, p. 344.

experiência estética, é desapropriada para se projetar um sentimento moral, como *um sentimento que nada sente*, porque se converte em razão prática pura.

Quando Kant vem a defender uma razão pura, vem julgar o uso de uma “razão impura” na tradição filosófica. Desde a *primeira Crítica* de Kant se vê que a invocação da pureza advém do reconhecimento e recusa de uma experiência, assim entendida, impura da razão. Em seguida, a ideia de uma estética da música sublime não invocaria a sua tese sobre a harmonia estética e ética da razão, mas a de sua conturbação, ou, num sentido musicalmente metafórico, de sua dissonância. Usamos aqui dissonância como metáfora sonora para discordância. E, para ilustrar isso, tomemos o apoio de Cassirer: “também o disforme (*Unform*) possui valor e sua legitimidade estéticos; tanto quanto o ordenado, o desordenado (*Ungeregelte*), tanto como o

mensurável, segundo certos critérios, o incomensurável (*Masslose*).”⁹

Esta razão dissonante não deixa, porém de ser razão para Kant, passa apenas a ser razão potencialmente estética, ou seja, deixa de ser a razão de finalidades morais, e, se é subsumida à ética, só o faz segundo uma ética impura ou negativa. Deixa de ser a voz de canto harmonioso que convida o sujeito para moralidade e passa a ser a voz de canto dissonante e de difícil decifração, tal qual o canto das sereias na *Odisseia* de Homero.

Por fim, a tese deste livro irá depender de micro-teses no seio de cada capítulo, que procurará também esclarecer aspectos fundamentais do pensamento estético de Kant. Nesse caminho, começamos no Capítulo I a esclarecer como o sublime se relaciona com a natureza em favor do florescimento arte. Com efeito, saímos, ou tentamos sair, do *lugar-comum* teórico de que cabe ao sublime apenas uma

⁹ CASSIRER, Ernst. *Filosofia do Iluminismo*. Tradução: Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, P. 429.

relação tácita com a natureza, tomando a arte como distante dessa relação.¹⁰ Nossa posição irá, também, tentar desmistificar que Kant tenha cedido um lugar sobrelevante da natureza sobre a arte. Também invocamos o tema da imaginação como desafiadora da soberania da razão, enquanto aquela que impões limites. Esta parte é fundamental para compreendermos o sentido da chamada sublimidade terrificante refletida por Kant, na medida em que daí ganhamos o terreno para tratar da experiência sem o recurso à liderança da razão prática. Pensaremos aqui a dimensão de uma estética negativa, legitimada pela estética do sublime em Kant. Daqui também abordaremos o lugar da subjetividade kantiana e o espírito da melancolia da era crítica na sua relação com a semântica do sublime.

O capítulo II trata da relação imbricada entre o tema da moralidade e do gosto, ou, ainda, do sentido antropológico do gosto. Tentamos defender que o lugar da

¹⁰ Ver, como exemplo desse lugar-comum teórico: CROWTER, Paul. *The Kantian Sublime. From morality to art*. Oxford. Oxford Philosophical Monographs, 2002.

razão prática pura perde seu escopo diante de uma antropologia do gosto, ou seja, tratamos de um sentido moral teleológico em detrimento de um sentido deontológico do gosto. Aqui ensaiaremos pensar um lugar de exclusividade estética no pensamento de Kant, no sentido de não mesclá-lo com a doutrina moral. Após isso, conseguimos a base para defendermos o sentido de uma “ética impura” (antropológica) do gosto e reforçamos o tema da “sensibilidade” para tal.

Procuramos também reavaliar a relação dada por Kant ao tema do belo e do sublime. Neste caso, tratamos do tema caro a Kant sobre o ânimo (*Gemüt*) como ponto distintivo entre o sentir o belo *versus* sentir o sublime em favor da razão. Daqui exibiremos não apenas como a razão entra no papel de ser reguladora dos sentidos do sujeito, mas por ser ela própria, antes que apaziguadora, também conturbadora, portanto, dissonante.

Com efeito, destrincharemos o papel da razão no sublime terrificante (*grässlich*) e invocamos o tema da irracionalidade. Também manifestamos o incômodo, ao

lado do filósofo Jayme Pavianni, frente à ausência de uma “racionalidade estética” na *terceira Crítica* de Kant. Também tentaremos atribuir um *sensus* a esta lacuna.

O capítulo III traz a discussão sobre a ideia do sublime terrificante atrelada à ideia da experiência do belo. Tal discussão nos dará escopo para falarmos sobre as ideias morais e estéticas do sublime e a capacidade deste tema sair do terreno da ética para a estética, sem, por outro lado, cravar abismos entre ambas.

Em seguida, o capítulo IV irá aprofundar os resultados das ambiguidades na abordagem do sublime por parte de Kant, trazendo à tona a relação problemática entre a estética e o destino da razão em seu projeto filosófico.

A partir daqui estaremos provavelmente preparados para abordar o, paradoxalmente, complexo e sutil universo musical no pensamento de Kant. Começaremos com o capítulo IV por abordar a inferiorização da música encabeçada por Kant, na comparação que sobreleva as demais artes como poesia, escultura, arquitetura, jardinagem e pintura. Daqui

destacaremos que a música apresenta as qualificações atribuídas ao que Kant chamará por sublime terrificante, ou seja, aquele que não é o sublime da magnitude moral da razão. Falaremos também, ao fim, sobre a informalidade do sublime, seu aspecto esteticamente disforme e próprio de tensões na contramão da forma, do prazer e da harmonia que constitui a experiência com o que se julga belo.

No capítulo V discutimos o problema da “conceituação” da música no seu aspecto paradoxal de possuir uma matemática capaz de suprimir a própria matematicidade. Ou seja, por se exprimir a partir de uma matematicidade estética ou de um sublime matemático (*matematische Erhabene*). Ademais, como também estamos tentando abordar o problema e questão do sentido ético no aspecto estético do pensamento de Kant, invocaremos o tema da razão prática com mais força a ponto de podermos também mencionar a possibilidade deste mesmo sublime terrificante se relacionar com elementos morais sem que ele se moralize no sentido kantiano, mas que, ao contrário, estetize a moralidade. Assim, mencionamos a experiência

musical das músicas teológicas de Bach e o caso de Cioran que, enquanto ateu, descobre na teologia sonora exatamente aquilo que lhe é contrário, a saber, o ateísmo. Isto, graças à recorrência de elementos comuns da experiência do sublime terrificante, ou seja, a superação da moralidade, o decadentismo, o horror e o reconhecimento dos fracassos da razão.

No capítulo VI, trataremos das relações estreitas entre o sublime e música nas estéticas barroca, romântica e contemporânea, buscando defender uma ótica trans-histórica dos conceitos kantianos. Para clarear a discussão e explicitar os fatores fundamentais do tema da música e sua relação com o sublime, deixamos uma parte dedicada a corolários.

Em seguida, no capítulo VII, exibiremos o caráter musical do sublime terrificante como, inclusive, uma “proposta de existência estética” a partir do exemplo de algumas reflexões de outros filósofos, como Nietzsche, Gadamer e Giovanni Pianna. Ou seja, vislumbraremos a

moralidade descartada ao senso estético da musicalidade e pensaremos suas problematizações.

Falar em música ou sublime em Kant, assim, nos servirá para atingirmos o campo de um tema ainda tradicional em seu pensamento, a condição do sujeito moderno desde suas bases estéticas e éticas. É neste sentido que não quereremos abandonar o que tem sido importante no campo de estudos sobre Kant, embora tragamos aqui algo, de certa maneira, novo, para reler este filósofo de fundamental relevância para os estudos de estética.

I

CAPÍTULO I

O SUBLIME KANTIANO: O QUE HÁ AINDA PARA (RE)PENSAR?

A ambiguidade de Kant no tema do sublime

Kant tenta considerar uma faculdade muito relevante além da imaginação na experiência com o sublime, a saber, o ânimo (*Gemüt*), que, para ele, em tom poético, *hört das Gemüt in sich auf die Stimme der Vernunft* [escuta em si a voz da razão] (KU, § 26, 91). A ideia de que tal ânimo se relaciona com a razão se mostra como uma proposta normativa para a experiência sublime. Compõe, portanto, o esforço de Kant de formular maneiras de salvar sua filosofia prática, que, por outro lado, culmina por afogar a experiência estética em algo nebuloso e ambíguo.

Ao fim, essa nebulosidade vem a deflagrar a exposição da intenção de Kant em poder conduzir o

sublime àquilo que se revela como anseio da razão e, em última instância, ao anseio do belo como símbolo do bem. Neste caso, significa atrelar ao sublime as ideias morais e um prazer semelhante à harmonia das faculdades.

Ao contrário de que pensa Kant, a saber, que o belo culmina por ser também um ideal da razão moral, já que é sinal de uma *boa alma* (*gute Seele*) - (Cf. KU §42 A164, CFJ, p.145), ele não chega a falar em nenhum momento sobre uma razão cujo ideal seja também o sublime, no entanto, coloca a razão como um ideal para um, dito, verdadeiro sublime, que não é outra coisa que um sublime que segue as regras da razão e abandona o campo da sensibilidade, por superar o campo de todos os sentidos, ou seja, mantendo apenas o sentido de gosto, sem interesse (*ohne Zweck*). Este é um dos aspectos pelos quais Kant não se mostrou à altura de uma explicação precisa para a estética do sublime.

O recurso ao tema da moralidade por Kant poderia nos servir aqui como analogia ao uso do tema do gosto. Ora, a moralidade, grosso modo, “chega tardiamente” ao gosto. É neste aspecto que se pode falar mais em moralidade,

enquanto prática de valores fincados, do que em, prontamente, ética, enquanto sistema de princípios, nesta estética. Ou, noutro sentido, talvez seja possível trocar a ideia de ética pura por ética impura. Aqui o exercício da moralidade parece não se dar de um ponto de vista do famoso formalismo kantiano, ou seja, não parece depender de um apriorismo ético, uma vez que não há princípio que conduza formalmente à experiência estética, mas é a ela aplicada apenas posteriormente.

Em um primeiro momento, a moralidade aqui chega a confundir-se com o gosto e serve à experiência estética para limitá-la. Aqui o gosto tem a função de exigir o ideal da beleza. Em um segundo momento, como o ideal de beleza é ao mesmo tempo o símbolo de uma boa alma para Kant, tal ideal tende a exigir, também, uma moralidade aplicada à experiência estética.

O gosto empírico se relaciona com a moralidade sobremaneira devido à sua capacidade de revelar o costume, o hábito que o funda (Cf. ANTHR. §64, BA186 ou ANTR., P. 137). E a moralidade, no seu sentido antropológico, não é

outra coisa que expressão do “como age” um povo (Cf. KU, §41, A 162 / CFJ, p.143). O gosto também é a expressão de como uma experiência estética, se expressa numa determinada sociedade e decide sobre seus costumes que, enquanto hábito, tornaram-se regra à semelhança de uma regra normativa formal.

Assim, em matéria de refeição a regra de gosto válida para os alemães manda começar por uma sopa, mas, para os ingleses, por um prato forte, porque um hábito que se propagou aos poucos por imitação fez com que esta se tornasse a regra de como servir a mesa. (ANTR., p.137)¹¹

O gosto terá, portanto, o sentido de colaborar numa ideia de moralidade da experiência estética, de um lado, por trazer o embelezamento como símbolo do bem moral e, de

¹¹ *So gilt nämlich die Geschmacksregel in Ansehung der Mahlzeiten für die Deutschen, mit einer Suppe, für Engländer aber, mit derber Kost anzufangen; weil eine durch Nachahmung allmählich verbreitete Gewohnheit es zur Regel der Anordnung einer Tafel gemacht hat.* (ANTHR., § 64, BA186)

outro, pelo hábito, isto é, pelo sentido antropológico do gosto enquanto regra posta através da de uma espécie de exigência do costume.

Portanto, no sentido de uma moralidade kantiana, agir pelo bem moral, implica não apenas agir segundo a ideia de uma liberdade passível de ser julgada por algo superior, neste caso, pode ser Deus e, nessa esteira, um juiz também inferior, o sujeito (*Subjekt*), mas também equivale agir segundo a regra que o gosto coloca empiricamente na sociedade, por ser vista como a melhor das possíveis.

Ainda que a subjetividade “*com e depois*” de Kant tenha se descoberto de alguma maneira relacionada a um grande isolamento, como se descobriu anteriormente a subjetividade cartesiana, a ideia de ação moral do sujeito só tem validade em sociedade. Seja no uso da fé para o regimento de seus princípios morais, seja no uso do gosto no regimento de suas experiências estéticas. É nesse sentido também que Kant defende que o belo só interessa em sociedade (Cf. ANTHR., § 64, BA186 ou ANTR., p. 137). Assim ele lança um enaltecimento do sentimento de gosto

como superior às sensações primárias que não podem formar uma ideia de comunidade civilizada, uma sociedade na qual cultura de gosto seja compartilhada.

No gosto (da escolha), isto é, na faculdade de julgar estética, não é imediatamente a sensação (o material da representação do objeto), mas a maneira como a livre imaginação (produtiva) a harmoniza mediante criação, ou seja, é a forma que produz a satisfação com o objeto, pois somente a forma é capaz de reivindicar uma regra universal para o sentimento de prazer. Da sensação dos sentidos, que pode ser muito distinta devido à diferença da capacidade sensorial dos sujeitos, não se pode esperar semelhante regra universal. (ANTR, p. 138)¹²

¹² *Im Geschmack (der Auswahl) aber, d.i. in der ästhetischen Urteilstkraft, ist es nicht unmittelbar die Empfindung (das Material der Vorstellung des Gegenstandes), sondern wie es die freie (produktive) Einbildungskraft durch Dichtung zusammenpaart, d.i. die Form, was das Wohlgefallen an demselben hervorbringt: denn nur die Form ist es, was des Ausspruchs auf eine allgemeine Regel für das Gefühl der Lust fähig ist. (ANTHR., §64, BA 187)*

Aqui também o belo sempre tenderá a atuar como um convite à realização plena do *sensus communis*. Isso só é possível a partir do exercício da faculdade reflexiva, que tende a universalizar algo de viés inteiramente particular: o aprazimento, seja com a natureza ou com a arte. Com a garantia do belo, o sujeito tende a defender o aprazimento e comunica-lo, ao exigir caráter universal de beleza, mesmo que seja objetivamente impossível.

Somente assim é possível que um princípio subjetivo e, contudo, universalmente válido encontre-se como fundamento dessa conformidade a fins, à qual não se pode prescrever nenhum princípio objetivo (CFJ, p.189).¹³

Kant não se interessa neste caso pelo grau de assertividade dos juízos de gosto, do contrário, estaria defendendo sua objetividade segundo um caráter apodítico.

¹³ *So ist es auch allein möglich, daß dieser, der man kein objektives Prinzip vorschreiben kann, ein subjektives und doch allgemeingültiges Prinzip a priori zum Grunde liege* (KU, A 240)

Kant é peremptório quanto à condição subjetiva da experiência estética e, aí também, moral. E o subjetivo, pela via da estética, significa indeterminação. Mesmo que no gosto e na moral haja um recurso à razão, em um nível, no exercício do ideal do belo e no outro, com o ideal de lei moral pura, existe uma história ou uma empiria que é capaz de desordenar a linearidade das regras racionais. A existência não é, em Kant, uma reta euclidiana, mas um mosaico de curvas barrocas e declives pré-românticos, nas quais a moralidade e o gosto são suscetíveis de reformular com a experiência o que convém à multiplicidade de juízos estéticos da sociedade em seu senso comunicativo estético.

É nesse aspecto também que talvez a ideia de esperança por uma razão efetivamente prática se mostra, por mais que insistente, falha, no pensamento de Kant. O atestamento, realizado pelo próprio Kant, de que é impossível conceber apenas condições puras de subjetividade para o agir moral e para a recepção estética, marca a impossibilidade de se requerer um futuro seguro

para a ideia de razão pura prática, para o próprio apriorismo moral.¹⁴

Poderíamos invocar no exemplo de tal conturbação (*Rührung*),¹⁵ a própria experiência com o significado do sublime na era kantiana. Pois bem, “o século XVIII – nosso contemporâneo – é uma época de morte, de ruínas e desertificação.” (MATOS, 1999, 30). Claro, tais ruínas e tal desertificação se referem ao estado da razão e, nisso, da própria situação filosófica a qual Kant conduziu o sentido

¹⁴ Schopenhauer já havia destacado o nível de disparidade da filosofia de Kant, sobremaneira a partir da seguinte reflexão: “Seu objeto de experiência, sobre o qual fala constantemente, o objeto propriamente dito das categorias, não é a representação intuitiva, mas também não é o conceito abstrato, é diferente de ambos, e, no entanto, é os dois ao mesmo tempo, vale dizer, um completo disparate” (SHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2005, p.549)

¹⁵ O termo *Rührung* é bastante amplo, por significar tanto aquilo que o sentimento de emoção (*Gefühl*) denota, como também o sentido caótico da emoção, não sendo esta, portanto, amena e harmoniosa. Por isso, *Rührung* expressa não apenas comoção, mas também conturbação na comoção. Nesse aspecto, comoção e conturbação se ligam e encontram no termo *Rührung* a expressão cabal e definitiva para o sublime, como aquilo que se define por prazer com desprazer (*Lust mit Unlust*).

de subjetividade metafísica desde a epistemologia ao ponto máximo da estética; vale acrescentar: “o luto abandona, assim, a esfera dos puros sentimentos e penetra na ordem da história.” (MATOS, 1999, 30)

Pensar aí uma moralidade com Kant, tende a fazer-nos invocar inevitavelmente o sentido de trágico, enquanto fenômeno, declarado em seu pensamento, de certa maneira, bem antes de Nietzsche. Pois foi Kant o primeiro na modernidade a afirmar, de um lado, a necessidade de um esforço de afirmação da vida, apesar dos limites e derrotas da razão já atestadas em sua *primeira Crítica*, assim também, por outro lado, declarou a inexistência de uma espécie de “sentido de vida” ou valor interno a ela, apesar de insistir no sentido do uso esperançoso da razão. Kant então formulará:

O meio mais profundo e fácil de mitigar todas as dores é o pensamento que bem se pode exigir de um homem racional: o de que a vida em geral, no que diz respeito à fruição dela, a qual depende das

circunstâncias felizes, não tem absolutamente valor próprio, e só tem um valor, no que concerne ao uso que dela se faz, pelos fins a que é orientada, valor que não pode ser dado ao ser humano pela sorte, mas apenas pela sabedoria, valor que, portanto, está em seu poder.] (ANTR., p.136)¹⁶

Agora trata-se de reconhecer que uma felicidade (*Glückchkeit*) só é possível no reconhecimento de sua ausência e abraçar o belo no reconhecimento prévio da condição desarmônica de nossas faculdades, ou seja, na sua ausência. Neste caso, pareceria plausível entender a beleza como metáfora da felicidade. Enquanto que o sublime o terreno da esperança ou da promessa para tal felicidade. Mas esta esperança é “desertificada”, e, de alguma maneira

¹⁶ *Das gründlichste und leichteste Besänftigungsmittel aller Schmerzen ist der Gedanke, den man einem vernünftigen Menschen wohl anmuten kann: daß das Leben überhaupt, was den Genuß desselben betrifft, der von Glücksumständen abhängt, gar keinen eigenen Wert habe, den nicht das Glück, sondern allein die Weisheit dem Menschen verschaffen kann; der also in seiner Gewalt ist.* (ANTHR., BA 183, § 63)

não atinge o apaziguamento da conturbação das faculdades. É o drama, a tragédia do ideal de felicidade burguesa, a qual Kant pertencia. O sublime culmina por ser algo muito mais terrificante que nobre. O sublime kantiano vem ser o elemento, também metafórico, para este cenário de desertificação da tradição do pensamento ocidental e que vem a exigir uma nova forma de se apreender a experiência filosófica, seja no tema da moral, seja no tema da estética.

Por mais que Kant tenha distinguido a atividade estritamente filosófica da moral e da estética, há aí um ponto de contato, sem o qual a união das três críticas não teria sentido num sistema linear de pensamento. Kant conduziu essa mesma imaginação produtiva e essa mesma intuição para outros campos de performance, nos quais ela se abdicava cada vez mais de suas amarras epistemológicas para assumir, enfim, uma certa liberdade. Mas tal liberdade é trágica para o sujeito moderno, pois confere ao mesmo tempo os limites do seu entendimento e o desterro da razão. Vale acrescentar que Kant chegara a dizer o seguinte: “a

contemplação do mundo começou do mais grandioso espetáculo que só os sentidos humanos podem sempre oferecer e que só o nosso entendimento, em sua vasta abrangência, pode sempre suportar perseguir” (CRPr, 573). Aqui Kant mostrava interinamente o elo que liga entre a experiência estética com a experiência de conhecimento e, deste “mais grandioso espetáculo” só se pode inferir a ideia de sublimidade, desde o sentido estético do espetáculo à moralidade. E, portanto: “a moral começou na mais nobre propriedade da natureza humana, cujo desenvolvimento e cultura voltam-se a uma utilidade infinita”. (CRPr, 573). Da contemplação ao conhecimento e à moralidade e, portanto, ao infinito da razão, trata-se dessa coisa imensurável, com a qual deve-se, no entanto, segundo Kant, estar-se seguro de esperar o melhor, se tal razão for tomada em seu aspecto puro.

Mas ao fim Kant recorre à ciência como asseguradora de uma existência supostamente esperançosa na razão prática. Se isso fosse depender tão só da experiência estética, claro, e ele bem o sabia, tudo se mostraria perdido, pois vale

lembrar que, para Kant, a experiência estética, tomada isoladamente, nada de moralidade preserva enquanto fundamento (*Grund*). Contudo, ainda assim, ou talvez pela “última saída”, que se toma, não há como deixar de revelar de um ponto de vista dialético a triste situação inevitável na qual se encontra a razão humana, por mais que Kant insista em sua potência iluminada pelo esclarecimento (*Aufklärung*). Essa razão, como Kant diz, tem uma utilidade infinita e traz aqui, no seu próprio sentido de infinitude, sérias consequências políticas no seio do pensamento moderno. Uma infinitude da utilidade da razão que se relaciona com os limites do entendimento humano. A saída do sujeito está, para Kant, em tentar inventar sua própria sabedoria. Esta ideia de sabedoria está assentada também, claro, no ideal de saída da menoridade intelectual do sujeito. A sabedoria é o poder de agir autonomamente que garante, diante dos exemplos da razão a, nas palavras de Kant, “dar-nos [pelo menos] esperança de um bom êxito” (CRPr, 575).

O que poderia evitar a perda do crivo dessa exigência de doutrina de uma possível sabedoria? Para Kant, de um

lado, o uso da ciência unida à hipótese da existência de Deus. A saída parece ser bastante semelhante, ao menos na forma do tema, a Descartes, quando Kant põe Ciência e Deus como seguranças ao sujeito. Por mais que Kant tivesse tentado ir contra a tradição filosófica, sabemos que ele insistia, tal qual os demais iluministas, ainda no tema de Deus – e isso vai contra a ideia de que o Iluminismo e a modernidade insuflaram antropocentrismo pleno. A diferença é que, mesmo com tal insistência, fica possível pensar o sistema de Kant sem a invocação de Deus, assim como se tornou possível pensar um cartesianismo cético ou ateu. E por isso, mas não apenas por isso, especialmente a modernidade é tão ambígua para o pensamento filosófico, com mais força, de Descartes a Kant.

Descartes reconhece o precível, a desordem do mundo, para denunciá-los como mera aparência que um olhar atento e que procede por ordem poderá reduzir à harmonia. (...) O mundo, cenário de mudanças, tem em si o acaso – aquilo que

não parece responder a uma ordem natural de sucessão. (MATOS, 1999, 33)

Quando se diz “o mundo, cenário de mudanças, tem em si o acaso – aquilo que não parece responder a uma ordem natural de sucessão”, faz-se recordar o sentido de sublimidade kantiana, enquanto aquilo que não obedece a um tempo convencional, harmonioso, previsível. Disso podemos cada vez mais estar perto de algo que não se deve recusar: após Kant, fica muito possível, enfim, também pensar uma experiência não-científica e sem Deus. Tal experiência não só é de apreensão intuitiva do mundo, mas de vivência social moderna. Ainda que tais intuições sejam sem conceitos, há um “*como se*” (*als ob*) tivessem conceitos.¹⁷ Eis a marca do processo estetizante. A existência obedece, enfim, a uma grande performance, a qual o Romantismo transformará em poesia e influenciará poéticas vindouras. O sentido de consciência do divino existe, mas entre o que lhe positiva e o negativa ao mesmo tempo. O mundo, enfim,

¹⁷ Ver os parágrafos 8 e 9 da KU, respectivamente em 26, 27, 28.

mesmo que assegurado pela existência de uma razão pura, de uma ciência, de um Deus, se vê “condenado” a ser romantizado, porque o sublime deixou a imaginação seguir adiante e aqui a razão se viu seduzida não mais pelo ideal do belo puro, da moral alcançada, do divino, mas pela existência, em sua amplitude caótica e em sua ausência de sentido, a partir da qual se gera a criatividade dos sentidos. Não parece gratuita, portanto, a posição de Novalis que, influenciado por Kant, termina por fazer confluência entre compreensão filosófica e emotividade poética:

O mundo deve ser romantizado. Dessa forma, redescobre-se o significado original. A romantização não é nada além de uma elevação qualitativa para uma potência mais alta (*Potenzierung*). O si mesmo inferior identifica-se com um si mesmo melhor. Assim como nós mesmos somos séries exponenciais qualitativas. Esta operação ainda é bem desconhecida. Na medida em que dou ao lugar comum um significado maior; ao ordinário, um semblante misterioso; ao conhecido, a

dignidade do desconhecido; ao finito, a aparência de infinidade, eu o romantizo. A operação é exatamente o oposto para o superior, o desconhecido, o místico e o infinito - são 'logaritimizadas' pela ligação -, eles se tornam expressões comuns. (NOVALIS apud KNELLER, 2010, 66-7)¹⁸

Isso será vislumbrado na experiência com a arte sublime apenas de um ponto de vista da moralidade, na qual também a doutrina da sabedoria proposta por Kant na *segunda Crítica* é incitada a ser pensada, uma vez que para Kant, ser sábio implica evitar minguar-se à condição terrificante do sujeito e ascender a sua posição nobre. Neste caminho, como formulou Novalis, o *si mesmo* inferior deve se ver agora como *si mesmo* superior. Não se trata de uma razão potenciadora, mas de uma imaginação potenciadora.

¹⁸ Também defenderá a filosofia como emoção originária. „Die Philosophie ist ursprünglich ein Gefühl. Die anschauungen dieses Gefühls begreifen die Philosophischen Wissenschaften“ NOVALIS. “Aus: Fichte-Studien” In: FRANK, Manfred (Herausgegeben). *Selbstbewusstseins-Theorien von Fichte bis Sartre*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 1994, pp.56-9.

O sublime toma então aspecto de fruição, contudo, permanece fruição negativa, pois depende da negação da harmonia das faculdades, uma vez que, reforçemos: “o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer” (CFJ, p. 106)¹⁹. Se o mundo é sublime, ou, nas palavras de Kant “grande espetáculo”,²⁰ intuí-lo segundo sua sublimidade significa imputar aí uma estética da existência, romantizar o mundo. Nas palavras de Kant,

(...) um juízo puro sobre o sublime, porém, não tem que ter como fundamento de determinação absolutamente nenhum fim de objeto, se ele deve ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão (CFJ, p. 99).²¹

¹⁹ *der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur vermittelt einer Unlust möglich ist* (KU, §27, B102)

²⁰ Isso demarca o que Kant chama de sublime matemático, porque remete à grandeza.

²¹ *Ein reines Urteil über das Erhabene aber muss gar keinen Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde haben, wenn es ästhetisch und nicht mit irgend einem Verstandes oder Vernunfturteile vermengt sein soll* (KU §26, B90)

A ideia de uma racionalidade pura guiadora de um agir moral, assim também, puro, perde de vista o sentido de uma ética impura. Kant o sabia, e provou que o sabia ao escrever sua *Apologia à sensibilidade*, em *Anthropologie*.

Todos demonstram total respeito para com o entendimento, como também já o mostra sua denominação de faculdade superior de conhecimento; aquele que quisesse louvá-lo seria despachado com o escárnio daquele orador que faz o elogio da virtude (*stulte! Quis unquam vituperavit*). A sensibilidade, porém, tem má fama. (ANTR., p. 43)²²

Mas, essa tarefa, que Kant arrisca elaborar, não é uma real apologia da sensibilidade. Ela é feita mediante a ideia de que a sensibilidade pode ser dominada. Cabe ao destino

²² *Dem Verstande bezeigt jedermann alle Achtung, wie auch die Benennung desselben als oberen Erkenntnisvermögens es schon anzeigt; wer ihn lobpreisen wollte, würde mit dem Spott jenes den Lob der Tugend erhebenden Redners (stulte! Quis unquam vituperavit) abgefertigt werden. Aber die Sinnlichkeit ist in üblem Ruf. (ANTHR. §8, BA 30-1)*

de uma razão autônoma e um entendimento bem regulado por tal razão, o domínio da sensibilidade, o que para Kant é um mero estado bruto de nossa mais primária animalidade. Trata-se de um processo como uma ascese, posto que, em sentido ético, caberá atingir um agir moral inspirado numa ideia de suprassensibilidade. Escreve Kant, ao fim, sobre a sensibilidade, que, “*sem ela não haveria matéria que pudesse ser elaborada para uso do entendimento legislador*” (ANTR. p. 43).²³ Claramente, ao escrever isso, Kant destina-se ao tema já refletido da *primeira Crítica*. E este modelo é conduzido à *segunda Crítica*, a partir da qual pode-se dizer que a natureza animal se serve como matéria capaz de sofrer uma formação (*Bildung*) à razão prática. Para além da *segunda Crítica*, finalmente, o sentido de uma ética impura caberia muito bem no tema da *terceira Crítica*, em especial ao tema do sublime, no qual Kant precisa bem a relação entre sensibilidade e razão, enquanto sua limitadora. A razão aqui é muito mais limitadora do que coadjuvante, chega

²³ *ohne sie es keinen Stoff geben würde, der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden könnte* (ANTHR., §8, BA 30-1)

mesmo, no sentido pensado por Kant, a aniquilar a sensibilidade e, ao fim, o sublime é utilizado com vistas a ideias morais, só possíveis de ser concebidas quando o sublime, portanto, é animado pela razão a “ultrapassar as barreiras da sensibilidade” (*überschreiten die Schranken der Sinnlichkeit*) – (CF. KU, §26, B 93 ou CFJ. p.101).²⁴

Só a partir de uma experiência outra, que não prontamente moral, é que aqui uma moral é, contudo, possível. E esta experiência se relaciona com a natureza bruta, que vem rogar por uma razão capaz de julgar posteriormente sobre ela e lhe dar uma conformidade a fins que, contudo, para Kant, inexiste, já que não há nenhum fim numa experiência estética senão ela mesma.

²⁴ Mas Schiller diria: “Numa filosofia transcendental, em que é decisivo libertar a forma do conteúdo e manter o necessário puro de todo contingente, habituamo-nos facilmente a pensar o material meramente como um empecilho e a sensibilidade numa contradição necessária com a razão, porque ela lhe obstrui o caminho justamente nessa operação. Um tal modo de representação não está de forma alguma no espírito do sistema kantiano, embora possa estar na letra do mesmo.” (SCHILLER apud Vaccari, 2012, s | p)

A ideia de uma pureza formal cai por terra, na medida em que o processo de experiência do sublime culmina por de alguma maneira mudar o aspecto da moralidade da razão, em outros modos, maculá-lo (Cf. ANAHORY, 2002, 136). Mas, vale lembrar, Kant insistia que, ainda que o sublime resultasse ideias morais, era, contudo, estético e não moral. Mesmo com o belo, que é um juízo que vem a ser um símbolo de boa alma e representar o campo harmônico das faculdades, Kant escreve:

(...) o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, porque, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste.] (CFJ, §27, p. 104)²⁵

²⁵ (...)Das Urteil selber bleibt aber hierbei immer nur ästhetisch, weil es, ohne einen bestimmten Begriff vom Objekte zum Grunde zu haben, bloß das subjektive Spiel der Gemütskräfte (Einbildungskraft und Vernunft) selbst durch ihren Kontrast als harmonisch vorstellt. (KU, B100)

Seria uma medida de salvar o sentido de moralidade, sem mesclá-la com algo comum da experiência do sublime, que é aqui tomado como o sentimento de inconformidade com a natureza? Se Kant insiste na separação entre o moral e o estético e, por outro lado, o sublime invoca ideias morais, porque então culmina por permanecer estético? Diante disso, não parece absurdo trazer a suspeita de que só é possível falar em moralidade na experiência do sublime com Kant, se consideramos uma identidade de “ética impura” ali: a mancha estética atravessa a ética.

Um aprofundamento para a noção de ética impura a partir da estética do sublime

Como se vê, tal moralidade, comum ao sublime, acaba de todo modo a ofuscar o caráter estético, num outro momento defendido por Kant. Contudo, parece impossível pensar na experiência estética do sublime um sentido de ética pura, ou seja, o sentido de uma proposta de experiência regida por uma lei moral interna, anterior ao

próprio sentido estético. Esta lei moral é, ao contrário, lentamente elaborada de acordo com a exigência da própria sublimidade aplicada. A ideia de uma ética impura vem se apresentar muito mais como algo para salvar o sentido da intenção de moralização do sublime. A posição de Kant nos traz um significado amplo da tese sobre o agir moral como destinação absoluta da humanidade. A moral para Kant não está, portanto, apenas no âmbito de uma ética pura, ou seja, uma ética que tende a formalismos. A impureza, sendo uma espécie do que optamos por chamar de “*o outro da razão pura prática*”, sente falta de algo semelhante à moralidade real.

O ponto central parece estar na relação entre o sentimento e a moralidade. Como, enfim, um sentimento estético pode também estar destinado a ser um sentimento de ordem moral? Não pareceria estranho assumir essa dualidade, com a ideia de que ambos podem conviver simultaneamente na experiência, mas, para Kant, deveria ser demarcada as suas diferenças.

Em Kant, a autonomia moral e o sentimento estético convivem um com o outro na experiência sublime que, por

seu turno, não é a experiência com o belo, mas tende a julgar não só pelo desprazer, como também mediante um prazer com vistas à universalidade. Como diz ZIZEK (1993, 46):

O sublime deve ser concebido precisamente como o índice da síntese fracassada de beleza e do interesse - ou, usando a linguagem matemática elementar, como a interseção dos dois conjuntos, o conjunto do que é belo e o conjunto do que é interesse - uma intersecção negativa, para ter certeza, ou seja, uma interseção contendo elementos que não são nem beleza nem interesse.²⁶

Ademais, o sublime, enquanto ajuizamento, não é puramente moral, mas pode ao mesmo tempo suscitar ideias morais, ou seja, não é regido por interesse, mas pode suscitar interesse. Em outros termos, pode ser estético e moral e ao mesmo tempo não ser nenhum dos dois. (Cf. KU

²⁶ Tradução nossa da edição inglesa referida acima.

42 169 ou CFJ, p.146), pois tanto pode estar ausente de interesse (estético) como estar prenhe de interesse (moral). Como isso pode ser possível?

Assim também, o sublime, vale lembrar, exige universalidade, posto que é ajuizamento estético e, todo ajuizamento estético há de exigir universalidade do aprazimento estético. Kant, contudo, não chegou a elaborar nada profícuo sobre essa parte do tema, pois saltou diretamente ao tema da moralidade, e deu atenção muito mais ao sentido de elaboração de ideias morais na experiência com o sublime do que no esforço de argumentação por uma universalidade do aprazimento. O tema moral se sobrepôs ao tema da estética.

Que algo seja uma grandeza (quantum) pode-se reconhecer desde a própria coisa sem nenhuma comparação com outras, a saber quando a pluralidade do homogêneo, tomado em conjunto, constitui uma unidade. Quão grande, porém o seja, requer sempre para sua medida algo diverso que também seja

uma grandeza. Visto, porém, que no ajuizamento da grandeza não se trata simplesmente da pluralidade (número), mas também da grandeza da unidade (da medida) e a grandeza desta última sempre precisa por sua vez de algo diverso como medida, com a qual ela possa ser comparada, assim vemos que toda determinação de grandeza dos fenômenos simplesmente não pode fornecer nenhum conceito absoluto de uma grandeza, mas sempre somente um conceito de comparação. (CFJ, §25, p.93).²⁷

Kant se esforçou por tentar reconciliar demais algo tão problemático como o conceito de experiência sublime. E fornecer um caráter moralizador a ela significou não só uma controvérsia, mas ao mesmo tempo certo convite a pensar

²⁷ *Daß etwas eine Größe (quantum) sei, läßt sich aus dem Dinge selbst, ohne alle Vergleichung mit andern, erkennen; wenn nämlich Vielheit des Gleichartigen zusammen Eines ausmacht. Wie Groß es aber sei, erfordert jederzeit etwas anderes, welches auch Größe nicht bloß auf die Vielheit (Zahl), sondern auch auf die Größe dieser letztern immer wiederum etwas anderes als Maß bedarf, womit sie verglichen werden können: so sehen wir: daß alle Größenbestimmung der Erscheinungen schlechterdings keinen absoluten Begriff von einer Größe, sondern allemal nur einen Vergleichungsbegriff liefern könne. (KU, B81)*

uma ideia de estética moralizadora cujo princípio não é, ao mesmo tempo, moral, mas aquilo que Kant considera impuro para a sua realização pura, a saber, a conturbação subjetiva das faculdades.

Não é a sensibilidade que invoca a moralidade, mas um sentimento, uma espécie de sensibilidade educada pela reflexão, uma sensibilidade que passa por uma formação (*Bildung*) moralizante. Mas esta reflexão se realiza na conturbação entre a imaginação, que tende a temer o objeto do sublime e a razão, que impede que este temor ganhe sentido, e fornece supostamente uma segurança à fruição do objeto do sublime. Um desprazer com prazer em contínua inflexão. Kant tenta pensar essa razão em seu sentido ético e não estético. Nós achamos muito necessário destacar que não há uma referência, sequer qualquer comentário, a uma racionalidade estética capaz de cuidar das relações com a fruição da arte e da natureza. A racionalidade sempre terá na obra de Kant, se invocada, um caráter moral. Mas ela chega já submergida pela experiência estética, que é por excelência transgressora de valores morais e isso condiz

com o sentido de incomensurabilidade frente ao qual o sublime se coloca. Só com uma compressão desta incomensurabilidade, o que significa aí, também, a compressão da transgressão, é que fica possível atingir uma compreensão estética de uma totalidade, sobre a qual, insistimos: Kant é unilateral e a associa tão só à razão prática.

A conversão moralista concedida à experiência sublime por Kant

Por mais que Kant tenha deixado para nós uma *Apologia da sensibilidade* em sua *Anthropologie* (1798), e tenha tentado retirá-la do sentido dado pelo pensamento tradicional filosófico, ainda a deixou invocada sob certas repetições. Portanto, a nosso ver, isto ainda correspondeu ao preconceito de toda uma tradição filosófica, a qual Kant, de modo paradoxal, tentou combater. Esta sensibilidade não foi sobrelevada.

A modernidade de Kant, embora sutilmente crítica de Descartes, manteve como influência a insistência numa diferença entre o que a sensibilidade e a *ratio illuminatis* do período de oitocentos poderiam conferir ao sentido de subjetividade. Isto significa: a sensibilidade esteve vista como destinada a ser controlada e limitada no terreno epistemológico e, no sentido kantiano, também na moral e na estética, de modo que é plenamente possível afirmar que a obra de Kant é, ainda de alguma maneira, bastante crítica das afecções. Como uma filosofia criticista, que tentou não descartar o sentido empírico da existência, ainda se mostrou, ao mesmo tempo, bastante formalista. Isso é mais reforçado pelo motivo de que a sensibilidade é elogiada no que tange ao seu papel enquanto subsumida ao entendimento, enquanto ideia herdada e editada do empirismo de Hume.

Essa posição contra a sensibilidade e ao mesmo tempo reconhecedora de seu valor, enquanto matéria para o entendimento legislar, traz um significado para o sentimento, que lhe dará um certo caráter de especialidade tanto na estética como na moral. “A sensualidade é usada

em relação às três faculdades: conhecimento, sentimento e desejo“ (Refl. 28, §7, p.101).²⁸

O sentimento acaba por ser o meio que torna o sujeito capaz de abrir-se à experiência. No caso da moralidade kantiana, não é a máxima moral que irá incitar a ação do sujeito, mas o sentimento moral sobre tal máxima. Uma lei sem sentimento não se aplica. E, no caso da estética, Kant irá invocar esse sentimento moral numa conjugação com o sentimento estético e tal conjugação há de abrir-se para uma ideia de devir ético do homem. Kant encontrou no significado de sublime a melhor ponte para pensar este devir. Ali, no sublime, a razão se descobre em sua origem estética, onde prazer e desprazer se relacionam por meio da autoimposição da razão como seu destino, o que significa a superação da sensibilidade esteticamente vivenciada.

²⁸ *Sinnlichkeit wird in Ansehung aller drei Vermögen: Erkenntnis, Gefühl und Begierde gebraucht; Verstand nur in Ansehung eines, welches alle Vorstellungen reflektiert, aber doch entweder theoretisch oder praktisch ist.*

Porém, vale lembrar, Kant associa o agir moralmente ao agir belamente, já que apreciar o belo é, para ele, sinal de uma boa alma. (Cf. KU, 59, B258 ou CFJ, p. 197). Poderia-se perguntar se o sublime não faria as vezes do belo. Seria então, neste caso, o sublime também símbolo de moralidade? O belo, contudo, diverge do sublime no quesito de uma convivência calma, sem temor, com aquilo que recebe o seu ajuizamento. Mas o sublime culmina por seguir esse caminho, na medida em que se realiza como um convite para uma espécie de “estado de graça”, com vistas à reconciliação das faculdades como uma espécie de conclusão de sua realização.

A conversão que Kant provoca no sublime em relação à moral e ao belo pode ser compreendida no âmbito da metáfora, desde que possamos considerar o momento em que Kant fala que o interesse no belo é símbolo de uma boa alma e, então, assim também, se faz com o sublime quando se aproxima de ideias morais. Esta abordagem se conjuga, de alguma maneira, à tese de PILLOW (2003, 247-348) acerca do sublime metafórico e do sublime

interpretativo na estética de Kant, ao colocar naquele a referência à possível literaridade dos significados metafóricos no discurso sobre o sublime e, no segundo, o sentido de interpretações a partir das metáforas diante de uma “*open work*” na arte, assim tomada, sublime.

Portanto, apenas a partir do sentido da metáfora é que o significado de estética fica passível de ser salvo, do contrário, o discurso visto em Kant fica tendencioso à teoria do sublime como um pensamento confuso, fazendo às vezes da função aprazível do belo, às vezes da função de lei moral. Tomando as conjugações que o sublime faz com o belo e o moral, deixa-se de trazer essa relação, à primeira vista contraditória, com uma relação que não finda o caráter estético do sublime, embora Kant tenda a preservar o caráter muito mais ético e o ideal de beleza para o convívio em sociedade (e aí a invocação de belas artes comunicativas) – (KU, §51, B52-3 ou CFJ, p.76-7).

A tarefa de encarar a metáfora, que é também um esforço de levantar analogias, é o que vem definir e marcar o Romantismo alemão em toda a sua inclinação e devoção

aos significados que o sublime tende a insuflar, tamanha a carga simbólica referente à cópula entre a força do sentimento (*Empfindungskraft*) e o dever moral humano. O mistério (*Geheimnis*) do sublime se definirá por aquilo que não se esclarece, não se enquadra no êxito da *Aufklärung*, e se apresenta e se impõe enquanto grandeza indeterminada, diante da qual nenhuma matemática pode ser capaz de decidir algo, mas só uma “*comprehensio aesthetica*”. Esse é o ponto em que talvez haja, muito mais que uma teoria do sublime em Kant, uma poética. O termo “analítica”, por outro lado, corresponde bem ao espírito crítico que Kant insuflava à sua obra, um espírito moderno de decomposição dos conceitos - nos modelos da química moderna e também uma herança clara de Descartes. De modo que é mais viável sabermos o que não é sublime do que o que é sublime e, nesse pouco que se é obtido do sublime, apenas a consideração de seu significado enquanto símbolo (*Symbol*), e não conceito (*Begriff*), satisfaz o que é dito em toda a Analítica do sublime. Isto traz em si uma lição de simbologia sobre as relações do sublime com a razão

humana e levanta resultados tão somente estéticos, por mais que a moralidade esteja marcada como direção muitas vezes maior que o próprio sentido estético. Essa espécie de moralidade impura, por assim dizer, porque não converge com o padrão do discurso ético puro proposto por Kant, permanece sustentada por essa aura simbólica, que vem invocar com a moralidade, experiências de ordem insistentemente estéticas, as quais culminam por se impor ao sentido puro do preceito moral e o tinge dos resultados que a imaginação, em seu abismo, insiste em desafiar mediante ideias estéticas (Cf. KU §27 100 ou CFJ, p.105). É aqui que o sentido de sublime, o qual Kant chamará de terrificante, fica resgatado, por outro lado, em sua pureza. E aquilo que Kant chamará de sublime nobre, será paradoxalmente essa sublimidade impura em sua alta aplicabilidade, pois ele irá ser “corrompido” pelo interesse prático da razão. O que será um sublime magnífico, ficará, ao fim, como mera simbologia do moral. O sublime se eleva como promessa de felicidade, enquanto que o belo é a felicidade vivenciada em sociedade: *o ideal consiste na*

expressão do moral, sem o qual o objeto não aprazeria universalmente. (CFJ, p.81).²⁹ O convite que o sublime faz à razão não é outra coisa que o convite por uma razão cujo ideal prazer análogo ao belo, ou seja, um prazer que não é do belo, mas que comunga com ele sua capacidade de se relacionar com a “boa alma” (*gute Seele*).

Mereceria atenção aqui, com mais força, o aspecto do sublime terrificante. Ali, onde a sensibilidade se mostra, por outro lado, bastante presente e não ainda apurada ou melhorada para ser ocupada por um sentimento, dito, superior. Ali, esta sensibilidade, em si, traz o sentido de confusão, na sua relação com a imaginação. Este tipo de sublimidade entraria como uma dissidência em relação ao sentimento do sublime, que se confunde com a moral.

Kant defende que os sentidos não nos enganam, não porque nos revelem a verdade, mas porque nos revela o que sentimos e o que sentimos não pode ser certo ou errado,

²⁹ (...) Besteht das Ideal in dem Ausdrücke des Sittlichen, ohne welches der Gegenstand nicht allgemein, und dazu positiv (...) gefallen würde (KU, §17, A 60)

portanto deles não podem ser exigidos engano ou veracidade, pois a isto caberá a função do entendimento.³⁰ Neste terreno de sensibilidade é impossível qualquer projeto de conhecimento ou moralidade. A sensibilidade é sentida, mas enquanto afecção, comum aos cinco sentidos, enquanto matéria (*Stoff*) para o entendimento. Só com ele, no âmbito da *epistéme*, é que se legisla sobre o erro e o acerto e, no plano prático, vale o mesmo. O aspecto formal da filosofia de Kant está exatamente na ideia de que a sensibilidade por si só não pode dar conta da tarefa de fazer-se sentimento. Assim: *Die Sinne betrügen nicht* (ANTHR. BA34) – [os sentidos não enganam] (ANTR., p. 45), pois *gar nicht urteilen* – (ANTHR. BA34) [não julgam de modo algum] (Id.).

Nós acreditamos que as passagens em que Kant demonstra reconhecer a ausência de purismo ético na experiência estética parece muito antes um conjunto de

³⁰Cf. *Anthropologie*. §11, 146 Veja-se também a Reflexão 31 (§4): „*Sinnlichkeit: Sinn und Einbildungskraftverbindung, auch wol Verwechslung beider*“.

elementos soltos a serem abandonados depois pelo seu formalismo, do que um material que tenha interposto a necessidade de formular uma teoria aquém ou além deste mesmo formalismo. Isto parece muito claro e faz-nos entender os motivos pelos quais a tradição de intérpretes de Kant o tenham julgado pelo seu excesso de formalismo, como fizera Nietzsche, Hegel e Marx e não tenham reconhecido nele qualquer possibilidade de defesa deliberada a uma ética não formalista. Mas, é no tema do sublime, que temos a maior fonte de colaboração pra revisitarmos este assunto com a possibilidade de novas chaves de compreensão.

Kant, como já expomos aqui várias vezes, conceberá o sublime como um sentimento moral, cuja relação se liga ao ânimo (*Gemüt*) que é seduzido pela voz da razão (*Stimme der Vernunft*), portanto, o sublime deve ser encarado como um sentimento de contemplação raciocinante (*Lus der vernünftelnden Kontemplation*), com destinação supra-sensível (*übersinnlichen Bestimmung*) e, “por mais obscuro que possa ser, tem uma base moral” (*so dunkel es auch sein mag, eine*

moralische Grundlag hat) (KU, B154 A152). Portanto, Kant, sobre as disposições morais e a complacência (*Wohgefallen*) no sublime, diz:

(...) considerando que em cada ocasião propícia se devesse ter em vista aquelas disposições morais, posso também imputar a qualquer um aquela complacência, mas somente através da lei moral, que é por sua vez fundada sobre conceitos da razão. (CFJ, p.138).³¹

Isto se torna bastante problemático, se consideramos que o próprio Kant nega que o sentimento do sublime possa ter fundamento (*Grundlage*) na moralidade, ou seja, nos conceitos da razão (prática). Mas é reconhecido por nós que Kant encontrou na estética do sublime o elemento para abordar o sentimento moral, de modo que o estético do

³¹ *Demungeachtet kann ich doch, in Betracht dessen, daß auf jene moralischen Anlagen bei jeder schicklichen Veranlassung Rücksicht genommen werden sollte, auch jenes Wohlgefallen jedermann ansinnen, aber nur vermitteltst des moralischen Gesetzes, welches seiner Seits wiederum auf Begriffen der Vernunft gegründet ist* (KU B154)

sublime se confunde com o prático da razão. Foi este sublime moral que serviu de inspiração para autores como Schiller. Intérpretes contemporâneos de Kant, como Paul Crowther, reforçam este seguimento, e apontam a moralidade como o fim último do sublime (CROUWHER, 2002, 43). Mas, é sabido que Kant, ao mesmo tempo, aponta para incapacidade de um sentimento estético ter base moral. E, por isso, afirma categoricamente – com já havíamos citado:

um juízo puro sobre o sublime, porém, não tem que ter como fundamento de determinação absolutamente nenhum fim do objeto, se ele deve ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão (CFJ, p.99).³²

³² *Ein reines Urteil über das Erhabene aber muß gar keinen Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde haben, wenn es ästhetisch und nicht mit irgend einem Verstandes – oder Vernunfturteile vermengt sein soll (KU, 90)*

A ambiguidade do tema segue se pensarmos as relações entre sublime o gosto e a moralidade. O sublime é, para Kant, ora um sentimento de gosto, ora uma mera disposição de espírito à sua destinação moral, pois, para Kant, é impossível associar o gosto à moralidade entendida na sua pureza, enquanto lei moral dos conceitos da razão. No máximo, o gosto se relaciona com o caráter empírico da moralidade, ou seja, com os costumes e aptidões culturais. Porém, ainda que munido das distinções explicadas, Kant irá assumir que o sublime atinge uma relação com o gosto puro, incluindo-o na categoria dos sentimentos mais nobres, que requerem maior cultura e disposição de espírito para o bem moral. Kant toma o sublime como um sentimento de desprazer (*Unlust*) que é, diríamos, melhorado pela razão, com vistas a atingir um prazer (*Lust*) sobre aquele desprazer. Este processo não se dá pelo campo da contemplação puramente estética, mas por uma contemplação raciocinante, o que podemos chamar também de moralizante. Vale uma citação obrigatória:

O sentimento do sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós. Ou seja, é para nós lei (da razão) e pertence à nossa determinação avaliar como pequeno em comparação com ideias da razão tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande para nós; e o que ativa em nós o sentimento desta destinação suprassensível concorda com aquela lei. (CFJ, p. 103-4)³³

³³ *Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, zu der Schätzung durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist. Es ist nämlich für uns Gesetz (der Vernunft) und gehört zu unserer Bestimmung, alles, was die Natur als Gegenstand der Sinne für klein zu schätzen; und, was das Gefühl dieser übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, stimmt zu jenem Gesetze zusammen. (KU, §27 A97).*

Temos aqui um novo problema em vista a partir disso. É que nos parece que Kant promove a ideia de uma grande violência da razão à experiência estética. Para que a imaginação seja conduzida pela razão à promoção de ideias morais, é necessário que ela se torne uma vítima da razão, sofra sua violência, atestada pelo fundamento da lei moral e sai do território estético da conturbação própria do sublime para o território do apaziguamento, no qual o prazer advém da concordância com as ideias morais daí erigidas. Em suma, só a moralidade é capaz de apaziguar a comoção do sublime, porém, o apaziguamento da comoção nega, a nosso ver, a possibilidade do desprazer se relacionar com o prazer sem a invocação do tema da razão prática, o que transforma, então, o sublime, em um sentimento moral, já que, se culminasse como um sentimento estético, não deveria se misturar (*sich vermischen*) com o fundamento moral (CF, KU, 90, CFJ p.99). Assim, o tema do sentimento moral invocado por Kant para o sublime, significa uma

espécie de catequização do estético, com vistas a finalidades superiores (*höhere Zweckmäßigkeit*), visto que o campo da sensibilidade estética resumida apenas à comoção, sem as leis da razão, é visto como um campo inferior. Portanto:

Sua contemplação é horrível e já se tem que ter ocupado o ânimo com muitas ideias, se é que ele deva, através de uma tal intuição, dispor-se a um sentimento que é ele mesmo sublime, enquanto o ânimo é incitado a abandonar a sensibilidade e ocupar-se com ideias que possuem uma conformidade a fins superior. (CFJ, p. 91)³⁴

Ou seja, o sublime, em sua pureza, não é moral, porque é puramente estético. E, se cabe ao sublime puro ser apenas estético, e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão (Cf. CFJ, p. 99), ao tornar-se

³⁴ *Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.* (KU, B77)

moral, deixa de ser puro.³⁵ É neste sentido que, a nosso ver, deve-se intercalar um sentido de ética impura na estética do sublime em Kant. Esta estética, vale acrescentar, só se forma a partir de um processo negativo, não só do sentido da base do prazer negativo (*negative Lust*) ou do desprazer (*Unlust*), mas no sentido de que, ao fim, é necessário que o próprio sublime se negue para se realizar enquanto um “sublime rigoroso” (*eigentliche Erhabene*),³⁶ ou seja, enquanto posto sob a lei da razão, até atingir sua magnitude (Cf. CFJ, p.90). É nesta medida que o sublime é chamado por Kant de sublime magnífico. Assim, “sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão da medida dos sentidos” (CFJ, p.96)³⁷. Ou seja, o sublime parte de um campo totalmente sensível, em que a imaginação e o ânimo se calcam na sensibilidade conturbada e comovida para atingir

³⁵ „und nicht mit irgend einem Verstandes – oder Vernunfturteile vermengt“ (KU, B 90)

³⁶ Nós preferimos traduzir por rigoroso, do que por verdadeiro, como fez Valehrio Roden em sua tradução. Cf. CFJ, p.91.

³⁷ *Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jedenmaßtab der Sinne übertrifft* (KU, B85)

algo que ultrapassa todos estes sentidos. É aqui que a razão chega como uma violência à imaginação que percorre o sensível para obrigá-la a percorrer agora a lei moral, que é, por sua vez, confortável e apaziguadora. Do contrário, o sublime permaneceria em seu caráter terrível (*grässlich*). Vê-se, então, que o terrível para Kant é aquilo que se limita ao sensível e não ascende às ideias da razão. Nele é possível uma contemplação, e por isso que, mesmo sendo terrível, é sublime. Há comoção (*Gefühl*) e conturbação (*Rührung*) associadas ao contemplativo. Porém, esta contemplação, no ver de Kant, é recusável se não absorvida pelas ideias da razão. A saída, vê-se, é, portanto, do campo das ideias estéticas (*ästhetische ideen*) para o campo das ideias da razão. O sublime deve atingir o rigor da lei moral e abandonar o esteticismo sensível, no qual o desprazer e o prazer sublimes seriam próprios de ausência de finalidades superiores.³⁸ Diz, portanto, Kant:

³⁸ Luc Ferry, em *Homo Aestheticus*, destacará que não há, a contragosto de Kant, um sublime possível de depender apenas de ideias da razão. Ele diz: o que é sublime não é verdadeiramente objeto (esse é

O sublime rigoroso não pode estar contínuo em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente.” (CFJ, p.91)³⁹

A passagem das ideias estéticas às ideias da razão não só revela a separação entre o estético e o moral defendida por Kant, como também reforça, nesta diferença e simultânea necessidade de passagem (*Übergang*) do estético ao moral prático, uma ideia de que seja necessária a

apenas a ocasião de uma posição em movimento do espírito – o que faz com que não haja ‘dedução’ do sublime) nem sequer as Ideias da razão (embora sejam aqui supostas), mas o movimento da imaginação para apresentar as Ideias, com toda a sua ambiguidade (tentativa-fracasso)” (2003, 122).

³⁹ *Das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden* (KU, B77).

violência da razão ao campo do sensível. Portanto, o apaziguamento da comoção sublime é adquirido através da agressiva força da razão sobre a imaginação estética. O sujeito se autoimpõe a lei da razão e realiza-se aí a tarefa da filosofia prática também na experiência estética.

Por isso, gostaríamos de defender a necessidade da compreensão de que, para Kant, há um sublime ideal, que é o sublime moral, e um sublime original, que é o sublime terrificante, cujo prazer não se encontra no apaziguamento necessariamente moral do desprazer, mas numa harmonia das faculdades disposta em qualquer experiência estética de contemplação, ou seja, numa disposição para com o belo. O sublime original, que está relegado ao terrível (*grässlich*) por Kant, neste sentido, se relaciona com algo do belo, sem ser confundido com ele, uma vez que para o belo o prazer é interposto sem ter como base o desprazer. Portanto,

Na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranqüila contemplação. Este movimento

pode se comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é, a uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. (CFJ, p.104).⁴⁰

Em relação ao sublime ideal, para sair de uma possível aporia sobre as relações entre o estético e o moral, Kant tenta distinguir o juízo (*Urteil*) do sentimento (*Gefühl*) do sublime. Seria, portanto, o juízo do sublime algo estético, enquanto que o sentimento do sublime seria moral. Neste caso, o sentimento não pode ser estético para Kant. Apenas o juízo permanece puramente estético e com conformidade a fins subjetiva, ao passo que o sentimento permanece moral com conformidade a fins objetiva (prática). No caso do sublime terrível, o sentimento permanece estético e, nele, a imaginação galga ideias estéticas desprendidas de ideias da razão. Poderia-se dizer que se trata de uma crítica ao

⁴⁰ *Das Gemüt fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur bewegt: da es in dem ästhetischen Urteile über das Schöne derselben in ruhiger Kontemplation ist. Diese Bewegung kann (vornehmlich in ihrem Anfange) mit einer Erschütterung verglichen werden, d.i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts. (KU, B 98,99).*

irracionalismo por parte de Kant. Mas não estaríamos de acordo. Concordamos, sim, que se trata de uma crítica à experiência estética desprovida de finalidade objetiva da razão moral. Porém, a ausência de uma invocação das leis morais da razão não significa ausência do uso da razão, mas do uso impuro da razão em lugar de uma razão pura. Daí o sentimento ter de se configurar, no sublime, como “um sentimento de que nós possuímos uma razão pura” (CFJ p. 105).⁴¹

O fato, para Kant, de o juízo permanecer estético, revela sua pureza justamente naquilo que serve de analogia à pureza das leis da razão prática. O fato de depender de instâncias puras da subjetividade, requer uma crítica à capacidade empírica da experiência estética, negando-a a possibilidade de atuar em confluência com um sentimento que seja meramente estético e não moral. Ora, se o juízo é abandonado pelo sentimento moral, o sublime de Kant está condenado a não ser puro, mas impuro e, também a ética aí

⁴¹ *ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben* (KU, B100)

prescrita, por mais que mencione a pureza da razão, por contaminar, ela própria a pureza do juízo com o sentimento moral lança a ideia do uso impuro da estética por parte da ética. Isto porque o próprio prazer do sentimento do sublime será guiado não mais pelas faculdades em harmonia em substituição às sua conturbação, mas pelo sentimento de possuir o uso de uma razão pura prática. A própria beleza, na sua relação com o sublime, se vê lançada à doutrinação moral da estética. (CF, KU, B 141, 142, 149, 150).

É necessário que a razão aja violentando o que há de estético e deixando para o juízo o peso do sentimento moral baseado nas leis da razão. Este peso, porém, é, antes, a revelação do apaziguamento das faculdades. É neste sentido que Kant irá negar que o sublime seja um sentimento de gosto, sendo, portanto, muito antes, uma disposição de espírito para a moralidade. Ora, como pode ser o juízo do sublime um juízo estético se este juízo será guiado pelo bom e não pelo gosto? O que torna, porém, o juízo do sublime algo estético? Eis a resposta que Kant pode

dar: “a complacência não se prende a uma sensação como a do agradável, nem a um conceito de terminado como a complacência no bom, e contudo é referida a conceitos, se bem que sem determinar quais” (CFJ, p.74).⁴² Kant deixa-nos, em seguida, explicado: “o gosto reivindica simplesmente autonomia. Fazer de juízos estranhos fundamentos de determinação do seu seria heteronomia” (CFJ, p. 129)⁴³. Neste caso, quer-se dizer que o gosto é livre de qualquer fundamento moral, ou seja, é puramente estético.

Kant não considera aí a outra expressividade do gosto, que é a de também possuir um fundamento na moralidade enquanto empiria. Existem duas formas de gosto em Kant, porém o modo como ele discursa sobre o gosto autônomo ou puro tende a, numa vaga leitura, fazer crer que Kant tenha defendido tão só o gosto formal e não o

⁴² *das Wohlgefallen nicht an einer Empfindung, wie die des Angenehmen, noch an einem bestimmten Begriffe, wie das Wohlgefallen am Guten, hängt.* (KU, B74).

⁴³ *Fremde Urteile sich zum Bestimmungsgrunde des seinigen zu machen, wäre Heteronomie* (KU, 138)

empírico, ou o impuro. Poderíamos ler a postura de Kant, por outro lado, como uma apologia ao gosto puro enquanto superior ao gosto impuro, na medida em que ele será capaz de se relacionar com a moralidade da razão pura prática. Até aqui não vemos nada estranho ao que se tem interpretado acerca de Kant, porém, valeria dizer que isto traz um outro problema, a saber: Kant converte e condena toda sua estética ao mesclar a filosofia prática nela e instituir-lhe ao que, ele próprio chamará de violência da razão moral à imaginação do sujeito (Cf. KU, B111 ou CFJ, p.111) ou violência ao sentido interno (*innern Sinne Gewalt*). Por mais que Kant trate de uma estética pura, não existe algo puramente estético para Kant, ou, melhor, nem deve existir. Portanto, uma estética pura seria uma ameaça para o universo da razão pura prática.

CAPÍTULO II

O LUGAR DA RAZÃO NO SUBLIME TERRIFICANTE

Para incluir o sentido de sublime terrificante

Kant chega a julgar moralmente a experiência do sublime, desde sua obra *Observações*, ao colocar o sublime sob três adjetivos, já aqui apresentados, o terrificante, o nobre e o magnífico. Aqui já pode-se vislumbrar que a intenção de Kant não é pensar prontamente a experiência em seu caráter estético, por mais que ele o defenda, mas pensá-lo com vistas à sua moralização. Em Kant, o sublime nasce estético e torna-se moral, por isso não se poderia falar em sublime intelectual, o que daria a entender, enfim, que a sua origem estaria na razão. O que não vem nos impedir de afirmar um sublime que com ela se relaciona, no processo do que Kant defende como expressão do sublime

magnífico, superior e rigoroso, que, ao fim, para ele, “não reside em nenhuma forma sensível, mas diz respeito apenas a ideias da razão”⁴⁴ (CFJ, p. 91).⁴⁵ As ideias morais são ao mesmo tempo, em certo sentido, intelectuais, portanto determinadas. Neste caso, no sublime kantiano, entenda-se, o sublime moralizado, revela em si um certo disparate no que tange ao próprio sentido de uma experiência estética, enquanto fundadora de ideias estéticas indeterminadas, e,

⁴⁴ Vladimir Vieira traz uma plausível explicação para isso: “‘belo’ e ‘sublime’ seriam termos utilizados de forma inapropriada com o adjetivo ‘intelectual’. Existe, todavia, um prazer legitimamente estético relacionado à moralidade. Ele se manifesta frente aos fenômenos que constituem a segunda categoria estética de que trata a terceira crítica: o sublime. As situações em que manifestariam aquilo que o discurso pré-filosófico denomina ‘sublime intelectual’ correspondem aos casos em que a moral se faz acompanhar de afetos, ou seja, quando a resistência que o sujeito oferece às inclinações está ligada à intensidade de certos sentimentos. ‘Sublime’ chamam-se então os afetos; e o prazer que acompanha a experiência seria intelectual por decorrer da determinação da vontade pela razão”. VIEIRA, Vladimir. “O pensamento crítico de Kant a respeito do entusiasmo” In: MUNIZ, Fernando (Org). *As artes do entusiasmo: A inspiração da Grécia Antiga à Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 47-64, p. 61-2)

⁴⁵ *kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft* (KU, §23, 77).

no caso do sublime, deveria ser tanto mais, já que lida com um objeto sem forma.

O sublime é contrário a fins, isso significa, é, tal qual o belo, independente de uma finalidade prática na natureza. Entenda-se aqui a finalidade como um sentido moral. E o sublime acaba por ganhar em Kant um respaldo exagerado ao último caso, o que parece desnecessário, pois o sublime, como o próprio Kant observa, não precisa ser moral para ser sublime, do contrário não existiria sublimidade sem recurso à moralidade. O que é que torna ainda assim o sublime terrificante algo sublime? Como o terrível pode ser sublime? Afirmar que algo, mesmo terrível, seja sublime, é pensar uma aprovação aprazível para tal terribilidade desaprazível. E Kant sabia disso e se indagava: “como pode ser caracterizado com uma expressão de aprovação o que em si é apreendido como contrário a fins?” (KU, §26, B90 ou CFJ, p. 99). Para ele, isto só se faz possível, na esteira de um projeto de moralidade, na medida em que um ânimo racional, entenda-se aqui, um avivamento que não é sensibilidade (*Sinnlichkeit*) propriamente dita, é capaz de

lidar com ideias de conformidade a fins superior (Cf. KU, §27, B77 ou CFJ, p. 91). Quanto às relações que o sublime pode ter com a moralidade Kant se mostra bastante favorável, mas sobre as relações do sublime com o belo, isto parece um tema pouco tocado.

O sublime, por mais que estivesse esforçadamente destrinchado e delimitado por Kant, acaba por ser relacionado com o belo, o que vem a deixar possível a ideia, já tão clara para a estética tanto barroca quanto romântica, de uma arte capaz de erigir as duas experiências a um só tempo, no entanto, com o belo sendo uma espécie de dianteira ou ideal, uma vez que lhe cabe a tarefa do gosto, enquanto limitadora das faculdades de imaginação e entendimento, na ordem de deixá-los em harmonia.⁴⁶ O terrível do sublime que se torna magnífico será tomado aqui, por exemplo, de modo a compor o status já inferido na ideia europeia de belezas barrocas. O sentido de magnitude do

⁴⁶ Queríamos lembrar que aqui falamos apenas do sublime magnífico, esse sentimento que, está mesclado de moralidade e, na nossa interpretação, representação da beleza.

sublime ganha força nesses limites, quais sejam, sobremaneira, a ideia do absoluto e do totalizado na experiência estética.

Se, pois, uma grandeza quase atinge em uma intuição o extremo de nossa faculdade de compreensão e a faculdade da imaginação é contudo desafiada, através de grandezas numéricas (com relação às quais somos conscientes de nossa faculdade como ilimitada), à compreensão estética em uma unidade maior, então nos sentimos no ânimo como que esteticamente encerrados dentro de limites; e contudo o desprazer é representado como conforme a fins com respeito à ampliação necessária da faculdade da imaginação para a adequação ao que em nossa faculdade da razão é ilimitado, ou seja, à ideia do todo absoluto: por conseguinte, a desconformidade a fins da faculdade da imaginação a ideias da razão e a seu

suscitamento é efetivamente representada como conforme a fins. (CFJ, p.105)⁴⁷

O indeterminado atinge um caráter aparentemente determinado, embora não o seja pelo crivo de qualquer ciência e permaneça no terreno do juízo reflexivo. Aqui se tratará, vale lembrar, do que Kant chamará de compreensão estética (*compreensio aesthetica*), realizada no ajuizamento reflexivo, capaz de ultrapassar a matematicidade científica, no que tange à percepção de grandeza do sublime e capaz de transpor a sensibilidade, no que tange à dor e ao medo que o sublime, em sua terribilidade, pode provocar.

⁴⁷ Wenn, nun eine Größe beinahe das Äußerste unseres Vermögens der Zusammenfassung in eine Anschauung erreicht, und die Einbildungskraft doch durch Zahlgrößen (für die wir uns unseres Vermögens als unbegrenzt bewußt sind) zur ästhetischen Zusammenfassung in eine größere Einheit aufgefordert wird, so fühlen wir uns im Gemüt als ästhetisch in Grenzen eingeschlossen; aber die Unlust wird doch, in Hinsicht auf die notwendige Erweiterung der Einbildungskraft zur Angemessenheit mit dem, was in unserm Vermögen der Vernunft unbegrenzt ist, nämlich der Idee des absoluten Ganzen, mithin die Unzweckmäßigkeit des Vermögens der Einbildungskraft doch für Vernunftideen und deren Erweckung als zweckmäßig vorgestellt. (KU, B101).

O sentimento do sublime terrificante e o fracasso da razão

Já sabemos que, em Kant, o sublime expresso em uma arte que se copula com intenções morais, será considerado por ele como um sublime magnífico. E isso é uma consideração que aqui tomamos como meramente adjetiva e idiossincrática por parte deste filósofo. A sublimidade terrificante é incapaz de atrelar-se a uma cultura moral almejada pela filosofia prática de Kant e, por isso mesmo, é chamado de terrificante, pois não produz ideias morais. (Cf. KU, §29, B 116 ou CFJ, p.114-115) Contudo, exatamente por não se atrelar aos preceitos de uma razão dita kantiana, ele se mostra, portanto, incapaz de se dar como um projeto normativo de experiência estética.

O sentido de ausência de forma do sublime terrificante, o que significa para Kant o mesmo que ausência de harmonia, liga-se, nesse caso, à presença da imaginação desenfreada, sem o recurso da razão para lhe pôr limites. A razão seria a forma, portanto, que exigiria um

comportamento apaziguado perante a comoção com o sublime, transfigurando-o em magnífico. Este comportamento seria o prostrar-se diante da possibilidade do belo, o abrandar da imaginação e a invocação do ideal moral como prova de potência humana diante do disforme, do terrivelmente comovente. O sublime aqui estaria convocando o ideal da *Aufklärung* para o rompimento do obscurantismo do homem perdido em suas comoções terrificantes. Nada pode se esperar do sublime terrificante senão as surpresas de sua fonte grandiosa e duradoura de elementos imaginativos, tão somente estéticos, advindos da comoção, assim também, terrificante. É preciso penetrar no terrificante para que a imaginação se apresente manifesta e possa urgir à sua potencialidade criativa. Aí há afirmação completa da natureza estética. No caso do “sublime racional”, no sentido prático, trata-se de um sublime sem natureza estética, porque aí a imaginação é impedida de realizar-se na formação de ideias estéticas para dar lugar a ideias morais. Como diz Lyotard: “a imaginação sacrificando-se, sacrifica a natureza, esteticamente, em vista

a exaltar a santidade da lei” (LYOTARD, 229). E outra maneira de entender o sentido de sublime atrelado à moral, sem sacrificar Kant à aporia, seria pensar o sublime mediante uma mera semelhança entre a disposição ao estético e ao moral, a qual até Kant ousou sutilmente fazer. Ele dirá: de fato, não se pode muito bem pensar um sentimento para com o sublime da natureza sem ligar a isso uma disposição de ânimo que é semelhante à disposição para o sentimento moral. (CFJ, p.115)⁴⁸ Mas também dirá: “sem desenvolvimento de ideias morais (o sublime) apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante.” (CFJ, p. 111)⁴⁹. Falar em ideias estéticas que podem ser semelhantes a ideias morais pareceria mais viável que falar em ideias morais em lugar de ideias estéticas, o que não necessita trazer *vis-à-vis* o sentido de uma ética pura kantiana, na qual o normativo moral

⁴⁸ *In der Tat läßt sich ein Gefühl für das Erhabene der Natur nicht wohl denken, ohne eine Stimmung des Gemüts, die der zum Moralischen ähnlich ist, damit zu verbinden.* (KU, B116,117)

⁴⁹ *In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen* (KU, §29, 111)

culmina por direcionar o estético. Mas manter isso seria insustentável já que a própria discussão de Kant contém várias ressalvas e saídas sem resultados para nós que possam ser claros.

Aquilo que Kant veio a considerar um sublime terrível, portanto, pode ser apenas o sublime em seu estado bruto, original. Isto significa que a terribilidade apontada por Kant é a ausência da possibilidade de uma moralização da experiência. Terrível (*grässlich*) aqui entra como um mero adjetivo kantiano, que incorpora a recusa típica de um pensamento que tentava salvar a arquitetura da razão prática. E Kant explicava que o sublime apraz por si próprio (*sich selbst gefällt*) - (Cf. KU, B74 ou CFJ, p. 89). Isto significa que, por mais que Kant defendesse que a experiência com o sublime poderia necessitar do uso da razão para angariar um certo prazer de ordem moral no exercício estético das faculdades, não deixou de expor o caráter do aprazimento estético, independente do uso da razão em seu aspecto normativo e prático. Assim também segue para os outros adjetivos dados ao sublime (nobre e magnífico). São termos

que, em verdade, não deveriam influir numa estética do sublime, já que são meros adjetivos, e não prontamente categorias que poderíamos denominar como puramente lógicas.

O que importa para a estética do sublime de Kant é o tema da conturbação que surge entre imaginação e razão e só esta conturbação pode invocar, no desprazer que traz, um prazer. Portanto, esse é o sentido de que o sublime apraz por si próprio e não só isso, invoca, portanto, um prazer bem distinto do prazer no belo. Nisso parece recusável que o sublime tenha de ser sempre direcionado a uma expressão análoga a da beleza, divergindo, por outro lado e ao mesmo tempo, dela.

A disposição de ânimo para o sentimento do sublime exige uma receptividade do mesmo para ideias; pois precisamente na inadequação da natureza às últimas, por conseguinte, só sob a pressuposição das mesmas e do esforço da faculdade da imaginação em tratar a natureza como um

esquema para as ideias, consiste o terrificante para a sensibilidade, o qual, contudo, é ao mesmo tempo atraente. (CFJ, p.111)⁵⁰

A grande tese de Kant no tema do desprazer é associar o desprazer ao estado subjetivo frente àquilo que não se compreende. A falta de compreensão ocasiona esse desconforto que pode ser chamado de medo (*Angst*) ou horror (*Rührung*), mas o aprazimento, no seu sentido estético, ou seja, sem a conformidade a fins, irá requerer algo como uma poetização dessa conturbação, algo balsâmico, sem qualquer finalidade moral, sem qualquer interesse, apenas com vistas ao aprazimento em convívio com desprazer. O sublime aqui se realiza, então, por meio de um prazer no desprazer, por isso é acertadamente chamado por Kant de “prazer negativo” (*Negative Unlust*),

⁵⁰ *Die Stimmung des Gemüts zum Gefühl des Erhabenen erfordert eine Empfänglichkeit desselben für Ideen; denn eben in der Unangemessenheit der Natur zu den letztern, mithin nur unter der Voraussetzung derselben, und der Anspannung der Einbildungskraft, die Natur als ein Schema für die letztern zu behandeln, besteht das Abschreckende für die Sinnlichkeit, welches doch zugleich anziehend ist* (KU, B110-11)

uma vez que, em outros termos, se realiza naquilo que o nega.

Kant preserva reconciliação, típica medida do Barroco, e que vinha, de alguma maneira, a tornar o aspecto de sublime submetido ao sentido da “*ratio iluminati*” da época Iluminista. Neste cenário, já sabemos, Kant chegava a defender uma pureza do sublime ao início de sua *Analítica*.

Oportuno seria entender como *caráter bruto* o que Kant chamou de *pureza* do sublime. Não assumiria o termo pureza porque ele fornece uma conotação inadequada à proposta a qual este trabalho se recusa aceitar, uma conotação de que uma pureza do sublime é possível. E o sublime, em seu caráter bruto, apenas se afirma enquanto independente de purezas. Não há qualquer pureza posto que também a ideia de pureza inspira uma ideia de clareza e descontaminação. O sublime em seu caráter bruto é antes de tudo obscuro e contaminado pela empiria, uma experiência que não abandona sua ontologia simultaneamente antropológica e aquém da normatividade formalista aplicada à estética.

Cabe ao sublime, contudo exposição fenomenológica mais complexa que, para muitos, explica sua popularidade posterior, a preservação do não reconciliação. Mas isto não foi aceito por Kant e nem mesmo pelos românticos que flertavam com o classicismo estético. O sublime “comporta a ao período romântico. Ele envolve a eclosão de emoções violentas” (VIEIRA, 2011, 05).

CAPÍTULO III

OS CAMINHOS DO SUBLIME EM KANT

Natureza, estética do sublime e arte: Uma abordagem expressionista com Kant

Se Kant apontasse o que chama de belo natural para a natureza à nossa frente, tanto estaria relegando ao belo o significado de conceito determinante (*bestimmte Begriff*) como estaria tomando a natureza numa perspectiva racionalista ou empírica, ou, nas palavras do próprio Kant, “*nesse caso teríamos que aprender da natureza o que deveríamos considerar belo, e o juízo de gosto seria submetido a princípios empíricos*” (CFJ, p. 194).⁵¹ Em matéria de estética, ao contrário, a natureza

⁵¹ *weil wir da von der Natur lernen müssten, was wir schön zu finden hätten, unda das Geschmacksurteil empirischen Prinzipien unterworfen sein würde* (KU, §58, B252-3)

e o belo devem estar subsumidos ao idealismo como princípio de gosto, portanto,

se ela (a natureza) tivesse constituído as suas formas para a nossa complacência, tratar-se-ia sempre de uma conformidade a fins subjetiva da natureza, e não de uma conformidade a fins subjetiva que repousasse sobre o jogo da faculdade da imaginação em sua liberdade (KU, § 58, B252-3, CFJ, p. 194)⁵²

Em uma última instância, natureza e arte, terminam por se confluir. Ou seja, a natureza, na parte dedicada à estética da *terceira Crítica*, está subsumida ao princípio do idealismo do gosto no juízo reflexivo. Neste sentido, a natureza não é algo estanque, determinado, mas é fluída, mutável, incerta e expansiva. Está dentro da minha apreensão enquanto sujeito e a minha apreensão decide

⁵² *Es würde immer eine objektive Zweckmäßigkeit der Natur sein, wenn sie für unser Wohlgefallen ihre Formen gebildet hätte; und nicht eine subjektive Zweckmäßigkeit, welche auf dem Spiele der Einbildungskraft in ihrer Freiheit beruhte (...)*

sobre ela, mesmo que a minha razão regule a capacidade de julgar e mesmo que o entendimento aí não esteja ausente, ao fim, é na minha apreensão indeterminada, no exercício livre das minhas faculdades, com uma imaginação numa relação lúdica, ou seja, de jogo (*Spiel*), com o entendimento, que o sentido estético de natureza brota.

É sabido como Kant fornece uma opulência de anotações sobre a natureza no curso da *terceira Crítica*, mas isso, em muitos casos, torna possível pensar que Kant tenha dado uma preferência à natureza em detrimento da arte. Isto deriva da insistência no binômio que separa de maneira rigorosa as duas. É certo que Kant reconheceu e formulou uma separação, mas não com a finalidade de deixá-las separadas, mas confluídas. A saída do binômio, portanto, não quer, claro, dizer que Kant, por não ter dado uma preferência à natureza, tenha dado preferência à arte. A nosso ver, a perspectiva eficiente de Kant foi exatamente ter conseguido associar a natureza à arte e a arte à natureza.

Em matéria de estética, o sublime é apenas uma das disposições estéticas possíveis de apreender a natureza e a

arte. Kant, ao mencionar que o sublime se lança muito mais à natureza que à arte, o diz por dois grandes motivos: 1. A sublimidade expressa o caráter desconhecido e indeterminado da natureza; 2. Há uma relação entre sublimidade e moralidade, uma vez que na experiência com o sublime se requer um uso esforçado da razão enquanto fonte de lei moral no âmbito estético. Esta perspectiva decide sobre a autonomia moral do sujeito na experiência estética. Ademais, sobre a finalidade moral encontrada na natureza, não haveria comentário mais oportuno do que o lançado por Allan Wood (1999, 311).⁵³

Como os seres humanos são os únicos seres da natureza capazes de determinar um fim último, podem ser considerados, como o fim definitivo da natureza na medida em que determinam um fim

⁵³ Por que na natureza e não na arte o princípio do interesse no bom? Porque é possível apreender a natureza segundo uma faculdade teleológica, ao passo que em relação à arte a faculdade se relaciona apenas com o critério do gosto e o gosto não consegue determinar fins morais. Sobre a relação entre moral e teleologia, Cf. KU §29, 118 ou CFJ, p. 116.

derradeiro. A natureza não tem um fim último a não ser graças aos seres humanos; ou, o que vem a ser a mesma coisa, não existe um fim último até que os seres humanos tenham o seu quando determinam um fim derradeiro.

Kant não nega que o sublime esteja na arte. Ao contrário, Kant pensa o sublime na arte, mas com a ressalva de que o sublime na arte está adequado à natureza e não ao artifício subjetivo do artista. Em outros termos, as condições do sublime na arte residem na natureza. No § 52 da *terceira Crítica* ele deixa declarado que a apresentação do sublime pode pertencer à arte bela, o que nos deixa logo a não necessidade de lançar dicotomias separatistas entre o belo e sublime dentro destas medidas.

A arte transforma a natureza através do modo de apreendê-la por ideias estéticas, e aí reside uma espécie de perigo para a moralidade pura como proposta por Kant, ou seja, uma moralidade que nega o percurso excessivo da imaginação em detrimento da razão. Kant tenta, contudo,

deixar a razão ser pensada como uma guiadora da imaginação numa experiência sublime. Porém, antes de a razão ser a asseguradora que impede a imaginação de seguir adiante sem ela, por que não podemos pensar que a imaginação pode ameaçar este poder assegurador da razão? O ponto problemático é o seguinte: Kant evoca a natureza como reguladora da arte para manter aquilo que não exige o bem moral como fim.

Por fim, ao falar em natureza, Kant não o faz por pensá-la como algo que nos circunda. Ao contrário, Kant fala de uma natureza subjetiva, humana e, ainda mais, de uma, podemos dizer, pós-natureza, advinda da junção entre o modo como nós apreendemos algo enquanto primeira natureza (*natura naturans*) e o que fazemos dela (*natura naturata*). Dirá, portanto, Kant: Com efeito, em um tal juízo, não se trata de saber o que a natureza é, ou

tampouco o que ela é como fim para nós, mas como a acolhemos (CFJ, p. 194).⁵⁴

Para reavaliar a relação entre o belo e sublime em Kant

Para Kant, enquanto a lei moral serve para aperfeiçoar a ação humana, a arte serve para considerar o belo inclusive a partir daquilo que na natureza é feio e nisto é transformado em belo. “A arte bela mostra a sua preeminência precisamente no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou desaprazíveis” (CFJ, p. 157)⁵⁵

Neste aspecto, sempre a ideia de belo tem uma relação analógica com a moralidade. Portanto, “o belo é símbolo do moralmente bom” (*Symbol des Sittlichguten*) – (Cf.

⁵⁴ *Denn in einer solchen Beurteilung kommt es nicht darauf an, was die Natur ist, oder auch für uns als Zweck ist, sondern wie wir sie aufnehmen.* (KU, § 58, B 252-3).

⁵⁵ *Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt* (KU § 48, B189)

KU §18, 59 ou CFJ, p. 80-1). Enfim, Kant toma o gosto para pensar nele a sua capacidade de limitar, ou mesmo moralizar, a experiência estética, já que, em Kant, o sentido de dar os limites, ao menos aqui, é o mesmo que dar um sentido moral à experiência. Nas palavras de Kant, neste caso, “o gosto poderia, desse modo, ser chamado de moralidade no fenômeno externo” (ANTR. p. 141).⁵⁶ Mas, como algo que é de inteira relação com a sensibilidade pode insuflar influência na razão? A sensibilidade não estaria, desde sempre, posta como algo que, grosso modo, “atrapalha” a razão prática? Kant é claro quanto a isso, para ele nenhuma experiência estética vem a se originar de uma atitude moral, mas a moralidade é imputada posteriormente, segundo uma atitude normativa projetada após a invocação da experiência estética.

⁵⁶ *Auf diese Weise könnte man den Geschmack Moralität in der äußeren Erscheinung nennen* (ANTHR. § 69, BA 192)

*
* *
*

O sublime é pensado na *terceira Crítica* com vistas a fazer muito mais uma comparação com o belo ou ressaltar o que não é o belo? Ou estaria o sublime pronto a se apresentar como uma experiência estética louvável por Kant, tanto como o belo, ou até mesmo mais louvável que o belo? O cenário da resposta pode ser confusa, tal qual se mostra o próprio posicionamento de Kant, que tanto afirma “o conceito de sublime da natureza não é de longe tão importante e rico em consequências como o do belo na mesma” (CFJ, p. 92)⁵⁷, como assume que é necessário, para apreciar o sublime, ter muito mais cultura do que para apreciar o belo (Cf. KU, §29, A111 ou CFJ, p.111-12). O sentido de beleza em Kant vem a sucumbir ao mesmo tema da moralização da experiência

⁵⁷ *Der Begriff des Erhabenen der Natur bei weitem nicht so wichtig und na Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben* (KU, § 23, B78)

estética, contudo, a experiência com o belo guarda o significado de contemplação serena mediante uma harmonia das faculdades (*Harmonie der Vermögen*) ao passo que o sublime mantém o sentido de conflito (*Streit*) das faculdades. Então, quando Kant diz ser o sublime algo de expressividade pobre, se comparado ao belo, o diz segundo o sentido de prazer, que, no caso do sublime, é negativo, ou seja, prazer no desprazer (*Lust und Unlust*): “e o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer” (CFJ, p.106).⁵⁸ Além disso, e não menos importante, o belo convive com o significado do que Kant chamará de beleza auto subsistente na natureza, segundo a qual é possível pensar a natureza mediante um conceito indeterminado, e não científico. Para Kant, o sublime é incapaz de apreender a natureza mediante tal conceito, posto que ele se refere ao sujeito e não à natureza externa, por mais que parta a partir das reflexões sobre sua grandeza (*Größe*) ou quantidade (*Quantität*) e potência

⁵⁸ *Und der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur mittelst einer Unlust möglich ist* (KU, §27, A 102) [

(*Potenz*) ou qualidade (*Qualität*). Como, vale reiterar, diz Kant, “do belo da natureza temos de procurar um fundamento fora de nós, do sublime, porém em nós” (CFJ, p. 92).⁵⁹ Frente ao lugar que o belo ocupa em detrimento do sublime e à ideia de que o sublime só pode ser encontrado “dentro de nós” (*in uns*), é possível, a nosso ver, travar aqui duas pequenas teses, a saber: 1. O sentido de se pensar o belo enquanto forma de conceituar a natureza se dá mediante a ideia de que haja um jogo entre a faculdade de imaginação e entendimento. Portanto, trata-se de pensar a natureza de maneira lúdica. Neste caso, por mais que se trate de pensar a natureza ludicamente, há uma ideia de harmonia na forma, ao passo que com o sublime não, pois cabe ao sublime relacionar-se, como já apresentamos, com disforme (*Formlos*). 2. A ideia de que buscamos a experiência sublime dentro de nós traz o sentido de “individuação” que os românticos herdaram de Kant e que tornou o pensamento romântico um arauto de defesa da

⁵⁹ *Zum schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns* (KU, §23, B78)

experiência sublime como uma espécie de *catarse moderna* 0 inclusive no pensamento de Schiller⁶⁰ - e que vem ampliar o conceito de experiência autônoma estética, independente da natureza. Se cabe ao sublime um fim moral, quando Kant diz que a tal sentimento se requer ainda mais cultura, isto significa ainda mais, ir contra a natureza em seu aspecto primário, selvagem (*wild*). Segundo Kant, deve-se inibir os sentidos e racionalizá-los, fornecendo a esses uma certa segurança em lugar do medo diante da grandeza e potência comuns à natureza, a ponto de negá-la em sua condição natural para assumir no sujeito, inclusive, certa superioridade a ela.

⁶⁰ Expressaríamos aqui com “catarse moderna” exatamente algo da diferença que existe com a catarse aristotélica, na qual a experiência subjetiva não era pensada segundo os moldes modernos do “eu” isolado, mas de uma, por assim dizer, subjetividade cosmológica. Com Schiller, isso estará, muito bem apresentado, em seus escritos “*Über die tragische Kunst*” (1792), *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) e também *Über das Erhabene*(1801). Cf. SCHILLER, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*. Manesse Verlag, 1984, p. 218-220.

Vale, ademais, a pergunta: porque em Kant o belo seria mais louvável para a cultura humana? Ao pensar isso no §23 da *terceira Crítica*, Kant ainda não havia chegado na parte em que atrela o sublime a ideias morais, ou seja, quando o pensa “na disposição ao sentimento para ideias (práticas), isto é, ao sentimento moral”. (Cf. KU, §29, A 102 ou CFJ, p. 106). Frente a isso, poderia ser encontrado aqui o que pode ser um problema tanto maior, a saber, quando Kant chega a dizer que o sublime atua sem recurso à razão e, ainda mais, contra ela, ainda que depois ele vá atrelar o sublime totalmente ao uso possível da razão. Ao próprio Kant o tema do sublime parecia múltiplo e, o sentido de terrificante parecia ter mais força do que o que veio a chamar de magnífico, um sublime moral.

Vale lembrar, Kant começa suas investigações sobre o sublime sobremaneira com duas teses basilares, a saber, a de que o sublime apraz por si próprio e que não depende de juízo moral ou intelectual, mas estético (Cf. KU §23, 74 ou CFJ, p. 89). Contudo, no decorrer de seu discurso, parece acabar por arrancar o sentido de prazer próprio do sublime

e, na mesma esteira, do ajuizamento estético independente. Aqui ele parece fornecer à invocação da razão o sentido de prazer, na medida em que a coloca como elaboradora de um ânimo eliminador do desprazer. E, então, o juízo estético sobre o sublime deixa de ter seu caráter estético para alcançar um caráter moral e o prazer passa a ser também de ordem moral.

Em um momento Kant chega a dizer também que as ideias desenvolvidas pela experiência sublime são indeterminadas, uma vez que são estéticas. Como poderia, então, o sublime suscitar ideias morais, que são, para Kant, indeterminadas? Ademais, nós acreditamos que é preciso destacar que o sublime, em Kant, é sempre pensado com vistas ao belo, ainda que ele demarque a diferença entre um e outro, e isso é uma tendência talvez comum em sua época, como já apontou Karl Viëtor em *Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur*.⁶¹ Assim, o sublime acaba por se tornar

⁶¹ Tomamos esta referência com base nos escritos do italiano Assunto Rosário, que colaborou para abrilhantar nossa pesquisa com suas referências e reflexões fora do paradigma de interpretação do

uma espécie de caminho doloroso do belo, no qual a razão tende a, por assim dizer, educar a imaginação, para enfim colocá-la num jogo prazeroso com as faculdades do sujeito. Na medida em que é vista em direção ao belo ele se dissolve, perde sentido ou identidade. Kant dirá, portanto, em sua *Antropologia* (§ 67), isto:

O sublime é realmente o contrapeso, mas não o reverso do belo, porque o empenho e a tentativa de se elevar à apreensão (*aprehensio*) do objeto desperta no sujeito um sentimento de sua própria grandeza e força, mas a representação mental do sublime pode e tem sempre de ser bela na descrição ou exposição. Pois, do contrário,

sublime, sobre o qual procuramos discutir. Veja-se, portanto, ROSARIO, Assunto. “El tratado sobre lo sublime em la Inglaterra del s. XVIII” In: _____. *Naturaleza y razón el la estética del setecentos*. Traducción: Zózimo Gonzalez. Madrid: La Balsa de La Medusa, 1989. p. 20.

a admiração se torna assombro, que é muito diferente do encantamento, como um juízo no qual a gente não se cansa de se surpreender. (ANTR. p.140)⁶²

Parece viável extrairmos o sentido de uma experiência plenamente sublime e não transmutada, ou seja, nem ofuscada pela experiência do belo, nem por uma filosofia moral. Seria fortuito então apontar aquilo que antes de excluir, invoca o sublime, a saber, a conturbação das faculdades e, nessa esteira, da imaginação que tende, enquanto conturbada, obter sua ampliação, ou seja, uma ampliação e um poder maior do que aquele que ela sacrifica e cujo fundamento, porém está oculto a ela própria. (CFJ, p.115).⁶³ Ela participa com isso, do desprazer, mas também

⁶² *Das Erhabene ist zwar das Gegengewicht, aber nicht das Widerspiel vom Schönen; weil die Bestrebung und der Versuch, sich zu der Fassung (apprehensio) des Gegenstandes zu erheben, dem Subjekt ein Gefühl seiner eigenen Größe und Kraft erweckt; aber die Gedankenvorstellung desselben in der Beschreibung oder Darstellung kann und muß immer schön sein. Denn sonst wird die Verwunderung Abschreckung, welche von Bewunderung, als einer Beurteilung, wobei man des Verwunders nicht satt wird, sehr unterschieden ist. (ANTHR., BA 191)*

⁶³ *dadurch bekommt sie eine Erweiterung und Macht, welche größer ist, als die, welche sie aufopfert, deren Grund aber ihr selbst verborgen ist (KU, § 29, B118)*

de certo prazer que pode ser independente da exigência de uma representação do belo ou da invocação de uma razão moral.⁶⁴ A imaginação tanto é tomada como algo que é freada pela razão como algo que pode ir além dela.

A sublimidade não reconciliada com o belo é naturalmente o que Kant chamará - já partindo de uma posição que admite adjetivação moralista - de terrificante. A conturbação, ou essa coisa *não reconciliável*, própria da experiência terrificante, guarda o sentido do caráter de uma moralidade que não se fixa normativamente mas, por excelência, reflexivamente. A razão aqui terá um papel de conviver com tal conturbação e, ainda, colaborar com ela, na medida em que reconhece seu abismo (KU, §27, 99 ou CFJ,

⁶⁴ *Diese Reflexion der ästhetischen Urteilkraft, zur Angemessenheit mit der Vernunft (doch ohne einen bestimmten Begriff derselben) zu erheben, stellt den Gegenstand, selbst durch die objektive Unangemessenheit der Einbildungskraft, in ihrer gößten Erweiterung für die Vernunft (als Vermögen der Ideen), doch als subjektivzweckmäßig vor.* (KU, §29 B118-9) [Esta reflexão da faculdade de juízo estética para elevar-se à adequação à razão (embora sem um conceito determinado da mesma) representa contudo o objeto como subjetivamente conforme a fins, mesmo através da inadequação objetiva da faculdade da imaginação em sua máxima ampliação em relação à razão (enquanto faculdade das ideias)] (CFJ, p.116 §29, 118)

p.104). No terrífico a experiência do fracasso de uma razão ascendente e harmonizada é vivenciada. Isto se dá de um ponto de vista estético, ou seja, em pró do sentimento estético. Portanto, mesmo que aí a moral se apresente, ela será estetizada e não o processo contrário.

Parece claro que Kant compreendia a arte sob o viés da ideia de contemplação iluminista. Aí estava o problema para atrelar o sentido de arte à experiência sublime, que fica sucumbida a uma relação necessária com o belo, como um modo de invocar, em última instância, a capacidade de contemplação, algo que as ideias da razão não poderiam fornecer por si próprias, mas poderiam, por outro lado, inspirar.

Reflexões sobre as relações entre sublime e razão na estética de Kant

No sublime, não há forma a qual o seu ajuizamento se dirija. Contudo, o que faz ainda assim Kant chamá-lo por

sublime e não por mera sensação, já que no termo sublime reside referência ao sentimento, é o que, ao fim, poderia invocar o sentido de uma racionalidade estética que prescindia da moralidade, embora sirva de matéria para ela. Kant associa à irracionalidade aquilo que se expressa no sublime terrificante, como se o racional não pudesse atuar isoladamente de maneira estética. Ou seja, sem invocar os fins morais (Cf. KU, 27, 100 ou CFJ, 105). Em seu pensamento, ele sempre precisou a diferença entre razão e racionalidade, diferença esta que sempre esteve presente na tradição filosófica aristotélica e tomista e que não veio a trazer algo tão novo para o pensamento moderno senão a afirmação ainda mais forte de uma necessidade da razão, desta vez pura, ou seja, tomada nesse sentido como superior e que não ousa confundir-se com o entendimento. Daí uma certa diferença entre o raciocínio argumentativo enquanto entendimento (*Verstand*) legislador do conhecimento (*Ekenntnis*) e à razão (*Vernunft*). O criticismo kantiano intencionava realizar uma crítica frontal à própria ideia de “razão pura” desenvolvida por Wolf, que tentava defender

uma ideia de razão como um meio superior de conhecimento além dos sentidos. Para Kant, a razão não irá determinar nenhum conhecimento, senão regular o entendimento para que o entendimento legisle sobre o que é possível conhecer. A razão terá o papel de lidar com o suprassensível, tal qual a razão tomista medieval que invocava o “filosofar na fé”, mas estará decomposta, e separa-se inteiramente de algo que dará sentido a um discurso epistemológico do sujeito moderno, o futuro positivista. Resta lembrar que esse exercício de raciocínio do entendimento é tomado por Kant apenas como parte dessa experiência epistemológica. Quando Kant defende que haja o uso do entendimento numa experiência com o belo, não concebe esse entendimento como no seu exercício de legislador de conhecimento. No caso da experiência com o sublime, o entendimento não é aí referido por Kant, como chega a fazer no tema da experiência da beleza (com as ressalvas devidas de sua diferenciação com a experiência

epistemológica do entendimento).⁶⁵ Daqui sai o motivo pelo qual Kant fala sobre o caráter irracional da experiência com o sublime, que culmina por ser associada ao terrível (*grässilich*). Apenas quando ele abandona seu estado de “terribilidade” (*Grässlichkeit*), consegue atingir a razão enquanto expressão da lei moral. Aqui uma racionalidade estética isolada não é concebida por Kant (Cf. KU, §27). Mas não haveria outra maneira de pensar a sublimidade terrificante, que, por sua vez, dispensa o recurso ao tema da

⁶⁵ A ideia kantiana de que a experiência estética (com o belo ou com o sublime) é incapaz de produzir conhecimento levanta algumas questões. Uma delas, no Brasil, é a posição hermenêutica de Bento Prado Júnior, que defende ser a literatura um modo de conhecimento objetivo. Há, a das mais relevantes, as teses de Adorno, que tentam pensar a música a partir do sintagma do conhecimento possível, o que influenciou a obra de Thomas Man, “*Doutor Fausto*”, “A aparência e o jogo hoje já tem contra si a consciência da Arte. Esta quer cessar de ser aparência e jogo, quer torna-se conhecimento” (MANN, 2000, p. 254) Mas Kant diria: *So wie an einer Vernunftidee die Einbildungskraft, mit ihren Anschauungen, den gegebenen Begriff nicht erreicht: so erreicht bei einer ästhetischen Idee der Verstand, durch seine Begriffe, nie die ganze innere Anschauung der Einbildungskraft, welche sie mit einer gegebenen Vorstellung verbindet.* [Assim como uma ideia da razão, a faculdade da imaginação não alcança com suas intuições o conceito dado, assim numa ideia estética o entendimento jamais alcança através de seus conceitos a inteira intuição, que ela liga a uma representação dada.] (KU, §57, 242)

razão prática de Kant, se instaurando como um feixe crítico ao suposto poder eficiente de uma razão redentora, arduamente criticada por Adorno na década de 40, em especial no seu *Dialektik der Aufklärung* (1944) escrito ao lado de Horkheimer.

Poderia-se pensar uma racionalidade estética que vem a invocar até mesmo o curso do entendimento e tomar a experiência estética como passível de conhecimento, em lugar da razão. Agora, não se realiza a intenção de Kant colocada em sua *primeira Crítica*, ou seja, não se suprime mais o conhecimento para dar lugar a fé, mas o seu contrário.

Aliado ao sentido de ética impura e simbologia das relações entre sublimidade e moralidade, está toda a potência do que pode ser posto como “crise da razão”.

⁶⁶Haveria ali, na sublimidade, tomada por Kant como

⁶⁶ Nesse contexto, a única ideia de razão que ficou de alguma maneira conservada foi o de racionalidade estética, que é o que vem a salvar a estética do sublime de ser confundida com algo de ordem de

terrificante, uma racionalidade própria das sensações, que uma razão moral serviria para limitar. Teríamos, portanto, uma espécie de razão sensível. Valeria propor com Jayme, em seu livro *Racionalidade estética* (1991, 9):

A racionalidade sensível e estética não pode ser confundida com a ideia de obra sistematizada. A sistematicidade e assistematicidade são apenas recursos de racionalização. Numa obra aparentemente caótica, exige-se mais participação (...) pois é preciso recordar que a razão sensível não designa o caráter intuitivo em oposição ao discursivo.

A invocação por essa razão sensível significa a negação de uma razão moralizadora de uma razão estética. Trata-se da razão prática de Kant, a qual Nietzsche, este

uma racionalidade moralista e passa ela a ganhar um significado de expressar, inclusive, as experiências estéticas da pós-modernidade, como já nos mostrou Lyotard, em seu *La condition postmoderne*, 1979.

estudioso da era da razão em sua crise, encabeçou grande recusa. A crise da razão, diríamos com Jayme, “permite-nos elaborar um novo conceito de racionalidade e este nos fornece uma nova concepção da relação pensamento-linguagem e torna falso o conflito entre o sensível e o inteligível” (PAVIANNI, 2001, 8). Ao fim, o que nos resta para afirmar sobre o sublime em Kant é que se trata de um sentimento que convive com o terrificante, ou seja, com aquilo que não supera a sensibilidade.

A associação entre razão sensível e racionalidade estética parece plausível sempre que apenas associada a uma experiência da moralidade. Então, não haveria sentido em falar sobre uma razão sensível estritamente no tema da moralidade em Kant, como fez Ribeiro dos Santos em seu controverso livro *“A razão sensível: estudos kantianos”* (1994), mas em falar em uma razão sensível na experiência estética do sublime parece possível, na medida em que aí é a sensibilidade e a imaginação guiadas por uma racionalidade que se coloca em função do estético.

Para considerar o belo e o sublime é necessário uma antropologia que considere as éticas e não que as limite. O que nos resta? Embora toda a seguridade do uso da razão, Kant dá sentido a uma era moderna que se apresenta dúbia, ambígua, indecisa quanto à própria razão. De um lado a lei moral que se apresenta como pura e incondicional, do outro, as demais leis, tomadas assim mesmo, como uma extrema alteridade à lei moral pura. E a isso se acrescenta a estética, que Kant tenta transformar do seu caráter de “ameaça” à razão pura para algo a ela subserviente, tanto quanto defende uma cultura estética regada pela lei moral como quando dá ao sublime terrificante um aspecto por ele chamado de magnífico, porque aí coloca o papel da razão. O problemático é que esta empreitada de Kant é falha e a história da estética em sua aplicabilidade o mostra. Ver-se-á, na história, que a moralidade e o princípio raciocinante que isto implica nem sempre terá o vigor que Kant projetara como esperança para uma futura cultura estética imbuída de uma suposta propedêutica superior da moral.

Sublime, melancolia e sociedade

Com a introdução da *primeira Crítica* em 1781 e as modificações na segunda introdução de 1787, a imaginação encontra já de início um lugar controverso no pensamento de Kant, e tanto mais porque a imaginação é uma importante chave para entender Kant, ao invés da clássica fissura no assunto da razão. Geralmente se atribui o sentido de imaginação por Kant ao termo *Bildungskraft*. Porém, vale ressaltar que este não é o único sentido para a imaginação, de vez que ela traz outros termos consigo nos originais kantianos. Neste aspecto, podemos falar das faculdades ou capacidades da imaginação (*Bildungsvermögen*) ligadas à formação da imagem (*Bild*). Apenas quando a imaginação é utilizada em referência ou favorecimento do objeto (*Objekt*), enquanto intuição, é que podemos falar de uma força da imaginação (*Bildungskraft*). Quando não nos referimos a

objetos enquanto tais, então trazemos à tona o sentido de uma *Einbildung*, enquanto, neste caso, formação de imagens sem presença do objeto. Trata-se de uma distinção entre a invenção e a abstração. Há várias outras maneiras de nos referirmos à imaginação aqui. São elas: *Abbildung*: formação direta da imagem; *Nachbildung*: formação reprodutiva da imagem; *Vorbildung*: formação antecipada da imagem; *Ausbildung*: formação completa; *Gegenbildung*: análoga ou simbólica formação.⁶⁷ O modo como a imaginação perpassa as três críticas, portanto, dirá muito mais acerca da filosofia transcendental do que se formos nos atentar apenas à razão. Schiller dirá: “certos objetos ideais, - tais como, por exemplo, o tempo, considerado como um poder que atua silenciosa, mas impiedosamente; a necessidade, a cuja rígida lei

⁶⁷ Heidegger talvez tenha sido o filósofo que melhor se deparou com esta problemática. Para uma explicação ampla sobre o tema, sugiro consulta na obra MAKKREEL, Rudolf A. *Imagination and interpretation in Kant: The hermeneutical import of the Critique of Judgment*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1990, p. 14-5. Ademais, vale dizer, Gadamer criou um neologismo chamado *Abbildhaftigkeit* para designar o caráter reprodutor de algo. Cf. GADAMER, Hans Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução: Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.7.

nenhum ser natural pode se subtrair; mesmo a ideia moral do dever, que se comporta não raro como um poder hostil contra a nossa existência física – são objetos temíveis tão logo a faculdade de imaginação os relacione ao impulso de conservação; e eles se tornam sublimes tão logo a razão os aplique para suas leis mais altas.”⁶⁸ Na estética de Kant, a imaginação e a intuição ganharão um papel relevante. Kant, portanto, reconhece: “A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá” (CFJ. p. 159)⁶⁹. E, também, “a prova da realidade de nossos

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Autêntica: São Paulo, 2011, p. 42. Edmund Burke, antes de Kant, dizia sobre a imaginação: “*Besides the ideas, with their annexed and pleasures, which are presented by the sense; the mind of man possesses a sort, of creative power of its own; either in representing at pleasure the images of things in the order and manner in which they were received by the senses, or in combining those images in a new manner, and according to a diferente order. This power is called imagination.*” BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*. London: Penguin Books, p.68.

⁶⁹ *Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.* (KU, §49, B 194)

conceitos requer sempre intuições” (CFJ, p. 195)⁷⁰. Com efeito, a imaginação na *terceira Crítica* mantém parte do aspecto da imaginação já discutida na *primeira Crítica*, pois é tomada no seu sentido mais básico como faculdade de formação constitutiva da experiência. Esta formação se dá segundo produção e reprodução estética. Contudo, na *terceira Crítica*, a relação com o da estética com o conhecimento se dá de maneira lúdica, no sentido de que a imaginação não exige o caráter científico da experiência, tampouco o produz. O entendimento é guiado por uma imaginação cuja finalidade é apenas o prazer ou desprazer estético, e não a experiência especulativa e produtiva da ciência. Neste sentido, a experiência é produzida, mas não enquanto conhecimento científico. Diz Kant:

Somente onde a imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da

⁷⁰ Die Realität unserer Begriffe darzutun werden immer Anschauungen erfordert) (KU, § 58, B 254)

imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno. (CFJ, p. 142) ⁷¹.

Por um lado, a imaginação é tomada na *primeira Crítica* como condutora da produção do conhecimento, por outro, na *terceira Crítica* será tomada como faculdade que se adequa à harmonia com o entendimento na produção de ideias estéticas ao sentimento de prazer com o belo na natureza e na arte.⁷²

Mas, o sentido da imaginação ainda vai um pouco mais longe que isso. E isso é percebido no momento em que Kant invoca o tema da experiência com o sublime. Aqui a imaginação é tomada em seu momento de conturbação, de

⁷¹ *Nur da, wo Einbildungskraft in ihrer Freiheit den Verstand erweckt, und dieser ohne Begriffe die Einbildungskraft in ein regelmäßiges Spiel versetzt: da teilt sich die Vorstellung, nicht als Gedanke, sondern als inneres Gefühl eines zweckmäßigen Zustandes des Gemüts, mit.* (KU, B161, 2 §40)

⁷² Sobre o sentido transcendental da imaginação, veja-se o livro I completo (*Conceitos da razão pura*) em *Dialética Transcendental*, segunda divisão da *primeira Crítica*.

não reconciliação e de ausência da harmonia. Ela é reconhecida sobretudo naquilo que se opõe e se assemelha ao mesmo tempo à experiência do belo naquilo que lhe é identitário, o prazer.⁷³

No entanto, a inserção do tema do sublime por Kant abre dois importantes caminhos diferentes. De um lado, a possibilidade de se pensar o sublime na sua relação com o belo e a moral, de outro a possibilidade de pensá-lo em sua característica desarmônica, dissonante e terrificante, características estas não apreciadas pela estética de Kant.

No primeiro momento, o sublime, defende Kant, é assegurado pela esperança (*Hoffnung*) do uso de uma razão capaz de eliminar a desarmonia das faculdades. A imaginação não se mostra ameaçadora à razão prática, mas, antes, suscetível de ser por ela impedida a não se continuar.

A razão prática insufla na experiência conturbada com o sublime o ideal de beleza nos ditames de uma lei

⁷³ Esse tipo de relação de contrários é algo identitário da estética barroca.

moral e aí subjuga a capacidade do sujeito de ir em frente e superar uma experiência estética, dita, conturbada, na qual a imaginação não serve ao ideal moral do belo, mas ao anseio de seguir avante, longe de qualquer regra ou reconciliação.⁷⁴

O sentimento do sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós. (CFJ, p. 103)⁷⁵

⁷⁴ Ernst Cassirer, ao falar sobre a estética moderna, assume que em Hume, bem antes de Kant: “Não cabe mais agora ao sentimento justificar-se ao tribunal da razão; a razão é que se vê agora citada perante o foro da sensação”. CASSIRER, Ernst. *Filosofia do Iluminismo*. Tradução. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

⁷⁵ *Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, zu der Schätzung durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des*

O que define um sublime terrificante é ausência desse resgate da razão, e, ainda mais, a experiência deste sublime é capaz de contaminar o próprio destino da razão prática em seus moldes normativos apreciados por Kant. Iríamos mais longe, bebendo das palavras de Anahory (2002, 136):

O sentimento do sublime produz o curto-circuito do pensamento; estilhaça as faculdades impedindo qualquer acordo, qualquer consenso: contamina o destino crítico da razão e coloca a imaginação no limite de sua possibilidade de apresentação; mostra que o lugar irredutível do pensamento é o seu fundamental e informulado impensável, esse interdito que a primeira Crítica tinha instaurado contra a sedução endógena pelas ilusões transcendentais.

größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist. (KU, § 27, B 97-8)

O sublime, qualquer que seja, traz o sentido de prazer negativo e, portanto, de experiência negativa, a qual Kant invoca como incapaz de atingir um sentimento de prazer positivo, ou seja, linear e inconturbável, característico do belo. Portanto, nas palavras de Kant: *o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer* (CFJ, p.106)⁷⁶. Ainda que seja invocável o prazer no sublime, tal prazer é contaminado pelo desprazer, causado pela conturbação das faculdades.

O terreno sobre o qual se assenta essa reflexão estética no sublime advém do sentido de uma experiência negativa, reconhecida por uma consciência subjetiva, que se dá conta da capacidade que sua imaginação tem de conviver com essa conturbação estética, a qual Kant tenta salvar a partir da defesa de uma chegada quase redentora de uma razão capaz de impedir essa experiência dolorida da imaginação estética. Portanto, a razão no tema do

⁷⁶ *Der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur vermittelt einer Unlust möglich ist* (KU, §27 B 102)

sublime, é um modo de positivar o negativo, na medida em que invoca a reconciliação das faculdades.

Na esteira de dar o limite não apenas à metafísica, mas também à experiência estética - a partir da moralidade -, a consciência moderna "*de e com*" Kant é reconhecedora dos limites das faculdades do sujeito moderno. Frente a isso, talvez Olgária Matos, tenha sido certa em identificar o espírito melancólico e de angústia que pairava nessas reflexões kantianas, ou que, não assim sendo, tenha inspirado tais sentimentos, tais comoções estéticas neste cenário de "limites humanos" destacados na modernidade, na qual a ânsia da imaginação, em termos de uma experiência com o sublime terrificante, seja a de sempre se libertar das leis rígidas da razão. Portanto, em outros termos, como bem diz Olgária Matos, Kant inspira um cenário no qual "a angústia do interior burguês é mais forte do que a lucidez e a humanidade do filósofo: o campo de experiência, iluminado apenas por aquilo que só faz confirmar os seus limites..." (MATOS, 1999, 135). A que tipo de moral Kant

atrela o sentido de razão? A começar com tal pergunta, sabemos que trata-se de uma moral de inspiração teísta. Já aí revela o seu caráter baseado em inspirações de uma cultura europeia, que bebia da fonte de valores iluministas. Toda a experiência com o sublime será aqui avaliada em última instância a esse tipo de moral, a qual, nós sabemos, é limitada para fazer-nos tentar compreender o sentido de uma experiência do sublime, a qual Kant tenta pensar segundo a perspectiva do sujeito isolado em sua fruição sob a atmosfera do Iluminismo burguês da era de oitocentos.⁷⁷ E, nos lembra Herbert Marcuse (1977, 18):

Mesmo na sociedade burguesa, a insistência na verdade e no direito de interioridade não é realmente um valor burguês. Com a afirmação da interioridade da subjetividade, o indivíduo emerge do emaranhado das relações de troca e dos valores de troca,

⁷⁷ Ver BERLIN, Isaiah. *Ideias políticas na era romântica*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

retira-se da realidade da sociedade burguesa e entra noutra dimensão de existência. Na verdade, esta evasão da realidade levou a uma experiência que podia (e pôde) tornar-se uma força poderosa na invalidação dos principais valores burgueses, nomeadamente, desviando o foco da realização e do motivo do lucro para o dos recursos íntimos do ser humano: a paixão, a imaginação, a consciência.⁷⁸

Ademais, duas coisas se destacam no cenário kantiano e pré-romântico: o limite do entendimento humano apresentado na *primeira Crítica* e o sentido da relação entre prazer e desprazer na estética do sublime,

⁷⁸ Ademais, sobre as relações entre melancolia e romantismo no aspecto político de oitocentos com ressonâncias nos dias atuais, ver LÖWLY, Michel. SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo. Boitempo Editorial, 2015. Luckács, por outro lado, desencadeará uma crítica seminal à estética de Kant e aos seus desdobramentos no Romantismo. Nesse sentido, segue na contramão de Marcuse, julgando, portanto, ser a filosofia burguesa de Kant um agravante para o reconhecimento dialético da realidade histórica, o que vem a culminar em um tipo de idealismo irracionalista (Cf. LUKÁCS, 1978; 9,11, 17, 19, 21).

apresentada especialmente na *terceira Crítica*. Duas coisas, porém, não conseguem ser exclusivas e efetivas: o esclarecimento (*Aufklärung*) iluminista, nem tampouco a força (*Kraft*) desta razão. E só a referência a uma experiência sublime trará o sentido para se pensar esse lado obscuro e intimista da modernidade kantiana, a saber, a consciência negativa e o indeterminado do sujeito alcançados numa espécie de impossibilidade de efetivação de uma razão redentora e conciliadora do sujeito. Reconhecer essa possibilidade gera o sentimento de medo (*Furcht*), que marcará a dinâmica do sublime.

Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente – sublime, na medida em que ela é

considera como objeto de medo. (CFJ, p. 107)⁷⁹

Com o sublime, Kant traz uma ideia de experiência que torna negativa a razão, na medida em que o limite não só é reconhecido nas faculdades do entendimento, mas naquilo em que o próprio Kant considera ser de grande poder da razão, a saber, a capacidade de instaurar um apaziguamento ou aniquilação do desprazer de seu exercício. Em matéria de estética, a sublimidade irá se expressar então como o caráter daquilo que permanecerá indeterminado, que fornece à coisa-em-si (*Ding-an-Sich*) estética a legitimidade do mistério, e trará aí o sentido que Kant chamará de relação com o infinito no absoluto tomado pela razão (Cf. KU, 103-5 / CFJ., p. 107-8).⁸⁰

⁷⁹ *Nun ist aber das, dem wir zu widerstehen bestrebt sind, ein Übel, und, wenn wir unser Vermögen demselben nicht gewachsen finden, ein Gegenstand der Furcht. Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamischerhaben, gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.* (KU, B102, 103)

⁸⁰ Aí talvez se encontre também um conteúdo para pensar, por analogia, o sentido estético de infinitude exposta desde a estética barroca, passando pelo Iluminismo, pelo Romantismo, seguindo até

Por fim, vê-se que, em Kant, a harmonia barroca, enquanto metáfora ou alegoria para a harmonia das faculdades do sujeito, se realiza como invocação e apelo, não como uma constatação da seguridade de tal harmonia. “A alegoria barroca fragmenta o universo sob a espécie das oportunidades perdidas. Suas figuras variam, mas todas suas expressões são a máscara do fracasso ou a iminência de um perigo” (MATOS, 1999, 33). A invocação da harmonia se realiza a partir do reconhecimento de uma subjetividade condenada ao conflito de suas faculdades, na qual o destino da razão é ver-se também conturbada e não assegurada ao sujeito, como pretendia Kant e todo o projeto iluminista. A

Nietzsche Tudo isso vem a ocupar um papel que, segundo Benjamin, por exemplo, será o de expressar certa melancolia para a época moderna, ou o que Nietzsche chamou de “dor do mundo” após a perda da metafísica (Cf. NIETZSCHE, 2001, 5). Em *Ursprung des deutschen Tauerpiels*, 1916 (*Origem do drama barroco alemão*), Benjamin irá invocar, inclusive, uma espécie de “teoria da disposição melancólica” (Cf. BENJAMIN apud MATOS, 1999, 144). Vale citar: “*Valendo-se de Kant – para quem o melancólico tem tendência a cair na extravagância – Benjamin fala das aparições, inspirações, visões do melancólico. Esperanças, promessas, decepções são as presas da desordem no sujeito, tanto quanto da desordem histórica. A desordem é a experiência do risco, de um caminhar que tateia, experiência da dúvida cartesiana*” (MATOS, 1999, 32).

invocação da razão, especialmente moral, na experiência estética, revelava antes de tudo, estar ela perdida.

O cenário de um mundo da razão iluminista: um sujeito que se vê sozinho, julgado ou punido por um juiz interior e superior e que, além disso convive com a permanente possibilidade de uma experiência estética capaz de não harmonizar, mas conturbar suas faculdades e ainda assim gerar algum prazer. No entanto, em meio a isso, na solidão tipicamente moderna, ele reconhece que só pode agir em comunidade; se esforça por reconhecer no belo o símbolo do bem moral, e, nas conturbações de suas faculdades, vislumbra o resgate de uma razão prática. Contudo, toda essa ideia de apaziguamento ou reconciliação, ou mesmo de esperança, ainda assim vem a se mostrar falível, depois que conquistada, posto que a possibilidade da conturbação das faculdades é o destino do sujeito. O sujeito terá de sempre retornar ao seu abismo. Então, “*o excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um*

abismo, no qual ela própria teme perder-se” (CFJ, p. 104)⁸¹. Na contramão da aposta do projeto iluminista da razão de Kant para tentar salvar-se do luto de uma razão perdida, a história mostrará que a imaginação tenderá a ser sempre mais forte que a razão, seu infinito contaminará e desafiará as forças reguladoras da racionalidade. Esse cenário revelará, no sujeito, o estado de melancolia no contexto da sociedade projetada no racional, que não se realiza, e sempre se aproxima mais à estetização e à afecção. Aqui Odisseu, e toda a humanidade, tenta, porém, não sucumbir ao canto das musas. Ainda tentamos voltar à razão.

⁸¹ *Das Überschwängliche für die Einbildungskraft (bis zu welchem sie in der Auffassung der Anschauung getrieben wird) ist gleichsam ein Abgrund, worin die sich selbst zu verlieren fürchtet* (KU, §27 B98-9)

II

CAPÍTULO IV

AS REFLEXÕES MUSICOLÓGICAS DE KANT

Configurações estéticas da música

Numa experiência sublime, é necessário que haja a maior vivificação dos sentidos. E, para nosso filósofo, *Nun ist nichts die Sinne belebender als die Musik* (Rfl. AA 392-393) [não há nada que vivifique mais os sentidos que a música]. Ora, na estética de Kant, a ideia de uma vivificação dos sentidos, é claramente condenada, e é neste aspecto que a música, exatamente por se configurar como a *vivificadora dos sentidos*, é condenada pela estética de Kant ao último lugar em comparação com as outras artes. Kant procura supervalorizar as artes das quais pode-se retirar um sentido para uma estética racionalista, isto é, para Kant, vale mais a supressão (racional) que a vivificação (*Belebung*) dos sentidos no âmbito da estética. Os sentidos e as faculdades,

em especial a faculdade imaginativa, devem passar pela regulação da lei da razão, a qual Kant chamará de violência da razão, com vista a transfigurar o estético para o ético (Cf. KU, 114, 115 ou CFJ, p. 113, 15). Não há como falarmos numa apologia do puramente estético em Kant, embora ele tenha destacado sua possibilidade (Cf. KU, 115, § 23, 77 e § 29, 115 ou CFJ. p. 91 e 114). O estético aqui é contaminado pelas ideias da razão.

Para Kant, trata-se de uma passagem do terrível ao magnânimo, por isso, o racional sempre estará atrelado ao magnífico em matéria de estética (KU, §29, 111 ou CFJ,p.111). Ao passo que o sensível estará atrelado ao terrível. É neste sentido que não podemos dizer que o terrível para Kant signifique algo como próximo do sinistro ou mesmo do feio. O terrível, ainda que esteja atrelado a sentidos de horror e medo, é, ainda assim, denominado como sublime e estético, portanto, joga com o prazer, ou seja, em certa medida se aproxima com algo da beleza, já que é marca sua a emanção do sentimento do prazer. Ademais, o terrível (*Grässlich*) em Kant, não insufla o asco,

que, como defende Kant no § 48 da *terceira Crítica*, ocorre com o feio (*Hässlich*). Terrível, para Kant, é aquilo que perpassa o terreno do sensível sem a elaboração de ideias morais, em outros termos, sem uma racionalização do estético. O campo do terrível é o campo no qual os valores não estão enrijecidos ou formados, ali a ausência da forma prevalece. Trata-se de um campo de *alta tensão*, para utilizar um termo de Lacoue-Labarthe (2010, 47), ou mesmo de *curto-circuito*, para usar um termo de Anahory (2002, 136). Com efeito, se Kant defende ser a música a arte que mais vivifica os sentidos, ela também é, neste aspecto, uma arte terrificante, já que o terrível vem significar o campo do sensível sem qualquer destino à elevação das faculdades no projeto de uma razão pura prática. Mas Kant sugere uma saída para que a música seja acolhida no campo das artes elevadas. Ele convida o sujeito a tentar vislumbrar ideias morais no som da música. Mas, a música deve ser amena, como uma espécie de condição para o prazer ameno nas sensações, ou seja, como negação clara da ideia de conturbação (*Rührung*) típica do sublime terrificante.

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 tem de concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as belas artes o último lugar... porque ela joga simplesmente com sensações (CFJ, p. 174)⁸²

Para Kant, pareceu difícil atrelar o caráter de beleza à música, ou seja, pensar a música nos padrões do que ele almejava para as demais belas artes - pintura, arquitetura, jardinagem, retórica, poesia, escultura. Em um primeiro momento isso se dá pelo fato de que para ele caberia ao belo uma permanente harmonia das faculdades, algo que Kant já considerava de difícil possibilidade na música, pois ela teria

⁸² *Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zum Erkenntnisse zusammen kommen müssen, zum Maßstabe nimmt: so hat Musik unter den schönen Künsten, sofern den untersten (...) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt. (KU, B221)*

limites quanto à capacidade de provocar a urbanidade das faculdades do indivíduo. Mas, por que, se as sensações não lidam com uma experiência de beleza pura, são, ainda assim, chamadas por Kant de belas sensações, no que tange à música?

Tal definição parece arbitrária, em suma, uma mera impressão, sem qualquer base em restrita análise musical. Esta perspectiva reforça talvez a ideia de que Kant não compreendia bem a natureza da música, tampouco fazia parte da comunidade musical do período de oitocentos. Porém, uma segunda perspectiva estaria vinculada à ideia de que Kant realmente estaria disposto a defender a música como jogo de sensações (*Spiel der Empfindungen*). Do primeiro caso, e do segundo, há o que discorrer simultaneamente.

A primeira pergunta que segue agora, diante dessas perspectivas, é: se Kant toma a música como belo jogo de sensações e o belo é, para ele, uma expressão de experiência de gosto no qual a harmonia das faculdades se exercita em favor do aprazimento (e é isto que vem a determinar uma

experiência com qualquer arte), porque estaria então a música relegada a ser significada como arte inferior?

Tal ideia de música vem, em parte, de uma tradição que tende a pensar um Kant estritamente moral, para além do sentido estético que a própria obra tenta fornecer. Por outro lado, isso mostra também que tal posição não é gratuita, posto que Kant sempre tende a mesclar sua estética com ética. E, neste caso, a perspectiva de Kant pôde enfim decidir sobre a interpretação convencional de sua estética musical, ou seja, deu-lhe um sentido inferior dentro de uma hierarquia das artes. Vale lembrar que Kant diz:

É inerente à música uma certa falta de urbanidade, pelo fato de que, principalmente de acordo com a natureza dos instrumentos, ela estende a sua influência além do que se pretende dela (à vizinhança) e assim como que se impõe, por conseguinte causa dano à liberdade

de outros, estranhos à sociedade musical.”
(CFJ, p. 175).⁸³

Mas, para Kant, ainda que seja a música uma “arte inferior”, ela talvez o deixa de ser quando se apresenta amena, o que significa, quando não é posta de modo a perturbar em uma comunidade. Em um sentido, quando não se retira de sua função ética, não importando, pois, que perca seu significado estético. Não foi considerado no mais das vezes que Kant tenha abordado a possibilidade de tomar a música como colocada no primeiro lugar das artes (de amenidade), o que significa, artes nas quais o jogo ameno entre imaginação e entendimento provoca o prazer referente ao significado do belo, ou seja, o prazer da harmonia, da não perturbação. Portanto, apenas com a música, Kant considera a presença do belo, ou seja, quando ela se apresenta em seu grau inferior e, claro, no seu grau

⁸³ *Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluss weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufbringt, mithin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut. KU, B221-22).*

superior. O que é que garante, no entanto, essa distinção hierárquica? Sem dúvida, a presença do tema das sensações. Lembremos, portanto, que Kant afirma: “a música possui entre as belas artes o último lugar (...) porque ela joga simplesmente com as sensações”.⁸⁴ Isto porque tende a considerar ser ela “mais gozo que cultura” (*mehr Genuß als Kultur*).

Valeria então perguntar: já que Kant nega ao belo a possibilidade de assentar-se em (apenas) meras sensações, o que torna a música, apesar de assentada em sensações, uma arte passível de ser chamada de bela? Ou, porque as sensações aí são exclusivamente parte de um belo jogo sem ser, no entanto, este belo jogo, o jogo entre imaginação e entendimento? O que deixa tal jogo ser belo para o ponto de vista kantiano? Para nós, parece que a beleza musical obedece a uma estrutura distinta da beleza referida às demais artes por Kant. Caberia dizer, sem encerrar, com Clélia Aparecida Martins: “é verdade que o belo na música

⁸⁴ *so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt* (KU, B218)

agrada, mas agrada de um modo especificamente musical” (MARTINS, 2010). A beleza musical não se confunde com a beleza das demais artes. Ela é julgada de segundo uma estrutura distinta devido ao seu aspecto mais sensível e menos formal. Completamos a reflexão com Kant:

Pois em toda arte bela o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito, para ideias, por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos; não consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada à ideia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão.] (CFJ, p. 171)⁸⁵

⁸⁵ *Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt, mithin ihn mehrerer solcher Lust und Unterhaltung empfänglich macht; nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach*

Kant também chega a falar sobre o jogo das figuras, o qual não atribui às artes visuais que destina o jogo entre entendimento e imaginação, mas apenas à mímica e à dança. *Alle Form der Gegenstände der Sinne (der äußern sowohl als mittelbar auch des innern) ist entweder Gestalt, oder Spiel: im letzten Falle entweder Spiel der Gestalten (im Raume, die Mimik und der Tanz); oder bloßes Spiel der Empfindungen (in der Zeit).* [Toda forma dos objetos dos sentidos (dos externos assim como mediatamente do interno) é uma figura ou jogo; no último caso ou jogo das figuras (no espaço: a mímica e a dança); ou simples jogo das sensações (no tempo)] - (KU, § 14, B 42, CFJ, p.71).

O sentido de jogo, como se vê, é muito mais amplo que o sentido canonicamente posto pela tradição intérprete de Kant, que tem centrado a atenção ao entendimento e à imaginação na experiência estética na maioria das vezes em

und nach anekelnd, und das Gemüt, durch das Bewußtsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht. (KU, B 214, 15)

referência às artes visuais.⁸⁶ Na medida em que Kant realiza uma diferença entre jogo de experiências estéticas, de um lado como jogo de faculdades cognoscíveis, e, do outro, como jogo de sensações, ele atribui sentido de superioridade ao jogo das faculdades cognoscíveis em relação às sensações⁸⁷ e, então, pensa aí o jogo das faculdades através de um sentido ético, embora destaque na imaginação sua relação primordial com a força propulsora das sensações, em contramão ao princípio raciocinante.

Com isso, defendemos que a categoria do sublime terrificante é o que mais se adequa à identidade da música no pensamento de Kant, isto porque abrange a primazia das sensações, na promoção da relação com uma ideia de beleza inferior, bem como acolhe o sentido de uma imaginação que

⁸⁶ O próprio Lyotard, na década de 90, em sua obra *“Leçons sur l’analytique du sublime”*, busca estabelecer a análise do sublime totalmente vinculada à experiência com as artes visuais.

⁸⁷ Aqui temos mais uma exposição da chave para o que uma das reflexões que viemos tentando apresentar ao longo deste trabalho, que é o esforço em tentar distinguir uma experiência estética da experiência ética no pensamento de Kant, ainda que ele tenha nutrido a tarefa de confundi-las, mesmo no meio da tentativa de concebê-las distintas.

se exerce sem os limites impostos por uma razão prática. Daí, para Kant, a música ter falta de urbanidade (*Mangel der Urbanität*) - (Cf. KU, §53, B222 ou CFJ, p.175).

O dilema do belo na música e os desdobramentos do sublime

A referência de Kant ao belo como expressão do jogo das sensações não parece isolada. Se voltamos ao §14, no qual a composição musical sem o atrativo é tomada como parte do “verdadeiro objeto do juízo-de-gosto puro”, vemos que Kant toma aí por composição musical o sentido de forma bela da música. Não há homogeneidade, mas diferença entre um sentido abstrato da música e uma música empiricamente executada. A composição musical se dá como o belo em seu caráter puro enquanto que os atrativos tornam também a música bela, mas segundo um caráter empírico, para Kant impuro, o que vem o ser o mesmo que beleza inautêntica, posto que aí deixa de ser a

forma pura e se expõe tal como uma moldura do quadro. Portanto, nas palavras de Kant, este elemento “adequado simplesmente para recomendar, pelo seu atrativo... ele se chama adorno (*Schmuck*) e rompe com a autêntica beleza” (*heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch*) - (KU, §14, 43). Na apreciação pura do belo, o que significa o mesmo que atuação do juízo-de-gosto puro, os atrativos, ou seja, os elementos que constituirão o chamado belo impuro não tem qualquer conveniência ao que Kant considera um verdadeiro gosto. Eles se relacionam com a beleza de modo a vivificar a representação do objeto e não da forma.

Na estética de Kant a música lidaria com o juízo de gosto puro na medida em que a experiência a ela atribuída não tem qualquer fim, não é regido por qualquer interesse. Neste caso, este juízo depende do jogo entre entendimento e imaginação. O jogo das sensações é a condição de existência da própria música, de modo que, dizer em Kant “jogo das sensações” e “música” podem significar a mesma coisa, pois, diz Kant: “música é um belo jogo de sensações”. (*Musik is ein schöne Spiel der Empfindungen*) - (Cf. KU, §14, B43 ou CFJ,

p. 72). Esta tese é reafirmada por Susanne K. Langer, em sua obra *Philosophy in new Key*, na qual defende ser a música não a sensação em si subjetiva do compositor, mas a forma, ou a imagem universalizada desta sensação ou emoção. Neste caso, a sensação musical seria uma sensação potencialmente mais emotiva (Cf. LANGER, 1989, 220-221).

O jogo de sensações da música se dá de maneira a significar algo mais que o sentido de mero ouvir.⁸⁸ As sensações da música se revelam como próprias de uma sensibilidade ampla enquanto cenário para a música se realizar, como, de alguma maneira a traduzi-la. E se é possível capturar a forma da música, a própria forma dará condições à fruição do belo. Isto parece problemático desde que aí vemos a relação entre sensação e forma como decididamente o significado de uma beleza livre na música, ao passo que, no sublime terrificante, a sensação adotará um significado outro, na medida em que ele será concebido como um obstáculo para a experiência estética do belo e daí

⁸⁸ Ver também MANDELL, Geoffrey. *Philosophy, music and emotion*. Endinburgh: Endinburgh University Press, 2002, p. 69.

não pode ser nunca confundido com o belo. Ao mesmo tempo, se revela como o disforme. Neste caso não há jogo de belas sensações, mas uma conturbação das sensações. Quando Kant toma possível falar em música enquanto belo jogo de sensações, toma ao mesmo tempo como possível falar em música como algo distante da natureza primária, posterior, sendo a ideia de música elaborada.

Trata-se de uma musicalidade própria da natureza enquanto extensão de uma disposição auditiva e estética do sujeito. A forma ideal de música para Kant não estaria literalmente na sensação musical primária, mas no jogo que suprime a sensação em favor do prazer reflexivo no jogo, por sua vez autofágico, ou seja, se realiza enquanto forma na medida em que se consome como prazer além das sensações primeiras, descartadas claramente por Kant no seu projeto de cultura estética. Esse tipo de prazer é marca da existência da beleza livre, que não requer nenhuma

conformidade a fins do objeto, mas somente o prazer na forma.⁸⁹ Portanto, diz Kant:

Os desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre o papel de parede etc., por si não significam nada; não representam nada, nenhum objeto sob um conhecimento determinado, e são belezas livres. Também se pode computar como da mesma espécie o que na música denominam-se fantasias (sem tema), e até a inteira música sem texto.] (CFJ, p. 75)⁹⁰

⁸⁹ *In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein. Es ist kein Begriff von irgend einem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekte dienen, und was dieses also vorstellen solle, vorausgesetzt; wodurch die Freiheit der Einbildungskraft, die in Beobachtung der Gestalt gleichsam spielt, nur eingeschränkt werden würde.* (KU, B50). [No ajuizamento de uma beleza livre (segundo sua mera forma), o juízo de gosto é puro. Não é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim, para o qual o múltiplo deva servir ao objeto dado e o qual este último deva representar, mediante o que unicamente seria limitada a liberdade da faculdade da imaginação, que na observação da figura por assim dizer joga.] (CFJ, p.75).

⁹⁰ *So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen.* (KU, §16, B49)

Quando se defende que não haja um “conceito do belo”, não se quer dizer que o belo não exista, ao contrário, mas que sua existência antecede e supera qualquer necessidade de conceito dentro de uma exigência da *epistemé*. Por isso ele apraz sem tomar o conceito como seu fundamento exato. O conceito não é um ajuizamento que diz “isto é belo”, mas algo que “determina um fim para o que o objeto deva ser” e ao belo não cabe nenhuma normatividade, moral ou epistemológica, do que deva ser o objeto de apreensão estética. Ele apenas é tomado como referência ao sentimento estético na forma. O prazer depende da ideia estética (*ästhetische Idee*).

Uma música sublime seria então algo que soasse sem forma,⁹¹ no entanto promovesse, ainda assim, certo aprazimento, tanto como promove prazer e desprazer, que não seria, contudo, o prazer da forma, típica do belo.

⁹¹Entenda-se aqui este “soasse sem forma” como um soar a ideia de infinitude, na medida em que o sentido de forma é o de encerrar os limites do conteúdo. Cf. KU 91, 92, 93 /CFJ, p. 100, 101.

Para reconhecer uma música bela, ou seja, destacar o prazer na sua forma, seria necessário, atesta Kant, estar imbuído de uma disposição moral. Nesse sentido, ao gosto puro não se requer apenas cultura estética, mas principalmente moral. Kant tenta defender que o gosto puro, por si só, independe de formação estética, pois lida com belezas livres, subsistentes independente de atrativos. O sublime é, ao contrário, problemático, lida sempre com sensações conturbadoras, mesmo que possa insuflar o ânimo à moralidade. Por isso Kant exigirá a ele preparação. De alguma maneira, se a moralidade toma espaço na estética, a beleza acaba por se apresentar, ao fim, muito mais como ideal e o sublime muito mais como uma passagem para a moralidade, na qual as sensações não são sobrelevadas pela imaginação, mas limitadas pela razão.

Afirmar que a estética de Kant é formalista, não se trata de afirmar que nele há um o modo de apreender sensivelmente o que é belo, mas sim apreender formalmente - ainda que as sensações demarquem convivência com o belo. Esta tese pode ter se apresentado possivelmente muito

mais tendenciosa a uma confluência com sua postura formalista nas obras anteriores e vem muito mais colaborar com certa harmonia do tema da relevância da “forma” nas críticas do que de alguma maneira nos oferecer algo profícuo no terreno da estética prática enquanto tema do sensível.⁹²

Por outro lado, esse esforço de Kant em deixar um tratado sobre uma beleza pura e livre, lançou ironicamente marcas nas reflexões estéticas da modernidade tanto romântica quanto da modernidade tardia, nas quais de alguma maneira o sentido de um “belo puro” se mostra muito mais inacessível com a exaltação da experiência do sublime sobre ele, devido suas características transgressoras. A conhecida reflexão de Kant *Das Erhabene rührt, das Schöne*

⁹² Não parece gratuita, por exemplo, a posição de Nietzsche, enquanto filósofo vitalista e, com mais intensidade, de Merleau-Ponty, enquanto fenomenólogo da percepção.

reizt [o sublime comove, o belo atrai] (ANTHR., A5,6,7) ⁹³ perde seu sentido, já que o belo, tal qual a beleza pura e livre (o que se poderia também imputar como livre de sensações), deixa de atrair, e então o sublime, irá não apenas comover, mas, em lugar do belo, também atrair. Na estética de Kant, na qual a razão tem lugar prioritário, o sublime merece ser coibido ou transformado em sentimento moral.

O sublime irá ser antes que temido, exigido diante de uma natureza na qual a beleza enquanto aspecto formal e puro já se exhibe por demais esgarçada. O belo pertencerá, contudo, ainda, a um ideal, que se fará apenas em teoria estética formal. Ficará relegada a um discurso que renega a mera sensação. Um ascetismo estético cuja existência não pode ser desconsiderada no pensamento de Kant. O belo continuará, contudo, a ser idealizado, mesmo na experiência do sublime, como parâmetro comparativo e

⁹³ A comoção (*Gefühl*) pode muitas vezes ser associada ao - difícil termo para traduzir ao português - *Betroffenheit*, o qual é comumente traduzido por encantamento. Porém talvez o termo arrebatamento seja mais conveniente.

como uma simbologia para um *locus* estético no qual a sensibilidade terrificante humana não se coloca, um *locus* no qual beleza e razão se copulam numa ideia de forma suprema de *natureza sem natureza*, entenda-se, sem sensação, em lugar de algo que a supera, a saber, o ânimo.

Apontar o sentido de uma forma universal para o belo significa exigir ao mesmo tempo que tal forma se revele como fonte de fruição de uma cultura. As sensações seriam incapazes de transferir para a comunicabilidade do gosto o prazer na forma, já que elas divergem e em si

mesmas e não pretendem defender nenhuma forma, mas apenas o objeto.⁹⁴

Se observará que as sensações da cor como as do som somente se consideram no direito de valer como belas na medida em que ambas são puras; o que é uma determinação que já concerne à forma e é também o único dessas representações que com certeza pode comunicar-se universalmente; porque a qualidade das próprias sensações não pode ser admitida como unânime em todos os sujeitos, e a amenidade de uma cor, superior à de

⁹⁴ Valeria lembrar que a referência ao objeto aqui não tem o viés positivista de abordar o objeto dispensando sua característica metafísica, que aqui é, contudo, distinta da metafísica icônica. A metafísica na estética de Kant é algo ainda por fazer, poderíamos assim dizer. Guarda na característica do que é ideal aquilo que é possível. E, acrescentaria, talvez Nietzsche vislumbrou isso ao defender após o fim de uma metafísica por Kant, a necessidade de uma metafísica da arte. Ademais, as palavras de Dewey clareiam: “In art as experience, actuality and possibility or ideality, the new and the old, objective material and personal response, the individual and the universal, surface and depth, sense and meaning, are integrated in na experience in which they are all transfigured from the significance that belongs to them when isolated in reflection. ‘Nature’ said Goethe, ‘has neither kernel nor shell’” DEWEY, John. *Art as experience*. The Berkeley Publishg Book: New York, 2005.

outra, ou do som de um instrumento musical, superior ao de um outro, dificilmente pode ser admitido como ajuizado em qualquer um da mesma maneira. (CFJ, p. 70)⁹⁵

Mas, essa definição não se mostra resolvida. As divergências existem na esfera de uma suposta estética pura desejada por Kant. O próprio Kant percebe isso, mas tenta salvar essa “divergência” através do discurso de uma cultura formativa para o gosto puro.

⁹⁵ *Allein man wird doch zugleich bemerken, daß die Empfindungen der Farbe sowohl als des Tons sich nur, sofern für schön zu gelten berechtigt halten, als beide rein sind; welches eine Bestimmung ist, die schon die Form betrifft, und auch das inzige, was sich von diesen Vorstellungen mit Gewissheit allgemein mitteilen läßt: weil die Qualität der Empfindungen selbst nicht in allen Subjekten als einstimmig, und Annehmlichkeit einer Farbe vorzüglich vor der andern, oder des Tons eines musikalischen Instruments vor dem eines andern sich schwerlich bei jedermann als auf gleiche Art beurteilt annehmen läßt. (KU, B40, 41).*

CAPÍTULO V

“APREHENSIO” E “COMPREHENSIO” DA MÚSICA

A supressão do sublime moral na estética da música

Kant associa claramente a música a um conjunto específico de sensações, o que sobre nenhuma outra arte ele o faz (Cf. KU §53, B218 ou CFJ, p.175). Na *terceira Crítica* todas as demais artes – arquitetura, pintura, jardinagem, eloquência, poesia – estão relegadas sempre à mesma descrição como livre jogo das faculdades entre entendimento e imaginação, ao passo que a música a um *livre jogo de sensações*. Mas não apenas isso. Kant também nomeia esse jogo de belo (*Scöne Spiel*). Claro que ao nomear, não diz ser belo o jogo, como se estivesse julgando um objeto artístico, mas atribui o caráter do livre jogo das faculdades relacionado à experiência com o belo ao jogo das

sensações, para colocá-las no campo do juízo reflexionante, o que não significa, por outro lado, que o faça para pô-las na função de refletir. Fica muito claro, contudo, que ao fazer isso, Kant vislumbra na música a incapacidade de ser plenamente uma arte reflexiva como as demais. É como se com a música, mesmo em se tratando de um livre jogo das faculdades, as sensações estivessem ali para desestabilizar ou impedir a reflexão.

É certo que Kant viveu à época da famosa *querelle* entre os filósofos Rousseau e Rameau, na qual Rousseau defendia a música como linguagem dos afetos, ao passo que Rameau a defendia como um conjunto técnico de sonoridades e harmonia.⁹⁶ Frente a esse cenário, Kant, como um autor da maior obra na história da filosofia capaz de

⁹⁶ Contra Rameau, Rousseau dirá: “Je remarque dans les Erreurs sur la musique deux de ces principes importants. Le premier, qui a guidé M. Rameau dans tous ses écrits, et qui pis est dans toute as musique, est que l’harmonie est l’unique fondement de l’art, que la melodie em derive, et que tous les grands effets de la musique naissent de la seule harmonie. L’autre principe, nouvellement avance par M. Rameau, et qu’il me reproche de n’avoir pas cet accompagnement represente le corps sonore.” ROUSSEAU. *Essai sur l’origine des langues*. Paris: GF Flammarion, 1993, p. 195.

eliminar o exclusivismo empírico, parece não ser simpático a uma separação acirradamente ideológica entre o que há de sensível e o que há de técnico na música. Sua preocupação parece ter ficado muito mais nas lacunas que o tema provocou do que numa determinação conclusiva do assunto em geral.

A sua preocupação esteve em manter o sentido para um *nexus idealis* na experiência musical, o mesmo nexo que na *terceira Crítica* se refere para combater a apreensão estética da natureza através do realismo ou do empirismo. Portanto, dizia em *Vohlesungen über die Metaphysik, 1821* (*Preleções de Metafísica*):

(...) o *nexus idealis* não é a conexão nas próprias coisas, mas simplesmente na ideia do observador que as considerasse ouço a mais agradável música, sinto em meu ouvido uma harmonia de todos os instrumentos. Essa harmonia, porém, está simplesmente em mim e em meus pensamentos; mas os instrumentos não tem a mínima harmonia um com o outro

(KANT (Mongrovius) apud MARQUES, 2001, 31).

Não é a arte que torna o som físico um som musical, mas o modo como acolhemos o som no que a arte propõe. Kant destaca a diferença entre o som musical e o som físico, muito mais para tentar expor o percurso reflexionante que torna o som físico um som musical. Isto se mostra problemático, a partir do momento em que esta reflexão poderia nos imputar a seguinte pergunta: “se o som musical depende de como acolhemos o som físico e não da arte musical, então qual o papel da arte, e de sua técnica, nesta experiência?”

Se a arte lida com juízos reflexionantes, o que é o mesmo que, como bem pontuou Jane Kneller, “juízos interpretativos” (Cf, KNELLER, 2010), a própria arte musical é um modo de acolher os sons físicos como sons musicais. Antes que uma obra musical seja elaborada, é percebida uma musicalidade na natureza pelo juízo reflexionante, ou seja, por uma acolhida que interpreta.

Mas Kant também se refere aos aspectos técnicos da música como fatores importantes para decidir sobre sua ontologia, a exemplo da matemática. Com isso, o sentido de um *nexus idealis* e o significado de um belo jogo de sensações decide sobre a estética musical de Kant a confluência do tema do técnico e do estético. “Na música esse jogo (jogo das sensações) vai da sensação do corpo a ideias estéticas (dos objetos para afetos) e destas então de volta ao corpo, mas com força conjugada” (CFJ, p. 177).⁹⁷ Daqui poderíamos afirmar que a música é uma arte enormemente ausente de conceitos determinantes, exatamente por se limitar ao sentido da sensação enquanto aspecto (também) musical. A reflexão aqui poderia ser inferior para Kant no sentido de uma experiência estética cujo juízo conduz simultaneamente a uma cultura moral para a arte, ou mesmo a uma responsabilidade moral para ela. A reflexão musical, por outro lado, é eximamente

⁹⁷ *In der Musik geht dieses Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objektive für Affekten), von diesen alsdann wieder zurück, aber mit vereinigter Kraft, auf den Körper* (KU, § 54, 225)

estética, a ponto de, por tal motivo, ser ela a arte menos conceitual que as demais artes, e talvez a mais complexa de todas, talvez beirando conceitos filosóficos como o infinito, tal como os românticos irão pensar (Cf. FUBINNI, 2007, 36).

Acrescentamos com BARROS (2006, 439):

Inseparável de seu próprio conteúdo, a forma do signo musical cuidaria, já, de sua significação, sem ter de recobrir “coisas” ou “objetos” por meio de designações conceituais, o que a obrigaria a levar consigo os artigos de fé presentes na concepção essencialista da linguagem, pressupondo substâncias, agentes, pacientes, propriedades, causas, efeitos, etc. A título de mera sonoridade, a música destaca-se dos gestos vocálicos e consonantais que dão origem à palavra articulada, emancipando-se, pois, do fundo sonoro que se acha atrelado às posições do órgão da linguagem. Se no texto que perfazem os cânticos melódicos os ditos significantes permanecem, em rigor, atarraxados a determinados significados, a crua teia de relações sonoras percebida pelo ouvinte formaria,

anteriormente às imagens acústicas usadas para formação do signo linguístico, um campo liberto dos limites do significado, sendo que a credencial que irá tornar o simbolismo musical mais estimável é precisamente o fato de a música poder ser descrita como uma estrutura dinâmica sem um fundo semântico plenamente codificado.

Proporíamos, portanto, vislumbrar em Kant esta partida, ao perceber na música sua resistência a qualquer conceituação.⁹⁸ Ademais, uma estética musical permeada pelas teorias de Kant não poderia ser concebida como

⁹⁸ Tal postura vai de contra a posição hegeliana, cuja tentativa é a de fornecer um caráter científico à compreensão da arte - o mesmo erro realizado por Baumgarten, o qual Kant tentou recusar. Pierre Zima destaca esta compreensão em Valéry: *“Avec Kant, contre les rationalistes et les hégéliens, Valéry insiste sur le caractère irréductiblement polysémique de l’art et de la littérature. Son Kantisme est exprimé par les deux mots déjà cités de la Critique de la faculté de juger: ‘sans concept’ (ohne Begriff). L’allusion à la musique n’est pas un hasard: il s’agit de mettre en relief ce qui résiste à la conceptualisation, à la définition; ce qui reste opaque et polyvalent et se soustrait à l’emprise de ce que Hegel appelle la pensée ‘scientifique’”* ZIMA, Pierre V. *La négation esthétique: Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris: L’Harmattan, 2002, p.103.

centralizadora do aspecto técnico da música, como, por exemplo, o formalismo de um Edward Hanslik, mas como sua supressão em favor de um significado até mesmo pós-musical. E é aí que também chega a possibilidade de se falar em uma estética moral para música no sentido dado por Kant. Em verdade, o aspecto técnico da arte é algo cuja importância foi pouco comentada por Kant. Fala-se, ao contrário, muito mais sobre o modo de recepção da arte.

Portanto, o fato da música ser elaborada mediante uma matemática será suprimido pelo modo de se perceber a música como para além da matemática. P. Kerszberg em seu *“Sur l'impossible critique d'une raison musicale”* (2003) diz com grande precisão:

Se a matemática desfruta em todo momento duma proximidade intelectual com a música, quando o produto finalizado se oferece à experiência sensível, a matemática desaparece completamente (...) Condição indispensável da música, a matemática

não aparece finalmente tão indispensável do que se podia crer, devido ao fato de que o sujeito afetado não a reconhece mais.

A supressão da matemática técnica não significa negar a sua existência na música (o que seria negar a própria música) mas, como a estética musical de Kant lida com a recepção ao invés de sua elaboração, significa aqui lidar com a supressão da matemática na medida em que a afetação musical a supera. Uma afetação pela música não traz em si qualquer exigência de exercício matemático, ao contrário, traz a afetação musical em uma instância que irá se ligar a um sentimento estético, aquém ou além de um suposto cálculo sonoro. Afetar-se pela música, é muito mais que senti-la - entenda-se, *sentir primariamente*, já que isso em Kant é distinto de afetar-se pelo sentimento estético) e, ao mesmo tempo, é conceber uma ideia de sua grandeza sem ser ela uma grandeza matemática, mas estética. Passa-se com a música, portanto, precisamente por conta do aspecto da matemática pujante, o mesmo que se passa com a

experiência do sublime, na relação com o sentido de avaliação estética, ou seja, não propriamente matemática daquilo que corresponde teoricamente à própria matemática, a saber, número, grandeza.

A música se expressa, tecnicamente, através de “oitavas” que podem ser teoricamente repetidas *ad infinitum*. Abarcam em si, portanto, como a sequência numérica convencional, o sentido de infinito. Nas oitavas se estendem as escalas das notas com o intuito de se fazer proceder o movimento musical. Mas não é a isso que a afetação com a música se direciona. De fato, a toma como condição para a experiência musical, mas como algo que é, do ponto de vista da relação estética, superada. Vale lembrar que para Kant a música é dita, muito antes, como “belo jogo de sensações” do que como uma “matemática sonora”, ou ainda, uma matemática das sensações. Uma avaliação matemática da música como experiência plenamente musical pareceria aqui então um disparate. Caberia, pois, a mesma distinção feita por Kant no tema da experiência com o sublime, a saber, que a avaliação de conceitos numéricos é meramente

lógica, ao passo que uma avaliação dos conceitos numéricos numa simples intuição é estética.

(...) a avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas a sua avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética. Ora, na verdade somente através de números podemos obter determinados conceitos de quão grande seja algo (quando muito, aproximações através de séries numéricas prosseguindo até o infinito), cuja unidade é a medida; e deste modo toda avaliação de grandezas lógica é matemática. Todavia, visto que a grandeza da medida tem que ser admitida como conhecida, assim, se esta agora tivesse que ser avaliada de novo somente por números, cuja unidade tivesse que ser outra medida, por conseguinte devesse ser avaliada matematicamente, jamais poderíamos ter uma medida primeira ou fundamental, por conseguinte tampouco algum conceito

determinado de uma grandeza dada (...)
(CFJ, p.97).⁹⁹

Portanto, é o caráter estético, por assim dizer, que define a experiência com a música como não objetiva, isto é, não matemática do ponto de vista da ciência matemática, mas subjetiva, de sentimento e, se moralmente aplicada, elaborada a partir de ideias da razão, que jamais são, por seu turno, objetivas, embora determinem algum fim - mas, precisamente por tal fim ser fundado como máxima do sujeito, não se refere nem parte de uma objetividade

⁹⁹Die Größenschätzung durch Zahlbegriffe (oder deren Zeichen in der Algebra) ist mathematisch, die aber in der bloßen Anschauung (nach dem Augenmaße) ist ästhetisch. Nun Können wir zwar bestimmte Begriffe davon, wir groß etwas sei, nur durch Zahlen (allenfalls Annäherungen durch ins Unendliche fortgehende Zahlreihen) bekommen, deren Einheit das Maß ist; und sofern ist alle logische Größenschätzung mathematisch. Allein da die Größe des Maßes doch als bekannt angenommen werden muß, so würden, wenn diese nun wiederum nur durch Zahlen, deren Einheit ein anderes Maß sein müßte, mithin mathematisch geschätzt werden sollte, wir niemals ein erstes oder Grundmaß, mithin auch keinen bestimmten Begriff von einer gegebenen Größe haben können. (KU, §26, 86). É de se notar que Kant destina, contudo, ao campo da “visão” o sentido desta matematicidade estética, o que vem a deixar-nos claro sua preferência (marca de uma modernidade iluminista) pelas artes da visão.

científica. Ela é a harmonização desta relação em um movimento sensível (intuitivo) no qual, em lugar de uma apreensão (*apprehensio*) liga-se a uma compreensão estética (*compreensio aesthetica*).¹⁰⁰ Aqui vale também a relação de expressão da música e da “duração” enquanto expressão do sublime, já que, para Kant, *eine Lange Dauer ist Erhaben* [uma longa duração é sublime] (*Beobachtungen*, A 9,10 ou KANT, 2003, 23). E o longo aqui recebe o seu sentido de grandeza estética (Cf. CRP, p.23), inserida, portanto, na *compreensio*.

Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um

¹⁰⁰ Para um estudo das reflexões sobre o sublime segundo uma ideia política, indicamos a obra de Robert Clewis “*The Kantian Sublime and the Revelation of freedom*”, especialmente no que está entre as páginas 200 e 230.

máximo que ela não pode exceder (CFJ, p. 87).¹⁰¹

Esta reflexão encabeçada por Kant à ideia de sublime, tende a ser precisa se levada ao campo da música, justamente naquilo onde a música se expressa como tentativa de expressão do absoluto ou da totalidade. É fácil elencar isso com a ideia de que a música pode ser uma espécie ânsia estética ao absoluto da razão, que é, no entanto, indeterminado, obscuro.¹⁰² Kant dirá:

Ora bem, o ânimo escuta em si a voz da razão, a qual exige a totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo pra aquelas

¹⁰¹ *Denn, wenn die Auffassung so weit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer fortrückt: so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann.* (KU, 87, 88)

¹⁰² Não queremos com isso formular um estudo do conceito de música absoluta. Permanecemos ainda na referência ao pensamento de Kant. Para ir ao tema, sugerimos o ensaio DALHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. IN: KEIL, Werner (Hg.) *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Wien. W. Fink Verlag, 2003, p. 314 -325.

que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente, embora sejam ajuizadas como inteiramente dadas (na representação sensível), por conseguinte reivindica compreensão em uma intuição e apresentação para todos os membros de uma série numérica progressivamente crescente e não exclui desta exigência nem mesmo o infinito (espaço e tempo decorrido), torna, muito antes, inevitável pensa-lo no juízo da razão comum como inteiramente dado segundo sua totalidade (CFJ, p. 100).¹⁰³

O “obscuro” é referido àquilo que possui o indeterminado da imaginação na experiência estética. Como diz Kant em sua obra rara filosófico-poética *Reflexionen*, é da imaginação querer “passear” na escuridão (“*Die Einbildung*

¹⁰³ *Nun aber hört das Gemüt in sich auf die Stimme der Vernunft, welche zu allen gegebenen Größen, selbst denen, die zwar niemals ganz aufgefaßt werden können, gleichwohl aber (in der sünlichen Vorstellung) als ganz gegeben beurteilt werden, Totalität fordert, mithin Zusammenfassung in eine Anschauung, und für alle jene Glieder einer fortschreitend-wachsenden Zahlreihe Darstellung verlangt, und selbst das Unendliche (raum und verflossene Zeit) von dieser Forderung nicht ausnimmt, vielmehr es unvermeidlich macht, sich dasselbe (in dem Urteile der gemeinen Vernunft) als ganz (seiner Totalität nach) gegeben zu denken.* (KU, 90, 1-2)

will im Dunkeln spazieren. Versteckte schalkheit im ausdrücke. Sittsamkeit. Muttwille") - (Refl. 102). O caráter de indeterminabilidade é o que vem deixar fixo o sentido de experiência estética em lugar de uma experiência objetiva. Diz Kant:

(...) o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, porque, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste. (CFJ,p.104)¹⁰⁴.

Ou seja, um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuível através de nada, a não ser da insuficiência daquela

¹⁰⁴ *Das Urteil selber bleibt aber hiebei immer nur ästhetisch, weil es, ohne einen bestimmten Begriff vom Objekte zum Grunde zu haben, bloß das subjektive Spiel der Gemüts-Kräfte (Einbildungskraft und Vernunft) selbst durch ihren Kontrast als harmonisch vorstellt. (KU, §27, A99)*

faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis), é ela própria ilimitada (KU, §27, 99 ou CFJ, p.104).

O ânimo (*Gemüt*) é o sentido dado por Kant para aquilo que poderia ser tomado como mera sensação, é aquilo que substitui e enobrece a experiência. A sensação é incapaz de vivificar o espírito, apenas o ânimo pode fazê-lo. Ali, onde a sensação deu lugar ao ânimo, também ocorre o processo de moralização da experiência. Assim, interpretamos que a música, por ser um “belo jogo de sensações”, pode ser pensada aqui como uma expressão bela daquilo que se expressa sublimemente, ou seja, é aquilo que é expresso a partir da descoberta do prazer no conflito. Um prazer que é movido por outra forma de prazer, que é o prazer do belo, enquanto porvir do sublime. (CF. KU, §26, 99).

A sensibilidade servirá como matéria para a realização de uma experiência superior, portanto, não será negada por Kant desde que submetida a tal fim. Kant assume, com efeito, uma relação dialética que tende a positivar a presença do sensível em favor de um sensível

que se dá em seu para além, o suprassensível, o ânimo. Talvez seja aqui, e apenas nesse aspecto, que, vale lembrar, Kant irá dizer: “nada vivifica mais os sentidos do que a música”. Seu caráter, enquanto jogo de sensações promoverá sua própria vivificação, contudo, só uma experiência sublime pode tornar a passagem dos sentidos ao ânimo (Cf KU, §26, 100).

O sublime musical e o indeterminado da razão: Deus, liberdade, imortalidade

Kant apresenta a ideia de um sujeito que se reconhece como autônomo e isolado no mundo. No campo estético, esse sujeito é representado pelo contato do sublime, pois “o belo agrega, o sublime isola (CASSIRER, 1992, 49). Em um segundo momento, o sujeito agora se vê não mais com as ideias inatas e distintas da natureza, mas diante de algo muito mais nebuloso e difícil, um conjunto de possibilidade de conhecimento, condição para a qual Kant

comenta na sua *primeira Crítica*: “O que as coisas podem ser em si mesmas eu não sei, nem tampouco preciso saber, pois uma coisa só pode apresentar-se a mim no fenômeno” (KrV, B333). A natureza está em mim, isto significa, portanto, que toda condição de sua apreensão enquanto fenômeno (*Erscheinung*) depende de mim.

Em seguida, resta pensar o destino moral de um sujeito autônomo. Para Kant, um programa de moralidade prático não é possível sem a concepção de Deus. Mas, desde sua fase pré-crítica, Kant já revela seu desconforto com a academia alemã, que se esforçava por tentar focar o pensamento filosófico na existência de Deus. Por isso escreveu, antes das afamadas três críticas, a obra *Träume eines Geistersehers, 1766* (“*Sonhos de um visionário*”), em que concebe os supostos testemunhos sobre a existência de Deus, relatados por Emanuel Swedenborg, como sinal de uma “onda alemã” ingênua, que tentava definir a verdade sobre a existência divina de maneira “sonhadora”. A preocupação de Kant não se destinava em absoluta maneira em revelar

Deus. A referência a Deus tinha uma finalidade de invocar um ideal de razão prática em sociedade, mas desde que essa invocação não estivesse imbuída de afirmações pretensiosamente assertivas sobre sua existência. Portanto, Deus deveria permanecer como um pressuposto ideal para a ação moral, um objeto de fé ao invés de conhecimento. Ao fim, Deus não poderia ser um fenômeno, posto que caberia ao entendimento e não à fé abranger o fenômeno. A fé abrange apenas arquétipos. Deus estaria, então, posto como um arquétipo para a efetividade da fé na ação moral. Para atingir Deus é necessário suprimir o conhecimento.

A *segunda Crítica* traz aquilo que a *primeira Crítica* não discute na atividade filosófica, ou seja, a relação entre a razão e a referência a um mundo divino.¹⁰⁵ As sensações

¹⁰⁵ Na *primeira Crítica* trata-se do uso transcendental da razão, ao passo que na *segunda*, trata-se do uso transcendente. E isso ocorre para Kant na medida em que a razão prática serve para suprimir (*aufheben*)¹⁰⁵ o conhecimento e tornar possível aí a fé, como bem exhibe na sua *primeira Crítica*. Aqui a imaginação tem um papel importante e distinto, pois deixa de conferir-se como unidade produtiva de conhecimento, como é apresentada na *primeira Crítica*, para ser arcabouço à formação, inclusive, do postulado do arquétipo Deus à razão prática.

devem passar por uma “melhoria” moral e racional, uma formação (*Bildung*). Aqui está o aspecto chave, inclusive, que veio a influenciar o tema da formação estética na obra de Schiller, enquanto leitor de Kant, na obra *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795 (*A educação estética do homem*). Não apenas o desejo sem razão é um problema para a moral, mas algo de fundamental peso. Nessa esteira é que a arte tem um papel importante quando atrelada ao projeto de cultural moral da razão prática.

Mas a ideia de projetar a ideia de uma razão esclarecedora (iluminadora) não abarca tanta efetividade ao contrário do que se espera. Kant reconhecia que outras faculdades, como especialmente a imaginação, poderiam ameaçar a razão no terreno de seu projeto filosófico e por isso na sua *primeira Crítica* apresentou duas introduções diferentes, sobremaneira segundo o tema da imaginação. Também por isso propõe uma ideia de ética formal pura, com o intuito de salvar do “perigo imaginativo” o tema de uma razão soberana.

Para Kant, a ideia de embelezar a existência significará, ao fim, ter de moralizá-la. Mas a vida, em seu dito, “grande espetáculo”, sempre será uma ameaça de sublimidade terrificante, ou seja, há de causar espanto, para além da calma contemplação. No gosto, a razão já está seduzida pelo belo, que se converte em símbolo para bem moral e não como o bem moral em si. Mas o sublime terrificante é para a estética o que o mal é para a moralidade.

Na *segunda Crítica*, Kant defende ser Deus um postulado da razão prática, na medida em que parece preciso ao indivíduo, a partir da afirmação de sua razão enquanto tribunal interior, reconhecer também uma espécie de tribunal exterior, maior, com o qual seu tribunal interior deve pautar-se (Cf. KpV, 5 ou CRP, p.433). Aqui Deus, defende Kant, não pode ser um ideal pragmático, nem tampouco uma ilusão. Deus deve ser a expressão da

possibilidade de uma razão prática enquanto algo factível.¹⁰⁶

Como tornar esse Deus perceptível através da arte? Em especial, no caso da música? Para Kant, o que se pode no máximo atingir é, mediante a experiência sublime, a noção da incapacidade de ser domar a totalidade absoluta de Deus, daí Kant tentar definir o sentimento do temor como próprio desta experiência também (Cf. KU, 103-5 / CFJ, p. 107-6). A experiência musical vislumbrada a partir de uma ideia de Deus poderia também ser, por fim, considerada ao mesmo tempo como um, poderia dizer Kant, sublime magnífico, uma vez que se refere a algo tanto maior e mais forte que a suposta fragilidade do sujeito, e também

¹⁰⁶ O pragmático estaria ligado tão só ao suprimento dos caprichos patológicos ou apaixonados, ao invés dos anseios de um sentimento superior moral que também pode ser chamado de sentimento belo, já que, para Kant, o sentimento do belo é o símbolo para o bem moral que, como disse em sua obra *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), reconhece na ação humana “não o propósito que com ela se quer atingir, mas a máxima que a determina” (KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Vol. 2. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 114).

consiga alimentar nisso o sentimento moral aliado a um sentimento de belo, que mitiga o temor típico do sublime. Mas também o terrível pode ser expresso naquela obra que se destina ao não terrível. De acordo com a estética de Kant, portanto, se reconheceria que até mesmo uma peça de Bach poderia, ainda assim, soar terrificante. Mas o terrificante não seria outra coisa que uma experiência na qual a razão moral não fosse invocada à experiência estética.

Quando Kant invoca a necessidade de uma razão prática na experiência com o sublime e com a música, também invoca aí, a necessidade de se refletir as ideias do supracensível: *Deus, liberdade e imortalidade*. Atingir a razão prática não é meramente se dispor a agir segundo a lei moral pura, mas abraçar esses elementos, chamados por Kant de “indeterminados” da razão, cuja grandiosidade e mistério do tema apenas a experiência do sublime consegue aproximar-se, mantendo-os, todavia, ainda indeterminados enquanto ideias da razão.

Invocaríamos aqui Cioran, grande devedor, e declarado influenciado de Schopenhauer - que esteve bastante centrado nas incompletudes do pensamento de Kant e centrado, não por acaso, em definir o papel da música no pensamento filosófico. Cioran encontra na música, especialmente de Johan Sebastian Bach, “a ficção infinitamente real, um “absoluto” conjugado à “vibração interior de Deus” (Cf. CIORAN, 1987). Para Cioran, a música confunde-se com o sagrado e realiza o movimento semelhante ao que propõe Kant, cuja teoria da experiência estética com o sublime vem a colocar a ideia de Deus (como exemplo de ideia indeterminada da razão prática) enquanto algo que é tão só um postulado do sujeito prático.¹⁰⁷ Nesse caso, nas palavras de Cioran: *“l’art suprême et l’être suprême ont ceci de commun qu’il’s dependente entièrement de nous* (a arte

¹⁰⁷ Para o sentido da experiência musical frente ao aspecto da experiência sublime segundo as colaborações da neurociência Cf. PANKSEPP, Jaak. “Affektive Grundlagen von Kreativität, Sprache, Musik und Seelenleben: Auf der Suche nach der Biologie der Seele.” In: HOFFMANN, Roald und WHYTE, Iain Boyd (Herausg.) *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Surkamp Verlag Berlin, 2010, p. 50-1-2.

suprema e o ser supremo dependem inteiramente de nós) (CIORAN, 1987, 71) e declara: *Seules les extases sonores me donnent une sensation d'immortalité* (só os êxtases sonoros me dão uma sensação de imortalidade) (CIORAN, 2015, 45).

Mas todo esse atestamento não é atingido através de uma experiência de apaziguamento das faculdades como proporia Kant, ou de uma ideia bizantina de prazer divino, mas da constante conturbação interna e do atestamento de uma ontologia do fracasso do sujeito e da própria razão diante da totalidade e do absoluto impossíveis de serem mensurados. Aqui a imaginação desafia a própria razão e lhe fere em seu caráter normativo. Deus acaba por ser impelido, ainda assim, a partir de uma “arquitetura de nossas fragilidades” a ser configurada enquanto “tolice do sublime, irreflexão do infinito” (Cf. CIORAN apud BRUM, 1995).¹⁰⁸ O suprassensível projetado

¹⁰⁸ José Thomaz Brum faz referência à afirmações de Cioran em um texto intitulado “*Ceticismo e música*”, daí o sentido do título do artigo de Brum “*Ceticismo e música em Émile Cioran*”. Conseguimos acesso ao artigo de Brum no *Portal Émil Cioran Brasil*, porém ele está ali

por Kant no sublime acaba por ser ele próprio o “terrificante”. Ele não está “para fora”, mas na nossa própria razão. Daí a melancolia da tensão das faculdades diante do seu indeterminado em Cioran.

Portanto, em alguma medida, na experiência estética, somos nós os fundadores de Deus, daquilo cuja ausência é necessária enquanto presença disfarçada. Naquilo que Zizek (1993, 46) chamará de “harmonia aparente” do sublime. A moral de Deus aqui, enquanto moralidade positiva é abandonada e dá-se como parte de uma estética negativa. É sentir Deus na tensão entre prazer e dor. E não veria outra tradução para isso do que a do próprio Cioran, filósofo ateu de oriem franco-romena: *S’il y a quelqu’un qui doit tout à Bach, tout à Bach, c’est bien* [se existe alguém que deve tudo a Bach, este alguém é Deus] (1952, 6) e *La musique n’existe qu’aussi longtemps que dure l’audition, comme Dieu qu’autant que dure l’extase*. [A música

reproduzido, uma vez que foi publicado na íntegra na *Revista de Arte*, do Rio de Janeiro em 1995, de modo impresso.

só existe enquanto dura a audição, assim como Deus enquanto dura o êxtase] (1987, 71). Enfim, nos revelamos enquanto criadores de uma grande ficção que ronda conceitos como Deus, liberdade e imortalidade através da arte, e, neste caso, da arte musical. Daí sua carga metafísica.¹⁰⁹ Há aqui também a possibilidade de uma experiência apofática através da música.

Nietzsche, em 1882, no aforismo 372 da obra *Die fröhliche Wissenschaft*, conhecida por nós como a *Gaia Ciência*, aponta algo que está, também, no pensamento de Kant:

Antigamente os filósofos tiveram medo dos sentidos: será que desaprendemos esse medo em demasia? ‘Cera nos ouvidos’, era, então, quase que a condição do filosofar; um verdadeiro filósofo não ouvia mais a vida à medida que a vida era música; negava a música da vida -

¹⁰⁹ A referência monoteísta aqui, reconhecamos, advém da influência judaico-cristã dos autores. Mas podemos ampliar o tema para o *Deus plural* ou para Deuses.

segundo uma superstição antiga dos filósofos, toda música é música de sereias.

Essa abordagem de Nietzsche, assumindo que na tradição filosófica “toda música é música das sereias”, toma aqui as sereias como sentido de sedução e, com isso, ataca bem a postura de Kant, para quem a música revela-se uma ameaça à razão estruturante, por ser sedutora. Também vem a outra crítica de Nietzsche, à toda a tradição filosófica assentada nesse aspecto: “eu só poderia acreditar em um deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2018). Inclusive, no seu aspecto meramente técnico, seria a música, por depender, mas ao mesmo tempo transvalorar a matematicidade, uma expressão cabal de transgressão. A música acaba se tornando também exemplo de ausência de racionalidade, discursividade, direcionamento, o que fará ela cair sobre a filosofia com um peso distante de seus preceitos.

A filósofa Susanne Langer, em seus estudos sobre a música na obra *Sentiment and Form*, 1953, diz: “a filosofia deve renunciar ao pensamento discursivo, abandonar a conceituação lógica, e tentar apreender intuitivamente a reação interna da duração” (LANGER, S/D, 121). Como sugestão, este despertar revelaria talvez uma categoria estética de apreensão da experiência ligada ao sentido do sublime, que provoca desprazer. E Kant, antes, veio a nos dizer, em *Observações: eine lange Dauer ist erhaben* (ANTHR. A 9,10) - “uma longa duração é sublime” (ANTR., 22). Este sentimento que, para Kant, tende a dirigir-se à razão prática, é descrito por ele como “por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia.” Por analogia, o caminho do filosófico é doloroso, pela carga de sua instabilidade gerada pela dúvida (conflito), mas também prazeroso, pelo o que se realiza nisso. Já a experiência estética estará marcada pela inevitável presença do desprazer que, no entanto, vem a exigir a garantia de um ideal de prazer, portanto, de um embelezamento daquilo que não se apresente necessariamente belo - e isto implica:

harmonioso, formal, prazeroso, símbolo do bem moral. Assim, numa perspectiva filosófica, se uma música soa triste, é possível encontrar no perigo para razão, uma matéria (*Stoff*) para fazer a razão percorrer algum prazer em seu próprio abismo. E, na duração do movimento, encontrar o que o saber, preso ao sentido da visão, esqueceu na audição. Nas palavras de Kant:

Até mesmo a música pode exercer essa função, desde que não a ouçamos como conhecedores; pode colocar um poeta ou um filósofo em um estado de espírito tal que ele pode roubar e até dominar um pensamento relevante para seu negócio ou para sua fantasia, coisa que ele não teria alcançado se tivesse se sentado sozinho em sua sala. (KANT apud KNELLER, 2001, 178)

E, não apenas isso, pois também diz Kant: “mesmo o canto dos pássaros, que nós não podemos submeter a nenhuma regra musical, parece conter mais

liberdade, e por isso mais para o gosto, do que mesmo um canto humano, que é executado segundo todas as regras da música.” (CFJ, p. 89).¹¹⁰ Valeria completar com a metáfora de Cioran: “Em um mundo sem melancolia, os *rouxinóis* se poriam a arrotar.” (CIORAN, s/d, 21). O prazer está, portanto, não no apaziguamento, mas naquilo que expressa o caráter, à primeira vista, mais aterrador da experiência estética. Embelezá-la, por outro lado, seria tonar, portanto, o prazer duplo? Ou realmente anular a possibilidade do prazer estético no desprazer e assumir nessa anulação a estética insistente (quase normativa) da harmonia interna das faculdades, a qual Kant tanto prezou?

Antes que acolhamos a música tal como música, os sons são, para nós, “entidades fantomáticas” e é neste sentido que, para além de uma mera análise técnica,

¹¹⁰ *Selbst der Gesang der Vögel, den wir unter keine musikalische Regel bringen können, scheint mehr Freiheit und darum mehr für den Geschmack zu enthalten, als selbst ein menschlicher Gesang, der nach allen Regeln der Tonkunst geführt wird.* (KU, §22, 73)

também sempre oferece o ensejo para uma sobre-avaliação metafísica (Cf. PIANA, 2001).

Em termos kantianos, avaliar uma metafísica da música a partir de sua estética significaria invocar uma e outra vez o tema da razão, neste caso, muito menos a razão reguladora do entendimento do que uma razão que se lança às tensões e/ou harmonias comuns da experiência estética com as faculdades na natureza humana e lida, portanto, com categorias transcendententes, “uma vez que a razão tenha avançado para além da busca do entendimento”.¹¹¹

A iniciativa de Kant, acreditamos, não estaria ligada a fundar um olhar tacitamente fenomenológico da música, embora tenha, ele próprio, aberto os caminhos da fenomenologia, pela ideia proposta na *primeira Crítica* (Cf. VATTIMO, 2001, 25). Assim também não pretendia fazer da estética musical um significado de feixes interpretativos soltos, mas, ainda, tornar possível a música a partir da capacidade imaginativa ou *nexus idealis* de, a partir da arte

¹¹¹ Cf. KU, §§ 14, 23, 76.

dos sons, mudar o modo de escutar o mundo, para além de olhá-lo.

(...) se admite que as cores sejam, simultaneamente, pulsações (*pulsus*) do éter sucessivas umas às outras, como sons do ar vibrado no eco e, o que é mais nobre, que o ânimo perceba (do que absolutamente não duvido), não meramente pelo sentido, o efeito disso sobre a vivificação do órgão, mas também pela reflexão, o jogo regular das impressões (por conseguinte, a forma na ligação de representações diversas); então cor e som não seriam simples sensações (CFJ, p.70)¹¹².

¹¹² *Nimmt man, mit Eulern, an, daß die Farben gleichzeitig auf einander folgende Schläge (Pulsus) des Äthers, so wie Töne der im Schalle erschütterten Luft sind, und, wasdas Wornehmste ist, das Gemüt nicht bloß, durch den Siin, die Wirkung davon auf die Belebung des Organs, sondern auch, durch die Reflexion, das Regelmäßige Spiel der Eindrücke (mithin die Form in der Verbindungverschiedener Vorstellungen) wahrnehme (woran ich doch gar sehr zweifle): so würde Farbe und Ton nicht bloße Empfindungen, sonder schon formale Bestimmung der Einheit eines Mannigfaltigen derselben sein, und alsdann auch für sich zu Schönheiten gezählt werden können. (KU, A 40,41)*

A matematicidade ou logicidade da música é uma base técnica para ela se fundar, mas a sua apreensão se trata de outra coisa (Cf. NACHMANOWICZ, 2014). O mundo e seus fenômenos correspondem da mesma maneira a uma matematicidade, a uma aritmética própria. Mas segundo o princípio estético de gosto, o sentimento estético que se tem em relação à natureza faz suprimir transcendendo (*aufheben*) exigências de um saber epistêmico. A lógica não se insere na estética de Kant na medida em que não compõe a experiência sensível de acolhimento da arte, mas numa obra musical, com toda certeza, ela guia sua parte técnica. Mas isto não tira a possibilidade sobre a não logicidade da experiência estética. A imaginação poderá numa experiência estética estar em harmonia ou não com o entendimento, com a nossa capacidade de compreender esteticamente. Em suma, o lugar da imaginação na experiência estética decidirá o modo como o sujeito compreenderá o objeto. Esta compreensão é meramente interpretativa.

(...) no atrativo e no movimento do ânimo, que a música produz, a matemática não tem certamente a mínima participação; ela é somente condição indispensável daquela proporção das impressões, tanto em sua ligação como em sua mudança, pela qual se torna possível compreendê-las] (CFJ, p.174).¹¹³

A partir desse tema já é possível talvez encontrar elementos para o sentido de autonomia na experiência musical. A autonomia a partir de Kant está ligada ao tema de um novo sentimento estético, na contramão da tradição estética ocidental. Agora, o sentimento estético é anunciado como a capacidade de fundar, não meramente uma recepção passiva, mas uma interpretação crítica ativa da obra. É o *medium* reflexionante.

¹¹³ ...an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil; sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung (condition sine qua non) derjenigen Proportion der Eindrücke, in ihrer Verbindung sowohl als ihrem Wechsel, wodurch es möglich wird, sie zusammen zu fassen (KU, §53, 220)

Para Kant, uma experiência pura do belo não se relaciona com os adornos e atrativos da obra, mas com a sua forma, ou seja, as ideias estéticas que a permeiam. A nervura imaginativa da obra é o interesse que marca o desinteresse em fins. Uma obra de utilidade, por exemplo, não exige do indivíduo a fruição estética imaginativa, mas o uso de suas finalidades.

Contudo, do mesmo modo que a música seja apreendida de um ponto de vista do sentimento estético, ela pode ser uma coadjuvante para um momento de mero entretenimento. Assim também a música por lidar com sons que tem a capacidade maior de afetar fisicamente de maneira incômoda aquele que está avesso à experiência musical do que um quadro àquele que não quer observá-lo. Essa dupla possibilidade na música de ser ativa em parte e em outras incômoda desconfortava Kant.

É possível pensar a natureza da experiência musical em Kant na disposição subjetiva à possibilidade de reflexão estética. Isto ocorre se nos lançamos contra a primazia do tema da moral e, indo mais a fundo, ao tema do lugar da

razão, se retirarmos dela a imagem de essencialmente reguladora do entendimento ou da força que impede a imaginação ao seu abismo na experiência estética. Isto significa, reconhecer através da experiência musical uma razão estética que não impede a conturbação das faculdades, mas a mantém em pró da própria experiência estética. Ou seja, não assumir na conturbação apenas o desprazer estético, mas também o prazer.¹¹⁴ Neste sentido, atesta Lacoue-labarthe (1988, 30), “como sujeito moral, em resumo, o sujeito não recupera sua substância. Muito pelo contrário, a questão de sua unidade, e, portanto, de seu próprio ‘ser-sujeito’, é levada a um campo de alta tensão.”¹¹⁵

¹¹⁴ Antes de ver-se assegurado, no cenário da estética de Kant, o sujeito moral se vê lançado enfim a uma nova forma elaboração de ideias estéticas. E o significado de gênio vem ganhar muito mais força, e figura em compositores como Beethoven e Paganinni completamente lançados a uma poética do sublime dentro de uma expressividade ética longe de ser a da “razão pura”. Ver LOUDEN, Robert. *Kant's impure Ethics: From Rational Beings to Human Beings*. New York: Oxford University Press, 2000.

¹¹⁵ Para ampliar o tema das relações entre a música e os elementos discutidos acima, como Deus, indicamos a leitura do texto “A música e os poderes do suprassensível”, de Pierre Bouretz. Nesse texto,

que é um subtópico de sua obra *“Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo”*, o autor discute o sentido metafísico atribuído por Ernst Bloch à música na esteira do seu judaísmo.

II

CAPÍTULO VI

A CONFLUÊNCIA ENTRE O SUBLIME E A MÚSICA FRENTE ÀS ESTÉTICAS POSSÍVEIS

As condições do sublime e da música entre o barroco, o romântico e o contemporâneo a partir da estética de Kant

A obra de Kant, sabemos, não é regada por uma historiografia prontamente dita, mas está imbuída ao mesmo tempo de um significado histórico, não só no sentido de sua expressividade, mas no sentido de dar a ver certa historicidade naquilo que supostamente não abarca qualquer historicidade.¹¹⁶ Em um primeiro plano, no que concerne à posição de sua filosofia no significado de uma “mobilização copernicana” e crítica à tradição metafísica,

¹¹⁶ Sobre a história em Kant, Ver TERRA, Ricardo Ribeiro. “Algumas questões sobre a filosofia da história em Kant.” In: KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Ricardo Terra (Organizador). Tradução: Rodrigo Naves e Ricardo Terra. Comentários: Ricardo Terra, Gerárd Lebrun e José Arhur Giannotti. 1986.

em um segundo, no sentido de pensar uma moralidade autônoma que se realiza no campo não apenas da prática, mas, antes, no plano da crítica e no terceiro plano, no sentido o de pensar uma estética sem qualquer sentido atrelado à ciência, como havia pretendido a filosofia de setecentos, em especial a *Aesthetica* (1750) de Baumgarten.

Indo um pouco mais a fundo no tema da estética, a *terceira Crítica* de Kant pode ser, inclusive, chamada de tanto como uma pequena exposição do barroco, como gérmen do romantismo (BERLIN, 2015). Essa exposição histórica se dá sobremaneira pela relação que Kant pensa entre o belo e o sublime. A própria ideia de “jogo” (*Spiel*) estético guarda aí o significado simbólico do barroco, na medida em que elementos contrários irão sempre mediante uma ideia lúdica ser invocados. É o que ocorre não apenas entre a imaginação e entendimento, mas também entre as próprias sensações, no caso da música. O resultado do “jogo” sempre será algo distinto do que cada uma das partes que joga significa. Por isso, a imaginação e o entendimento não atuam como se pertencessem à experiência epistemológica,

assim também as sensações, uma vez em “jogo”, perdem seu caráter primário, para ganharem novo sentido que só é possível de ser concebido mediante um jogo de cunho estético. É como se houvesse uma espécie de performance, um teatro das faculdades e capacidades sensíveis. Aqui o belo e o sublime marcam as máscaras principais, com dianteiras significativas em relação ao tipo de experiência estética que se realiza.

Claro, Kant exclui definitivamente a categoria do feio desta estrutura estética. O sublime irá ser concebido como aquilo que pode atrair, quanto mais terrificante for, ao passo que o feio, apenas provoca repúdio, asco. Não há lugar para o prazer naquilo que repele. Apenas o sinal de que haja “atração” confere o sentido de uma estética aprovável, uma vez que ela deverá ser comunicada em sociedade e, portanto, também aí exigirá seu significado moral.

A formação de uma sociedade estética se realiza mediante um convite a experiências atraentes e que, portanto, interessem ao *sensus communis*, embora não sejam

assentadas em nenhum interesse que não elas próprias. O sublime se relaciona com o interior do sujeito, ao passo que o belo com o seu exterior (KU, §23, B78 ou CFJ, p.92). É nesse sentido que parece viável não perder de vista como a música desempenha um papel importante na relação com o sublime.¹¹⁷ Isso porque a música, na medida em que se expõe como um jogo de sensações, se mostra como uma expressão da arte de autossubjetivação, uma subjetividade que não se destina à matéria da arte, mas ao que do subjetivo perpassa pela matéria e ao subjetivo retorna. Até aqui podemos traçar o que os românticos defenderam

¹¹⁷ Durante a Idade Média a música teve um outro sentido, posto que se atrelava ao significado muito alteado de relação com o divino. A prática musical continha o sentido de religião, enquanto ato de religar (*religare*) o indivíduo a Deus. Isso porque a música estava limitada aos deveres da Igreja e permaneceu como prática prestada por músicos formados exclusivamente para ela. Havia, sim, produções não sacras, sobremaneira as trovas, mas eram canções de alguma maneira limitadas às permissões de uma estética normativa católica da época. De tal modo que a separação entre música e as demais artes no tema de uma “moralidade” tal qual vemos em Kant não era tão acirrada. Fato é que Kant irá reativar aquela mesma desconfiança que Platão havia tido em relação à música e que a Idade Média bebeu, muito embora haja registros de que muito da música sacra tenha sido feita sob modelos de música, dita, profana.

bastante em matéria de música, pois este voltar-se ao subjetivo irá marcar a obsessão do Romantismo pela ideia do infinito (FUBINNI, 2007, 36, 37). Como num delírio fichteano, o infinito se destacará pelo próprio voltar-se do eu para si próprio e a música instrumental romântica será tomada como a marca e expressão cabal desta experiência, uma vez que será invocada, ao pé da letra, e nos termos kantianos, como jogo de sensações internas do sujeito. Sabemos, pois, que o sublime, especialmente na sua referência à infinitude, marca o romantismo de maneira opulente. Deve-se completar também que o mesmo vale para sua presença no barroco (FERRY, 2003, 121). Deleuze apontará uma pertinente tese, que afirmará a presença do barroco em estéticas posteriores ao próprio barroco. Isto significa, em linguagem filosófica, afirmar que Leibniz atravessa Kant e chega aos românticos. Dito de outra maneira, para Deleuze, não há mudança decisiva entre o barroco e o romântico, tampouco entre os dois últimos e o contemporâneo. Portanto:

A música continua sendo a casa, mas o que mudou foi a organização da casa e sua natureza. Permanecemos leibinizianos, embora já não sejam os acordes/acordes os que expressam nosso mundo ou nosso texto. Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibinizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar. (DELEUZE, 2005, 218)

Destacar o barroco em Kant é uma tarefa que vai além de demarcar um movimento estético ou, mesmo, filosófico. Tal como Deleuze pensa o barroco, significa destacar mais um modo de ser do estético do que meramente uma etapa deste ser. E, deste estético barroco, Kant não escapou. É neste ponto que podemos destacar uma analogia entre a música e o sublime, segundo o seu caráter de dor e prazer, insistentemente definido por Kant, com os problemas existenciais do sentimento, que vai da ordem estética ao campo moral.

A integração pode ser feita em dor, o que é próprio dos acordos/acordes dissonantes, acordo/acorde que consiste aqui em preparar e resolver a dissonância, como na dupla operação da música barroca. Preparar a dissonância é integrar as semidiores que já acompanham o prazer (...). Resolver a dissonância é deslocar a dor, buscar o acordo/acorde maior com o qual ela entra em consonância (...). (DELEUZE, 2005, 218).

Podemos destacar esta ótica tanto em Deleuze como em Luc Ferry, que também chegou a dedicar dois tópicos de sua obra *Homo Aestheticus* (1990) às relações entre o sublime e o barroco. Diz FERRY (2003, 124): “Compreende-se assim a natureza do prazer e da dor que constituem os dois momentos do sublime matemático: é bem de angústia e de reconforto que se trata”. Daí nos debatermos sempre de frente não só com o problema existencial, mas também teológico. Portanto:

O momento kantiano revela-se assim por excelência como o momento da brecha: brecha aberta na teologia de uma divindade “satelitária” que mediatizaria a comunicação entre mônadas individuais emparedadas em si próprias; brecha aberta também na redução multissecular da sensibilidade a uma percepção confusa do mundo inteligível, a uma cópia deformada da verdade ideal. Brecha, enfim, da concepção do homem como criatura, como ser cuja finitude deveria ser para sempre desvalorizada pela bitola de uma divindade cuja existência “em si” poderia ser demonstrada. (FERRY, 2003, 134).

Vale reiterar, este campo teológico é traçado por uma espécie de fracasso, tal qual a razão inevitavelmente também se deixa traçar. Deus acaba por corresponder às totalidades inatigíveis pela imaginação no sublime, a saber, de um lado a Ideia, e, do outro, o nada (Cf. FERRY, 2003,

124).¹¹⁸ Tal como o barroco, o romantismo irá também jogar com os seus próprios princípios, de maneira alegre e ao mesmo tempo triste, dentro daquilo que Deleuze chamará de *Hybris* dos princípios frente às mudanças (inevitavelmente marcas do barroco) e transitoriedades incapazes de assentarem-se no ideal rígido plantado por Kant. Ora,

(...) foi preciso que a Razão humana desmoronasse como último refúgio dos princípios, o refúgio kantiano: ela morre

¹¹⁸ Lebrún destacará que a teleologia presente na *terceira Crítica* termina por falhar devido ter-se confundido com uma teologia. Nós estamos de acordo com a sua afirmação, segunda a qual: *“uma teleologia física que pretenda, a partir apenas dos dado de que dispõe, elevar-se ao suprassensível e fundar uma teologia é, pois, forçosamente uma disciplina que transgride abusivamente seu domínio. Não apenas a teleologia física jamais atinge ‘a Ideia de um objetivo final da existência do mundo’, como ‘nem mesmo se coloca a questão que concerne a esse objetivo da Criação’. E isto, por uma razão de princípio: a existência de um ser natural pode, enquanto tal, ser explicada teleologicamente como meio para a existência de um outro ser, a qual, por sua vez, só terá o valor de um meio, e assim indefinitivamente. Na natureza é impossível determinar um ‘têlos’, se é verdade que o ‘têlos’ é, primeiramente, como diz Aristóteles, o que não existe em função de outra coisa e interrompe a regressão ao infinito (Metafísica II, 994b 10).”* (LEBRÚN, 2002, 107). Devido a isso, não nos demoramos em nosso texto sobre questões de teleologia kantiana.

de 'neurose'. Mas, ainda antes, fora preciso o episódio psicótico, a crise e o desmoronamento de toda a Razão teológica. É aí que o Barroco toma posição." (DELEUZE, 2005, 117).

Resta, enfim, uma espécie de mística que unirá o idealismo kantiano com os fracassos do seu próprio idealismo no decorrer da história, dentro de um cínico mosaico barroco que impulsiona a tensão, porque precisa desta para se resolver. A consonância depende da dissonância (DELEUZE, 2005, 218). O sonho da razão consonante há de sempre, então, retornar, após seu próprio fracasso.

Corolários à estrutura da estética musical de Kant

Apesar das esparsas considerações sobre a música, nós acreditamos que é possível, a partir delas, assumir que Kant fornece base para reflexões musicológicas que podem se enquadrar em três níveis de abordagem de filosofia da

música: formalismo estético, metafísica e fenomenologia. O formalismo de Kant está baseado na confirmação da relevância da técnica e da matemática para música, enquanto algo que marcará, inclusive, a distinção entre o som elaborado, sendo este o musical, e o som natural, sendo este o tom ou um conjunto de tons. A música, reconhece Kant, só existe na medida em que se faz arte tecnicamente musical, ou seja, necessita da feitura das melodias e de todos os demais elementos da música enquanto obra (*Werk*). Ao passo que aquilo que chamamos de música da natureza é um conjunto de sons e não de notas musicais. Neste sentido, embora Kant afirme que a música seja um jogo de sensações, não resume a música a uma expressão das sensações, mas a um conjunto de elementos que nada deles necessariamente expressam, tais como, por exemplo, a matemática. Além disso, sua maior contribuição para o formalismo musical está no fato de reconhecer que a música não é reconhecida pelas sensações que expressa, mas pelo modo como o indivíduo “entende” o que a música expressa. Isto veio definir tanto o campo de possibilidades judicativas

sobre a música como a ideia de que, por outro lado, é possível um prazer na música que seja oriundo de uma cultura (*Bildung*) condicionante, da mesma forma como ocorre com o problema do sublime posto no §29 da *terceira Crítica*. Porém, o formalismo estético de Kant é muito peculiar. É necessário frisar que o formalismo em Kant parte do reconhecimento do sensível para o seu abandono, enquanto grande projeto de seu sistema. Portanto, Kant, ao expor as antinomias com vista a explicitar sua estética dirá:

(...) a eliminação da antinomia da faculdade do juízo estética toma um caminho semelhante ao que a *Crítica* seguiu na resolução das antinomias da razão teórica pura; e que aqui, do mesmo modo como na *Crítica* da razão prática, as antinomias coagem a contragosto a olhar para além do sensível e a procurar no suprassensível o ponto de convergência de todas as nossas faculdades a priori, pois não resta nenhuma outra saída para

fazer a razão concordar consigo mesma (CFJ, p. 186).¹¹⁹

Com efeito, seu formalismo é, por assim dizer, limitado, pois não chega a se constituir uma verdadeira teoria do formalismo musical, como ocorre com Edward Hanslick, que defenderá uma relação mais distanciada e rigorosa entre música e sensação visando a técnica da música.¹²⁰ Vemos que, com Kant, há, ao contrário, uma

¹¹⁹ *Die Hebung der Antinomie der ästhetischen Urteilskraft einen ähnlichen Gang nehme mit dem, welchen die Kritik in Auflösung der Antinomien der reinen theoretischen Vernunft befolgte; und daß, eben so hier und auch in der Kritik der praktischen Vernunft, die Antinomien wider Willen nötigen, über das Sinnliche hinaus zu sehen, und im Übersinnlichen den Vereinigungspunkt aller unserer Vermögen a priori zu suchen: weil ein anderer Ausweg übrig bleibt, die Vernunft mit sich selbst einstimmig zu machen.* (KU, §57, 239)

¹²⁰ Veremos, porém, que Hanslick se aproxima de Kant com a seguinte afirmação: *“Em pura contemplação, o ouvinte sente prazer na peça musical executada e todo interesse contendidístico deve dele distanciar-se. Mas um desses interesses é justamente a tendência para deixar provocar em si emoções. O intelecto comandado exclusivamente pelo belo reage de forma lógica em vez de estética; um efeito predominante sobre o sentimento é ainda mais grave, isto é, verdadeiramente patológico.”* (HANSLICK, 1989, 19). Sobre as relações entre Kant e Hanslick, indicamos a obra NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. *Lógica e música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick*. Belo Horizonte: Relicário, 2014. Essa obra procura destacar sobremaneira as divergências e aproximações entre os dois autores, com especial interesse no tema da possibilidade do

tentativa de separar a sensação da música, enquanto um ideal de racionalização, na medida em que possa ser possível uma sensação de “forma vazia” e não constituída de paixões. Para Kant, a técnica e a matemática são necessárias enquanto obra, mas a experiência musical em si depende da transcendência destes elementos e do reconhecimento de que a música é, por ser o jogo das sensações, também, a “linguagem das sensações” (*Sprache der Empfindungen*) por excelência (KU, B219). É necessário que a própria matemática seja suprimida para dar espaço a algo maior capaz de computar os “números” musicais, que atingirão algo como próximo do transcendente. Como ocorre com a estética do sublime, é necessário suprimir a compreensão matemática para habitar a compreensão estética da grandeza musical (Cf. KU, §25). Esta experiência

conhecimento musical. É um tema muito controverso, tendo em vista a postura de Kant que insistia em defender o caráter não epistemológico da música, e, até mesmo, que incitava a ideia de que a música seria capaz de ultrapassar a própria lógica, por partir do campo incauto das sensações, ou seja, por partir daquilo que, grosso modo, não é o entendimento.

elevada à sua potência desemboca numa metafísica inevitável. Ora, isso torna-se possível porque a supressão do sensível por Kant parte da ideia de assumir o suprassensível. Neste caso, o terrífico musical seria substituído pelo magnânimo tão só mediante uma elevação (*Hebung*) da apreciação musical, vale dizer, uma apreciação diante de uma música amena, ou seja, apaziguadora das paixões. Portanto, Kant não abandona o sentido das sensações musicais, enquanto, inclusive, parte da identidade da musical. É neste sentido que, a nosso ver, não se deve colocar Kant como um pensador que tenha tido uma postura unilateral sobre a música, mas antes, multilateral, para não dizer até mesmo dúbia. Sobremaneira, a capacidade hipersensível da música em relação às demais artes vem destacar na estética de Kant um campo para o sentido da fenomenologia musical. Esta fenomenologia, contudo, permanece como mera indicação e logo parece, de um lado, ou podada por um lance de interpretação metafísica da música ou, por outro, ampliada por uma fisiologia estética. Aqui, o corpo, inevitavelmente, é

indicado por Kant como o campo em que a música atua. Portanto, ele dirá:

Não é o ajuizamento da harmonia de sons ou ocorrências espirituosas, que com sua beleza serve somente de veículo necessário, mas é a função vital promovida no corpo, o afeto, que move as vísceras e o diafragma, em uma palavra, o sentimento de saúde (que sem aquela iniciativa não se deixaria contrariamente sentir), que constituem o deleite que se encontra no fato de poder-se chegar ao corpo também pela alma e utilizar a esta como médico daquele (CFJ, p.177).¹²¹

Podemos de antemão já concluir com isto que Kant antecipa Nietzsche na perspectiva vitalista da música, ao julgar nesta, inclusive, as suas possibilidades vivificantes e

¹²¹ *Nicht die Beurteilung der Harmonie in Tönen oder Witzinfällen, die mit ihrer Schönheit nur zum notwendigen Vehikel dient, sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt, der die Eingeweide und das Zwerchfell bewegt, mit einem Worte das Gefühl der Gesundheit (welche sich ohne solche Veranlassung sonst nicht fühlen läßt) machen das Vergnügen aus, welches man daran findet, daß man den Körper auch durch die Seele beikommen und diese zum Arzt von jenem brauchen kann. (KU, §54, 225)*

até mesmo terapêuticas, já que ligada à promoção do bem-estar. A música, em Kant, então, é vista como perigosa, portanto, recusável, mas ao mesmo tempo aceitável. Como se vê, as considerações musicológicas de Kant pertencem muito mais a um campo fluído do que a um campo de definições concluídas, o que talvez venha demarcar muito antes um esboço indeciso para uma filosofia da música do que, prontamente, uma filosofia da música plenamente elaborada, a exemplo do que fizeram Schopenhauer, Nietzsche e Cioran.

No caso da experiência musical sublime, não se pode chamar de sublime aquilo que é objeto de contínuo desprazer. O que torna, ainda que terrível, algo sublime, é sua capacidade de produzir o prazer no desprazer. O que torna o sublime, porém, terrificante, para Kant, é sua incapacidade de se relacionar com as leis da razão, o que o torna próprio do campo do mero jogo das sensações, e o corresponde interinamente com o gozo do corpo e não com o sentimento estético de elevado gosto capaz de influenciar na moralidade própria da razão prática defendida por Kant.

Assim, uma música que soe terrificantemente sublime será aquela que elevará, antes, o campo das sensações, a beleza sedutora destas e não a capacidade subjetiva de superar o padrão dos sentidos até atingir o princípio raciocinante da experiência estética. Numa perspectiva próxima, pode-se dizer que a relação entre música e sublime terrificante acarretará numa espécie de hedonismo estético. É neste sentido que a música, para Kant, ainda que seja ajuizada pela razão, possuirá “valor menor que qualquer outra das belas artes” (KU, §53, 219 ou CFJ, p.173).

Vale lembrar que o terrificante pode ser, com Kant, até mesmo uma música alegre.¹²² Ao terrificante não cabe necessariamente o sinistro, como poderia-se pensar, já que

¹²² Porém, isso não quer dizer que condenasse a música alegre. Giordanetti nos lembra: “Kant non amava musiche tristi. Credeva che, nel caso in cui proprio si voglia prestare a quest’arte il nostro orecchio, si debba almeno essere ricompensati com um senso di felicità e benessere”. [Kant não gostava de música triste. Acreditava que em caso de você querer pestrar seu ouvido a esta arte, devemos pelo menos ser recompensados com uma sensação de felicidade e bem-estar] (GIORDANETTI, 2001, 43). – Tradução nossa.

terrificante pode significar também algo terrível.¹²³ Por exemplo, Quando Nietzsche (2009, 13) critica Wagner na comparação com o deslumbre que teve ao ouvir *Carmen*, de Bizet, ele enaltece tudo aquilo que Kant negará em sua estética idealista. Ou seja, ele sobreleva o que é terrificante na visão idealista de Kant, embebida pela estética musical de Wagner:¹²⁴

¹²³ Para uma outra perspectiva do sinistro como categoria estética, ver TRÍAS, Eugenio. *Lo bello e lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2014, p. 41-2.

¹²⁴ Não poderíamos dizer, por outro lado, que possa haver similitude completa entre Wagner e a estética musical de Kant. É perceptível que Wagner, à maneira de Kant, torna a música uma espécie de “programa de valores morais”. Mas, vale dizer, Kant criticava aquilo que Nietzsche veria em Wagner, a saber, o entusiasmo (*Schwärmerei*) convertido em debilidade cultural e fanatismo. Sobre a diferença entre esses conceitos ver KU 126/CFJ, p.122. Sugerimos o texto “*Kant contra Wagner*”, de Márcio Bechimol Barros, para ampliar o tema em outras vias, mediante uma das quais ele dirá: “*A atitude de Nietzsche em relação a Kant também alterou-se substancialmente – ainda que não de maneira tão drástica como no caso de Wagner -, indo do reconhecimento laudatório em sua juventude ao ácido criticismo em sua maturidade. É então curioso observar como sua mencionada coerência em relação à música se apoia na tradição interpretativa kantiana, a despeito de sua aparentemente pouca disposição em reconhecê-lo*” (2010, 278).

Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada na Europa - esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada... Como nos fazem bem as tardes brônzeas da sua felicidade! Olhamos para fora ao ouvi-la: já vimos o mar tão liso? E como a dança moura nos fala de modo tranquilizador! Como sua lasciva melancolia, mesmo a nossa insaciabilidade apreende a satisfação!

Assim, Kant, na desconfiança que teve com a música, destacou nesta aquilo que Nietzsche (2010, 40) depois iria enaltecer: “as potências da harmonia, da dinâmica, da rítmica crescem repentinamente com ímpeto”. Este ímpeto corromperia, para Kant, o rigor da razão. O terrificante é o que nos torna, enfim, por demais, habitantes da terra, seres finitos, corpóreos, sensíveis. A experiência estética do

sublime, no fracasso de atingir a totalidade absoluta, atesta isso. Aqui, Ferry (2003, 130) destacará que a moralidade, que tenta ascender ao suprassensível é, portanto, inumana. Portanto, “para um ser infinito a lei moral é da ordem do Ser, para um ser finito, do dever-ser” (FERRY, 2003, 131).¹²⁵

Para Valerio Rohden (2010, 61-73), contudo, a música alegre, corpórea e lasciva pode ter um lugar de acolhimento no pensamento de Kant. Ele tenta invocar estilos de música latina como o *Reggaetón* e a Salsa e, com apoio na tese da comunicabilidade da arte e da vivificação dos sentidos através da música, Rohden tentará destacar naqueles estilos a grande confirmação disso.¹²⁶ Esta tarefa é, a nosso ver,

¹²⁵ Seria frutífero traçar a relação entre essa ideia lançada por Ferry com a perspectiva das artes. Sobre isso Schopenhauer diria: *nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen künste arbeiten im gründe darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen* [não simplesmente a filosofia, mas também as belas artes trabalham no fundamento para resolver o problema da existência]. (SCHOPENHAUER, 2013, 89).

¹²⁶ Para não ficarmos resumidos a estes exemplos de estilo musical, vale dizer que atualmente um novo campo de estudo denominado *Metal Studies* vem destrinchando elementos da filosofia com a estética presente no estilo musical do gênero metal. Esse assunto talvez se apresentaria, ainda, como um disparate para pesquisadores em

válida, se considerarmos que assumir tais exemplos como coadunáveis a algumas considerações de Kant não possa

filosofia da música no Brasil. Mas no Canadá (sede da sociedade internacional *The Metal Studies*), e especialmente nos países nórdicos, tem ganhado muito respaldo. Vale citar a obra "*Hideous Gnosis – Black Metal Theory Symposium I*", que reúne textos de pesquisadores em filosofia sobre o assunto, dentre eles "*The Light that Illuminates Itself, the Dark that Soils Itself: Blackened Notes from Schelling's Underground*", de Steven Schakespeare. Vale sugerir um estudo sobre a perspectiva do terrificante e da ideia de "prazer na dor" como marca presente, por exemplo, na estética do estilo *symphonic black metal*, desde suas letras, o que viria a invocar uma análise semelhante ao que fizera AUERBACH (2007; 303-323) em seu texto "*As flores do mal e o sublime*", sobre Baudelaire, julgando num poema seu, *Spleen*, o sentido de um "sublime sombrio" (semelhante ao sublime terrificante). No campo da música, podemos dizer que é possível, com o *symphonic black metal*, realizar uma análise semelhante. Nós acreditamos ser um fenômeno muito digno de nota, tendo em vista que os estudos dessa nova linha tem uma relação direta com temas da ética, como o "mal radical" e o caso da relação com a filosofia de Timothy Morton, autor da obra *Ecology without nature* e criador do significado da "*dark ecology*", muito cultivada nas letras daquele estilo musical. Diríamos que o assunto está muito próximo daquilo que Kant sempre condenou, a saber, uma cultura estética terrificante. O metal não é uma música amena, ou seja, não é um tipo de música que Kant teria apreço, tampouco a ética que ela inspira vem ser próxima do que Kant almejava. Basta lembrarmos que no §53, da *terceira Crítica*, ele defendia a amenidade dos sons musicais, por exemplo. Enfim, critérios que parecem muito mais idiossincráticos do que prontamente estruturais a uma filosofia da música são vistos em Kant, como sabemos. Mas isso, com certeza, é outro assunto, capaz de ganhar força em outro momento.

retirar outros problemas, como o principal deles, o medo de Kant da desmoralização na experiência estética. É certo que Kant reconhecia a comunicabilidade musical e sua vivificação coletiva dos sentidos, porém o reconhecimento era dubiamente de acolhimento e repressão, com vistas a justificar o ideal de um tipo de razão.¹²⁷

¹²⁷ Não há uma acordo em comum quando o assunto é o sublime em Kant. O próprio Giordarnetti, autor da obra *Kant e la musica*, dispensa qualquer investigação sobre o assunto, isto porque, a nosso ver, a estética kantiana ainda se vê muito presa a perspectiva (irresolvida) do belo. Porém, JUSTI (2010, 106), afirmará sobre postura de Giordanetti o seguinte: *“é uma posição não acompanhada por alguns estudiosos que viram no sublime uma possibilidade de compreensão da música contemporânea, por exemplo”*. Nós estamos de acordo com Justi. Concordamos que a ideia de dissonância técnica na música, a experiência do silêncio, dentre outros elementos, invocam inevitavelmente a estrutura do sublime em Kant, de modo que, sim, pode-se associar livremente o sublime kantiano com a música contemporânea. Mas o mesmo pode ser dito sobre Beethoven, ou sobre Bach. Assim como também a outras expressividades musicais. Isto porque Kant tornou possível que avaliássemos a experiência estética tanto do ponto de vista do sujeito como do objeto, sem, porém, sacrificar aquele devido a este. É preciso, portanto, não afogar a estética de Kant em uma obra exclusiva sobre o processo de ajuizamento. É preciso entender que há também, além do rico tema da autonomia judicativa, a consideração importante da existência de um objeto capaz de, não determinar, mas influenciar o juízo. Daí se poder falar em sublimidade em elementos que estão tanto na capacidade judicativa do indivíduo como na técnica.

CAPÍTULO VII

O SUBLIME E A MÚSICA: PROPOSIÇÕES COM E ALÉM DE KANT

É que nossas virtudes e os nossos vícios de certo modo costumam ter a mesma origem
Longino, Do Sublime

De la musique avante toute chose
Paul Verlaine, Art Poétique

Parece oportuno destacar o que é mais característico do sublime, ou seja, a conturbações das faculdades subjetivas e sua respectiva relação com o prazer e o desprazer, sem necessariamente trazer à tona o tema de uma razão como presa ao significado prático-moral. Com isso, o tema do sublime terrificante ganha força, pois aborda da melhor maneira essa tensão das faculdades, sobre a qual podemos dizer que é, nas palavras de Kneller - quando tenta falar exatamente sobre a falência da moralidade ideal

kantiana - “a mais dramática de todas, a “crise” que os românticos consideram como ponto de partida” (KNELLER, 2010, 15). A chave talvez esteja não em negar o tema da moral de Kant, mas em repensar o seu significado, a partir das considerações estéticas e não apenas éticas. A conturbação da razão e a ameaça da imaginação estética para a moral de uma razão pura prática ganha outro sentido: o da possibilidade de decidir moralmente sobre a natureza a partir de uma imaginação estética capaz de, ao contrário de ser normativa, antes ser antropológica. A experiência do horrível (*grässlich*) se deve não a um masoquismo estético, mas a um reconhecimento *invertido* da condição moral, um reconhecimento descendente, não mais o ascendente, ideal, proposto por Kant. A experiência estética chega como espécie de catarse pura, no sentido de atuar por ela mesma. É aí que a arte sobreleva e enaltece a potencialidade das sensações desde suas expressões antes interinas e temidas e, enfim, refletidas esteticamente. Aqui vale uma reflexão decisiva do compositor Schönberg:

A arte é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo se torna imitação num sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também interior. Em outras palavras: não representa, simplesmente, os objetos ou circunstâncias que produzem a sensação, senão, antes de tudo, a própria sensação.¹²⁸

¹²⁸ SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução e notas: Maden Maluf. 2ª ed. São Paulo. Editora Unesp. 2011. Dentro dessa perspectiva, podemos dizer com tranquilidade que a estética do sublime de Kant estaria próxima não só do romantismo musical, mas também da teoria do expressionismo musical, sempre no que tange à música enquanto jogo de sensações. Esta abordagem está de alguma maneira imbuída da influência de Schopenhauer sobre a filosofia da música dentro de uma estética da vontade (ousemos assim denominar), que Nietzsche tomou para escrever *Die Geburt der Tragödie* (1872) concebendo a representação da música por Dionísio a partir do que o considerava como emaranhado na vontade individual, que é objeto da música e não sua fonte (Cf. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005, p.35), tema que, de outra maneira, também Dewey tomará emprestado dirá que “música é a maior de todas as artes não só por trazer uma invocação da contemplação da objetificação da vontade mas também por garantir a contemplação do processo desta objetificação”, o que seria, a execução em cópula com a audição da música. Cf. DEWEY, John. *Art as experience*. The Berkeley Publishing Book. New York, 2005, p. 308. O sentido de contemplação tradicionalmente está ligado à expressão de uma experiência calma e apaziguada de abordar esteticamente a natureza ou a arte. (Cf. TIRZI, Alain. *Kant et la musique*. Paris:

O ato de investir neste tema parece ir além de Kant, com certeza, mas exatamente por isso nos exige sempre o

L'Harmattan, 2003. p.32.) E não apenas isso, o sentido de contemplação esteve muito atrelado ao significado do ato de visualizar. Havia também o aspecto superior da visão para Kant e os Iluministas, que herdaram (reiventando) o apreço pela "estética da luz".¹²⁸ Ou, amplamente dito: "Iniciando pelo mito platônico da caverna, o noûs aristotélico (compreendido através da imagem da luz), o *lumen Dei*, de Agustín de Hipone, na filosofia medieval, a dialética de Hegel, entendida como luta vitoriosa do reino da luz contra a noite, até a metáfora do sol, usada por Nietzsche, a verdade sempre foi pensada como claridade, o ser fundante de todas as coisas sempre teve como metáfora a luz." KONESKI, Anita Prado. *Blanchot, Levinás e a arte do estranhamento*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Florianópolis, 2009, p. 73. Caberia apenas ao visível o destino da atividade de contemplar e, ainda mais, este "visível" deveria ser tomado segundo uma ideia de harmonia imagética, condição sem a qual uma atividade contemplativa seria impossível. A contemplação é, portanto, um resultado da capacidade de se deixar não apenas sentir internamente o jogo aprazível das faculdades, mas de visualizá-las ao conceber a natureza ou arte como sua extensão. É necessário, aqui, que minha visão constate a possibilidade material e visível do destino do contemplativo. Com a música a experiência é diferente. O recuo de Kant diante da música se deveu também a esse apego clássico ao visual. Mas dirá Nietzsche em novecentos (sobre Wagner): "tudo o que é visível no mundo quer se aprofundar e se interiorizar, tudo que é audível procura emergir e manifestar-se à vista e à luz, quer, de alguma forma, corporificar-se. Sua arte o conduz sempre por esses dois caminhos, que vão de um mundo da audição a um mundo enigmaticamente próximo ao drama visual, e inversamente" (NIETZSCHE, Friedrich. Richard Wagner em Bayreuth, p.5)

retorno. Insistimos em reiterar que em 1781, na *primeira Crítica*, Kant antecipava o tema ao dizer que a razão

o humana “possui o singular destino de se ver atormentada” (KrV, A VII). Por analogia, este tormento se alia à experiência sublime terrificante e talvez tenha muito a dizer sobre a música, sobre a potencialidade estética do tema em detrimento da primazia normativa da prática no tema do sublime.

Mas vale lembrar que a estética, tanto do sublime quanto da música, se relegada a um mero formalismo kantiano moral e estético não traz, claramente, algum sentido prático, senão apenas enquanto um modelo de projeto de uma filosofia prática idealista, no aspecto de outro idealismo que o próprio idealismo transcendental nega, desde a *primeira Crítica* de Kant.¹²⁹

¹²⁹ O mesmo valeria para a teoria de um juízo de gosto puro. Uma boa crítica desse assunto é Hannah Ginsborg. Ela questiona, sobremaneira o seguinte: se o juízo de gosto deve ser puro, ou seja, ausente de conteúdo, porque para Kant alguns objetos podem ser julgados de belo e outros não? Ela parece não ter esperanças de respostas em Kant e declara: “Kant is no better placed to provide na answer. It has to remain na inexplicable fact that some objects give rise

É uma expressiva aporia. A recusa de Kant em seguir adiante com o assunto do sublime e da música, tende a nos exhibir como o formalismo ao qual ele tentou os prender se mostrou sem relevância e retirou do próprio assunto referente ao sublime e à música sua atração à academia. As referências antropológicas de Kant são parcas, ao por muito mais atenção ao significado de experiência estética em sua expressão de pureza (*Reinung*) ideal na moralidade do que o significado de experiência (*Ehfarung*) estética ampla. Enfim, a estética de Kant ficou muito mais próxima do sentido de experiência não como vivência, mas como “experimentação” tipicamente moderna, influenciada por Descartes e Locke,¹³⁰ experimentação na qual medidas

to the free play of the faculties and others do not.” GINSBOURG, Hannah. *The Normativity of Nature: Essays on Kant’s Critique of Judgement*. Oxford University Press, 2015, p. 51.

¹³⁰ A experiência na modernidade, atesta John Dewey em seu livro *“Experience and Education”* 1938, passa a ter um caráter de “experimento científico” ou mesmo “laboratorial” - o terreno no qual germinou a teoria positivista de Comte - e abandona a relevância da vivência, já preconizada pelos gregos antes da instituição acadêmica surgida na Idade Média com a invocação da escolástica. No tema da estética, Walter Benjamin atestará a diferença no sentido de experiência

semelhantes à separação química, ou seja, de debulhar e separar os elementos, decompondo-os, até atingir sua “pureza ideal”, se revelou muito mais exposta e reivindicada.

Por outro lado, Kant nos deixa a grande colaboração para pensarmos a experiência estética como uma performance. A exigência feita na *terceira Crítica* pelo reconhecimento do “como se” (*als ob*) parece ser decisiva. Trata-se de um sentido menos científico dado à experiência estética que, embora se passe por uma experiência lógica, não requer qualquer logicidade. Essa parte da *terceira Crítica* habita o gérmen do que veio a ser configurado no “irracionalismo” romântico e que, logo mais, deu lugar ao sentido de razão com mera coadjuvante nos escritos de

em seu ensaio *Erfahrung und Armut*, 1913, no qual atesta esta distinção na comparação entre o que se obtém de experiência entre a narrativa “artesanal” e o romance literário. Na música, poderia citar José Ortega Y Gasset em sua obra *La desumanización del arte* (1983), em que ele traça a vivência musical no universo de Beethoven a Wagner, ligando a este o espírito de vivência ampla musical versus o universo da música *com a partir* de Debussy, atestando neste a negação de uma vivência musical no espírito de um simbolismo minimalista inaugurando nossa contemporaneidade estética.

Nietzsche. É certo que a *terceira Crítica*, no que toca ao assunto do sublime e da música, vem a nos deixar claro um prenúncio da fragilidade do tema da razão prática na experiência estética, já que lida com o tema de uma imaginação desafiadora e de uma sensibilidade amplificada.

Como resultado dialético das reflexões de Kant, o sentido de sublime acaba por ser o de tornar a própria razão algo sensível ou concebê-la como tal. E a ideia de uma razão sensível, na experiência com o sublime, vem invocar a ideia de uma vida também sensível, em detrimento de uma vida regulada pelo constante mote d'uma moralidade que faz do ânimo aquilo que deve "ultrapassar as barreiras da sensibilidade" (*welches die Schranken der Sinnlichkeit in anderer (der praktischen) Absicht zu überschreiten sich vermögend fühlt*) - (KU, §26, 93).

De um lado, a vida sensível exigiria a arte como aquela velha promessa de felicidade e reconhecimento do fracasso da razão como destino inevitável do homem, já renunciada por Nietzsche e, com mais força, pensada por

Cioran, que acabou por transpor elementos comuns de uma estética do sublime para uma filosofia da música.

No tema da sublimidade terrificante, a vivificação estará mais no ânimo em favor dos sentidos do que do ânimo em favor de uma razão prática, portanto, trata-se de um jogo que parte do sensível ao sensível. Em tal processo, a natureza, enquanto imagem, é algo longínquo e abandonado. A música substitui a imagem e acaba por ser aquilo que se revela num significado de grandiosidade que vai além da própria matemática que a sustenta e a apresenta (*compreensio aesthetica*), posto que, o sublime, *muß jederzeit groß* [necessita sempre ser grande] (*Beobachtungen*, A, 7,8 ou KANT, 1994, 22) e nisso conserva o significado para o sublime enquanto interação sensível com o mundo. E tal vivificação sensível vem marcar, aí, a existência como, nas palavras de Kant, “grande espetáculo” (KANT, 2003, 573). E, “de uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o ‘é isso que tu és!’, que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos

diz: “Tu precisas mudar a tua vida” (GADAMER, 2010, 9). Esta experiência estética, desde o sublime à música, esta arte que transcende o centro da, tanto orgânica como metafórica, visão corriqueira do que ela seja, nos conduz então, como diz Giovanni Piana, a defender uma existência musical, “a reflexões e pensamentos que superam criticamente a racionalidade própria de um mundo prosaico.” (PIANA, 2001, 248). Mantemos, enfim, na atmosfera musical, o campo da alta tensão do sublime. Assumimos, com isso, na contramão de uma estética normativa encabeçada por Kant, a violência imaginativa em detrimento da regularização das emoções através de uma suposta razão, que se apresenta até mesmo proibicionista, e avançamos para além de uma moralidade supostamente instituída por uma racionalidade pura. Conseguimos vislumbrar que essa razão é um sonho desde um medo moral kantiano. Até aqui encontraríamos, talvez, um esboço possível para atestar, naquilo que Kant renega, uma matéria rica que pode denunciar o drama existencial ocidentalista, burguês e cristão, que não aceita que, ao fazer sonhar a razão ou mesmo ao sonhá-la para o

mundo, também engendra seus monstros, assim como ao sonhar com a liberdade, encontra também seu oposto como desafio, ou, metaforicamente, ao sonhar Deus, encontra o diabo. Esse cenário bem nos remete ao que ocorreu com o compositor Tartini, que descreveu ter encontrado o diabo em sonho e que ele o teria dado a composição da música que, em vão, o próprio Tartini buscava conseguir tomando apenas sua base de conhecimento racional da música e alguma inspiração supostamente correta e delineada.

Enfim temos a razão em sua alta *terrificação*, entenda-se, em sua alta sensibilização e abertura para outras possibilidades estéticas, desvencilhadas da centralização da suposta razão perpétua, agora condenada ao fracasso de sua consonância supostamente estável e destinada, agora, à dissonância, que virá se tornar fonte paradoxal de uma nova consonância - aquela que não recusa a dissonância, mas que toma parte dela e a atualiza em outros formatos.



Le songe de Tartini (1824)
Louis-Léopold Boilly (1761-1845)

Referências

ALLISON, Henry. *Kant's theory of taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

AMMON, Frieder. BÖHM, Elisabeth (Herausgegeben). *Texte zur Musikästhetik*. Stuttgart: Philipp Reclam Stuttgart, 2011.

ANAHORY, Ana. "Leituras do sublime: Lyotard e Derrida" IN: *Philosophica*, 19, 20, Lisboa, 2002, pp.131-154, p. 136, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: Filologia e crítica*. Tradução: Samuel Titan e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

BARROS, Fernando R. de Moraes. "A filosofia de Kant enquanto propedêutica a toda teoria estético-musical futura". IN: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. V.9, n.16, jul., 2006, p.431-440.

BARROS, Márcio Benchimol. "Kant contra Wagner". IN: RACAN, Ubirajara (Org). *Kant e a música*. Rio de Janeiro: Barcarola, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Experiência e pobreza*. In: _____. *Obras escolhidas*. Volume 1: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Gagnebin.

Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114-119.

BERLIN, Isaiah. *Ideias políticas na era romântica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Raízes do Romantismo*. São Paulo: 3 estrelas, 2015.

BOURETZ, Pierre. “A música e os poderes do mundo suprassensível.” IN: _____. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. Tradução: Fany Kon Guinsburg e Vera Lúcia Felício. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*. London: Penguin Group, 2004.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução: Carmen de Carvalho e Arthur Morão. São Paulo: Edições 70, 1987.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora UNICAMP, 1992.

CIORAN, Emile. *Aveux et Anathèmes*. Paris. Gallimard. 1987.

_____. *Des larmes et des saints*. Paris: L’Herne, 2015.

_____. *Syllogismes de l’amertume*. Paris. Gallimard. 1952.

CLEWIS, Robert. “*The Kantian Sublime and the revelation of freedom*”. Cambridge New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo. Cambridge University Press. 2009.

CROUTHER, Paul. *The Kantian Sublime: From morality to art..* Oxford: Oxford Philosophical Monographs. 2002.

DALHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. IN: KEIL, Werner (Hg.) *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Wien. W. Fink Verlag, 2003, p. 314 -325.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibiniz e o barroco*. Tradução: Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 3ª edição, 2005.

DEWEY, John. *Art as experience*. The Berkeley Publishg Book: New York, 2005.

Fichte „Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie“ (1794).

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2003.

FUBINI, Enrico. *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Colección Estética & Crítica. Traducción: M. Josep. Cuenca. 2ª edición. 2007.

GADAMER, Hans Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução: Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GINSBOURG, Hannah. *The Normativity of Nature: Essays on Kant's Critique of Judgement*. Oxford University Press, 2015.

GIORDANETTI, Piero. *Kant e la musica*. Edizione a stampa: CUEM: Milano, 2001 | Edizione digitale: Spazio Filosofico,, Collana “Il Dodecaedro”, 2001.

KANT, Immanuel. _____. *Anthropologie in pragmatische Hinsicht*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1968.

_____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução: Maria Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *Crítica da razão prática*. Edição Bilingue. Tradução: Valehrio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Kritik der reinen Vernunft*. Erster und Zweiter Teil. Darmstadt: Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1968. _____. *Crítica da*

faculdade do Juízo. Tradução: Valehrio Roden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KANT, Immanuel. *Reflexionen Kants zur Anthropologie: aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen*. Hrg. von Benno Erdmann. Leipzig: Fues, 1882.

KERSZBERG, P. *Sur l'impossible critique d'une raison musicale*. Kairós. Número 21, p. 53 - 72, 2003.

KNELLER, Jeanne. *Kant o poder da imaginação*. Tradução: Elaina Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2010.

JUSTI, Vicente de Paulo. "A música agradável, bela e sublime na terceira Crítica." IN: MARQUES, Ubirajara (Org.) *Kant e a música*. Rio de Janeiro: Barcarola, 2010.

LACOUÉ-LABARTHE and NANCY, Jean-Luc trans. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany: State University of New York Press, 1988.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Tradução e revisão: Janete Meiches e J. Guinsburg. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

_____. *Sentimento e forma: Uma Teoria da Arte desenvolvida a partir de uma "filosofia em nova chave"*. Tradução: Ana Goldberger Coelho e J. Guinsbourg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LÉBRUN. Gerárd. "A razão prática na Crítica da faculdade do juízo." In: *Sobre Kant*. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. Maria Regina Avelar Coelho da Rocha. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras. 2012.

LOUDEN, Robert. *Kant's impure Ehtics: From Rational Beigns to Human Beings*. New York: Oxford University Press, 2000.

- LÖWLY, Michel. SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. Tradução: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- LOOK, *Idee und Reflexion bei Kant*. Hamburg. Felix Meiner Verlag, 1998.
- LYOTARD, François. *Leçons sur L'analytique du sublime* (1991). Versão traduzida para o português: *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução: Constança Marcondes Cesar e Lucy Moreira Cezar. Campinas, SP: Papiros, 1991.
- MAKKREEL, Rudolf A. *Imagination and interpretation in Kant: The hermeneutical import of the Critique of Judgment*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1990.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Hamburg: Fischer Bücherei, 1967.
- MARCUSE, Herbet. *A dimensão estética*. Tradução: Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MARQUES, Ubirajara Racan. *Kant e as analogias musicais*. Revista de Filosofia. Vol. 36. Número 2 (2011): 25-42. ISSN: 0034-8244
http://dx.doi.org/10.5209/rev_RESF.2011.v36.n2.38405.
- MARTINS, Clélia Aparecida. "O belo e a música" IN: MARQUES, Ubirajara Racan de Azevedo. (Org) *Kant e a música*. Rio de Janeiro: Editora Barcarola, 2010.
- MATOS, Olgária. *O Iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. *Lógica e música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner/ Nietzsche contra Wagner*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Richard Wagner em Bayreuth*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2013.

_____. *Visão dionisíaca do mundo*. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NOVALIS. "Aus: Fichte-Studien" In: FRANK, Manfred (Herausgegeben). *Selbstbewusstseins-Theorien von Fichte bis Sartre*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 1994.

PANKSEPP, Jaak. "Affektive Grundlagen von Kreativität, Sprache, Musik und Seelenleben: Auf der Suche nach der Biologie der Seele." In: HOFFMANN, Roald und WHYTE, Iain Boyd (Herausg.) *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*. Suhrkamp Verlag Berlin, 2010.

PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.

PIANA, *Filosofia da música*. Tradução: Antonio Angonese. Bauru, SP. EDUSC, 2001.

PILLOW, C. *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge Massachusetts; London, England: The Mit Press. 2003.

ROSARIO, Assunto. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Traducción: Zózimo Gonzalez. Madrid: La Balsa de La Medusa, 1989.

ROUSSEAU. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: GF Flammarion, 1993.

- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *A razão sensível: Estudos kantianos*. Lisboa: Edições Colibri, s/d.
- SCHILLER, F. SÜSSEKIND, Pedro (org). *Do sublime ao trágico*. Tradução: Pedro Süssekind. São Paulo: Autêntica, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. „Über das Erhabene“ (1801). In: *Friedrich Schiller: Gedichte und Prosa*. Manesse Verlag. Zurich, 1984.
- SCHILLER, Friedrich. “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792) . In: *Friedrich Schiller: Gedichte und Prosa*. Zurich: Manesse Verlag. 1984.
- SCHILLER, Friedrich. “Über die tragische Kunst” (1792). In: *Friedrich Schiller: Gedichte und Prosa*. Manesse Verlag. Zurich, 1984.
- SHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2005.
- TERRA, Ricardo Ribeiro. “Algumas questões sobre a filosofia da história em Kant.” In: KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Ricardo Terra (Organizador). Tradução: Rodrigo Naves e Ricardo Terra. Comentários: Ricardo Terra, Gerárd Lebrun e José Arhur Giannoti. 1986.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editora Ariel, 2014.
- VACCARI, Ulisses Razzante. *A disputa das horas: Fichte e Schiller sobre arte e filosofia*. Revista de Estud(i)os sobre Fichte (En línea), 5 | 2012. Publicado em 01 de enero. Consultado em 12 de outubro de 2015.

VATTIMO, Gianni. *A tentação do realismo*. Tradução: Reginaldo di Piero. Instituto Italiano di Cultura, 2001.

VIEIRA, Vladimir. "O pensamento crítico de Kant a respeito do entusiasmo" In: MUNIZ, Fernando (Org). *As artes do entusiasmo: A inspiração da Grécia Antiga à Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 47-64, p. 61-2)

WOOD, Allen. *Kant's ethical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ZIMA, Pierre V. *La négation esthétique: Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2002.

ZIZEK, Slavoj. *Tarryng with the negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press, 2003.

Papel Pólen e tipografia Book Antiqua
Impresso em folhas de árvores reflorestadas