

Os juízos de gosto sobre a música em Kant¹

Zeljko Loparic

PUC-SP / Unicamp

Resumo: Depois de mostrar o que significa o predicado “belo” – quando usado nos juízos sintéticos *a priori* de gosto, que atribuem o predicado “belo” às coisas da natureza – e fazer ver como Kant justifica as pretensões expressas nesses juízos, o presente estudo examina o significado e as pretensões dos juízos de gosto, que falam das belezas da arte. Por fim, uma atenção especial será dada aos juízos sobre a beleza de obras musicais.

Palavras-chave: Kant, estética, juízo de gosto, arte, música.

1. Breve resumo da teoria kantiana dos juízos de gosto sobre a arte

Cf. Música.Marília.1.doc

2. A música como bela arte

Para classificar as belas artes, Kant não encontrou um princípio *a priori*, de modo que teve de satisfazer-se com um princípio empírico apenas “cômodo”, o da analogia entre as artes e aspectos de certo *modo de expressão* efetivamente usado, a linguagem. Os homens servem-se da linguagem “para comunicar-se entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é, não simplesmente segundo conceitos, mas também segundo suas sensações” (p. 204). Este modo de expressão consiste “na palavra, no gesto e no som (articulação, gesticulação e modulação)” (p. 205). A ligação desses três modos de expressão permite a comunicação completa, pois pensamento, intuição e sensação são, assim, simultânea e unificadamente transmitidos aos outros. Há, portanto, três, e só três, espécies básicas de belas artes, as elocutivas (a poesia e a retórica), as figurativas (a escultura, a arquitetura e a pintura) e a arte do jogo de sensações sonoras no tempo linear da intuição (a música).²

Como toda arte, a música cria intencionalmente “expressões”, formas de apresentação de conceitos, sobre as quais a reflexão deveria poder revelar um jogo livre das forças do ânimo, sentido como um comprazimento desinteressado, universalmente comunicável e imputado como dever a todos. O material, o múltiplo das formas

Comentado [M1]: Indicar autor e ano de acordo com as referências finais

Comentado [M2]: idem

¹ Colóquio “Kant e a música”, DF, UFSP, Marília, 9 a 13 de novembro de 2009.

² A mímica e a dança também são classificadas como jogos, mas não de sensações, e sim de figuras, razão pela qual talvez seja mais apropriado colocá-las junto com as artes figurativas.

musicais, consiste de meras sensações sem conceitos (p. 218), produzidas por instrumentos musicais. Portanto, os sons são formas sonoras distintas de ruídos ou barulhos (p. 303).

Comentado [M3]: ??? indicar autor e data de acordo com as referências finais

Comentado [M4]: idem

O que permite chamar de belo um *jogo de sensações sonoras no tempo linear da intuição*, produzido por um compositor? À primeira vista, o fato de os sons da música terem atrativo sensível (*Reiz*) e afinação (*Stimmung*). O atrativo sensível dos sons repousa, segundo Kant, nos seguintes fatos, observados na linguagem verbal, que serve de modelo analógico para a composição musical: 1) cada expressão da linguagem falada possui um som correspondente ao seu sentido; 2) esse som “denota mais ou menos um afeto do falante e, reciprocamente, também o produz no ouvinte, que então, inversamente, incita também no falante a ideia que é expressa na linguagem com tal som”, e 3) a fala humana possui uma “modulação que é, por assim dizer, uma linguagem universal das sensações compreensível a cada um” (p. 220). Procedendo por analogia, a arte do som, a música, “exerce por si só essa linguagem com total insistência, a saber, como linguagem dos afetos” (p. 220). Elaborado sobre o aspecto modulação da linguagem, a música “comunica universalmente, segundo a lei da associação, as ideias estéticas naturalmente ligadas a ela [linguagem universal dos afetos]” (p. 220).

Comentado [M5]: idem

Comentado [M6]: idem

Comentado [M7]: idem

Contudo, os sons, enquanto atrativos sensíveis, não expressam conceitos nem pensamentos determinados, nem mesmo ideias estéticas, no sentido definido anteriormente – o de permitirem adicionar, no pensamento, a um conceito, aquilo que não é nominável. Os afetos que os sons designam não são, portanto, sentimentos que vivifiquem as faculdades de conhecimento. Sendo assim, embora o atrativo sensível de uma sequência de sons seja um ingrediente, e até mesmo uma condição, necessária da beleza de uma obra musical (p. 38-39), ele não é a condição suficiente, ou seja, não basta para aplicar o predicado “belo” a essa obra.

Embora se aproxime da poesia, que ocupa a posição mais alta entre as artes, e se deixe unir a esta, a música, considerada do ponto de vista da sua capacidade de pôr em movimento o ânimo por atrativos sensíveis, “fala por meras sensações sem conceitos, por conseguinte, não deixa, como a poesia, sobrar algo para a consideração intelectual [*Nachdenken*]” (p. 218). Não se pode negar, contudo, que a música, devido a seus atrativos sensíveis, “move o ânimo de modo mais variado e mais íntimo que a poesia,

Comentado [M8]: idem

embora apenas de modo passageiro” (p. 218). Por isso, ela é, conclui Kant, “mais fruição [*Genuss*] do que cultura” (p. 218).³

Comentado [M9]: idem

Comentado [M10]: idem

À parte o fato de os sons apresentarem atrativos sensíveis, com base na analogia entre a produção musical de sons e a modulação das palavras na linguagem natural falada, eles são ordenados, pela composição, por relações matemáticas. Em primeiro lugar, Kant leva em conta as sugestões de Euler de que 1) os sons são vibrações do ar, assim como as cores são fenômenos vibratórios do éter, ambos tipos de movimento podendo ser expressos matematicamente, e 2) em ambos os casos, o ânimo não apenas percebe, pelos sentidos, o efeito disso sobre a vivificação dos órgãos do corpo, como também repara, pela *reflexão*, “o jogo regular das impressões (por conseguinte, a forma da ligação de representações diversas)” (p. 40). Se essa suposição estiver correta, prossegue Kant, “cor e som não seriam simples sensações, mas já determinações formais da unidade de um múltiplo das mesmas e que, nesse caso, poderiam ser também computados por si como belezas” (p. 40).

Comentado [M11]: idem

Comentado [M12]: idem

Kant reforça essa suposição de Euler com duas observações. Em primeiro lugar, não há dúvida de que afirmações da natureza matemática podem ser feitas “sobre a proporção dessas vibrações da música”, isto é, os sons (p. 212). Em segundo lugar, há pessoas que podem perceber as mudanças não apenas de graus, mas também de intensidades de sons da escala musical, “o número das quais permite distinções conceituais” (p. 213). Sendo assim, poderíamos nos ver forçados a considerar as sensações de som, assim com as de cor, não “como simples impressões sensoriais, mas como efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações” (p. 213).

Comentado [M13]: idem

Comentado [M14]: ??? rever

Comentado [M15]: ??? indicar autor e data

Neste caso, a música poderia ser definida como “arte do jogo de sensações”, concernida “à proporção dos diversos graus de afinação (tensão) do sentido ao qual a sensação pertence, isto é, ao seu som” (p. 211). Se essa definição for aceita, a música pode ser considerada arte bela não apenas por compor os sons segundo as leis da harmonia, mas já por usar como material os sons, dados sensíveis estruturados matematicamente e conformes a fins de moverem as forças cognitivas do ânimo que, no caso, são a percepção e o juízo do tipo matemático. Não o simples sentimento sensorial, mas a reflexão sobre “a forma das modificações dos sentidos” (p. 172), seria a fonte do

Comentado [M16]: idem

Comentado [M17]: idem

³ Para Kant, a música não diz respeito à harmonia das esferas, mas à harmonia das forças do ânimo. As esferas das órbitas planetárias são formas matemáticas, que, como tais, não são belas, objetos de contemplação estética fundamentada, mas apenas condições da estabilidade de um mundo autômato, resultado de leis causais da natureza (newtonianas) e da distribuição caótica inicial dos pontos de massa. A música é pensada no interior da subjetividade representacional.

comprazimento desinteressado e o fundamento da atribuição do predicado “belo” à música.

Além de terem, possivelmente, uma estrutura matemática interna que os tornam candidatas à beleza artística, os sons são postos, por músicos, em relações externas, que são a harmonia e a melodia. Por meio desses dois modos de composição, os sons são submetidos a certas regras matemáticas, porque a “afinação proporcional” deles se “assenta sobre a relação do número das vibrações de ar no mesmo tempo, à medida que os sons são ligados simultânea ou também sucessivamente” (p. 219). Essa afinação proporcional serve, por sua vez, para dar expressão (*Ausdruck*) a uma “ideia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos”, o que ocorre “conforme a certo tema, que constitui na peça [musical] o afeto principal” (p. 219). Kant resume sua posição da seguinte maneira:

Comentado [M18]: idem

Comentado [M19]: idem

A essa forma matemática, embora não representada por conceitos determinados, unicamente se prende o comprazimento que a simples *reflexão* acerca de um tão grande número de sensações, que se acompanham ou sucedem umas às outras, conecta com este *jogo* delas, *como condição de sua beleza*, válida para qualquer um; e somente segundo ela [a forma matemática] o gosto pode arrogar-se um direito de pronunciar-se antecipadamente sobre o juízo de qualquer um. (1793/1995, p. 220; os itálicos são meus)

A matemática das relações temporais externas entre os sons não tem participação na excitação sensível (*Reiz*) nem no movimento do ânimo, na fruição, causada pelos sons. Ela tampouco basta, por si só, para atribuir a uma peça musical a beleza. Para Kant, a música não é, como em Leibniz, exercício de aritmética oculto do espírito, que não sabe calcular de modo consciente.⁴ O cálculo é somente “a condição indispensável (*conditio sine qua non*) daquela proporção de impressões, tanto na sua ligação como na sua mudança, pela qual se torna possível juntá-las e impedir que elas se destruam mutuamente” (p. 220). Neste caso, a obra musical deveria ser chamada, entendo eu, de feia.

Comentado [M20]: idem

A atribuição da beleza, por outro lado, exige *reflexão* sobre o sentimento ou afeto que acompanha a vivificação do ânimo pelos sons compostos harmoniosamente.

⁴ Como observa o jovem Nietzsche (1995, p. 350), os pitagóricos poderiam ter dito o mesmo do mundo, porém, sem saber o que é que faz o cálculo.

Kant deixa em aberto, contudo, a questão de saber como tal reflexão ocorre, isto é, como deve ser pensada a ideia estética que é acompanhada de afeto gratificante e é expressa por este ou aquele grupo de sons, devidamente estruturados internamente e dispostos numa escala musical. Ele não diz nada de preciso sobre a relação entre as relações numéricas e os temas, nem mesmo sobre a relação entre os temas e os afetos que movem o ânimo. Esta é, parece-me, a principal razão pelo pouco apreço de Kant pela música, suscitando a pergunta se, para ele, a música clássica europeia pode mesmo ser considerada [uma](#) bela arte no seu todo.

O contraste com a poesia é nítido. A tarefa do poeta é “executar um jogo livre da faculdade da imaginação como um ofício do entendimento” (p. 205). Desta forma, sua obra amplia e fortalece o ânimo. Ela o *amplia* pelo fato “de pôr em liberdade a faculdade de imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado, tendo em vista a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com este, aquela [forma] que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos” (p. 215). A poesia *fortalece* o ânimo ao permitir que sinta sua faculdade “livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenômeno, segundo pontos de vista que esta não oferece por si na experiência nem ao sentido nem ao entendimento” (p. 215). Sendo assim, a obra poética oferece “por assim dizer um esquema do suprassensível”, ou seja, de uma ideia da razão *não* estética. Para tal esquematismo não há regras, mas apenas exemplos geniais (“clássicos”). Ao segui-los, o poeta não engana, pois “declara a sua ocupação como simples jogo, que, no entanto, pode ser utilizado conforme a fins pelo entendimento e seu ofício” (p. 215).

As artes figurativas também precedem a da música,

pois, enquanto elas conduzem a faculdade da imaginação a um jogo livre e, contudo, ao mesmo tempo, conforme ao entendimento, incitam, ao mesmo tempo, a um ofício à medida que realizam um produto que serve aos conceitos do entendimento como um veículo duradouro e por si mesmo recomendável para promover a unificação dos mesmos com a sensibilidade, e assim como que promover a urbanidade das faculdades de conhecimento superiores. (p. 221)

Por sua vez, a música não é capaz de realizar um produto que sirva aos conceitos do entendimento como um veículo duradouro e promova a unificação dos mesmos com a sensibilidade (os sons). O jogo de pensamento que ela incidentalmente possa vir a

Comentado [M21]: idem

Comentado [M22]: idem

Comentado [M23]: idem

Comentado [M24]: idem

Comentado [M25]: idem

suscitar é “simplesmente o efeito de uma associação por assim dizer mecânica”, porque submetida à lei da associação, da qual a imaginação criativa do gênio da arte visa a precisamente nos libertar, produzindo expressões de ideias estéticas (p. 193). Em *Menschenkunde*, lemos que, pelos sons, a música pode excitar sensações e, mediante estas, afetos, mas ela “não pode despertar ideias” (AA 25.2, p. 999). Ela é uma arte que, insiste Kant, pode designar (*bezeichnen*) “tão somente o jogo de sensações, *ideias a música não pode designar*” (AA 25.2, p. 999; os itálicos são de Kant).

Comentado [M26]: idem

Comentado [M27]: idem

Comentado [M28]: idem

Acrescente-se que a música é uma arte sem objeto. Este é obviamente o caso de peças musicais compostas como fantasias. Elas carecem de temas, razão pela qual são “belezas” totalmente livres, não aderentes a nenhum objeto, podendo ser classificadas junto com desenhos *à la grecque*, papel de parede e folhagem de molduras, espécies de arabescos, arte baseada na proibição de representar formas (*Gestalten*) de qualquer tipo (p. 49). Kant sugere, contudo, que “até a inteira música sem texto” é uma arte livre, que, por si só, não designa nada, isto é, não representa nenhum objeto sob um conceito determinado (p. 49). Sendo assim, faltaria à expressão musical um elemento básico, necessário para que ela seja incluída nas belas artes: a relação a um conceito.

Comentado [M29]: idem

Comentado [M30]: idem

A música está, portanto, muito longe de cumprir a finalidade sem fim que é o traço definidor das belas artes: o favorecimento da cultura das forças do ânimo. Kant escreve:

Se, ao contrário, apreciarmos o valor das belas artes segundo a cultura que elas proporcionam ao ânimo e tomarmos como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade de juízos têm de concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as belas artes o último lugar. (p. 220)

Comentado [M31]: idem

Ao mesmo tempo, se for apreciada por sua amenidade, a música ocupará talvez o primeiro lugar. Já vimos Kant dizer que a música é “mais fruição do que cultura”. Neste mesmo sentido, vai a sua observação de que os sons da música, satisfeitas as condições matemáticas de harmonia, contribuem para “um movimento contínuo e uma vivificação do ânimo pelos afetos consoantes com eles, confluindo, assim, para uma agradável fruição de si mesmo [*Selbstgenus*]” (p. 220).

Como vimos anteriormente, a exigência da comunicabilidade universal do prazer estético proporcionado pela obra de arte – condição da aplicação do predicado “bela” a obras de arte – exclui que esse prazer seja de fruição pela simples sensação e implica

que ele seja um prazer de reflexão. Mesmo que submetida às regras de composição clássicas, uma peça musical deve ser ajuizada como sendo, em princípio, “pobre de espírito”, se é que espírito, no sentido estético kantiano, pode se manifestar na linguagem musical, algo que, como vimos, é uma condição para que uma obra possa ser classificada como bela arte.

Observa-se, ainda, que as outras artes e a música são produzidas e avaliadas de modos diferentes. As artes figurativas, por exemplo, progridem de ideias determinadas a sensações, causam impressões *permanentes*, que podem ser reevocadas pela imaginação, propiciando entretenimento agradável. A música, ao contrário, vai de sensações a ideias indeterminadas, causando somente impressões *transitórias*, que se extinguem completamente ou, quando são inadvertidamente repetidas pela faculdade da imaginação, “são antes enfadonhas que agradáveis” (Kant, 1793/1995, p. 221).

Anteriormente, Kant já havia observado que a música exige “alternância mais frequente e não suporta a repetição reiterada sem produzir tédio” (p. 218). Ora, a busca da permanência da percepção de um objeto da natureza, bem como da expressão de uma ideia estética, é traço essencial da nossa apreciação da sua beleza, pois só assim fica garantido, como vimos, que o jogo das forças de ânimo se mantenha e que as forças elas próprias se fortaleçam.

Por tudo isso, se ajuizada pela razão, a música – Kant tem em vista aqui a música clássica ocidental – “possui valor menor que qualquer outra das belas artes” (p. 218), se é que ela pode mesmo, na sua totalidade, ser classificada como bela arte no sentido de Kant. Faça essa ressalva pois, na *Antropologia do ponto de vista pragmático*, de 1798, Kant diz explicitamente que a música “só pode ser considerada (e não apenas agradável) *arte bela*, porque serve de veículo à poesia” (1798, p. 197).⁵ Ou seja, se deixar de ser uma arte livre, sem objeto, e ficar vinculada a um texto.

Se a bela música é essencialmente canto, surge a questão de saber como deve ser ajuizada a condição estética da música instrumental.⁶ A teoria kantiana dos juízos de gosto sobre o belo na música não permitiria apenas disciplinar a atividade criativa do gênio musical, mas também excluir alguns de seus produtos do rol de belas artes. Aqui, de novo, teríamos um caso de obras que não são belas (sem, por isso, serem feias).

⁵ Kant pode ter sido levado a esta conclusão também por tomar a linguagem falada como modelo analógico para o seu estudo de expressão na arte.

⁶ Cabe perguntar, ainda, se obras de vários compositores da música contemporânea, incluindo as suas composições vocais (penso em composições de John Cage ou de Luigi Non), podem ser ditas belas no sentido de Kant e fazer parte da música como bela arte.

Comentado [M32]: idem

Comentado [M33]: idem

Comentado [M34]: Quando acrescentar nas referências finais a data da publicação, coloca-la também aqui, depois de /

3. Kant e a música clássica do extremo Oriente

Antes de examinar a questão de saber se o predicado kantiano “belo na arte”, tal como definido na terceira *Crítica*,⁷ se aplica a certos tipos de música contemporânea ocidental, gostaria de fazer observar que o próprio Kant negou a aplicabilidade desse predicado à música clássica chinesa no seu todo.

Pensando no interior do racionalismo crítico, relacionado a um determinado conceito antropológico de sujeito e de natureza humana, Kant avaliava as civilizações do extremo Oriente em geral de forma bastante negativa, atribuindo-lhes sérios déficits no desenvolvimento de capacidades humanas, tanto cognitivas como sentimentais e volitivas, ou seja, um significativo atraso na execução da tarefa que, segundo a antropologia pragmática de Kant, define o homem: desenvolver maximamente as disposições inatas na natureza humana. Na reflexão 1501, lê-se: “Os povos orientais nunca se melhorariam a si mesmos por si mesmos” (AA, 15.2, p. 788; cf. R 1520). “Devemos buscar no Ocidente pelo progresso contínuo do gênero humano em direção à perfeição e daí a sua extensão sobre a terra” (p. 789). Os orientais só desenvolveram a sensibilidade e a faculdade imaginação, mas não o entendimento e a razão: “Todos os povos orientais são totalmente incapazes de fazer ajuizamentos segundo conceitos” (AA 25.1, p. 655; cf. R. 789, AA 15.1., p. 345). O primeiro povo que chegou aos conceitos foram, ao que parece, os gregos, no tempo de Tales, “pelas demonstrações matemáticas e a legislação” (R. 1370, AA 15.2, p. 596). Foram os gregos também que criaram as artes e produziram expressões exemplares imortais em cada uma delas. Eles até transformaram a música em uma espécie de teoria, Pitágoras dando os primeiros passos significativos nesta direção (AA 25.1, p. 401).

Por isso, prossegue Kant, as nações orientais não têm nenhum conceito de ciência verdadeira, de honra verdadeira, nem do verdadeiro belo. Eles permaneceram incapazes de filosofia e de matemática, e não têm condições de elaborar doutrinas da moral e do direito racionalmente aceitáveis. As suas pinturas possuem, sem dúvida, belezas sensíveis, mas nelas não podem ser encontrados “nem a ideia de todo, nem o gosto”. Nos seus edifícios, não há “nada de sublime, não há ordem, proporção, delicadeza, finura, nem gosto, tudo o que repousa sobre o conceito”. Quanto à música

Comentado [M35]: Esta parte do texto apresenta parágrafos muito parecidos (por vezes colagens) da seção 1 do artigo Marília 3: Kant, a música oriental e a música contemporânea

Comentado [M36]: Incluir data de acordo com as referências finais

Comentado [M37]: Terra?

Comentado [M38]: Incluir data de acordo com as referências finais

Comentado [M39]: idem

Comentado [M40]: idem

Comentado [M41]: idem

Comentado [M42]: indicar citação

Comentado [M43]: idem

⁷ Minha reconstrução da teoria kantiana do significado de belo na arte, em especial na música, encontra-se em Loparic, 2010. <esta data não aparece em suas referências finais; rever>

dos orientais, em particular, já na *Antropologia Friedländer* (1775/1776), Kant não é menos taxativo e se nega explicitamente a lhe conceder a condição de bela arte:

A beleza da música é totalmente ausente entre os povos orientais, pois eles não compreendem, de modo algum, que a beleza está no fato de diferentes instrumentos tocarem em conjunto, harmoniosamente, produzindo sons diferentes; eles consideram isso uma confusão, devido ao fato de não serem capazes de conceber o conceito de um tema que predomina numa peça e é executado. [...] A verdadeira beleza consiste na concordância entre a sensibilidade e o conceito, e é precisamente isso que falta a eles. (AA, 25.1, p. 655; os itálicos são meus)

Comentado [M44]: Incluir data de acordo com as referências finais

Já na *Antropologia Collins*, Kant tem afirmado que os chineses, embora tenham se interessado pela música desde muito cedo, tratam apenas de composições simples e as peças a várias vozes dos europeus lhes soam “apenas como uma gritaria selvagem” (25.1, p. 77). E nas *Vorlesungen über Anthropologie (Dohna)*, Kant escreve: “Os chineses amam somente a música de um único instrumento. Tão logo tem lugar o *accompagnement*, ela não lhes agrada mais [...]. Isso ocorre, pois, porque eles não refletem, não observam, como os diferentes sons seguem-se uns aos outros e finalmente se consonam numa harmonia” (Kant, 1924, pp. 201-202).⁸

Comentado [M45]: idem

Não gostaria de entrar na discussão da visão kantiana dos déficits do desenvolvimento das forças do ânimo entre os povos orientais nem dos da sua música. Gostaria apenas de fazer algumas breves observações que remetem à discussão da música contemporânea que se segue. Na China antiga, desde pelo menos o taoismo clássico (séculos 4 e 3 A.D.), a música tradicional era objeto de crítica, por várias razões. A principal era o implícito subjetivismo desta arte: ela consistia em peças tocadas em instrumentos produzidos pelo homem, segundo as regras humanas. A esse tipo de obra musical, o Imperador Amarelo, uma referência meio mítica da sabedoria chinesa originária, opõe uma arte musical que responda às aspirações do homem, mas que, ao mesmo tempo, seja “em harmonia com o céu” e com a “expressão da natureza inteira”.

Comentado [M46]: ?? é isso mesmo?

Comentado [M47]: esteja?

Comentado [M48]: Indicar citação

O capítulo 14 das obras de Chuang Tzu contém o seguinte diálogo sobre a execução de uma peça musical do Imperador. Eu cito uma parte desse texto em inglês,

⁸ Agradeço a Ubirajara de Azevedo Marques a gentil indicação desse texto, bem como a sua tradução.

numa tradução recente de Burton Watson, considerada das melhores existentes, para evitar a responsabilidade de opção por uma versão portuguesa.

Comentado [M49]: acredito que você deva fornecer uma tradução para o português do texto, mesmo que em nota de rodapé, uma vez que este seu texto é em português

Ch'eng of North Gate said to the Yellow Emperor, "When Your Majesty performed the Hsien- ch'ih music in the wilds around Lake Tung-t'ing, I listened, and at first I was afraid. I listened _—some more and felt weary, and then I listened to the end and felt confused. Overwhelmed, _—speechless, _ I couldn't get hold of myself."

Comentado [c50]: seria junto? Hsien-ch'ih?

Formatado: Realce

"It's not surprising you felt that way," said the Emperor. "I performed it through man, tuned it to Heaven, went forward with ritual principle, and established it in Great Purity. Perfect music must first respond to the needs of man, accord with the reason of Heaven, proceed by the Five Virtues, and blend with spontaneity; only then can it bring order to the four seasons and bestow a final harmony upon the ten thousand things. Then the four seasons will rise one after the other, the ten thousand things will take their turn at living. Now flourishing, now decaying, the civil and military strains will keep them in step; now with clear notes, now with dull ones, the yin and the yang will blend all in harmony, the sounds flowing forth like light, like hibernating insects that start to wriggle again, like the crash of thunder with which I awe the world. At the end, no tail; at the beginning, no head; now dead, now alive, now flat on the ground, now up on its feet, its constancy is unending, yet there is nothing that can be counted on. That's why you felt afraid."

"Then I played it with the harmony of yin and yang, lit it with the shining of sun and moon; its notes I was able to make long or short, yielding or strong, modulating about a single unity, but bowing before no rule or constancy. In the valley they filled the valley; in the void they filled the void; plugging up the crevices, holding back the spirit, accepting things on their own terms. Its notes were clear and radiant, its fame high and bright. Therefore the ghosts and spirits kept to their darkness and the sun, moon, stars, and constellations marched in their orbits. I made it stop where there is an end to things, made it flow where there is no stopping. You try to fathom it but can't understand, try to gaze at it but can't see, try to overtake it but can't catch up. You stand dazed before the four-directioned emptiness of the Way, or lean on your desk and moan. Your eyes fail before you can see, your strength knuckles under before you can catch up. It was nothing I could do anything about. Your body melted

into the empty void, and this brought you to an idle freedom. It was this idle freedom that made you feel weary.”

"Then I played it with unwearied notes and tuned it to the command of spontaneity. Therefore there seemed to be a chaos where things grow in thickets together, a maturity where nothing takes form, a universal plucking where nothing gets pulled, a clouded obscurity where there is no sound. It moved in no direction at all, rested in mysterious shadow. Some called it death, some called it life, some called it fruit, some called it flower. It flowed and scattered, and bowed before no constant tone. The world, perplexed by it, went to the sage for instruction, for the sage is the comprehender of true form and the completer of fate. When the Heavenly mechanism is not put into action and yet the five vital organs are all complete this may be called the music of Heaven. Wordless, it delights the mind. [...] Music begins with fear, and because of this fear there is dread, as of a curse. Then I add the weariness, and because of the weariness there is compliance. I end it all with confusion, and because of the confusion there is stupidity. And because of the stupidity there is the Way, the Way that can be lifted up and carried around wherever you go."

Citei esse texto por ele conter, ao lado de elementos mitológicos e fantasiosos, uma visão de uma peça musical totalmente alheia à de Kant, formulada em termos da sua semântica de juízos de gosto sobre a arte, cujo domínio de aplicação são as faculdades humanas, e dos seus modos de operação, estudados pela antropológica pragmática. Vejamos alguns pontos desta diferença. A peça do Imperador Amarelo não é realizada numa sala de concerto, um lugar sociável, mas num descampado agreste, a céu aberto. O sentimento dominante provocado não foi fruição (*Genuss*) de um atrativo sensível, efeito da música previsto por Kant, mas, inicialmente, o medo. Esse medo termina em total confusão do ouvinte, que o deixa num estado “delicioso”, sem palavra. Esse estado não decorre da exposição do ouvinte ao inefável de alguma ideia estética – como deveria fazer, segundo Kant, uma obra musical em condições de ser considerada bela –, mas ao Tao. Ele tampouco pode ser atribuído a relações numéricas, ou seja, à harmonia da peça, condição necessária segundo Kant, para que esta possa “afetar” esteticamente o ouvinte. Como então é produzido no ouvinte esse estado de medo, de confusão e de obscuro deleite? Mediante uma execução afinada com a harmonia do céu e com o modo como este produz e controla as dez mil coisas.

Essa produção não é um fazer que produza uma obra que seja um objeto externo, de modo que o ouvinte não sabe diante de que se encontra nem sobre o que pode contar. É precisamente isso que dá medo ao um homem não esclarecido: ao ouvir os sons da peça que *não* consiste, como na estética de Kant, em um jogo livre de meras sensações no tempo subjetivo, disciplinado, como maior ou mesmo êxito, pela aritmética e civilizado pelo gosto, mas exhibe um andamento, o qual não imita, mas se afina com o do tempo das estações da terra, e da geração e corrupção dos seres que a habitam, o ouvinte, homem comum, se vê posto “nas quatro dimensões do vazio do Caminho” e não entende mais nada. Ele ganha uma liberdade que lhe parece fútil e, acostumado a ter de fazer determinadas coisas por obrigação social, política ou moral, ele fica com medo e aflito.

Comentado [M51]: ??? isso mesmo?

Xxx Logo: a peça do Imperado Amarelo não somente não é bela, ela é feia, segundo a estética de Kant

Comentado [M52]: ????

Referências

Benn, G. (1951). Probleme der Lyrik. In G. Benn, *Essays und Reden* (pp. 505-535). Frankfurt/M: Fischer, 1989.

Benn, G. (1989). *Essays und Reden*. Frankfurt/M: Fischer.

Comentado [M53]: Desnecessário se só citou o texto anterior

Kant, I. (1793). *Kritik der Urteilkraft*. Trad. bras.: *Crítica da faculdade do juízo* (Valério Rohden e Antônio Marques, trans.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

Comentado [M54]: Se você está usando para citação as páginas e tradução brasileira, excluir o título em alemão

Kant, I. (1798). *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Trad. bras.: *Antropologia do ponto de vista pragmático* (Clélia Aparecida Martins, trad.). São Paulo: Iluminuras.

Comentado [M55]: idem

Kant, I. (1924). Vorlesungen über Anthropologie (Dohna). In I. Kant, *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants*. München; Leipzig: Rösl. Meister Eckhart (1991). *Werke* (2 v.). Frankfurt/M: Deutscher Klassiker.

Comentado [M56]: falta ano da edição em português aqui usada

Loparic, Z. (1990). The Logical Structure of the First Antinomy. *Kant-Studien*, 81(3), 280-303.

Loparic, Z. (1999). O fato da razão – uma interpretação semântica. *Analytica*, 4(1), 13-55.

Loparic, Z. (2001). Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. *Studia kantiana*, 3(1), 49-90.

- Loparic, Z. (2005). *A semântica transcendental de Kant* (3. ed.). Campinas: CLE, Unicamp.
- Loparic, Z. (2007). Natureza humana como domínio de aplicação da religião da Razão. *Kant e-Prints* (Série 2), 2(1), 73-91.
- Nietzsche, F. (1995). *Werke, Zweite Abteilung, Vierter Band*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Scherer, F. C. (2010). *Teoria kantiana dos juízos sintético-políticos a priori segundo o método de análise e síntese*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia, Unicamp, Campinas.

Comentado [M57]: manter?