

Kant e a Fantasia livre: as condições subjetivas para a improvisação musical

Nertan Dias Silva Maia¹

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

nertan.dias@ufma.br

Danielton Campos Melonio²

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

danielton.melonio@ufma.br

Resumo: Este artigo objetiva explicitar as condições subjetivas necessárias para a improvisação musical, baseando-se nos conceitos kantianos de “Gênio”, exposto na terceira *Crítica*, e de “representação clara” e “representação obscura”, bem como no exemplo da forma musical Fantasia livre, registrados na *Antropologia*. Para tanto, o texto organiza-se nas seguintes seções: I) Introduz o problema investigado; II) Explana sobre as características subjetivas do gênio através da exposição transcendental; III) Discute as qualidades subjetivas do gênio, relacionando-as aos conceitos de “representação clara” e “representação obscura”; IV) Contextualiza, define e analisa a Fantasia livre para proporcionar uma compreensão razoável sobre essa forma musical; V) Mostra que na relação entre a produção da representação obscura com a performatização de uma Fantasia livre, revelam-se as condições subjetivas essenciais para a improvisação, em especial na referida forma musical; VI) Reflete sobre o nexo entre os conceitos e a forma musical abordados no texto nos limites do pensamento kantiano.

Palavras-chave: Improvisação musical. Fantasia livre. Gênio. Representação obscura. Kant.

Kant and Free Fantasy: the subjective conditions for musical improvisation

Abstract: This article aims to explain the subjective conditions necessary for musical improvisation, based on the Kantian concepts of “Genius”, set out in the Third *Critique*, and of “clear representation” and “obscure representation”, as well as on the example of the musical form Free Fantasy, registered in *Anthropology*. To this end, the text is organized into the following sections: I) Introduces the problem under investigation; II) Explains the subjective characteristics of genius through transcendental exposition; III) Discusses the subjective qualities of genius, relating them to the concepts of “clear representation” and “obscure representation”; IV) Contextualizes, defines and analyses the Free Fantasy to provide a reasonable understanding of this musical form; V) Shows that the relationship between the production of obscure representation and the performance of a Free Fantasy reveals the essential subjective conditions for

¹ Professor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Doutor em Filosofia pelo PPGFIL da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Mestre em Educação pela PPGE da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Áreas de interesse: Arte, Educação, Estética, Filosofia da Arte e Psicanálise. E-mail: nertan.dias@ufma.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1716977590663889> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4949-1827>

² Doutor em Filosofia (PPGFIL/UERJ). Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (DEFIL/UFMA). E-mail: danielton.melonio@ufma.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2700195395307869>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1904-4583>.

improvisation, especially in this musical form; VI) Reflects on the link between the concepts and the musical form addressed in the text within the limits of Kantian thought.

Keywords: Musical improvisation. Free Fantasy. Genius. Obscure representation. Kant.

I

Neste artigo, sugere-se uma interpretação sobre as condições subjetivas necessárias para a improvisação musical, tendo como principais fundamentos o conceito kantiano de “gênio”, exposto entre os §§ 46 e 50 da *Crítica da faculdade de julgar* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), bem como o conceito de “representação obscura” e o exemplo da forma musical Fantasia livre, registrados por Kant na obra *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798). Nesta obra, Kant oferece uma análise da representação clara e da representação obscura, conceitos que desempenham um papel fundamental para a compreensão do processo cognitivo envolvido na produção de ideias e obras criativas. Em relação ao conceito de gênio, Kant o compreende como um talento natural que dita as regras da arte, sendo, portanto, uma disposição inata da mente pela qual a natureza orienta a criação artística. Na esteira destes conceitos, acompanha-se também os comentários de Jane Kneller em seu ensaio *Kant e o poder da imaginação* (2010), especialmente no que concerne à função que a imaginação, como uma força produtiva, desempenha na estética kantiana, e à relação entre o gênio artístico e as representações obscuras no processo criativo de uma Fantasia livre.

Busca-se, com isso, lançar luz sobre a natureza do gênio e suas manifestações na tentativa de compreender como se dão os processos mentais que envolvem a criatividade, a produção e a execução artísticas, sobretudo na música instrumental, tendo como exemplo central a Fantasia livre. Esta forma musical, utilizada por Kant como um exemplo ilustrativo do processo cognitivo da produção de representações obscuras, caracteriza-se pela liberdade estrutural e a improvisação em sua execução. Esta última característica desponta como o elemento essencial desta forma musical já que, além de refletir a habilidade técnica do músico, permite-lhe expressar de maneira criativa, autêntica e livre o conteúdo da representação obscura proporcionada por sua imaginação. Estas características oferecem um terreno fértil para desvelar tanto os traços individuais que definem o gênio artístico, quanto às operações subjetivas e as condições que possibilitam a emergência de obras de notória genialidade.

Ao analisar a relação entre a produção de representações obscuras na mente dos sujeitos e a performatização de uma Fantasia livre, este artigo visa, portanto, contribuir para uma compreensão mais ampla das qualidades subjetivas do gênio, explorando os conceitos de representação clara e

representação obscura de Kant e sua aplicação na interpretação da forma musical Fantasia livre, promovendo, com isso, um diálogo interdisciplinar entre filosofia, estética e música.

Além desta seção I, o texto segue dividido nas seguintes seções: II) Examina as características subjetivas do gênio através da exposição transcendental de Kant na terceira *Crítica*; III) Amplia a compreensão das qualidades subjetivas do gênio ao explicar os conceitos de “representação clara” e “representação obscura” desenvolvidos na *Antropologia*; IV) Contextualiza, conceitua e analisa tecnicamente a Fantasia livre, para munir o leitor de informações essenciais sobre esta forma musical, de modo a facilitar o entendimento quanto sua relação com os conceitos kantianos aqui discutidos; V) Expõe a relação entre a produção das representações obscuras na mente dos sujeitos e a performance de uma Fantasia livre, sugerindo que esse processo evidencia as condições subjetivas imprescindíveis para a improvisação musical, especialmente nesse tipo de forma artística; VI) Conecta as ideias de Kant sobre o gênio, as representações clara e obscura e a improvisação musical no âmbito da Fantasia livre e destaca a importância e os limites da reflexão kantiana discutida ao longo do presente texto.

Dentre outras intenções, este artigo pretende apresentar exemplos musicais que contribuam para corroborar, em parte, com os argumentos de Kant em torno da produção das representações obscuras (seção IV) e sua possível relação com a improvisação musical, acompanhando em certa medida as conclusões alcançadas por ele (seção V). Os argumentos do filósofo aqui apresentados têm, segundo nossa avaliação, o mérito de sugerir que o estado mental de um sujeito que produz aquele tipo de representação é análogo ao artista que performatiza uma Fantasia Livre de forma improvisada.

Por outro lado, este texto igualmente discute certos limites desses argumentos, na medida em que sugere que as alegações do autor talvez não contribuam para a interpretação de outras expressões musicais contemporâneas baseadas na improvisação musical, seja porque sua argumentação não explore elementos contextuais da expressão musical, o que pode tornar a leitura kantiana possivelmente mistificadora; seja porque no interior do seu sistema filosófico sua investigação ocorra dentro dos limites da interpretação das estruturas a priori do sujeito transcendental, o que não leva em consideração as condições materiais que podem influenciar nas manifestações artísticas.

No entanto, é importante frisar que, ao se explicitar esses limites, este artigo não visa demolir por completo a argumentação kantiana em torno do problema aqui apresentado. Pelo contrário, a pesquisa que resultou neste texto revelou que Kant antecipou em sua época questões que foram bem recepcionadas posteriormente, como por exemplo pelo Estruturalismo, o que indica que certos argumentos do autor ainda se mostram relevantes e atuais.

II

Como afirmado antes, Kant discorre sobre o conceito de “gênio” ao longo dos §§ 46 a 50 da terceira *Crítica*, buscando provar, entre outras coisas, o vínculo existente entre este e as belas artes. Quanto a isso, ele afirma que o artista que possui características subjetivas próprias do gênio reúne as condições mentais e o estado de ânimo necessários para produzir obras de arte geniais, isto é, obras concebidas com liberdade, criatividade e originalidade, e que servirão de modelos exemplares para os demais artistas e apreciadores das belas artes. No fluxo dessa argumentação, antes de apresentar as qualidades do gênio, Kant caracteriza as belas artes, já no § 46, como “artes do gênio” (Kant, 2016, p. 205).

De acordo com nosso autor, as belas artes distinguem-se da natureza. Contudo, o produto das obras de arte tem que se manifestar como se fosse um produto da própria natureza, pois, para Kant, “a finalidade na sua forma tem de parecer tão livre de qualquer coerção de regras arbitrárias como se ele fosse um produto da mera natureza” (Kant, 2016, p. 204). A obra de arte, mesmo guiada por regras, deve se apresentar como se estivesse livre delas, como se fosse a natureza se expressando livremente no mundo. Por seu turno, a natureza é considerada bela quando parece ser arte, “e a arte só pode ser denominada bela quando temos consciência de ser ela arte, parecendo ao mesmo tempo natureza”, afirma Kant (2016, p. 204). Apesar de um produto das belas artes ter uma finalidade intencional subjacente, uma vez que é o corolário de uma atividade humana, “a finalidade nos produtos das belas artes tem de parecer não intencional, ou seja, a bela arte tem de ser considerada como natureza, ainda que, evidentemente, se tenha consciência de que ela é arte” (Kant, 2016, p. 204).

Kant (2016, p. 219) afirma que as belas artes são passíveis de classificação e hierarquização, havendo, portanto, três espécies delas: “a arte discursiva, a figurativa e a arte do jogo das sensações”. O primeiro tipo compreende as artes da retórica e da poesia; as artes da segunda espécie se dividem em “plástica” (escultura e arquitetura), que expressam a “verdade sensível”, e “pintura” (pintura propriamente dita e jardinagem ornamental), que expõe a “aparência sensível”; a terceira e última espécie diz respeito à arte do belo jogo das sensações da visão e da audição, na qual se enquadram a arte das cores e a música (Kant, 2016, p. 219-222).

Na medida em que a bela arte tem que se apresentar como se fosse natureza (livre das regras da produção artística) não pode dar a si mesma as regras da sua produção. Se essas regras não são originadas nas belas artes, quem então as produz? De acordo com Kant, é o gênio que fornece essas regras. Para nosso autor, gênio “é o talento (dom natural) que dá regra à arte”, e que é dado ao

artista pela natureza (Kant, 2016, p. 205). Nesse sentido, o “gênio é a disposição inata da mente (*ingenium*) através da qual a natureza dá a regra à arte” (Kant, 2016, p. 205). Em suma, o gênio é uma disposição mental do artista dada pela natureza que o permite criar e dar as regras às belas artes.

Considerando que as belas artes devem pressupor regras que permitam a produção artística, e que tais regras não devem ser deduzidas de um conceito objetivo, a “bela arte não pode, portanto, conceber ela própria a regra segundo a qual ela deve criar o seu produto”, cabendo ao gênio essa tarefa. Dessa forma, nas palavras de Kant (2016, p. 205), “a bela arte só é possível como produto do gênio”.

Para explicitar quais as qualidades subjetivas próprias de um gênio, Kant apresenta seus traços peculiares e das obras que produz: 1) o gênio “é o talento para produzir algo para o qual nenhuma regra determinada pode ser fornecida, com nenhuma predisposição de habilidade para aquilo que pudesse ser aprendido segundo alguma regra” (Kant, 2016, p. 205). Nesse sentido, a “originalidade” é a primeira qualidade de um gênio; 2) os produtos do gênio “têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, ser exemplares” e servir aos outros “como padrão de medida ou regra de julgamento” (Kant, 2016, p. 205-206); 3) o gênio não é capaz de comunicar de forma argumentativa descritiva “como cria o seu produto, a não ser dizendo que lhe dá a regra enquanto natureza”. É por esse motivo que “o criador de um produto, pelo qual ele agradece ao gênio, não sabe ele mesmo como lhe vieram as ideias para criá-lo”, não sendo-lhe também possível “decidir se o concebe ao seu bel-prazer ou de maneira planejada, ou de comunicar a outrem preceitos que lhes permitissem criar produtos semelhantes” (Kant, 2016, p. 206); 4) por fim, Kant observa que “a natureza, através do gênio, não dá a regra à ciência, mas sim à arte”, e não a qualquer tipo de arte, mas somente às belas artes (Kant, 2016, p. 206).

Se o gênio dá a regra à bela arte, mesmo que não tenha consciência dela e nem possa comunicá-la discursivamente a outros, esta norma não pode, segundo Kant, ser expressa em um conceito ou em uma fórmula. Ou nas palavras do filósofo:

Uma vez que o dom natural tem de dar a regra à arte (enquanto bela arte), que tipo de regra é essa? Ela não pode servir como preceito resumida em uma fórmula, pois, do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos; ela tem antes de ser abstraída do fato, isto é, do produto com que os demais gostariam de testar o seu próprio talento,

tomando-o como modelo - não para copiá-lo, mas para imitá-lo³. Quanto a como isso é possível, é difícil explicar (Kant, 2016, p. 207).

Nesse sentido, incumbe ao gênio “por um lado, encontrar ideias para um conceito e, por outro lado, achar a expressão para elas, pela qual a disposição de ânimo subjetiva assim produzida, como acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada aos outros” (Kant, 2016, p. 215). É tarefa do gênio, portanto, “expressar o inominável no estado de ânimo que acompanha uma certa representação e torná-la comunicável” (Kant, 2016, p. 215). O artista genial tem como atribuição promover a unificação entre imaginação e entendimento, de forma original e livre, para então tentar encontrar uma via de comunicação que permita aos demais julgarem sua obra de arte, fazendo parecer que ela é uma manifestação livre de qualquer coerção, mesmo que em certos aspectos esteja implicitamente sob a tutela de algum regramento.

Kant adverte ainda que “no que diz respeito ao gênio uma arte merece ser dita espiritualmente rica, e, no entanto, somente no que diz respeito ao gosto ela pode ser dita bela” (Kant, 2016, p. 217). Assim, “o último é, ao menos como condição incontornável (*conditio sine qua non*), o mais importante, e é o que deve ser levado em conta no julgamento da arte como arte bela” (Kant, 2016, p. 217). De nada adianta uma expressão artística espiritualmente rica em ideias se ela não puder ser adequada também ao entendimento. É mais proveitoso que a imaginação possa se adequar ao entendimento do que produzir representações que não consigam ser comunicadas. Uma imaginação totalmente livre de qualquer tipo de coerção dificilmente produz obras capazes de serem julgadas pelo público; uma faculdade dessa espécie é como um cavalo selvagem que ainda não foi domado.

Com intuito de garantir a comunicação e o julgamento das obras belas, o gênio precisa ser sacrificado em alguma medida. É em nome da possibilidade de poder comunicar as ideias estéticas que a liberdade do gênio é parcialmente limitada. Não se quer, dessa maneira, cercear a criatividade do gênio, mas fazê-lo prestar atenção à forma como sua obra será comunicada. Cabe ao gosto a tarefa de “limitar” em certos aspectos a expressão do gênio. Sobre isso, Kant afirma que o “gosto, assim como a faculdade de julgar em geral, é a disciplina (ou corretivo) do gênio, cortando-lhe bem as asas e tornando-o bem comportado ou polido” (Kant, 2016, p. 217). Ao orientar o gênio, o gosto “torna as ideias conserváveis, capazes de uma aprovação geral e duradoura, de uma posteridade

³ Sobre essa questão é possível encontrar uma nota de rodapé na tradução da *Crítica da faculdade do juízo* de Valério Rohden e Antônio Marques que pode contribuir para esclarecer a dificuldade da interpretação dessa passagem: “‘Cópia’ e ‘imitação’ são expressões devidas a Kiesewetter em sua aludida revisão. No manuscrito Kant constou *Nachahmung* ... *Nachahmung* ... (imitação ... imitação). Kant teria querido escrever *Nachahmung* ... *Nachfolge* (imitação ... sucessão)” (Kant, 1995, p. 155, nota 171). No entanto, na versão publicada em alemão esse trecho grifado é assim redigido: “[...] nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung, dienen zu lassen” (Kant, 1957, p. 409, grifos nossos). Seja como for, é possível constatar que apesar da intenção de Kant em redigir o termo “sucessão” ao invés de “imitação” a versão que foi ao público registrou, na verdade, duas formas muito semelhantes de expressar a palavra imitação.

entre os outros e de uma cultura sempre crescente” (Kant, 2016, p. 218). Nessa relação entre o gosto e o gênio, no intento de garantir a possibilidade de comunicação das ideias contidas nas obras de arte, é este último que deve ser sacrificado. É melhor colocar uma sela em um cavalo selvagem e, com isso, permitir que ele seja apreciado por todos, do que deixar que ele corra sem rumo pelos campos longe da vista dos que poderiam apreciar sua beleza.

III

O conceito de gênio exposto na seção anterior foi extraído da exposição escolar⁴ que Kant fez dessa categoria conceitual na *Crítica da faculdade de julgar*. Esta obra foi composta e endereçada a um público erudito de sua época. Seguindo os passos iniciados na *Crítica da razão pura*, o autor desenvolve naquela obra argumentos redigidos com a mesma densidade e “dureza” estilística exigidas pela linguagem da filosofia transcendental⁵. Acompanhando esse método, os exemplos concretos são mostrados com parcimônia pelo filósofo na terceira *Crítica* para não prejudicar a forma de exposição utilizada no referido escrito.

Por outro lado, na *Antropologia*, Kant apresenta de um modo popular, isto é, livre da rigidez que a exposição escolar exige, seus argumentos acerca de diversos temas relacionados aos homens, concebidos como “cidadãos do mundo”. Uma vez que não se dirige somente aos eruditos, mas principalmente ao grande público, o filósofo prussiano se expressa de uma maneira que possa ser compreendido pelo maior número de leitores possível, propiciando, com isso, um maior acesso às

⁴ Para sustentar essa afirmação, apoiamo-nos na abordagem feita por Schiller sobre os tipos de exposição de um texto para sugerir que as exposições feitas por Kant sobre o mesmo conceito em escritos diferentes nos permitem indicar que o autor faz uma exposição científica e outra popular do conceito de gênio. Em seu texto “Sobre os limites necessários no uso de formas belas, em particular na exposição de verdades filosóficas”, publicado em 1795 na revista *Die Horen*, o filósofo e poeta Friedrich Schiller faz uma interessante distinção entre as formas de exposição estética, popular e científica. Segundo o autor, o escritor estético apresenta um assunto como algo “*possível e desejável*”, uma vez que seu pensamento é expresso como uma “criação arbitrária da faculdade da imaginação”, dessa forma não pode, por si mesma, “garantir a realidade de suas representações”; o escritor popular é capaz de suscitar a crença segundo a qual o que afirma é realmente o que ocorre na realidade, mas, ainda que seus argumentos pareçam plausíveis, não é possível certificá-los como verdades; já o escritor científico ou filosófico “eleva essa crença à categoria da convicção”, uma vez que, mediante argumentos indubitáveis, demonstra “que as coisas se comportam *necessariamente* assim”. Por isso, conforme Schiller, na exposição abstrata – a forma científica –, a imaginação é eliminada com a “exclusão de tudo o que é individual e sensível” e com isso também todo o “impulso poético” que deriva da imaginação. Nos casos em que importa registrar os resultados e as demonstrações de um determinado assunto, a exposição científica se basta, pois ela coloca o leitor ou ouvinte de posse de um conhecimento; já nas situações em que apenas o resultado é o que importa, as formas de exposição popular e estética são mais convenientes, com a diferença de que esta última empresta o conhecimento para o leitor ou ouvinte tão somente para “uma fruição e uso momentâneos”. Diante disso, Schiller conclui que “a exposição bela é tão pouco adequada à cátedra como a acadêmica aos círculos elegantes e à tribuna do orador” (Schiller, 1994, p. 110-111).

⁵ Nesse sentido, Schiller observa: “A rigorosa pureza e a forma escolástica na qual muitas proposições kantianas são apresentadas dão-lhe uma dureza e uma singularidade que são estranhas ao seu conteúdo [...]” (Schiller, 2009, p. 68).

suas ideias filosóficas registradas de um modo mais complexo em outras obras suas, como nas três que compõem seu projeto crítico⁶.

Cumpramos ressaltar que Kant chegou a um texto de filosofia popular a partir da organização que fez de seus diversos cursos sobre Antropologia, que ofereceu durante os semestres de inverno entre 1772 e 1796. Assim, ele compôs sua obra *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, almejando fornecer um material capaz de contribuir para o “aperfeiçoamento humano mediante cultura progressiva” (Kant, 2006, p. 216), tendo como foco apresentar seu conteúdo de maneira contextualizada e acessível ao grande público.

Apesar de no interior da filosofia kantiana a *Antropologia* pragmática se revelar, como observa Martins (2009, p. 12), “independente do programa da filosofia crítica, visto que na referência direta ao real para mediar o conhecimento, Kant a apresentou como uma Antropologia para a *práxis* da vida e para a ‘experiência comum’”, ele a estruturou de forma semelhante à divisão que consta em sua filosofia crítica. Desse modo, a primeira parte da referida obra, intitulada “Didática Antropológica”, está subdividida em três livros, nos quais Kant disserta, respectivamente, sobre a “Faculdade de conhecer”, o “Sentimento de prazer e desprazer” e a “Faculdade de desejar”, referindo-se à primeira, terceira e segunda *Críticas*, nesta devida ordem. Mesmo fazendo menção às obras de seu projeto crítico, a exposição popular que confere à *Antropologia* retoma alguns conceitos apresentados ao público acadêmico mediante uma exposição contextual e dirigida ao “cidadão do mundo”.

Ao discorrer acerca da “Faculdade de conhecer”, no primeiro livro, Kant aborda assuntos pertinentes ao caráter subjetivo do homem em diversos tópicos, como “Da consciência de si mesmo”, “Do egoísmo”, “Dos cinco sentidos”, “Da imaginação” etc. Dentre estes diversos temas, Kant expõe os conceitos de “representações obscuras” (§ 5) e de “imaginação” (§ 28), os quais têm grande relevância para a investigação proposta neste artigo, pois trazem elementos que tornam possível compreender o processo cognitivo que envolve a produção de representações por parte dos sujeitos. Nestes termos, tais conceitos são de fundamental importância para compor nosso referencial teórico, não só para ampliar a compreensão sobre as condições subjetivas que permitem ao gênio produzir suas obras de arte, mas também para aprofundar o que não foi discutido do ponto de vista empírico, por Kant, acerca destes conceitos na terceira *Crítica*. Além disso, a exposição popular sobre as “representações obscuras” revela também quais são as condições cognitivas

⁶ Sobre essa questão Martins se pronuncia da seguinte forma: “[...] as considerações expostas na Antropologia foram pensadas não apenas para um pequeno círculo acadêmico, pois a pretensão de Kant era de que suas palestras antropológicas pudessem ser compreendidas por todos os homens e, assim, foram dirigidas a todos em público, a todos como ‘cidadãos do mundo’ – pois então elas seriam examinadas perante a experiência da própria vida, já que no âmbito de conhecimento deveria servir de esclarecimento para a vida em comum e promover a ‘ciência comum utilizável’ (IX: 23). Daí esta obra ter sido escrita de forma mais compreensível – se comparada com outras de Kant – e procurar, a partir de um ponto de vista pragmático, introduzir o sujeito em uma ‘cidadania do mundo’” (Martins, 2006, p. 12-13).

necessárias para que um músico genial possa performatizar uma improvisação musical em uma Fantasia livre, conceitos estes que serão aprofundados na seção IV deste artigo.

Acompanhando a exposição da *Antropologia*, Kant destaca ainda a existência de dois tipos de imaginação (*Einbildungskraft*):

A imaginação (*facultas imaginando*), como faculdade de intuições mesmo sem a presença do objeto, é ou *produtiva* [*produktiv*], isto é, uma faculdade de exposição original do objeto (*exhibitio originaria*), que, por conseguinte, antecede a experiência, ou *reprodutiva* [*reproduktiv*], uma faculdade de exposição derivada (*exhibitio derivativa*) que traz de volta ao espírito uma intuição empírica que já se possuía anteriormente (Kant, 2006, p. 66).

Ele observa ainda que as intuições puras de espaço e tempo são as únicas que pertencem à “exposição original do objeto”, pois antecedem a experiência; todas as demais intuições elaboradas pela imaginação estão vinculadas a um conteúdo empírico. Isso significa dizer que, com exceção das intuições puras citadas, todas as intuições elaboradas pela imaginação são derivadas da experiência, sendo assim, produtos de uma atividade “evocativa” ou “reprodutiva” dessa faculdade (Kant, 2006, p. 66).

Além disso, Kant observa que a imaginação jamais poderá ser “criadora” (*schöpferisch*), pois “não é capaz de produzir uma representação sensível que nunca foi dada a nossa faculdade de sentir” (Kant, 2006, p. 66). Por meio de um exemplo plástico, o filósofo adverte que em hipótese alguma “se poderá tornar a sensação do vermelho apreensível a quem nunca o viu entre as setes cores, mas nenhuma das demais poderá ser apreensível ao cego de nascença, nem sequer a cor intermediária produzida pela mistura de outras duas” (Kant, 2006, p. 66), como é o caso do verde, que é uma cor derivada da mistura do amarelo com o azul. Com isso, a imaginação não poderia jamais conceber o verde se não intuisse anteriormente a cor resultante da mistura daquelas duas outras cores.

Nesse sentido, como sugere Kant, até mesmo os grandes artistas geniais, em nome da necessidade de comunicação dos juízos aos demais seres humanos, devem reconhecer que a imaginação não é criadora de uma realidade inexistente. Pelo contrário, eles devem entender que precisam “retirar dos sentidos a matéria para suas criações” (Kant, 2006, p. 67). Desse modo, a imaginação deve estabelecer um nexos entre as intuições e as percepções reais, aproximando o entendimento do mundo fenomênico e oferecendo ao artista matéria intuitiva para a elaboração de sua produção artística. Se a imaginação fosse meramente criadora não teria condições de realizar essa tarefa, uma vez que forneceria ao entendimento um conteúdo intuitivo que não encontraria correspondência no mundo. Por conseguinte, conforme Kant, a produção artística do gênio só poderá ser considerada original se essa atividade for orientada por uma imaginação que, ao produzir suas intuições, consiga concordar também com os conceitos do entendimento. Se isso não ocorrer,

esta produção não poderá ser considerada obra do gênio, mas um desdobramento do simples “desvario” do artista (Kant, 2006, p. 71).

Ainda que a imaginação não possa criar uma realidade jamais experimentada no mundo, não se pode esquecer de que, por meio do gênio, aquela faculdade ganha um caráter inventivo. A atividade criativa do gênio pode excitar também a imaginação a produzir “involuntariamente ficções”; nesse caso a imaginação passa a se chamar fantasia⁷ [*Phantasie*] (Kant, 2006, p. 66). E seguindo esse aspecto inventivo do gênio, é possível afirmar que descobrir (*entdecken*) e inventar (*erfinden*) são atividades distintas. A primeira atividade “requer em muitos casos um talento especial, o de saber como procurar bem: um dom natural de julgar provisoriamente (*iudicii praevii*) onde se possa encontrar a verdade” (Kant, 2006, p. 121). Em relação à segunda atividade, para que se possa inventar algo é necessário a criação do artista. Aquele que descobre alguma coisa simplesmente encontra aquilo que já existia, mas ainda não era conhecido. Por outro lado, aquele que inventa produz algo que não existia antes do seu invento. Kant exemplifica esse argumento da seguinte forma: a América já existia antes de ser “descoberta” por Colombo, por seu turno, a pólvora não existia antes da invenção deste artefato (Kant, 2006, p. 121-122).

Assim, o talento para inventar algo é uma característica própria do gênio. Como observa Kant, esse “nome é atribuído apenas a um artista, portanto, àquele que sabe fazer algo, não àquele que meramente conhece e sabe muita coisa, e tampouco ao mero artista imitador” (Kant, 2006, p. 122), mas sim àquele que tem uma disposição mental para produzir suas obras de maneira original. Nesse sentido, na medida em que é criadora e mais livre que as demais faculdades do sujeito, a imaginação é o “campo próprio para o gênio” (Kant, 2006, p. 122).

⁷ Cabe observar que Kant nos faz pensar sobre o limite entre o processo saudável de fantasiar ou inventar, sobretudo no campo da expressão artística, e um possível desdobramento patológico disso. Quando a fantasia ultrapassa a fronteira da realidade, produzindo um descolamento do mundo fenomênico, estamos diante de uma doença mental, uma vez que o fantasista não consegue compartilhar a mesma realidade com os demais. Sobre isso é possível encontrar a seguinte passagem no *Ensaio sobre as doenças mentais* (1764), quando Kant propõe uma taxonomia das doenças da cabeça, especificamente ao discorrer sobre as perturbações perceptivo-cognitivas: “Quem sofre de desarranjo [*Verrückun*] é alguém que sonha acordado. Se a miragem (*Blendwerk*) habitual dos seus sentidos for apenas parcialmente uma quimera, na maior parte, porém, uma sensação verdadeira, aquele que sofre num grau mais elevado dessa inversão é um lunático (*Phantast*). Quando depois do despertar, divagamos numa distração descontraída e suave, a nossa imaginação transforma em figuras humanas, formas irregulares do dossel da cama, ou certas manchas de uma parede mais próxima, com um aparente rigor que nos distrai de forma bastante agradável, de sorte que podemos decidir o momento em que dissipamos essa miragem. Por conseguinte sonhamos só em parte e podemos dominar a quimera. Se acontecer alguma coisa parecida com esta num grau mais elevado, sem que a atenção do acordado consiga arredar a miragem da representação enganadora, podemos supor neste estado de inversão tratar-se de um lunático. Este acto de se iludir a si próprio no que concerne às sensações, é, de resto, muito comum, e enquanto não for grave é poupado a esta designação, ainda que, quando se lhe acrescenta uma paixão, esta fraqueza de ânimo se agudize e degenera numa efectiva fantasmagoria. Aliás, as pessoas, devido a uma cegueira (*Verblendung*) comum, não vêem as coisas como são, mas como a sua inclinação as pinta diante dos olhos; o naturalista vê cidades na florencite, o devoto vê nos veios do mármore a narração da paixão de Cristo, certa dama através da luneta vê na lua a sombra de dois amantes ao passo que o seu padre vê dois campanários O pavor transforma os raios da aurora boreal em lanças e gládios, e, ao crepúsculo, um poste de indicação de caminho num fantasma gigante” (Kant, 2010, p. 218).

Na esteira do seu interesse pela compreensão dos processos cognitivos que ocorrem no interior dos sujeitos, Kant discorre, no § 5 da *Antropologia*, sobre dois tipos de representação: as “claras” e as “obscuras”. Ao reconhecer que é possível ao sujeito possuir representações cognitivas, mesmo que não seja consciente delas, Kant conclui que há aí uma contradição, já que não é possível reconhecer que temos algo sem dar ciência deste algo em nós. Contudo, ele afirma que podemos “ser mediatamente conscientes de ter uma representação, mesmo que não sejamos imediatamente conscientes dela” (Kant, 2006, p. 35). As representações de que temos consciência imediata são denominadas “representações claras”, enquanto aquelas que permanecem no nível do inconsciente⁸ – para usar uma terminologia contemporânea – são as “representações obscuras” (*dunkeler Vorstellungen*). Além disso, Kant observa que, se compararmos a extensão dos campos das representações claras ou obscuras no ser humano, estas últimas ocupam maior espaço, pois não é de se espantar que “no grande mapa do nosso espírito só haja poucos lugares iluminados” (Kant, 2006, p. 35).

Apesar dessa discussão sobre essas espécies de representações parecer se vincular somente ao tema da produção do conhecimento, Kant faz uso de um exemplo estético para demonstrar sua argumentação sobre as representações obscuras (ou inconscientes)⁹. A passagem que Kant apresenta serve para ilustrar de que maneira as representações obscuras surgem na mente dos sujeitos, revelando ainda, mesmo que não seja sua intenção, quais são as condições subjetivas para a improvisação musical realizada nesta forma musical por ele citada. O exemplo musical ao qual Kant se refere, para ilustrar o processo da produção das representações obscuras na mente dos sujeitos, é o seguinte:

[...] quando um músico toca com os dez dedos e ambos os pés uma fantasia ao órgão, e ainda fala com alguém que se encontra a seu lado, um grande número de representações é em poucos instantes despertado na alma, representações que exigiriam, para a escolha de cada uma delas [sic], um juízo particular sobre sua adequação, porque um só movimento de dedo destoando da harmonia seria imediatamente percebido como dissonância; e no entanto o todo produz tal resultado, que o músico, improvisando livremente, desejaria com frequência conservar, em notação musical, algumas das peças executadas com êxito por ele, peças que, por mais que se aplique, talvez não tenha esperança de realizar de novo tão bem (Kant, 2006, p. 35-36).

⁸ “A criatividade para Kant não é governada por uma lei, e, em *Antropologia* sua descrição da genialidade parece muito com as descrições dos processos primordiais de regressão usados pelos cientistas cognitivos contemporâneos. Lá, Kant discute o processo natural da criação artística como um tipo de consciência não conceitual imediata de ideias que temos sem estar conscientes delas. Ele tem uma noção de ideação inconsciente, que se assemelha muito às discussões contemporâneas do processo primordial” (Kneller, 2010, p. 174).

⁹ “Embora soubesse um pouco de teoria musical, Kant está obviamente intrigado pelo estado cognitivo que sustenta a livre fantasia. [...] Ele está mais preocupado em caracterizar a natureza do processo pelo qual um artista virtuoso cria a bela música [...]. Assim como um objeto de beleza natural pode ser explicado cientificamente, a história causal do estado interior do organista pode ser contada com recurso a um tipo de ‘regressão’ ou acesso pelo sonho às ideias que não estão imediatamente presentes na consciência” (Kneller, 2010, p. 177).

Ao mencionar esse exemplo, o autor nos apresenta uma ilustração de como durante a performatização de uma Fantasia livre o músico que realiza essa tarefa tem a sua mente inundada por uma grande quantidade de representações obscuras (inconscientes) que, velozmente, se manifestam objetivamente em uma peça musical criativamente improvisada. Esse exemplo didático utilizado pelo professor Kant tem o intuito de ilustrar o processo de produção de representações obscuras, mas pode também auxiliar a compreender as condições subjetivas necessárias para a improvisação musical em geral. Voltaremos a interpretar filosoficamente essa passagem na seção V deste artigo. A seguir apresentaremos elementos contextuais e técnicos para se possa compreender mais amplamente a expressão musical do estilo Fantasia livre, muito comum na época do filósofo de Königsberg.

IV

De acordo com Kneller (2010, p. 174-175), a Fantasia livre¹⁰ era uma forma musical que “estava no auge de sua popularidade durante o período acadêmico maduro de Kant no fim da segunda metade do século XVIII [...], e uma das poucas formas musicais que [ele] menciona”. É sabido que Kant “não era muito conhecedor das belas artes”, muito menos da teoria musical, e por isso, o fato de ele fazer referência expressa a essa forma musical em seu texto “mostra a presença maçante e a importância do gênero para o público” erudito de sua época (Kneller, 2010, p. 174-175). Tanto é que muitas Fantasias livres foram registradas no período, em especial na década de 80 daquele século.

Cha (2016, p. 226-227) destaca os seguintes exemplos: de W. A. Mozart (1756-1791), a *Fantasia em fá menor, K. 383c* e a *Fantasia em dó menor, K. 396*, ambas de 1782, e a *Fantasia em dó menor, K. 475*, de 1785; de J. G. Mützel (1728-1788), a *Fantasia em sol menor* para órgão, de 1788; de J. Haydn, a *Fantasia em dó maior, Hob. XVII: 4*, de 1789; e de C. G. Neefe, a *Fantasia para clavicembalo em fá menor*, composta em 1797. Além destas, despontam ainda as fantasias de

¹⁰ “A fantasia livre, segundo *The Fantasia* de Peter Schleuning, é um fenômeno peculiar no século XVIII e, além disso, ‘um fenômeno puramente alemão para todo o período de sua existência – até cerca de 1800’. Ela encontra seu protótipo em *Chromatic Fantasia and Fugue* de J. S. Bach, que combinou elementos de gêneros do século XVII (como o prelúdio, a tocata e o capricho) que tinham herdado as liberdades de composição da fantasia do período anterior. Johann Mattheson (um erudito da música de Hamburgo) a definiu depois, argumentando que a música no ‘estilo fantasia’ [...] não deveria ‘trabalhar temas e assuntos adultos [...] não há nada mais oposto a ela que a ordem e a concatenação’ [...]. Uma das restrições problemáticas era a justaposição da fantasia com a fuga como um tipo de ‘correção’ ao anárquico da fantasia. Mas uma restrição exposta foi a imposição de uma unidade de sentimento, de um tema emotivo simples, por todo o movimento. Na metade do século C. P. E. Bach tinha refinado o princípio a liberdade de Mattheson para a fantasia incluir a liberdade de uma temática das restrições emocionais; a tarefa do músico era ‘instigar e acalmar muitas emoções na conclusão’ e ‘efetuar a repentina mudança inesperada de uma emoção para a outra’ de forma que ‘a emoção do público domine’ [...]” (Kneller, 2010, p. 175).

J. S. Bach (1685-1750) como precursoras desta forma musical, e as de seu filho C. P. E. Bach (1714-1788), como as mais inusitadas.

Exemplos da produção de J. S. Bach são as célebres *Fantasia Cromática e Fuga em ré menor, BWV 903* e *Fantasia e Fuga em sol menor, BWV 542* para órgão, compostas entre 1720 e 1725, as quais consagraram esta forma musical. Ele compôs também prelúdios¹¹ notáveis, muitas vezes acompanhados de uma fuga e adotando a forma livre. Nestas peças, se utilizava de uma unidade estrutural ora dotada de padrões definidos, ora evidenciando progressões harmônicas para conduzir a execução da peça de maneira contínua e sem repetição temática. Em muitas peças, ele mesclava esses dois métodos composicionais criando, assim, “uma atmosfera de fantasia e uma grande liberdade de desenho que seriam incompatíveis com a forma escrita” (Copland, 2013, p. 144).

Um bom exemplo disso é seu *Prelúdio e Fuga em dó menor, BWV 847*¹², do Livro I de *O Cravo bem temperado (Das Wohltemperierte Klavier)*, de 1722. Esta peça não se baseia em temas ou construção por seções, mas na repetição de um motivo¹³ padronizado por acordes arpejados em semicolcheias, tocados por ambas as mãos, e encadeados por uma dinâmica rítmica constante, com acentuação forte nos primeiro e terceiro tempos de cada compasso, com diferentes harmonias e mudanças de tom, mantendo-se assim até ao compasso 24. Esse padrão, ou motivo, é mostrado na Fig. 1, abaixo:



Figura 1. Padrão de acordes arpejados do *Prelúdio e Fuga em dó menor, BWV 847* (Bach, 1989, p. 8).

A partir do compasso 25 (Fig. 2), J. S. Bach abandona aquele motivo em favor de uma série alternada de arpejos a duas mãos – execução rápida e sucessiva das notas de uma escala e/ou acorde

¹¹ Prelúdio é “o nome genérico de qualquer peça que não tenha uma estrutura formal muito definida” (Copland, 2013, p. 144), e, por isso, pode denotar variadas formas musicais livres como elegia, capricho (*capriccio*), ária, *improptu* (improviso), estudo, *tiento* (ensaio), *ricercare*, bem como a Fantasia livre.

¹² No link do YouTube a seguir é possível ouvir essa peça e acompanhar a partitura: <https://www.youtube.com/watch?v=StOaFgGzo3Q>

¹³ “Motivo: pequeno elemento característico de uma composição musical, que garante de várias maneiras a unidade de uma obra ou de uma parte da obra (um motivo pode ser comparado a uma célula e pode ter três aspectos dissociáveis entre si: rítmico, melódico e harmônico)” (Nattiez, 1990, p. 156-157, tradução nossa).

musical (Guia da música, 1984, p. 3) – conservando a mesma figura rítmica do padrão inicial, porém com uma acentuação mais livre, à moda das fantasias. Essa alternância entre acordes e escalas arpejados foi um recurso muito utilizado por J. S. Bach, e por diversos compositores, para favorecer a improvisação, uma vez que deixa a interpretação da peça ao sabor das inclinações do músico. Observa-se também na Fig. 2, nos compassos 25 e 26, a indicação do uso das mãos direita (*destra*) e esquerda (*sinistra*) para que o músico possa executar as escalas com a técnica correta de digitação das notas, bem como a indicação do andamento *presto*, sugerindo ao músico para acelerar a execução no compasso 28. Nota-se que, mesmo se tratando de uma peça livre, é preciso que o músico tenha algumas orientações técnicas para melhor executá-la.



Figura 2. Arpejos e escalas alternados e indicações técnicas do *Prelúdio e Fuga em dó menor, BWV 847* (Bach, 1989, p. 9).

Na Fig. 3, mostra-se a *coda* (passagem que encerra uma peça musical), que se inicia no compasso 34 com uma mudança repentina na textura e no andamento da peça, sugerindo um andamento *adagio*, execução suave, vagarosa e imponente. Nesse compasso, são tocados os acordes de dó maior com sétima e fá menor, nos primeiro e terceiro tempos respectivamente, ambos seguidos por uma rápida sucessão de notas em semicolcheias. Tal passagem contrasta com os compassos seguintes, 35 ao 38, que devem ser executados no andamento *allegro* (alegre e rápido), conduzindo a peça para seu final em terça de *Picardia*, que é quando uma peça em modo menor finaliza com a tônica em modo maior, recurso que ocorre em todos os prelúdios do primeiro livro de *O cravo bem temperado*, exceto no de número 18, *BWV 863* (Butler, 2011, p. 21).



Figura 3. Compassos finais do *Prelúdio e Fuga em dó menor, BWV 847*, com alterações de andamento, retomada do padrão inicial e desfecho em terça de *Picardia* (Bach, 1989, p. 9).

Nos últimos três compassos, 36 ao 38, ainda na Fig. 3, apenas o motivo de acordes arpejados é retomado, partindo do registro grave para o agudo e sem harmonizar as notas, mostrando que o “único sinal externo de um princípio unificador para esse tipo de música é o esqueleto de acordes” (Copland, 2013, p. 145), ou seja, o motivo. J. S. Bach sabia que recursos como estes deixam vias abertas para a expressividade e liberdade do gênio musical.

A estrutura composicional utilizada por S. J. Bach no prelúdio em análise, formada essencialmente por uma progressão alternada de acordes e escalas arpejados a duas mãos, permite liberdade interpretativa ao mesmo tempo em que serve de estudo para a técnica do cravo. Um dos objetivos de J. S. Bach com seus prelúdios era exatamente desafiar o intérprete ou o estudante a executar a música de forma livre, porém orientado pela técnica específica do instrumento e por sugestões de andamento. Para tanto, o músico tinha que executar com maestria passagens virtuosísticas, como as dos trechos em tela, demonstrando, a um só tempo, sua habilidade técnica e sua inventividade. Além de um exercício pedagógico musical, este, como todos os demais 48 prelúdios e fugas reunidos no compêndio *O Cravo bem temperado*, tornaram-se modelos exemplares para as primeiras expressões na forma musical Fantasia livre, aliando liberdade, técnica e genialidade.

Com uma produção mais volumosa de Fantasias livres, C. P. E. Bach, segundo filho dos vinte que J. S. Bach teve, merece um destaque especial. Dentre as sete gerações dos músicos da família Bach, ele se destacou como um dos compositores mais criativos e produtivos do final do século XVIII, tendo sido considerado um gênio em sua época. De 1738 a 1768, serviu à corte de Frederico II da Prússia como músico cravista. No mesmo ano, sucedeu a seu padrinho Georg Philipp Telemann (1681-1767) – autor da *Fantasia para violino solo em ré maior* e das *12 Fantasias para violino solo, n. 1* – como diretor musical de coral da *Johanneum Lateinschulle*. Assumiu

também a direção musical das cinco principais Igrejas em Hamburgo, permanecendo nesse cargo até sua morte, em 1788 (Powers, 2016, p. 210-215).

C. P. E. Bach compôs uma vasta quantidade de obras (cerca de 750 peças), incluindo arranjos, cantatas, sonatas e textos teóricos como o livro didático de educação musical *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*, publicado em dois volumes, em 1753 e 1762, respectivamente. A maioria de suas composições é de música instrumental, sendo metade delas para instrumentos de teclado, especialmente cravo, embora tenha composto para uma variedade de instrumentos, como oboé, clarinete, fagote, viola, flauta, violino e violoncelo. Sua produção também abrange músicas de câmara e peças orquestrais, como sinfonias e concertos para diferentes instrumentos, demonstrando sua versatilidade e influência no cenário musical da época (Powers, 2016, p. 215-233). Suas composições são marcadas por características musicais inusitadas, como rica linguagem harmônica, mudanças abruptas de harmonia e ritmo, além de momentos de silêncio estrategicamente inseridos. Suas melodias são distintas por seus contrastes e oposições dinâmicas, contribuindo para o desenvolvimento da forma Sonata. Sua inclinação pela Fantasia livre e pela improvisação musical define seu estilo como compositor e intérprete, deixando uma marca significativa na história da música. Entre suas fantasias destacam-se: *Fantasia em dó menor*, H. 75/III, de 1753; *Fantasia em ré menor*, H. 234, de 1768; *Fantasia em mi bemol maior* (Kenner IV/6), H. 277, *Fantasia em lá maior* (Kenner IV/7), H. 278 e *Fantasia em fá maior* (Kenner V/5), H. 279, todas de 1782; *Fantasia em dó maior* (Kenner V/6), H. 284, de 1784; e *Fantasia em si bemol maior* (Kenner VI/3), H. 289, de 1786 (Powers, 2016, p. 238-244).

A título de definição, a Fantasia livre pode ser entendida como “uma peça instrumental de forma essencialmente livre, [que] não se submete a qualquer regra nem temática nem tonal” (Enciclopédia Delta Larousse, 1964, p. 4.701); ou como esclarece Jacobs (1990, p. 371), em sua obra *Guia da música orquestral*, “implica um livre fluxo de ideias sem ligação com um padrão formal estabelecido”. Entretanto, não significa que a Fantasia livre seja um encadeamento de ideias desconexas entre si, uma vez que, como afirma Leite (2023, p. 182), no *Dicionário musical* (1904), “obedece sempre a um plano artisticamente concebido”, ou seja, apesar da liberdade de interpretação, sempre terá como resultado uma peça com certo sentido musical. A Fantasia livre já era registrada no século XVI, não como uma forma musical definida, mas como uma espécie de tema improvisado dentro de uma composição. Foi somente no século XVIII que surgiu como forma musical propriamente dita. Durante o século XIX desenvolveu-se para a forma orquestral, especialmente com Richard Strauss (1864-1949), e até a primeira metade do século XX ganhou novas conotações, por exemplo, nos 24 *Prelúdios para piano* de Claude Debussy (1862-1918), influenciados ainda pelo impressionismo e simbolismo franceses do final do século anterior, bem

como nas *Peças para piano Op. 19* e na *Fantasia para violino e piano, Op. 47*, de Arnold Schoenberg (1874-1951), caracterizadas pelo atonalismo e pelo dodecafonismo (Enciclopédia Delta Larousse, 1964, p. 4.701; Copland, 2013, p. 146-147).

Uma descrição breve das características da Fantasia livre nos permite identificar alguns elementos importantes: primeiro, não seguem uma estrutura rígida, pois são livremente elaboradas; segundo, diferentemente das sonatas, que obedecem a uma fórmula estrutural específica (tema I, tema II, desenvolvimento, reexposição dos temas I e II e *coda*), as Fantasias livres escapam de qualquer estruturação prévia; terceiro, os temas são elaborados sem que necessariamente sejam repetidos, o que geralmente ocorre em composições mais formais. Nesse sentido, não é possível prever qual caminho a música irá seguir, nem mesmo identificar uma unidade temática; e quarto, as ideias musicais vão se associando uma após a outra, sem uma regra definida para sua sucessão.

Cabe observar que a autêntica Fantasia livre, na medida em que é resultado de uma performance improvisada, não deveria ser, em tese, registrada em partitura. Entretanto, só temos conhecimento, hoje, das diversas fantasias produzidas nos últimos séculos graças ao registro musical, ainda que tais registros não fossem rigorosamente seguidos em sua época. Todavia, muitas dessas felizes improvisações foram escritas como se fossem “composições”.

Embora possam ser executadas por conjunto de músicos, as Fantasias livres geralmente são performatizadas por apenas um músico, algo bastante comum na época de Kant. Isso, de certa forma, permite uma maior autonomia ao músico, na medida em que pode ter mais liberdade em relação ao ritmo, à dinâmica e à melodia para criar e executar sua fantasia. Quanto mais músicos envolvidos, mais difícil se torna a livre expressão do artista, pois um único gênio “errante” tem mais condições de se expressar livremente do que vários gênios ao mesmo tempo. Uma exposição musical simultânea de vários gênios pode gerar dificuldades para que o gosto possa ajuizar tantas ideias musicais criativas concomitantes.

As Fantasias livres as quais Kant se refere são executadas em instrumentos de tecla. No caso do exemplo que cita na *Antropologia*, o músico toca uma fantasia em um órgão. Este instrumento permite a execução de várias notas ao mesmo tempo, uma vez que possui diversos níveis de teclados e vários pedais para emissão das notas musicais. Por ser um instrumento tão complexo, capaz de permitir a execução da harmonia, melodia e linhas de baixo ao mesmo tempo, o órgão é ideal para peças musicais livres, como uma fantasia. À época de Kant, além do órgão, foram bastante usados também o cravo e o piano para esse tipo de manifestação artística, embora houvesse também fantasias para violino solo, como aquelas que citamos do compositor alemão Telemann.

Essas improvisações musicais são elaboradas a partir do sistema tonal, sendo registradas em seus títulos (quando escritas na pauta) em tons maiores ou menores. No entanto, não é raro o uso do

recurso da modulação durante a sua execução. Fantasias livres que iniciam em tons maiores modulam muitas vezes para tons menores, bem como mudam de tom no decorrer da performance musical. O uso de cromatismos¹⁴ também contribui para uma liberdade tonal no interior das fantasias, conferindo uma maior expressão criativa para o gênio musical ao possibilitar-lhe improvisar em qualquer direção que os doze semitons das escalas permitem. Em certas Fantasias livres é possível identificar passagens frenéticas, com digitação de escalas e arpejos sobre padrões melódicos e rítmicos ora repetitivos, ora imprevisíveis, tal como visto na análise do *Prelúdio e Fuga em dó menor, BWV 847*, de J. S. Bach, especialmente na Fig. 2; ou mesmo no estilo *tocata*, forma livre de composição própria para demonstração de virtuosismo (Guia da música, 1984, p. 21).

Nesses tipos de composição, as frases improvisadas são executadas com o intuito de expressar as variações dos sentimentos do artista mediante figuras musicais que vão desde a semibreve até a semifusa, ou seja, de notas mais longas no tempo a mais curtas. O músico que executa uma Fantasia livre deve ter um talento especial para que, através do seu gosto e do arcabouço da peça, possa se expressar rapidamente e improvisar suas ideias musicais com criatividade e liberdade. Essa mesma liberdade que garante ao músico improvisador o desprendimento de certos aspectos em relação à tonalidade, aos padrões melódicos e às figuras rítmicas, também o permite se libertar da rigidez do metrônomo. Na medida em que é uma expressão artística livre e improvisada, o gênio musical pode jogar livremente com o andamento da música, pulsando, por exemplo, do *adagio* ao *vivace* dentro da mesma performance.

O mesmo jogo livre e criativo presente nos aspectos harmônico, melódico e rítmico se verifica também no caráter dinâmico da Fantasia livre. A música pode conter passagens que oscilem entre o *piano* e o *fortíssimo* em pouco espaço de tempo. A dinâmica pode variar muito ao longo da improvisação, sendo um dos elementos importantes para que o gênio musical possa expressar as alterações de sentimentos durante a execução da peça. Esse recurso é tão importante para a expressividade da música improvisada, que em algumas fantasias registradas em partitura a dinâmica não é indicada, cabendo ao intérprete decidir que andamento e intensidade são mais adequados em cada momento da peça¹⁵.

¹⁴ Cromatismo é uma “técnica de composição ou exercício musical cuja base é a utilização de todos os semitons da escala cromática” (Glossário da música, 1984, p. 6). Foi bastante explorado durante o século XIX, sobretudo por Wagner, Strauss e Mahler, e serviu de ponto de partida para o surgimento, no século XX, da música atonal. Esta, por sua vez, consiste numa técnica composicional “caracterizada pela ausência de um centro tonal harmônico, pela eliminação da harmonia tradicional, bem como dos conceitos de consonância e dissonância” (Glossário da música, 1984, p. 3). Foi o compositor austríaco Arnold Schoenberg quem levou às últimas consequências o cromatismo a ponto de suprimir a tonalidade, resultando no atonalismo.

¹⁵ No intuito de ilustrar musicalmente o que fora abordado acima, indicamos alguns *links* do *YouTube* a partir dos quais é possível ver e/ou ouvir algumas das fantasias compostas no século XVIII, para melhor identificar suas características e sua relação com as peculiaridades filosóficas do gênio artístico, segundo Kant, discutidas neste artigo: *Chromatic Fantasia and Fugue, in D Minor, BWV 903*, *Fantasia in D minor, H. 234*, *Fantasia in F major (Kenner V/5), H. 279*, *Fantasia in C major (Kenner V/6), H. 284*, *Fantasia in C minor, K. 475*, e *Organ Fantasia in G minor*.

V

Após uma explanação sobre elementos históricos e musicais da Fantasia Livre na seção anterior, retornamos ao texto da *Antropologia*, especificamente à passagem na qual Kant se refere a esse estilo musical que citamos no final da seção III deste artigo, para sugerir uma interpretação estética desse exemplo.

Na primeira parte da passagem mencionada, Kant discorre sobre de que maneira as representações obscuras vêm à consciência do músico. Quando “um músico toca com os dez dedos e ambos os pés uma fantasia ao órgão” ele faz isso de maneira livre, e muitas representações obscuras surgem em sua mente nesse momento; e quando recebe outros estímulos, na medida em que “fala com alguém que se encontra a seu lado, um grande número de representações é em poucos instantes despertado na alma”. No entanto, a liberdade criativa motivada pelas representações inconscientes não se manifesta objetivamente de forma tão aleatória, pois as representações obscuras que surgem em sua mente exigem que ele faça escolhas mentais muito rápidas para que possa se expressar musicalmente, sem que soe de forma dissonante, uma vez que “um só movimento de dedo destoando da harmonia seria imediatamente percebido como dissonância” pelo público. O músico deve fazer escolhas mentais conscientes com rapidez suficiente para conseguir expressar de forma adequada as representações obscuras que invadiram seu espírito. A escolha de um acorde ou de uma nota musical em uma escala para expressar suas representações musicais inconscientes é fundamental para comunicar aos espectadores essas representações, sem que pareçam dissonantes ou estranhas aos ouvidos dos espectadores¹⁶ (Kant, 2006, p. 35-36).

No segundo momento do exemplo do organista improvisando uma Fantasia livre, Kant observa que mesmo que se exija do músico um conhecimento teórico e um domínio técnico que o possibilite fazer suas escolhas expressivas adequadamente, a Fantasia livre não é uma obra composta, mas o resultado de uma improvisação livre, ainda que o todo produza um “resultado, que o músico, improvisando livremente, desejaria com frequência conservar, em notação musical”. Muitas vezes, o músico até desejaria registrar suas interpretações, pois muitas delas se expressam como obras belíssimas e muito espirituosas, no entanto é muito provável que jamais consiga

¹⁶ O exemplo citado por Kant “ilustra que há uma ‘gama imensa’ de representações na mente do músico (e em todos nós, nesse tema) que, embora tenha participação na cognição, não é clara e distinta para a consciência. O que é essencial, no caso do músico, é que ele tem as habilidades técnicas necessárias para expressar essas ideias comportamentais, em seu *impromptu*, todavia, faz escolhas harmônicas não aleatórias. Que essas escolhas são o produto de processos inconscientes mostra o fato de que o músico apenas pode ter essas combinações por, de alguma forma, ser capaz de criar atalhos na consciência, o processo deliberativo da composição governada por leis” (Kneller, 2010, p. 176-177).

executar da mesma maneira, e muito menos registrar na pauta como se fosse obra de uma composição consciente e metodicamente elaborada (Kant, 2006, p. 36).

A notação musical de uma performance improvisada por meio da uma Fantasia livre seria como aprisionar as mãos e a criatividade do músico que se expressa através dela. O “problema de uma fantasia composta pode ser compreendido, então, como o problema” de restringir a expressão do artista ao ter que ser registrada na pauta, “uma vez que ela, com sua liberdade de expressão e falta de previsibilidade – na verdade sua falta de resultado –, seria melhor mais como um fenômeno natural do que como uma ‘obra’ de arte” (Kneller, 2010, p. 176). Nesse sentido, a improvisação¹⁷ é um elemento fundamental para a Fantasia livre. Quanto a isso Kneller (2010, p. 175) salienta o seguinte:

O desenvolvimento da fantasia com relação a uma liberdade cada vez maior comparada às restrições formais, portanto, confirma [...] que ‘o desempenho de **improviso** era o meio essencial para a livre fantasia’ [...]. Se a fantasia livre é definida como improvisada, classificar essas obras alteraria a própria natureza da obra.

Na medida em que segue “improvisando livremente” (Kant, 2006, p. 36) o músico se expressa de forma criativa, dando a si mesmo a regra que orienta sua manifestação artística, tal como faz o gênio na perspectiva proposta por Kant. O caráter errático e sem um aparente propósito da peça musical improvisada se assemelha a uma manifestação da própria natureza. Do mesmo modo que “a natureza exhibe a falta de objetivo do objeto, também faz o músico da fantasia livre”, sendo essa manifestação para o organista um “tipo de fenômeno natural nas teclas” (Kneller, 2010, p. 175-177). O músico que “improvisa um tipo de fenômeno da natureza e a obra improvisada são, assim, em si mais naturais que um objeto artificial cujo valor estético pode ser explicado ao longo das linhas da beleza natural” (Kneller, 2010, p. 175-177).

Por conseguinte, a improvisação musical promovida pelo talento do gênio artístico é, ao mesmo tempo, uma expressão artística que se manifesta como se fosse a própria natureza se expondo livremente ao mundo. As representações inconscientes que inundam criativamente o espírito do improvisador, aliadas às escolhas técnicas conscientes que possibilitam essa expressão, são os processos cognitivos e criativos internos que movimentam a improvisação musical¹⁸.

Apesar disso, o improvisador da Fantasia livre não é um mero sonhador, nem aquele que perde o controle durante sua performance musical. Segundo Kneller (2010, p. 178), a “diferença entre o músico da fantasia e o sonhador, para Kant, é o fato de que o organista desenvolveu grandes

¹⁷ Segundo Leite (2023, p. 222), em seu *Dicionário musical* (1904), improviso (ou improvisação), como execução musical, diz respeito a uma “Invenção espontânea de um trecho de música”. Como gênero musical, *Impromptu* (do francês), surge no século XIX “consistindo numa pequena composição geralmente para piano, como forma desenvolvida da canção” (Glossário da música, 1984, p. 10). Os oito *Impromptus* para piano de Schubert, compostos em 1827, e a célebre *Fantaisie-Impromptu em dó sustenido menor, Op. 66* para piano, composta por Chopin, em 1834, são exemplos desse gênero.

¹⁸ Para aprofundar o entendimento sobre a relação entre os processos cognitivos e a aprendizagem e performance da improvisação musical cf. Berkovitz, 2010.

habilidades técnicas a tal nível que poderiam ser acessadas sinesteticamente, ou seja, quase inconscientemente”. O improvisador não é, dessa forma, “um artista ‘consciente’”, mas, pelo contrário, um músico que “tem uma escolha conscientemente em um estado sonhador a fim de deixar sua imaginação ‘brincar’ com suas decisões sobre quais ideias musicais expressará”, sendo o resultado disso um objeto natural e não uma obra de arte “composta” (Kneller, 2010, p. 178).

VI

A Fantasia livre foi uma expressão musical tão marcante no final do século XVIII que pode ser considerada, em muitos aspectos, uma manifestação do gênio. O próprio Kant, apesar da precariedade de sua formação musical, foi um apreciador dessa forma de arte improvisada. A relação entre músicos, poetas e filósofos em torno da Fantasia livre é uma das marcas da cultura germânica nas últimas décadas do Século das Luzes.

Para corroborar essa afirmação, é oportuno observar que compositores como C. P. E. Bach mantinham relações estreitas com intelectuais e poetas de sua época. Só para ilustrar, durante o tempo em que esteve em Berlim e Hamburgo, C. P. E. Bach conviveu com diversas pessoas que participavam ativamente de círculos literários e filosóficos daquelas cidades. Eles se reuniam em sociedades literárias e clubes para compartilhar suas ideias e com isso influenciavam a vida cultural ao seu redor. Alguns dos interesses mútuos entre os membros desses círculos e C. P. E. Bach giravam em torno da expressão de sentimentos e da relação entre palavra e música, que a obra do segundo filho de J. S. Bach tão bem suscita. Ele manteve ainda amizade com diversos autores influentes da cultura germânica do século XVIII; estabeleceu contato tanto com escritores que faziam parte da *Aufklärung*, quanto com poetas e dramaturgos dos movimentos *Empfindsamkeit* e *Sturm and Drang*, o que demonstra o interesse da filosofia pela Fantasia livre, assim como a influência da mesma nas reflexões filosóficas da época (Powers, 2016, p. 255-273).

Hoje em dia, diferentemente do período em que Kant viveu, a Fantasia livre não pode ser considerada uma forma musical muito presente, pois outros estilos baseados na improvisação ocuparam seu lugar (o *Jazz* e muitos de seus sub estilos são exemplo disso). No entanto, é importante registrar que o filósofo de Königsberg, em suas lições de Antropologia, nos sugere que o gênio se expressa artisticamente a partir de condições subjetivas próprias, contribuindo, desse modo, para a discussão sobre como a improvisação musical é realizável mediada por uma perspectiva cognitiva, apontando *um* caminho, dentre os vários possíveis, para discutir o tema e viabilizar a compreensão desse fenômeno hodiernamente.

Nesse sentido, mesmo reconhecendo que se comparado a outras interpretações sobre a música (como a de Adorno sobre o *Jazz*, por exemplo, que leva em consideração as condições materiais capitalistas que permitem a criação de composições musicais e até mesmo para a improvisação musical), a abordagem kantiana aqui apresentada possa parecer ingênua e mistificadora para certos leitores com outras orientações interpretativas para além da lógica argumentativa interna da filosofia de Kant (uma vez que interessa mais ao filósofo prussiano investigar as condições de possibilidade para a produção de representações claras ou obscuras na mente dos sujeitos, utilizando-se do exemplo da Fantasia livre como uma forma de ilustrar esse processo mental), não se pode deixar de notar que os argumentos de Kant abordados neste artigo têm o mérito de, pelo menos, nos insinuar certas condições subjetivas necessárias para que determinados músicos possam se manifestar artisticamente por meio da improvisação.

Por outro lado, mesmo que seja mais livre que uma música tocada a partir de leitura da partitura, a Fantasia livre, segundo Kant, ainda deveria ser “domada” de alguma forma para atender às regras do gosto, permitindo, assim, que a obra possa ser julgada bela e comunicada aos demais. Isto posto, mesmo que o exemplo da Fantasia livre, evidenciado por Kant na *Antropologia*, revele as condições cognitivas que permitem a improvisação nesta forma musical, o que se mostra de certa maneira relevante para a compreensão dos processos mentais realizados durante esta atividade expressiva, a argumentação do filósofo esbarra no limite que o gosto deve impor ao gênio para que sua obra de arte não seja mero desvario, sugerindo, portanto, que a Fantasia livre não é uma expressão musical tão livre assim.

De um modo geral, as formas musicais que não seguem rigorosamente os moldes composicionais formais, podem ser consideradas tecnicamente formas livres. Entretanto, de acordo com os argumentos kantianos aqui apresentados, é possível supor que não há uma forma musical absolutamente livre, pois, embora uma peça musical possa ser executada com a liberdade do improviso, ela sempre terá algum dado formal, ainda que implícito, sob o qual repouse sua estrutura; ou seja, ela sempre precisará de uma base que lhe dê um sentido enquanto forma musical. Assim, algumas composições musicais tendem a se destacar como livres quando o intérprete – desde que seja dotado de certa genialidade musical e domine a técnica do instrumento – subverte padrões musicais consolidados para expressar de forma virtuosa e livre toda sua inventividade e imaginação. Mas, mesmo assim, como nos sugere Kant, o produto de sua performance sempre deverá resultar em algo musical para ser aceito¹⁹.

¹⁹ Todavia, é oportuno observar que há expressões musicais contemporâneas que parecem ultrapassar, em certa medida, esses limites, como o *Free Jazz* ou mesmo os estilos musicais mais experimentais como as criações improvisadas de Hermeto Pascoal, e parecem ser, de acordo com os argumentos kantianos aqui expostos, obras de artistas desvairados e sem gosto.

Sendo assim, ainda que interessantes e reveladores, tanto o exemplo apresentado por Kant na *Antropologia*, quanto o conceito de gênio abordado na terceira *Crítica*, estão, em certos aspectos, vinculados àquele contexto em que foram elaborados, ainda que produzam desdobramentos interessantes percebidos por leitores de nosso tempo. Nesse sentido, tanto o conceito de gênio quanto o exemplo da Fantasia livre se mostram limitados para a interpretação de outras manifestações musicais que não seguem as regras do gosto, e nem por ele podem ser domadas, o que permite a esses leitores tecerem uma crítica acerca do limite argumentativo do filósofo prussiano sobre o problema apresentado neste artigo.

Centrando o olhar sobre a Fantasia livre de seu tempo, Kant parece reconhecer nesta forma musical uma atividade humana capaz de manifestar na experiência o jogo livre entre imaginação e entendimento, ainda que precise ser podada pelo gosto para que essa obra do gênio possa ser comunicada, recepcionada e julgada pelos demais. Em vista disso, de acordo com Kant, caso fique ao encargo apenas da imaginação, a Fantasia livre corre o risco de se tornar ininteligível, privando-se, inclusive, de poder comunicar seu conteúdo.

É bem verdade que o mesmo fenômeno ainda pode ocorrer com formas musicais contemporâneas, nas quais estão presentes representações da imaginação inventiva e da liberdade criadora. Porém, as condições materiais de nosso tempo, bem como certas experiências estéticas e expressões artísticas produzidas desde o século XVIII, permitem que uma maior parte do público de hoje tenha mais condições para recepcionar e aceitar ideias musicais livres que a do público do tempo de Kant, ainda que em nossos dias muitas produções da arte moderna ou contemporânea continuem a causar estranhamento ou mesmo repulsa em parte do público em geral.

O fato é que tanto o músico de hoje quanto o do século XVIII precisam de certo domínio técnico e de genialidade para improvisar um tema musical inteiramente desconhecido, e ainda assim entregar um conteúdo musical passível de ser julgado pelo gosto. São capazes disto não porque jogam com representações acerca das quais não dão ciência, mas porque conseguem fazer associações mentais muito específicas entre suas ideias, fruto de sua imaginação inventiva, e um dado padrão musical formal que lhe sirva de guia para o improviso. Isso requer de qualquer músico experiente o bom funcionamento das faculdades mentais cognitivas e intuitivas para bem relacionar a combinação consciente dos elementos formais da música (harmonia, melodia e ritmo) com as representações obscuras – para citar um conceito kantiano – engendradas inconscientemente pelo gênio musical, sempre disposto a se rebelar contra os padrões composicionais, mas ao mesmo tempo tendo que se manter dentro de certos limites destes padrões para produzir seu conteúdo musical.

Longe de simplesmente demolir por completo os argumentos kantianos em torno da questão das condições subjetivas para a improvisação musical, este artigo convida o leitor ao debate sobre os possíveis méritos do filósofo nessa empreitada, bem como espera contribuir para fomentar objeções acerca dos limites de tais argumentos que aqui apontamos.

Referências

- BACH, Johann Sebastian. Praeludium und Fuge c-Moll (BWV 847). Praeludium 2. In: BACH, Johann Sebastian. **Neue Ausgabe sämtlicher Werke**. Hg. v. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und v. Bach-Archiv Leipzig. Serie V: Klavier und Lautenwerke. Bd. 6.1. Das Wohltemperierte Klavier I (BWV 846-869). BA 5070. Hg. v. Alfred. Dürr. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1989, p. 8-9.
- BERKOVITZ, Aaron. **Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment**. USA: Oxford University Press, 2010.
- BUTLER, H. Joseph. Emulation and Inspiration: J. S. Bach's Transcriptions from Vivaldi's L'estro Armonico. **The Diapason**, August, 2011, p. 19-21. Disponível em: <<https://www.thediapason.com/content/emulation-and-inspiration-j-s-bachs-transcriptions-vivaldis-lestro-armonico>>. Acesso em 02 fev. 2024.
- CHA, Daesik. **Transformation of the Keyboard Fantasia in the Classical Period (1780-1800)**. Boston-Massachusetts: Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Brandeis University, 2016. 249f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Boston, May 2016. Disponível em: <<https://scholarworks.brandeis.edu/esploro/outputs/doctoral/Transformation-of-the-Keyboards-Fantasia-in/9923880020301921#:~:text=https%3A//hdl.handle.net/10192/32389>>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013. (Coleção Educação Clássica).
- ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE. 2. ed. **Música. Histórico da notação e das formas musicais**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964, vol. IX.
- GLOSSÁRIO DA MÚSICA. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Suplemento da Série Mestre pelos Mestres).
- JACOBS, Arthur. **Guia da música orquestral**. Tradução de Regina Maria Cruz Camargo. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.
- KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006. (Coleção Biblioteca Pólen).
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. (Coleção Pensamento Humano).

KANT, Immanuel. Ensaio sobre as doenças da cabeça de 1764. Tradução e introdução de Pedro Miguel Panarra. **Revista Filosófica de Coimbra**, v. 19, n. 37, p. 201-224, 2010. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/dfci/public/publicacoes/ensaio_sobre_as_doencas_da_cabeca>. Acesso em: 10 out. 2024.

KANT, Immanuel. Kritik der Urteilschaft. In: KANT, Immanuel. **Werke in Zwölf Bänden**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1957. v. 10.

KNELLER, Jane. **Kant e o poder da imaginação**. Tradução de Elaine Alves Trindade. São Paulo: Masdras, 2010.

LEITE, Isaac Newton de Barros. **Dicionário musical (1904)**. 3. ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

MARQUES, Ubirajara R. A. (Org.). **Kant e a música**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010.

MARTINS, Clélia Aparecida. “Introdução à Antropologia”. In: KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 11-17.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music**. 3. ed. Tradução de Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

POWERS, Doris B. **C. P. E. Bach: A Guide to Research**. Londres: Routledge, 2016.

SCHILLER, Friedrich. **Cultura estética e liberdade**. Cartas ao Príncipe de Augustenburg, fevereiro-dezembro de 1793. Organização, tradução e introdução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

SCHILLER, Friedrich. “Sobre os limites necessários no uso de formas belas”. In: SCHILLER, Friedrich. **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 103-122. (Estudos Gerais; Série universitária; Clássicos de filosofia).

Recebido em: 18/09/2025

Aprovado em: 24/10/2025