

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
NÍVEL MESTRADO**

**DANTON GUILHERME OESTREICH**

**DA HERMENÊUTICA MUSICAL:  
RELAÇÕES ENTRE CONTEÚDO E FORMA DO BELO MUSICAL A PARTIR DA  
LEITURA GADAMERIANA DO JUÍZO ESTÉTICO**

**SÃO LEOPOLDO**

**2016**

DANTON GUILHERME OESTREICH

DA HERMENÊUTICA MUSICAL:  
RELAÇÕES ENTRE CONTEÚDO E FORMA DO BELO MUSICAL A PARTIR DA  
LEITURA GADAMERIANA DO JUÍZO ESTÉTICO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Rohden

São Leopoldo

2016

O29d Oestreich, Danton Guilherme.  
Da hermenêutica musical : relações entre conteúdo e forma do belo musical a partir da leitura gadameriana do juízo estético / Danton Guilherme Oestreich. – 2016.  
91 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2016.  
“Orientador: Prof. Dr. Luiz Rohden.”

1. Gadamer, Hans-Georg, 1900-2002 – Crítica e interpretação. 2. Kant, Immanuel, 1724-1804 – Crítica e interpretação. 3. Hermenêutica. 4. Estética. 5. Música – Filosofia e estética. I. Título.

CDU 1

DANTON GUILHERME OESTREICH

DA HERMENÊUTICA MUSICAL:  
RELAÇÕES ENTRE CONTEÚDO E FORMA DO BELO MUSICAL A PARTIR DA  
LEITURA GADAMERIANA DO JUÍZO ESTÉTICO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Aprovado em 30 de agosto de 2016.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz Rohden – UNISINOS

---

Prof. Dr. Álvaro Luiz Montenegro Valls – UNISINOS

---

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte – UFMG

Ao Nino.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Prof. Dr. Raimundo Rajobac, o primeiro responsável pelo meu contato com a filosofia de Hans-Georg Gadamer, ainda na graduação.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Rohden, que sempre se mostrou aberto e solícito com a minha pesquisa.

Agradeço pelas contribuições do Prof. Dr. Álvaro Valls e do Prof. Dr. Inácio Helfer na fase de Qualificação desta Dissertação.

Agradeço por toda a presteza e dedicação dos professores e funcionários da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS –, como também pela excelente infraestrutura disponibilizada aos seus alunos.

Agradeço aos tantos colegas que oportunizaram excelentes diálogos durante toda esta fase de estudos e, em especial, a Gabriel Ferreira da Silva que tantas vezes colaborou na reflexão dos temas relacionados à minha pesquisa como tantos outros.

Agradeço à minha querida Mônica que foi a melhor e mais compreensiva das companhias.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa concedida, sem a qual a realização deste estudo seria inviável.

*The man that hath no music in himself,  
Nor is not moved with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;  
The motions of his spirit are dull as night,  
And his affections dark as Erebus:  
Let no such man be trusted. – Mark the music.*

Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 5.1.91-97

## RESUMO

Gadamer desenvolve sua ontologia da obra de arte recorrendo ao conceito de jogo para expressar o modo de ser obra da arte, salientando a importância de libertar o conceito do significado subjetivo que, desde a estética de Kant, prevaleceu para a abordagem da arte bela. A julgar pela natureza hermenêutica da sua investigação, ele parece ter em vista a intenção de contrapor a necessidade de uma mediação histórica do conteúdo da arte diante da noção estética que privilegia a simples distinção formal da arte. De fato, isto sugere um confronto com a noção de jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento de Kant que se refere ao estado ideal do ânimo quando este está inclinado a reconhecer algo como belo e que é autônomo de questões de conteúdo na perspectiva de uma distinção formal. Além disso, para Kant, no caso das obras de arte, a possibilidade de ajuizamento da beleza seria mediada pelo conceito de forma da arte em questão, onde a música acaba sendo definida como o “belo jogo das sensações do ouvido”. Cabe perceber, desta forma, que na música encontramos uma confluência das dimensões estética, hermenêutica e formal através do mesmo conceito de jogo, o que permite considerar a leitura gadameriana do juízo estético sob as peculiaridades da arte musical. Assim, o propósito deste estudo é averiguar a tensão existente entre uma consideração do belo musical enquanto dependente de uma autonomia estética ou enquanto dotado de questões de conteúdo para o qual a forma tem que ser referente. Esta situação problema será apresentada a partir da forma musical de um exemplo específico – a saber: o final da primeira sonata *Royal Winter Music* de Hans Werner Henze – para mostrar como aspectos da teoria kantiana e gadameriana podem ser significativos para a compreensão da experiência musical.

Palavras-chave: belo musical; hermenêutica filosófica; juízo estético; Hans-Georg Gadamer; Immanuel Kant.



## **ABSTRACT**

Gadamer develops its ontology of the artwork using the play concept to express the mode of being of the work of art, stressing the importance of freeing the concept from the subjective meaning that, since Kant's aesthetics, prevailed in the approach the beautiful art. Judging by the hermeneutic nature of his research, he seems to have in mind the intention of counteracting the need for a art content's historical mediation on the aesthetic notion that favors simple formal distinction of art. In fact, this suggests a confrontation with Kant's notion of free play of the faculties of imagination and understanding, referred to the ideal state of mind when it is inclined to recognize something as beautiful and autonomous from content issues in a perspective of formal distinction. Moreover, for Kant, in the case of works of art, the possibility of beauty judgment would be mediated by the concept of art form in question, where the music ends up being defined as the "beautiful play of ear sensations". In this way, it should be noted that in music we find a confluence of aesthetic, hermeneutics and formal's dimensions through the same play concept, what allowing the consideration of Gadamer's reading of aesthetic judgment under the peculiarities of musical art. Thus, the purpose of this study is to ascertain the tension between a consideration of the musical beautiful as dependent on an aesthetic autonomy or as endowed with content issues for which the musical form has to be related. This problem situation is presented from the musical form of a specific example – namely: the end of the Hans Werner Henze's Royal Winter Music first sonata – to show how aspects of the theories of Kant and Gadamer can be significant for understanding the musical experience.

Keywords: musically beautiful; philosophical hermeneutics; aesthetic judgment; Hans-Georg Gadamer; Immanuel Kant.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Royal Winter Music: first sonata</i> ; Oberon (final) .....	22
Figura 2 - <i>Royal Winter Music: first sonata</i> ; Gloucester (início) .....	22
Figura 3 - <i>Royal Winter Music: second sonata</i> ; Lady Macbeth (final) .....	22
Figura 4 - <i>Royal Winter Music: first sonata</i> ; Oberon (acorde final “EM(b9)”) .....	23

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 DA FORMA MUSICAL E DO PROBLEMA FILOSÓFICO DA SUA BELEZA ....	13
1.1 Restrições da Crítica do Juízo para a arte e a posição de Gadamer .....	13
1.2 Um exemplo da tarefa interpretativa diante da forma musical .....	18
1.3 O significado da questão para o horizonte histórico da estética musical .....	26
2 A LEITURA GADAMERIANA DO JUÍZO ESTÉTICO .....	34
2.1 O juízo estético e a crítica de Gadamer à subjetivação da estética .....	34
2.2 O elogio do ideal da beleza na leitura gadameriana da <i>Crítica do Juízo</i> .....	40
2.3 O sentido da verdade e a posição do belo na hermenêutica filosófica .....	47
3 CONSEQUÊNCIAS DA CRÍTICA DE GADAMER À ESTÉTICA DA MÚSICA ..	54
3.1 A arte musical como o belo jogo das sensações do ouvido .....	54
3.2 Condições para a forma musical ser ajuizada como beleza aderente .....	60
3.3 Uma retomada do conceito de <i>mimesis</i> para a arte musical? .....	67
4 DIRETRIZES PARA UMA HERMENÊUTICA DA FORMA MUSICAL .....	74
4.1 O jogo da arte .....	74
4.2 O jogo da música .....	79
4.3 Consequências para a compreensão do belo musical .....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	87
REFERÊNCIAS .....	88

## INTRODUÇÃO

O estudo é marcado pela interseção de um campo de investigação filosófica, ao expor o conceito do belo a partir de considerações estéticas e hermenêuticas, e um campo extremamente pragmático para com a interpretação da linguagem da arte musical. Apresentar um problema filosófico junto às peculiaridades da linguagem de uma obra de arte específica, pode lograr exatidão conceitual ao permitir um apuro fenomenológico maior do que quando se leva simplesmente em conta uma noção generalizada da experiência decorrente da arte, sem colocar em questão o grau de especificidade desta experiência em função da própria delimitação “idiomática” que constitui a natureza formal da arte. Por outro lado, para a interpretação musical é um fato bastante recente a vasta facilidade ao acesso de materiais históricos (seja ele fonográfico, manuscritos de partituras, instrumentos de época, etc...), o que tem transformado a nossa consciência histórica para com o problema da interpretação musical. Nisto, questões simplórias – do tipo: devo buscar uma interpretação com máxima fidelidade aos parâmetros históricos da obra ou posso buscar simplesmente uma expressão de beleza que seja reflexo da minha “inspiração”? – certamente não terminam em respostas do tipo “certo” ou “errado”, mas exigem uma justificação a partir de critérios bem fundamentados em prol da sua própria excelência produtiva. Ora, apesar de a sua ausência não impossibilitar a prática musical, são escassos, por exemplo, os critérios daquilo que seja o belo musical diante de um significado maior para com a autocompreensão do intérprete.

A crítica que Hans-Georg Gadamer faz à estética é uma maneira privilegiada de tratar este problema. O seu propósito é mostrar que a experiência da arte diz respeito aos aspectos mais básicos da nossa compreensão no mundo, de modo que o belo artístico não tenha apenas como fundamento da sua autonomia o domínio estético, mas também, e antes, o hermenêutico. Isto interessa a Gadamer em função da sua discussão maior com relação à noção verdade, que *Verdade e Método* se esforça por trazer à tona, que está além de parâmetros metodológicos ou científicos que a modernidade estabeleceu como os únicos critérios satisfatórios do conceito de verdade. A partir da experiência da arte uma outra noção do conceito de verdade é desenvolvida por Gadamer através da concepção de “jogo” que, por sua

vez, está relacionada, positivamente ou negativamente, à crítica da “subjetivação” da estética que teria se procedido com Kant. Dentro deste cenário, a escolha da arte musical não é uma escolha simplesmente arbitrária, porque Kant dá pouco crédito ao teor artístico da música instrumental (KANT, 2012, p. 189/B220-221) enquanto Gadamer enfatiza (GADAMER, 2012, p. 172/GW1, p. 121-122) que na música instrumental temos um exemplo máximo para considerações hermenêuticas sobre o ser da arte. Além disso, Kant define a arte musical como “o *belo jogo* das sensações do ouvido”, o que confere à música a posição metodológica mais privilegiada para a abordagem do conceito de jogo na arte.

De fato, a música congrega em si três diferentes perspectivas do conceito de jogo – a estética, a hermenêutica e a própria natureza formal da materialidade desta arte. Ora, cabe ressaltar que a palavra alemã *Spiel* (traduzida como jogo) abrange um campo semântico muito mais vasto do que aquele que a palavra “jogo” costuma subtender em português. *Spiel* se refere a atividades como jogar, brincar, tocar um instrumento musical, representar um papel em uma peça de teatro, interpretar, entre outras; assim, a associação da palavra jogo com a atividade artística é muito mais direta do que pode transparecer em um primeiro momento. O desdobramento do pensamento gadameriano é muito em função destas possibilidades que o espírito da palavra *Spiel* permite. E não menos importante é observar que o próprio conceito do belo, a partir de Kant, assume uma relação fundamental com a noção de “livre jogo” das faculdades do conhecimento. Este conceito de “jogo” é, assim, um dos conceitos condutores desta investigação por permitir a conexão do que trata da relação entre a música, a hermenêutica, a estética e seus subcampos conceituais, a partir das diferentes noções que para o termo tem se dedicado.

Disto segue que os objetivos gerais desta dissertação são os seguintes: 1) revelar em que consiste a crítica de Gadamer aos escritos de Kant sobre a arte; 2) apresentar a possível discussão que este ponto de vista de Gadamer oferece ao campo da estética e da interpretação musical a partir de um exemplo específico da arte musical; e 3) apresentar a possibilidade de discussão para o conceito do belo musical dada a sua tensão entre o campo estético e o campo hermenêutico. No primeiro capítulo será apresentado, de maneira breve, no que consiste inicialmente a tensão filosófica que Gadamer estabelece frente à estética de Kant, uma passagem

particular da obra musical que servirá para toda a discussão que esta dissertação traz para o conceito de belo e de jogo musical, e a exposição concisa do problema que a relação destes dois aspectos geram para o propósito deste estudo. O segundo capítulo tenta responder, dentro dos limites a ele cabíveis, como se caracteriza a leitura gadameriana do juízo estético e como a questão da verdade da arte se insere em *Verdade e Método* em sua máxima extensão. O terceiro capítulo aprofunda o campo conceitual que se estabelece para a música na terceira Crítica, de modo a fazer avançar os aspectos gerais da crítica de Gadamer de uma maneira muito mais específica e centrada. O quarto capítulo se beneficia da exposição até então tratada para elaborar a síntese do que vem a ser o jogo da arte para a hermenêutica, o jogo da música e, por fim, o belo musical diante das diferentes variantes do jogo musical. Visamos, assim, esboçar traços fundamentais para uma teoria da hermenêutica da forma musical, inquirindo pelas relações possíveis que o jogo musical estabelece ao modo estético, hermenêutico e formal da sua apresentação.

Esta abordagem não visa simplesmente defender a perspectiva de Gadamer ou a de Kant – ainda que nos orientaremos, primariamente, pela leitura gadameriana do juízo estético – mas faz uso de distintas considerações, diante do caso específico da obra musical apresentada, com o intuito de fazer um crivo interpretativo rigoroso das possibilidades estéticas e hermenêuticas da consideração do belo musical. Por conseguinte, disso segue um quadro rigoroso das possibilidades da compreensão musical, pautado na relação aqui estabelecida entre a estética e a hermenêutica, que pode servir de modelo para elaborações ulteriores da interpretação musical. O propósito é averiguar a possibilidade de se elevar a interpretação musical a um nível mais criterioso de suas próprias potencialidades, ao investigá-la pela via estética e hermenêutica, como também contextualizar o “significado” do belo musical diante da autocompreensão que orienta a forma de vida que nos constitui enquanto identidade humana.

## 1 DA FORMA MUSICAL E DO PROBLEMA FILOSÓFICO DA SUA BELEZA

### 1.1 Restrições da *Crítica do Juízo* para a arte e a posição de Gadamer

A experiência da arte se afirmaria na tradição ocidental como um dos modos de experiência mais notáveis onde os limites de um modelo metodológico-científico de conhecimento estaria exposto. Este pressuposto está implícito no problema e no objetivo de *Verdade e Método* que Gadamer expõe nos seguintes termos:

A presente investigação toma pé nessa resistência que vem se afirmando no âmbito da ciência moderna, contra a pretensão de universalidade da metodologia científica. Seu propósito é rastrear por toda parte a experiência da verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica, e indagar por sua própria legitimação onde quer que se encontre. [...] até que ponto a pretensão de verdade de tais formas de conhecimento situadas fora do âmbito da ciência pode ser filosoficamente legitimada? A atualidade do fenômeno hermenêutico repousa, a meu ver, no fato de que é só pelo aprofundamento do fenômeno da compreensão que se poderá alcançar uma tal legitimação (GADAMER, 2012, p. 29-30/GW1, 1-2).

De fato, se perguntarmos pela natureza do conhecimento que emana da arte e pela sua respectiva verdade, logo reconheceremos que trata-se duma experiência em nada comum com relação ao padrão progressivo da legalidade do conhecimento vinculado à proposta do método científico. No entanto, o que se impõe como uma dificuldade aguda desta situação é conseguir atribuir uma razão de ser para esta “outra noção de verdade”, própria à experiência arte, diante da existência humana. E isso remonta, em parte, ao desafio que Kant colocou para o pensamento no âmbito da estética moderna.

Na *Crítica do Juízo*, Kant havia determinado que o sentimento de prazer que distingue algo como “belo” – que se mostra como um aflorar do “sentimento de vida” (*Lebensgefühl*) – depende do *livre jogo* entre as faculdades da imaginação e do entendimento dado sob a reflexão da forma de um objeto. O juízo da beleza é todo fundamentado neste sentimento, de modo que não prevalece nada do próprio objeto para a determinação da beleza. Ora, isto tem um resultado direto para a negação da relação do juízo estético para com a verdade ao passo que o critério de verdade, que serve a Kant, pressupõe a concordância do conhecimento com o objeto. Neste caso, “necessidade e rigorosa universalidade são pois os sinais seguros de um

conhecimento *a priori* e são inseparáveis uma da outra” (KANT, 2010, p. 38/B4). Mas, no caso do belo se referir apenas ao sentimento de prazer do sujeito, o juízo de gosto sobre a beleza não tem qualquer função determinada para o conhecimento e a estética fica privada de qualquer relação cognitiva possível para com a obra de arte. Em suma, a beleza e a arte já não se vinculam mais em nenhum parâmetro de conhecimento e verdade.

Mais um aspecto em relação a este ponto é que, para Kant,

um critério geral de verdade seria aquele que fosse válido para todos os conhecimentos, sem distinção dos seus objetos. É, porém, claro, que, abstraindo-se nesse critério de todo o conteúdo do conhecimento (da relação ao objeto) e referindo-se a verdade precisamente a esse conteúdo, é completamente impossível e absurdo perguntar por uma característica da verdade desse conteúdo dos conhecimentos e, portanto, é impossível apresentar um índice suficiente e ao mesmo tempo universal da verdade (KANT, 2010, p. 93/A58-59/B83).

Entre as consequências desse critério está a pretensão de superar qualquer dependência da razão para o historicismo, de modo que pode-se dizer que a Crítica atua na restrição do conceito de conhecimento e de verdade a este âmbito. Esta perspectiva kantiana também se faz valer para a *Crítica do Juízo* e é notada, no contexto do juízo estético, sobretudo na noção do livre jogo das faculdades de conhecimento como condição atemporal do juízo de beleza.

A possibilidade desta noção, que se tornará o mote kantiano para a bela arte, é que o prazer advindo da reflexão de um objeto só é possível devido à forma sensível do mesmo, o que acaba por minimizar a importância de questões relativas ao seu conteúdo. Isto responderia melhor, por exemplo, a possibilidade do prazer estético diante de obras do passado quando pouco ou nada sabemos sobre seus conteúdos; pois o prazer só dependeria de uma “espécie de acordo entre as formas das obras e nossas faculdades”. É nesse sentido que também no juízo estético “não se teria história, mas a possibilidade de fundar os juízos sobre obras de todos os tempos, sem vinculá-las a suas épocas” (TERRA, 2010, p. 24). Com isso em mente, Kant pode explicar o aspecto transcendental do juízo de gosto do seguinte modo:

A comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo



livre na faculdade da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para um *conhecimento em geral*), enquanto somos conscientes de que esta relação subjetiva, conveniente ao conhecimento em geral, tem de valer também para todos e conseqüentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento determinado, que, pois, sempre se baseia naquela relação como condição subjetiva. (KANT, 2012, p. 55/B29)

Outra consequência da delimitação do gosto ao âmbito estético-subjetivo se dá na restrição do sentido atribuído ao gosto na tradição humanista, anterior a Kant, para a qual o conceito cumpria importante papel diante do problema da moralidade. Mais especificamente, com o conceito de gosto se pensou então uma forma distinta de conhecimento, de modo que, “praticamente, o gosto pode ser definido pelo fato de sentir-se ferido pelo que lhe é repugnante” (GADAMER, 2012, p. 76/GW1, 42), e onde “o conceito de 'mau gosto' não é um fenômeno contrário ao 'bom gosto'. O seu oposto é, antes, 'não ter gosto algum'. O bom gosto é uma sensibilidade que evita tão naturalmente tudo que é chocante que, para quem não tem gosto, sua reação se torna simplesmente incompreensível” (GADAMER, 2012, p. 76-77/GW1, 42). Tratava-se, nesse sentido, de uma sensibilidade destinada a atuar não só para o julgamento da beleza, mas também voltada para os costumes e, por isso, sempre relativa ao juízo moral. De fato, Kant ignora na fundamentação transcendental do juízo estético essa referência à dimensão moral do gosto, já que a moralidade, para Kant, é legislada somente pela razão prática. Isto tem um resultado duplo: retira da estética o apelo à moralidade e também exclui do âmbito da moralidade qualquer função da sensibilidade.

Podemos, assim, explicitar duas das restrições resultantes da fundamentação transcendental do juízo de gosto para o ajuizamento da beleza na arte. Primeiro, que na medida em que ao juízo estético é negado um domínio próprio de conhecimento, então o belo artístico já não pode mais ser expressão da verdade. Segundo, se o belo é limitado a um sentimento e, assim, escapa ao domínio conceitual, então o belo artístico já não importa senão de um modo puramente estético. Nisso, Gadamer questiona: – “será que o importante é reservar o conceito da verdade para o conhecimento conceitual? Não será preciso reconhecer também que a obra de arte tem uma verdade?” (GADAMER, 2012, p. 82-83, GW1, 47). Este questionamento – diante das restrições impostas pela *Crítica do Juízo* para o pensamento da arte no

âmbito da estética – define o posicionamento de Gadamer que remonta sua origem no idealismo alemão. Zuidervaart pode posicioná-lo dentro desta tradição:

*Hermenêutica ética* está sendo usada para indicar um processo de interpretação através do qual o saber e o agir podem coincidir com relação à verdade. Este processo me parece ser um problema crucial na estética alemã [...]. A estética de Hegel, por exemplo, dá a vocação à arte de desvelar a verdade por apresentar sensualmente “a oposição reconciliada” entre obrigação moral e necessidade natural. Hegel critica Kant por supor ser esta reconciliação “apenas subjetiva com respeito ao juízo e à produção da arte, e não ser em si mesma absolutamente verdadeira e real”. Mais recentemente, Hans-Georg Gadamer e Theodor W. Adorno reviveram a opinião de Hegel sobre a vocação da arte, mas usando noções kantianas para relativizar a reconciliação absoluta postulada por Hegel. (ZUIDERVAART, 2003, p. 199).

Do que tange a Gadamer em relação a este último quesito, sua originalidade de leitura do juízo estético não só se caracteriza como uma crítica negativa – que é salientada pelos comentadores – mas também numa apropriação positiva de pontos da teoria estética kantiana, como veremos mais adiante. Em todo caso, para isso ser compreendido, lembremos que Gadamer lê Kant na esteira da leitura heideggeriana que, ao criticar a filosofia da consciência, aponta em Kant “precisamente aquilo [...] que tinha sido encoberto pelo neokantismo e por sua construção fenomenológica: a dependência do dado” (GADAMER, 1987, GW3, 219). Essa é considerada a base onde fecunda a orientação filosófica da *Hermenêutica da facticidade* de Heidegger – para Gadamer, um referencial máximo da sua hermenêutica filosófica –, que representa uma possível consumação de um esforço de longa data:

o programa *filosófico* dos primeiros românticos alemães situa-se precisamente no contexto das tentativas de superação da filosofia crítica kantiana, superabundantes na última década do século XVIII. Em sua origem, portanto, o programa de uma hermenêutica universal, que se desenvolveria no século XX a partir da proposta de uma 'hermenêutica da facticidade' na obra de Heidegger, remonta a um momento histórico em que começa a resistência ao pensamento crítico kantiano, podendo-se considerar o método hermenêutico universalizado como um substituto do método crítico universalmente empregado por Kant. (BECKENKAMP, 2010, p. 276-277)

Não interessa, por momento, aprofundar essa questão. Mas importa perceber que, a partir dessas relações gerais, o ponto de partida de *Verdade e Método* na crítica à estética de Kant não é para Gadamer uma simples escolha arbitrária. Pois

“uma das partes mais significativas que ajuda Gadamer a tomar uma distância crítica de Heidegger é encontrada na seriedade com que Gadamer, diferentemente de Heidegger, considera a terceira Crítica de Kant” (SCHMIDT, 2007, p. 30), que lança a chave do problema da verdade buscada por *Verdade e Método*, além de redefinir a própria extensão do problema hermenêutico:

Quando comecei a elaborar uma hermenêutica filosófica, sua própria pré-história exigia que se tomasse as ciências 'da compreensão' como ponto de partida. Mas acrescia-se a elas um complemento que até o momento não foi levado em conta. Refiro-me à experiência da arte. Isso porque ambas, a arte e as ciências históricas, são modos de experiência que implicam diretamente nossa própria compreensão da existência. (GADAMER, 2002, p. 564-565/GW2, 495)

Portanto, se esta valorização da arte para o âmbito da hermenêutica procede da crítica que Gadamer realiza para o juízo estético, então podemos deduzir que a importância de Kant é de grandes consequências para a própria constituição da hermenêutica filosófica no que diz respeito ao seu problema e objetivo.

Antes de prosseguirmos, cabe ainda mencionar que é através do conceito de jogo que Gadamer concentra o arco da sua argumentação, sendo que aqui se insere o “confronto” necessário com o pensamento de Kant. Para a noção de livre jogo das faculdades do conhecimento prevaleceria a condição estrutural subjetiva, puramente formal, da experiência estética. Mas Gadamer pensa ser inviável, ao menos no caso da arte, que esta abstração sustente-se sem a ação recíproca da compreensão. A sua “crítica à subjetivação da estética” foca neste problema, e na medida em que a compreensão não pode ignorar os aspectos de contingência ligados ao fenômeno da arte, o seu esforço é demonstrar que o jogo estético não é apartado do significado da experiência da arte porque é uno com ela.

Mas o que significa colocar a questão de Gadamer sobre a verdade da arte diante de uma obra particular e, no nosso caso, uma obra musical? Além disso, quais consequências a crítica de Gadamer à estética de Kant traz à compreensão da arte quando analisada sob as características próprias desta arte particular? Ao que se refere a esta segunda questão, quando Kant pensa que é pelo ajuizamento da forma que a arte conquista o atributo da beleza para si, ele não deixa de especificar como o aspecto formal de cada uma das belas artes poderia ser considerado. O

conceito de forma musical que lhe servirá é determinado como o “belo jogo das sensações do ouvido”. Visto que a possibilidade da beleza para Kant reside na “autonomia formal” da arte, é necessário, por um lado, expor o que significa este jogo de sensações como uma forma autônoma e, por outro, considerar em que medida esta distinção estética da forma musical é subalterna à continuidade da compreensão.

## 1.2 Um exemplo da tarefa interpretativa diante da forma musical

Todavia, abrir essas duas vias de questionamento para o fenômeno musical significa ultrapassar, desde já, os limites das considerações de Kant em relação à forma da música<sup>1</sup>. O “jogo das sensações do ouvido” refere-se ao ajuizamento resultante das várias sensações empíricas, dadas sobre uma extensão temporal, que têm por base a proporção dos diversos graus da disposição da escala musical em seu uso particular (a sua composição). Para Kant, este jogo de sensações não seria nada mais do que isto mesmo – um mero “jogo de sensações” – e a forma musical não seria capaz de oferecer mais elementos, do que este, para a reflexão. Mas isto se sustenta diante do potencial formal da música?

A compreensão de uma composição musical possui uma demanda de exigências para o intérprete (especialmente caso for também o artista reproduzidor) que se situa num domínio genuinamente hermenêutico. Quando uma obra musical é analisada em sua constituição formal, aquilo que é essencial para captar uma “coerência” inerente à sua forma se assemelha de todo às categorias hermenêuticas mais gerais. Como diz Cook, métodos analíticos da forma musical se assemelham

---

<sup>1</sup> Desde o surgimento da *Crítica do Juízo* as críticas ao entendimento de Kant em relação à música não cessaram, tanto da parte de músicos quanto não músicos (ver, por exemplo: VIDEIRA, 2010 e ZÖLLER, 2010). Apesar disso, “as reflexões kantianas publicadas postumamente trazem indícios de sua familiaridade com os textos sobre música de Rameau, Rousseau, D’Alembert, Werckmeister, Leibniz, Euler, Sulzer, dentre outros. Mas é na *Crítica do Juízo* e na *Antropologia* – e não tanto nessas “reflexões póstumas” – que iremos encontrar os textos mais influentes de Kant no que diz respeito ao debate estético-musical de sua época” (VIDEIRA, 2010, p. 186-187). Uma leitura muito atenta e situada nos problemas da estética musical da época de Kant pode perceber que suas considerações tendem a se aproximar da “teoria dos afetos” em música, de modo que “a posição de Kant se assemelha à de Rousseau, porém, diferente desse, não imputa à música a execução de afetos reais, mas tão somente uma forma não determinada de um afeto” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 149). Na verdade, o conceito de “jogo de sensações do ouvido” é suficientemente aberto para permitir uma abordagem mais ampla do que aquela que o próprio Kant explorou. Que fique claro, portanto, que ao mantermos a definição de Kant não estaremos necessariamente nos limitando ao campo da perspectiva original proposta por Kant.

no fato de buscarem responder as seguintes questões:

Eles perguntam preferencialmente se é possível dividir a peça musical numa série de seções mais ou menos independentes. Eles perguntam como componentes da música se relacionam uns com os outros, e quais relacionamentos são mais importantes que outros. Mais especificamente, eles perguntam o quanto estes componentes derivam seus efeitos do contexto de onde estão. (COOK, 1992, p. 2)

São, em suma, perguntas que estão em busca de respostas para as relações da parte e do todo. Para ilustrar a semelhança que tange esta perspectiva de análise da forma musical com princípios hermenêuticos básicos, basta mencionar algumas máximas vinculadas à tradição hermenêutica.

Schleiermacher, em quem a hermenêutica moderna tem o seu precursor, propôs que “cada particular apenas pode ser compreendido por meio do todo e, portanto, toda a explicação do particular pressupõe já a compreensão do todo” (SCHLEIERMACHER, 1999, p. 46-47). O autor já apontava, assim, para a dimensão da relatividade da interpretação, pois “progredindo pouco a pouco desde o início de uma obra, a compreensão gradual, de cada particular e das partes do todo que se organiza a partir delas, sempre é apenas provisória” (SCHLEIERMACHER, 1999, p. 49). A partir desta visão da interpretação, a tradição hermenêutica progressivamente veio a reconhecer a originalidade do seu problema filosófico junto ao fenômeno da compreensão em sua condição de finitude do ser<sup>2</sup>.

Foi Heidegger quem considerou, na sua juventude, este problema de forma radical em *Hermenêutica da faticidade* – a hermenêutica seria a autointerpretação da faticidade, o que quer dizer que “a hermenêutica tem como tarefa tornar acessível o ser-aí próprio em cada ocasião em seu caráter ontológico do ser-aí mesmo [...]. Na hermenêutica configura-se ao ser-aí como uma possibilidade de vir a *compreender-se* e de ser essa compreensão” (HEIDEGGER, 2013, p. 21), de modo que “na questionabilidade e somente nela alguém pode assumir a posição na qual se dá e para a qual se dá algo a que se pode chamar pelo termo ‘fixo’” (HEIDEGGER, 2013, p. 23). Assumindo essa dimensão do problema como ponto de partida, mas também retornando ao ponto de origem da hermenêutica, Gadamer

<sup>2</sup> Ocorre, então, uma mudança expressiva pautada essencialmente numa diferença de propósito filosófico que, se antes estava voltado para a determinação de um método hermenêutico, agora procura pela própria possibilidade de significabilidade da compreensão do homem no mundo. Para mais detalhes, ver ROHDEN, 2008.

salienta que toda orientação de sentido de uma interpretação parte da consciência da pergunta que move um texto, pois

o fato de um texto transmitido se converter em um objeto de interpretação significa que coloca uma pergunta ao intérprete. Nesse sentido, a interpretação contém sempre uma referência essencial à pergunta que nos foi dirigida. Compreender um texto quer dizer compreender essa pergunta. [...] isso ocorre quando se conquista o horizonte hermenêutico. (GADAMER, 2012, p. 482/GW1, 375)

Desta forma, importa acentuar o fato de que, se a determinação metodológica do processo interpretativo é válida em vista de resultados que estabeleçam critérios e constantes do processo, em última análise é preciso estar atento ao fato de que toda interpretação parece no fundo refletir as bases da nossa apreensão de sentidos e, nisso, ela deve mais ao processo ontológico da compreensão do que a qualquer “cientificabilidade”. Passemos a mostrar, então, como se dá a interpretação de uma obra musical a partir da sua natureza formal. A obra que está aqui em questão é *Royal Winter Music* do compositor Hans Werner Henze<sup>3</sup>; trata-se de um ciclo de duas sonatas para guitarra clássica que retratam personagens de Shakespeare<sup>4</sup>.

Fato interessante é que temos um breve relato do compositor, no prefácio da partitura. Henze diz, por exemplo, que “através de máscaras, vozes e gestos, eles [os personagens musicados] nos falam de grande paixão, de ternura, tristeza e comédia: estranhos acontecimentos na vida das pessoas” (HENZE, 1976, p. 3) que estariam apresentados musicalmente na obra. O ponto que interessa e ocupa esta investigação se refere ao final da primeira sonata – nela nota-se uma conclusão deveras interessante da literatura musical. Henze afirma que “o epílogo é dito por Oberon, pacificado e reconciliado, como se a Natureza tivesse sido sujeitada ao Homem” (HENZE, 1976, p. 3). O personagem de *A Midsummer Night's Dream*, possui uma fala final na peça que parece refletir na conclusão da primeira sonata.

<sup>3</sup> Hans Werner Henze nasceu em 1926, em Gütersloh, e faleceu em 2012. Um rico referencial do seu pensamento musical e sua vida pode ser encontrado em sua autobiografia “*Bohemian Fiths: an autobiography*” (HENZE, 1998).

<sup>4</sup> As duas sonatas foram compostas entre os anos 1976 e 1979. A primeira apresenta os seguintes movimentos: I – Gloucester (de “Ricardo III”) / II – Romeo and Juliet (da peça de título homônimo) / III – Ariel (de “A tempestade”) / IV – Ophelia (de “Hamlet”) / V – Touchstone, Audrey and William (de “Como Gostais”) / VI – Oberon (de “Sonhos de uma noite de verão”). A segunda apresenta os seguintes movimentos: I – Sir. Andrew Aguecheek (de “Noite de Reis”) / II - Bottom's Dream (de “Sonhos de uma noite de verão”) / III – Mad Lady Macbeth (de “Macbeth”).

*Now, until the break of day,  
 Through this house each Fairy stray.  
 To the best bride-bed will be,  
 Which by us shall blessed be:  
 And the issue there create,  
 Ever shall be fortunate:  
 So shall all the couples three,  
 Ever true in loving be:  
 And the blots of Nature's hand,  
 Shall not in their issue stand.  
 Never mole, hare lip, nor scar,  
 Nor mark prodigious, such as are  
 Despised in nativity,  
 Shall upon their children be.  
 With this field-dew consecrate,  
 Every Fairy take his gait,  
 And each several chamber bless,  
 Through this Palace with sweet peace,  
 Ever shall in safety rest,  
 And the owner of it blest.  
     Trip away,  
     make no stay;  
 Meet me all by break of day.<sup>5</sup>*

Considerando o texto de Shakespeare e o comentário de Henze, o sentido parece ser claro: Oberon abençoa os seres humanos à perfeita felicidade.

Todavia, ao comparamos esta ideia ao trecho final da peça musical surge um problema – o seu desfecho parece não consumir uma possível apresentação da plenitude da felicidade. Pois, apesar da última frase musical parecer ser direcionada para tal sentido, os três últimos acordes apresentam uma mudança repentina – o aumento das dissonâncias do antepenúltimo e penúltimo acorde (acorde repetido) cria uma impressão de desorientação e mistério, enquanto o último acorde “EM(b9)”, ainda que majoritariamente consonante, preserva a nota *fá* como uma dissonância. Vejamos:

<sup>5</sup> “Agora, até o raiar do dia / Cada fada deve nesta casa passear. / Iremos até o leito nupcial mais estimado; / Que por nós deve ser abençoado / E os rebentos ali gerados / Serão sempre afortunados. / Assim será a todos os três casais / Sempre fiéis no amor dedicado; / E as manchas das mãos da Natureza / Não deverão em sua prole ser notadas / Beiço de lebre, verruga, cicatriz, / Marcas de nascença, mal de raiz, / Que os façam rejeitar ao nascer / Filhos que saudáveis devem ser. / Do campo nos vem este orvalho bento / Com ele, fadas, abram caminho / E abençoem em separado, cada aposento / Através deste palácio, com paz e carinho / Sempre haverá descanso seguro / E que feliz seja o seu dono / Mãos à obra / Sem mais demora; / Encontrem-me todos ao raiar do dia.” (SHAKESPEARE, 1994, p. 90, tradução minha).



Figura 1 – *Royal Winter Music: first sonata*; Oberon (final)



Fonte: Henze (1976, p. 35)

Mais curioso ainda é que nessa “conclusão” não existe uma barra final, mas apenas ligaduras de duração para a palavra “nada” (*niente*).

Ora, por que existe tanta clareza e detalhamento do que deve ser realizado pelo intérprete? Será que este trabalho tão elaborado com a forma musical almeja simplesmente a beleza em forma de sonoridade, ou almeja também a realização de algum sentido dado que a impressão estética deste momento final, de certo modo, parece frustrar o que se espera ao considerar apenas o Oberon de Shakespeare?

Existe um paralelo interessante, e muito evidente, entre o começo e o fim do ciclo: *Royal Winter Music* começa com um rei mau (“Gloucester”) e finaliza com uma rainha má (Lady Macbeth). Procurando por relações intrinsecamente formais pode-se perceber que, na primeira sonata, Gloucester começa pela nota fá:

Figura 2 – *Royal Winter Music: first sonata*; Gloucester (início)



Fonte: Henze (1976, p. 5)

Já Lady Macbeth, ao final da segunda sonata, conclui com ataques em frenesi sob o acorde de Fám7M(9/#11) que, como o próprio compositor diz (HENZE, 1983, p. 5), expressa a derradeira loucura da personagem ao final da peça.

Figura 3 – *Royal Winter Music: second sonata*; Mad Lady Macbeth (final)



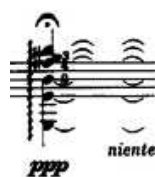
Fonte: Henze (1983, p. 23)



Relações formais desse tipo nunca são gratuitas no processo de inventividade do compositor; quer dizer, se elas existem e se fazem notar é porque demonstram relações que devem ser consideradas como parte dos princípios que regem os traços constituintes da obra. Nesse sentido, a nota *fá*, em sua expressão de tensão harmônica, parece assumir como seu conteúdo de sentido algo que é voltado para a possibilidade de um destino eminentemente errático e trágico do ser humano.

Mas aquilo que é verdadeiramente curioso em nível interpretativo surge aqui – o caso é que o acorde final de Oberon apresenta como única dissonância a nota *fá* e, em função dela, parece evitar, comprometer ou, pelo menos, tornar ambígua uma resolução definitiva e “feliz”:

Figura 4 – *Royal Winter Music: first sonata*; Oberon (acorde final “EM(b9)”)



Fonte: Henze (1976, p. 35)

Podemos perguntar mais uma vez se este trabalho tão esmerado com a forma musical é apenas em função da beleza artística ou se ele expressa algo mais. Relembrando aquilo que Henze comenta sobre Oberon (“pacificado e reconciliado, como se a Natureza tivesse sido sujeitada ao Homem”) está claro que ele reconhece o estado afável do personagem ao final da dramaturgia. No entanto, se a felicidade do Homem dependesse da sujeição da Natureza, será que Henze também não está a sugerir que esta sujeição é apenas ilusória, de modo que o destino da natureza humana guardará sempre o resquício de ser trágica e irresoluta, deixando a felicidade antes como uma promessa do que como uma real consumação?

Apesar do teor especulativo, esta interpretação pode defender a sua correção junto à própria forma de *Royal Winter Music* e o acorde particular em Oberon. Pois é inegável que a forma musical da obra aponta – tanto em seu aspecto inteligível, como também na impressão estética gerada pelo seu jogo de sensações – para um

nível de adequação a esta ideia<sup>6</sup>.

Portanto, a tensão teórica entre a perspectiva kantiana e a gadameriana para a arte musical pode ser esboçada, num primeiro momento, assim: Kant não entende que o belo musical possa expressar algo mais do que um mero jogo de sensações que não permite qualquer reflexão sobre nenhum conteúdo; mas, dado o exemplo, será que é possível sustentar isto de todo? Todavia, um problema filosófico mais profundo surge aqui, pois, visto que a forma musical parece comportar, neste caso, um problema para a interpretação, em que medida a presença do belo pode estar relacionada com o sentido da forma? Dito de outro modo, como poderia ser então o belo simplesmente autônomo se a configuração da obra é também resultado da elaboração de parâmetros de sentidos distintos da forma?

Convém dizer ainda que a interpretação, realizada em relação à obra musical elegida, possui critérios nítidos que inviabilizam o que poderia se tornar um simples recurso retórico para a sustentação do argumento que nos interessa. Acima de tudo, precisamos manter como referência o próprio texto musical (a partitura) e a natureza idiomática das suas conformações. É uma abordagem que reflete, dentro da tradição hermenêutica, o fato de que “a palavra *textus*, tecido, entrelaçamento, não designa nenhum documento escrito, mas a *ordem* do discurso; o seu equivalente grego é *λόγος*, o que significa discurso, e, em verdade, no sentido de uma multiplicidade linguisticamente articulada reunida ou composta em uma unidade” (FIGAL, 2007, p. 76-77). Desta forma, a atitude de tomar um texto musical como referência é a mais adequada, porque “a fixação escrita é [...] uma condição essencial do fato de podermos nos *referir* a esse *λόγος* enquanto tal. [...] Logo que o que está em questão é a ordem interna do dito, a fixação é indispensável. Isto também vale para partituras, no que concerne ao *Logos* da música” (FIGAL, 2007, p. 77).

Além disso, se elegemos o conceito de jogo, na medida que este concatena variantes da experiência musical (estética, hermenêutica e formal), isto não se deve apenas pelo fato do conceito estar em destaque nas teorias de Kant e Gadamer. É

<sup>6</sup> Convém notar desde já que, embora o recurso da descrição e associações permita a sugestão do sentido que emerge da interpretação da forma musical de Oberon, também é preciso dizer que por meio de palavras não se encontra modo de “tradução” suficiente deste sentido. Por esta razão Kant fala, com muita assertividade, em “ideias estéticas”. A “ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível” (KANT, 2012, p. 174/B197). Voltaremos a este tema posteriormente.

também porque em muitas línguas naturais o aspecto linguístico da palavra “jogo”<sup>7</sup> serve para comunicar as variantes de interpretação musical, instrumentista e da performance musical. Além do mais, “a interpretação musical possui desde o início todas as características formais do jogo propriamente dito. É uma atividade que se inicia e se termina dentro de estreitos limites de tempo e lugar, é passível de repetição, consiste essencialmente em ordem, ritmo e alternância” (HUIZINGA, 2012, p. 48). Nesse sentido, a partir da interpretação que orienta a suposta intenção do jogo de sensações das impressões estéticas do momento final de Oberon – que pode ser defendida pela sua coerência com as relações formais do texto musical – poderemos perguntar pela natureza de jogo da música, em sua máxima extensão, nos estágios avançados desta investigação.

Desta forma, chama-se a atenção para a falta de abordagens que confrontam obras de arte particulares, as únicas capazes de oferecer dados suficientemente específicos para medir a correção de resultados filosóficos diante de sua natureza formal. O desafio é não fazer da necessidade da abstração filosófica uma via aberta ao afastamento e à separação da dimensão prática da arte. É importante salientar isto, pois a orientação dos filósofos, muitas vezes, tende a ignorar questões centrais da natureza idiomática e da materialidade da forma com as quais os artistas trabalham suas obras, o que resulta na inevitável simplificação da real dimensão da linguagem com o qual a obra de arte se expressa. Por outro lado, muitas vezes é comum a ideia de que o trabalho artístico pode dispensar explicações verossímeis e contundentes sobre o seu propósito, algo que, no ponto de vista do autor, tem colaborado mais para a banalização do que para o enriquecimento da sua prática. Esta situação sugere que o avanço da investigação no ramo exige um diálogo entre estas duas perspectivas, para que uma possa aprender com a outra sobre as suas limitações e capacidades de sucesso diante de problemas específicos da arte.

O propósito até aqui tem sido apresentar, de maneira introdutória, as variantes do problema a ser tratado usando a forma musical de um exemplo

---

<sup>7</sup> Em verdade, não existe na língua portuguesa qualquer palavra capaz de remeter à amplitude do sentido original que a palavra *Spiel* expressa na língua alemã, ou que a palavra *Play* expressa na língua inglesa. Portanto, apesar de que a constância da palavra jogo neste estudo não representa necessariamente uma abordagem original para o domínio da estética e da atividade artística, ela busca preencher esta “ausência” particular da língua portuguesa. Sendo assim, se não enuncia-se “jogar um instrumento musical” e sim “tocar um instrumento musical” em nosso idioma, este modo habitual de expressão ainda deveria de subtender uma espécie de “jogo” inerente ao fenômeno.

específico para se referir à questão da beleza em sua autonomia formal e a sua possível intenção de conteúdo. Mas antes de avançar com a análise desta questão específica, é oportuno contextualizar o problema dentro de um cenário mais amplo das relações entre a música e a estética na tradição ocidental. Importa fazê-lo para ilustrar o posicionamento histórico que Kant ocupa diante da estética musical. Ora, é certo que, da sua parte, provavelmente, nenhuma preocupação para com qualquer efeito diante do problema da estética musical foi almejado. Mas é certo também que, devido à abordagem radical da sua filosofia transcendental, é impossível dizer que a estética kantiana não tenha surtido consequências para o modo de concepção do fenômeno musical. Posteriormente, a posição reservada a Gadamer dentro deste contexto histórico da estética musical poderá ser definida, em um primeiro momento, pela sua própria crítica à estética kantiana e, é claro, na medida em que ela também colabora para clarificar, ainda que indiretamente, o problema da estética na música. Assim, é preciso sobretudo esclarecer aqui o modo como Kant redefiniu o belo diante da tradição ocidental e o efeito desta redefinição para a estética musical.

### 1.3 O significado da questão para o horizonte histórico da estética musical<sup>8</sup>

No período prévio a Kant basicamente todos os esforços da “estética da arte” foram pautados em uma “arte poética”; ou seja, na técnica de como fazer a arte e da própria teoria do que é este fazer, de modo a garantir através de certas regras de produção a beleza do objeto artístico como também do seu correto ajuizamento. Diante deste cenário,

a reflexão kantiana sobre o gosto ocupa uma posição teórica *sui generis*, já não pode ser alinhada sem mais nem menos às poéticas prescritivas do Iluminismo nem às poéticas filosóficas; no entanto, propõe um encaminhamento para as questões do Iluminismo e abre a problemática da filosofia da arte. *A Crítica do Juízo* não é um conjunto de prescrições para fazer uma obra de arte, nem mesmo para se julgar uma obra, mas também não institui uma filosofia da arte como será entendida mais tarde. (TERRA, 2010, p. 16)

<sup>8</sup> Nós nos limitaremos a expor brevemente o cenário “pré” e “pós” a estética kantiana, em função de evidenciar alguns problemas que estão detrás da relação que se pode estipular entre o problema da leitura gadameriana do juízo estético aplicada ao caso da música. Fontes mais gerais para contextualização podem ser encontradas em ALLEN (1962) e também no excelente estudo de MORROW (1997).

Ela apenas está voltada a determinar sob quais condições se ajuíza que algo é belo e, portanto, faz da beleza não mais uma propriedade do objeto ou tampouco o resultado de regras da poética, mas sim o objeto do juízo estético. Deste modo, Kant articula uma posição onde

juízos estéticos (sobre a beleza de um objeto por exemplo) são juízos para os quais não há regras ou critérios que poderiam determinar a verdade ou a falsidade destes juízos. Muito pelo contrário, são os juízos que devem servir de “genuína pedra de toque” para as regras, o que significa que proposições (*Aussagen*) sobre a essência das qualidades estéticas (sobre a beleza por exemplo) devem se orientar pelos *juízos* e não pelos *objetos*, pelas reações dos admiradores e não pelas coisas que admiram. (KULENKAMPFF, 1998, p. 36-37)

Essa posição também aponta, como anuncia o final da sentença anterior, que este juízo sobre a beleza deve estar apartado de qualquer interesse particular, da parte de quem julga, pelo objeto em questão. É a famosa elaboração kantiana de que um juízo sobre a beleza é “desinteressado” porque não deve importar nada em relação a existência da coisa que se julga como bela. Mas, apesar da perspectiva kantiana estar voltada inteiramente ao juízo do sujeito para a determinação do belo, se notarmos por um momento no horizonte histórico o efeito da sua teoria para a produção da arte, então é preciso acentuar um aspecto – que é especialmente caro para a concepção da forma da música – evidenciado na distinção da beleza como “livre” ou “aderente”.

O que caracteriza o belo está no fato de que nenhum conceito determinado do objeto pode se antepor ao estado de livre jogo das faculdades do conhecimento; quer dizer, uma profusão de sensações e conceitos associados livremente sempre precede qualquer atuação estrita do entendimento. Apesar disto, Kant reconhece que, em alguns casos, a mediação do conceito de fim do objeto em questão deve ser considerada como o único limite para a faculdade da imaginação – é o que chama de “beleza aderente” em contraposição à “beleza livre” que não prevê nenhum conceito daquilo que o objeto deva ser<sup>9</sup>. Esta distinção cumpriu um papel

<sup>9</sup> Para Kant, belezas livres são majoritariamente belezas naturais: flores, pássaros, crustáceos; e inclui também na sua exemplificação desenhos à *la grecque*, folhagens para molduras ou sobre papel de parede e mesmo a música instrumental. Nesses casos, segundo Kant, esses objetos não significam nada, não representam nada e, portanto, são belezas livres. Para a arte o caso é outro, pois atento ao fato que a forma artística serve a um fim particular, é sob o conceito da forma que o objeto de bela arte pode ser ajuizado.

fundamental na desvinculação progressiva que o século XIX efetuou em relação à teoria da *mimesis* na arte. Em outras palavras, a “beleza livre” pode ser considerada como a “noção presságio” da revolução formal que se efetuariá com a arte moderna que, por meio de artifícios idiomáticos e crescente abandono da representatividade, acreditou ter se emancipado das tarefas miméticas que antes sempre vincularam, de modo mais ou menos específico, as belas artes ao contexto sacro ou secular. Em suma, a *mimesis* sempre mostrou preponderância na teoria da arte enquanto não se pôde conceber o belo artístico fora da representatividade<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> No caso específico da música, a teorização da *mimesis* também cumpriu importante papel para o desenvolvimento de processos composicionais. Historicamente, isto remonta ao Renascimento tardio italiano que, a partir da leitura dos escritos gregos sobre a música grega, lançaram um novo interesse sobre as relações entre o canto e os afetos. Como diz Chasin, “o 'retorno' aos gregos tem motivação de real lastro e densidade, mesmo porque as artes – então a música – não estavam postas ou eram conduzidas como atividades meramente lúdicas, apartadas da vida e da reflexão sobre seus destinos. Ao contrário, apareciam como elemento basilar na tematização sobre o homem; intervinham não pelas bordas da orgânica societária, mas como instrumento crítico categórico” (CHASIN, 2004, p. 9). Através dos escritos teóricos de Girolamo Mei, Vincenzo Galilei e Giovanni Batista Doni; e da apresentação efetiva destas reflexões através da música revolucionária de Claudio Monteverdi, o período pode disseminar a ideia de que o “canto é *pulso subjetivo*, logo, que não elabora uma mimese da poesia, mas do anímico, da vida afetiva, da subjetividade” (CHASIN, 2004, p. 123). A questão posterior foi reconhecer se a música poderia fazer vigorar, por si só – ou seja, sem estar apoiada pelo significado da palavra –, a mesma relação de intencionalidade para com os afetos e sentimentos. Essa questão tomou forma e vários desdobramentos na estética francesa do século XVIII. Neste cenário, destaca-se o tratado do ano de 1746, de Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* que, como já anuncia o próprio título, busca por uma teoria unitária para as belas artes. “Segundo Batteux, a *imitação da natureza* deveria ser o objetivo comum das artes, e essas 'só diferem entre si pelos meios empregados para realizar essa imitação’” (VIDEIRA, 2006, p. 27). A música, em particular, ainda seria considerada por Batteux como uma arte elevada apenas enquanto sua expressão estivesse ligada ao canto, como forma de imitar os sentimentos e as paixões do homem. Tal concepção, ainda então prevalecente, só encontrou no célebre *Traité de l'harmonie* (1722), do compositor e teórico Jean-Philippe Rameau, uma perspectiva diferente que permitiu maiores considerações da música instrumental. Marcado pelas influências da antiga tradição pitagórica (que reconhecia uma inerente ligação entre os sons e a matemática) e pela forma cartesiana de submeter também as artes aos princípios da razão, Rameau propunha uma concepção para a música como “ciência dos sons”. “Rameau demonstra ainda em seus escritos uma certa dependência da concepção da arte como *mimesis*: tal como Dubos e Batteux, Rameau também acredita que a música deva ser imitação da natureza. Porém, diferente daqueles, Rameau entende por 'natureza' um sistema de leis matemáticas, que fornecem os fundamentos da arte musical por meio dos princípios da harmonia” (VIDEIRA, 2006, p. 35). A música instrumental poderia ser, desta forma, expressão da razão se demonstrado que as suas leis podem ser deduzidas de um princípio único da harmonia. Ainda assim, “a concepção racionalista de Rameau não exclui o prazer do ouvido, nem uma relação entre música e sentimento. Pelo contrário, o prazer que se obtém ao ouvi-la dever-se-ia ao fato de que 'ela exprime, através da harmonia, a ordem divina universal, a própria natureza’” (VIDEIRA, 2006, p. 37). Por fim, Rousseau, como crítico ferrenho da perspectiva cartesiana, volta a reivindicar a primazia da melodia sobre a harmonia. “Ainda que se calculassem durante mil anos as relações entre os sons e as leis da harmonia, como será possível fazer algum dia dessa arte uma arte da imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E que há de comum entre alguns acordes e as nossas paixões? Se fizermos a mesma pergunta com respeito à melodia, a resposta virá por si mesma: ela já se encontra, antecipadamente, no espírito dos leitores. A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças os gemidos; todos os sinais vocais da paixão são de sua alçada”



Para o caso específico da música instrumental isto é significativo ao passo que a forma da sua apresentação artística – como pura sonoridade – jamais permitiu a definição de uma associação estrita a determinado conceito ou ideia. Apenas com o fim de ilustrar brevemente o cenário histórico da relação da *mimesis* com a música instrumental, podemos citar Morrow:

*Sonate, que me veux tu?* “Sonata, o que você quer de mim?” Esta indagação queixosa, atribuída a Bernard le Bovier de Fontenelle no começo do século dezoito, rapidamente assumiu vida própria, aparecendo de novo e de novo sempre quando o século dezoito abordou o problema da definição estética e do exato significado da música instrumental. Que tenha levado tanto tempo para alguém responder: – “Por que deveria de *significar* alguma coisa?”; reflete o fato de que a disciplina incipiente da estética permanecia firmemente sob o domínio da teoria da *mimesis*. (MORROW, 1997, p. 4)

Ou seja, pode-se dizer que para a música, sob domínio da teoria da *mimesis*, seria impossível um cunho de validade estética próprio dado que a sua capacidade de representação é sempre uma questão mais dúbia do que para as demais artes. Nesse sentido, foi apenas a liberação do conceito de beleza de qualquer referência necessária à representação – como Kant o faz – que veio a permitir a valorização da música perante as outras belas artes, porque a “indeterminação característica da música pura passa então a ser vista como algo que favorece a liberdade da fantasia do ouvinte” (VIDEIRA, 2010, p. 198). Neste caso, importaria simplesmente a relação das diferenças previamente concebidas da disposição da escala musical<sup>11</sup> – o que

(ROUSSEAU, 2003, p. 156-157). Kant, ao tratar a música como um jogo de sensações do ouvido, demonstra familiaridade com estas discussões quando diz, por exemplo: se “se considera primeiro aquilo que de matemático se deixa expressar sobre a proporção dessas vibrações na música e no seu ajuizamento, [...] então poderíamos ver-nos coagidos e não considerar as sensações [...] como simples impressão dos sentidos, mas como efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações” (2012, p. 184/B212-213). Noutra passagem, diz que “todo cambiante jogo livre das sensações (que não tem por fundamento nenhuma intenção) deleita, [...] e esse deleite pode se elevar até o afeto. Podemos dividi-lo em *jogo de sorte, jogo de sons e jogo de pensamento*. [...] o *segundo* exige simplesmente alternância de *sensações*, cada uma das quais tem sua relação com um afeto, mas sem o grau de um afeto, e desperta ideias estéticas” (2012, p. 191/B223-224). Em suma, Kant parece perceber todos os lados da discussão estético musical de sua época, mas evidentemente evita a questão da *mimesis*. Como veremos mais adiante, a crítica de Gadamer à subjetivação da estética busca retomar certa importância para o conceito de *mimesis*.

<sup>11</sup> O termo corrente e correto na tradição musical para esta noção de uma música pura é “música absoluta”, sendo vinculado especialmente ao crítico e teórico vienense Eduard Hanslick. Sua obra *Vom Musikalisch Schönen*, de 1854, asseverava que a finalidade da música não era representar sentimentos, e que a qualidade formal da música deveria de ser vista como um fim em si mesmo. Nachmanowicz pode resumir a guinada de Hanslick para a estética musical na seguinte tese: “Hanslick se empenha por reintroduzir na estética seu sentido sensível ligado ao termo *aisthesis* (percepção, sensação, faculdade dos sentidos) e tomá-la menos como uma faculdade do gosto, no sentido de que o primeiro é determinante para o segundo. Sua segunda proposição fundamental seria a de que esta disciplina estética, em sentido sensível, deve ser dirigida a

se apóia primeiramente na noção kantiana de beleza livre – destituída de qualquer significação extra-formal.

Sob este ponto de vista, a música instrumental assumiu o papel protagonista ao longo do século XIX no cenário da filosofia da arte, justamente por dispensar todo e qualquer vínculo representativo para a imaginação. Em termos kantianos, poderia ser dito que “na música 'pura' [...] nós não temos que suspender quaisquer laços de representação a fim de alcançar um juízo de gosto puro porque não há nenhuma: nestes casos, somente um juízo de gosto puro pode ser apropriado” (SCHAPER, 2003, p. 109). É claro que isto não quer dizer, em princípio, que a possibilidade da beleza aderente seja suprimida da música, mas sim que a música encontra na beleza livre a noção que satisfaz a sua experiência estética sem a necessidade de mediação de algo que seja mais do que a sua autonomia no âmbito formal. Esta concepção de uma autonomia formal foi posteriormente aderida pelas demais artes belas, significando, talvez, o episódio mais notável para a “emancipação” da arte, como um todo, desde a sua original dependência da *mimesis*. Em suma, para o caso da efetiva valorização estética da música instrumental “foi necessário chegarmos a uma ideia de inexprimibilidade metafísica e à noção de um discurso não-conceitual para, então, chegarmos a pensar na noção de uma arte não-representacional e autônoma” (NACHMANOWICZ, 2014, p. 21). Apenas com a teoria estética kantiana, e suas consequências para o âmbito da arte, tal cenário foi posto em evidência.

Mas se Gadamer assume uma postura crítica para com a concepção basilar da estética kantiana perante suas consequências para a arte, então é de se esperar que esta sua crítica também sirva para redimensionar a questão da música absoluta. A sua primeira observação importante para a música, na “*crítica da abstração da consciência estética*”, é justamente referente a isso. Gadamer diz:

---

objetos e não a modos de sentimentos dos quais nunca se depreenderia qualquer fundamentação” (NACHMANOWICZ, 2014, p. 28). Hanslick pretende retomar, assim, o antigo modelo de reflexão onde a qualidade do trabalho “artesanal” do artista deve ser levado em consideração. Por um lado, a sua tese é visivelmente oposta, sob certo sentido, à tese de Kant; mas, por outro, ainda assim a mantém como referência fundamental, já que a beleza livre molda a base de um pensamento onde a forma da arte pode ser vista como autônoma em si própria. Em outras palavras, somente “a partir da concepção da música como 'linguagem além da linguagem' a autonomia poética da música é reconhecida, e quando essa passa a ser ouvida por si mesma, sem finalidade externa, estão lançados os fundamentos teóricos que, radicalizados acabariam por abrir as portas ao formalismo musical, tal como seria estabelecido por Hanslick, cerca de meio século depois” (VIDEIRA, 2006, p. 79).



Mesmo quando escutamos a música absoluta, é necessário que a 'entendamos'. É só quando a entendemos, quando fica clara para nós, que ela se torna uma configuração artística para nós. Assim, embora a música absoluta seja, como tal, uma pura mobilidade da forma, uma espécie de matemática sonora, onde não há conteúdos semânticos para se perceber, o entender mantém uma referência para o que é significativo. É a indeterminação dessa referência que representa a relação específica de uma tal música (GADAMER, 2012, p. 142-143/GW1, 97)

Isto pode servir de indicação para uma elaboração mais exata do que pode ou deve significar esta “referência indeterminada para com o que é significativo”. Pode-se supor que, de alguma forma, Gadamer se refira a uma espécie de estrutura subjacente que torna possível a compreensão, ainda que não de maneira única e necessária. Seria algo como um progressivo aprofundamento da capacidade de percepção das relações estabelecidas entre sons da escala musical a partir da própria potencialidade formal da composição musical. Essa estrutura é caracterizada essencialmente por aquele processo, exemplificado em Oberon, onde as notas da escala não são utilizadas de maneira meramente ocasional, porque a possibilidade da expressão sonora reside na disposição do som enquanto forma musical. Nesse caso, consideraríamos a proposta hermenêutica voltada para algo como o seguinte:

a tomada de consciência resultante do trabalho da crítica pressuporia a possibilidade, mesmo que utópica, de processos de interpretação capazes de instaurar um regime de relações não-reificadas que garantem a *transparência da totalidade dos mecanismos de produção de sentido*. [...] As obras apareceriam como *locus* de manifestação de uma verdade que é clarificação progressiva do material devido à possibilidade de posição integral de processos construtivos e de relações de sentido. Processos muitas vezes recalcados, marcados pelo véu do esquecimento, mas que poderiam vir à luz através de mecanismos de interpretação e rememoração inscritos no próprio cerne da obra. (SAFATLE, 2007, p. 79)

E, já neste caso, seria necessário voltarmos a atenção não só para o juízo da beleza mas reintegrarmos este juízo ao modo de ser da obra.

Porém, a julgar o caso de Oberon não se trata simplesmente de reconhecer esta “regra” do funcionamento interno da forma musical, porque uma nova situação se esboça: trata-se de música instrumental com referências a conteúdos extra-musicais. Do que se trata então? O exemplo, de fato, parece ir na contramão daquilo que se evidencia para a validação estética da música na tradição – a sua autonomia a partir duma noção não-representacional da sua forma – pois não teríamos aquela

“liberdade da fantasia” que se faria valer diante da “pura forma” da música absoluta. A imaginação fica restringida ao âmbito possível duma problemática de conteúdo ao qual a forma musical se associa; o que, em termos kantianos, expressa a beleza aderente. Todavia, a escolha deste exemplo musical não é casual, pois o problema que ele fornece trata-se da máxima complexidade para considerarmos a questão da autonomia do belo musical em relação ao conteúdo; o que é o foco da investigação. Quer dizer, o modo como abordaremos a música é a maneira mais apropriada para extrair consequências da crítica de Gadamer à estética de Kant.

Desta forma, a tarefa central dessa abordagem é fundamentar esta afirmação e posicioná-la diante do papel que Kant desempenha na história da estética musical. Neste trajeto nunca podemos esquecer que Gadamer define a abordagem de *Verdade e Método* como “traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica”, ou seja, está claro que não se trata de nenhuma teoria acabada, mas apenas da concatenação de diferentes aspectos complementares da teoria de uma natureza hermenêutica. Também Kant não teve a pretensão de escrever uma “teoria da arte”, e diz explicitamente (KANT, 2012, p. 179/B204, nota) que a sua abordagem sobre as belas artes não deve ser considerada como uma teoria proposital. Assim, aqui se tentará evitar um erro muito comum dos comentadores, de ambos os autores, de tratar suas teorias como se estas já fossem, por si mesmas, suficientemente “prontas” para abordar os problemas da arte em sua inteira extensão. Tanto Gadamer quanto Kant não problematizam as suas questões em relação à arte de modo totalmente consistente, já que para eles a arte serve apenas de recurso para a sustentação ou abertura de problemas filosóficos que ultrapassam em muito as fronteiras da arte. Assim, o propósito desta investigação é colocar o texto musical numa posição que o faça, por um lado, suprir as lacunas das abstrações teóricas que atravessam uma abordagem filosófica – que, hipoteticamente, se justifica por permitir-nos (re)elaborar as questões filosóficas mais apropriadamente – e, por outro lado, permitir que o texto musical seja enriquecido de considerações filosóficas sobre a natureza da sua própria possibilidade de compreensão.

Podemos, por fim, recapitular o núcleo das questões abertas neste capítulo. A possibilidade da beleza para Kant reside na “autonomia formal” da arte e o conceito de forma da música que lhe serve é o “belo jogo de sensações do ouvido”. Assim,

será necessário, preliminarmente, expor o que significa este jogo de sensações como uma forma autônoma. Gadamer, por sua vez, considera que esta distinção estética da forma musical é subalterna à continuidade da autocompreensão, de modo que não possa existir uma “estética pura” regida simplesmente por sensações. O problema filosófico mais agudo que a partir disto se fará presente – visto que a forma musical pode comportar um problema para a interpretação – é: em qual medida a beleza da forma musical está relacionada com o sentido da forma? Em outras palavras, como pode ser o belo simplesmente autônomo se a configuração formal da obra é resultado da elaboração de parâmetros de sentidos distintos da forma? Não se trata de, com estas questões, visar ultrapassar ou abandonar a teoria kantiana e gadameriana da arte, mas sim de conseguir posicioná-las numa maneira mais justa sob o contexto das mesmas questões. Podemos agora dar continuidade ao nosso intento através da análise apurada da leitura realizada por Gadamer para com o juízo estético de Kant.

## 2 A LEITURA GADAMERIANA DO JUÍZO ESTÉTICO

### 2.1 O juízo estético e a crítica de Gadamer à subjetivação da estética

A leitura gadameriana do juízo estético possui dois aspectos principais que são complementares e que compõem a crítica à subjetivação da estética. O primeiro é a concordância ao fato do gosto ser uma forma de reflexão que não encontra na conceitualidade a sua finalidade de conhecimento. O segundo se caracteriza pelo desacordo com o preconceito de que, apenas em virtude desta aconceitualidade, o gosto não possa ser considerado como forma de conhecimento. Portanto, ao que se refere a este segundo momento, Gadamer critica a limitação estipulada por Kant para o conhecimento. Todavia, a sua crítica não é desenvolvida baseando-se numa contraposição sistemática ao método kantiano do conhecimento, mas simplesmente através da afirmação de que na experiência da arte se encontra uma noção de verdade e de conhecimento que não pode ser limitada ou capturada pelo âmbito meramente estético. A estética, nesse sentido, terá que ser ultrapassada para que essa verdade da arte possa ser alcançada. Desta forma, a questão a ser esclarecida é a seguinte: por que a “experiência da arte” deve ser contraposta às limitações duma abordagem puramente estética para a arte? Segue-se agora, acuradamente, a explanação da razão desta questão.

Ao início de *Verdade e Método*, Gadamer afirma que a tradição humanista, anterior a Kant, foi portadora da possibilidade do reconhecimento de uma noção de verdade que seria própria do saber humano-histórico:

Quando examina a tradição humanista, Gadamer argumenta que ela foi definida fundamentalmente por quatro conceitos diretivos: *Bildung*, *sensus communis*, juízo e gosto. Estas noções nomeiam as experiências e os ideais que preservam o sentido da verdade não capturado por aquelas regras do método e as objetificações que fundamentam as ciências naturais e que vieram a determinar – inapropriadamente – as *Geisteswissenschaften*. (SCHMIDT, 2007, p. 31)

Nota-se, na origem dessa tradição, que “o *conceito de gosto* possui um cunho muito mais *moral* do que estético” (GADAMER, GW1, 40), de modo que a restrição do gosto ao âmbito estético, por parte da terceira Crítica de Kant, significaria a perda do nexos imediato do conceito para com a moralidade. De todo modo, “a grande

façanha de Kant nesta história é ter reunido estes quatro conceitos e ter os pensado sistematicamente enquanto ele demonstrou como o juízo estético é definido precisamente por estas noções”, além de ter reconhecido que “o gosto, que ele toma como a mais interessante forma do juízo estético, não pode ser dominado pela razão conceitual” (SCHMIDT, 2007, p. 31). O papel que a *Crítica do Juízo* assume para o desenvolvimento da tradição humanista é, portanto, duplo: na afirmação da aconceitualidade do juízo de gosto e, em função desta aconceitualidade, na negação do conhecimento moral que anteriormente lhe era atribuído. Assim, a atuação do juízo de gosto encontra satisfação no restrito fenômeno do belo e do sublime, que ocupa a primeira parte da terceira Crítica onde se problematiza o sentimento de prazer e desprazer no ânimo (*Gemüt*).

Um sentimento de prazer é oriundo da complacência na forma de um objeto através da reflexão sobre a mesma – este objeto é chamado sob estas condições de belo e a faculdade de julgar mediante este tipo de prazer chama-se gosto. Como diz Zöllner,

o que é belo em um objeto é sua 'forma sensível' (*sinnliche Form*), ou seja, uma forma que pode ser objeto de experiência para um ou outro de nossos sentidos. No entanto, a forma bela de um objeto não é algo que se pudesse perceber imediatamente pelos sentidos. A forma da beleza se revela, antes, através de um sentimento de prazer que se regula pelo objeto mediante a reflexão (ZÖLLNER, 2010, p. 234)

Deste modo, é possível dizer que o que é chamado por Kant de “gosto” é um gosto de reconhecer, pela reflexão, a unidade na multiplicidade da forma do objeto belo, ainda que sem saber qual é o seu fim. Nessa reflexão “as faculdades de conhecimento [...] estão com isto em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular” (KANT, 2012, p. 54-55/B27-28). Este *livre jogo* é, portanto, a condição necessária para que algo seja ajuizado como belo e pode ser descrito como o efeito da complacência na reflexão da forma. Logo,

um juízo de que um objeto é belo não é um juízo de que o objeto participa de uma ideia transcendente da beleza nem um juízo sobre uma propriedade objetiva deste objeto. O juízo e o gosto que ele corporifica é um reflexo de como o objeto afeta a consciência subjetiva da pessoa que faz o juízo: se o sujeito experimenta prazer, o objeto que ocasiona o prazer é julgado como

belo. Este é o sentido em que o juízo estético é subjetivamente fundamentado e também o sentido que Gadamer considera ser a estética, como um todo, subjetiva. (KELLY, 2004, p. 115)

Entretanto, isto não significa que Gadamer ignora que a fundamentação transcendental do juízo estético é em função de reivindicar a universalidade da qualidade dos juízos de gosto *puros*, mas significa que a estética almeja aqui uma segregação do âmbito da autocompreensão do sujeito, o que acaba por se reduzir a uma abstração que não se justapõe à realidade. De fato, é preciso reconhecer que Kant é arguto quando defende a delimitação do juízo estético à forma sensível dos objetos – pois somente a “relação original do sentimento de prazer com a reflexão sobre a forma sensível deve libertar a apreciação do belo de seu confinamento a uma validade estritamente privada, expandindo-a na direção de uma validade capaz de ser provada a todos” (ZÖLLER, 2010, p. 234). Por outro lado, não se pode negar que ele também ignora as consequências que esta relação poderia apresentar, para uma dimensão cognitiva própria à experiência da arte, ao menos enquanto for aceito que a arte opera como uma forma de conhecimento diferente – mas certamente não inferior – ao conhecimento científico e conceitual. Deste modo, se pode resumir a posição singular do juízo estético kantiano dizendo que

Kant é o único que realmente leva a sério a subjetividade daquele tipo de juízos estéticos que denomina *juízos de gosto puros*. Sua subjetividade consiste no fato de seu “fundamento de determinação” ser o sentimento que expressam e nada mais, menos ainda conceitos fixos. Mas Kant também é o único a perceber que os juízos de gosto puros representam algo nitidamente diferente dos juízos de prazer ou desprazer apenas subjetivos, para os quais nós mesmos somos os parâmetros, ou seja, um indivíduo formado por mil circunstâncias contingentes que – embora não necessariamente, porém possivelmente – se diferencia nas suas preferências e aversões, de qualquer outra pessoa. (KULENKAMFF, 1998, p. 44)

Portanto, o juízo estético kantiano é marcado, primeiramente, pela abnegação de todo contingente para a “determinação” do juízo de gosto tido como “puro” e, em decorrência disso, pela exigência de uma universalidade do gosto. E, sendo que o fundamento desta universalidade é o livre jogo das faculdades do conhecimento, então o gosto já “não é um atributo fisiológico que estivesse dotado de um princípio próprio, ou um órgão sensorial para a beleza, mas sim a base normativa [...] da possibilidade de comunicar uma apreciação estética” (ZÖLLER, 2010, p. 234).

A posição problemática que a obra de arte assume diante deste cenário pode ser indicada pelo seguinte:

apesar de que Kant vai juntar e cristalizar a unidade dos principais conceitos do humanismo, e apesar de que ele vai reconhecer que o domínio definido por arte bela [...] desempenha um papel privilegiado em qualquer explicação da unidade destes conceitos, no final, para a vantagem do juízo estético puro, a obra de arte não contribui em nada para o que é revelado (SCHMIDT, 2007, p. 32).

Noutras palavras, apesar da beleza na arte parecer sempre estar mesclada a conteúdos do saber humano-histórico, na visão puramente estética se desvalorizará a força da relação desse conteúdo para com a compreensão da beleza; o que, sem dúvida, inibe a possibilidade duma abordagem justa para a arte. Além disso, também escapa a Kant a possibilidade de uma completa reformulação da questão da beleza quando apreciada a partir do ponto de vista da arte. Pois, caso o conteúdo da obra ou o próprio modo de ser da obra possuir algum papel determinante para a experiência da beleza, então o limite da beleza ao simples sentimento de prazer do sujeito – que Gadamer chama “subjetivação da estética” – precisa ser ultrapassado. Neste caso, se deverá não só reconsiderar a questão da pureza do juízo estético, mas inclusive redimensionar o sentido do belo ao passo que a sua efetividade talvez não proceda isolada de conteúdos.

Percebe-se então que para Gadamer é incômodo a maneira como o juízo de gosto é colocado em relação à arte na medida em que, para sustentar a sua natureza transcendental, ele deve ignorar o conteúdo do gosto e admitir uma total indiferença pelo próprio modo de ser da obra de arte. Pois avaliar a forma sensível pelo juízo de gosto puro significa suspender qualquer consideração de propósito ou fim do objeto, já que “não se reconhece nada dos objetos que são julgados como belos; apenas se afirma que a eles corresponde *a priori* um sentimento de prazer no sujeito” (GADAMER, 2012, p. 84/GW1, 49). É isto que acaba levando Gadamer a afirmar que “a partir da fundamentação da estética no ‘juízo de gosto puro’, o reconhecimento da arte parece impossível” (GADAMER, 2012, p. 87/GW1, 51); afinal, como pode satisfazer neste caso uma concepção de juízo que simplesmente abstrai a exigência hermenêutica vinculada à obra? Assim,



Gadamer quer defender a experiência da arte contra a sua redução a uma ‘consciência estética’ que não é mais outra coisa senão a vivência de uma qualidade especificamente estética, que é tão diversa da coisa estabelecida na obra, quanto das ‘condições de acesso’ mundanas da respectiva obra (FIGAL, 2007, p. 97).

Mas é importante notar que o aspecto do conteúdo que a obra de arte carrega não é, simplesmente, ignorado por Kant. A concepção kantiana de “beleza aderente” claramente parte da noção de que existem belezas que não são vagas em função de um nível de conceitualidade para com uma série de objetos que pressupõem um conceito de fim. De modo que se o juízo de gosto puro parece ser vinculado primeiramente à noção de uma “beleza livre”, encontrada sobretudo no caso do belo natural, a “beleza aderente” já não mais implicará a pureza inata desta classe de juízos em meio aos objetos da arte. Mas “a brevidade dos comentários de Kant, contudo, obscurece a complexidade dos problemas levantados por esta transição da natureza para a arte” (SCHAPER, 2003, p. 105). Se tentarmos perceber isto a partir da posição que a música ocupa nos comentários da terceira Crítica, observações interessantes já se farão notar.

Para Kant, a diferença entre a beleza da natureza e da arte reside no fato de que, nesta última, a beleza tem que ser condicionada pelo conceito do objeto. Os conceitos para cada arte bela são expostos no §51, onde a música é apresentada como “belo jogo das sensações do ouvido”; no entanto, antes, no §16, é sugerido<sup>12</sup> que música possa ser uma beleza livre. Ora, “na beleza livre (segundo a mera forma) o juízo de gosto é puro” (KANT, 2012, p. 71/B49) pois “não é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim [...] mediante o que unicamente seria limitada a liberdade da faculdade da imaginação” (KANT, 2012, p. 71/B49-50). Mas caso seja pressuposto o conceito de fim, ele deve ordenar o múltiplo do objeto que representa tal conceito. Ainda assim, é preciso sempre ter claro que, em perspectiva kantiana,

“quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a

<sup>12</sup> No §16 o enunciado está claramente apenas a *sugerir* que “também se pode computar como da mesma espécie [beleza livre] o que na música denomina-se fantasias (sem tema), e até a inteira música sem texto” (KANT, 2012, p. 71/B49). Muitos comentadores assumiram, a partir deste parágrafo, que a música seria definitivamente uma beleza livre para Kant. Isto de modo algum confere, já que Kant até mesmo explicita qual é o tipo de música que ele se refere aqui. Schaper (2003, p. 109) diz que uma das interpretações possíveis do sentido da beleza livre e da beleza aderente seja a de que existindo dois tipos de beleza, pode significar que as coisas assumam dois tipos distintos de contemplação estética. Isto se aplica muito bem ao caso da música, e é uma perspectiva com a qual adentraremos no problema mais adiante.



representação da beleza é perdida”. Um conceito, sob o qual o objeto dado possivelmente pode ser subsumido, a questão de uma atribuição ontológica correta, conforme, por exemplo, gênero e espécie, não têm a mínima importância na contemplação estética pura. Consequentemente, a captação da configuração não é restrita devido a possíveis conceitos adequados. Por isso, a faculdade da imaginação é, nas palavras de Kant, livre ou tem jogo livre. (KULENKAMPPFF, 1998, p. 49-50)

Desta forma, a base normativa do juízo de gosto é também a razão da beleza no caso de objetos serem condicionados por conceitos.

Mas apesar desta base normativa comum da beleza, permanece a questão: como pode variar – como no exemplo da música que foi anteriormente mencionado – a determinação do tipo de beleza? Isto pode simplesmente significar que ocorre uma mudança de perspectiva em relação à música ao longo da análise realizada por Kant; mas, o mais interessante – e provável, ao menos enquanto nos situarmos pela diferente posição que o belo musical está situado – é que o termo “beleza aderente” não tem tanto em vista o conceito da arte bela quanto aquilo que ela representa em conteúdo. O indício disto se comprova no fato do §51 mencionar a música junto das outras artes belas, diferente do caso dos outros exemplos do §16 para a beleza livre (desenhos *à la grecque*, molduras, papéis de parede, etc.) que não aparecem mais. E isto, por sua vez, só pode se justificar pelo fato da abordagem realizada por Kant para a música aproximar o conteúdo desta aos afetos<sup>13</sup> que surgem do movimento do ânimo, o que pode ser ao menos próximo de uma noção de aderência.

Nós vamos retomar esta possibilidade em outro momento. Agora basta notar que os comentadores tendem a ridicularizar o fato de que “não é nada óbvio que a beleza de decorações como 'desenhos *à la grecque*', e a beleza de arabescos e desenhos de papéis de parede fossem os casos paradigmáticos para a teoria filosófica do belo” (KULENKAMPPFF, 1998, p. 38) em sua beleza livre. Contudo,

<sup>13</sup> Kant diz que o jogo dos sons “exige simplesmente alternância de *sensações*, cada uma das quais tem sua relação com um afeto, mas sem o grau de um afeto, e desperta ideias estéticas” (2012, p. 191/B223-224). Para Nachmanowicz (2015, p. 149-150), apesar de Kant mencionar afetos como ideias estéticas da música, isto não quer dizer que lhe seja conferida qualquer possibilidade de aderência. Isto se justifica no fato de Kant não reconhecer no jogo de sensações da música qualquer ideia determinada, colocando isto em equivalência aos afetos que a música desperta. Kant “não imputa à música a execução de afetos reais, mas tão somente uma forma não determinada de um afeto, seu *esquema* puro. Assim, um desligamento entre a inteligência e o afeto, e um desligamento entre o afeto e seu *esquema*, no interior da sensação musical, marca a concepção kantiana para o livre jogo da música” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 149). Apesar do argumento, a nós interessa mostrar como a leitura de Gadamer assevera a impossibilidade de nada se pensar e de nada significar a experiência estética vinculada à arte; por isso, vamos perseguir aqui uma possibilidade onde a aderência para a arte musical possa ser assegurada.

estes exemplos parecem ter por finalidade apenas mostrar que existem objetos para os quais não é claro qualquer conceito de fim e, que mesmo assim, são ajuizados como belos. Neste sentido a função da distinção entre a beleza livre e beleza aderente marca a “acentuação da independência sistemática do belo de qualquer conceito determinante ou determinado” (HAMM, 1998, p. 16), e a música talvez permita as duas abordagens. Em suma, sugerir para a música a beleza livre talvez seja em função do seu nível maior de abstração formal em relação às outras artes belas, mas, diferentemente daqueles outros exemplos de beleza livre do §16, a música também lida com conteúdos na sua representação – resumidos por Kant em afetos – que permitem abordar a sua beleza através da noção de aderência.

Com essa referência ao problema da distinção de uma “beleza livre” e de uma “beleza aderente”, através do caso da música, nós já nos aproximamos de questões que importam ao núcleo da interpretação gadameriana do juízo estético. A leitura de Gadamer não se reduz à crítica apresentada há pouco, mas se caracteriza também na apropriação de determinados aspectos da teoria kantiana para a arte. Disto trata o nosso momento seguinte.

## **2.2 O elogio do ideal da beleza na leitura gadameriana da *Crítica do Juízo***

Anunciou-se anteriormente que Gadamer não só se coloca como crítico do teoria do juízo estético, mas também toma dela algo de muito significativo para a sua própria hermenêutica filosófica. Para compreender isto é preciso lembrar, apenas a título de contextualização, a via que Heidegger já havia apresentado para a leitura de Kant. A sua perspectiva acabou sobrelevando a diretriz prática na elaboração do conhecimento ao reconhecer que, em Kant, esta elaboração é vinculada aos dados do fenômeno. Como Gadamer mesmo explica:

precisamente porque o ser-aí humano não é algum projeto livre de si, alguma autorrealização do espírito, mas ser para a morte, e isso significa um ser essencialmente finito, Heidegger pode reconhecer na doutrina kantiana a ação conjunta de intuição e entendimento e na restrição do uso do entendimento aos limites da experiência possível uma antecipação de suas próprias intelecções. Em particular a imaginação transcendental, essa faculdade média enigmática, na qual a intuição e entendimento, receptividade e espontaneidade cooperam, faz com que ele interprete a própria filosofia de Kant como uma metafísica finita. Não é rearticulação

com um espírito infinito (como na metafísica clássica) que define o ser dos objetos. Precisamente o entendimento humano dependente do acolhimento do dado é que define o objeto do conhecimento. (GADAMER, GW3, 219-220)

Esta chave de leitura acaba por mover a atenção para o reconhecimento da importância de aspectos outros que simplesmente o fundamento transcendental da filosofia kantiana. E certamente esse é o caso para Gadamer, que vê, por exemplo, no fato dos parágrafos 16 e 17 da terceira Crítica – portanto, ainda no espaço da *Analítica do Belo* – apresentarem termos relativos para a assimilação concreta do juízo de gosto em meio a exemplos, a justificativa da interpretação do juízo estético onde a possibilidade de considerações hermenêuticas estejam presentes;

Gadamer, em outras palavras, traça os *insights* hermenêuticos da terceira Crítica às partes da obra onde Kant desvia do seu principal objetivo de fornecer uma justificação *a priori* do juízo de gosto puro. De acordo com Gadamer, Kant, nestas seções, sugere que a arte, ao expressar os ideais da razão, deve ser atribuída uma dimensão cognitiva, só que esta dimensão, sendo dialogicamente constituída, difere do comportamento cognitivo das ciências físicas. Na leitura de Gadamer, é este, em vez da mais conhecida doutrina de Kant sobre o juízo de gosto puro, o lugar para procurar pela relevância contemporânea da terceira Crítica. Nesta parte da Crítica, reivindica Gadamer, Kant conecta a arte com a ideia de um encontro auto-reflexivo da razão humana no mundo concreto, histórico. (GJESDAL, 2009, p. 10-11)

Nós devemos explicitar os motivos que levam Gadamer a pensar ser possível uma perspectiva hermenêutica do juízo estético. Em todo caso, é preciso salientar inicialmente que é difícil supor em que medida Kant aceitaria uma consequência como esta para a sua própria obra. Afinal, ela exige que se admita uma espécie de “mudança de perspectiva” ou, ao menos, uma reciprocidade de propósitos entre a conhecida teoria do juízo estético e os seus escritos sobre a arte que, neste caso, não poderiam ser considerados como mero adereço em relação ao objetivo principal da obra. Baseando-se no fato de que a terceira Crítica não apresenta explicitamente qualquer viés fundamental dos seus escritos sobre a arte, a leitura de Gadamer ousa explorar aquilo que na Crítica se mantém como um horizonte de suposições.

Mas desde que o importante neste momento é seguir pontualmente a leitura que permite Gadamer justificar uma dimensão hermenêutica do juízo estético, então devemos iniciar marcando a certeza do fato

de que Gadamer, apesar da incompatibilidade previsível da sua proposta filosófica com a concepção kantiana, dedica longos trechos da sua obra à reconstrução minuciosa de pedaços da argumentação transcendental na *Crítica do Juízo* explica-se não só pelo seu interesse [...] em demonstrar que Kant, de fato, pode ser considerado, com boas razões, como “pai” de uma hermenêutica da consciência estética que – bem ou mal – influenciava toda a discussão anterior sobre a metodologia e os fundamentos das ciências do espírito; mas também por um interesse mais sistemático-iminente, a saber, o de mostrar que a própria concepção estética de Kant, embora indubitavelmente concebida como teoria transcendental do juízo, [...] que esta concepção permite, apesar de tudo, também um outro tipo de interpretação, uma interpretação baseada prioritariamente naqueles elementos de caráter mais poetológico-normativo, também presente na *Crítica*, em que Kant evidentemente procurava uma certa aproximação, ou até uma harmonização, de alguns dos resultados da sua *Análise do Belo* com teoremas da filosofia da arte tradicional clássico-classicista. (HAMM, 1998, p. 14)

Esta é uma possibilidade que se origina pela distinção realizada no parágrafo 16 entre beleza livre (*pulchritudo vaga*) e beleza aderente (*pulchritudo adhaerens*). Como foi dito anteriormente, a “beleza livre” não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser, enquanto a “beleza aderente” pressupõe. Pelo fato deste segundo caso se tratar de uma beleza que é condicionada ao conceito de fim do objeto, será também necessário, em função disso, que o objeto seja considerado pela perfeição que é relativa ao conceito<sup>14</sup>. Mas se esta é a norma no contexto da teoria kantiana, o que chama a atenção é que o próprio Kant reconhece que um mesmo objeto pode ser julgado sob os dois pontos de vista. Isto é expresso ao término do parágrafo 16:

Um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno somente se o julgante não tivesse nenhum conceito de fim ou se abstraísse dele um em seu juízo. Mas este, então, conquanto proferisse um juízo de gosto correto enquanto ajuizasse o objeto como beleza livre, seria contudo censurado e culpado de um juízo falso pelo outro que contempla a beleza nele somente como qualidade aderente (presta atenção ao fim do objeto), se bem que ambos julguem bem ao seu modo; um segundo o que ele tem diante dos sentidos; o outro, segundo o que ele tem diante do pensamento. (KANT, 2012, p. 73/B52)

A partir desta passagem, Gadamer reconsidera o problema do juízo estético à luz de duas conclusões: em primeiro lugar, que a diferença destas duas perspectivas

<sup>14</sup> Quando sugere exemplos de belezas aderentes, Kant diz: “a beleza de um ser humano (e dentro desta espécie a de um homem ou de uma mulher ou de um filho), a beleza de um cavalo, de um edifício (como igreja, palácio, arsenal ou casa de campo) pressupõem um conceito do fim que determina o que a coisa deva ser, por conseguinte um conceito de perfeição, e é, portanto, beleza simplesmente aderente” (KANT, 2012, p. 72/B52).

para a beleza não se sustentará de todo ao passo que a efetividade do juízo estético sempre pode vacilar entre as duas belezas. Melhor dizendo, a beleza livre, pelo que parece, só se sustenta na base de uma abstração, já que ela sempre deve ignorar todos os laços representativos que envolvem o objeto e a compreensão do sujeito. Em segundo lugar, que somente o caso da beleza aderente poderá servir à obra de arte, ao menos enquanto for reconhecido que a beleza livre para a obra de arte se sustenta em uma atitude parcial para com a experiência do conteúdo da obra. Ou seja, a pureza do juízo estético é artificial em si, e isto se torna evidente quando o juízo estético se volta para o problema da arte. Portanto, Gadamer reconhece nessa passagem uma abertura de outra perspectiva na análise de Kant em relação ao juízo estético, que transfere o foco da argumentação transcendental para outro ponto de vista carregado de implicações hermenêuticas. Esta mudança vai encontrar na teoria do ideal da beleza, desenvolvida ao longo do parágrafo 17, a perspectiva apropriada para o problema da arte e que, para Gadamer, demonstra a verdadeira relevância da terceira Crítica.

Como em perspectiva kantiana não existe regra objetiva capaz de determinar aquilo que venha a ser o belo, o ideal da beleza surge em função de afirmar que ao menos existe um “modelo” que é tido como o mais elevado para o ajuizamento do belo. Este modelo, todavia, “é uma simples ideia que cada um tem de produzir em si próprio e segundo a qual ele tem de ajuizar tudo o que é objeto de gosto” (KANT, 2012, p. 74/B54), e que “certamente repousa sobre a ideia indeterminada da razão de um máximo, e no entanto não pode ser representado mediante conceitos, mas somente em apresentação individual” (KANT, 2012, p. 74-75/B54). Neste contexto a beleza em seu ideal não está vinculada ao juízo de gosto puro, pois não se trata aqui de uma beleza vaga, mas fixada. No entanto, Kant será mais específico do que isto ao considerar que “somente aquilo que tem o fim de sua existência em si próprio – o homem, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão – [...] é, pois, capaz de um ideal de beleza” (KANT, 2012, p. 75/B55-56). Ora, é inequívoca aqui a atitude de valorização da dimensão da finitude para o problema do juízo estético ao passo que o juízo de gosto não poderá ser mais simplesmente puro em vista deste “modelo” que lhe serve e – tal como ocorrera na antiga tradição humanista – vem a exigir uma apreciação em termos morais.

A isso se refere a distinção realizada por Kant entre a “ideia normal” estética – da qual se exige apenas que a representação agrade por não contradizer nenhuma das condições sob as quais um objeto possa ser belo, de modo que é preservada a devida medida e proporção da correção da coisa pertencente a determinada espécie –; e a “ideia racional” estética que é totalmente peculiar ao indivíduo humano pelo fato de que o fim da sua existência pode ser determinada pela razão. Portanto, nele pode existir um ideal de beleza legislado pela razão. Se reconhece isso quando Kant afirma que a ideia racional “faz dos fins da humanidade, na medida em que não podem ser representados sensivelmente, o princípio de ajuizamento de sua figura” (KANT, 2012, p. 76/B56). Ou seja, a figura humana, como uma beleza aderente, é a única que permite uma “ideia racional” estética que consiste em ser a “expressão do moral”. Assim, podemos agora voltar ao parágrafo 16 para notar que “o gosto lucra por esta ligação da complacência estética à complacência intelectual” (KANT, 2012, p. 72/B51), porque “quando mediante um conceito comparamos a representação [...] com o objeto [...] não se pode evitar de ao mesmo tempo compará-la com a sensação no sujeito; assim, quando ambos os estados de ânimo concordam entre si, lucra a *inteira faculdade* de representação” (KANT, 2012, p. 72/B53).

Sendo assim, cabe reiterar que

a atribuição da beleza para o homem é, ao que parece, sempre um juízo de gosto impuro, deste modo trazendo a beleza humana próxima à beleza daquelas coisas feitas pelo homem que ficam inequivocamente sobre o conceito de um propósito: edifícios como habitações, igrejas, palácios e assim por diante. Nestes casos nosso pensamento é ligado para o que eles podem ser e devem ser vistos *como capazes de ser*, isto é, a uma ideia da perfeição possível destes. (SCHAPER, 2003, p. 113)

Todavia, o resultado mais importante a ser extraído desse ponto é que um julgamento segundo um ideal de beleza é sempre mais do que um mero juízo de gosto, porque nele está em consideração mais do que simplesmente beleza. Sob esta perspectiva o juízo de gosto puro e a sua condição de livre jogo das faculdades do conhecimento exige uma interpretação mais aberta que privilegia o ponto de vista da arte. Em vista disto, Gadamer nos apresenta a principal consequência da sua interpretação do juízo estético:

o isolamento das belezas livres como seres para si era artificial (...) pode-se

e deve-se superar o ponto de vista daquele juízo de gosto puro, dizendo que a beleza não está em questão onde se tenta, através da imaginação, tornar sensível e esquemático um certo conceito de compreensão, mas tão somente onde a imaginação está em livre concordância com a compreensão, ou seja, onde pode ser produtiva. Esse formar produtivo da força da imaginação, no entanto, não alcança sua maior riqueza onde é simplesmente livre, mas onde vive em um espaço de jogo que instaura o empenho compreensivo por unidade, não como barreira mas prelineando estímulos para o seu jogo. (GADAMER, 2012, p. 88/GW1, 52)

Nesse sentido, é a obra de arte que ganha destaque para o problema do juízo estético porque é na sua beleza aderente que se encontra este “espaço de jogo” que serve de estímulo à imaginação. E desde que o “empenho compreensivo” instaurado pressupõe prioritariamente a questão da moralidade – porque “um ideal da beleza só existe com relação à figura humana: na ‘expressão do moral’” (GADAMER, 2012, p.89/GW1, 52) – então o crucial para a arte é *confrontar o homem consigo mesmo*; porque “na representação da figura humana o objeto representado e aquilo que fala nessa representação como conteúdo artístico são a mesma coisa. [...] o prazer intelectualizado e interessado nesse ideal representado da beleza não se separa do prazer estético mas torna-se uno com ele” (GADAMER, 2012, p.90/GW1, 54).

Gadamer pensa que se o ideal de beleza está sempre vinculado à beleza aderente, onde está posta uma exigência de perfeição para a figura humana, então entre moralidade e estética deve se mostrar uma confluência necessária. Hamm observa que “essa fusão intelectual-moral (‘interessado’) com o prazer estético (‘desinteressado’) – que [...] não é mais o resultado de uma operação kantiana, mas gadameriana – abre definitivamente o caminho para uma interpretação da estética kantiana mais sob o ponto de vista da arte” (HAMM, 1998, p. 19), mas não pode ser atribuída à intenção da filosofia kantiana. Por outro lado, é preciso notar que “como Kant formulou a matéria nos §§16-17, era impossível entender como o juízo de gosto puro pode ser intrincado em um juízo de beleza aderente sem perder tudo que é estético sobre ele. O tratamento de Kant da perfeição nesse contexto parece de fato preceder a estética” (ZAMMITTO, 1992, p. 290), o que significa que deve haver um primado que é anterior e que extrapola as limitações conceituais impostas pela teoria estética quando se considera a beleza aderente e o ideal de beleza. Nesse sentido, ainda vale dizer que a



beleza na sua pura formalidade pode funcionar sem a referência da perfeição (ainda que apenas como *pulchritude vaga*). Contudo, ela somente alcança seu verdadeiro propósito, – que não é prazer mas “a harmonia das faculdades” – quando o faz, de fato, servir para a expressão da perfeição. [...] O significado filosófico da beleza, então, é que ela simboliza a moralidade. Todo o discurso de Kant em relação à estética culmina na primazia da razão prática. (ZAMMITO, 1992, p. 291)

Esta leitura evidentemente tem a pretensão de compensar o trato limitado de Kant em relação à arte. Muitas das possibilidades de tratamento típico em relação aos objetos e conteúdos temáticos associados à estética não são desenvolvidas por Kant, pois “quem espera da 'Analítica do Belo' uma fenomenologia que corresponde aos padrões da época, não a encontrará” (KULENKAMFF, 1998, p. 48), ainda que os seus comentários estejam em terreno fenomenológico. Se costuma considerar, em relação à possibilidade de resgatar com a fenomenologia da arte um trato rico de considerações do juízo, uma oportunidade perdida por Kant para que se pudesse levar a termo o próprio propósito da terceira Crítica; já que

separando o mundo teórico do mundo moral-prático, Kant criou uma tarefa aparentemente impossível. Ele precisava explicar como ações humanas podem ser efetivas de acordo com conceitos teóricos da 'natureza' e morais de acordo com os conceitos práticos da 'liberdade' humana. A *Crítica do Juízo* é suposta a ajudar realizar esta tarefa. Ela deve descobrir e justificar o processo através do qual conhecimento teórico e moralidade prática podem se adequar. A realização de conceitos artísticos fornecem uma oportunidade que Kant não explora. Ele poderia ter argumentado que na realização artística conceitos teóricos e a natureza sofrem modificações significativas. Por um lado, conceitos definidos do artista são modificados por causa do material imaginativo. [...] Por outro lado, o material imaginativo suprassume a natureza. Nas ideias estéticas a natureza não é meramente colocada à luz da liberdade humana mas recriada e liberada de leis teóricas. Que melhor modelo poderia existir para ações que são morais de acordo com ditames racionais e efetivas no mundo empírico? (ZUIDERVAART, 2003, p. 205)

Mas apesar deste cenário, que tende a salientar a debilidade do trato kantiano para a arte, é preciso reconhecer que a sua teoria estética cumpriu um papel central ao que se refere ao menos a um aspecto emancipativo da arte. E isto pode se notar pelas palavras do próprio Gadamer:

Kant destrói o fundamento a partir do qual a estética da perfeição encontra a sua beleza única e incomparável na plena agradabilidade sensorial de todo ente. Somente então a arte consegue se tornar um fenômeno autônomo. Sua tarefa não é mais a representação do ideal da natureza,



mas o encontro do homem consigo mesmo na natureza e no mundo humano-histórico. (GADAMER, 2012, p. 91/GW1, 55)

Poderíamos dizer, assim, que com o ideal da beleza Kant transfere – ou ao menos cria a possibilidade para tanto – o foco produtivo e apreciativo da arte para questões que não mais limitam o seu fim à perfeita realização artesanal-mimética<sup>15</sup> da natureza, mas que reconhecem e elevam o valor artístico da obra à possibilidade da autocompreensão humana pela arte. Ou seja, a arte passa a ser apreciada como um “espelho” que reflete o homem mesmo em sua condição finita e histórica.

Por fim, o ideal da beleza parece se caracterizar por um tipo de discernimento que julga o individual com vistas a um todo e, por isso, dá demonstração de ser uma potencialidade hermenêutica, especialmente quando é vinculado à moralidade.

### **2.3 O sentido da verdade e a posição do belo na hermenêutica filosófica**

No entanto, se Kant encontra as bases para tal façanha, por outro lado, ao passo que o ideal da beleza já não pertence mais ao terreno da fundamentação transcendental do juízo de gosto, se fazendo, portanto, um caso de exceção para o juízo de gosto puro, então esta exceção “nunca é perseguida por Kant desde que o ideal da beleza não é um mero juízo de gosto” (SCHMIDT, 2007, p. 33). É nesse sentido que o momento de elogio de Gadamer a Kant acaba definindo também uma divisa entre um propósito puramente estético e outro hermenêutico para o juízo de gosto. Mas logo se percebe que, na medida em que a crítica de Gadamer à estética quer fazer valer uma noção de verdade própria à experiência da arte, esta leitura do juízo estético precisa desempenhar alguma função diante deste propósito. A partir da análise que efetuamos sobre o modo como Gadamer interpreta o ideal de beleza kantiano, fica evidente a revalorização da dimensão moral para a compreensão do fenômeno artístico em sua leitura. Desta forma, vale desde já evidenciar que voltar-se à experiência da arte para tratar de uma “noção de verdade” só pode ser, no caso hermenêutico, em função de uma projeção da sua experiência para o contexto da moralidade humana. Vamos então, por momento, nos ater da relação estrita de

<sup>15</sup> O que, no entanto, não quer dizer que Kant tivesse tido a pretensão de negar a importância da teoria da *mimesis* para o âmbito da arte. Disto podemos ter certeza em função de constantemente se repetir na terceira Crítica a importância dos modelos que são exemplares para o gosto. Mais detalhes da questão são encontrados em Zammito, 1992, p. 129; 289-290.

Gadamer com o juízo estético, e considerar de um modo mais abrangente os seus comentários sobre arte para, em seguida, reconduzir a questão ao nosso interesse.

O fato de Gadamer buscar uma noção de verdade própria à desenvoltura do fenômeno da compreensão quer dizer que ele está evidentemente preocupado em caracterizar um sentido de experiência onde conhecimento e historicidade possam coincidir. A sua crítica à estética, nesse sentido, é no intuito de superar um conceito de verdade pautado na negação da historicidade e na afirmação da universalidade como única forma e critério para o conhecimento. Todavia, isto não se trata de uma intenção original em si, pois remonta a uma longa tradição filosófica. Nós podemos identificá-la a partir das palavras do próprio Gadamer:

a enunciação da arte como a enunciação dos grandes filósofos denotava ainda mais uma aspiração à verdade, confusa e inevitável, que não se podia neutralizar com nenhuma “história do problema” nem se deixava submeter às leis da rígida cientificidade e do progresso metodológico. Esse sentimento foi caracterizado então na Alemanha como “existencial”, sob a influência de uma reapropriação de Kierkegaard. Interessava uma verdade que não fosse devida tanto a alguns enunciados ou conhecimentos gerais, mas à imediatez das próprias vivências e a intransferibilidade da própria existência. (GADAMER, 2002, p. 548/GW2, 482)

Diante do contexto desta tradição, a crítica de Gadamer à estética pode ser considerada como a “versão hermenêutica” duma série de tentativas de confronto com a questão comum da negação de uma efetividade do papel da finitude para o conhecimento, bem como a exposição da insuficiência e da inaptidão da abordagem filosófica reduzida – e limitada – à universalidade estrita. Nesse sentido, a crítica de Gadamer é marcada pela influência de dois autores essenciais para esta questão: Kierkegaard e Heidegger<sup>16</sup>.

Em relação a Kierkegaard, quando Gadamer apresenta o seu posicionamento sobre o fundamento da perspectiva hermenêutica para a arte, diz que a

<sup>16</sup> Vale observar que se Gadamer mesmo comenta o papel e a influência que Kierkegaard exerce em *Verdade e Método* – apresentada na sequência do texto –, é curioso que nenhuma palavra foi dita em relação à influência de Heidegger na obra. Não poderemos empreender aqui uma análise detalhada do esforço de Heidegger para um pensamento sobre a arte que suplanta os limites da estética. Contudo, vale notar, no que toca o tema da nossa investigação, que Heidegger precede Gadamer mesmo em sua análise de Kant. No *Nietzsche I*, “Heidegger sugere, nas entrelinhas da sua análise, a existência de um ultrapassamento da esfera da estética nas páginas da 'Analítica do Belo' e, conseqüentemente, a possibilidade de uma destruição de pressupostos da própria estética, com vista à recuperação do sentido da beleza fora da perspectiva da concepção tradicional da verdade” (CAMPOS, 1998, p. 210). É também curioso que Gadamer, que trata de modo tão fundamental a questão da verdade da arte, não tenha dedicado para *A origem da obra de arte* nenhuma atenção especial, apesar de ser clara a influência (sobre isto ver SALLIS, 2007).

sua teoria do estágio estético da existência foi projetada partindo da perspectiva do moral, a quem se tornou patente a impossibilidade de salvação e insustentabilidade de uma existência na pura imediatez e descontinuidade. Por isso, a seu ensaio crítico possui um significado fundamental, pois a crítica à consciência estética apresentada aqui revela tão nitidamente as contradições internas da existência estética que esta é obrigada a ir além de si mesma. (GADAMER, 2012, p. 147/GW1, 101)

O comentário sinaliza a moralidade como cerne do problema que é levantado sobre a dúbia possibilidade do sucesso de abstrações filosóficas no âmbito estético. Isto também pode ser considerado algo extremamente significativo para o fenômeno da compreensão, já que torna patente o fato de que a compreensão deve preceder o fenômeno estético, ou melhor, ser condição prévia deste. A crítica de Kierkegaard à consciência estética é, nesse sentido, a influência mais clara na leitura gadameriana do juízo estético, de modo que em suas semelhanças se torna possível determinar o propósito mais caro da abordagem hermenêutica para o fenômeno da arte, a partir da seguinte consequência:

Na medida em que o estágio estético da existência se mostra em si insustentável, reconhece-se que o fenômeno da arte coloca uma tarefa à existência: em face da atualidade arrebatadora de cada impressão estética, alcançar a continuidade da nossa autocompreensão, que é a única capaz de sustentar a existência humana (*Dasein*). [...] Na verdade, reconhecer a 'caducidade do belo e o caráter aventureiro do artista' não significa uma estruturação ontológica fora da 'fenomenologia hermenêutica' da existência, mas, antes, uma formulação da tarefa de, em face de tal descontinuidade do ser estético e da experiência estética, preservar a continuidade hermenêutica que perfaz o nosso ser. (GADAMER, 2012, p. 147-148/GW1, 101-102)

Ou seja, a experiência estética, mesmo em sua estrita delimitação sensível do fenômeno e sua característica peculiaridade, não é algo à parte da continuidade hermenêutica efetuada na existência, porque “na continuidade da nossa existência suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência. Por isso, em relação ao belo e à arte, importa ganhar um horizonte que não busque imediatez, mas que corresponda à realidade histórica do homem” (GADAMER, 2012, p. 149/GW1, 102). Nesse sentido, se Gadamer reivindica uma experiência de verdade na arte, não há dúvida que é em função da historicidade que sustém a autocompreensão humana que a abrangência de uma “verdade hermenêutica” pode ser filosoficamente

delimitada. Diante disto podemos nos reportar ao modo como Heidegger trata o tema da arte para explicitar uma característica fundamental da abordagem hermenêutica de Gadamer.

*A origem da obra de arte* assinala uma importante retomada da relação entre a arte e o conceito de verdade na filosofia. Em relação a esta obra, Gadamer mesmo reconhece que o “estudo de Heidegger não se limita a dar uma descrição apropriada do ser da obra de arte. É muito mais o seu desejo filosófico central de conceber o ser mesmo como um acontecer da verdade que se respalda nessa análise” (GADAMER, 2007, p. 75). É uma afirmação que se pode reconhecer nas próprias palavras de Heidegger:

A verdade, da qual aqui se fala, não coincide com a que se conhece sob este nome. E ela se atribui ao conhecimento e à ciência como uma qualidade para diferenciar dela o belo e o bom, que valem como os nomes para os valores dos procedimentos não teóricos. A verdade é o desvelamento do sendo enquanto sendo. A verdade é a verdade do ser. A beleza não aparece junto desta verdade. Quando a verdade se põe na obra, ela aparece. O aparecer é – como este ser da verdade na obra e como obra – a beleza. Assim, o belo pertence ao acontecer-se apropriante da verdade. Não é somente relativo ao gosto e pura e simplesmente como objeto dele. O belo reside na forma, mas apenas pelo fato de que a forma um dia se iluminou a partir do ser como a entidade do sendo. (HEIDEGGER, 2010, p. 207)

Nas entrelinhas da passagem também é possível reconhecer a referência ao modo como Kant aborda a questão da beleza, mas num sentido que não a reduz ao domínio do juízo de gosto relativo ao sujeito. A beleza aqui está posta como atributo da forma mas ao passo que a forma é reconhecida através do modo ontológico de existência dos objetos. Essa verdade, então, é relativa ao ser e a forma é a maneira pela qual o ser se desvela. A beleza pode ser então o resultado deste desvelamento da verdade e, por esta razão, é a verdade que “antecede” ou é “condição” da beleza.

Heidegger, no entanto, não elabora junto ao seu discurso para a arte qualquer referência ao problema da moralidade. Nesse sentido, aquilo que encontramos em Gadamer sobre o assunto se trata de um passo a mais e, na verdade, necessário, ao menos enquanto a sua questão for conduzida em vista da hermenêutica voltada à compreensão do sujeito.

Podemos rapidamente explicar a razão desta diferença a partir do modo como a hermenêutica filosófica se posiciona em relação à *Hermenêutica da Faticidade*.

Daquilo que Heidegger havia proposto na obra, Gadamer assume para o seu próprio projeto hermenêutico que “a nova redução da filosofia às experiências básicas da existência humana que era preciso explicitar” (GADAMER, 2002, p. 550/GW2, 483). No entanto, se Heidegger “tinha projetado em sua antiga preleção a filosofia como a possibilidade de o ser-aí 'vir a ser e ser para si mesmo de maneira compreensiva', o que está em questão para Gadamer é transformar o ser-previamente-dado do ser histórico na 'base ontológica' do pensamento filosófico” (FIGAL, 2007, p. 24). Portanto, se Gadamer, assim como Heidegger, percorre uma abordagem ontológica para tratar da verdade da arte, mas se além disso a sua ontologia é plasmada no ser histórico, então a verdade da arte terá que ser constituída pela historicidade. Disto podemos retomar a relação de Gadamer com o juízo estético para perguntar: o que vem a ser a historicidade para a verdade da arte?

Ao fim de *Verdade e Método*, Gadamer retoma mais uma vez a sua discussão com Kant dizendo que

a determinação kantiana fundamental do prazer estético, como um gosto isento de todo interesse, não somente se refere ao fato puramente negativo de que o objeto desse gosto não seja empregado como útil nem desejado como bom, como também significa que, positivamente, a “existência” (“*Dasein*”) não pode acrescentar nada ao conteúdo estético do prazer, à “pura contemplação”, precisamente porque o ser estético é apresentar-se. Somente a partir do ponto de vista moral é que se pode encontrar um interesse pela existência (*Dasein*) do belo [...]. A questão é, naturalmente, até que ponto podemos assumir que essa constituição do ser estético tenha como consequência real que ali não se poderia procurar a verdade, porque ali não se conhece nada. (GADAMER, 2012, p. 629/GW1, 492)

A passagem, se considerada como a síntese da crítica efetuada por Gadamer à estética de Kant, demonstra o que vem sendo elucidado – a leitura gadameriana do juízo estético, e sua parcela de censura à abordagem de Kant, é especialmente voltada a afirmar que a experiência do belo e da arte, embora certamente afastada da cientificidade e da conceitualidade, deve sim ser considerada como uma forma de conhecimento de um domínio próprio. Mas isto não quer dizer que Gadamer propõe, como efeito da sua crítica, um abandono ou afastamento do resultado kantiano para o gosto; quer dizer que só o jogo da compreensão, ao interagir com o domínio formal da obra de arte, possibilita a configuração de dados sensíveis para que a reflexão do gosto possa ser efetuada. Se a compreensão, de certo, não anula a assertividade da

perspectiva kantiana da beleza, ao menos exige uma ampliação, ou até mesmo uma “complexificação”, do significado da experiência estética. Pois é a transformação que ocorre com a experiência estética – especialmente se nela acompanham conteúdos extra-estéticos (beleza aderente de Kant) – que, dada sua singularidade, demonstra o apreço por toda significabilidade do belo em meio à continuidade hermenêutica da compreensão. A arte, enquanto portadora de uma beleza que sempre está mesclada à experiência de finitude da vida humana, promove essa transformação no saber do sujeito ao fazê-lo refletir a projeção da universalidade da beleza sobre a condição da finitude da vida e da experiência humana. Portanto, a melhor forma de afirmar o que é a verdade da arte para Gadamer, é assumir que a experiência da beleza, tal qual exposta na perspectiva de Kant, deve também ser considerada como verdade.

Ora, se considerarmos o conceito de verdade avigorado desde os primórdios da filosofia, veremos que sua formulação basicamente se dá através de uma lógica particular de conceitualidade e com os critérios predominantes da sua determinação sempre voltados à abstração e universalidade. É difícil, portanto, definir qualquer outra noção de verdade senão pela via contrária desta forma tradicional do conceito. Para Schmidt, esta “segunda via, desde a terceira Crítica de Kant, tem se esforçado para encontrar e definir sua própria trajetória filosófica. O momento mais decisivo deste fim veio [...] na formulação de Gadamer da sua hermenêutica filosófica que marcou o momento em que a alternativa aberta por Kant veio à tona” (SCHMIDT, 2011, p. 41). Em outras palavras, Schmidt sugere como “verdade” na terceira Crítica aquilo que Kant julga ser o fundamento do juízo estético, a saber, o sentimento de vida (*Lebensgefühl*) que define o belo. Este

é um sentimento de tal força que se anuncia a si mesmo como irrefutável e atraente, na verdade, é tão forte que ele só pode ser entendido como universal e necessário, isto é, como *a priori*. Em outras palavras, este sentimento de vida precisa ser chamado verdade; mais ainda, ele é uma verdade tão elementar que a nossa compreensão do sentido original e profundo da verdade deve começar com este sentimento (SCHMIDT, 2011, p. 44).

O ponto que chama a atenção nesta interpretação é que, se levarmos a termo suas consequências maiores, teremos uma releitura da obra kantiana que contém, de modo germinal, aquilo que a hermenêutica filosófica tem em vista afirmar – uma

noção da verdade que é própria do saber humano-histórico, porque impossível de ser dominada pelo campo da metodologia científica. Como diz Schmidt,

Kant mostra que esta revelação da vida é tão firmemente alojada em um sentimento que ela não pode ser conhecida por qualquer razão teórica que pode ser científica, também não pode ser traduzida para a linguagem conceitual. Este sentimento, pela virtude da sua natureza ligar-se a própria vida, não é apenas independente do conceito, ele ativamente *resiste* a qualquer relação à linguagem conceitual e à medida da razão teórica – ele permanece inelutavelmente uma revelação estética e assim precisa aderir à lógica peculiar da estética (SCHMIDT, 2011, p. 44).

Em vista da leitura gadameriana do juízo estético, esta verdade é plasmada junto à historicidade humana no caso da beleza na arte porque através do belo artístico a força deste sentimento não é perdida em um jogo fugaz, mas é aderida ao mundo humano-histórico que se apresenta pelo conteúdo da obra. É, portanto, uma tarefa hermenêutica ao que cabe à integração do significado que este sentimento ganha em meio à expressão humana. Qualquer incompatibilidade da perspectiva gadameriana para a fundamentação transcendental da estética, então, se limita em não admitir que o juízo de gosto possa ser tomado como puramente estético se este sentimento encontra seu maior significado enquanto uma experiência relevante para a compreensão. A historicidade para a verdade da arte é, portanto, a dependência deste sentimento em relação à continuidade da compreensão, e o belo pode ser visto agora – na medida que é marcado por este sentimento – como experiência de verdade que conserva a historicidade.

Por fim, podemos estabelecer aqui a dimensão mais ampla das limitações de uma abordagem hermenêutica para a arte e da motivação da crítica à subjetivação da estética. Isto nos dá condições de, nas etapas seguintes, aprofundar a tensão filosófica que define a perspectiva estética e hermenêutica da música. Mas, ao invés de darmos uma continuidade imediata à discussão da leitura gadameriana de Kant, vamos primeiro aprofundar a posição metodológica que a arte musical pode assumir diante do nosso problema, com o intuito de forçar a discussão filosófica acompanhar a especificidade da forma musical.



### 3 CONSEQUÊNCIAS DA CRÍTICA DE GADAMER À ESTÉTICA DA MÚSICA

#### 3.1 A arte musical como o belo jogo das sensações do ouvido

Para Kant a beleza da arte é a representação bela de alguma coisa, ou seja, é preciso se ter em vista algum conceito daquilo que seja a apresentação artística em questão, pois, diferentemente da beleza natural, que é bela por si só, a arte só encontra beleza com um ajuizamento que leva em conta a perfeição da sua forma. Todavia, para que isso aconteça, deve existir um conceito que dá o fundamento para o correto ajuizamento daquilo que um objeto da arte deva ser. Em outras palavras, é necessário determinar um conceito para cada tipo de bela arte que permitirá iluminar o entendimento daquilo que pode ser caracterizado como a sua forma sensível. É no §51 que Kant apresenta uma possível teoria<sup>17</sup> da divisão das belas artes, ressaltando que “pode-se em geral denominar a beleza [...] a expressão de ideias estéticas, só que na arte bela esta ideia tem que ser ocasionada por um conceito do objeto” (KANT, 2012, p. 178 /B204). Ao longo desta seção nós vamos analisar a relação que Kant estabelece entre a forma da música e a sua possibilidade de expressar ideias estéticas.

Devemos, então, iniciar explicitando que uma ideia estética é

uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades do conhecimento. (KANT, 2012, p. 174/B197)

Bem observa Nachmanowicz que “não está explícito o modo como uma ideia estética se apropria do entendimento a 'dar o que pensar' sem que haja de fato um pensamento” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 146). Uma consequência desta falta de clareza de Kant é que ele “neste momento ampara-se mais na fenomenologia do que na teoria, e designa através do termo 'ideias estéticas' e da expressão 'dar o

<sup>17</sup> Kant explicita em nota: “O leitor não ajuizará este projeto de uma possível divisão das belas artes como uma teoria proposital. Trata-se apenas de uma das muitas tentativas que ainda se podem e se devem empreender” (KANT, 2012, p. 179/B204, nota). Isto não só indica que há a possibilidade de avanço para além das considerações de Kant, mas que devemos fazê-lo. Também relativiza as considerações de Kant sobre a música, de maneira a tornar mais crível uma defesa em seu favor.



que pensar' um fato despertado por objetos da arte" (NACHMANOWICZ, 2015, p. 146). Nós precisamos expressar de um modo mais satisfatório esta possibilidade da arte, e em especial da música, despertar uma experiência de caráter peculiar. E como interessa averiguar possibilidades de conciliação entre o fenomenológico e o teórico, então o primeiro passo a ser dado é em relação ao estabelecimento do aspecto da apresentação (*Darstellung*) da arte como campo mediador desta tensão. Logo, tendo em vista que o belo na arte é resultado da expressão de ideias estéticas associadas ao conceito da sua forma, aprofundar a questão da apresentação da arte musical é submeter o seu conceito de forma à efetividade da sua apresentação. Para isso, é possível assumirmos como ponto de partida a própria teoria de Kant.

A música é definida por Kant como a arte do "belo jogo das sensações do ouvido", que "não pode concernir senão à proporção dos diversos graus da disposição (tensão) do sentido [a audição] ao qual a sensação pertence" (KANT, 2012, p. 183/B211). A primeira vez que Kant vem a expressar esta definição para a forma do objeto de sentido que é a música está no §14 – também ali ele já expõe como deve, ao seu ver, ser ajuizada a música enquanto um modo de beleza. Enquanto matéria empírica a música é um jogo de sensações auditivas no tempo, mas é apenas a sua composição o objeto de uma reflexão formal, quer dizer, de seu juízo de gosto puro que, por sua vez, não possui nenhuma sensação enquanto matéria de juízo estético. Esta é uma diferença importante para Kant e uma questão demasiado delicada de tratar diante do fenômeno musical.

Justi explica esta diferença dizendo que "no nível da pura sensação a forma não chega a ser considerada", isso porque "numa experiência musical do agradável a simplicidade da estrutura pesa menos que o conjunto das sensações proporcionadas pela música. A questão central é saber se o meu prazer está fundamentado só em sensações ou em algo mais" (JUSTI, 2010, p. 94). Em relação a isso, a perspectiva de Kant é tão "purista" que chega ao ponto de considerar que as qualidades do som de um instrumento e da produção sonora de um músico não são fundamentais para a experiência da beleza<sup>18</sup>. Ele deixa bem claro que se

<sup>18</sup> Kant não pode ser questionado ao expressar, como segue, que a qualidade sonora apenas torna mais nítida o delineamento da forma musical, quer dizer, ela não "compensa" falhas formais. Contudo, é curioso que ele não perceba a qualidade sonora como algo de fundamental para a apresentação da forma, como se a forma pudesse, de fato, ser autônoma da realidade empírica da música, capaz de determinar "objetivamente" o modo como somos afetados. Este é um exemplo nítido das afirmações de Kant que, por vezes, soam "absurdas" para músicos.

a pureza [...] dos sons, mas também a multiplicidade dos mesmos e o seu contraste, pareçam contribuir para a beleza não quer significar que elas produzam um acréscimo homogêneo à complacência na forma porque sejam em si agradáveis, mas somente porque elas tornam esta última mais exata, determinada e intuível, e além disso vivifica pelo seu atrativo as representações enquanto despertam e mantêm a atenção sobre o próprio objeto. (KANT, 2012, p. 67/B42-43)

Afim com tal passagem Martins expõe que, “para a beleza musical, os sons só podem contribuir quando são capazes de intensificar a satisfação com a forma”, ou seja, “Kant considera que as sensações de som podem ser belas se forem puras, temos que nesse caso elas podem ser elementos relativos à forma como algo a ser comunicado universalmente por oposição às qualidades das sensações mesmas” (MARTINS, 2010, p. 82). Nota-se, assim, um total alinhamento destas considerações da forma musical para com os princípios do juízo estético, o que denota a coerência da reflexão kantiana quando trazida às peculiaridades da arte.

Este mote kantiano de que o essencial para toda arte bela consiste na forma possui um desdobramento que é central para as suas considerações sobre o valor estético das belas artes, pois, neste caso onde há ajuizamento da forma, o “prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito para ideias” (KANT, 2012, p. 185/B214), e

se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em relação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, [...] elas, então, servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos tanto mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio. (KANT, 2012, p. 185/B214).

Convém lembrar que isto remonta ao contexto do ideal do belo, que, para Kant, só pode ser esperado da figura humana pelo fato de que esta é expressão do moral. Neste sentido, só pode ser esperado da beleza aderente uma capacidade própria para a articulação de ideias estéticas que sejam inclinadas à ideias morais. Disto surgirá um problema para a música visto que a sua natureza formal não parece ser apta a referir-se claramente à figuras ou conceitos. Como explica Duarte, a perspectiva de Kant em relação à música “ênfatica um ponto de vista sobre essa arte bastante conhecido dos filósofos desde a Antiguidade, [...] segundo o qual a

arte dos sons não é nem pode ser figurativa” (DUARTE, 2010, p. 286); como são, por exemplo, as artes visuais e a literatura. É uma questão que remonta àquilo que apresentamos ainda no capítulo inicial, sobre a predominância da *mimesis* para considerações estéticas, tão comum ainda na época de Kant mas que, pela sua própria estética, se mostraria insuficiente para o terreno da beleza e da arte.

Ora, a falta da capacidade mimética da música pode suscitar uma atribuição à música simplesmente como uma beleza livre. Ou seja, que a música não pressupõe qualquer representação pelo seu objeto, diferente da beleza aderente, condicionada, porque se refere ao objeto que é compreendido sob o conceito de um fim particular “mediante o que unicamente seria limitada a liberdade da faculdade da imaginação, que na observação da figura por assim dizer joga” (KANT, 2012, p. 71/B50). Exemplos majoritários da beleza livre para Kant são plantas e animais, mas “também se pode computar como da mesma espécie o que na música denomina-se fantasias (sem tema)<sup>19</sup>, e até a inteira música sem texto” (KANT, 2012, p. 71/B41), ou seja, toda música instrumental<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Quando Kant menciona “música sem tema” surge um ponto delicado para a argumentação da possibilidade da beleza aderente na música, este é saber até que ponto Kant menciona “fantasia (sem tema)” consciente de que tal gênero musical costumava prescindir de uma organização temática altamente elaborada, como o caso da fuga ou da sonata. Tal gênero se aproxima mais da improvisação do que da composição. A dúvida se torna maior quando numa sequência posterior (KANT, 2012, p. 188/B220) onde se aborda a teoria dos afetos em música como a apresentação própria de ideias estéticas da música, Kant usa novamente o termo “tema”, mas, desta vez, aparentemente sem nenhuma intenção de se referir ao desenvolvimento motivico. Segundo a interpretação de Nachmanowicz, “está assente no som a capacidade em traçar formalmente um afeto, como a montagem de um esquema da imaginação, e é nesse sentido que Kant falará de um *tema* musical não enquanto uma célula de percepção lógica, mas enquanto aquilo que constitui o arranjo do *esquema* de um afeto, ou seja, um elemento ainda aconceitual” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 156).

<sup>20</sup> Não se pode dizer que a consideração de Kant é indevida, mas fica evidente o seu condicionamento histórico. Como diz Nachmanowicz, “a música instrumental do período clássico não poderia fornecer aderência à prática artística, tendo em vista que a sua matéria não se comportava habitualmente nem como imagem nem como signo de outros objetos, e a sua formalização também prescinde de tais conexões imitativas” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 146-147). Por outro lado, como mostra Videira em relação à recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical da época, “através dos textos de estética musical alemã em torno de 1800 pode-se notar claramente, por um lado, a influência marcante das teses apresentadas por Kant em sua terceira Crítica e, por outro lado, uma tentativa de conceder à música uma certa dignidade e valor perante as demais artes” (VIDEIRA, 2010, p. 186). Kant, de certo, não imaginava que sua consideração da música como uma beleza livre acabaria por estimular a discussão da natureza artística desta arte, e que, após poucos anos, ela ocuparia para diversos autores do romantismo o posto mais alto na hierarquia das artes. Pois se com “a música configura-se uma atividade *aconceitual*, uma nova perspectiva se abriria, e esse foi o caso. Sendo um fenômeno meramente sensível, poderia despertar um juízo estético puro, como se sabe, um juízo onde a sua finalidade é sem a consecução de um fim” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 148). Em outras palavras, esta espécie de “beleza pura” que é a música instrumental não seria mais vista com algo insuficiente ou simplesmente vago pelos românticos, mas sim como a manifestação máxima do espírito na arte.

Pode parecer que isto fundamenta o momento posterior quando, no parágrafo §53, se avalia o valor estético que cada bela arte possui em comparação com outra – problema que gera a parte mais densa dos comentários da terceira Crítica sobre a música. Para compreender o sentido dos comentários a este respeito, vale assinalar o que Kant diz sobre a poesia, visto que lhe concede a posição mais alta dentre as belas artes. Na sua justificativa é exposto o critério que o faz considerar o ápice da expressão artística:

ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, a qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a ideias. (KANT, 2012, p. 185/B215)

Após uma breve comparação da poesia com a eloquência, Kant comenta: – “*se o que importa é o movimento do ânimo*, eu poria aquela que entre as artes elocutivas mais se lhe aproxima e assim também permite unificar-se muito naturalmente com ela, a saber, a arte dos sons <TonKunst>” (KANT, 2012, p. 187/B218). A semelhança da música em relação à poesia está na sua capacidade de movimentar o ânimo, mas, pelo fato de aparentemente não permitir aderência, logo, não permitir um conceito como fim aparente, ela não promove a cultura como a poesia. “Embora ela fale por mera sensações e sem conceitos, por conseguinte não deixe para a poesia sobrar algo para a reflexão, ela contudo move o ânimo de modo mais variado e, embora, só passageiro, no entanto mais íntimo; mas ela é certamente mais gozo do que cultura” (KANT, 2012, 187-188/B218-219). Como se vê, aqui está ressaltada uma qualidade distinta da arte musical que, no entanto, é seguida pelo inverso desmerecimento desta mesma qualidade. As razões de Kant são claras: em função de sua própria natureza formal, como um jogo de sensações no tempo, a música permite apenas impressões transitórias.

Não obstante, ele formula algo específico para a natureza da forma musical ao considerar que o aspecto mais interessante da música reside no fato de que “cada expressão da linguagem possui no conjunto um som que é adequado ao seu sentido; que este som mais ou menos denota um afeto do falante e reciprocamente também o produz no ouvinte” (KANT, 2012, p. 188/B219). Pois, “como a modulação

é por assim dizer uma linguagem universal das sensações compreensível a cada homem, a arte do som exerce por si só esta linguagem em sua inteira ênfase, a saber, como linguagem dos afetos” (KANT, 2012, p. 188/B219). Aqui se mostra em que consiste ideias estéticas próprias da arte musical – é pela linguagem dos afetos que a música

comunica universalmente segundo a lei da associação as ideias estéticas naturalmente ligadas a ela; mas que pelo fato de que aquelas ideias estéticas não serem nenhum conceito e pensamento determinado, a forma da composição destas sensações (harmonia e melodia) serve somente de forma de uma linguagem para, mediante uma disposição proporcionada das mesmas [sensações] [...] expressar a ideia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos, conforme a um certo tema que constitui na peça o afeto dominante. (KANT, 2012, p. 188/B219-220)

Nas observações do §54 Kant retoma mais uma vez a questão dos afetos em música – o “jogo livre de sensações (*que não tem por fundamento nenhuma intenção*) deleita, [...] esse deleite pode elevar-se até o afeto” (KANT, 2012, p. 191/B223, grifo nosso). Caso específico do jogo dos sons que “exige simplesmente a alternância das sensações, cada uma das quais tem a sua relação com o afeto, mas sem o grau de um afeto, e desperta ideias estéticas” (KANT, 2012, p. 191/B224). Isto mostra que para Kant a música é uma espécie de jogo com ideias estéticas onde nada é pensado, e que tem o fundamento de seu deleite unicamente na alternância de sensações. A sua vivificação é, por assim dizer, simplesmente corporal. Em função de tudo isto, por fim, Kant expõe a sua opinião acerca do valor estético da música:

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 (assim como talvez o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo a sua amenidade), porque ela joga simplesmente com sensações (KANT, 2012, p. 189/B220-221)

Para Kant, estas sensações que a música provoca conduziriam à ideias indeterminadas e, além disso, à impressões transitórias, sendo este, sem dúvida, o seu principal incômodo para permitir uma percepção da música como uma arte capaz de cultura. Ou seja, o maior problema é que estas ideias estéticas da música

não são capazes de aproximação com as ideais morais; como fazem, por exemplo, no caso da poesia e da pintura que figuram o ser humano.

Observando o ponto de vista de Kant especialmente por este viés, pode-se dizer que a questão redundante no fato de que, sendo o juízo estético uma complacência na forma, nota-se a dificuldade peculiar no juízo da forma da música porque só por meio de muitas sensações que se pode julgar-la, e nesse sentido, aquilo que denomina-se aqui como “forma” possui sua efetividade através desse jogo das sensações que permanece como possibilidade apenas enquanto uma intuição empírica. Mesmo ao considerar a composição como fator determinante para o juízo da forma musical, o problema permanece na medida em que esta só pode ser apresentada performaticamente.

Mas nos vimos ainda no primeiro capítulo a limitação da concepção kantiana para a forma da música, de modo que ao considerá-la simplesmente como sensação sonora, sem um princípio de ordenação próprio e capaz de dar inteligibilidade para a configuração da forma musical, o próprio processo da “composição” – que vale para o juízo de gosto kantiano – seria impassível de reflexão. Naturalmente, o ponto de vista de Kant ainda permanece válido se essa ordenação formal não for capaz de se referir à nada mais do que afetos, porque afetos não são pensamentos. Mas o nosso exemplo musical prestou, nesse quesito, uma importante ilustração ao mostrar como é difícil admitir que a forma musical, quando associada a conteúdos extra-musicais – mesmo ao ter apenas como efeito estético afetos ou sentimentos – não é elaborada em vista de um sentido que ultrapassa o estético. Isso exige que procuremos agora por uma explanação mais justa para a forma e a experiência musical.

### **3.2 Condições para a forma musical ser julgada como beleza aderente**

Quais são as possibilidades de contra-argumentação ao desprestígio da arte musical para a cultura? Kant mesmo diz que se o critério de valor de uma bela arte for a sua capacidade de vivificar o ânimo, então para a música seria reservado um alto posto. O problema está no fato de que esta vivificação do ânimo, no caso da música, por si só não é capaz de se associar a nenhum conteúdo além de afetos e oferece (dado que de afetos não procedem pensamentos) pouco ao cultivo do ânimo. Para

superar esta visão estreita, é necessário desenvolver o argumento tendo em vista: 1) mostrar que não são apenas sensações que estão em jogo na experiência musical, ou melhor, que as sensações podem ser referentes a um “conteúdo” extra-musical a ser absorvido; e 2) mostrar de que modo este conteúdo possibilita cultura ao ânimo, partindo da concepção de que a música é um jogo de sensações do ouvido. Insere-se ainda nestes dois pontos a questão das sensações serem oriundas da forma que, por sua vez, precisa ser suficientemente “específica” na referência ao seu conteúdo. Assim, o que aqui segue consiste em apresentar ressalvas à opinião de Kant de que a música não oferece praticamente nenhuma cultura ao ânimo por lidar apenas com sensações e não com conceitos. Basta mostrar que as sensações suscitadas pela música não se resumem a “ideias indeterminadas” e que as impressões que tais sensações causam não são simplesmente “transitórias”. Em outras palavras, visto que todo o descrédito à música é em função da impossibilidade de determinar o seu conteúdo temático (ausência de aderência), é preciso mostrar, diferente do que Kant sugere ser o caso, que o seu jogo de sensações pode ter como fundamento alguma ideia a ser comunicada.

A maneira mais direta de abordar a possibilidade da beleza aderente para a música, a partir das considerações do próprio Kant, é mostrar que as ideias estéticas alcançadas através da música, embora possam ser grandemente caracterizadas por afetos, não necessariamente se limitam a eles. Temos em conta que, “diferente das demais artes, a música é a única a ter a sua ideia estética esmiuçada e explicitada em uma definição. O que indica que Kant teve uma preocupação especial com a música, a despeito das falhas fenomenológicas que levaram a música a uma qualificação apressada enquanto beleza livre” (NACHMANOWICZ, 2015, p. 154). Como é da natureza da nossa investigação usar um caso musical específico, vamos também retomá-lo para a nossa argumentação.

Convém iniciar assinalando novamente que

a ideia estética não é somente livre de determinações conceituais, quer do entendimento, quer da razão, mas expressa positivamente, 'o não-nominável'. A forma de uma ideia estética apresentada numa obra de arte é, portanto, diferente da forma de um objeto belo da natureza dada na percepção. Esta última remete aos conceitos de entendimento; a primeira, àquilo que excede radicalmente todos os conceitos e todas as palavras (LOPARIC, 2010, p. 49-50).



Ainda assim, a ideia estética é capaz de se vincular à ideias morais de modo que a beleza, enquanto expressão das ideias estéticas, possa tornar-se significativa para a compreensão. Mas a maneira como isto acontece em cada arte particular não é indicada e tampouco sugerida tanto por Kant quanto por Gadamer. Se desejamos avançar nesse quesito, então precisamos aprofundar a noção de como a forma – no nosso caso a forma musical – é o meio de apresentação de ideias estéticas.

Um dos motivos de êxito da tradição da música instrumental no ocidente se deve ao amadurecimento histórico da elaboração de processos composicionais da forma musical que promovem o jogo de expectativa no ouvinte. São as relações das diferentes disposições sonoras da escala musical e as suas respectivas tensões que possibilitam o reconhecimento de padrões, de modo que todos os efeitos dinâmicos de estabilidade e instabilidade da forma ganhem eficácia pela própria similitude e discrepância dos padrões sonoros empregados<sup>21</sup>. Disto surgem regras próprias de funcionamento da forma musical de determinada peça, regras que são explícitas em maior ou menor medida. Logo, por via de regra, é preciso reconhecer que *um efeito musical específico somente ocorre por meio de relações formais dos sons*.

Ora, toda obra musical se constitui pelo conjunto de indicações objetivas sobre o que fazer e como fazer, onde, naturalmente, se inclui quais notas devem ser tocadas e como devem ser tocadas. Todavia, qualquer jogo de sensações pode almejar estar ligado a algum sentido desde que a sua configuração for o resultado organizado de parâmetros idiomáticos que possam assumir referência para com algum conteúdo extra-musical. Isto pode ser reconhecido, entre tantos outros exemplos, em *Royal Winter Music* de Hans Werner Henze. Notemos o breve comentário do compositor em relação a sua obra:

Minha ideia de desenvolver música a partir do monólogo “Agora é o inverno do nosso descontentamento” de Ricardo de Gloucester, e de gerar mais música deste material, foi concebido durante a década de 60. [...] Os personagens desta peça entram através do som da guitarra como se este fosse uma cortina de teatro. Através de máscaras, vozes e gestos, eles nos falam de grande paixão, de ternura, tristeza e comédia: estranhos eventos na vida das pessoas. Nesses eventos, as sussurrantes vozes dos espíritos estão mescladas. O epílogo é dito por Oberon, pacificado e reconciliado, como se a natureza tivesse sido sujeitada ao homem. (HENZE, 1976, p. 3).

<sup>21</sup> Temos por base aqui a clássica teoria de Meyer (1961).



Assim, devemos esperar que os elementos musicais da composição se use de combinações formais diferentes para a representação musical dos personagens dentro da diversidade de ideias distintas a eles associados. Quer dizer, o contraste dos traços dos personagens devem se transformar em contrastes formais para com o jogo dos sons na forma musical; o que, de fato, ocorre em *Royal Winter Music*.

Devemos lembrar, assim, que o Oberon de Henze nos ofereceu um problema de interpretação, não apenas em relação àquilo que captamos para com o texto de Shakespeare, mas principalmente em função do seu momento final que suscita uma ideia exclusivamente a partir das relações formais do texto musical. Ou seja, na sua forma musical há uma relação – da nota presente no início e no fim de *Royal Winter Music* (fá) e no acorde que conclui a primeira sonata (EMb9) – que, dado o contexto e o modo como é apresentada, possivelmente indica um sentido de desacordo com o “final feliz” de *Sonhos de uma noite de verão*. Daí que o compositor não conclui Oberon simplesmente com a representação musical da promessa de felicidade para a vida humana, porque acrescenta-lhe um novo conteúdo ao colocar tal promessa em dúvida. Ora, pode se ter acesso a esta “imagem” através do reconhecimento de um sentido extra-musical que a forma musical permite identificar; pois a impressão estética que se tem do acorde vai ao encontro das noções que podemos conceber a partir do conteúdo prévio do texto de Shakespeare e da contraposição que a obra musical faz a este conteúdo por meio das suas relações formais. Logo, afirmamos que *um sentido extra-musical ocorre quando as relações formais dos elementos musicais assumem, dialeticamente, uma contraposição organizada que coloca em evidência alguma relação do conteúdo extra-musical ao qual os elementos musicais se referem, desde que haja “adequação” da impressão estética à tal ideia*. Mas se essa pode ser uma condição para o ajuizamento da forma musical como beleza aderente, bem como uma concepção mais ampla da presença de ideias estéticas na música, o que, afinal, pensamos sob essa reflexão?

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que nada pode provar, logicamente, a necessidade de determinada combinação de notas significar determinado sentido. Isto, por si só, inibe qualquer determinação necessária do pensamento sob o efeito da forma musical. Logo, a forma musical funciona e se limita, com maior perspicácia, à tarefa de ser um dispositivo capaz de estimular a imaginação (como juízo reflexivo)

de modo produtivo. A imaginação, em sua vez, não encontra “determinação” senão na associação que ela é capaz de efetuar entre a objetividade que o entendimento reconhece nas relações da forma musical e a lógica de um pensamento que sucede de um tema ou narrativa qualquer, mas que é totalmente exterior à música mesma. Pode-se dizer que, na experiência musical, a reflexão procura a sobreposição destes dois fatores de modo que o efeito físico causado pelas sensações da música – se é resultado duma distinção formal da obra – seja um enriquecimento da capacidade de percepção estética que cultiva o ânimo através da imaginação de formas diversas, realizadas na música como um jogo de sensações, para a representação simbólica da existência humana. E, se a impressão estética é resultado de uma relação formal dos sons que encontra a sua razão poética em ser algo indicativo de algum sentido, que extrapola a mera associação de sons, então não é possível reduzir o jogo de sensações musicais à ideias indeterminadas e impressões transitórias pois são elas impressões intencionadas enquanto apresentação simbólica de ideias determinadas. Portanto, naqueles casos em que a forma musical é apresentada com a intenção de ser referente à algum conteúdo extra-musical, não é possível ignorar que, a partir da sua especificidade, sensações de bem-estar ou mal-estar no jogo de sensações musicais não tenha o propósito de representar algo específico ou de ter alguma relação intencional com o jogo estético que delas surge. Sendo assim, se a relação que a forma musical estabelece com as sensações não é uma relação “necessária”, pelo menos é, sem sombra de dúvida, relevante para a compreensão da experiência artística. Deste modo – como define Kant – a música é sim essencialmente um jogo de sensações no tempo, mas desde que pela forma musical venhamos a reconhecer uma indicação de sentido, adequada à sua impressão estética, não é possível negar que o seu ajuizamento seja como o ajuizamento de uma beleza aderente. Esta associação da música para com ideias, portanto, é em vista de uma sobreposição da impressão estética do jogo de sensações para com algum sentido extra-musical que pela forma da música pode ser indicado. Dissemos, então, que um sentido extra-musical ocorre quando a impressão estética e a relação formal concordam para com alguma ideia que não é simplesmente estética, mas que com a forma musical ganha sua expressão, e, assim, torna a música capaz de ideias estéticas além de afetos.

Em segundo lugar, é preciso reconhecer diante do que já foi dito que, no caso

de Oberon, a expressão que se faz através da idiomaticidade da forma musical, visa o inominável dum sentido que promulga a falta de crença ou a dúvida na promessa de felicidade para a vida humana. Mas existem uma série de ressalvas que devem serem feitas em relação a esta afirmação. Primeiro, que a resolução idiomática da obra não encerra uma reflexão “necessária” senão dentro dos confins temáticos da própria obra; pois esta mesma relação formal do acorde “EM(b9)” poderia ser usada para expressar uma associação com questões de outra tematicidade. Segundo, que o aspecto “necessário” desta associação da forma musical e do seu conteúdo extra-musical providencia apenas uma ideia muito geral, de modo que muito daquilo que se pode imaginar ou refletir sob tal ideia não é produto da expressão idiomática de Oberon, mas sim das vivências e considerações do sujeito em sua continuidade hermenêutica. Terceiro, ideias estéticas na música não se limitam aos afetos que a música muito naturalmente é capaz de suscitar, pois a forma musical é capaz de associação para com conteúdos de outra natureza; mas o jogo de sensações, e o movimento que este causa ao ânimo, deve ser condizente ao conteúdo que a forma apresenta. Resumindo os pontos anteriores: é claro que nenhuma expressão verbal satisfaz plenamente aquilo que o final musical de Oberon expressa, de modo que sempre tenhamos que falar da sua leitura de sentido de uma maneira aproximada e indicativa. Porém, na medida que existe a associação deste jogo de sensações ao “aspecto indicativo” da forma musical, a nossa imaginação deve corresponder produtivamente ao estímulo que recebe destas sensações com uma reflexão que já não é mais simplesmente estética, porque passa a ser também hermenêutica diante da possibilidade de sentido que aí se coloca.

Antes de prosseguirmos com a análise convém assinalar que, embora se faça aqui um esforço para não se limitar ao ponto de vista de Kant, é preciso admitir que a determinação da música como uma beleza livre – porque o efeito da sua forma é em princípio apenas um jogo de sensações – não fica aquém da experiência musical mais habitual. Isso porque é realmente necessário que se indique algo para o qual a forma musical deva ser referente para que qualquer processo interpretativo possa ser instaurado. Todavia, para a música também vale aquele princípio de relatividade do ajuizamento da arte que Gadamer assinala como tão fundamental na sua leitura do juízo estético. Por isso, não é preciso delongar a explicação para expor que uma

mesma obra musical pode ser ajuizada das duas maneiras – como beleza livre se não se souber da questão do conteúdo que a subjaz, e como beleza aderente se se levar em conta este conteúdo. Mas ainda que demos razão a Kant, se guiados pela crítica de Gadamer, não podemos reconhecer na beleza livre uma total abstração do significado de sua experiência, de modo que teremos que elaborar também sobre esta concepção um domínio significativo que lhe é próprio, ao menos em relação à experiência musical. Em outras palavras, mesmo a música julgada como pura forma continua significando algo para a compreensão, e temos que tornar claro o que isto é. Daí a pergunta: qual explicação satisfaz uma abordagem capaz de reconhecer na idiomatidade da forma musical a capacidade de representatividade que lhe parece ser própria?

A questão chega em bom momento e nos permite tratar dum aspecto teórico que é fundamental também para a hermenêutica de Gadamer. Trata-se do modo de conhecimento que na experiência da arte vincula a dimensão formal da obra com a necessidade, posta por Gadamer, de uma continuidade hermenêutica da experiência estética. Ora, é claro que quando Gadamer reivindica uma hermenêutica da arte – fazendo da historicidade o sustentáculo da noção de conhecimento e verdade que com a arte se experimenta – ele concede ao modo de ser da obra mesma, ou seja, daquilo que através da sua apresentação vem à tona, uma função determinante para a experiência artística. Essa questão também define a sua perspectiva para o belo e coloca toda a atenção, como faz Kant, para o domínio formal da arte. Mas se uma estética da arte prova este domínio excluindo da sua zona perceptiva a interferência que um sentido particular da obra exerce em sua experiência, de modo inverso, pode-se dizer que na hermenêutica da arte “a mensagem é mais do que o meio, e uma estrita 'autonomia da arte' formalista só pode ser comprada com o custo de sua trivialidade absoluta” (ZAMMITO, 1992, p. 290). Cabe, enfim, expor como Gadamer sustenta esta perspectiva e como isto pode preceder o domínio estético da arte ao estabelecer algo que podemos chamar de jogo hermenêutico.

Para a nossa questão no âmbito da arte musical, como sugerimos a pouco, devemos desenvolver duas perspectivas distintas para este jogo hermenêutico; uma para aquilo que toda forma musical deve significar para a compreensão, e outra para o caso específica da forma musical ser referente a conteúdos extra-musicais.

### 3.3 Uma retomada do conceito de *mimesis* para a arte musical?

Para Gadamer a natureza formal da obra de arte é tal que, se por um lado, ela se caracteriza como um todo já acabado em seus materiais, por outro, esse todo só é apreendido através duma constante (re)construção de seu traços. É justamente essa natureza dual de configuração da arte que permite, em nível mais elevado, o reconhecimento da “identidade” da obra. Gadamer aponta para essa natureza dual da forma:

Por que é que a forma é afinal tão distinta? A resposta é: porque precisamos traçá-la quando a vemos, porque precisamos construí-la ativamente, tal como é exigida por toda e qualquer composição, pela composição gráfica tanto quanto pela música, pelo espetáculo tanto quanto pelas leituras. Trata-se de um constante estar-coativo. (GADAMER, 2010, p. 168/GW8, 117).

Nisto se dá o empenho compreensivo com a obra que “significa antes de tudo levar a termo o movimento hermenêutico constante, que é dirigido pela expectativa de sentido do todo e se preenche finalmente a partir do singular na realização deste sentido” (GADAMER, 2010, p. 169/GW8, 119). Assim, se considera que o problema da unidade e identidade da obra de arte é sobretudo um problema hermenêutico, pois, “como aquele que compreende, eu preciso identificar. [...] Eu identifico algo como aquilo que ele foi ou que ele é e que não é senão esta identidade que constitui o sentido da obra” (GADAMER, 2010, p. 166/GW8, 116).

Sob a esfera destas questões, Gadamer sugere a conveniência de reabilitar o aspecto cognitivo da arte através do antigo conceito de *mimesis*<sup>22</sup>. Sallis menciona que “esta reabilitação pressupõe que *mimesis* não significa mera imitação no sentido de copiar, mas sim imitação como apresentação (*Darstellung*), portanto, como

<sup>22</sup> Para a ontologia da obra de arte de Gadamer, o conceito de *mimesis* cumpre um papel importante na liberação da primazia subjetiva para a experiência da arte. Gadamer diz que “por meio do pensamento estético da modernidade, atentou-se plenamente para a 'parcela do sujeito' na construção da experiência estética. No entanto, a experiência da arte também oferece aquele outro lado, no qual o caráter de jogo enquanto tal do construto, o seu mero ser-jogado, assume o primeiro plano. Para tanto, o antigo conceito de 'mimesis' continua sendo a base propriamente dita” (GADAMER, 2010, p. 53/GW8, 90). *Mimesis* também mostra para Gadamer em que consiste o fundamento cognitivo da experiência da arte. Existe, portanto, uma diferença marcante entre a concepção de Gadamer e aquela que tradicionalmente se atribui ao conceito junto ao cenário da estética e filosofia da arte, que basicamente consiste na noção de que o modo de ser da arte não é uma “cópia” de algo outro, mas é sempre uma força indicativa de algo outro que a obra mesma.

reveladora” (SALLIS, 2007, p. 53). Trata-se, desta forma, de um sentido de *mimesis* que convém especialmente para o caso das artes transitórias (entre elas, é claro, a performance musical), pois é o caso onde é mais evidente que “o apresentado (*Das Dargestellte*) encontra-se aí, e esta é a relação mímica originária. Quem imita alguma coisa torna presente o que ele conhece e como ele conhece” (GADAMER, 2012, p. 168-169/GW1, 118), de modo que podemos dizer que a apresentação musical, em sua natureza performática, exige esse tipo de concepção. Mas antes de tratar desta relação específica da *mimesis* com a apresentação musical, façamos um sobrevôo sobre as observações de Gadamer para o conceito para avaliar em que consiste e quais são as consequências da *mimesis* para o jogo hermenêutico da arte.

Esta retomada do conceito de *mimesis* tem, para Gadamer, uma importância muito pontual que é a de colocar as possibilidades do conhecimento da obra de arte – ao que se refere ao seu conteúdo de sentido – a partir da apresentação que a arte, através do jogo estético-formal, promove para a compreensão. A *mimesis* pode se tornar a base do conhecimento que importa para a compreensão porque “o sentido do conhecimento da *mimesis* é reconhecimento” (GADAMER, 2012, p.169/GW1, 119), e a essência da apresentação da arte, desempenhada como imitação, é fazer reconhecer aquilo que ela imita. Como diz Kelly, a

evidência do *status* cognitivo da arte, para Gadamer, é o seu papel central na autocompreensão humana [...]. Todo conhecimento é reconhecimento, e reconhecimento é em última análise *auto-reconhecimento*, embora através da mediação de algo outro que si mesmo. Assim, dizer que a arte é conhecimento é dizer que ela é parte do processo do autoconhecimento humano [...]. Chegamos à autocompreensão pela compreensão de algo outro que nós mesmos, assim como o são as obras de arte. (KELLY, 2004, p. 108)

Se este processo onde experimentamos autocompreensão pela compreensão da arte pode figurar o domínio do jogo hermenêutico na arte, trata-se, então, de uma relação dialética – instaurada entre sujeito e obra, que busca reconhecer o primado da força indicativa para o sentido da obra como a geratriz da experiência artística – aquilo que Gadamer antevê como condição deste *status* cognitivo da arte. Posto que no jogo hermenêutico o jogo estético-formal se apresenta como um meio necessário nesta indicação de sentido, e se o domínio que caracteriza conhecimento na arte é hermenêutico, temos que concluir que esta relação dialética é fonte – como também

condição – da experiência da arte. E se essa experiência precede a experiência estética, a efetividade da estética, na arte, deve ser condicionada a esta condição dialética da experiência artística.

Gadamer diz que “o que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos o nosso interesse é [...] como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GADAMER, 2012, p. 169/GW1, 119). Devemos supor, por conseguinte, que todo reconhecimento está necessariamente voltado para a verdade da obra de arte e que – sendo “imitação” a indicação para algo outro que a obra mesma – essa verdade deverá ser procurada sempre para além do aspecto estético-formal. No jogo hermenêutico importa notar – nas palavras do próprio Gadamer – que

apenas o que é indicado é visado. Ele é apreendido enquanto aquilo que é visado e, com isso, elevado a uma espécie de idealidade. Ele não é mais essa ou aquela coisa visível, mas é indicado e visado enquanto algo. Quando vemos aquilo que alguém indica a alguém, esse é sempre um ato de identificação e, deste modo, de reconhecimento. (GADAMER, 2010, p. 55/GW8, 91)

Para o domínio do jogo hermenêutico, então, fica reservado o reconhecimento daquilo que assegura a identidade da obra, sendo que identidade e reconhecimento estão entrelaçados na medida em que a aparência (estético-formal) da obra de arte não é nada mais que a indicação para a sua identidade. Como no conceito de jogo – onde “os traços de um jogo sempre são apenas um preenchimento das regras, a partir das quais estes traços são compreendidos” (FIGAL, 2007, p. 132) –, também a compreensão da identidade da obra de arte passa por aspectos “objetivos” da forma, percebidos empiricamente sobretudo como um jogo estético, mas que ganha a sua significabilidade última apenas na capacidade de configuração hermenêutica que o sujeito é capaz. Nisto, sentidos contingentes não se apartam do jogo hermenêutico, mas se sobrepõem sempre uma vez mais ao modo de apresentação da obra. Todo o conhecimento que a obra de arte permite, portanto, está diretamente ligado a este movimento hermenêutico que conjuga o fino traço entre a forma e o conteúdo como a unidade identitária da obra de arte, que não é o resultado nem a consequência de uma formulação exterior ao jogo estético da obra, mas é paralelo a este domínio.

Para Gadamer, isto tem um resultado crucial para a estética:



Minha tese portanto é que o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que sabe sobre si mesmo. É uma parte do *processo ontológico da apresentação* e pertence essencialmente ao jogo como jogo. (GADAMER, 2012, p. 172/GW1, 121-122)

Noutras palavras, se o processo ontológico da apresentação tem na *mimesis* a sua condição cognitiva, que nada mais é do que fazer reconhecer, através da forma da obra, o sentido que envolve a sua expressão artística, então a estética também é condicionada à compreensão se a “não distinção estética” mantém um permanente campo de tensão entre a fenomenologia da (re)construção formal da obra diante da continuidade da nossa autocompreensão. Nesse sentido, para a arte “é justamente a indiferenciação entre o modo particular como uma obra é reproduzida e a identidade da obra por detrás da reprodução, que constitui a experiência artística” (GADAMER, 2010, p. 170/GW8, 120). O “encantamento” com a arte se deve ao fato do jogo estético-formal desta permitir a experiência de simultaneidade no sentido que se apresenta à nossa autocompreensão através do jogo hermenêutico.

Podemos agora retomar à relação da *mimesis* com a apresentação musical, e agregar ao que avaliamos anteriormente, em termos de jogo estético e jogo formal, aquilo que acabamos de desenvolver como jogo hermenêutico. Isto significa expor a relação possível que o jogo de sensações da música pode vincular, através da sua apresentação, à compreensão de um sentido que seja reconhecido no próprio jogo formal da música. Na verdade, esta tarefa se divide em dois momentos: teremos que tratar o problema como referente à “beleza livre” e referente à “beleza aderente”. No espaço final deste capítulo, trataremos apenas da maneira geral de ajuizamento da música – beleza livre – e da apresentação da questão que o nosso exemplo musical – Oberon – levanta para a beleza aderente enquanto o belo se referir à moralidade.

Se temos consciência que, para Gadamer, a arte não pode ser destituída dum sentido hermenêutico onde prevalece o processo ontológico da sua apresentação, então, na apresentação da arte musical, ainda que indeterminada para com o que ela se refere objetivamente para além de um jogo de sensações, deve sempre estar presente a expressão da compreensão do intérprete em relação ao manejo mimético do movimento do ânimo. Em Oberon, a apresentação deste movimento estaria atrelado ao seu sentido e indicado mimeticamente através do jogo de sensações



que a sua forma conduz, independentemente da atribuição de sentido que possa se vincular à forma da obra. Podemos assim, sob o ponto de vista hermenêutico, acrescentar precisão às definições anteriores da condição cognitiva ao ajuizamento da forma musical. Um efeito musical específico somente ocorre por meio de relações formais dos sons, e *tanto maior será a sua expressão quanto maior for a imersão da autocompreensão na simultaneidade do sentido que ordena as relações formais da obra e justifica, assim, as suas impressões estéticas particulares*. Isto, por si só, tem que ser válido a toda obra musical desde que em toda obra musical a forma é um meio necessário de expressão. Disto segue que qualquer apresentação mimética, em matéria musical, só pode esperar que a indicação de sentido, seja ele qual for, se dê através do jogo com a forma musical; logo, *a apresentação da forma musical não é nada mais do que uma indicação para o sentido que lhe ordena*. Enfim, o que desta maneira a música pode proporcionar à cultura do ânimo está associado ao estímulo que o seu jogo de sensações produz fisicamente e que deve ser, em vista do prazer ou do desprazer deste jogo estético, ajuizado como significativo junto às associações que a imaginação, em livre jogo, estabelece para com o sentido desta experiência.

O que poderia ser decisivo para a argumentação de Gadamer, em sua crítica ao modo como Kant expõe o juízo estético, é que a imaginação, mesmo em seu livre jogo com o entendimento, para ser produtiva não pode se desvencilhar inteiramente das experiências que constituem a condição de finitude e historicidade humana. Pois é somente pela associação com estas experiências que o jogo estético pode garantir a sua projeção junto à continuidade hermenêutica da existência. Todavia, a isto se acrescenta um complemento importante – a aquisição de cultura estética através da arte está muito proximamente associada ao aprofundamento da compreensão de um sentido adequado à expressão da forma, porque, como vimos em Oberon, ela não é e nem pode ser autônoma em relação à própria compreensão do intérprete. Deste modo, a consideração para com o jogo formal deve preceder qualquer consideração do seu efeito estético<sup>23</sup>, bem como se manter como o primeiro parâmetro “objetivo”

<sup>23</sup> Apesar da nossa conclusão, não podemos deixar de observar que Kant tem razão ao dizer que a música lida mais com sensações do que ideias. Todavia, mostramos que a música não necessariamente se limita ao jogo de sensações e que, além do mais, a perspectiva hermenêutica de Gadamer mostra a impossibilidade da experiência da arte correr ao largo de um vínculo com ideias que são partícipes da historicidade e da condição de finitude. Se a liberdade da imaginação realmente importa para o juízo estético, então o belo musical até mesmo poderia ser considerado

para a consideração do jogo hermenêutico possível à arte musical.

Findam aqui as observações mais substanciais com relação ao papel que a música cumpre no nosso questionamento, mas a consequência destas observações acaba abrindo uma nova pergunta diante do problema que Oberon coloca para as abordagens sobre o belo tanto de Kant quanto de Gadamer. Mesmo admitindo que a experiência da arte, que reside na reflexão do “conteúdo” nela apresentado, precede a experiência estética; Kant e Gadamer entendem que toda a referência do belo está em ser “expressão do moral”, de modo que a manifestação da beleza seja “símbolo da moralidade”. Mas – após explicada a condição de aderência da forma musical – como pode então a forma musical apresentar algo belo que não condiga com o fim feliz do humano? Pois se a experiência da arte – que faz “confrontar o homem consigo mesmo” – diz respeito exatamente a este sentido de Oberon que, após reconhecido, precisa ser colocado como um desafio para a autocompreensão existencial do intérprete, o que é o belo diante da convicção do sentido que diz a ser felicidade apenas uma promessa?

Aqui chegamos à posição mais especial que o nosso exemplo – o Oberon de Henze – pode promover para a discussão teórica do belo em Kant e Gadamer. Esta posição significa o seguinte: por um lado, se o belo jogo de sensações de Oberon, ajuizado como beleza livre, cumpre, não há dúvida, todos os quesitos da “distinção estética”, por outro lado, se ajuizada como beleza aderente, em vista de que o fim da sua forma é dizer que não há felicidade verdadeira para a natureza humana, ainda seria bela arte para Kant? Caso houver a possibilidade de uma dupla avaliação, ou seja, que em função do sentido da obra ocorra a negação da sua beleza, então a questão anterior vai comprovar que o belo não é simplesmente estético – já que a mesma impressão estética permite duas leituras diferentes.

Mas, para chegar ao nosso objetivo último, convém analisar sinteticamente as variantes do conceito de jogo para a arte musical, o que espera de nossa análise a apresentação do conceito em três níveis, a saber: estético, hermenêutico e formal. Nossa investigação daqui por diante deve se beneficiar da exposição realizada até a presente etapa, de modo a elucidar a possibilidade de discussão do conceito de belo musical em sua tensão entre o campo estético e o campo hermenêutico, atenta às

---

a partir da vantagem que a forma musical tem, apesar de manter-se limitada a poucas ideias, em fazer do seu jogo um estímulo maior e mais livre para a vivificação do ânimo.

relações estabelecidas entre o belo e a moralidade na leitura gadameriana do juízo estético.

## 4 DIRETRIZES PARA UMA HERMENÊUTICA DA FORMA MUSICAL

### 4.1 O jogo da arte

Mais uma vez podemos contrapor a perspectiva hermenêutica que define a leitura de Gadamer para os limites do juízo estético, mas agora cientes do problema, intenção e também das consequências que envolvem a leitura gadameriana, para, em seguida – atentos à questão que nos importa do belo com a moralidade – trazer esta mesma questão ao âmbito da arte musical.

Como vimos, tanto Kant quanto Gadamer reconhecem a importância da forma da arte, em seu ajuizamento, ainda que as suas concepções em relação à forma não sejam apuradas ao nível devido. Se temos enfatizado a diferença que caracteriza as perspectivas dos dois filósofos, podemos agora lançar um olhar para a identificação que percorre as duas perspectivas – já que Gadamer, mesmo como crítico de Kant, parece pautar a sua própria discussão da arte com um grande embasamento teórico do juízo estético. Percebemos isso, por exemplo, quando Gadamer diz que

o mero ver o mero ouvir são abstrações dogmáticas que reduzem artificialmente os fenômenos. A percepção inclui sempre o significado. Por isso, procurar a unidade da figura estética unicamente em sua forma e em oposição ao seu conteúdo não passa de um formalismo ao avesso, que, além disso, não pode se reportar a Kant. Com o seu conceito de forma, Kant tinha em mente algo bem diferente. O conceito kantiano de forma designa a construção da configuração estética não frente ao conteúdo significativo de uma obra de arte mas frente ao mero estímulo sensível do que seja material. O chamado conteúdo objetivo, não é, de forma alguma, uma matéria a espera de uma conformação posterior, mas na obra de arte o conteúdo encontra-se sempre vinculado à unidade de forma e significado (GADAMER, 2012, p. 143/GW1, 97-98).

É notável que Gadamer já apresenta Kant aqui a partir da sua própria leitura, visando destacar aspectos de um viés hermenêutico da teoria do juízo estético. Não existe, portanto, nenhuma tensão, ao menos na perspectiva da leitura gadameriana, entre um jogo da arte que se desdobra de modo estético e hermenêutico. Amparado pelo modo de apresentação da *mimesis*, o jogo da arte trata-se essencialmente de reconhecer o fino traço que conjuga a forma e o conteúdo na unidade identitária da obra, que não é resultado nem consequência de uma formulação exterior ao sentido que ela representa, mas é uno com este sentido.

No entanto, Gadamer não concorda com a consequência que Kant vê para o juízo estético enquanto desprovido de verdade e conhecimento. É neste sentido que sua crítica se denomina “crítica à subjetivação da estética”, pois reduzindo o domínio da estética ao simples sentimento do sujeito, fica obstruída a única possibilidade de reconhecer na obra de arte o conhecimento e a verdade de natureza própria à ela. A razão da crítica de Gadamer, portanto, está em redimir à experiência da arte o jogo como um modelo de experiência em que conhecimento e verdade podem vigorar. É possível, deste modo, assumir uma postura crítica como também fazer valer o aporte teórico kantiano na postulação gadameriana de uma importância inerente do jogo da arte para a compreensão humana.

Disto segue que a argumentação de Gadamer, acompanhando o resultado kantiano dum juízo estético pautado na aconceitualidade, desenvolve a sua própria ontologia da obra de arte a partir do modo de ser do conceito de jogo. Para resumir o conjunto de aspectos apresentados por Gadamer para o conceito, podemos citar Schmidt:

Primeiro, jogo não pode ser compreendido se é considerado com referência a um sujeito; isto é, no jogo, o ser humano é descentrado e absorvido no jogo mesmo. Segundo, jogo somente pode ser compreendido como aberto e indeterminado; isto é, ele permanece livre e sempre em questão, sempre um assunto aberto. Terceiro, jogo é um evento e não pode ser compreendido como algo estático; é um evento, um movimento, e só pode ser compreendido como tal. (SCHMIDT, 2011, p. 47)

A finalidade desta concepção do conceito está em apontar que “o jogo não se deixa reduzir a um conceito claro e distinto, mas reenvia a outra coisa que ele tende superar, gira em torno de uma curiosa transcendência, de uma totalidade não abarcável” (ROHDEN, 2002, p. 129). Este é o caso tão evidente da apresentação da obra de arte, que não vê o jogo da sua forma como fim em si mesmo mas como um meio indicativo da sua real proposta de sentido. A impossibilidade de levar a termo uma explicação conceitual deste sentido, no entanto, também caracteriza um tipo de reflexão que, se não pode fazer valer parâmetros lógicos para o pensamento, tem uma importância outra diante da projeção que dela se faz para a compreensão da finitude da existência. Do que interessa disto para a crítica de Gadamer é que, se a experiência estética, neste caso, não pode ser isolada da experiência da arte, todo o

prazer estético do belo experimentado junto ao jogo da arte deve se integrar com a autocompreensão refletida em sua condição de finitude. Em síntese, pode-se dizer que Gadamer “está interessado numa subjetividade historicamente situada em vez de uma subjetividade abstrata, alienada na forma de uma consciência estética” (KELLY, 2004, p. 116); e que, devido à própria natureza do conceito de jogo, busca re-significar a essência da experiência da arte não pelo sujeito da experiência, nem pela simples forma da obra, mas sim pela caracterização fundamental da resistência à conceitualização que coloca o jogo como um termo privilegiado para traçar o que é a experiência no sentido da sua finitude.

Isto visa objetivos maiores na discussão de *Verdade e Método*; como observa Hamm:

Esse modo de introduzir o jogo como algo quase autônomo, independente de qualquer intenção ou atividade subjetiva, baseia-se visivelmente no resultado central da discussão [de Gadamer] [...] da questão da verdade, [...] segundo o qual, para poder formular com sentido esta questão (da verdade da arte), é absolutamente necessário separar a “consciência estética”, enquanto instância de reflexão meramente subjetiva, da “experiência da arte”: só a partir desta experiência – na qual a obra de arte não se apresenta mais simplesmente como simples objeto (de uma reflexão subjetiva), mas como autônoma – o modo genuíno de ser da obra pode ser determinado (HAMM, 1998, p. 22).

Logo, atentos ao fato de Gadamer reclamar a experiência artística como um desafio para a autocompreensão – pois “a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (GADAMER, 2012, p. 155/GW1, 108) –, a melhor maneira de concebermos aquilo que Gadamer antevê ao expressar um jogo da arte, que está em função da verdade da arte, é pela vinculação da experiência artística à transformação que a consciência experimenta ao imbricar a forma da obra (que leva ao prazer estético) com o horizonte de sentido (hermenêutico) que se pode agregar à forma. A verdade da arte pode ser, sob esta perspectiva, o desvelamento do sentido que dá a razão de ser ao construto artístico enquanto um domínio de realização estritamente humano ao que se refere ao modo de apresentação simbólica da sua existência caracterizada como historicidade.

Dito de uma maneira quase que poética, o que o jogo da arte expressa para a compreensão humana através da sua apresentação é que

o homem é habitado pelo pensamento da imensidão e do infinito, vive na agitação do universo, à sombra da morte, nas fadigas do trabalho, nas querelas pela dominação, na felicidade frágil do amor, no jogo que representa. Talvez a mediação sobre o jogo siga um fio que não conduz para fora do labirinto do questionamento, mas, ao contrário, aí nos aprofunda mais profundamente (FINK *apud* ROHDEN, 2002, p. 113).

Pode se considerar com isso que através da arte o homem pode experimentar uma espécie de simulação da sua própria condição existencial, que não só permite “confrontar o homem consigo mesmo”, mas enseja um conhecimento digno de valor para tornar possível vislumbrar a grandeza do horizonte daquilo que dispõe a marca da existência humana no mundo.

Podemos então, a partir da ligação, agora evidente, entre os parâmetros que Gadamer constantemente evoca de conhecimento e verdade para o jogo da arte, retomar a questão do belo em relação à moralidade. Isto pressupõe, evidentemente, que nos limitemos a extrair este problema em sua extensão relativa ao belo artístico; o que vem a exigir, também, que exponhamos a questão como relativa ao domínio formal da arte. Portanto, a demonstração deste problema exige a consecução das seguintes etapas: 1) retomar a leitura gadameriana do juízo estético ao que se refere ao ideal da beleza como modelo de ajuizamento de todo objeto estético e destinado a conceber, sob o cunho da moralidade, a unificação do prazer estético para com o horizonte de sentido da arte; 2) dimensionar a extensão do jogo da música a partir da relevância estética, hermenêutica e formal que apresentamos para o conceito; e 3) avaliar, enfim, a interseção que permite, a partir do conjunto destas variantes do conceito de jogo, revelar no que consiste para a arte musical um domínio próprio de beleza enquanto referente ao jogo da música.

A exposição da leitura de Gadamer do juízo estético e, em especial, da noção kantiana de “ideal da beleza” já foi cumprida nos capítulos precedentes. Recapitula-se apenas que Gadamer afirma existir um interesse para com o ideal da beleza, que permite uma espécie de unificação da sua ideia com o prazer estético. Kant mesmo afirma que somente o homem, que pode determinar os seus fins pela razão, é capaz de um ideal de beleza; de modo que o fim da humanidade deva ser o princípio de ajuizamento da figura humana na ideia estética racional. Em outras palavras, parece isto significar que toda ideia referente ao que é humano, na arte, só pode permitir o juízo de gosto caso condiga com a perfeição humana – o que faz Kant reconhecer a

beleza como uma expressão da moralidade. Mas o ideal da beleza é “uma simples ideia que cada um precisa produzir em si” e não pode, sob esta circunstância, exigir normas ou padrões para parâmetros objetivos da forma da arte. Positivamente, isto pode significar que

se considerarmos que desde a perspectiva kantiana o específico das ideias estéticas, enquanto representações da faculdade da imaginação seja a sua inadequação aos limites do conceito, e ainda que a síntese estética reúna e componha uma multiplicidade numa representação que nada signifique, então entendemos que a acepção de juízo de gosto kantiana indica um interesse não determinado, livre, como seu mais específico produto, e que isso em se tratando da música, pode significar a contribuição de Kant a noções de aparência e de experiência estética, seja qual for o estilo musical, pois não se trata de um belo musical, mas de muitos, e todos pretendentes à universalidade, já que resultam do mesmo processo constitutivo do juízo de gosto. (MARTINS, 2010, p. 89-90)

Mas existe também uma outra consequência que é mais árdua para a devida consideração do belo musical. Pois se o jogo livre das faculdades da imaginação e do entendimento – condição para o despertar do sentimento que garante pretensão de universalidade para o juízo de gosto – só encontra, na perspectiva de Gadamer, força produtiva quando mesclado ao reconhecimento das realidades contingentes que promovem a compreensão do sujeito, então a “síntese estética” não pode ter simplesmente como resultado uma “representação que nada significa”; afinal, ela não pode proceder sem congregação o contingente à experiência estética. Além disso, se o belo somente pode se sobrepôr a ideias que simbolizam a realização humana – e, evidentemente, as obras de arte não se limitam a este sentido – é preciso que exista alguma condição da natureza formal da arte que se mostre como meio para a produção deste sentido. É claro que isto não significa a elaboração de regras para a forma da arte, postas como condição necessária para o ajuizamento da beleza, mas significa que a forma da arte deve ao menos se basear em algum princípio capaz de indicar a *pretensão* de apresentação do ideal da beleza. Em nosso questionamento da arte musical, isto significa perguntar: como transmudar o ideal da beleza para o jogo musical?

Ao final do capítulo anterior, nós solicitamos por uma elaboração do conceito de jogo musical em três níveis: estético, hermenêutico e formal. Nossa reconstrução da leitura gadameriana do juízo estético demonstrou que o nível estético do conceito



de jogo não é significativo enquanto mero jogo de uma consciência estética isolada da dimensão contingente da apresentação da arte. Mas também asseveramos que o jogo formal da música demonstra, em sua idiomaticidade, especificidades para que associações estético-hermenêuticas possam vingar junto à experiência musical. Se nestes dois momentos da presente investigação se depurou isoladamente cada uma das variantes que constituem o jogo musical – estética, hermenêutica e formal –, em decorrência desta análise devemos agora buscar pela exposição que congregue os três modos de jogo em uma única constante expressa como o “jogo da música”. Isto significa buscar, até onde for possível, pela ordenação necessária que faz vigorar a reflexão sobre a experiência musical como um composto estético, hermenêutico e formal, além de justificar o cerne da expressão musical através desta única e mesma constante.

#### **4.2 O jogo da música**

Quando Kant define a música como o “belo jogo das sensações do ouvido” e exige como a matéria referente ao juízo estético, neste caso, somente a composição da forma musical, ele assevera ao seu modo que apenas através do jogo formal a música é capaz de ser objeto do juízo estético. Ele reconhece, assim, na experiência musical, enquanto voltada ao domínio estético, que o estímulo sensível do material sonoro exerce congruência à harmonia das faculdades somente no caso específico em que a música é, de modo deliberado, ajuizada como uma configuração estética referente às qualidades formais que permitem correlação com o prazer estético. Mas se este estímulo é dado como matéria empírica, o prazer estético é apenas referente à reflexão do jogo formal. Segue-se disto que a determinação do prazer estético só pode ser referente ao próprio juízo do sujeito, de modo que nenhuma regra objetiva pode ser traçada visando a apresentação do jogo formal da música como desejosa de um assentimento universal de sua beleza; é apenas o sujeito que, aferindo sobre a exatidão do seu gosto, vem a exigir o assentimento deste seu juízo.

Nesse sentido, para a expressão do intérprete musical o que deve importar sobretudo é a concordância da apresentação da forma musical que ele leva a termo com este modo de ajuizamento estético da forma; ou seja, é a sua capacidade de

experimentar simultaneidade entre apresentação musical e prazer estético que cria a possibilidade da sua expressão revelar-se como verdadeira. Mas se este processo só encontra “determinação” diante de concepções e experiências subjetivas – que, como foi dito anteriormente, credita uma multiplicidade de aparências possíveis para o belo musical – ainda assim é preciso admitir que a relação que o jogo formal deve assumir para com a concepção do intérprete não é indeterminada. Pelo contrário, o jogo formal precisa atingir um nível de “idealidade” em sua apresentação para que se possa ajuizá-lo como uma composição apta ao prazer estético.

Se, para Kant, o que garante esta idealidade é o ideal da beleza – que “é uma simples ideia que cada um tem de produzir em si próprio e segundo a qual ele tem de ajuizar tudo o que é objeto de gosto” (KANT, 2012, p. 74/B54) –; podemos supor agora, desde que este ideal não pode ser assentado em uma consciência estética alienada da continuidade hermenêutica do intérprete – que o jogo formal da música precisa ser, na idealidade da sua apresentação, o reflexo da autocompreensão do intérprete. Ou seja, como o ideal da beleza depende da compreensão particular do intérprete, pois ele é apenas uma ideia que cada um produz para si, a apresentação da forma musical enseja sempre este ideal. Mas se a idealidade desta apresentação – ao menos para Kant – deve encontrar o seu sentido na “expressão da moralidade”, então *a projeção da beleza pelo jogo formal não pode ser desprovida de relações formais que estabeleçam a revelação de um sentido condizente com a moralidade*<sup>24</sup>. Em outras palavras, o belo para o domínio estético da música só pode ser concebido como a apresentação de um ideal da imaginação, de modo que o jogo musical não pode pretender nenhuma expressão de beleza fora da força de idealidade que o seu modo de apresentação oferece.

Mas desde que uma condição imposta por Kant para o juízo de gosto é nada menos que o ânimo desperto pela força produtiva da imaginação, a reflexão sobre o jogo formal da música, se não pode ser totalmente abstraída da realidade objetiva e contingente que demarca a apresentação musical, também precisa ser acompanhada pelo influxo do jogo hermenêutico. Aqui ainda

<sup>24</sup> Obviamente, nos referimos aqui à possibilidade de uma beleza aderente da forma musical, pois o ideal da beleza só é possível enquanto tal modo de beleza. Não há dúvida que esta condição para a desenvoltura da forma musical é de difícil acesso, ou seja, tornar o belo musical a expressão da moralidade exigiria um trato peculiar da forma musical, o que com muito custo poderia resultar em ideias musicais claras para com este sentido. Mas, como logo se verá, a razão desta asserção não é nada mais do que contrapor tal concepção ao sentido oferecido pela forma de Oberon.

cabe lembrar [...] que na concepção de Kant o jogo dos poderes de conhecimento – embora livre, isto é, livre de qualquer determinação objetiva – continua sendo um jogo com elementos de um conhecimento *possível*, representando assim de modo nenhum (como Gadamer, às vezes, quer nos fazer crer) um jogo arbitrário e livre de representações, sem regras e fora de qualquer realidade 'objetiva', mas, bem pelo contrário, um (outro) modo de experiência – experiência estética – latentemente *sempre ligada* à experiência objetiva fora dela, *mas não determinada* por ela. (HAMM, 1998, p. 26)

A observação de Hamm é precisa no que diz respeito ao fato do jogo estético não ser determinado por nada mais que a reflexão subjetiva. No entanto, a leitura de Gadamer, considerada em seu todo, parece não opor o jogo hermenêutico ao modo da experiência estética (como pode, às vezes, parecer o caso) mas sim fazer notar que o jogo hermenêutico na arte – obviamente sempre paralelo ao jogo estético – completa a ausência característica que marca a perspectiva do juízo estético frente ao ser da arte ao relegar o seu conteúdo em benefício de um puro ajuizamento da forma. A questão de Gadamer, afinal, é que a própria configuração formal que nutre a reflexão do jogo estético não é, de modo algum, um resultado onde fica latente a expressão do conteúdo que está envolto na compreensão da experiência artística. O conteúdo é uno à expressão e o jogo formal – fundamental para o prazer estético – é também uno ao conteúdo, de modo que para a compreensão o prazer estético não se desvencilha da expressão artística.

Para o jogo hermenêutico da música, isto significa que o

o prazer estético se desdobra em outras dimensões, num movimento no qual elementos afetivos e cognitivos remetem uns aos outros numa dinâmica em que descargas afetivas se consomem em ganhos de cognição e realizações cognitivas aquecem nossa receptividade à força dos afetos. Nessa dinâmica, todas as *dimensões* da validade estética são mobilizadas, mas de tal modo que a inteligibilidade de um constructo simbólico [...] não se deixa abstrair do momento expressivo da comunicação estética. Esse momento expressivo não se confunde com a expressão individual nem se esgota na expressão de uma individualidade, ainda que a instância do individual seja ineliminável. (BARBOSA, 2007, p. 33-34)

Desta forma, é importante notar que sendo o prazer estético plasmado a partir da reflexão no jogo formal – erigido em uma idiomaticidade que não pode, enquanto constructo simbólico, carecer de uma expressão própria ao âmbito musical – o jogo hermenêutico deve então inquirir pelo significado que o jogo estético não revela para

este momento de expressividade que o acompanha, e que se caracteriza sobretudo na idiomaticidade do jogo formal.

Ora, isto nos traz de volta à questão de como processos composicionais, que promovem o jogo de expectativa do ouvinte, estabelecem pelas relações formais do seu “idioma” uma capacidade indicativa para esta identidade expressiva que marca a relação entre jogo hermenêutico e jogo formal na música. Naturalmente, isto supõe que estabelecêssemos critérios para o reconhecimento de parâmetros idiomáticos do jogo formal enquanto modos de organização específica de relações formais aptas a vincular expressividade com jogo estético. Enquanto relações formais são aptas a uma abordagem referente ao entendimento, o entendimento parece aqui preceder a imaginação diante da necessidade desta objetividade para com a forma musical; e esta possibilidade para a música é marcada pelo fato de que o seu jogo formal se dá através da temporalidade, de modo que a percepção deve reconhecer sucessões e coexistências<sup>25</sup> de sons musicais de modo determinado e organizado. Nesse caso,

a apreensão de um *evento*, de algo que acontece, exige perceber um estado sucedendo-se a outro no qual não se estava incluído, mas isto apenas não basta para efetuar a distinção pretendida. Temos que recorrer a *irreversibilidade* das sequências de apreensão de estados, isto é, a uma determinação desta ordem que não seja arbitrária. Ou seja, no caso de um evento, ou de uma sucessão temporal objetiva, minha síntese no múltiplo de representações não pode começar em qualquer ponto e prosseguir para qualquer outro [...], mas deve seguir uma ordem que está objetivamente determinada por uma regra que [...] torna necessária aquela sequência de percepções e não outra. (MARQUES, 2010, p. 133)

Para o jogo formal da música isto esboça, talvez, a condição mínima para que o ajuizamento como *composição* seja efetivado. Determinações formais referentes ao desenvolvimento motivico-temático e harmônico podem ser assim contempladas e significadas enquanto processos aptos a garantir uma idiomaticidade particular sob a forma musical que, se equiparados a estados estéticos sucessivos na síntese da experiência musical, podem figurar modelos distintos da expressão musical. Mas isto ainda assim representaria apenas um esforço paralelo ao modo de compreensão do

<sup>25</sup> Os termos “sucessões” e “coexistências” são usados como sinônimos de “melodia” e “harmonia” por Marques (2010). Para o nosso caso, consideraremos-os de um modo mais abrangente por compreender que o termo “sucessões” melhor se emprega ao transcórre do jogo formal enquanto temporalidade, e “coexistências” poder representar toda síntese entre dois ou mais elementos da forma musical, sendo assim um modo de entendimento fundamental para a consideração da forma como uma composição completa.

belo musical; afinal, nenhuma relação necessária entre este entendimento formal da música e o modo de ajuizamento estético do belo pode existir se a imaginação deve preceder o entendimento.

Mas o resultado que devemos extrair desta ação do entendimento para com a forma musical é outro: se a temporalidade do fenômeno musical cinde a reflexão do jogo formal em sucessões e coexistências, de modo que a “composição” só pode ser matéria de uma síntese, então existe uma indefinição do conceito kantiano de “belo jogo das sensações do ouvido”. Ora, não está claro se o juízo de gosto se refere a um assentimento dado ao longo da sucessão do jogo estético, apenas ao seu final, na síntese do múltiplo de coexistências de relações formais ou, ainda, a ambos os casos. É claro que este conceito de “jogo de sensações” implica a sucessão de diferentes estados estéticos, todavia, nesse caso, o que Kant deveria de considerar objeto do juízo de gosto não poderia ser a composição, mas sim relações formais particulares da composição. São, em suma, dois modos completamente distintos de reflexão formal da música as considerações do seu jogo estético-temporal e da sua composição.

### 4.3 Consequências para a compreensão do belo musical

Quando Kant define o belo como sentimento de vida (*Lebensgefühl*) e o exige como símbolo da moralidade, é porque ele crê que este sentimento predispõe o homem ao conhecimento e à liberdade. É, pois, difícil conceber o belo kantiano fora desta “força positiva” à vida, mas é igualmente difícil conceber que as belas artes são – em sua beleza contemplada junto a sentidos – condizentes unicamente com a noção deste sentimento. Trata-se, na verdade, de lacunas que o juízo estético não é capaz de responder por si só. Gadamer, por sua vez, apesar de tomar um tom crítico com estas abstrações do juízo estético, também concebe o significado do belo como valoração da vida. Ele diz, rememorando o seu significado na filosofia antiga, que “chama-se *kalon* tudo o que não faz parte das necessidades da vida, mas que diz respeito ao modo *como se vive*” (GADAMER, 2012, p. 616/GW1, 481)<sup>26</sup>. Ora, isto faz

<sup>26</sup> Na filosofia antiga o conceito de belo era tratado de um modo muito próximo ao âmbito da moral. Snell resume muito bem a origem desta relação: “A ideia da harmonia em relação ao são e ao justo ganhou muita importância junto aos gregos, tanto que harmonia, ordem e medida têm para os gregos valor de ideais e aparecem repentinamente em muitas máximas positivas. [...] Se a

parte do *moralidade* que determina, de modo fundamental, a nossa “continuidade hermenêutica” e que precisa ser legitimada a partir da nossa própria experiência de finitude e historicidade<sup>27</sup>.

É importante notar assim que, na medida em que os dois filósofos vêm para o belo uma forte relação com a moralidade, a harmonia das faculdades promovida pela experiência de beleza só pode ser em função da própria vida ética, porque sentir este “substrato supra-sensível da mente não pode senão encorajar nossos esforços éticos para pôr em harmonia o mundo natural com a moralidade racional” (ZUIDERVAART, 2003, p. 203). Sob esta perspectiva, a importância que é dada por Gadamer ao aspecto hermenêutico do “ideal da beleza” só confirma a tese de que a hermenêutica filosófica está voltada ao exercício judicativo focado em reconhecer a “verdade” neste substrato supra-sensível, tão fundamental para a autocompreensão humana, e que demonstra na arte a sua maior forma de expressão.

Mas sendo este o caso, o que nos ensina, enfim, o exemplo de Oberon sobre o belo musical quando a sua expressão de sentido parece se contrapor a essa força

---

moral é comensurada à felicidade, então apela-se aqui para o sentido do bem-estar [...] e para o estado de ânimo que o acompanha. Destarte, a moral subordina-se à estética e, na realidade, a *sophrosyne* [‘ser de mente sã’] é uma espécie de intuito artístico da medida e da forma no campo da moral. À medida em que a harmonia se torna, para os gregos, um valor supremo na arte, adquire ela um destaque cada vez maior também nas máximas éticas” (SNELL, 2012, p. 171-172). Naturalmente, o belo era visado então como um conceito não limitado à estética, mas de extensão metafísica. Panofsky ilustra isto ao relatar que “Platão, ‘inimigo da arte’, chegou a comparar, numa passagem notável, o modelo de sua cidade perfeita, cujo correspondente exato é impossível encontrar na realidade, com a obra de um pintor que propusesse em sua tela um ‘paradigma’ do homem canonicamente belo, e que passaria por um pintor realizado, não apesar de, mas precisamente por mostrar-se incapaz de indicar as condições em que se apresentara a ele empiricamente uma beleza tão perfeita” (PANOFSKY, 2013, p. 19-20). Gadamer, conhecedor da filosofia antiga que era, estava consciente destas questões que constantemente aparecem implícitas em sua obra. Ele também escreveu sobre o assunto diretamente quando, por exemplo, ao comentar o *Filebo*, diz que “a ideia do Bem exerce, com efeito, a função prática de orientação para a vida justa, na medida em que esta é um misto de ‘prazer’ e ‘saber’, e sua mistura, descrita no final, pauta-se de forma esclarecida sob a ideia-guia de moderação, comedimento, racionalidade ou de *quaisquer uma das determinações estruturais do Belo* que se queiram sintetizar, em cuja manifestação o próprio Bem deva ser, por si só, compreensível” (GADAMER, 2009, p. 32). Em vista desta tradição do conceito de belo, seria até mesmo possível supor que o conceito de autocompreensão, fundamental para *Verdade e Método*, é também visto por Gadamer como uma experiência de beleza por se caracterizar em uma idealidade semelhante aquela que propõe Kant com o “ideal da beleza”. No entanto, essas são suposições gerais e, “claramente, Gadamer não quer dizer que nós podemos a-criticamente reviver a crença filosófica pré-moderna numa concepção não subjetiva da beleza (e da arte em geral). Ele é por demais historicamente versado no seu pensamento para tal argumento. Mas ele acredita que uma versão contemporânea da concepção clássica da beleza (principalmente platônica/aristotélica) ligada ao bem e a verdade poderia ser hermeneuticamente apropriada se pudéssemos superar o subjetivismo na estética” (KELLY, 2004, p. 115).

<sup>27</sup> Para um maior embasamento da discussão moral e ética da hermenêutica filosófica, ver Schmidt (2012).

positiva em relação à vida que define o belo? Afinal, o seu sentido não provoca uma ruptura ou, ao menos, um decréscimo do prazer que o jogo estético promove para o ânimo? Ora, sob a dificuldade destas questões, temos que admitir previamente que o problema do belo musical – especialmente ao que se refere ao conflito possível entre a relação estético-hermenêutica – parece criar situações intransponíveis para a execução de uma simples transposição de toda experiência musical para qualquer unidade de sentido que se queira atribuir à beleza. Por outro lado, reduzir a forma da música a um problema de beleza nem mesmo sob o isolamento do domínio estético, como vimos ao final da seção anterior, é tarefa tão fácil de levar a termo. Podemos, assim, retomar nossa abordagem do jogo da música, desta vez em vista da beleza possível diante das relações próprias das variantes do jogo musical.

O “jogo da música” pode ser determinado como um jogo formal, próprio às possibilidades da idiomática sonoro-musical, que possui desdobramentos estéticos e hermenêuticos. O estímulo sensível do material sonoro é percebido como sucessões e coexistências de relações formais que, em síntese, promovem a expressividade da obra. Como esta condição da experiência musical permanece válida para toda obra musical – e podemos conceber a partir dela uma multiplicidade de expressões para a idiomatidade da música – a beleza pode se sobrepor, significativamente, no jogo hermenêutico com a forma, a diferentes expressividades estéticas. Mas é mais difícil compreender como isto pode acontecer quando algum sentido específico atravessa a forma musical, neste caso, o jogo estético parece estar mais voltado ao sentido do que propriamente à beleza; ou melhor, o sentido da expressão precede o sentido da beleza. Por consequência, diríamos que o jogo hermenêutico nesse caso precede a ação livre da imaginação diante do jogo estético, ainda que não torne a imaginação restrita ao entendimento.

De todo modo, se o jogo musical relaciona permanentemente as dimensões formais, estéticas e hermenêuticas em sua experiência, não se segue disto que o conceito de belo musical possa acompanhar “transversalmente” todas as dimensões deste jogo. Aparentemente, ele é especialmente adequado ao caso em que não se antevê qualquer sentido para a unidade formal mas que, ainda assim, a compreende expressivamente. Quando o jogo musical se atém, no entanto, a uma elaboração da forma que é atenta a algum sentido específico, a beleza não aparece como modo de



apresentação indispensável para a efetividade da força expressiva própria e original da forma musical. Na verdade, pode-se reconhecer na aptidão do seu jogo estético em movimentar o ânimo uma pretensão poética própria e independente do conceito de belo musical, ao menos na medida em que a forma se justifica na perspectiva do sentido hermenêutico que as relações formais são capazes de expressar. Interpretar o jogo formal da música acaba se tornando uma tarefa definida basicamente por duas possibilidades gerais: fazer prevalecer o jogo estético ou o jogo hermenêutico em função da idiomaticidade do jogo formal; em vista de que o sentido hermenêutico atrelado ao jogo formal da música pode ser relativo e adequado à experiência afetiva que se consuma através da idiomática particular pela qual a obra em questão se apresenta.

Uma possibilidade que atravessa estes dois casos, e que importa também na formulação de uma hermenêutica musical, seria averiguar critérios que garantem a observação do desenvolvimento histórico da idiomaticidade da forma musical, como inclinado ao ganho de expressividades consequentes para o jogo formal da música. Para um esforço desta magnitude,

“pensar” musicalmente, “pensar com os ouvidos” é uma exigência que implica tanto uma espiritualização dos sentidos quanto uma sensificação do espírito; em suma, ela implica a apreensibilidade e o prazer em ação recíproca, os momentos cognitivo e afetivo da experiência estética. Por isso, creio que seria mais adequado definir aquele “ganho moral” como um ganho cognitivo e expressivo, desde que saibamos vê-lo como um ganho de *liberdade*, ou seja, como a conquista de uma necessidade (um ganho do necessário) trazido ao plano de sua *expressão* adequada: a expressão *estética*. (BARBOSA, 2007, p. 35)

Como este ganho está vinculado à originalidade do efeito estético de um jogo formal que se constitui em expressividade idiomática, a tarefa hermenêutica nesse caso seria distinguir em que medidas e condições o avanço da expressão idiomática da forma musical se dá ao prevalecer o jogo estético ou o jogo hermenêutico; além de caracterizar como marca deste avanço processos específicos de relações formais capazes de recriar a experiência estética como novas idiomaticidades musicais.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos apresentar nossas últimas considerações retomando uma questão fundamental apresentada ao início desta investigação. Havíamos perguntado: em que medida a presença do belo pode estar relacionada com o sentido da forma? A resposta, evidentemente, depende daquilo que atribuímos como sentido do que seja o belo, bem como da capacidade que a forma musical comporta na apresentação de algum sentido. Com esta condição da questão, podemos ver que Kant não é de todo coerente entre os pressupostos do juízo estético e seu conceito da música como um “belo jogo das sensações do ouvido”. Ele poderia ter asseverado sobre a dificuldade de apontar no que consiste o belo para o caso do juízo musical, mas, em vez disso, sua abordagem trata de uma questão outra – ainda que, talvez, mais fundamental para a natureza da arte musical – referente ao fato da diversidade de sentimentos e afetos despertado pelo jogo musical. Reconsideramos, assim, o jogo musical de um ponto de vista mais amplo, e podemos instituir três variantes do jogo musical – formal, estética e hermenêutica. A consequência que tiramos disto é que o belo musical pode ser um caso, mas não uma exclusividade da experiência musical. Além disso, identificamos as dificuldades que são inerentes ao ajuizamento estético da forma musical, dada a sua condição de temporalidade da forma, e apresentamos as possibilidades de uma hermenêutica musical em sua máxima consideração.

Chegamos, por fim, ao ponto principal de nossas considerações: a música promete beleza enquanto a forma musical não figurar, através de suas impressões estéticas e suas relações formais, algum sentido que possa ser visto como razão desta configuração estética; caso contrário, é o sentido que ganha respaldo e não exige beleza para a sua apresentação. O que a hermenêutica musical pode garantir são dois casos paradigmáticos para a interpretação musical: um em que a forma musical é livre, a exceção dos sentimentos que desperta, e outro em que a forma musical adere a sentidos extra-musicais e se esforça pela sua expressão adequada nestes termos. A beleza, como modo exclusivo de ajuizamento da música, parece ocorrer necessariamente apenas no primeiro caso.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960*. New York: Dover Publications, 1962.

BARBOSA, Ricardo. Música, racionalidade e linguagem. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (Org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 15-36.

BECKENKAMP, Joãosinho. Kant e a hermenêutica moderna. *Kriterion*, no. 121, Jun. 2010. p. 275-292.

CAMPOS, Maria José. Beleza e Verdade. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 202-212.

CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1987.

DUARTE, Rodrigo. A aconceptualidade da música em Kant e a sua ressonâncias: Hegel e Adorno. In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 281-300.

FIGAL, Günter. *Oposicionalidade: o elemento hermenêutico e a filosofia*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer; revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

\_\_\_\_\_. *Verdade e Método II: complementos e índice*. Tradução de Ênio Paulo Giachini; revisão da tradução de Marcia Sá Cavalcante-Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. Kant und die hermeneutische Wendung. In: \_\_\_\_\_. Tübingen: Mohr Siebeck, 1987. GW3, p. 213-222.

\_\_\_\_\_. O jogo da arte. In: \_\_\_\_\_. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Seleção e tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 49-56.

\_\_\_\_\_. A atualidade do belo. In: \_\_\_\_\_. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Seleção e tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 143-194.

\_\_\_\_\_. Arte e imitação. In: \_\_\_\_\_. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Seleção e tradução de Marco Antônio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 11-23.

\_\_\_\_\_. *A Ideia do Bem entre Platão e Aristóteles*. Tradução de Tito Lívio Cruz Romão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. Para introdução. In: MOOSBURGER, Laura. 2007. “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentários e notas. Curitiba, PR. 158 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). UFPR. p. 66-79.

GJESDAL, Kristin. *Gadamer and the Legacy of German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2009.

HAMM, Christian. Gadamer, leitor de Kant: a “experiência estética” vs. “experiência da arte”. *Studia Kantiana*, vol. 1, no. 1, p. 9-28, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *Ontologia: Hermenêutica da faticidade*. Tradução de Renato Kirchner. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HENZE, Hans Werner. *Royal Winter Music: first sonata on shakespearean characters*. Mainz: Schott Music GmbH & Co., 1976. 1 partitura (35 p.). Guitarra Clássica.

\_\_\_\_\_. *Royal Winter Music: second sonata on shakespearean characters*. Mainz: Schott Music GmbH & Co., 1983. 1 partitura (23 p.). Guitarra Clássica.

\_\_\_\_\_. *Bohemian Fifths: an autobiography*. Princenton, New Jersey: Princenton University Press, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JUSTI, Vicente de Paulo. A música agradável, bela e sublime na terceira Crítica de Kant. In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 93-111.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KELLY, Michael. A Critique of Gadamer's Aesthetics. In: KRAJEWSKI, Bruce (ed.).

*Gadamer's repercussions: reconsidering the philosophical hermeneutics*. University of California Press, p. 103-120, 2004.

KULENKAMFF, Jens. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 36-53.

LOPARIC, Zeljko. Os juízos de gosto sobre a arte na terceira Crítica. In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 29-60.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Harmonia e melodia na Segunda Analogia da Experiência de Kant. In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 129-142.

MARTINS, Clélia Aparecida. O belo e a música. In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 75-92.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. London: The University of Chicago Press, 1961.

MORROW, Mary Sue. *German music criticism in the late eighteenth century: Aesthetics issues in instrumental music*. New York: Cambridge University Press, 1997.

NACHMANOVICZ, Ricardo Miranda. *Lógica e Música: Conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

\_\_\_\_\_. A tensão entre fenomenologia e teoria nos comentários de Kant sobre a música. *Cadernos de Filosofia Alemã*, vol. 20, no. 1, 2015, p. 143-160.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ROHDEN, Luiz. *Hermenêutica Filosófica: entre a linguagem da experiência e a experiência da linguagem*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2002.

\_\_\_\_\_. Hermenêutica metodológica e hermenêutica filosófica. In: ROHDEN, Luiz.. *Interfaces da hermenêutica: método, ética e literatura*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. 2. ed. . Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SAFATLE, Vladimir. O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (Org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007. p. 15-36.

SALLIS, John. The Hermeneutics of the Artwork. In: FIGAL, Günter (Hg). *Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, p. 46-57, 2007.

SCHAPER, Eva. Free and Dependent Beauty. In: GUYER, Paul. *Kant's Critique of Power of Judgment: critical issues*. Lanham, Mariland: Rowman & Littlefield Publishers, 2003. p. 1-62

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermenêutica: Arte e técnica da interpretação*. Tradução de Celso Reni Braida. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SCHMIDT, Dennis J. Aesthetics and Subjectivity. In: FIGAL, Günter (Hg). *Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, p. 29-43, 2007.

\_\_\_\_\_. On the Idiom of Truth and the Movement of Life. In: FIGAL, Günter (Hg). *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*. Schwerpunkt: 50 Jahre Wahrheit und Methode. Mohr Siebeck, 2011. p. 41-53.

\_\_\_\_\_. On the Sources of Ethical Life. *Research in Phenomenology*, vol. 42, p. 35-48. 2012.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TERRA, Ricardo. Pode-se falar de uma estética kantiana? In: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 15-28.

VIDEIRA, Mário. A recepção da Crítica do Juízo na literatura musical do início do século XIX. MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 181-210.

\_\_\_\_\_. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

ZAMMITO, John H. *The genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.

ZÖLLER, Günter. "Poder Musical". Estética e ética da música em Kant, Körner e Schiller. MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010. p. 233-244.

ZUIDERVAART, Lambert. "Aesthetic Ideas" and the Role of Art in Kant's Ethical Hermeneutics. In: GUYER, Paul. *Kant's Critique of Power of Judgment: critical issues*. Lanham, Mariland: Rowman & Littlefield Publishers, 2003. p. 109-208.