

EDUARD HANSLICK E A POLÊMICA CONTRA SENTIMENTOS NA MÚSICA

Mário Videira
m_videira@yahoo.com

Resumo: Este artigo aborda a polêmica de Eduard Hanslick contra os sentimentos na música. O formalismo musical de Hanslick pode ser considerado como uma reação às chamadas estéticas do efeito e à concepção de música como expressão dos sentimentos. Contra tais teorias, Hanslick procura estabelecer uma autonomia da música não em seu efeito sobre o sujeito, mas no próprio objeto de arte. Ele não aceita uma concepção que considera que a finalidade da música é a de suscitar sentimentos, nem aquela que considera os sentimentos como o conteúdo que a música representa em suas obras. A seu ver, o belo musical deve possuir em si mesmo seu significado e o efeito da música sobre o sentimento não pode ser considerado como o princípio estético da música.

Palavras-chave: Hanslick; Sentimentos; Estética.

Eduard Hanslick and the polemics against feelings in music

Abstract: This paper approaches Eduard Hanslick's polemics against feelings in music. Hanslick's musical formalism can be considered as a reaction against the so called aesthetics of the effect and the conception of music as expression of feelings. Against these theories, Hanslick tries to establish an autonomy of music not in its effect upon the subject, but in the object of art itself. He does not accept the conception which considers that the aim of music is the arising of feelings, nor the one that considers the feelings as the content represented by music in its works. According to him, the beautiful in music must hold in itself its significance and the effect of music upon feelings cannot be considered as the aesthetic principle of music.

Keywords: Hanslick; Feelings; Aesthetics.

Hanslick afirma, no *Prefácio* a seu ensaio, a necessidade de realizar uma revisão na estética musical de seu tempo. A tarefa de seu ensaio seria, pois, a de apresentar os princípios que tal revisão teria que estabelecer, sendo que a chamada “estética do sentimento”, cuja principal doutrina era a de que a música devia “representar sentimentos”, constituía-se no principal alvo de suas críticas. Porém, o seu intuito não consistia apenas em provar a insuficiência e o caráter diletante de tal concepção, mas também em *fornecer as ferramentas* que possibilitariam a *reconstrução* do conceito de um belo musical esteticamente autônomo.

Como se sabe, a concepção da música como “expressão dos sentimentos” era amplamente divulgada e aceita pelo senso comum como algo evidente e praticamente inquestionável em sua época. Diversamente de tais opiniões, Hanslick (1973, p. 1), defende que o “impulso para o conhecimento objetivo das coisas” que marca sua época seja igualmente aplicado ao campo das pesquisas do belo, de maneira a aniquilar “o domínio da não-científica estética do sentimento [*Empfindungs-Aesthetik*] e explorando o belo nos seus elementos inerentes e puros”.

Contra uma concepção estética que privilegiava o “efeito” da obra sobre o ouvinte, Hanslick opõe um ideal baseado no modelo científico de investigação, e defende que cada arte “deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, [...] compreendida e julgada a partir de si própria”, e não a partir de uma adaptação de um conceito geral (metafísico) de beleza (Hanslick, 1973, p. 2).¹ Para ele, o princípio estético das diversas artes, tais como a pintura, arquitetura ou música, deveria ser desenvolvido em “estéticas especiais”. Na nona edição de seu ensaio, Hanslick (1992, p. 14-5) chega até mesmo a afirmar que “as leis do belo são inseparáveis das propriedades de seu material, de sua técnica”, e critica duramente o aforismo do compositor Robert Schumann, para quem “o princípio estético é o mesmo em todas as artes; somente o material difere”. Certamente tal unidade das artes referida por Schumann fundamenta-se na concepção romântica de uma “essência poética” comum a todas as artes (essência essa que estaria contraposta a um elemento “prosaico”). Contudo o que importa aqui é, na verdade, ressaltar que tal concepção de uma *essência comum a todas as artes*, que se faria presente no interior de cada arte particular, era muito difundida em seu tempo.

Hanslick (1973, p. 2) condena ainda o antigo modo de contemplação do belo “que empreendia a pesquisa tendo apenas em consideração e atenção os sentimentos [*Gefühle*] por ele suscitados”, o que teria originado a filosofia do belo como uma “filha” da *sensação* [*Empfindung*]. As críticas de Hanslick voltam-se aqui contra as chamadas estéticas do efeito. De acordo com Werle (2000, p. 21-22):

Mediante este termo [estéticas do efeito] situam-se aquelas estéticas que buscam afirmar que a obra de arte necessita ser analisada ou compreendida essencialmente em vista de seu efeito. Esse efeito [...] é em geral assinalado de um ponto de vista psicológico. Busca-se mostrar que a obra de arte deve provocar determinada reação no sujeito ou no público ao qual se destina.

Contrariamente a tais estéticas, Hanslick procura estabelecer uma autonomia da obra de arte não em seu *efeito* sobre o sujeito, mas, pelo contrário, uma autonomia baseada no próprio *objeto* de arte. Para Hanslick (1973, p. 2), tanto na atividade da crítica de arte, como nas investigações estéticas deve-se, antes de mais, investigar o *objeto* belo e não o *sujeito* que sente.

Dessa forma, o simples fato do comprazimento despertado não basta para classificar algo como belo: deve-se, pois, procurar encontrar nas características específicas da própria obra de arte os elementos que a qualificam como algo belo.

No entanto, ao contrário das demais artes, Hanslick constata que na literatura referente à arte sonora, o belo musical ainda era, sem exceção, tratado segundo a vertente da sua impressão subjetiva, reconhecendo-se, de modo quase consensual, os sentimentos como a base que sustém o ideal desta arte, que “concentra os raios de sua ação e os limites do juízo sobre a música”: “A música – assim somos ensinados – não pode entreter o entendimento por meio de conceitos, como a Poesia, tampouco [pode entreter] o olho, por meio de Formas visíveis, como as artes plásticas; portanto, ela deve ter o ofício de atuar sobre os sentimentos dos homens” (Hanslick, 1973, p. 3).

O autor procura, em seguida, mostrar quão arbitrárias são tais concepções que ligam a música ao sentimento. Se seu propósito inicial é aproximar-se de um conhecimento mais objetivo e científico das questões relacionadas ao belo musical, cabe lembrar que tal conhecimento não pode ser alcançado por meio da concepção usual que simplesmente considera que a música se refere aos sentimentos sem, contudo, esclarecer exatamente *em que* consiste a ligação da música com os sentimentos, ou em que consiste a ligação de determinadas peças musicais com determinados sentimentos, e segundo que *leis* artísticas e naturais essa ligação atua. Hanslick (1973, p. 3) observa, então, que os sentimentos, na concepção predominante desempenham um duplo papel como finalidade e conteúdo da música. Mais especificamente propõe-se, em primeiro lugar, como *finalidade* da música suscitar sentimentos, ou ainda, “sentimentos belos”. Em segundo lugar, designam-se os sentimentos como o *conteúdo* que a música representa em suas obras. Ambas afirmações são, no entender de Hanslick, *falsas*, uma vez que, para ele, o belo deve possuir *em si mesmo*

o seu significado. Segundo ele, “o belo nada mais tem a fazer do que ser belo, embora admita igualmente que nós, além do contemplar – a atividade propriamente estética – também façamos algo de supérfluo no sentir e no perceber” (Hanslick, 1973, p. 4).

Se Hanslick (1973, p. 4) reconhece a sensação [*Empfindung*] como “o começo e condição do deleite estético”, por outro lado, ele não pode aceitar a exigência de que a música – ou qualquer outra arte – *deva* “provocar sentimentos”, ou a opinião de que “suscitar sentimentos” seja uma propriedade estética característica da música com relação às demais artes. Para Hanslick, o órgão pelo qual o belo é acolhido não é o sentimento, mas sim a *Fantasia* [*Phantasie*]. E ele a define como a “atividade do puro contemplar” (Hanslick, 1973, p. 4):

A peça sonora provém da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Evidentemente a fantasia, diante do belo, não é apenas um *contemplar*, mas um contemplar com *entendimento*, isto é, um representar e um julgar. [...] Além disso, a palavra “contemplação”, transferida há muito das representações visuais para todos os fenômenos sensíveis, corresponde de modo excelente ao ato do ouvir atento, que consiste numa consideração sucessiva das formas sonoras. (Hanslick, 1973, p. 5)

Kant, numa passagem (§ 2) da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, afirma que “o comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse”, e que o juízo sobre a beleza ao qual se mistura o mínimo interesse não é nenhum juízo de gosto puro.

Ao distinguir o comprazimento no agradável, no bom e no belo, Kant afirma que, nos dois primeiros, tal comprazimento está ligado a interesse. Após considerar que o *agradável* é o que apraz aos sentidos na sensação, e o *bom* é aquilo que apraz por intermédio da razão, pelo mero conceito, Kant (1974, p. 308, §5) conclui que somente o comprazimento do gosto em relação ao belo é “única e exclusivamente, uma satisfação desinteressada e livre; pois nenhum interesse, nem o dos sentidos nem o da razão, obriga à aprovação”. Assim, Kant (§ 5) considera que o agradável, na medida em que tem uma referência à faculdade-de-desejar, traz consigo “uma satisfação patologicamente condicionada (por estímulos - *stimulus*)”, enquanto que o juízo de gosto é “meramente *contemplativo*”.

Hanslick aplica essa noção do belo desvinculado a qualquer interesse ao seu objeto de estudo, ou seja, ao belo musical, e afirma que o ouvinte, ao fazer a fruição da peça sonora “na contemplação pura”, deve manter afastado de si “todo o interesse material”. Tal interesse é compreendido por Hanslick como sendo “a tendência para em si permitir a excitação dos afetos”. Hanslick (1973, p. 5) afirma que “uma atuação exclusiva do *entendimento* por meio do belo procede de maneira lógica em vez de estética”, e que “um efeito predominante sobre o *sentimento* é ainda duvidoso, e até *patológico*”.

Assim, pode-se dizer que a idéia de uma fruição musical que se possa denominar como “puramente estética”, no entender de Hanslick, não se traduziria por uma atuação predominante dos sentimentos sobre o ouvinte, nem tampouco por uma consideração lógica do objeto, mas sim ao que ele denomina de “contemplação pura”, que corresponderia ao ato do ouvir atento, na consideração sucessiva das formas sonoras. Em outras palavras, para Hanslick, na consideração da música enquanto objeto de *arte* é necessário reconhecer como “instância estética” a *fantasia*, e não o sentimento:

Do mesmo modo que não reconhecemos este efeito [a saber: de suscitar sentimentos] como a tarefa das artes em geral, assim também não podemos ver nele uma determinação específica da música. Uma vez estabelecido que a *fantasia* é o órgão genuíno do belo, terá lugar em *todas* as artes um efeito secundário destas sobre o sentimento. (Hanslick, 1973, p. 6)

Mais uma vez, a crítica se dirige contra a estética do efeito: se todas as artes estabelecem algum tipo de relação com o nosso sentir, mas nenhuma delas uma relação exclusiva, tampouco a respeito da música se poderia afirmar que esta atua de modo “imediate” sobre o sentimento. Tal como em qualquer outra arte, também a música tem um efeito apenas secundário sobre o sentimento. Tal como em qualquer outra arte, a música somente atua de modo imediato sobre a *fantasia* do ouvinte. Na opinião de Hanslick, “o comportamento dos nossos estados emotivos perante um belo qualquer é mais objeto da psicologia do que da estética”, e, independentemente do efeito que a música possa provocar, não é permitido partir dele quando se pretende indagar a essência desta arte, uma vez que “o conhecimento de um objeto e a sua

ação imediata sobre a nossa subjetividade são coisas diametralmente opostas” (Hanslick, 1973, p. 7). Neste ponto, Hanslick apresenta uma concepção similar à de Hegel, quando este demonstra que o estudo dos “sentimentos” [*Empfindungen*] que uma arte desperta permanece numa total indeterminação, abstendo-se do conteúdo genuíno e concreto. Hegel trata desse assunto no primeiro volume dos seus *Cursos de Estética*, mais precisamente no item dedicado à *Obra de arte como produção sensível dirigida para o sentido humano*:

Esta reflexão [a saber, da arte ser produzida para o sentido do homem, e em certa medida, também extraída do sensível] deu ocasião para a consideração segundo a qual a bela arte está destinada a suscitar o sentimento [*Empfindung*], mais precisamente [...] o sentimento do agrado [*angenehme*]. Neste sentido, a investigação das belas artes transformou-se numa investigação a respeito de seus sentimentos e perguntou-se quais sentimentos devem, afinal, ser suscitados pela arte [...]. Tal investigação, porém, não vai muito longe, pois o sentimento é a região nebulosa e indeterminada do espírito. O que é sentido permanece oculto na Forma da subjetividade particular mais abstrata e, por isso, as diferenças no sentimento são totalmente abstratas, não são diferenças da coisa mesma. [...] a investigação sobre os sentimentos que a arte suscita ou deve suscitar permanece totalmente numa indeterminação e é uma consideração que abstrai justamente do autêntico conteúdo, de sua essência e conceito concretos. A reflexão sobre o sentimento se ocupa com a observação da afecção subjetiva e da sua particularidade, em vez de se aprofundar e mergulhar na coisa, na obra de arte, e assim abandonar a subjetividade e seus estados. [...] tal estudo torna-se cansativo, devido à sua indeterminação e vazio, como desagradável, devido à atenção que dedica a pequenas particularidades subjetivas. (Hegel, 2001, p. 53-5)

Mais do que meras “particularidades subjetivas”, a Hanslick interessa investigar o princípio estético da música. Entretanto, nada se pode afirmar acerca de tal princípio quando se caracteriza a música mediante seu efeito sobre o sentimento. Assim, ao contrário daqueles que se atêm ao efeito incerto dos fenômenos musicais, a pretensão de Hanslick (1973, p. 7) é “penetrar no íntimo das obras” e “a partir das leis do seu próprio organismo, explicar *que* conteúdo é o seu, *em que* consiste a sua beleza”. Hanslick afirma a impossibilidade de se partir do “efeito” na investigação científica da arte, e portanto, também da música. Sua argumentação baseia-se em dois pontos principais: em primeiro lugar, na ausência de *causalidade*, ou seja, a suposta ligação entre uma peça

musical e o sentimento por ela suscitado *não é forçosamente causal*, o que seria passível de constatação através do fenômeno da diversidade do gosto. Em segundo lugar, na ausência de *necessidade* na correlação das obras musicais com certas disposições anímicas. Hanslick mostra que o que muitas vezes possui a aparência de *necessário*, na realidade não passa de algo meramente *convencionado*, consensual, tal como ocorrera com a teoria dos afetos, e tal como ocorre com determinados gêneros musicais voltados para alguma finalidade exterior, tais como composições sacras, guerreiras ou teatrais. Hanslick (1973, p. 9) conclui sua argumentação afirmando que “o efeito da música sobre o sentimento não tem, portanto, nem a *necessidade*, nem a *constância* nem, por fim, a *exclusividade* que um fenômeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético”.

Considerações finais

Ao argumentar contra a estética do sentimento e ao lançar as bases de uma estética do “especificamente musical”, Hanslick inaugurou uma polêmica que perduraria por muitas décadas e que viria a influenciar o pensamento e a orientação estética de importantes compositores do século XX. Entretanto, é necessário notar que, ao contrário do que muitas vezes se afirmou, Hanslick não nega que a música *possa* suscitar sentimentos naquele que ouve. Tal interpretação é, sem dúvida, fruto de uma leitura equivocada. Na realidade, uma análise mais atenta revela a oposição de Hanslick ao emprego “anticientífico” dos sentimentos como princípio estético: ele nega que o suscitar de sentimentos – que é contingente, subjetivo e arbitrário – possa servir como *fundamento* para a consideração estética da música. Assim, a seu ver, a música não pode ter como finalidade o mero *suscitar* de sentimentos e nem tampouco os sentimentos podem ser considerados como o *conteúdo* da música: o belo na música é algo de especificamente *musical*, que não necessita de nenhum *conteúdo externo*. O conteúdo da música está nos próprios sons e em suas relações internas, de forma que a música possui *em si mesma* seu significado. Hanslick mostra ainda que o desenvolvimento do tema elaborado pelo compositor é conseqüência dos fatores sonoros

escolhidos e não expressão de sentimentos ou de acontecimentos de sua biografia pessoal. A obra de arte musical não é resultado dos sentimentos particulares do compositor, mas é de natureza essencialmente *objetiva*: um configurar constante, um “*formar*” em relações sonoras. Para Hanslick, a música não deve expressar sentimentos, mas sim Idéias musicais. E uma idéia musical trazida integralmente à manifestação “é já uma coisa autônoma, é um *fim em si* e, de modo nenhum, apenas *meio* e material para a representação de sentimentos e pensamentos”, de modo que, segundo ele, “formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música”.

Notas:

- ¹ Esse ponto de vista, segundo o qual cada arte deve ser conhecida nas suas determinações técnicas tem suas origens já na obra de Diderot. A esse respeito, cf. Matos (2001, p. 193): “Se o pensamento clássico costumava postular dedutivamente o parentesco entre as artes, quer dizer, partindo de uma definição da Beleza ou da Bela Natureza, segundo Diderot o caminho deveria ser inverso. Ou seja: para reduzir as artes a um mesmo princípio, finalidade última da estética como disciplina filosófica, nós devemos partir daquilo que as diferencia, fazendo um inventário da especificidade dos procedimentos técnicos de cada arte em particular. Por isso, a luminosa *Carta sobre os surdos-mudos*, de 1751, já insistia nessas especificidades: o belo momento do poeta nem sempre é o belo momento do pintor”.

Referências Bibliográficas:

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética I*. 2. ed. Trad. M. A. Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

KANT, Immanuel. Analítica do belo (§§1-22), Da arte e do gênio (§§43-54). Trad. R. R. Torres Filho. In: *Crítica da Razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril, 1974.

MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: Ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

WERLE, Marco Aurélio. Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito? *Trans/Form/Ação*. v. 23, p. 19-50, 2000.

Mário Videira – Pianista e professor, graduado em Música pela USP. É Mestre em Música pela Unesp, onde defendeu a dissertação intitulada “Do Idealismo ao Formalismo: Hanslick e o Belo Musical”, sob a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás. Atualmente é doutorando em filosofia na USP, na área de estética, sob orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, onde desenvolve o projeto “Música e subjetividade na filosofia clássica alemã”.
