



O belo e o musical: o conceito de beleza em *Do belo musical*, de Eduard Hanslick (1854)

Adriano Brandão¹ 

¹ Graduando em História na Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: adrianosbr@usp.br

² É o título pelo qual o livro tradicionalmente é conhecido em língua portuguesa. Em inglês, o título das duas traduções mais recentes é *On the Musically Beautiful* (literalmente: *Do musicalmente belo*), talvez mais próximo do título original alemão.

³ A defesa de Hanslick das formas abstratas dos “clássicos” vienenses (Haydn, Mozart e Beethoven) tornou-o associado ao passado. Detratores contemporâneos como o compositor e crítico Hugo Wolf denunciavam o “formalismo” de Hanslick como um tipo de conservadorismo (Bonds, 2013, p. vii)

⁴ Franz Liszt e Hector Berlioz compuseram peças puramente sinfônicas que pretendiam reproduzir detalhadamente histórias ou argumentos extra-musicais, explicitados para o público em textos denominados “programas”. Tais obras acabariam por criar o gênero da “música programática”.

INTRODUÇÃO

Quando foi publicado, em 1854, *Do belo musical*² [*Vom Musikalisch-Schönen*] parecia completamente desconectado das correntes artísticas da época. O livro de Eduard Hanslick, o crítico musical mais célebre — e temido — de Viena, se chocava diretamente com o que preconizavam figuras fundamentais do romantismo musical, como Franz Liszt e Richard Wagner. Ao reivindicar a existência de uma beleza que é, ao mesmo tempo, puramente musical e intelectual, em uma época apaixonada pela emoção e pela “arte total”, Hanslick foi imediatamente classificado de reacionário³.

Na verdade, o pensamento estético de Hanslick representa, acima de tudo, um manifesto de emancipação de uma arte por muito tempo considerada tributária — da poesia, do teatro e da dança, principalmente. O próprio conceito de música instrumental organizada de maneira “sintática e autônoma” (Thomás, 2004, p. 83) era muito recente: surgido em meados do século XVIII, atingiu seu ápice com Beethoven nas primeiras décadas do XIX. Apesar da obsessão romântica por literatura, refletida no drama musical de Wagner e nos programas⁴ de Liszt e Berlioz, o caminho emancipatório percorrido por Hanslick era claramente uma continuidade, não um passo atrás.

Hanslick pretendia definir a autonomia da música por meio do conceito de “beleza” [*das Schöne*]. O objetivo deste artigo é entender de qual “beleza” exatamente Hanslick fala, por meio da metodologia e do ferramental teórico da História Conceitual [*Begriffsgeschichte*], conforme definida a partir dos anos 1960 por Otto Brunner, Werner Conze e, principalmente, Reinhart Koselleck. “Beleza” é um conceito em constante disputa, não somente no campo musical, e a época de Hanslick — a segunda metade do século XIX — experimentou um inédito vai-e-vem de ideias e estéticas que reinterpretavam constantemente o “belo”. O artigo se propõe a entender como *Do belo musical* se situa em meio a esse cenário em ebulição, por meio da análise semântica, histórica e pragmática do texto e de seu entorno — os contextos históricos, filosóficos e artísticos em que está inserido.

O AUTOR, O TEXTO, A ÉPOCA

Eduard Hanslick nasceu em 1825, em uma família de língua alemã de Praga, então parte do Império Austríaco. Na juventude, dividiu suas atenções entre o direito (no qual se formou) e a música, que estudou com afinco, mas sem ambições profissionais. Começou a escrever para algumas das dezenas de revistas musicais que se espalhavam no mundo austro-germânico e se descobriu vocacionado para a crítica. Mesmo assim, foi no serviço público que fez carreira. Entrou para o Ministério da Educação, passou dois anos na Caríntia, até ser alocado no Ministério das Finanças, em Viena. Conseguiu conciliar o trabalho burocrático com a atividade crítica; sua fama crescente o habilitou para a docência. Em 1870 se tornou professor titular de Estética e História da Música da Universidade de Viena; diminuiu suas atividades no estado, mas manteve-se ativo como crítico musical até a aposentadoria, em 1895. Morreria em 1904, aos 79 anos.

Quando publicou *Do belo musical*, em 1854, Hanslick ainda não havia completado 30 anos. A obra nasceu de dois artigos que publicara em jornais vienenses em 1852 e 1853, e o modo como seus seis capítulos estão estruturados dá a sensação de uma coletânea de ensaios semi-independentes (Rothfarb; Landerer, 2018, p. XVII). O ponto fulcral do livro está em seu centro — a terceira parte, na qual Hanslick elabora a tese principal a respeito da natureza da música e da beleza musical. Será o Capítulo 3 o trecho estudado aqui.

Do belo musical repercutiu logo na publicação; foi reeditado quatro anos depois, com amplas revisões, várias delas nascidas da necessidade de Hanslick acomodar as críticas que recebeu (Rothfarb; Landerer, 2018, p. XXII). O texto seguiu sendo lido e comentado, e até a morte de Hanslick seria editado mais oito vezes, sempre com novos prefácios e mudanças pontuais. As ideias de *Do belo musical* viajariam: o autor ainda veria serem publicadas traduções para o espanhol (1865), francês (1877), dinamarquês (1885), russo (1885) e inglês (1891). A estética hanslickiana geraria efeitos também na cena musical. Naquela que é provavelmente a mais célebre reação de um artista a um crítico, Wagner transformou Hanslick em personagem de ópera: Sixtus Beckmesser⁵, o cantor rígido e conservador de *Os mestres cantores de Nuremberg* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] (1868).

A posteridade colocaria Wagner no papel de nêmesis de Hanslick, mas o crítico não rejeitava totalmente sua obra (Kersten, 1981, p. 10); em *Do belo musical*, Wagner é mencionado mais como esteta do que como compositor (Rothfarb; Landerer, 2018, p. XXIII). De qualquer maneira, a troça wagneriana é um indício poderoso das tensões do cenário musical austro-germânico do século XIX. Ao mesmo tempo em que a ópera e os concertos sinfônicos se consolidam,

5 O nome do personagem nos esboços do libreto era Hanslich; depois foi alterado para o mais sutil Beckmesser. *Os mestres cantores* é uma ópera sobre música, basicamente. O enredo trata da disputa entre tradição e inovação em um concurso de canto em Nuremberg. É o veículo ideal para Wagner demonstrar suas visões sobre arte e estética.

6 *Hausmusik* é a prática amadora de música doméstica, ocorrida em torno do piano e viabilizada pela explosão do comércio de partituras.

o piano e a educação musical tornam-se itens de distinção social da burguesia. Público e íntimo, teatro e *Hausmusik*⁶ convivem lado a lado. A música instrumental havia adquirido, com Beethoven, um inédito *status* de grande arte; simultaneamente, a ópera se transformava no centro da vida social, incorporando cada vez mais recursos das outras artes.

As tensões do cenário musical refletiam um controle rígido das tensões sociais. Na Viena pós-napoleônica de Klemens von Metternich, o despótico chanceler antirrevolucionário, esse controle se manifestava no chamado “estilo Biedermeier”: uma estética conservadora que valorizava a vida doméstica, o conforto e a simplicidade, materializada sobretudo no mobiliário pequeno-burguês e na *Hausmusik*. A Primavera dos Povos de 1848 transformou drasticamente essa atmosfera. Metternich fugiu para a Inglaterra, o Imperador Fernando abdicou do trono, e seu sucessor, Francisco José, teve que enfrentar as crescentes tensões étnicas do império. Após um ano de revoltas nas ruas, o ideal de uma vida Biedermeier já não fazia mais tanto sentido.

Hanslick escreveu *Do belo musical* poucos anos após as revoluções de 1848, em meio às tentativas de Francisco José de acomodar as tensões e reestruturar o Estado austríaco. O livro foi imediatamente visto como uma reverberação das teorias do pensador predileto da burocracia do império, o pedagogo Johann Friedrich Herbart (Rothfarb; Landerer, 2018, p. LXII). Herbart propunha um afastamento do idealismo hegeliano, hegemônico no mundo intelectual alemão da época; como veremos adiante, a tese de Hanslick se opõe a Hegel em seu ponto principal, a negação de uma muito metafísica “essência comum de todas as artes” (Videira, 2005, p. 44). O formalismo de Hanslick (e sua carreira no serviço público) acabou tornando-o associado ao herbartianismo oficial e, por extensão, ao espírito de restauração neoabsolutista dos anos de Alexander von Bach⁷. Não poderia ser maior o contraste com a figura de Wagner, companheiro de barricadas de Mikhail Bakunin em Dresden, e que passou no exílio os primeiros anos pós-1848, defendendo a integração das artes em textos teóricos como *A obra de arte do futuro* [*Das Kunstwerk der Zukunft*] e *Ópera e drama* [*Oper und Drama*].

7 O poderoso Ministro do Interior de Francisco José que, entre 1849 e 1859, operou o processo de recentralização do Império Austríaco.

LEVANTAMENTO SEMÂNTICO-SINCRÔNICO

A História Conceitual de Reinhart Koselleck oferece um instrumental para compreender os conceitos em sua dimensão sincrônica — como se articulam em determinado contexto — e diacrônica — como se transformam no tempo (Bentivoglio, 2010, p. 122). Interessa, sobretudo, observar quando um conceito, em disputa, se torna um “conceito de movimento”, isto é, quando passa a inaugurar um novo vocabulário em oposição a outro que se pretende

ultrapassado (Koselleck, 2006, p. 297). Aplico aqui essa chave interpretativa para examinar a noção de “beleza” em Hanslick, identificando como ela se posiciona contra usos anteriores e contemporâneos e como se consolida como categoria central de sua estética.

Para tanto, foi selecionado o Capítulo 3 de *Do belo musical*, na mais recente tradução em língua inglesa, de 2018, elaborada por Lee A. Rothfarb e Christoph Landerer a partir da última edição alemã supervisionada pelo autor, de 1902. *Do belo musical* foi traduzido para o português em 1989 por Nicolino Simone Neto e em 1994 (com revisões em 2001 e 2011) por Artur Morão. Optamos pela versão inglesa pela maior proximidade com o original, e faremos referência aos termos de Morão sempre que utilizarmos tradução nossa própria. A fonte para os termos originais será a edição alemã de 1989, que usa o mesmo texto de 1902.

A seleção do Capítulo 3 como núcleo principal do pensamento hanslickiano é amparada pelos próprios tradutores (Rothfarb; Landerer, 2018, p. LXXIV). É o trecho em que Hanslick apresenta suas “teses positivas”; os dois primeiros capítulos são basicamente refutações retóricas (“teses negativas”), enquanto o restante do livro se aprofunda na natureza do som, na fisiologia e na psicologia da audição. A obra termina com uma retomada técnica do terceiro capítulo. Para os fins deste artigo, consideramos que o conceito de beleza é suficientemente exposto no trecho selecionado.

CONCEITOS-CHAVE

Beleza [das *Schöne, Schönheit*] é, decerto, o conceito mais importante e proeminente do capítulo analisado (e do livro como um todo), dando nome a ambos. O termo, em Hanslick, está quase sempre acompanhado — ou ele se refere a algo belo, como adjetivo (“formas bonitas”, “música bonita”) ou a uma beleza específica, como substantivo adjetivado (“beleza musical” é obviamente abundante, mas também “beleza acústica”, “beleza primitiva”). O título do capítulo é, ele mesmo, uma construção de tipo ligeiramente diferente e que desponta como uma categoria koselleckiana: o *musicalmente belo*⁸ [das *Musikalisch-Schöne*]. Hanslick grafa essa construção entre aspas na maioria das vezes, o que indica seu caráter fixo, de categoria analítica. É possível dizer que o “musicalmente belo” é uma subcategoria dentro de outra, mais generalizante: o *especificamente musical* [das *spezifisch Musikalische*].

“Beleza” como termo isolado é muito menos frequente, e essa opção está diretamente ligada ao próprio objetivo do autor: estabelecer uma estética “especificamente musical” e emancipar a música e o “musicalmente belo” das demais artes. Assim, *autonomia* [*Selbständigkeit*] é outro conceito-chave; no texto, o termo qualifica exclusivamente “beleza musical”. Ser autônoma é,

8 Artur Morão mantém-se fiel ao título que deu ao livro e usa sempre a construção “o belo musical”.

portanto, o predicado principal da música e Hanslick constrói essa tese fundamental ao redor de dois outros conceitos-chave: *forma* [Form] e *conteúdo* [Inhalt].

Para Hanslick, a beleza musical só pode ser autônoma pois a música não tem nenhum outro conteúdo que não seja aquele “especificamente musical”. Por “conteúdo”, entende-se “forma”, segundo a proposição mais conhecida de toda a produção hanslickiana (2018, p. 41): “O conteúdo da música são formas sonoramente movidas”⁹. [*Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.*]

As formas sonoramente movidas são, mais que famosas, uma categoria analítica importante. Curiosamente, a expressão não é repetida mais no livro. Fica implícita em “forma sonora” [Tonform] ou somente “forma”. Uma complexa dialética forma-conteúdo está no coração de *Do belo musical* — os termos são justapostos muito frequentemente, estabelecendo uma relação de mútua substituição. O Capítulo 3 termina com uma construção bastante particular que talvez elucide melhor: “a beleza da forma autossuficiente”¹⁰ [*die in sich selbst befriedigte Formschönheit*] (Hanslick, 2018, p. 61). Ou seja, a “forma” é o conteúdo de si mesma, por causa da natureza “especificamente musical” de ambos, forma e conteúdo.

O formalismo de Hanslick se explica e é temperado por outros dois conceitos-chave: *sentimento* [Empfindung] e *intelecto*¹¹ [Geist]. “Sentimento” é acima de tudo um efeito, uma consequência: sentimentos são “produzidos”, “induzidos”, “representados”, “forçados”. São também encarados como uma espécie de miragem interpretativa: essencialmente “enigmáticos”, “vagos” e associados a uma “teoria comumente aceita”, porém “falha” (veremos adiante ao quê Hanslick reage). O “sentimento” como objetivo da música é rejeitado e substituído pelo “intelecto”. O “intelecto” hanslickiano é um agente poderoso: ele “expressa”, “anima”, “dá forma”, “contempla”. Além de sujeito, é também adjetivo: “beleza intelectual”, “conteúdo intelectual”, “determinante intelectual”. Uma combinação que tem o caráter de categoria é *material de potencial intelectual*¹² [*geistfähigem Material*], aquilo que o compositor (o intelecto que pensa e sente¹³ [*denkenden und fühlenden Geistes*], outra categoria) manipula para criar música que seja “intelectualmente estimulante e cheia de emoção”¹⁴ [*selbst geist- und gefühlvoll*]. Ou seja: do intelecto, que ao intelecto chegue¹⁵.

A concepção hanslickiana do belo musical adquire especial densidade se confrontada com outras definições circulantes no século XIX. Para Hegel, a beleza era manifestação do Absoluto no sensível, revelando-se por meio do sentimento (Fubini, 1991, p. 277). Já para Kant, o belo se vinculava ao juízo de gosto, universal e desinteressado, distante de qualquer especialização artística (Videira, 2005, p. 45). Wagner e Liszt, por sua vez, viam a beleza como integração das artes e como expressão programática de conteúdos extramusicais (Fubini, 1991, p. 319). Nesse campo de tensões, Hanslick propõe uma redefinição: o “musicalmente belo” como forma autossuficiente e intelectual. Seu conceito,

9 Na tradução de Morão: “O único e exclusivo conteúdo e objecto da música são formas sonoras em movimento.” A ênfase extra é do próprio Hanslick; a frase nas duas primeiras edições do livro é: “*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*”. Foi alterada para a construção mais compacta somente na terceira edição. Muito foi comentado também a respeito de como traduzir a categoria principal da proposição, “*Tönend bewegte Formen*”. Para Morão, “formas sonoras em movimento”. Optamos por “formas sonoramente movidas” para seguirmos alinhados com a tradução de Rothfarb e Landerer, “*sonically moved forms*”, amplamente defendida pelos autores (2018, p. XLIII)

10 Morão: “a beleza formal em si mesma gratificada”.

11 Morão traduz como “espírito”, o que dá uma feição hegeliana ao conceito. Adotamos “intelecto” como na versão inglesa de Rothfarb e Landerer.

12 “Material susceptível de espiritualidade” para Morão.

13 “Espírito pensante e sentiente” para Morão.

14 “Espiritual e sensível” para Morão.

15 Parafraseando a célebre inscrição que Beethoven fez no manuscrito da *Missa Solemnis*: “Do coração, que ao coração chegue” [*Von Herzen — Möge es wieder — Zu Herzen gehn!*]

portanto, não é apenas interno à obra, mas parte da disputa que reconfigura o lugar da música dentro de uma estética moderna.

CAMPOS SEMÂNTICOS

Como vimos acima, os conceitos-chaves de *Do belo musical* estão intrinsecamente ligados e se reforçam ou se anulam mutuamente. Todos eles, de alguma forma, se conectam com o conceito fundamental de “beleza”, alguns no polo positivo, outros no polo negativo. São positivas as conexões entre “beleza” e “forma” e entre “beleza” e “autenticidade” [*Wahrhaftigkeit*]. São negativas as conexões entre “beleza” e “sentimento” e entre “beleza” e “representação” [*Darstellung*]. As conexões entre “beleza” e “sons musicais” [*Tönen*] podem ser consideradas neutras.

A ideia da “beleza autêntica” se articula diretamente com o conceito-chave de “autonomia”: a beleza musical é autêntica se for autônoma, suficiente em si mesma, sem necessidade de associações externas. Autonomia é fortemente relacionada aos conceitos-chave de “forma” e de “intelecto” — a beleza autônoma da música (o “musicalmente belo”) advém do interesse intelectual despertado pela manipulação formal. Hanslick usa as palavras “movimento” [*Bewegung*] e “sons musicais” para ressaltar que essa manipulação se dá temporal e sonoramente: daí a categoria de “formas sonoramente movidas”.

Os conceitos de “sentimento” e “representação” formam, em conjunto, o tema principal do início de *Do belo musical*, as famosas “teses negativas”. Já comentamos que “sentimento” para Hanslick é mero efeito; de fato, o primeiro capítulo do livro é basicamente a negação de que efeito seja finalidade [*Endziel*]. “Representação” é o tema do segundo capítulo, que trata da impossibilidade de o sentimento ser conteúdo da música — a música pode até causar emoção, mas não a retratar (porque é incapaz de retratar ou conter o que quer que seja, a não ser a si própria). No restante do livro, os termos “sentimento” e “representação” aparecem sempre, juntos ou isolados, como refutação — isto é, como aquilo que a música ou a beleza musical *não* são.

ANÁLISE SEMÂNTICO-DIACRÔNICA

É sobretudo na chave diacrônica que uma análise koselleckiana se mostra produtiva. O subtítulo de *Do belo musical* — “contribuição para a revisão da estética da arte dos sons” — revela imediatamente o caráter de “conceito de movimento” (Koselleck, 2006, p. 297): Hanslick propõe uma ruptura com o “antigo” para instaurar um “novo” vocabulário estético. Essa lógica também pode ser lida à luz dos “conceitos antitéticos assimétricos” (p. 193): ao declarar que a música não representa e não expressa sentimentos, Hanslick posiciona

a “velha” visão sentimental como ultrapassada, em contraste com seu “novo” formalismo autônomo. Nesse confronto, a noção de “beleza musical” emerge não apenas como definição estética, mas como palavra de ação em um campo de disputas culturais e intelectuais.

Do belo musical é, grosso modo, uma reação à chamada Estética do Sentimento [*Gefühlsästhetik*], doutrina de ampla circulação na época de Hanslick, que privilegia o efeito que a música causa no ouvinte (Videira, 2005, p. 44). A Estética do Sentimento romântica é, por sua vez, tributária da Doutrina dos Afetos [*Affektenlehre*] do século XVIII, que informou de maneira decisiva a música barroca e rococó. Hanslick (2011, p. 6) ataca frontalmente essa linhagem “apodrecida” logo no prefácio da primeira edição e chama seu livro de “contribuição à revisão estética da arte dos sons” [*ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*].

Os dois primeiros capítulos, todos construídos em negativas, oposições e refutações, tornam bastante claro o objetivo de ruptura do livro. Apesar disso, *Do belo musical* jamais foi visto como um texto revolucionário. Isso acontece porque a ruptura filosófica que ele pretende representa também uma continuidade artística: a do movimento de emancipação da música iniciado por Beethoven e interrompido pelo projeto romântico.

Hanslick opera, portanto, uma síntese de ruptura e continuidade, por meio de uma dupla emancipação, da beleza e da música. Tanto a Doutrina dos Afetos barroca quanto a Estética do Sentimento romântica têm bases fundamentalmente morais: o belo como um meio. Pensadores do século XVII, como Athanasius Kirchner, estavam primariamente preocupados com os efeitos causados por diversos tipos de música, que sistematicamente listavam (Fubini, 1991, p. 167); René Descartes, por exemplo, considerava a finalidade própria da música a ativação das “paixões da alma”, que, para ele, seriam seis (Thomás, 2004, p. 68). Já os filósofos do romantismo alemão viam a beleza musical como uma ponte transcendental: para Wilhelm Wackenroder, reconcilia o homem com o divino (Fubini, 1991, p. 269); para Friedrich Schelling, torna o universo perceptível para a mente humana (Fubini, 1991, p. 274); para Hegel, finalmente, é a revelação do Absoluto por meio dos sentimentos (Fubini, 1991, p. 277).

Mesmo diferentes, ambas as visões remontam a pressupostos platônicos. A necessidade de controle sistemático das paixões expressada pela Doutrina dos Afetos reflete as preocupações ético-educativas de Platão: as listas de efeitos de Kirchner remontam às elocubrações de Sócrates sobre ritmos adequados para a formação de soldados na *República* (Thomás, 2004, p. 20). Por sua vez, a “revelação do Absoluto” de Hegel ecoa a elaboração de Plotino, neoplatônico do século III: “o Bem irradia a beleza de si mesmo e é a fonte da beleza” (Santaella, 2000, p. 33). O belo emana do bem; o objeto não é belo ele próprio, mas imitação

do “Bem puro”. Ou seja, o pensamento corrente da época de Hanslick via a beleza musical como moralmente tributária.

IMITAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

A música também era considerada tributária na questão da representação, preocupação constante da filosofia estética ocidental. O princípio da mimese, ou imitação, é mencionado por Platão e Aristóteles, por exemplo. Eles consideravam a música a mais “mimética” das artes, por “imitar” objetos e estados de espírito (Osborne, 1970, p. 70). O aspecto representacional da música se viu envolto em polêmica com o advento da ópera, no século XVII. Em um espetáculo narrativo, o que teria a primazia: as palavras ou a música? A criação do canto homofônico¹⁶ e do recitativo¹⁷, que reduzem a música ao mínimo para que a poesia seja entendida, parece apontar para certa preponderância do texto (Thomás, 2004, p. 73).

Escritores do século XVIII, principalmente franceses, incluíram o debate música-palavra em suas preocupações, e a querela atingiu a nascente música instrumental. Para Jean-Jacques Rousseau, somente o canto tinha “real valor”, por conta da ligação “primitiva” e “inextrincável” entre música e poesia (Fubini, 1991, p. 209); para d’Alembert, a música está “no último lugar na hierarquia da imitação” e, sem texto, seria apenas “sons indiscerníveis” (Thomás, 2004, p. 81); já Voltaire considerava a música “subordinada” da poesia (Fubini, 1991, p. 214). Apesar do desprezo dos iluministas, os compositores de música instrumental, principalmente alemães, passaram a incorporar as inovações harmônicas da ópera e assim criaram uma linguagem autônoma, que fariam os gêneros instrumentais florescerem: a forma-sonata (Fubini, 1991, p. 251).

A dialética embutida na forma-sonata, com sua engenharia de temas¹⁸ contrastantes que são expostos, desenvolvidos¹⁹ e reexpostos, permitiu a compositores como Haydn e Mozart estabelecerem os fundamentos de uma narrativa abstrata, puramente musical. O sucessor de ambos, Beethoven, elevou a música instrumental a um grau máximo de expressão e autossuficiência — a sonata, o quarteto de cordas e a sinfonia são os primeiros gêneros de música instrumental a adquirirem estatura comparável à da missa e da ópera. O musicólogo Enrico Fubini (1991, p. 254) vai além: para ele, é a primeira vez na história em que uma nova e complexa linguagem musical surgia sem ter sido baseada em outra forma de arte.

A geração posterior a Beethoven, de compositores como Schumann, Berlioz, Wagner e Liszt, buscou unir essa revolucionária linguagem instrumental à paixão romântica pela literatura e pelo teatro. Música como puro som não satisfazia mais (Fubini, 1991, p. 319). Wagner, em particular, soube articular sua

16 Ao contrário da polifonia vocal da Idade Média e do Renascimento, na qual diversas linhas melódicas independentes soam simultaneamente, a ópera barroca é homofônica: privilegia uma única linha melódica, acompanhada por acordes.

17 O recitativo é uma espécie de declamação narrativa em que a melodia é suprimida em detrimento do ritmo das próprias palavras. Em conjunto com as árias — canções estróficas melódicas —, recitativos são a base da ópera. As árias geralmente exprimem os sentimentos dos personagens e comentam a ação; os recitativos reproduzem diálogos e fazem o enredo da ópera avançar.

18 “Temas” são pequenos trechos de música, geralmente melodias ou ritmos simples. Composições, principalmente as instrumentais, são baseadas na alternância e repetição de temas, em diversas disposições chamadas “formas”.

19 “Desenvolvimento temático” é a técnica composicional que transforma um tema, tornando-o diferente sem alterar-lhe a identidade. É a base da forma-sonata.

proposta de união de todas as artes sob a égide da música: é a obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], destinada a restaurar a arte em sua única e verdadeira forma (Fubini, 1991, p. 321). Wagner executou essa visão por meio de suas óperas, que chamou de “dramas musicais”. Liszt e Berlioz optaram por caminho parecido, mas na sala de concertos e não no teatro: trata-se da “música programática”, que providencia um subtexto não-musical, o “programa”, para servir de conteúdo para a forma sinfônica (Fubini, 1991, p. 319).

Essas concepções românticas remetem à visão hegeliana de uma essência única para todas as artes. Para Wagner, a obra de arte total era uma verdadeira revolução, o nascimento de um “novo homem” (Fubini, 1991, p. 325). Para Eduard Hanslick, era a re-tributarização da música, posta novamente a serviço da representação. Sua solução de emancipação passa pela ressignificação do belo: se o único objeto [*Gegenstand*] e conteúdo da música é ela mesma (por meio de uma forma que também é, ao mesmo tempo, conteúdo), o conceito de beleza precisa ser entendido em outros termos.

Essa disputa conceitual não se restringia ao plano das ideias. Em meio à Viena pós-1848, marcada pela tensão entre conservadorismo e revolução, a defesa da autonomia musical podia ressoar como gesto político-cultural. Enquanto Wagner articulava a música à utopia de transformação social e estética da obra de arte total, Hanslick alinhava-se ao formalismo e à racionalização científica, em sintonia com o espírito restaurador do Império. “Beleza”, nesse contexto, deixava de ser apenas uma categoria estética e se tornava um conceito em disputa, carregado de implicações sociais e históricas.

SEMÂNTICA, GRAMÁTICA E PRAGMÁTICA

“Beleza” é, portanto, a base do pensamento hanslickiano. Para ele, a beleza é um atributo puramente intelectual, que reside fundamentalmente no interesse que a forma do “objeto belo” desperta no *Geist*, o intelecto. Beleza é, então, um atributo interno do objeto em si e não do “sujeito que sente” (Videira, 2005, p. 45), e por isso não pode ser universal, mas especializada. Para Hanslick, há uma beleza arquitetônica, uma beleza matemática, uma beleza literária e assim por diante, cada uma em seus próprios termos. Transposta para a música, a forma do célebre “círculo perfeito” platônico, por exemplo, é sinônimo de “horror” para Hanslick (2018, p. 57); para ele, as regras clássicas das artes visuais, simetria e regularidade, podem gerar as “piores composições”. Daí que as razões do “musicalmente belo” não podem advir de representações de nenhuma espécie: para a beleza musical ser “autêntica”, precisa ser “especificamente musical”.

A tensão pode ser explicitada a partir dos “conceitos antitéticos assimétricos” de Koselleck. Quando Hanslick afirma que “a música não representa” e que

seu único conteúdo são “formas sonoramente movidas” (p. 41), ele se coloca em oposição direta à concepção wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, para a qual a música só alcançaria sua verdade ao integrar-se à poesia e ao teatro (Fubini, 1991, p. 319). O mesmo ocorre em relação a Hegel, que definia a beleza como emanção sensível do Absoluto (Fubini, 1991, p. 277): a recusa hanslickiana da música como linguagem afetiva é também a recusa da estética hegeliana. Esses pares “velho/novo”, “representação/forma”, “sentimento/intelecto” configuram precisamente o tipo de antítese assimétrica que, ao se consolidar, ressignifica o belo.

Uma consequência dessa ressignificação do belo é a historicidade da estética que Hanslick propõe. Para estimular o intelecto “desinteressado”²⁰, a beleza não pode ser sempre a mesma; os artistas precisam inventar constantemente novas formas (p. 51). Valores absolutos, estáticos por definição, não têm mais lugar. Trata-se, portanto, de um conceito de beleza que é, simultaneamente, específico e histórico: a beleza se manifesta de maneiras diferentes enquanto se transforma no tempo.

A RETÓRICA HANSLICKIANA

Muito se falou sobre a predominância das “teses negativas” de Hanslick. Fubini, por exemplo, comenta que a “parte *destruens*” do ensaio prevalece sobre a “parte *construens*” (Videira, 2007, p. 152). O Capítulo 3 de *Do belo musical* é apontado como o núcleo positivo do livro e, ainda assim, é basicamente construído como refutação. A gramática do texto é marcada por negações — “a música *não* representa”, “a música *não* expressa” etc. — que delimitam, por exclusão, sua posição estética e funcionam como uma defesa bastante feroz da autonomia da beleza.

Portanto, a estratégia retórica de Hanslick torna seu texto diretamente tributário dos autores que responde. Quando nega que a música possa “reproduzir sentimentos” e afirma que tais associações são “auto-ilusões” [*Selbsttäuschung*], Hanslick (2018, p. 53) está em diálogo com a Estética do Sentimento e com o pensamento hegeliano. Do mesmo modo, sua insistência na forma como conteúdo se dirige contra a música programática ou dramática de sua época, proposta como o veículo de um conteúdo que é, em si, extramusical.

Se “representação” e “sentimento” são as bases da linguagem negativa de *Do belo musical*, sua linguagem afirmativa acontece ao redor dos conceitos de “forma” e “movimento”, que formam a essência de uma beleza especificamente musical. O uso reiterado desses termos cria uma estrutura gramatical que consolida uma visão formalista e autossuficiente de beleza: o intelecto

20 O “juízo desinteressado”, que compreende o objeto belo *a posteriori*, sem conceito prévio, é o principal ponto de contato entre as visões estéticas de Hanslick e Kant. Os dois divergem, porém, na ênfase da investigação: o objeto, para Hanslick; o sujeito, para Kant (Rothfarb; Landerer, 2018, p. LVII)

representando a si mesmo (Fubini, 1991, p. 350), por meio de seus próprios elementos constitutivos e de suas relações internas.

O objetivo dessa retórica que se faz por oposição é realizar uma “revisão da estética musical”, como o título do livro já indica. As teses negativas colocam claramente o pensamento idealista romântico no campo do “antigo”; a tese afirmativa posiciona o próprio Hanslick como “novo”. Apesar de alinhado com o pensamento positivista e com a epistemologia científica que começava a surgir em sua época, a abordagem interiorizada, especializada, de Hanslick não pareceu “moderna” quando foi publicada. A exteriorizada “obra de arte total” wagneriana permaneceria muito mais atraente até as primeiras décadas do século XX.

SÍNTESE FINAL

Várias das teses de *Do belo musical* teriam “profundas ressonâncias no correr do século seguinte” (Videira, 2007, p. 164). É especialmente simbólica a declaração muito hanslickiana de um dos mais influentes compositores do século XX, Igor Stravinsky, a respeito da incapacidade da música de “expressar o que quer que seja” (Videira, 2007, p. 164).

A busca de abstração do neoclassicismo de Stravinsky, Bartók e Hindemith reflete a tese principal de Hanslick: a beleza da forma como conteúdo de si mesma. Mesmo que imbuído de um espírito bastante diferente, o rompimento radical com a tonalidade empreendido por Schoenberg, Berg e Webern também ecoa Hanslick: a busca de uma beleza autônoma que historicamente se transforma, em seus próprios termos. Muito posterior, o minimalismo de Glass e Reich faz lembrar em tudo as “formas sonoramente movidas”, autossuficientes e caleidoscópicas, de Hanslick.

O conceito de beleza hanslickiano, muito particular, nasceu como a reação de um especialista à visão estética totalizante de sua época. Para uma obra fundamentalmente defensiva, é surpreendente que *Do belo musical* resulte “menos uma acumulação do pensamento anterior e mais a inspiração de muitos desenvolvimentos posteriores” (Fubini, 1991, p. 351). Os debates entre o “belo moral” e o “belo formal”, entre a “emoção” e o “intelecto”, entre a “imitação” e a “abstração”, seguem atuais. Isso prova que o pensamento estético de Hanslick transcendeu suas circunstâncias históricas e continua a ressoar na conversa contemporânea sobre a natureza da beleza e da autonomia da arte.

REFERÊNCIAS

BENTIVOGLIO, Julio. A história conceitual de Reinhart Koselleck. *Dimensões*, Vitória, n. 24, p. 114-134, 2010.

- BONDS, Mark Evan. Foreword. In: GRIMES, Nicole; DONOVAN, Siobhán; MARX, Wolfgang (org.). *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression*. Rochester: University of Rochester Press, 2013. p. VII-IX.
- FUBINI, Enrico. *History of music aesthetics*. Londres: Palgrave Macmillan, 1991.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução: Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.
- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.
- HANSLICK, Eduard. On the musically beautiful: a contribution to the revision of the aesthetics of music. In: ROTHFARB, Lee; LANDERER, Christoph. *Eduard Hanslick's On the musically beautiful: a new translation*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 1-136.
- KERSTEN, Fred. Eduard Hanslick: was he really that bad? *American Music Teacher*, [s. l.], v. 30, n. 4, 1981, p. 10–14.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ROTHFARB, Lee; LANDERER, Christoph. *Eduard Hanslick's On the musically beautiful: a new translation*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000.
- THOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. *Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 2, p. 43-51, 2005.
- VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e o Belo Musical. *Discurso*, São Paulo, n. 37, p. 149-166, 2007.

O belo e o musical: o conceito de beleza em *Do belo musical*, de Eduard Hanslick (1854)

Resumo: Este artigo investiga o conceito de “beleza” em *Do belo musical*, livro de 1854 do crítico austríaco Eduard Hanslick. O objetivo é entender a semântica e o uso do conceito de “beleza” no texto, assim como a trajetória histórica do termo e o contexto filosófico do autor. Hanslick defende a autonomia da beleza musical em oposição à ideia romântica da “obra de arte total”, afirmando que a música possui uma beleza puramente formal, de matriz intelectual, independente de outras artes como a poesia ou o teatro. Essa perspectiva representa uma ruptura com o idealismo de Hegel e com a Estética do Sentimento predominantes no romantismo alemão, que viam a beleza como algo moralmente tributário. É também uma continuidade do movimento de emancipação da música instrumental, que teve seu auge com Beethoven no início do século XIX. Hanslick, dessa maneira, promove uma dupla autonomia — a da beleza e a da música — ao concluir que ela é, por natureza, incapaz de representar nada além de si mesma.

Palavras-chave: Estética, História Conceitual, Música, Século XIX.

Beauty and music: the concept of beauty in *On the Musically Beautiful* by Eduard Hanslick (1854)

Abstract: This article examines the concept of “beauty” in *On the Musically Beautiful*, the 1854 book by Austrian critic Eduard Hanslick, to analyze the semantics and usage of the term “beauty” in the text, its historical trajectory and the author’s philosophical context. Hanslick advocates for the autonomy of musical beauty, opposing the Romantic ideal of the “total artwork” and arguing that music possesses a purely formal, intellectually grounded beauty, independent of other art forms such as poetry or theater. This perspective marks a break from Hegelian idealism and the Aesthetics of Emotion dominant in German Romanticism, which regarded beauty as morally dependent. At the same time, it aligns with the broader movement toward the emancipation of instrumental music, which reached its peak with Beethoven in the early 19th century. Hanslick thus asserts a dual autonomy—that of beauty and of music—concluding that music, by its very nature, is incapable of representing anything beyond itself.

Keywords: Aesthetics, Conceptual History, Music, 19th Century.

Recebido em: 06 de março de 2025

Aprovado em: 26 de agosto de 2025