



OUTRO CONTEÚDO MUSICAL ESTÉTICO

a realização do conceito

OTHER AESTHETIC MUSICAL CONTENT

the realization of the concept

Kaique Aparecido Gonçalves e Silva¹

¹ Doutorando em Ciências da Religiões pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

E-mail: kaiqueags2222@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4834530436398459>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1019-7359>.



RESUMO: Este trabalho se dispõe a apresentar uma análise indutiva analítica acerca de como o conteúdo estético musical contido na terceira seção da obra *Vorlesungen über die Ästhetik - Cursos de Estética: as artes românticas*, com ênfase no segundo capítulo – *A Música de G.W. F. Hegel*, pode ser revisto e pensado sob a ótica contemporânea. Trazemos como parâmetro para balizar nossas conjecturas alguns intérpretes, Kurlle (2016), Raposo (2019) e Espiña (1996) do cânone estético que abordam ou que possam corroborar com nossas reflexões sobre esse nicho. No que fomenta o percurso metodológico desta escrita compreende-se à docência hegeliana de um ponto de vista estético, isto é, seu alcance no âmbito do ensino. Para mais, o caminho dos conceitos como pressupostos à uma teorização, ainda que inacabada, visam ampliar a discussão, no âmbito da estética, enquanto cosmovisão acerca da Ciência Filosófica. Por fim, apresentaremos como o pensamento estético de uma época pode corroborar para a formação do espírito de um povo. Assim, identificaremos se o conteúdo prático [Inhalt] mais Conteúdo Espiritual [Gehalt] estariam apenas no campo da metafísica estética ou se haveria uma realização do conceito em outro período histórico.

Palavras-chave: Estética. Conteúdo Musical. Hegel. Arte. Música.

ABSTRACT: This paper intends to present an analytical inductive analysis of how the musical aesthetic content contained in the third section of the text "*Vorlesungen über die Ästhetik - Courses of Aesthetics: the romantic arts*", with emphasis on the second chapter – "*The Music of G.W. F. Hegel*" –, can be reviewed and studied from a contemporary perspective. We bring as a parameter to guide our conjectures some interpreters of the aesthetic canon – Kurlle (2016), Raposo (2019) and Espiña (1996) – who address or who can corroborate our reflections on this niche. Concerning the methodological course of this writing, we understood Hegelian teaching from an aesthetic point of view, that is, its scope in the teaching field. Furthermore, the path of concepts as presuppositions to a theorization, even if unfinished, aims to broaden the discussion, within the scope of aesthetics, as a cosmovision about Philosophical Science. Finally, we will present how the aesthetic thought of a time can corroborate the formation of the spirit of a people. Thus, we will identify if the practical content [Inhalt] plus spiritual content [Gehalt] would be only in the aesthetic metaphysics field or if the concept would appear in another historical period..

Keywords: Aesthetics. Music Content. Hegel. Art. Music.

INTRODUÇÃO

Apresenta-se, pois, Hegel² e sua ideia sobre a Música enquanto elemento estético, como também suas proposições interpretativas as quais visem checar possíveis adaptações do conceito ao tempo presente. Desse modo, nos aportaremos em comentadores para sustentar nossas conjecturas analíticas. É posto, por Hegel, em seus Cursos de Estética que a música subsiste através da interioridade abstrata de todo som, apresentamos aqui possibilidades que permitiriam a transposição do conceito para possíveis formas de emoções/afetos por intermédio de um *fio condutor vibracional*.³

É importante ressaltar que a teoria estética do nosso Filósofo contempla o seu período histórico, e que este trabalho também busca apresentar ao leitor incipiente que nunca teve contato com Hegel uma leitura mais próxima da própria realidade do espírito subjetivo do seu próprio tempo. Assim, o agente externo – o espírito subjetivo – pode se conectar com o interior da Razão com auxílio do conceito, do objeto sensível estético e da própria ciência estética, ou seja, “quando a certeza de ser toda a realidade se eleva à verdade, e [quando] é consciente de si mesma como de seu mundo e do mundo como si mesma” (FE⁴, § 438, p.298), o acesso se encontra primeiro no elemento sensível que se apresenta ao espírito que se elevou não só ao conceito da razão, como também tal elevação poderia acontecer dentro da realização de um conteúdo musical apresentado na exteriorização do som dentro de uma música clássica, por exemplo.

A música evoca uma conexão profunda na razão que percebe e recebe a sonoridade. O ser, quando recebe as ondas vibracionais de uma composição, depara-se com um

² A respeito do Conteúdo Musical contido na obra *Vorlesungen über die Ästhetik - Cursos de Estética* de Hegel, esse trabalho é um recorte da dissertação apresentada e defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia na Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

³ Utilizamos a expressão *fio condutor vibracional* para representar o caminho que liga a musicalidade ao indivíduo, o microcosmos ao macrocosmos. Aquele *fio* é pensado e posto aqui como um elemento que apresente o que a música não mostra, pois, em sua essência, ela é desprovida de corpo. Logo, o sentido que tal percurso contém é pensado também como um princípio histórico por onde a musicalidade transita; ou seja, entre o som que é interiorizado por intermédio dos sentidos até a ideia que pensa e contempla o suprassumo do espírito absoluto. Nesse aspecto, pensamos que poderia ser mais compreensível explicar o conteúdo [*Gehalt*] espiritual contido dentro de um som que em-si encontra esvaziado de matéria, mas que para o outro ser-aí (indivíduo) possa provocar uma recordação a partir da música. Diferentemente do que é conjecturado por Hegel, onde a música é uma representação sensível do tempo histórico de uma sociedade, cujo objeto estético se transformou numa ciência a ser pensada.

⁴ Fenomenologia do Espírito.



elemento invisível contido no som. Logo, uma sensação é despertada, pois foi primeiro interiorizada e, em seguida, acessada pela conexão estabelecida por um fio condutor vibracional. Desse modo, de acordo com Sanguinetti⁵, a “linguagem musical transcende a capacidade de representação da linguagem comum: a música pode penetrar na essência do mundo e da realidade; é capaz de atingir o espírito, a ideia, o infinito”⁶ (SANGUINETTI, 2012, p. 594). Essa linguagem que permite tanto a realidade do ser quanto a do mundo verbalizado (o conteúdo musical) é postulado por Hegel como um objeto estético produzido e organizado através da razão. Nesse ínterim, almeja-se provocar uma reflexão acerca da possível superação que a música pode causar tanto no imaginário quanto nos sentidos do ser.

A Música enquanto Arte romântica – à época de Hegel – representa um conteúdo estético e sensível que desempenhou um importante papel na historicidade daquele tempo. Ou seja, a música em sua sociedade não tinha as mesmas funções que tinha no período antigo – a formação de um caráter do indivíduo e da *práxis* social inculcando valores morais e éticos, além de cultuar aos Deuses, assim posto por Platão e Aristóteles. Já no período medieval, a música se consagrou como algo sacro que se propunha tanto a apresentar e orientar quanto descrever a vida dos Santos da Igreja Católica.

Dentre os conjuntos das obras musicais que integram o período medieval e renascentista pode-se citar a Música das Cruzadas, as Cantigas de Santa Maria de Alfonso X (El “Sábio”), a Música Franco-Flamenga do século XV, a Música Ibérica do século XVI, as *Chansons* Francesas do século XVI, a música da corte do rei Henrique VIII, a Música Elizabetana, a Música do Teatro de Shakespeare, o Livro Vermelho de Montserrat dos séculos XIII e XIV e o Carmina Burana do século XIII.

Contudo, a música no tempo de nosso filósofo evoluiu para uma disciplina científica. Dentre as contribuições analíticas que ele expõe, procuramos pensar qual a dimensão que sua teoria estética teria no curso da história. Como consequência disso, evocamos o seguinte pensamento acerca da natureza da música, que é posta como uma via de mão dupla, ou como duas faces. Assim, no pensamento de Fernando Ribeiro de Moraes Barros, a música:

⁶ Tradução nossa, no original “El “lenguaje” musical trasciende la capacidad de representar del lenguaje común: la música puede penetrar la esencia del mundo y la realidad; es capaz de alcanzar el espíritu, la idea, el infinito”.



Manteve-se a um só tempo conectada e separada dos acontecimentos sensoriais do cotidiano, colocando-se a serviço de ideais aparentemente irreduzíveis uns aos outros - que ora defendiam a “pureza” da arte dos sons, ora advogavam o seu caráter heteróclito. (BARROS, 2012, p 197-198).

Diferentemente do que Barros apresenta, encontramos na Estética hegeliana um outro caráter que não é dual. Todavia, Hegel parte do pressuposto intencional de que a música supera a dimensão contida nela mesmo, porém ela se esbarra com a imaterialidade, em outras palavras, ela não possui forma. Destarte, a música é um organismo vivo que transcende o tempo histórico, podendo provocar desde uma simples recordação que se manifesta por intermédio do som, como também apresenta a forma que uma sociedade pensa sua cultura.

Com auxílio da ideia do fio que conduz e transmite a vibração sonora, iremos cogitar que o conteúdo musical contido, por exemplo numa música instrumental possa ir além do que o conceito representa em seu próprio tempo. Ainda que sua função seja exclusivamente teórica, o conteúdo musical é composto também por um sentimento real e livre, por um pensamento lógico, o que é expresso por Hegel como uma tarefa peculiar da música. Ela consiste:

No fato de que ela não transforma qualquer conteúdo para o espírito assim como este conteúdo reside como representação geral na consciência ou já está de outro modo presente como forma exterior determinada para a intuição ou alcança por meio da arte sua aparição mais adequada, e sim no modo segundo o qual ele se torna vivo na esfera da interioridade subjetiva: (CE V: III, p.289)⁷.

É possível entender que a música para Hegel não transforma o espírito ou mesmo o edifica com um novo conteúdo espiritual [*Gehalt*] ou um princípio moral. No entanto, o espírito que é afetado por uma sonoridade instrumental pode vir-a-ser reedificado por aquela vibração que é reproduzida no para-si da musicalidade. Isso não foi posto por nosso filósofo em seu tempo, pois a forma como o som foi pensado não representa algo além de

⁷ Iremos referenciar as próximas citações dos *Cursos de Estética* da seguinte forma: CE; Volume, V: I, II, III e IV; e p.

vazio e que se esvai em si-próprio. Todavia, entendemos que ele é preenchido por uma substancialidade que pode ou não ser capaz de desenvolver o espírito de um povo.

Logo, o efeito que é produzido pelo conteúdo musical – enquanto movimento artístico – no espírito do indivíduo pode vir a produzir experiências sensoriais que, por vezes, não são expressas nitidamente por exegéticos conceitos. Não obstante, tais experiências podem ser interiorizadas como uma significação que expressa a realização da vida afetiva do próprio tempo. Essa análise esbarra com a ideia do nosso filósofo “que a música possui apenas uma tarefa sem fundamento”; porém, constantemente a evolução do som reproduz no compasso existencial histórico universal o movimento que dialoga intrinsecamente com a história.

Esse movimento se baseia em um ato tanto interiorizado e criativo, *a priori*, quanto exteriorizado, *a posteriori*. Sua realização acontece por uma intenção que conduz um sentimento ou mesmo apresenta a essência daquele Conteúdo Musical à percepção e ao entendimento que o sujeito dispõe. Tal ideia não explica totalmente o caminho pelo qual a interioridade do som se exterioriza, ou seja, como a substância vibracional contida no som é percebida, encontrada e transmitida por uma composição instrumental, por músicas poéticas-populares.

Em outras palavras, “a arte é um meio da história racional, e enquanto tal tem na historicidade o seu significado elementar” (KURLE, 2016, p. 59). Desse modo, pensar a música na estética hegeliana é observar o que ela representa enquanto essência estética de uma história. A ideia de música, isto é, a vibração, ritmo, harmonia e melodia são fatores causadores da “afloração do sentimento”. Eles poderiam significar novos acessos para criação ou recordação de memórias que evocam sentimentos:

Esta perspectiva sobre música, representa uma constante do pensamento musical ao longo dos séculos, foi desenvolvida em particular pelos músicos ou pelos pensadores que consideram a música uma linguagem dotada de absoluta autonomia com pouco ou nenhum parentesco com a linguagem verbal. (FUBINI, 2008, p 27).

A música é uma arte considerada como uma via de acesso pela qual a manifestação do espírito se materializa e é canalizada na percepção subjetiva do indivíduo, músico ou compositor. Logo, para Hegel, “o som é uma existência autônoma, em si pronta, que



todavia nem se articula para a unidade viva como a forma animal ou humana e se recolhe subjetivamente” (CE V: III, p.297). Tal existência se realiza com a materialização da ideia absoluta do elemento estético sensível.

Sobre a autonomia do som dentro do discurso-musical, encontramos na perspectiva do musicólogo alemão do Século XX, Carl Dahlhaus (1928-1989), em seus escritos ele questiona a *Música absoluta como paradigma estético*: “Em retrospecto parece imediatamente claro e quase evidente que a noção de autonomia estética [...], pois a música instrumental, carente de conceito, objeto e propósito, representava para o pensamento burguês algo sem discurso e vazio” (DAHLHAUS, 1994: p.11).

Faz-se necessário ainda observar que as reflexões de Dahlhaus sobre a estética musical, em especial sobre a música, não constituem uma teoria musical, tampouco uma crítica musical ou história da música. Contudo, paradoxalmente, apresenta-se com um ensaio sobre *O Belo Musical*. Em contrapartida à perspectiva adotada por esse musicólogo alemão, Enrico Fubini atribui à estética da música uma reflexão que talvez não seja “tão esbatidos quanto amplos, bastante mais amplos do que as reflexões paralelas sobre as outras artes” (FUBINI, 2003), quer sejam a arquitetura, a escultura, a pintura ou a poesia.

1 CONTEÚDO MUSICAL

A concepção sobre o conteúdo musical é pensada por nosso filósofo como algo “distinto das demais artes”. Nesse caso, essa distinção estaria contida no elemento estético da arte musical, apenas quando, por exemplo, uma pintura é percebida pela visão, uma escultura pelo tato e também pela visão; a poesia pode ser difundida por intermédio do falar e captada na audição. Já a música é acrescida de elementos sensíveis, modulares e programados, ou seja, ela é construída por uma ideia que não existe e tem sua corporeidade realizada na melodia, na harmonia, no ritmo e no timbre. O conteúdo musical tanto pode ser condicionante quanto pode ser condicionado a partir de como o elemento sensível expressa os:

Sons e em sua figuração variada se expressa algo de espiritual de modo adequado, a música também se eleva à verdadeira arte, independentemente



se este conteúdo alcança por si expressamente sua designação mais precisa por meio de palavras ou se deve ser sentido mais indeterminadamente a partir dos sons e de suas relações harmoniosas e animações melódicas (CE, V:III, p.289).

Concernente ao elemento sonoro presente no *fio vibracional* que conduz os sentidos ao encontro com uma real intenção, vontade ou desejo contido, por exemplo, na composição *Carmina Burana*⁸, o conteúdo musical que é transmitido evoca a ideia de sorte como uma consorte que dita a realidade existencial dos indivíduos. Tal canção – em nossa análise – poderia produzir no imaginário uma recordação de momentos prósperos dentro da subjetividade que é aferida pela música, em que é realizada, a contento da sorte, uma interiorização íntima e vazia de matéria, isso é, o som. É possível que tal objeto estético fosse uma condição para que a interiorização do sentir fosse assimilada e internalizada por aquele conteúdo musical. Em outras palavras:

A música é desde o final do século XVIII objeto de intensa e conturbada especulação, é o caráter fugidio, evanescente e interiorizado das obras musicais, principalmente nas puramente instrumentais, carregado de indeterminações no que se refere ao som sem significado, sem palavras, ou qualquer conteúdo pragmático, dá margem a um fascínio particular, principalmente no mundo germânico, no romantismo e no ambiente do idealismo (RAPOSO, 2019, p.14).

Em Hegel, essa busca por compreender o real sentido que a música proporciona é entendida como objetivo primeiro. No entanto, pensar quais são os sentidos que o conteúdo musical poderia provocar, permite uma via de especulações e elucubrações formais. Sobre o fragmento anterior, Raposo nos fala que a música do final do século XVIII encontra-se carregada e cheia de nuances, transformações e novos gêneros sendo criados. Analogamente a isso podemos pensar a música como sendo um grande rio principal de onde há afluentes que permitem vários outros pontos de acesso.

⁸ *Carmina Burana* = canções de Beuern. Em 1847, na cidade alemã Benediktbeuern, o estudioso de dialetos Johann Andreas Schmeller encontrou e publicou esse manuscrito composto de 254 poemas e textos dos Séculos XI, XII e XIII. Foi o próprio Schmeller quem deu o nome de "Carmina Burana". Esses textos que compõem o manuscrito Carmina Burana se tratavam de poesias de caráter profano escritas por diferentes poetas, com culturas e ideologias diversas e, por isso, os seus estilos são bastante diversificados. Encontramos textos picantes, satíricos, irreverentes, que podem falar sobre diversos temas da vida, como amor, sexo, bebidas, prazeres, críticas ao clero, entre outros. Em 1936, o compositor alemão Carl Orff pegou cerca de 20 dos 254 poemas de Carmina Burana e os musicou de forma totalmente nova, embora imitasse algumas características musicais típicas do período medieval, como o canto gregoriano e os intervalos de quinta justa.



Ainda no período em que Hegel realizava suas preleções enquanto professor dos cursos sobre Estética, podemos entender que “o corpus hegeliano mostra que nessa enorme solidez sistemática, e nessa grande construção que é o espírito absoluto, a arte encontra um lugar inequivocamente traçado”⁹ (ESPIÑA, 1996, p. 13). Em suas teses contidas na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, no terceiro volume – espírito subjetivo –, em que o autor se dedica ao caráter último da formação do espírito subjetivo como parte do Absoluto, encontramos neste caminho o vislumbre de uma ciência da música [*Musikwissenschaft*], presente em seus cursos de Estética entrelaçada à doutrina musical da época.

Nesse sentido, a ciência da música – pensada hoje – no período de nosso filósofo era ainda um reflexo distante de como a música foi vista no passado histórico, assim como é diferente da música do presente. “A música seria mais metafísica, a verdade mesma – ela bem poderia existir antes mesmo de existir o mundo. A música possuiria maior densidade, um teor suficiente para poder existir mesmo sem a realidade comumente nomeada. Ela seria a realidade última” (TRINDADE, 2011, p. 64). Na era clássica de Hegel, a música instrumental, assim como as sonatas, cantatas e as numerosas peças musicais, evocava não só ensinamentos narrados como também fatos históricos daquele período, narrativas místicas.

No pensamento de Trindade, a música é posta como uma realidade ulterior. Podemos verificar em tal afirmação que a essência da musicalidade enquanto ato pode ser pensada como um constructo sistematizado por uma ciência estética filosófica. No entanto, na seara idealista, a música instrumental poderia conduzir e elevar o espírito do indivíduo a uma contemplação do espírito absoluto?

Ainda que fosse somente por esse caminho, Trindade especula que não acontece totalmente uma superação que fosse logicamente suficiente para que a música ultrapasse tanto em exposição quanto em forma os demais elementos artísticos: a pintura, o teatro, a poesia e a arquitetura. Logo, para ele, em Hegel, há “uma justaposição entre palavra e música, de forma que uma não pode sufocar a outra, e que um texto mais filosófico pode se tornar extremamente dominante na música” (TRINDADE, 2011, p.65). Decerto, a música não teria força para sustentar um outro elemento, o conceito lógico do som.

⁹ Tradução nossa, no original: “el corpus hegeliano manifiesta una enorme solidez sistemática, y en esa gran construcción que es el espíritu absoluto el arte encuentra un lugar inequivocamente trazado”.



Contrário a isso, pensamos que um novo conteúdo único e particular pode ser criado no tempo sonoro do período histórico. Logo, “apenas quando no elemento sensível dos sons e em sua figuração variada se expressa algo de espiritual de modo adequado, a música também se eleva à verdadeira arte” (CE V:III, p.289). Essa configuração que os sons podem expressar é entendida em Hegel como uma explicação sobre “a consciência do ser-no-tempo já significa a consciência dessa superação do tempo: isto é, em todo caso, o tempo deve ser assumido como aquilo que deve ser sempre o que é superado¹⁰” (ESPIÑA,1996, p. 159). Logo, tal superação estaria presente como uma pré-configuração de como o som é ordenado em um determinado arranjo sonoro, melhor dito, uma composição instrumental.

Com o auxílio da consciência do ser, o conteúdo musical é instituído pelo sentir que pode ser pensado como um conteúdo espiritual – ainda que esteja implícito. Em seguida, após esse ato, ele se apresenta ao pensamento lógico do compositor. Logo, o [*Gehalt*] ganha uma exterioridade conceitualizada no pentagrama musical¹¹.

Essa primeira etapa cria uma visão de mundo [*Weltanschauung*] que rompe com a tese do antiquíssimo Kant, cuja proposta almejava elucidar somente o que é puramente exterior à subjetividade e, por conseguinte, mereça o *status quo* de belo. Desse modo, a arte deixaria a condição de ato mimético em si para incorporar uma parte do próprio espírito objetivo que supera o espírito subjetivo contido na música, por exemplo.

Logo, a tese kantiana sobre a arte pode ser compreendida se for realizada por uma consciência que trate a música como uma extensão da natureza, ao passo que a modernidade fornece o momento central que eleva a ideia de uma simples faculdade do sentir para uma Estética “como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão, é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Enquanto ciência, no que diz respeito à música como objeto de análise, ela encontra nos cursos de estética à época de Hegel uma tarefa que:

¹⁰ Tradução nossa, no original: “la conciencia de ser-em-el-tiempo significa ya la conciencia de esta superación del tempo: es decir, en cualquier caso hay que asumir el tiempo como aquello que siempre ha de ser lo superado”.

¹¹ Pentagrama musical é um conjunto de 5 linhas horizontais, paralelas e equidistantes que formam, entre si, 4 espaços em que são escritas as notas. A música, como regra geral, é escrita nesse conjunto de 5 linhas paralelas.



Difícilmente se poderia definitivamente dizer que de fato haveria ainda uma figura romântica unívoca, não contraditória, para a qual se destinasse um lugar em um sistematização filosófica [...] Mais recente, mas aparentemente, não o objeto principal. Por outro lado, de maneira mais central surgem as questões da música diante das demais artes particulares, da interioridade, da sensibilidade, dos aspectos teórico-musicais (RAPOSO, 2019, p. 29).

Com a ajuda da lógica, a interioridade, o conteúdo musical chega ao Espírito filosófico. Esse acesso pode ser pensado como um estilo clássico, tempo de Hegel. Contudo, a ciência do conhecimento sensível fornece o entendimento necessário para se pensar os aspectos teóricos-musicais que são realizados dentro de um Conteúdo musical. Por conseguinte, é provocada a superação do elemento sonoro que se transforma numa arquitetura musical. Essa arquitetura da música, ainda que seja inteligível, transita do elemento “som” até a razão, seja qual for o estilo que a musicalidade esteja trajando.

Contudo, é preciso observar qual é a conexão que se estabelece com a vibração de determinado gênero musical, se provoca alguma sensibilidade afetiva, dentre outros aspectos. Dessa forma, o conteúdo musical ganha um revestimento mais sutil, intenso ou não, sagrado ou profano. Contudo, essa não é a tarefa que nosso filósofo define como primordial para a musicalidade. Para ele, a música consiste num ato que não “transforma qualquer conteúdo para o espírito” (CE V:III, p, 289). Então, em que consistiria tal *Conteúdo*? Para pensarmos sobre esse questionamento, evocamos o raciocínio de um comentador assíduo de Hegel nessa seara:

Na tentativa de expressar o conteúdo espiritual, este é posto em figuras que lhe são insuficientes, como representações da natureza como trovões, vento, entre outras forças da natureza, animais e representações antropomorfizadas de animais. Ou ainda, signos que estão ali como representando algo que não consegue se expressar plenamente na forma material. É nestes casos que o espírito não encontra a forma adequada de se manifestar, porque sua individualização é sempre insuficiente. (KURLE, 2016, p. 79).

O conteúdo espiritual presente na Música é criado inicialmente pelo espírito subjetivo de seu compositor, cujo estágio se encontra como embrião; no momento seguinte, ele ganha uma corporeidade que é descrita no pentagrama musical. Assim, aquilo que é incorpóreo ganha uma Forma por intermédio de um signo. A empresa que nosso filósofo conclui sua edificação estaria contida na substancialidade que preenche o Conteúdo musical



que se encontra nas “profundezas do ânimo ou para privilegiar a exposição da vida e do atuar de um Conteúdo em um interior *subjetivo* singular, de modo que para ela esta intimidade [*Innigkeit*] subjetiva mesma se torne seu objeto mais próprio” (CE V:III, p.290). O conteúdo musical nesse caso seria uma espécie de veículo condutor de algo tão sutil quanto o próprio espírito absoluto. Porém, ele é mais rarefeito, possuindo em-si-mesmo uma complexidade ulterior que a escrita contempla, mas que não define em sua totalidade.

Sobre essa intimidade subjetiva que se realiza com a ajuda de um primeiro contato entre a intuição abstrata com a razão subjetiva do compositor, isso pode ser pensado e desenvolvido dentro de um sentimento que funciona como um canal onde a *coisa-em-si* é acessada e transita para ser realizada quando se manifesta por meio do Conteúdo [*Gehalt*] – espiritual musicalizado –, ao passo que ele também é impresso por uma significação temporal à qual pertence.

No curso desse período, é possível acessar uma importante significação da essência daquele Conteúdo presente em composições musicais, sejam instrumentais, sejam cantadas, evocando outra abordagem que também permite não só aquilo que é contrário ou que gera uma negação, como também aquilo que realiza a mediação entre o “não musical e o puramente musical, revelando que a mais vigorosa condenação dos elementos extra-musicais não poderia deixar de ser, dialeticamente, uma elegia em favor das possíveis interfaces artísticas (BARROS, 2012, p.198). Nesse sentido, é possível perceber um outro conteúdo importante: o espiritual e o poético-popular¹².

Por intermédio desses conteúdos, o leque musical se abre para uma totalidade quase sem limites de novas vertentes. Logo, de acordo com Paulo C. Chagas (2013), “a polifonia constitui uma das características essenciais da música em geral, e particularmente da música Ocidental” (p. 458). Nesse ínterim, com a evolução da musicalidade, foi gerada uma nova linguagem musical desde a segunda metade do Século XX. Mais especificamente a música passou a ser associada com um:

Desenvolvimento progressivo das figuras constitutivas do espírito subjetivo no interior da esfera da vida individual, desde a alma natural, que abarca as categorias da sensação e do sentimento (vinculadas ao conteúdo musical),

¹² Poético-popular, nesse contexto, tem a função de representar canções cantadas com um tom de poesia ou prosa coloquial, cujos versos são feitos no improviso regional ou pelo ritmo conduzido por algum instrumento.

passando pela consciência, no interior da qual se define a categoria do entendimento (MORAIS, 2018, p.12).

Avançando nas discussões, foram expressos e criados novos signos e gêneros para expressar a música. Contudo, essa variação hodierna levou séculos para gerar outras categorias musicais. Ainda que seu prelúdio tenha se desenvolvido aparentemente nos ditirambos que louvavam os Deuses, como é posta pelo estagirita, perpassando o período medieval gerando novos movimentos artísticos e musicais como o Impressionismo, o Expressionismo, o Atonalismo, a Música Dodecafônica até chegar em Hegel na Era Clássica, Romântica e, posteriormente, até o presente com o Serialismo desde o final do século XIX.

Compete a música “deixar ressoar em sons esta vida em si mesma encoberta ou acrescentá-la às palavras e representações expressas e mergulhar as representações neste elemento, a fim de produzi-las novamente para o sentimento e a simpatia” (CE V:III, p.289). O que pode ser interpretado como a realização do espírito musical, tanto em Forma, quanto em ato cultural, social, filosófico e espiritual, demarca as possíveis representações que conduzem e atribuem um ritmo, uma harmonia, uma melodia musical que, por conseguinte, conduz a essência do Conteúdo musical para superar o meio e as formas arquetônicas que sustenta o elemento sensível. Desse modo, o conteúdo inicia sua exteriorização fora do momento histórico a qual pertence. Logo, essa subordinação do conceito a uma linguagem verbal em vez de fortalecer a natureza linguística da música:

Terminou por recrudescer a autonomia da expressão musical, na medida mesma em que esta última passa a ser identificada, mais e mais, com uma linguagem dos afetos - assinalando, não uma proximidade entre conteúdos discursivos e intensidades emotivas, mas uma incongruência entre as funções denotativas e conotativas do som, entre a semanticidade da verbalização silenciosa e expressividade da palavra entoada (BARROS, 2012, p.199).

Logo, seria possível estabelecer uma conexão entre a razão do ser humano do século XXI com algum princípio espiritual gerado por meio da música? Um vez que o Conteúdo [*Gehalt*] espiritual com o auxílio de um fio condutor que liga a lógica da interiorização ao som e, assim, acessa ou revela uma recordação. Para tanto, reconhecemos que tal proposição não é empreendida por nosso filósofo.



Contudo, o norte que marca o caminho pelo qual iremos percorrer nesse trabalho são as possibilidades que o conteúdo espiritual musical pode oferecer dentro de uma exegese conceitual e uma hermenêutica teoria estética filosófica. Desse modo, provocamos um distanciamento entre o período clássico alemão do século XVIII, para observar como e se é possível existir uma universalidade conceitual que transita até o presente. Permitindo outras conjecturas acerca da ideia do ato de recordar, que é realizado com o auxílio daquilo que a música traz em-si-mesma (*an sich selbst*).

Observamos também a música como uma vibração, que desde o momento de sua criação é acessada e intuída no espírito do seu criador. Logo, ela se torna real. Em seguida, a materialização se realiza em função daquilo para a qual foi criada. Se o artista ou compositor cria o acesso para esse *conteúdo primeiro* que é conduzido por um fio condutor vibrante, a composição musical é propícia dos planos metafísicos.

Assim, a música pode ser pensada como arte da alma, pois ela “é baseada na própria natureza da matéria com a qual lida. Com efeito, o som, ao contrário da matéria das artes figurativas, caracteriza-se pela eliminação de toda a objetividade espacial”¹³ (SANGUINETTI, 2012, p. 596). Como sua interação se realiza dentro e por si mesma no conteúdo que cria, a música poderia provocar uma recordação.

Contudo, encontra-se encoberto por um véu universal, ou seja, sua realização é canalizada na sua natureza do que ainda não existe em Forma, mas que virá a existir em consubstancialidade com o mundo, com o sentir e com a interiorização. Dessa maneira, ela é compreendida e rememorada na esfera que reivindica o conteúdo. Ainda assim, essa:

Objetividade que permanece espacial, mas mostra, por meio de sua oscilação livre e destituída de sustentação, que ela é uma comunicação a qual, em vez de possuir por si mesma uma subsistência, apenas deve ser sustentada pelo interior e pelo subjetivo. (CE, V: III, p. 280).

Quando a sensação encontra o espírito subjetivo, é acionado outro conteúdo ulterior que pode ser ou não percebido pela razão subjetiva. No entanto, é necessário que a obra de arte musical forneça o que é real em si e para si, ou seja, um conteúdo muito mais amplo

¹³ Tradução nossa, no original: “se apoya en la propia índole de la materia de que se ocupa. En efecto, el sonido, a diferencia de la materia de las artes figurativas, se caracteriza por la eliminación de toda objetividad espacial”.



e profundo que contemple e se conecte com a alma do ser durante esse processo estritamente abstrato – dentro dos limites particulares de cada indivíduo.

A mesma razão, que até então estava adormecida, é provocada por aquela sensação que (em si) é absorvida e transformada em algo sensível e interiorizado (para si), tendo como primeiro resultado uma recordação que é desenvolvida por intermédio do que foi transmitido pela via do conteúdo. Com efeito, o conhecer, “já contido na ideia lógica simples, é apenas o conceito, por nós pensado, do conhecer, não o conhecer para si mesmo, nem o espírito efetivo, mas simplesmente sua possibilidade” (ECF, III, p.15)¹⁴.

Desse modo, o conteúdo musical é concebido por Hegel como algo imediatamente existente e lógico ao sentidos, isso é, o espírito subjetivo que foi aferido por uma sensação já não é mais o mesmo, pois assimilou um novo conteúdo e se transformou, partindo do elementar sensível, aferido por um objeto de arte; nesse caso, por uma música que – em níveis metafísicos – transita livre e sem fronteiras físicas do microcosmos ao macrocosmos, pois o som não é visto, mas afere e acessa “à essencialidade simples *interior* de um conteúdo do que o material sensível visto até o momento” (CE, V:III, p.291). Desse modo, o conteúdo musical poderia também constituir um fundamento histórico e espiritual que fundamenta a recordação provocada por um som.

2 DO CONCEITO PARA A REALIDADE

Para a teoria estética, a Música, no crivo hegeliano, desempenha uma ligação entre os planos do espírito subjetivo com o espírito absoluto. Tal elo fornece um *ethos* que acrescenta uma substância sonora na construção da obra do espírito: [*Geisteswerk*], ainda que, para Hegel, a música não fosse a realização do suprassumo enquanto arte – nesse ponto, nosso filósofo não teria contemplado o que estaria além da musicalidade em seu período. Não obstante, a esfera em que a música está situada na composição de suas preleções coloca o seu próprio período em evidência, uma vez que pensar e quiçá propor uma possível aplicação de sua teoria estética no presente contínuo poderia ser visto como algo afrontoso e incongruente.

¹⁴ Enciclopédia Ciências Filosóficas, volume III.



Nesse sentido, o *conteúdo musical* que foi apresentado na docência por nosso filósofo é pensado por nós como um Conteúdo dentro de outro. Em outras palavras, no seu interior, encontra-se não só o “sentido da coisa e o sentimento, e o som em sua existência sensível pura e simplesmente passageiro que na arte pelo menos não progride para as figuras espaciais” (CE, V:III, p. 293), mas também é possível de ser encontrado um novo princípio estético musical. Esse fundamento estético pode ser entendido como um desdobramento da essência espiritual contida na música instrumental.

Para que aconteça a realização do despertar do espírito subjetivo, é necessário ponderarmos o conteúdo [*Inhalt*] como uma continuação cuja Forma deixou de ser física, passando a ter uma outra aparência, agora sensível e imagética. Essa primeira superação pode ser realizada por meio da forma como a ideia sobre o conceito de espírito é entendida. Assim, “o exterior, vem a ser, e é, espírito. Ao considerar o espírito um pouco mais de perto, encontramos, como sua determinação primeira e mais simples, a determinação de que é [um] Eu” (ECF III, §381). É nesse instante que acontece a realização do Conteúdo espiritual [*Gehalt*], que, por sua vez, encontra-se também no interior do sujeito pelo qual a música instrumental ressoa.

Assim que esse primeiro contato acontece, é gerado um “novo ponto de partida”, isto é, uma outra “identidade abstrata”. De posse daquela identidade, o conteúdo musical segue por um caminho onde a música cria uma “diferença” que *para-si* se apresenta como uma outra “identidade reflexiva”¹⁵. Ressaltamos que, para Hegel, tal conteúdo “reside como *representação* geral da consciência ou já está de outro modo presente como forma exterior determinada para intuição” (CE, V:III, p. 289). Podemos entender essa transição do conteúdo musical como se fosse o decolar de um avião. Primeiro, ele sai do estado de inércia – negação –; em seguida, coloca-se em movimento e vai ganhando velocidade – diferença duplamente negada –; para, então, alçar voo – completando a realização da superação entre *identidade reflexiva* e efeito possível.

Durante esse momento de realização, aquele conteúdo musical inicial já deixa de sê-lo, pois encontra uma nova forma agora como um Conteúdo espiritual essencialmente puro. Com isso, o som que é em-si-mesmo [*an sich selbst*] negado acessa uma interioridade por intermédio de um fio condutor vibracional. Tal processo pode ser melhor entendido e

¹⁵ ESPÍÑA, Y. *La Musica en el Sistema Filosófico de Hegel*. In: Anuário Filosófico, nº 29, 1996, pp. 53 – 69.



apreciado, de acordo com Kurle (2016), uma vez que reflete sobre a criação dos signos e símbolos apresentados tanto em Filosofia, quanto em Música, isso não ocorre por simples vontade do pensamento filosófico, mas sim por:

Um processo puramente negativo de exclusão e recriação, mas é justamente este processo dialético-especulativo se manifestando no processo histórico e fenomenológico. E, nesse ponto, a música serve como bom exemplar para uma espécie de história de desenvolvimento da racionalidade humana – compreendendo aqui racionalidade de acordo com o modelo hegeliano, isto é, aquilo que envolve sensações, sentimentos, percepções, intuições, representações, conceitos e linguagem, assim como práticas e coordenação social de ações e expectativas (KURLE, 2016, p.93).

Decerto, é possível encontrar nesse processo “dialético-especulativo” a continuação daquele conteúdo determinado [*Inhalt*] cuja transformação conduz à plena exteriorização do espírito objetivo, apresentando também como uma existência espiritual que não é vista ou mesmo tocada. No entanto, é ouvida e sentida sem a ausência de uma corporeidade. O real acesso é feito com o auxílio de uma harmonia ou melodia que manifesta a essência do conteúdo da musicalidade. Nesse sentido, podemos observar a Música no interior do sistema estético de Hegel, mas não podemos generalizá-la como um caminho que conduz o espírito do ser a efêmeros planos. Ao contrário, é possível considerar que a lógica possa compreender por si-mesma a linguagem que codifica o Espírito Absoluto. Isso é pensado dentro da nossa primeira hipótese, porque a música contém e carrega signos linguísticos.

As estruturas de comunicação são os processos que servem para comunicar as ideias musicais; por exemplo as estruturas estilísticas, que limitam as escolhas e oferecem soluções para o compositor criar a obra musical. As estruturas de significação representam a liberdade de produzir um significado próprio através da obra musical. É a essência estética da música. A oposição entre as estruturas de comunicação e significação é um processo dinâmico na medida em que o valor estético de uma obra pode consistir, por exemplo, na ruptura com as normas vigentes de uma época. É o que se observa com frequência ao longo da história da música (CHAGAS, 2013, p.13).

Cogitar que a música pode ser analisada também como um sistema articulado e unificado, tanto por conceitos estéticos de uma corrente filosófica, no caso a hegeliana, quanto por execuções de peças instrumentais, cantadas ou não, é o ponto de interseção que permite tais comparações entre a música e a linguagem filosófica. Tais interseções não



foram ponderadas profundamente pelo velho Hegel, pois o seu objetivo com a música não se expandiu para além do que ela significava em sua época, isto é, uma teoria estética musical. Contudo, a musicalidade é preenchida por signos, por elementos sonoros – harmonia, melodia, ritmo, tempo, assim como por um elemento universal que conecta o agente compositor a esferas universais, ou seja, um fio condutor *vibracional*. Esse fio, ao mesmo tempo que liga, também fornece uma expansão, pois sua forma é invisível. Logo, ele não pode ser tocado ou visto, mas somente sentido.

Se em sua origem música e linguagem foram uma só coisa, tais modificações sofridas pela linguagem acarretarão graves consequências para a arte dos sons. Com efeito, a melodia não apenas vai perdendo sua antiga energia, mas vai também, aos poucos, se desvinculando das palavras. Esse processo de autonomização causa a degeneração da música de seu tempo (VIDEIRA, 2009, p.24).

Em função dessa superação e emancipação, a música ganha uma substancialidade além do Conteúdo Musical. Ainda que, em Hegel, essa superação não tenha sido pautada, pensamos para este trabalho a dimensão pela qual sua autonomia pode ser admitida. No pensamento de Videira, a música com o passar dos anos, desvinculou-se da linguagem, de palavras. Logo, ela inicia um processo de depreciação de si mesma, isto é, a música começa a ser ressignificada. Já para Barros, a música é pensada como autônoma, pois “passa a ocupar um novo patamar tanto no que se refere à sua ‘dignidade artística’ (diante das demais formas artísticas) quanto no que se refere ao seu papel na cultura europeia moderna marcada pelo ideal iluminista” (BARROS, 2019, p. 18). Todavia, essa ruptura pode ser interpretada como uma superação auto evolutiva que a própria Música galgou, ao passo que sua projeção ganha uma nova tonalidade, mas, dessa vez, como música livre e independente. Esse momento de ruptura começou a ganhar vida já ao fim do século XVIII. A música passou a ser pensada como uma nova linguagem que conseguia falar daquilo que a Filosofia intentava sob duras chagas em várias correntes de pensamento, apresentar o Espírito, o Inefável e o Universal.

Para Hegel, o elemento sensível estético é uma das manifestações possíveis do espírito absoluto. Nesse caso, a música é posta como conceito formal, isto é, suas leis de harmonia tonal trazem um sentimento [*Empfindung*]. Uma vez que “a expressão musical tem por seu Conteúdo o interior mesmo, o sentido interior da coisa e o sentimento, e o



som em sua existência sensível” (CE, V: III, p. 293), ambos evocam a representação sensível do Conteúdo que manifesta o conceito – música – absoluto. Para Hegel, é indiferente como a música se transforma, pois sua medida temporal do som é esvaziada e não é um puro conceito. São conceitos formais, técnicos.

A essência musical enquanto conceito foi postulada no período em que aconteciam suas preleções. Ainda que essa limitação não fosse reconhecida inicialmente, a sua contribuição trouxe um novo paradigma estético para a música que passou a deixar de ser mais uma obra de arte, e passaria a exercer seu pleno efeito. Porém, “é necessário mais do que o som abstrato em seu movimento temporal. O segundo lado, que deve ser acrescentado, é o *conteúdo*, um sentimento pleno de espírito para o ânimo” (CE, V: III, p.295), como expressão máxima da essência da musicalidade advinda de esferas superiores, enquanto são conectadas à própria razão do espírito subjetivo. Apesar disso, sua ligação se torna possível por intermédio, *a priori*, por um conteúdo prático e, *a posteriori*, por um Conteúdo Espiritual que une o espírito subjetivo do compositor/musicista ao espírito absoluto.

A passagem do conceito para a realidade acontece por intermédio do efeito que o conteúdo presente na música transmite por uma medida entre autonomia, sonoridade e vibração. Por outro lado, permite que os sentimentos realizem uma transição partindo da “intimidade [*Innigkeit*] indeterminada para um Conteúdo [*Gehalt*” (CE, V:III, p.287), cujo ponto de interseção se encontra na objetividade exterior que conecta o espírito subjetivo ao absoluto.

Tal objetividade é sustentada por sentimentos, pensamentos, realizações e acontecimentos que se ocorrem no mundo “real e racional”. Não obstante a tal objetividade, Espiña nos fala que a música é, “por definição, a arte da temporalidade, que expressa em si a temporalidade do sujeito¹⁶” (1996, p. 146). Sendo uma arte presente no tempo e simultaneamente atemporal, a música está para o sujeito como uma continuação e extensão de si próprio. Logo, a recordação [*Erinnerung*] de algo estaria configurada na racionalidade dos sujeitos.

¹⁶ Tradução nossa, no original: “por definición el arte de la temporalidad, la que expresa em si misma la temporalidade del sujeto”.



Para a realização desse processo sensível, é necessário que se estabeleça uma conexão ou, em outras palavras, uma ponte que conecte o subjetivo ao absoluto. Nesse caso, o fio vibracional é o agente que conduz o conteúdo [*Inhalt*] – aqui julgamos o som como sendo o conteúdo primário da musicalidade – até aquele Conteúdo que ainda não foi desvelado completamente. Para tanto, é preciso que haja uma conexão íntima entre a essência do sujeito com a vibração específica de algum Conteúdo Musical que se manifesta com auxílio da composição lógica e da:

Disposição simultânea ou sucessiva das notas está sempre envolvida em um contexto, e assim sua compreensão depende das expectativas com relação à função e ao desenvolvimento destas relações intervalares dentro do desenvolvimento musical ou sua direcionalidade (KURLE, 2016, p.95).

Esse apontamento feito por Kurle (2016) nos é relevante, pois acrescenta relações distintas que seguem forma como o desenvolvimento de tais relações se realizam por intermédio da conceitualização musicológica, isto é, as notas, ainda que a substancialidade do Conteúdo esteja vinculada à direção a qual ela segue ou é direcionada. Pensemos o seguinte: o som é tão livre ao passo que se encontra destituído de forma, espaço e tempo. Todavia, sua função se encontra para aquilo que foi idealizado, ou seja, é no interior do conteúdo musical como ele – o som – se apresenta enquanto um elemento composto de dois outros conteúdos: aquele que é determinado e o Espiritual.

Portanto, é dentro do campo metafísico do som que apresentamos tais pressupostos a fim de que possam corroborar com nossas reflexões. Encontra-se na realização da consciência uma determinidade que não exclui as demais “impressões do ânimo como intuições mais firmes e representações universais” (CE, V: III, p.287). Ao contrário, são fornecidas outras representações possíveis pelas quais o conteúdo musical acrescenta ao espírito subjetivo uma conexão que transpõe o campo dialético lógico. Todavia, aquilo que Espiña expressa como um problema que “determina a concepção do universo, do todo, e por isso expressa em si a relação com o todo e como se dá essa relação com o todo”¹⁷ (ESPIÑA, 1996, p. 146).

¹⁷ Tradução nossa, no original: “determina la concepción del universo, del todo, y por ello expresa en sí mismo la relación con el todo y cómo se da esta relación con el todo”.



Esse conflito lógico é uma questão determinante por onde a ideia do Absoluto em Hegel transita e fornece ao pensamento analítico de Yolanda aquilo que está no âmbito da determinação. Para entendermos o que a música expressa em Hegel, é necessário entender a dimensão da interioridade pura e como ela fornece um caminho por onde a expansão do Conteúdo Espiritual contempla mediante os sons numa esfera que emana do próprio espírito subjetivo.

Logo, de acordo com Espiña, “perguntamos a Hegel e sua história da filosofia sobre a interioridade pura. E ao perguntar pela interioridade, perguntamos também, conseqüentemente, pela forma que essa interioridade adquire quando se manifesta¹⁸” (ESPIÑA, 1996, p. 161). Nossa primeira hipótese se apresenta nesse emaranhamento lógico, pois, se o Conteúdo Espiritual pode determinar uma sensação ou mesmo provocar uma emoção, isso só é possível com a ajuda da manifestação da interioridade. Ou seja, tal conteúdo musical busca ganhar uma materialização que supere a indeterminidade dialética, o que pode ser testado quando na música há uma relação entre temas e formas, como, por exemplo, uma fuga de Bach, de acordo com Trindade. Tais relações se tornam mais concentradas. Mesmo assim:

Tal conteúdo – que se deve expressar – permanece o ponto central mais universal, mas não mantém o todo tão firmemente unido. Falta à música o conceito. A música está próxima da liberdade formal do interior, o que lhe permite voltar para o conteúdo. A recordação do tema assumido é uma interiorização do artista. Como a música é abstrata, ela não possui Formas naturais, e sim um círculo de Formas dadas, não por uma inteligência para além do homem, contudo, por ele mesmo, através de leis (TRINDADE, 2011, p. 67).

Outrossim, a essencialidade interior que se realiza tanto por formas materiais quanto em formas unificadas não encontra uma existência palpável em forma física, pois a substância indeterminada e espiritual está para os conceitos [*Inhalt*] e [*Gehalt*] assim como o conteúdo musical está para a interiorização e a recordação. O que torna esse processo real é a liberdade da dialética ontológica do velho Hegel, que expõe uma tonalidade temporal

¹⁸ Tradução nossa, no original: “perguntando por la música, preguntamos a Hegel y a su historia de la filosofía por la interioridad pura. Y preguntando por la interioridad, preguntamos también, consecuentemente, por la forma que esta interioridad adquire cuando se hace manifesta”.



cuja relação flerta com o movimento, com o repouso, com o distanciamento, com a tensão e com o som.

Dessa maneira, encontra-se sobreposto aos planos da consciência Universal uma relação de retorno a si mesmo. Isso porque a criação de uma memória ou a recordação de outra não depende do processo dialético, mas sim do preenchimento que o conteúdo musical carrega além de si mesmo, sendo ligado ao sujeito por meio do fio condutor vibracional, levando o som por um caminho cujo encontro se apresenta diante de uma transposição material do conhecimento sensível contido na ciência estética musical. Em outras palavras, para haver uma conexão profunda entre espírito subjetivo e absoluto, a música é uma ponte segura que permite tais ligações. Ela necessita para sua existência do progresso que é realizado quando o som se externaliza e, desse modo, essa relação pode ser entendida como conexões materializadas que ligam o finito ao infinito e, por assim dizer, almejam:

Alcançar a consciência como multiplicidade do que está um ao lado do outro e fora do outro, antes recai no âmbito ideal do *tempo* e, portanto, não progride para a diferença do interior simples e da forma e do fenômeno corporais concretos. O mesmo vale para a Forma do *sentimento* de um conteúdo, cuja expressão cabe principalmente à música (CE, V:III, p.291).

A essencialidade no pensamento estético hegeliano é entendida por nós como um caminho subjetivo pelo qual trafega aquilo que é materialmente sensível e assimilado pela consciência, ao passo que tal conteúdo musical ganha uma função. Logo, é por intermédio dela que a recordação é acessada quando está ressoando com aquele conteúdo musical que se apresentou. Em outras palavras, ele ganha “vida”. Esse processo visa estabelecer que a concepção musical do conteúdo supera um percurso dialeticamente lógico e simbólico que é encontrado no conceito de espírito que foi profundamente trabalhado na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas III*. É importante observar como a ação do espírito pode fundamentar a natureza que determina as bases epistemológicas da ciência estética musical. Em outras palavras, o conceito de espírito foi colocado como uma ideia efetiva que percebe a-si-mesmo. Rapidamente, a filosofia deve apresentar esse conceito como necessário ao:

Espírito efetivo, que é nosso objeto somente na ciência do espírito, tem a natureza exterior por sua pressuposição mais próxima, como tem a ideia



lógica por sua pressuposição primeira. Por isso, como seu resultado, a filosofia da natureza - e a lógica, imediatamente - deve ter a prova da necessidade do conceito do espírito. De seu lado, a filosofia do espírito deve verificar esse conceito mediante seu desenvolvimento e efetivação. (HEGEL, 2011, III: 15. Werke, 10, pp. 17 e 18).

Esse trecho da ECF volume III nos é caro porque é por ele que iremos testar a fundamentação a qual nossas hipóteses se aportam. Em face da citação anterior, entendemos que a lógica conceitual hegeliana realiza o desenvolvimento por meio do espírito que é um objeto hermenêutico da ciência filosófica hegeliana. Portanto, podemos inferir que há outras formas possíveis para checar o entendimento sobre o conteúdo musical contido em músicas instrumentais, com ajuda do que é sentido e reproduzido dentro da consciência do sujeito.

Por meio daquele caminho essencial, objetiva-se encontrar uma auto realização e isso acontece durante a atividade da realização da linguagem; mesmo que encontre limitações na linguagem conceitual, sua transição se encontra no abandono-de-si [*Sich-Ergehen*]. Acerca disso, Espiña afirma que a consciência “sempre está intrínseca a mediação ou reflexão, que é a própria cisão e ao mesmo tempo seu fim, o impulso positivo que dá origem a outra cisão, e assim sucessivamente até chegar à unificação final¹⁹” (ESPIÑA, 1996, p. 36). Para tanto, tal união é um ponto central no que tange ao entendimento que temos até agora acerca da recordação [*Erinnerung*]. Podemos pensar que há uma consciência contida no som. Isso não é encontrado na estética de Hegel. Logo, existe uma conexão que possibilita o elemento material sonoro ressoar no mais longínquo plano racional do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contudo, os elementos que constituem a música – harmonia, melodia, ritmo e tempo – preenchem e dão corporificação ao espírito musical, fornecendo padrões, ressonâncias e tessituras que também se fixam entre a mediação e reflexão a qual é agente causador. Isso

¹⁹ Tradução nossa, no original: “está siempre intrínseca la mediación o re-flexión, que es la escisión misma y a la vez su término, el impulso positivo, que da origen a otra escisión, y así sucesivamente hasta llegar a la unificación final”.



pode ser melhor entendido por meio do período histórico em que o conteúdo musical da época “abre as portas de um reino desconhecido ao homem [...] que o envolve e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos *determinados* para entregar-se a uma saudade impronunciável.” Aquele conhecimento que escapa à razão objetiva devido à limitação de uma linguagem lógica pode ser expresso pelo conteúdo musical. Assim, a interioridade é expressada no eu que é “o tempo, e o tempo é o ser do sujeito mesmo” (CE, V: III, p 294). Esse fundamento dialético acerca do tempo em Hegel expressa o nível em que a música foi pensada, considerando que o tempo também é a força existencial do ser do próprio espírito objetivo. Nesse sentido, Barros explica que tal concepção poderia representar apenas emoções particulares porque os conceitos são:

Derivados pela razão, constituem abstrações de individualidades de uma classe determinada. Pretendendo ultrapassar as diferenciações produzidas pelo intelecto, a estética musical romântica acabou, porém, por substituir a verdade dos enunciados pela verdade enquanto uma curiosa espécie de auto-manifestação (BARROS, 2012, p.205).

Logo, se o conceito em-si é derivado da razão, no entendimento de Barros, é possível pensar que o conteúdo musical forneça uma transposição que se encontra na música instrumental. O cerne da teoria estética musical pode ser observado quando acontece o rompimento entre a música antiga por intermédio da filosofia do espírito contraposta por uma musicalidade moderna que “pode estimular o conteúdo de instituições e representações do espírito” (CE, V:III, p. 291) subjetivo por meio do fio vibracional que conduz a sonoridade a um contato que provoca no ânimo do ser humano uma ebulição interna em níveis diferentes para cada entendimento. É possível entender e supor que, na música, reside algo que, nas palavras de Hegel, é uma:

Força Mágica, à qual podemos tampouco nos subtrair, a ponto de frequentemente repetirmos o compasso quando ouvimos música, sem que propriamente o saibamos. Este retorno, com efeito, de intervalos de tempo idênticos, segundo uma regra determinada, não é algo que pertence objetivamente ao som e à sua duração (CE, V: I, p.253).

Podemos pensar que essa expressão “*força mágica*” foi pensada e utilizada por nosso filósofo para explicar a dimensão que não se explica da imaterialidade à qual pertence o



som. Durante o tempo em que a música se externaliza e ressoa aos sentidos do ser, ela traz consigo uma relação temporal entre os elementos musicais que compõem sua Forma, com uma conexão que liga os sentimentos ao entendimento de algo mais profundo. Tal força pode conter a ideia que representa um Conteúdo Espiritual que nem a linguagem lógica nem a musical conseguem definir.

A difícil tarefa que convém à música consiste em deixar ressoar em sons esta vida em si mesma encoberta ou acrescentá-la às palavras e representações expressas e mergulhar as representações neste elemento, a fim de produzi-las novamente para o sentimento e a simpatia (CE, V:III, p.289).

Ainda que a derivação dos conceitos tenham como origem a *razão*, encontramos em Espiña outro entendimento sobre a imanência pela qual os conceitos presentes em um conteúdo indeterminado ou espiritual se encontram: “é, portanto, uma temporalidade que fundamenta o movimento essencial do espírito, mas o faz desde a estrutura da totalidade do tempo, isto é, desde a eternidade²⁰” (ESPIÑA, 1996, p. 154). Em vista disso, o conteúdo musical com o auxílio do som pode vir a transpor as barreiras da causalidade temporal, pois sua origem precede a própria ideia em essência sobre si mesmo, dentre as múltiplas teorias existentes que buscam estudar a música como ciência estética, concluímos que o conteúdo [*Gehalt*] espiritual fornece bases metodológicas ao entendimento de como o som pode ser transmitido e reinterpretado dentro de uma corrente estética filosófica, por exemplo.

Desse modo, o próprio conceito de som contém em-si possibilidades, bem como uma fundamentação teórica, dialética que foi apresentada nos *Cursos de Estética*. Faz-se necessário o exame de pensar a amplitude que uma teoria estética pode alcançar porque é por intermédio do som que o *Conteúdo* [*Gehalt*] é transportado na musicalidade ao longo de vários séculos, sociedades e culturas. Uma superação que produz e reproduz não mais o em-si ou o para-si, todavia conecta a razão imanente ao interior do próprio espírito absoluto. Em outras palavras, o conteúdo musical promove uma consciência viva que se encontra na musicalidade de cada período histórico, cuja subjetividade fornece ao espírito

²⁰ Tradução nossa, no original: “es, entonces, una temporalidad que fundamenta el movimiento esencial del espíritu, pero lo hace desde la estructura de la totalidad del tiempo, esto es, desde la eternidad.



o acesso a uma possível recordação por intermédio da superação do conceito de interiorização.

Por fim, entendemos que a dimensão metafísica do som-em-si segue livre para além-de-si próprio, pois este é um campo por onde nosso filósofo nos apresentou seu entendimento e sua percepção de como a música em seu tempo era pensada enquanto objeto de uma ciência estética. É salutar observar que o processo histórico originou o pensamento sobre a música ao passo que também cunhou um importante direcionamento ao entendimento sobre a arte e sobre a estética musical. Assim, a dimensão teórica do conceito se mostrou mais uma vez reivindicada por uma lógica idealista metafísica.

Recebido em: 10/04/2023

Aceito em: 08/08/2023

Publicado em: 30/12/2023



REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEN, A. G. Estética: a lógica da arte e do poema. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BARROS, Fernando R. de Moraes. Ao som do emaranhamento: a música e o discurso filosófico sobre as artes. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 125, Jun./2012, p. 195-229. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2012000100010>. Acesso em 14 mar. 2023.
- CHAGAS, P.C. Som, Linguagem e Significado Musical. Anais do 9º Encontro de Música e Mídia. Disponível em: http://musimid.mus.br/9encontro/wp-content/uploads/2013/11/9musimid_chagas.pdf. Acesso em 12 mar de 2023.
- DAHLHAUS, C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.
- ESPIÑA, Y. La Razón Musical en Hegel. Navara, Espanha: EUNSA, 1996.
- FUBINI, E. Estética da Música; tradução de Sandra Escobar. Edições 70, Lisboa, Portugal, 2008.
- HEGEL, G.W.F. Cursos de Estética III; tradução de Marcos Aurélio Werle; revisão de Márcio Seligmann Silva; consultoria Victor Knoll e Olivier Toller – 2.ed.rev. 1 reimpr.– São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015 – (clássicos; 14).
- HEGEL, G.W.F. Fenomenologia do Espírito. Trad. Paulo Menezes. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- HEGEL, G.W.F. Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio (três volumes). Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Loyla, 2011.
- HEGEL, G.W.F. Gesammelte Werke. Frühe Schriften. Teil II, Bd. 2. Bearbeitet von Friedhelm Nicolin (in memoriam), Ingo Rill und Peter Kriegel. Herausgegeben von Walter Jaeschke. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2014, 714 Seiten.
- HOFFMANN, E. T. A. “Beethovens Instrumentalmusik”. In: *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 37.
- KANT, I. Crítica da Razão Pura. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujao. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 2013.
- KURLE, A. B. A Tonalidade da Razão: a historicidade da música em Hegel, e o caso Shoenberg - 2016. 266 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2016.



MORAIS, Pablo de. A música em Hegel e Hanslick: transição de uma estética musical do conteúdo para uma estética musical da forma / Pablo de Moraes; orientador, Mario Rodrigues Videira Júnior - São Paulo, 2018. 318 p. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

RAPOSO, RR. A música na estética de Hegel. In: Teses e dissertações USP. (pp.41), 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-18022020-170027/pt-br.php>. Acesso em 12 mar de 2023.

SANGUINETTI C. G. Música y subjetividad. Hegel y las concepciones románticas de la música. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, 29(2), 593-608 (2012). https://doi.org/10.5209/rev_ASHF.2012.v29.n2.40701

TRINDADE, M.S. Relação entre dialética e tonalidade na estética musical de Hegel: o retorno a si mesmo como conteúdo verdadeiro da obra. 2011. 190 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

VIDEIRA JR, M. R. A. A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese de doutorado defendida no ano de 2009 na Universidade de São Paulo.