

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Kaique Aparecido Gonçalves e Silva

RECORDAÇÃO E INTERIORIZAÇÃO DO CONTEÚDO MUSICAL

Uberlândia - MG

2023

KAIQUE APARECIDO GONÇALVES E SILVA

RECORDAÇÃO E INTERIORIZAÇÃO DO CONTEÚDO MUSICAL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Dr. José Benedito de Almeida Jr.

Uberlândia - MG

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586
2023

Silva, Kaique Aparecido Gonçalves e, 1993- Recordação e Interiorização do Conteúdo Musical [recurso eletrônico] / Kaique Aparecido Gonçalves e Silva. -2023.

Orientador: José Benedito de Almeida Jr.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Filosofia.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.51> Inclui bibliografia.

1. Filosofia. I. Jr., José Benedito de Almeida, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele Cristine
Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1U, Sala 1U117 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902 Telefone: 3239-4558 - www.posfil.ifilo.ufu.br - posfil@fafcs.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Filosofia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 007/23, PPGFIL				
Data:	Dez de março de dois mil e vinte três	Hora de início:	14:14	Hora de encerramento:	17:45
Matrícula do Discente:	12112FIL014				
Nome do Discente:	Kaique Aparecido Gonçalves e Silva				
Título do Trabalho:	Possibilidades de Recordação e Interiorização do Conteúdo Musical à luz da Estética de Hegel				
Área de concentração:	Filosofia				
Linha de pesquisa:	História, Sociedade e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Concepções de conhecimento e antropologia na história do pensamento ocidental				

Reuniu-se sala web conferência Microsoft Teams, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Filosofia, assim composta: Professores Doutores: Ivete Batista da Silva Almeida (PPGEH/UFU); Ricardo Monteagudo (UNESP) e José Benedito de Almeida Júnior (PPGFIL/UFU) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). José Benedito de Almeida Júnior, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **José Benedito de Almeida Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/03/2023, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivete Batista da Silva Almeida, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/03/2023, às 11:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Monteagudo, Usuário Externo**, em 13/03/2023, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4327055** e o código CRC **C38B4E75**.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é dedicado aos meus mestres ancestrais, aos meus guias, aos meus orixás. Agradeço a Entidade Superior que no meu limitado entendimento rege e ordena somente toda a TOTALIDADE do mundo físico onde existimos. Expresso com intenção e plena gratidão por ter me permitido chegar até aqui;

Meu segundo agradecimento é dedicado a uma pessoa extremamente importante em todo esse processo: EU, porque se não fosse por mim, nada disso teria acontecido, senão houvesse vontade, curiosidade, alegria, desafios e lágrimas nada disso teria a verdadeira importância que tem. E como têm! Portanto, muito obrigado Kaique Aparecido Gonçalves e Silva por não ter desistido e jamais esmorecido mesmo com todos os obstáculos vivenciados;

Agradeço a minha mamãe Zulma Aparecida Gonçalves Silva e ao meu papai João José da Silva Sobrinho por sempre, sempre me apoiarem e me incentivarem a ser um ser humano melhor todos os dias;

Agradeço a minha vovó Raimunda por todo o amor, preocupação, cuidado e confiança plena no caminho que escolhi seguir;

Agradeço ao meu amado irmão Alfredo Henrique por toda a amizade que ao longo de anos pudemos nutrir. Pelas conversas e provocações;

Agradeço a minha família, tias, tios, primas e primos que sempre manifestaram cuidado e confiança no meu trabalho;

Agradeço ao professor, orientador Drº Jose Benedito, por toda a confiança, liberdade e pelas calorosas conversas que tivemos ao longo deste período tão breve de dois anos. Suas orientações, incentivos e provocações foram sempre muito precisas. Em momento algum me senti abandonado, desmotivado, ameaçado ou afins... Muito Obrigado por tudo;

Faço aqui um agradecimento especial a um amigo de longa data que esteve comigo praticamente desde a minha entrada no curso de Filosofia, muito obrigado professor Drº Stéfano Paschoal, pela amizade, pelas sugestões gramaticais, pelas dialéticas conversas acerca da música alemã, da estética de Hegel, o que me trouxe incontáveis contribuições;

Agradeço ao meu amigo e irmão de vida Rilberte Costa meu físico e matemático preferido por sempre me incentivar a continuar estudando, a me aprimorar. Sua amizade é uma joia rara que encontrei nessa vida;

Agradeço a Gabriela Antoniello e ao Gabriel Galbiatti, amigos que fiz ao longo dos anos de Filosofia no instituto de Filosofia da UFU e que levarei sempre comigo, nossas conversas sempre ressoarão em meu espírito;

Agradeço a CAPES por contribuir com esta pesquisa, o que me permitiu poder dedicar plenamente ao texto.

Dedico esta dissertação *in memoriam* ao meu amado vovô
Edson Gonçalves dos Santos

RECORDAÇÃO E INTERIORIZAÇÃO DO CONTEÚDO MUSICAL

Resumo

Esta dissertação visa a analisar os fenômenos da interiorização (*Innewerden*) e recordação (*Erinnerung*) da música, tendo como referência, a obra de G.W. F. Hegel, com ênfase no segundo capítulo: *A Música*, que se encontra na obra *Vorlesungen über die Ästhetik - Cursos de Estética*. Nosso objetivo busca investigar como os conceitos recordação e interiorização podem explicar a realização da música, enquanto arte. Para tanto, como hipótese, questionamos se o conteúdo – *Gehalt* – estaria posto somente como ideia ou se ele seria também uma forma de acesso à consciência. Com efeito, nossa primeira hipótese checou as possibilidades que um conteúdo teórico musical tem para criar um acesso para uma recordação e um sentimento. Já nossa segunda hipótese se deparou com algumas barreiras que nos permitiu entender como o conteúdo – *Inhalt* – se apresenta ao movimento que realiza a interiorização. Concluímos, também, que a dialética da música pode nos explicar as diferenças entre o fenômeno da interiorização daquilo que se apresenta para a consciência, neste caso, a música como percepção dos sentidos.

Palavras-chave: Estética. Música. Interiorização. Recordação. Hegel.

REMEMBRANCE AND INTERIORIZATION OF MUSICAL CONTENT

Abstract

This dissertation aims to analyze the phenomena of interiorization (Innewerden) and memory (Erinnerung) of music, based on the texts of G.W. F. Hegel, particularly in the second chapter: The Music, which is in the text *Vorlesungen über die Ästhetik - Aesthetics Courses*. We aim to investigate how the concepts of memory and interiorization can explain the making of music as art. Therefore, as a hypothesis, we question whether the content – Gehalt – would be placed only as an idea or if it would also be a form of access to consciousness. Indeed, our first hypothesis checked the possibilities that theoretical musical content has to create access to a memory and a feeling. Our second hypothesis faced some barriers that allowed us to understand how the content – Inhalt – presents itself to the movement that performs the interiorization. We also conclude that the dialectic of music can explain the differences between the phenomenon of interiorization of what is presented to consciousness, in this case, music as the perception of the senses.

Keywords: Aesthetics. Music. Interiorization. Remembrance. Hegel

Lista de abreviaturas

Obras de Hegel:

CE I: Cursos de Estética I

CE II: Cursos de Estética II

CE III: Cursos de Estética III

CE IV: Cursos de Estética IV

CL III: Ciência da lógica III - A Doutrina do Conceito

FE I: Fenomenologia do Espírito - Parte I

FE II: Fenomenologia do Espírito - Parte II

ECF III: Enciclopédia das Ciências Filosóficas III – A Filosofia do Espírito

LFR III: Leçons sur la Philosophie de La Religion: troisième partie – La religion accomplie.

VuPR III: Vorlesung über die Philosophie der Religion: Teil 3 - die vollendete Religion

“Se a selva é de pedra
A lei é a mesma
Só os fortes sobrevivem
Não reclame de barriga cheia
De falta de disposição
O fraco fica para trás
Desiste sem tentar
Morre sem lutar
E ainda tenta me desanimar
Da licença pois a estrada é longa
Eu tenho muito a caminhar
O fardo é pesado, eu sei
Mas sei que posso carregar
Dificuldades já passei
E sei que ainda hei de passar
É posto à prova a todo instante
Irei provar que o que não me mata, me fortalecerá”

Minha Cruz É Minha Dádiva
Ato Libertário

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1. Apresentação das hipóteses.....	18
2. Capítulo I: Conteúdo Musical.....	22
3. Capítulo II: Conteúdo prático - <i>Inhalt</i> e Conteúdo Espiritual – <i>Gehalt</i>.....	43
4. Capítulo III: A exteriorização do som.....	65
5. Capítulo IV: Possibilidades de Interiorização e Recordação.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	106

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo propor um diálogo analítico com base no sistema estético trabalhado e executado nos anos iniciais de docência de Hegel e publicado por Heinrich Gustav Hotho¹. Com ênfase no segundo capítulo: “A Música”, que se encontra na obra *Vorlesungen über die Ästhetik* - "Cursos de Estética". Utilizaremos para esta pesquisa a tradução do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle². Todavia, por mais amplo que seja esse capítulo, Hegel trouxe uma outra forma analítica-histórica-formal para falar sobre a música dentro do seu sistema estético-filosófico. Ainda assim, nosso filósofo reconhece sua incipiência quando expressa suas “desculpas” ao reconhecer que é “pouco versado” “nas relações de medida dos sons, nas diferenciações dos instrumentos, nos acordes” (CE, V:III, p 281)³.

Hegel nasceu no mesmo ano que Ludwig van Beethoven 1770, que foi um dos grandes precursores do Romantismo em música, e morreu em 1831. Os *Cursos de Estética* são anotações das suas aulas que foram ministradas entre os anos de 1820 a 1829. Esse período marca o movimento composicional, o qual, aos poucos, estava se distanciando da percepção comum para afinar com uma racionalização do sentimento. Com isso, entendemos que Hegel se debruça sobre as tradições musicais de seu tempo: a clássica⁴ (o Classicismo vienense, que tem como representantes Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven) e a romântica (tendo como expoentes, na Alemanha, Robert Schumann e Johannes Brahms).

A música classicista iniciou no final do Século XVIII e se estendeu aproximadamente até 1830, com uma linguagem harmônica distante das formas polifônicas barrocas, na qual predomina o equilíbrio, a serenidade e a alegria. A música clássica se apresentou de forma mais refinada, elegante e mais leve, deixando para trás o lado complicado do barroco. Viena se tornou a capital musical da Europa. Os compositores procuram realçar a beleza e a graça das

¹Heinrich Gustav Hotho - Berlim, ☆ 22 de maio de 1802 - † 25 de dezembro de 1873. Ele foi um historiador da arte alemã, sendo considerado um Hegeliano de direita. Ele é o responsável por compilar, editar e publicar a obra póstuma de Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* - "Cursos de Estética".

²HEGEL, 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).

³ Iremos referenciar as citações dos *Cursos de Estética* da seguinte forma: CE; Volume, V: I, II, III e IV; e p.

⁴ No âmbito da História da Música, o termo “Clássico” ou “Classicismo” é empregado exclusivamente para caracterizar o período histórico-musical que se encontra entre o Barroco e o Romantismo, ou seja, o período entre os anos de 1750 e 1823, aproximadamente.

melodias. A orquestra ganhou mais notoriedade ao se desenvolver mais, os compositores deixaram de usar o cravo e acrescentaram, além do piano, instrumentos de sopro (clarinete, por exemplo). Somente após 1830, o período foi substituído com a chegada do Romantismo.

No Classicismo, a dinâmica passou a explorar todas as possibilidades. Nos períodos anteriores, não se usava, ou melhor, não se indicava objetivamente alguma mudança entre as nuances do som. Na última fase do Barroco, havia somente indicações de contrastes entre trechos musicais em cravo. Já os clássicos tiveram a ideia de utilizar o crescente e o decrescente. Os compositores passam a elaborar formas mais desenvolvidas, como a sinfonia e os concertos para instrumentos e orquestra. A sonata é a principal forma musical do período e um passo definitivo em direção à música tonal. Essa técnica foi muito desenvolvida pelos compositores de Mannheim (Alemanha) e divulgada posteriormente por Haydn e Mozart.

Nosso objetivo não visa a uma expansão ou tampouco ajuizar o texto. Nós nos distanciamos disso, pois reconhecemos nossa pequenez nessa magnânima seara. Por outro lado, temos uma modesta intenção: buscamos, por meio de uma análise contemporânea, questionar se haveria novas possibilidades para compreender o sentido de Recordação e Interiorização de um determinado conteúdo musical presente na música instrumental, enquanto movimento estético/artístico, dentro do sistema estético musical hegeliano. Se, por hipótese, houver, então, questionaremos quais são suas implicações num plano imanente da razão; ou seja, se, em tal conteúdo abstrato, haveria um fundamento que fosse sólido suficiente para sustentar nossas intervenções, quando e se julgarmos necessárias. Todavia, seguiremos por uma via indutiva hipotética, ao questionar até onde versa o alcance da musicalidade contida numa interiorização ou mesmo num ato de recordação.

O conteúdo musical que se encontra – num primeiro estágio – em abstração nos fornece um parâmetro ideal para tal análise, isso porque trazemos como exemplo a ideia de música como um “fio condutor vibracional⁵”, isto é, um fluxo infinito vibrante. A música em-

⁵ Utilizamos a expressão *fio condutor vibracional* para representar o caminho que liga a musicalidade ao indivíduo, o microcosmos ao macrocosmos. Isso se dá como forma de apresentar aquilo que a música não mostra, pois, em sua essência, ela é desprovida de corpo. Logo, o sentido que tal percurso contém é posto também como um princípio histórico por onde a musicalidade transita; ou seja, entre o que é interiorizado por intermédio dos sentidos até o suprassumo do espírito subjetivo. Tal via é abstrata e desprovida de forma e demarcação. Nesse aspecto, pensamos que poderia ser mais compreensível explicar o conteúdo [Gehalt] espiritual contido dentro de uma recordação provocada pela música, diferentemente da que é conjecturada por Hegel, utilizando o exemplo de um *fio* que *conduz* uma *vibração* até o indivíduo que é aferido pelo som. Iremos detalhar essa concepção com mais profundidade em nosso segundo capítulo.

si estaria preenchida por um *feeling*⁶. Para a musicalidade, esse nosso pensamento *a priori* nos distancia de Hegel. Tal conteúdo contém um sentimento que liga os compositores/músicos com a essência primordial Criadora. Por outro lado, processos como esse, segundo Barros⁷, não se acham raros ou:

Eivados de acepções antropológico-culturais, de sorte que, do modo como se regulam as modulações sensoriais elementares, resultam tipos históricos diversos de escuta e visualização, fazendo com que as fronteiras entre as obras, bem como entre os sujeitos de sua fruição, relativizem-se mais e mais. (BARROS, 2012, p 196).

Todavia, em seus escritos, o filósofo alemão não só realiza uma análise objetiva das artes particulares, como também empreende uma síntese da teoria da arte, uma análise histórica e uma crítica acerca das artes. Entre elas, ele considera as seguintes como forma de representação artística: arquitetura, escultura, pintura, poesia e a música. É necessário ainda entender como a linguagem consegue capturar o momento livre que a música carrega em si própria. Para tal empreendimento, deve-se pensar que a musicalidade enquanto corrente filosófica teve sua primeira aparição em Aristóteles, na sua *Poética*, em que ele iniciava uma nova via do saber: a *aisthesis* – Estética. Além de inaugurar o começo de um novo segmento filosófico, Aristóteles se aprofundou em cada um desses campos em sua *Poética*.

Segundo ele, o ato de “imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Poet. IV, 1448 b 4). Com base nessa colocação, Aristóteles causa um novo marco sobre as faculdades do sentir, pois, para ele, a imitação é algo natural do homem, o qual sempre irá imitar aquilo que lhe causa estranhamento, medo, alegria ou mesmo espanto. Esse ato mimético é visto tanto nos dítirambos que louvavam os deuses quanto nas inúmeras melodias em seu tempo, sobretudo no curso histórico pelo qual a música seguiu se desenvolvendo. Os fatos mostram isso claramente: “ao ouvir tais mimesis, a alma

⁶ Sobre esse sentimento (*feeling*), utilizo dele para exemplificar a substância que sustenta a via por onde trafega o fluxo infinito primordial de criação. Em outras palavras, para Hermes, seria o princípio da vibração que liga a mente subjetiva finita com o plano mental universal. Esse plano mental é caminho pelo qual os músicos/compositores transitariam para acessarem as sublimes harmonias musicais. Seria equivalente ao mundo das ideias em Platão. Tal via poderia ser percorrida tanto por uma mimetização da vontade subjetiva quanto por uma gnose cuja vontade esteja ressoando com uma fonte universal e primeira.

O Kybalion: **Um Estudo da Filosofia Hermética do antigo Egito e da antiga Grécia/ Três Iniciados**; tradução de Hugo Roberto Lima Ramírez. – 1º Ed. Arcanum. Rio de Janeiro, 2017.

⁷ 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.

muda de estado. E o hábito de sentir dor ou alegria por tais similitudes está muito próximo daquilo que se sente em face da realidade” (Aristóteles, 1989, 1340a).

A formação musical de um indivíduo, quando bem praticada ao longo do seu crescimento físico, assim como o desenvolvimento do seu plano mental/racional, iniciando na mais tenra idade até culminar em sua maioridade, é capaz de edificar um sólido espírito ético e moral, juntamente com a realização do bem além-de-si, isso é, o bem para todos. Todavia, segundo Aristóteles, tal formação corroboraria com a seguinte evidência: “a música tem o poder de produzir um certo efeito moral na alma, e se ela tem esse poder, é óbvio que os jovens devem ser encaminhados para a música e educados nela” (Aristóteles, 1997, p. 227). Logo, a alma e o caráter do ser humano, para Aristóteles, poderiam ser preenchidas com valores justos, éticos e morais por intermédio da recepção sonora que é acessada por um fio condutor vibracional transmitido na música de sua época. Ou seja, a música na antiguidade exerceria um fator formador importante para preencher o espírito que está em desenvolvimento.

Diferentemente disso, em seu entendimento estético, Hegel atribui aos sentidos outra função para a “disposição do ânimo”, que se constitui em geral na “esfera na qual o compositor tem de se mover” (CE, V:III, p.323). Essa esfera pela qual o compositor se move marca o primeiro momento da ampliação do conteúdo musical, pois foram revistos por intermédio da relação externa do sujeito que é aferido pelo fio condutor vibracional com a interiorização daquilo que se é sentido. Essa é uma das portas de acesso ao plano mental do indivíduo. Hegel pensa e considera a música de seu tempo de outra forma. Para ele, a música não tem uma função moral. Logo, ela não teria um efeito formador e moralmente constituído. Nosso filósofo, dois mil e quatrocentos anos depois, definiria a música como sendo um “sentimento permanece sempre aquilo que apenas reveste o conteúdo, e é esta a esfera reivindicada pela música” (CE, V: III, p.290).

Essa interioridade definida por Hegel traz outra forma de pensar a música, pois ela já não teria apenas uma simples função de formar o espírito ou o caráter como era exigido na égide Grega. Essa ampliação realizada tem como segundo momento elucidar a essência do conteúdo musical que a música carregaria em si própria, ao passo que também alcança outra significação estética para tal arte. Nos cursos ministrados enquanto docente em Heidelberg e Berlim, sua principal contribuição foi construir uma sistematização do saber estético não apenas como fator histórico, mas como uma exegese filosófica sobre o ritmo, a melodia, a harmonia, o som e o tempo. A evolução histórica da Estética é para nosso filósofo um

empreendimento realizado pelo progresso do povo mediante como a “religião da arte se aproxima do seu deus, é o povo ético que sabe seu Estado e as atuações do Estado como à vontade e o desempenho de si mesmo” (FE,§ 720, p.473)

Essa “religião da arte” é um paradigma que mostra em linhas gerais como a filosofia hegeliana está posta para o indivíduo, pois tal conteúdo presente na arte musical é visto como uma espécie de culto. Em outras palavras, a música carrega tanto um cunho empírico mais predominante, ou seja, a reprodução do sentir, quanto um lado mais elevado e vinculado às ciências filosóficas. Ela representa uma superação do sentir subjetivo artístico para além dos planos metafísicos. Temos como ponte de conexão a ideia do fio condutor vibracional que conecta as extremidades do sujeito ao [*Unendlichen*] – infinito. Tais fronteiras da natureza sensorial e psíquica do sujeito são – e somente si – superadas por intermédio de algo imaterial. Essa superação é posta e cogitada por nós como uma conexão que só a música pode operar.

Reforçamos que o efeito da música na composição do caráter do indivíduo não é considerado por Hegel, pois sua aplicabilidade é tão necessária quanto complexa nos dias atuais. Contudo, é importante considerar que a arte musical e suas derivações seguiram uma auto evolução em si mesmas, pois, no período medieval, a música era posta como forma de conexão com o sagrado. Já no período clássico, a música desempenhava um papel estético e sensível para o deleite dos indivíduos, por intermédio das peças musicais, das óperas.

A arte musical é uma das possíveis formas de realização tanto do pensar quanto do espírito – *Geist*. Quando o espírito realiza uma interiorização [*Innewerden*] dos sentidos, quer por uma reprodução artística ou uma contemplação de um quadro, quer por uma poesia ou mesmo pela ressonância causada pelo ditirambo – música, ele recebe em si aquilo que já está para si. Isso significa que ele – o *Geist* – acessa a forma primordial de uma ideia. Logo, a criação ou a assimilação do saber poderia ser realizado pela arte da imitação.

Hegel não considera que a música tenha fundamento suficientemente palpável para acessar a razão do indivíduo e gerar outras transformações. Nesse ínterim, Adriano Bueno Kurlle acrescenta que a manifestação artística tem seu desenvolvimento como “manifestação da autonomia e liberdade do Geist, e a necessidade de exteriorizar-se no material concreto é o

seu fazer-se substância. Neste sentido, a arte cumpre a função de tornar a substância, sujeito, e vice-versa” (KURLE, 2016, p 74)⁸.

Em termos mais gerais, o elemento sensível estético manifestado com a “autonomia e liberdade do Geist” contido em peças musicais ou só instrumentalizadas poderia provocar a realização de outro conteúdo espiritual – “*Gehalt*” –, estritamente contido em uma substância musical? Hegel não entra nessa questão, pois sua preocupação não é analisar o suprassumo da música. Para ele, o caráter geral da música se encontra em “compará-la com a poesia”. Não obstante que a “música seria capaz de aprender e expor um conteúdo”, “qual seria o efeito determinado que a música exerce sobre o ânimo” (CE, V: III, p. 281). Com essas premissas apresentadas, nosso filósofo justifica que a arte musical não precisa seguir por regras pré-estipuladas, ou consubstanciadas, mas que ela é um produto acabado cuja origem advém da racionalidade do ser humano.

Essa possível cisão entre a dialética estética conceitual hegeliana com uma razão incipiente⁹ poderia ser pensada como outro caminho a ser investigado. Para tanto, é necessário que o entendimento seja revisto não só como uma faculdade do pensar, em sua primazia abstrata, mas sim como uma forma em que a manifestação e o acesso ao suprassumo do espírito pode ser realizada por fio condutor vibracional contido em orquestras, músicas instrumentais, em poesias cantadas, dentre outras composições sonoras assimiladas por uma razão leiga.

Esse acesso seria permitido tanto por intermédio da interiorização *Innewerden* do som, que, segundo Hegel, é “uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesmo [*an sich selbst*] (CE, V: III, p 279). Ou seja, o som em Filosofia é trabalhado de forma muito sucinta e hábil. O que se pode falar sobre o som em Filosofia? De acordo com Enrico Fubini, as especulações são tanto científicas quanto matemáticas sobre música, e “fundam-se no princípio de que o som é um fenômeno físico mensurável com exactidão, na medida em que um corpo vibrante emite, consoante o número de vibrações por segundo, um som de uma determinada altura” (2008, p. 27). Pensar a música com suas especificidades no âmbito da Filosofia da Música é um desafio que demanda

⁸ Kurle, Adriano Bueno. 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.

⁹ Usamos esse termo para nos referenciar às pessoas cujos espíritos não se abriram a uma dialética imanente, ou desconhecem a própria filosofia. Mas são movidos por uma constante reprodução daquilo que os sentidos são aferidos. O próprio Hegel não utiliza essa terminologia.

uma boa estrada já percorrida. No entanto, o momento onde a teoria e a prática se cruzam é uma condição pensada por Hegel como uma ideia. Logo, “o conceito adequado, o verdadeiro [num sentido] objetivo ou o *verdadeiro enquanto tal*. Se algo tem verdade, ele a tem através de sua ideia, ou *algo tem verdade somente enquanto é ideia*” (CL, V:III, p.236).

Destarte, o conteúdo musical não existe somente como uma simples ideia ou como partituras, tempo, escalas pentatônicas, notações musicais, dentre outros. Há também uma linha tão sutil quanto abstrata que conecta o compositor a esferas superiores com os ouvintes mais atentos e apaixonados. Essa dimensão, ainda que seja imperceptível aos ouvidos menos atentos, é em si captada pelo espírito que conhece “a ideia como sua *verdade absoluta*, como a verdade que é em si e para si; a ideia infinita na qual conhecer e atuar igualaram-se e que é o *saber absoluto de si mesma*” (CL, V:III, p.243). Esse conhecimento exposto por Hegel se configura como a plena realização da razão de seu próprio tempo, enquanto o elemento estético sensível representa a ideia realizada pelo espírito do tempo.

Buscaremos, ao longo da pesquisa, discorrer sobre as possibilidades de se interpretar os conceitos de interiorização e recordação, diferenciando-os daquilo que é internamente algo “interiorizado”. Ou seja, por meio de um conteúdo musical, seria possível conceber um ato de recordar evocado por um conteúdo contido na musicalidade e suas derivações? Ainda que a musicalidade ressoe e entre em contato com uma interioridade subjetiva pelos sentidos, esse contato poderia ser causa imanente de outra percepção autêntica.

Desse modo, a objetividade externa conduz o tanto o *Conteúdo* musical quanto o espiritual até o interior do espírito subjetivo fazendo uso de “sons e palavras, e sim no fato de que tenho *consciência* de um pensamento, de um sentimento” (CE, V:III, p. 286). Esse som seria forte suficiente para superar as barreiras textuais e linguísticas a fim de trazer um novo Conteúdo espiritual, por intermédio de um fio condutor vibracional?

Esta questão não é suscitada por Hegel, embora a música em seu caráter mais particular possa “exercer sobre o ânimo” (CE, V:III, p. 281) um processo sensório abstrato que, no entanto, justifica uma ampliação de como a forma do som se realiza no ato de interiorizar. Ainda assim, esbarramo-nos num problema acerca da universalidade, visto que tal conteúdo “corresponde necessariamente também a forma da consciência, sob a qual [forma] aparece” (FE, §729, p: 487). Pensar que a consciência-de-si nem sempre foi uma forma concluída na música seria o mesmo que considerar o objeto estético sensível como uma peça de um *quebra-*

cabeça maior. Tal problemática assim é vista por nós, pois as características da hermenêutica que cada conceito tem em relação à espacialidade linguística é superada para além do campo conceitual. Nesse caso, o real efeito e sentido da música estaria posto como um possível entretenimento?

Em seus *Cursos de Estética*, Hegel traça uma apresentação completa das artes particulares. Ele considera o suprassumo da estética tanto as formas de representação artística quanto e principalmente a arquitetura, a escultura, a pintura, a poesia e a música. Hegel, além de se aprofundar em cada um desses campos da representação estética, fazendo uma análise artística, com suas peculiaridades, busca compará-las.

Tal comparação chega, por vezes, a aproximar a música da poesia, principalmente quando discorre sobre a música cantada, que exige um texto (ou uma poesia). Desse ponto em diante é que se encontram suas principais explicações sobre o conteúdo musical: existe uma comparação entre o conteúdo musical de uma música cantada e uma música puramente instrumental. O conteúdo musical da música cantada tem como parte a poesia (o texto cantado), enquanto a música instrumental exige maior grau de abstração.

Preocupado com o que diz respeito ao Conteúdo da expressão artística como um todo, Hegel a princípio enxerga na "guinada formal" na música de sua época, ou seja, no apelo "puramente musical da composição e sua habilidade", os efeitos de uma particular descaracterização, que corresponde a um certo abandono do que considera essencial à música enquanto atividade artística - o que é "interesse universal". Cada vez mais, na evidência histórica do anseio, por autonomia, a música (instrumental) resiste à determinação alheia ao domínio que não lhe é inerente enquanto doutrina, como o da poesia, da filosofia, das demais artes, mas curiosamente não como o da ciência. (RAPOSO, 2019, p. 25).

Todavia, esse abandono pode ser compreendido também como uma independência que a música possui em sua essência *atemporal*, concomitantemente ao seu efeito de elevar¹⁰ sobrepõe o pensamento estético musical hegeliano. O que ele pretende em sua estética é, dentre outras coisas, explicar como essa ciência se desenvolve no Século XVIII. Um movimento

¹⁰ Elevar os sentidos a esferas transcendentais que superam as barreiras do aparente dentro do aparente. Quando, por intermédio de um fio condutor vibracional, o som se faz ressoar e alcança o ponto mais longínquo do espírito subjetivo, proporcionando um sentido mais profundo, esse som foi interiorizado pela consciência-de-si, ou seja, criou-se uma marca no ânimo daquele ser que recebeu e interiorizou o conteúdo musical, tanto em sua razão quanto em sua memória.

cultural que pode ser denominado como *música poética* surge no contexto de aproximação entre música e retórica, resultado da reforma curricular nas *Lateinschulen* alemãs, cujos maiores representantes são Martinho Lutero e Philipp Melanchton. Levou vários tratadistas, dentre os quais Joachim Burmeister, a desenvolverem teorias para as figuras retóricas em música, então denominadas figuras musicais.

Entretanto, essas figuras, em música, objetivam obedecer ao texto cantado (ou poesia) para a música de acompanhamento. Com o tempo, e com o surgimento dos concertos para instrumento solo, uma característica da música do Século XVII, houve uma valorização mais consciente da música instrumental, que prescinde de texto. Nesse período, inicia-se o discurso sobre a autonomia da música instrumental. Contudo, *a priori*, esse não é nosso objetivo.

A ideia desta pesquisa surgiu da forma mais inusitada possível: enquanto fazia aulas de saxofone, pensava e observava como os efeitos do som eram conduzidos por meus sentidos até a minha razão. A vibração das notas acessava memórias, imagens mentais de períodos remotos da minha existência. “Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural” (PINTO, 2001, p. 3). À medida que progredia na execução do instrumento, recordações de épocas distantes de quando era criança voltavam com tamanha força, trazendo imagens que até então não me recordava, julgava-as esquecidas.

Por inferência daquela experiência, propus-me a buscar algo dentro da corrente filosófica idealista que fosse possível de ser associada à música. Encontrei um caminho posto pelo professor G.W.F Hegel nos seus anos de docência, área que me fascina e me desafia a seguir como pesquisador. “A obra de arte musical, ao contrário, certamente avança como obra de arte em geral para o começo de uma diferenciação do sujeito que desfruta e da obra objetiva, na medida em que alcança em seu soar que ressoa uma existência sensível” (CE, V:III, p.292). Pesquisar uma teoria estética que minimamente fornecesse uma via segura pela qual tais “sentidos”, dentro da Filosofia, pudessem ser acessados à luz de uma razão filosófica universal foi para o espírito e os sentimentos desse jovem pesquisador uma expansão, assim como uma realização.

1.1 Apresentação das hipóteses

Nossa primeira hipótese questiona se seria possível um conteúdo musical contido em músicas instrumentais gerar novas formas de emoções/afetos por meio de uma recordação [*Erinnerung*] sensível. Nosso interesse se encontra no questionamento sobre se pode ou não ser desenvolvido um novo entendimento e como ele é empreendido por um modus racional que interage quando é aferido por um o conteúdo espiritual subjetivo contido no som, como meio de realização e comunicação entre um objeto universalmente sonoro com o ser e sua realidade aparente. Para tanto, cogitamos que um Conteúdo [*Gehalt*] espiritual poderia determinar uma sensação ou uma emoção, e ambas estariam internamente ligadas ao som. Logo, a recordação poderia ser conduzida por um fio condutor vibracional que se conecta com o auxílio da interiorização provocando uma recordação. Ainda assim, o som estaria posto como uma:

Interjeição, como grito de dor, como suspiro, como riso é já a exteriorização imediata a mais viva dos estados da alma e dos sentimentos, o “ah!” e “oh!” do ânimo. Nisso residem uma autoprodução e uma objetividade da alma como alma, uma expressão que está no centro entre a imersão destituída de consciência e o retorno em si mesmo para pensamentos determinados interiormente, e uma produção que não é prática, mas teórica, como também o pássaro em seu canto possui ele mesmo este prazer e esta produção de si mesmo. (CE, V: III, p, 290).

Refletindo sobre esse posicionamento, apresentamos nosso pensamento sobre a fundamentação linguística hipotética. O movimento de retorno em si, empreendido por uma consciência sonorizada, forneceria uma reação que permitiria à consciência subjetiva com ajuda de um Conteúdo Espiritual contido dentro do som instrumental. Se for possível que tal movimento supere o campo além das ideias, então ele geraria um rompimento e uma dissociação entre a abstração dialética conceitual expressa em conteúdos como o [*Inhalt*] e o [*Gehalt*]. Se a música inicialmente tem sua forma aferida por um sentimento interno que gera uma recordação [*Erinnerung*] sobre o tema assumido é, por assim dizer, haveria “uma interiorização [*Er-Innerung*] do artista, isto é, um tonar-se-interior [*Innewerden*]¹¹, de modo que ele, o artista, pode se mover arbitrariamente e se voltar para cá ou para lá” (CE, V: III, p

¹¹ O termo *Innewerden*, por sua vez, possui os dois sentidos e pode ser traduzido tanto por “se aperceber de” quanto por “interiorização”. Já o substantivo *Erinnerung* pode ser traduzido tanto por recordação quanto por interiorização. Por aceitar essas duas definições, nossa pesquisa busca expor a diferença contida entre o ato de recordar com o ato de interiorizar. No segundo capítulo, iremos desenvolver mais amplamente a diferença entre os dois conceitos.

285), ou para uma via onde a música não fosse projetada como algo desprovido de sentido ou esvaziada, mas viesse a ser edificada no espírito por um outro ato de sentir. Assim, aquele que é aferido por uma onda sonora contida numa música orquestrada poderia acessar uma memória ou recordar-se de algo? Para Hegel, não, pois a música é “destituída de objeto no que se refere ao conteúdo” (CE, V: III, p. 280).

Pensar quais são as possibilidades que o som pode causar no *ânimo* do indivíduo é cogitar que a musicalidade contida numa sinfonia, por exemplo, as *Bachianas Brasileiras* do compositor Villa Lobos¹², poderia evocar no imaginário de um músico atento uma imagem sobre o folclore nacional. Contudo, essa mesma peça conseguiria evocar a mesma imagem no imaginário de uma pessoa que nunca tivesse tido contato com músicas instrumentais ou peças? Tal questionamento se defronta com uma espessa barreira empírica cuja única forma possível de ultrapassá-la seria por intermédio de uma pesquisa de campo, tendo como metodologia a aplicação de questionário juntamente com uma música sugerida para os participantes ouvirem e responderem sobre o que sentiram, o que foi acessado em suas consciências e se houve alguma recordação. Todavia, nós nos concentraremos em diálogos que serão estabelecidos entre comentadores e pensadores do filósofo de Stuttgart, sobre os Cursos de Estética com ênfases na Música. Tendo em vista o ponto principal da pesquisa, concentramo-nos nas possibilidades interpretativas sobre dois conceitos: recordação e interiorização.

Fundamentamo-nos na seguinte indagação: seria possível superar o movimento dialético presente na realização e externalização do som? Dessa forma, seria possível produzir uma interiorização [Innewerden] daquilo que não é somente sensível. Em outras palavras, a não uniformidade das sensações poderia ser sentida [geföhlt] e entendida como condição determinante para superar o método lógico, pela qual os sentidos são conectados ao conteúdo musical. Essa condição pertence somente à lógica do espírito, ou poderia estar contida numa nova percepção empírica para além do que consciência subjetiva conhece em si própria? Logo, o plano espiritual que transcende a ideia do espírito efetivo poderia gerar um conhecimento dentro de um conteúdo musical. Essa condição pertence somente à lógica do espírito, ou poderia estar contida numa percepção empírica para além do que a consciência subjetiva conhece em si própria? Considerando que essa pressuposta dissociação poderia conter outra possibilidade de se gerar uma recordação [Erinnerung] por meio de um Conteúdo [Inhalt]

¹² Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi um maestro e compositor brasileiro, considerado um expoente da música erudita no Brasil. Suas peças são executadas no circuito dos mais prestigiados teatros europeus e americanos.

presente não só no som instrumental, logo, esse acesso poderia provocar um progresso do entendimento sobre o Conteúdo espiritual.

Com base nessa indagação, propomos o seguinte: o pensamento estético da época do velho Hegel poderia ser empreendido na contemporaneidade de forma diferente por intermédio de um conteúdo musical indeterminado [Inhalt], por meio do auxílio de uma vibração sonora, seja ela um ritmo, uma harmonia, uma melodia, seja uma música instrumental ou mesmo uma poesia-musical. Esse questionamento surgiu pelas leituras que realizava dos *Cursos de Estética* sem compromisso, mas com o rigor acadêmico. Assim foi despertada tal indagação e curiosidade para entender o movimento conduzido pela explicação do filósofo Hegel sobre como a interioridade abstrata do som desprovida de forma, caráter moral e sentido se aproxima com a música e o:

Sentimento, a subjetividade ampliadora do eu, que na verdade prossegue para um conteúdo, mas neste fechamento imediato ainda o deixa no eu e na relação destituída de exterioridade com o eu. Desse modo, o sentimento permanece sempre aquilo que apenas reveste o conteúdo, e é esta a esfera reivindicada pela música (CE, V: III, p.290).

Esse sentimento que em-si é destituído, antes de sê-lo, poderia ser algo preenchido por um conteúdo real e espiritual, não só abstrato, mas sensível no tocante à recepção que os sentidos possuem quando são provocados por um som esteticamente sensível. Esse conteúdo espiritual que se encontra contido dentro da música poderia ser expandido e transformado num outro conteúdo subjetivo e “singular, de modo que para ela esta intimidade [Innigkeit] subjetiva se torne seu objeto mais próprio” (CE, V:III, p.290). É esse tornar-se-outra-coisa que buscamos compreender dentro da abstração conceitual do conteúdo musical dos *Cursos de Estética*.

Para essa segunda hipótese, temos uma inflexão que corrobora com nosso questionamento: se a música pode gerar novas recordações de sentimentos e emoções que talvez não tenham sido sentidas ou despertadas, então seria possível que a música enquanto arte transmitisse “um Conteúdo [Gehalt] como as demais artes ao mesmo tempo em que formalmente se distingue quando da efetividade de seu conteúdo [Inhalt] particular” (RAPOSO, 2019, p. 23). Empreender tal correlação entre a música e as demais artes foi um trabalho bem edificado por nosso filósofo. Contrário a isso, ele é preenchido por aquilo que é imaterial e invisível. Yolanda Espiña¹³, em seu artigo, aponta que o problema de a música ser

¹³ ESPÍÑA, Y. La Musica en el Sistema Filosófico de Hegel. In: Anuario Filosófico, nº 29, 1996, pp. 53 – 69. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/ESPLME>

esvaziada de conteúdo esbarra numa questão de ordem primeira, ou seja, do ponto de vista do absoluto, a música se encontra num lugar onde o espírito “já alcançou sua identidade, ou seja, em um espírito que já foi totalmente interiorizado (ESPIÑA, 1996, p.61)¹⁴”. A fim de melhor elucidar essa questão, podemos perceber que o espírito enquanto agente universal sustenta o progresso que a música provoca na razão durante a interiorização da sonoridade. Com isso, a identidade exteriorizada se realiza também por um *fio que conduz uma vibração* sonora aos sentidos, o que é posto como uma filosofia da música. Safatle nos apresenta a existência de certos problemas filosóficos que:

Só podem ser abordados de maneira adequada se levarmos em conta a necessidade de sustentar um campo privilegiado de interfaces entre filosofia e música (um campo de interfaces que deve ser inscrito no interior de um campo maior que diz respeito aos sistemas de importação entre filosofia e arte). (SAFATLE, 2006, p. 8).

Nesse ínterim, esse problema filosófico sobre o espírito estar para o absoluto como um possível outro-si gera um distanciamento do conteúdo musical contido no elemento estético “Música”. Todavia, consideramos que seria por intermédio do *fio condutor vibracional* que esse agente sonoro estaria ligando nossas interposições hipotéticas até o fundamento que se encontra naquilo que é muito pouco e quiçá é falado por renomados pesquisadores e intérpretes do velho professor Hegel: a substancialidade Universal da música. Pensar a música como uma arte anti-objetiva traz uma perspectiva que compreendemos pelos *Cursos de Estética*, cuja tarefa tem como possível resultado uma exterioridade para a sua expressão, “na medida em que sua espiritualidade se retraiu em si mesma e se retirou da exterioridade e da unidade imediata” (CE, V: I, p. 96). Essa exterioridade que Hegel fala como necessária para sua realização é explicada por Espiña como uma “extensão da obra musical, condição do seu desenvolvimento no tempo”. Significa então uma poderosa e persistente concentração de si. Isso é alcançado pelo sujeito através da internalização ou memória [Erinnerung]¹⁵. A música em-si conteria uma substância Universal. Contudo, Hegel não atesta essa afirmação.

¹⁴ Tradução nossa: ya ha alcanzado su identidad, esto es, en un espíritu que ya se ha interiorizado plenamente

¹⁵ Tradução nossa: “extensividad de la obra musical, condición de su desarrollarse en el tiempo, significa entonces una poderosa y persistente concentración del yo. Esto lo consigue el sujeto mediante la interiorización o memoria (Erinnerung)”. (ESPIÑA, 1996)

Capítulo I: Conteúdo Musical

“É tanta informação que não entendo
Minha cabeça é quem me guia nessa solidão
É quem decide se eu componho ou não uma canção
A minha alma é quem dita o meu bem estar
É quem escolhe neste instante o que vou pensar
Minha cabeça é quem desenha minha diretriz
É quem controla os controles de minha matrix
A minha alma é quem comanda meu coração”

Minha Cabeça
Paulo Novaes

Nosso primeiro capítulo apresenta e expõe a ideia sobre o *Conteúdo Musical* contido na terceira seção: *as artes românticas*, com ênfases no segundo capítulo dos *Cadernos de Estética – A Música*. Esse conteúdo foi sistematicamente trabalhado nos anos iniciais de docência do professor. Em seguida, traremos para a discussão intérpretes do seu cânone estético que abordam ou que possam corroborar com nossas reflexões sobre esse nicho. Concomitantemente, discorreremos sobre o conceito de conteúdo prático [Inhalt] e Conteúdo Espiritual [Gehalt].

Após a exposição da ideia central sobre a Música contida nos Cursos de Estética, apresentaremos nossas elucubrações acerca da primeira hipótese. A respeito do Conteúdo Musical que subsiste na interioridade abstrata do som, ao passo que sua realização possibilitaria a criação de possíveis formas de emoções/afetos por intermédio de um fio condutor vibracional que conecta o agente sonoro externo ao interior da razão, 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” (FE, § 438, p.298), esse acesso se encontra no espírito que se elevou não só ao conceito da razão, como também tal elevação poderia acontecer dentro da realização do conteúdo musical contido na exteriorização do som 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 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 Sanguinetti¹⁶, 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 idéia, o infinito”¹⁷ (SANGUINETTI, 2012, p. 594). Essa linguagem que transcende tanto a realidade do ser quanto a do mundo verbalizado (isso é, a linguagem) não é postulada ou trabalhada com mais profundidade por Hegel. Nesse ínterim, nosso primeiro capítulo almeja provocar essa reflexão acerca de uma possível superação que a música pode causar tanto no imaginário quanto nos sentidos do ser.

¹⁶ Cataldo Sanguinetti G. (2012). Música y subjetividad. Hegel y las concepciones románticas de la música. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 29(2), 593-608. https://doi.org/10.5209/rev_ASHF.2012.v29.n2.40701

¹⁷ Tradução nossa: 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.

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 na antiguidade tinha duas funções: a de louvar nos cultos ditirambos ao Deus Dionísio – narrados por Aristóteles – e a de formar o espírito de uma sociedade, inculcando valores morais e éticos. Contudo, a música no tempo de nosso filósofo evoluiu para uma disciplina científica. Para tanto, nosso interesse se encontra na ideia exposta por Hegel em suas preleções nos anos de 1818 em Heidelberg e de 1820-21, 1823, 1826 e 1828-29 em Berlim, quando sua utilidade enquanto campo científico estético possibilitou à música gerar novas contribuições filosóficas. Dentre as contribuições analíticas que nosso filósofo expõe, procuramos pensar a dimensão que sua teoria estética contempla para além da modernidade. Como consequência, observamos o seguinte pensamento sobre a natureza da música, que foi posta como duas faces. Logo, a música:

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 outro caráter que não é dual. Todavia, ele parte do pressuposto intencional acerca de algumas possibilidades que transcendem o tempo histórico tanto da recordação, que se manifesta por intermédio da forma como se realiza a interiorização dos sentidos – em específico, a audição, que é mais afetada por um fio que conduz e transmite a vibração sonora do conteúdo musical contido música instrumental, quanto em sua função teórica, que é composta 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).

É possível entender que, para Hegel, a música não transforma o espírito ou mesmo o edifica com um novo conteúdo espiritual [Gehalt] ou um princípio moralmente. No entanto, o espírito que é afetado por uma sonoridade instrumental pode, sim, ser transformado pela vibração que é reproduzida no para-si da musicalidade. Isso não foi dito no tempo de Hegel,

sobre a forma como o som poderia ser pensado não mais como algo efêmero, mas como preenchido por uma substancialidade, uma vez que ele afirma “que a música possui apenas uma tarefa sem fundamento” que não é capaz de modificar o espírito.

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 palavras. Sem embargo, tais experiências podem ser interiorizadas como uma significação que expressa a realização da vida afetiva do próprio tempo. Isso é contrário à ideia do nosso filósofo; porém, constantemente se reproduz no compasso existencial histórico universal. Esse movimento que se baseia em um ato tanto interiorizado criativo, *a priori*, quanto exteriorizado, *a posteriori*, realiza-se por uma intenção que conduz um sentimento ou mesmo um Conteúdo ao interno do sujeito. Tal ideia não explica totalmente o caminho pelo qual a interioridade do som imaterial se exterioriza, ou seja, como a subjetividade vibracional que é transmitida por uma composição instrumental fundamentada é captada pelos sentidos.

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 arte na estética hegeliana é observar o que ela traz enquanto essência do elemento sensível da ideia de música. Logo, vibração, ritmo 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, evocamos a perspectiva do musicólogo alemão do Século XX, Carl Dahlhaus (1928-1989), em seus escritos, 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, nem 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 como uma reflexão que talvez não seja “tão esbatidos quanto amplos, bastante mais amplos do que as reflexões paralelas sobre as outras artes” (FUBINI, 2003)¹⁸, quer sejam a arquitetura, a escultura, a pintura ou a poesia.

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, e é sensível aos sentidos. 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 acrescentada 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. Refletindo sobre essas diferenças, o conteúdo musical pode ser tanto condicionante quanto condicionado.

Concernente ao elemento sonoro presente no *fio vibracional* que conduz aos sentidos uma real intenção contida, por exemplo, na composição *Carmina Burana*¹⁹, o conteúdo musical que é transmitido evoca a sorte como a grande consorte que dita a realidade existencial dos indivíduos. Tal canção – em nossa análise – poderia induzir 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

¹⁸ Estética da Música, tradução de Sandra Escobar.

¹⁹ *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.

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 não é colocada com objetivo primeiro. Todavia, é posto por nós como uma via de especulações e elucubrações formais. Nesse pensamento de Raposo, a música, dito de outra forma, é um rio cujos afluentes permitem vários pontos de acesso tanto ao navegante quanto ao sujeito que busca apenas se banhar em suas águas, ao passo que a música dentro dos sagrados cânones acadêmicos “permanece mais capacitada a expressar o elemento do sentimento e envolve as representações expressas por si mesmas do espírito com os sons melódicos do sentimento” (CE V: III, p.282). Pensando além do período em que Hegel realizava suas preleções enquanto professor dos cursos sobre Estética, “o corpus hegeliano mostra que nessa enorme solidez sistemática, e nessa grande construção que é o espírito absoluto, a arte encontra um lugar inequivocamente traçado²⁰” (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 a sua doutrina musical de 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” (TRINDADE²¹, 2011, p. 64). Na era clássica do velho Hegel, a música instrumental, assim como as sonatas, cantatas e as numerosas peças musicais, evocava não só ensinamentos

²⁰ Tradução nossa;

²¹ 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

narrados como também histórias místicas de seres mitológicos por quem viveu aqueles fatos no ato do tempo mítico.

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 só pode 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 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). De certo, a música não teria a força para resistir às investidas lógicas do elemento conceitual.

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 superado²²” (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 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 musical²³.

Essa primeira etapa cria uma nova 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

²² Tradução nossa;

²³ 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.

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 análogon 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:

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 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 teórico-musicais que são realizados dentro de um Conteúdo. 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, como e se ressoa na razão e se gera alguma sensibilidade afetiva. 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, como se 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 não 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 acontece pela interioridade abstrata que “tem como sua particularização próxima, com a qual a música entra em conexão, o sentimento, a subjetividade ampliadora do eu” (CE V:III, p.290). Ela contém em seu cerne um sentimento que funciona como canal pelo qual a *coisa-em-si* é acessada e transita para ser realizada no momento em que se manifesta por meio do Conteúdo [Gehalt] – espiritual musicalizado –, ao passo que ele também seja 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). Ainda que essa inquietante questão ambivalente não tenha sido detalhada por Hegel, ele elucida um ponto chave sobre esse revestimento que se concentram sob várias possibilidades a respeito do caráter unívoco que a música permite surgir um

manancial de vertentes. Dentre elas, mencionamos dois conteúdos possíveis: espiritual e poético-popular²⁴.

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 é dessa forma:

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

Nesse ínterim, 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, romancista e, posteriormente, até o presente com o serialismo desde o final do Século XIX. É de competência da 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 arquitetônicas 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,

²⁴ 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.

com uma linguagem dos afetos - assinalando, não uma proximidade entre conteúdos discursivos e intensividades 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 na *razão* do ser humano do Século XXI algum princípio autêntico considerando que a música transmita um Conteúdo espiritual com o auxílio de um fio condutor que liga a interiorização ao som e, assim, acessa ou revela uma recordação? Para tanto, tal questionamento não é empreendido 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/hermenêutica a ser interpretada. Desse modo, a universalidade conceitual que transitou do Século XVIII até o presente permitiria 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 a música enquanto vibração desde o momento que ela é 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 canalizada 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”²⁵ (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).

²⁵ Tradução nossa

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 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).

Desse modo, o conteúdo musical é concebido por Hegel como algo imediatamente existente e lógico aos sentidos, isso é, o espírito subjetivo que foi afetado por uma sensação já não é mais o mesmo, pois assimilou um novo conteúdo e se transformou, partindo do elementar sensível, afetado 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 se mostra. Por isso, “mais aparentado à essencialidade simples *interior* de um conteúdo do que o material sensível visto até o momento” (CE, V:III, p.291) pela forma do espírito singular.

Enquanto 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 suprasumo enquanto arte – nesse ponto, nosso filósofo não contemplou 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 talvez propor uma possível aplicação de sua teoria estética no presente contínuo poderia ser visto como algo afrontoso e incongruente.

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, aconteceria uma idealização que supera ou assimila “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”, isso é, uma outra “identidade abstrata”. De posse daquela identidade, o conteúdo musical segue por um caminho onde é a música cria uma “diferença” que *para-si* se apresenta como uma outra “identidade reflexiva”²⁶. 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 *identidade reflexiva*.

Durante esse momento de realização, aquele conteúdo musical inicial já deixa de sê-lo, pois encontra uma nova forma como um Conteúdo espiritual que é 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 apreciado, de acordo com Kurler, porque não ocorre por:

Mera soma, nem é 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

²⁶ ESPÍÑA, Y. **La Música en el Sistema Filosófico de Hegel**. In: Anuario Filosófico, nº 29, 1996, pp. 53 – 69.

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).

De certo, 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 idéias 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, isso 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 da 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, isso 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 dignidade pode ser interpretada como uma superação e evolução 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. Se, outrora, sua funcionalidade foi pensada apenas como um ato mimético que erigia princípios, ou apenas uma redução da arte, ou mesmo como objeto estético, foi por intermédio de sua evolução que se criou um novo cânone de estudo ainda mais profundo e abstrato. A música passou a ser pensada como uma nova linguagem que conseguia falar daquilo que é espiritual, inefável e 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 era postulada no período em que aconteciam suas preleções. Ainda que essa limitação não fosse reconhecida inicialmente, a sua contribuição

trouxe uma superação para a música que passa a deixar de ser outra 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 advindas 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 concepção do conteúdo presente na música se desenvolve por uma medida entre autonomia e interioridade. A primeira fornece a liberdade temporal e inviolável da sonoridade contida em composições musicais, enquanto a segunda 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 realizam 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 sujeito²⁷” (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.

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).

²⁷ Tradução nossa

Esse apontamento posto por Kurle para nós é relevante, pois acrescenta relações distintas que seguem forma como o desenvolvimento de tais relações se realizam por intermédio da conceitualização musicológica, isso 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: àquele que é indeterminado 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 transponha o campo dialético lógico. Essa conexão se encontra pensada em nossa primeira hipótese²⁸. 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 todo²⁹” (ESPIÑA, 1996, p. 146).

Esse conflito lógico é uma questão determinante pela qual 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 manifesta” (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

²⁸ Nossa primeira hipótese questiona se seria possível um conteúdo musical contido em músicas instrumentais gerar novas formas de emoções/afetos por meio de uma recordação [*Erinnerung*] sensível. Para tanto, cogitamos que um Conteúdo [*Gehalt*] espiritual poderia determinar uma sensação ou uma emoção, e ambas estariam internamente ligadas ao som. Logo, a recordação poderia ser conduzida por um fio condutor vibracional que se conecta com o auxílio da interiorização, provocando uma recordação.

²⁹ Tradução nossa.

é possível com a ajuda da manifestação da interioridade. Ou seja, nessa dissertação, 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 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.

No entanto, tal relação por nós é suspensa na hipótese supramencionada. 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. Werke³⁰, 10, pp. 17 e 18).

Esse trecho da ECF volume III nos é caro porque é por ele que, nos próximos capítulos, iremos testar a fundamentação pela qual nossas hipóteses seguiram. Em face da citação anterior, entendemos que a lógica conceitual hegeliana realiza o desenvolvimento por meio do espírito que é um objetivo 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.

³⁰ “Essa edição Crítica dos Gesammelte Werke busca reunir todo espólio escrito por Hegel. Partindo dos anos 70 do século passado até o presente já foram editados 22 volumes sendo que alguns se desdobram em até 3 tomos. Esse grupo é composto do primeiro volume da Edição Crítica denominado Frühe Schriften I (Primeiros Escritos I) remete ao ano de 1989 sob os cuidados de Friedhelm Nicolin e Gisela Schüler, precisamente sob os escritos do jovem Hegel desde seus anos no Ginásio de Stuttgart. O volume de número 2, Frühe Schriften II, que também se dedicou aos escritos de juventude, acabou sendo ultrapassado pela publicação de outros tantos volumes publicados no segundo semestre de 2014” (Pedro Novelli)

Por meio daquele caminho essencial, a música, 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 final³¹” (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.

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 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 impronunciável³².” 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

³¹ Tradução nossa;

³² Hoffmann, E. T. A. “Beethovens Instrumentalmusik”. In: *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 37.

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 eternidade” (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 de essência sobre si mesmo, dentre as múltiplas teorias existentes que buscam estudar a música como ciência.

Capítulo II: Conteúdo prático – *Inhalt* – e Conteúdo Espiritual – *Gehalt*

“Meu destino eu moldei
Qualquer um pode moldar
Deixo o mundo me rumar
Para onde eu quero ir
Dor passada não me dói
E nem curto nostalgia
Eu só quero o preciso
Pra viver o meu dia a dia”

Filosofia de Vida
Martinho da Vila

Ainda acerca do conteúdo musical, o objeto sensível gerado por intermédio dos processos de *recordação* e *interiorização* são subdivididos. Cabe ressaltar que Hegel atribui duas definições com base nos termos [Inhalt] ou [Gehalt], ou seja, há dois tipos de conteúdo que serão diferenciados. O primeiro representa um conteúdo expresso de modo formal, isto é, um conteúdo que se relaciona com o indivíduo em níveis elementares e semelhantes ao entendimento. Por exemplo, a música é diferente “das demais artes, está excessivamente próxima do elemento daquela liberdade formal do interior para que ela possa se voltar em maior ou menor grau para o que está presente” (CE, V: III, p.285), diferentemente de um quadro artístico, que traz em seu exterior um conteúdo – *Inhalt*.

Esse conteúdo é pensado de forma apriorística como uma ligação entre o meio – período histórico em que é concebido. Com ajuda da consciência, é possível assimilar a Forma como a música, “enquanto arte, compartilha de um Conteúdo [Gehalt] com as demais artes ao mesmo tempo em que formalmente se distingue quando da efetividade de seu conteúdo [Inhalt] particular” (RAPOSO, 2019, p. 23. Ainda que soe como contraditório, é o movimento dialético que conduz esse primeiro momento que estabelece uma ligação entre o Conteúdo superior com um conteúdo imediato fornecendo. Desse modo, a intuitibilidade [Anschaubarkeit] é necessária para que a musicalidade gere uma tonalidade substancial sensível ao espírito subjetivo. Essa percepção contida na estética hegeliana é algo que legitima o entendimento acerca do objeto estético sensível contido nas obras de arte, pois:

Decerto se oferece para a apreensão sensível. Ela é apresentada para a apreensão [*Empfindung*] sensível, exterior ou interior, para a intuição e representação sensíveis, [57] tal como a natureza exterior que nos rodeia ou como nossa própria natureza sensível interior. Mesmo uma fala, por exemplo, pode dirigir-se para o sentimento e a representação sensíveis (CE, V: I, p 56).

O ideal estético contido, por exemplo, em uma pintura fornece um conteúdo [Inhalt] para os sentidos que contemplam. Nesse caso, a realização desse momento logo pode ser pensado como uma liberação material interior que “o quadro expõe, em parte no que se refere à mera *aparência* da realidade que ele dá e, desse modo, demonstra que não quer nada para si mesmo” (CE, V:III, p. 292), senão uma sensação de um experimento altamente instigante. Por

exemplo, ao ver o quadro do *Abaporu*³³ de Tarsila do Amaral, a primeira aferição gerada aos sentidos é um estranhamento associado com uma inquietação ao ver aquele ser humano que possui membros maiores do que o normal. Em seguida àquele primeiro estranhamento, surgiria um possível questionamento sobre o porquê de tais proporções serem tão exorbitantes. Segundo a autora, ela estaria retratando a própria condição árdua de trabalho dos indivíduos brasileiros da época na sociedade trabalhista. Por isso há um destaque para os membros como o pé e o braço, ou seja, é uma representação do esforço físico constante realizado em trabalhos manufatureiros. Tal impressão é retratada pela artista sobre os trabalhadores que só fazem trabalhar, e pouco tempo têm para pensar. É por essa razão que a cabeça é retratada de forma tão minúscula. Quando o sujeito realiza a interiorização de tal conteúdo seu espírito sofre um efeito interno, que, por meio daquele objeto estético e do sentimento [*Empfindung*], permite-nos conjecturar que o entendimento instantâneo fornece uma nova percepção ou uma recordação que se encontra em seu interior:

Os efeitos de uma particular descaracterização, que corresponde a um certo abandono do que considera essencial à música enquanto atividade artística - o que é “interesse universal”. Cada vez mais, na evidência histórica do anseio por autonomia, a música (instrumental) resiste à determinação alheia ao domínio que não lhe é inerente enquanto doutrina, como o da poesia, da filosofia, das demais artes, mas curiosamente não como o da ciência (*Wissenschaft*) (RAPOSO, 2019, p. 24-25).

É possível também pensar o [*Inhalt*] como um conteúdo exterior aos sentidos, porque sua apresentação se realiza como dissemos: primeiro, como uma forma elementar sensível aos sentidos; segundo, enquanto conteúdo cuja autonomia concede à música um sentimento fazendo uso de seu som. Para compreendermos e identificarmos o conteúdo sensível contido na obra de arte, é necessário indagarmos como ela foi elevada “à mera *aparência* em comparação com a existência imediata das coisas naturais e a obra de arte se situa no *meio*, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal” (CE, V:I, p. 59).

Seguindo por essa linha de pensamento, podemos supor que toda obra de arte – seja ela qual for – conteria um caminho pelo qual os sentidos acessam a sensação transmitida por um Conteúdo em si. Contudo, só é despertado inicialmente no interior do ser. De acordo com

³³ *Abaporu* é uma clássica pintura do modernismo brasileiro, da artista Tarsila do Amaral. A tela foi pintada em janeiro de 1928 e oferecida ao seu marido, o escritor Oswald de Andrade, como um presente de aniversário.

Marlon Santos Trindade, em sua dissertação de mestrado, “Hegel volta-se para o sensível da obra, uma vez que a Ideia é o momento da singularidade: ela é a realidade do conceito posto em unidade, como uma representação onde o conceito não é exterior ao objeto – ao contrário, o conceito já inclui em si o objeto” (2011, p.26). Nesse caso, de acordo com pensamento de Trindade, se o conceito já inclui o objeto, o conteúdo [Inhalt] poderia reproduzir Formas de representações que atuam na concepção de pensamentos que superam a dialética lógica da música enquanto objeto de estudo.

A princípio, tal síntese permitiria que a interiorização do conteúdo musical fosse pensada como uma recordação porque a música como arte seria “duplamente negativa, é internamente sem conceito, enquanto externamente possui seu formal como forma abstrata, a saber, regularidade, simetria” (TRINDADE, 2011, p. 18). Ainda que essa linguagem vise justificar nossa hipótese, é preciso observar como o conteúdo que foi negado em si traria uma recordação. Com o auxílio do fio condutor vibracional, a música “não recebe a sua lei de nenhuma linguagem existente, mas ela se dá sua própria lei [sie ist ihre eigene Gesetzgeberin]” (VIDEIRA, 2009, p. 141), ou seja, ela é autônoma, na medida em que flui do mais íntimo do espírito e só se submete às leis da harmonia, do ritmo, melodia e tempo. Diante disso, a música concebe sua própria lei e, enquanto tal, sua realização é executada por um corpo físico: os instrumentos. No entanto, sua universalidade encontra suprassumida. Por onde o som segue, há uma vontade que supera a subjetividade do músico.

Essa lei que ordena os planos hiperfísicos por onde o Conteúdo [Gehalt] transita no instante em que a música é executada, quer em concertos, peças, quer por músicas instrumentais, inicialmente, encontra-se negativamente destituída de um corpo material. Ao executar uma música cujo conteúdo [Gehalt] contenha em-si a exposição da expressão do espiritual, permite-se que nossas conjecturas paradigmáticas sejam reais e racionalmente possíveis, porque, em toda sua totalidade, a teoria estética de Hegel se encontra expandida por comentadores tais como Espiña (1996), Ibaney (2008), Videira (2009), Barros (2012), Kurle (2016), Morais (2018) e Raposo (2019), cujos objetivos versam entre análises das formas tonais e dialéticas da teoria estética até comparações e detalhamento histórico, filosófico lógico e musicológico da dimensão científica pela qual a Estética musical, enquanto arte romântica, tem sido analisada. Logo, o alcance e a influência dos *Cursos de Estética*, em outras palavras, almeja uma interposição entre estruturas estéticas que postulavam *aesthesis* como simples faculdade do sentir.

Em sequência, a lei que sustenta nossas possibilidades tem por base a sensação [*Empfindung*] que conecta o Conteúdo [*Gehalt*] ao espírito do sujeito. Portanto, haveria a dimensão da sensação que pode ser completamente exteriorizada, senão por auxílio de uma metafísica musicológica da música instrumental. Tal fenômeno, em nosso entendimento, fornece um caminho pelo qual a transitoriedade do som pode encontrar uma forma de se conectar e acessar os sentidos e a razão. Este fenômeno é abstratamente amplo, o que permite ser pensado como uma natureza imagética daquele conteúdo que deixou de ser indeterminado, para se mostrar percebido durante o ato realizado por sentidos. Assim, para nosso filósofo, esse ressoar provocaria a sensação necessária ao sujeito, gerando uma interioridade:

Abstrata, e nessa exposição do sujeito ativo, que aparece em seu caráter determinado, em dadas situações e com finalidade determinada que quer alcançar. Ali, nossa sensação [*Empfindung*] é evocada imediatamente através do soar, que de nós se apodera e com ele se deixa levar; aqui temos o interesse de considerar o homem nesse modo exterior de sua atividade, nessa exteriorização de seu interior, através da expressão de sua sensação [*Empfindung*], através de suas ações em relação aos seus interesses e finalidades determinados. Nós escutamos ambas essas oposições formais cotidianamente em nós mesmos: nós somos os que sentem, interioridade abstrata, e os que agem no modo exterior do sujeito existente³⁴.

A exposição do espírito subjetivo fornece bases para percebermos que a sensação sustenta o *modus operandi*, permitindo a realização da interiorização do Conteúdo contido, por exemplo, em uma música instrumental. Esse percurso é guiado e conduzido por um fio condutor que liga a vibração musical a uma realização daquilo que é verdadeiro em-si-próprio, e tem sua manifestação apresentada dentro do Conteúdo espiritual. Com isso, é possível identificar na música a exposição pelo espírito subjetivo.

Por intervenção do Conteúdo [*Gehalt*], os princípios imanentes de uma estética musical estariam configurados como algo interior e circunspectos do finito ao infinito, cuja questão permeia um debate moderno acerca da arte romântica que é apresenta como um seguimento do debate pré-musicológico de seu tempo. A amplitude desse certame permite um progresso realizado no curso evolutivo da história musical, das quais observamos uma

³⁴ Hegel, G.W.F. *Vorlesung über die Philosophie der Kunst*. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos Cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 440.

interlocução histórica, filosófica e religiosa. Ambas adentram no curso de nossas observações análíticas, pois uma melódia:

Que se detém bastante próxima à harmonia, possui leves distorções [Ausbeugungen], divergências da harmonia fundamental, que se dispersa. Essa música é algo inteiramente diferente daquilo que se denomina música, onde agora mestres da harmonia se dão o reconhecimento. Esta é, pelo contrário, muito mais a música mais composta [zusammengesetztste], dividida em si ao máximo, e que se despedaça. Nós queremos dizer da harmonia simples, em que é escrita a música grande e elevada (Caderno de Kehler, curso de 1826)³⁵

Tal Conteúdo está para Hegel como um vislumbre do ideal daquilo que mais se aproxima do elemento estético supra-sensível. O verdadeiro conteúdo contido na música não é visível ao exterior aos sentidos, mas sim o contrário disso: ele se encontra no interior ressoando com o sentir, como referência a um *princípio divino*. Esse Conteúdo, que pode ser acessado por intermédio do sentimento que, em outras palavras, realiza-se quando a música, por exemplo, “se ocupa com o movimento totalmente indeterminado do interior espiritual, com o ressoar por assim dizer do sentimento destituído do pensamento” (CE, V: I, p.50). Esse primeiro estágio do perscrutar entre [*Inhalt*] e [*Gehalt*], que engenhosamente nos dispomos a pensar e abrir, expõe uma ambiguidade necessária de ser ponderada à vista de nossas conjecturas: se o primeiro conteúdo evoca algo empírico e o segundo Conteúdo eleva a condição da arte, que, por sua vez, manifesta a atividade do espírito, como o:

Conteúdo, em certo sentido, também é retirado do sensível e da natureza. Ou, em todo caso, mesmo quando o conteúdo também é de tipo espiritual, este apenas estará habilitado quando o espiritual, como nas relações humanas, for exposto de forma dos fenômenos exteriormente reais (CE, V: I, p. 61).

Assim, pensamos que a relação entre o conteúdo [*Inhalt*] com o *Conteúdo* [*Gehalt*] é sustentada por uma representação [*Darstellung*] do espírito, isto é, tal *Conteúdo* contido na música seria uma manifestação da realização do espírito objetivo correspondente à natureza da coisa-primeira. É de suma importância não confundir a diferença que expressa o pleno

³⁵ HEGEL, G.W.F. Philosophie der Kunst oder Asthetik nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p.194.

desenvolvimento da representação [*Darstellung*] com a ideia contida no espírito subjetivo com o aprimoramento e a realização das mais altas configurações do pensamento como um Conteúdo verdadeiro:

Porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável. Com isso se rejeita o princípio da imitação da natureza na arte, a respeito do qual nenhum entendimento é possível com um oposição tão abstrata; enquanto o [ser] natural for tomado apenas em sua exterioridade, não como forma natural rica-de-sentido, característica e significando o espírito" (ECF, V III: 342).

Desse modo, nossas conjecturas se fundamentam no imaterial metafísico contido no Conteúdo [Gehalt], cujas bases epistemológicas se configuram no reino do som, em que a abstração pura da sonoridade ganha vida e tonalidade no ato em que sua exterioridade se realiza. Tais características permitem a existência de um Conteúdo cuja determinação encontra materialidade íntima numa razão musical moderna do “lado subjetivo, que é o ponto de onde Hegel parte tratar ao tratar da música como arte (espírito absoluto)” (RAPOSO, 2019, p.73). Enquanto é pensado como conceito, sua realidade transita entre interno e externo. Em relação à tal concepção [*Vorstellung*], é por ela que acontece a superação da subjetividade do espírito com auxílio dos sentimentos oriundos inicialmente do som, como continuidade da atividade realizada pela música.

Como pré-condição sensorial, o conteúdo indeterminado fornece ao entendimento do ser humano uma percepção sobre os sons e suas sucessões, ainda que uma pessoa leiga não compreenda a ritmização do som. Nesse caso, “o ritmo é forma do movimento ou forma em movimento que a música dá a perceber geralmente através de um pulso” (WISNIK, 1989, p. 66) que possui um alcance mais longínquo nas camadas da razão. Se o ritmo acrescenta ao âmago do espírito um prazer que é gerado do interior do som que se externaliza com auxílio do fio vibracional, é certo que ele possa gerar tanto conteúdos indeterminados quanto Espirituais. Eles se encontram dentro de uma multiplicidade de elementos estéticos sensíveis. Logo, a obra musical tem seu próprio fim nela mesma. Depois de acabada, esse fim se encontra no mundo exterior do angustiante vazio do ser. Disso decorre que o verdadeiro ser-aí se encontra “consciente-de-si, que o espírito recebe da linguagem - que não é a linguagem da consciência-de-si estranha e, portanto, contingente, não universal” (FE, §713, 2014). Entendemos que, ao receber uma linguagem, no caso da música, o espírito, que antes não era outra coisa senão algo vazio, passa a estar preenchido por um conteúdo Universal.

Em consonância com tal relação, é possível que a sensação [Empfindung] gerada expresse uma continuação dos sentimentos. Tal efeito, por sua vez, refere-se a um nível de profundidade que somente o som consegue acessar no âmago do ser humano. Esse acesso, ainda que se encontre sob um prisma metafísico, é representado aquém do próprio conceito de acordo com o caderno de 1826. A sensação é:

Portanto, a paixão, não o racional ou o objetivo, mas sim os movimentos do coração e do ânimo são os conteúdos da música. O compositor deve possuir paixão e sensações, o peito humano deve lhe prover o material; esta é a sua única esfera (caderno de von der Pfordten, curso de 1826)³⁶

Ou seja, o conteúdo que mais se relaciona e expressa uma conexão entre a música e o espírito subjetivo se encontra na imaterialidade da identidade na *práxis* social do próprio tempo. Hegel subentende como classicismo, cujo expoente principal são as sonatas. Entendemos que esse movimento é provocado por momentos específicos, quando acontece a saída do sentimento que é acionado por uma musicalidade que permite a manifestação do Geist absoluto. Assim, o conteúdo [Gehalt] se encontra interiorizado por um som que supera a si-próprio, para logo se conectar com a real esfera de entendimento: o espírito. O impacto disso é imediato, amplo e exclusivo da sociedade onde a música:

Está relacionada com a subjetividade, com a interioridade e com a temporalidade (esta enquanto negação por parte do tempo). A música tem como material estes elementos mesmos: o som enquanto negação determinada da materialidade, o tempo como negação determinada da espacialidade e a subjetividade e a interioridade como negação determinada do objetivo e do exterior (KURLE, 2016, p.98).

Não obstante, a música no período antigo tinha um significado voltado para o desenvolvimento moral e ético do espírito do indivíduo daquele tempo, uma vez que a subjetividade na era antiga não fornecia à música elementos que permitissem uma navegação mais profunda guiada por uma ciência que somente séculos depois iria apresentar a estética e os métodos possíveis. Nesse sentido, o conteúdo musical desvela outras formas de emoções/afetos por meio de uma recordação [Erinnerung] que está contida em instituições não

³⁶ Hegel, G.W.F. Vorlesungen:ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefer. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p.263.

aparentes³⁷ da razão. Todavia, seu conteúdo [Gehalt] “consiste em intuições externas e, por isso sua ligação com a imaginação [Einbildungskraft]. Por fim, a Música, por meio do sentido da audição, do sentido interno, dirige-se primeiramente à faculdade dos sentimentos [Gefühlvermögen]” (VIDEIRA, 2009, p. 132).

É importante destacar que a linguagem do inefável constitui uma tese que foi expõe a dimensão daquilo que não se toca, no período quando a música marcava uma nova forma de ser. Para Videira, a música e seu conteúdo se encontram ligadas a um período espacial onde o exterior não conduz a nada. No entanto, é no oriente, melhor dito, é no interior [das innere] que acontece a determinação da ação por onde a sonoridade realizará o acesso ao espírito subjetivo. Esse processo, ainda que especulativo, mostra-se possível porque o que determina as emoções sensoriais se encontra nos planos da sensação, que é em-si subjetivo tanto quanto pode ser objetivo. Para tanto, o que um indivíduo sente ao ouvir uma sonata para violino, por exemplo, será diferente do que pode ser vivido e interiorizado por outro ser distante desse universo sonoro. Contudo, os sentidos conseguem assimilar o som que é recebido como uma idealização do elemento sonoro, cuja representação pode ser associada, “no caso da música, como idealização do elemento sonoro - da representação, associada no caso da música, à atividade de *rememoração* vinculada à apreensão da estrutura sonora musical segundo sua unidade artística” (MORAIS, 2018, p.13).

Ainda que seja demonstrado como o desenvolvimento da música segue, sua exteriorização enquanto Conteúdo [Gehalt] musical manifesta uma forma espiritual que pode gerar e expor carências contidas no desenvolvimento e expansão do intelecto, podendo também aprimorar fundamentos cujo “enfoque incide sobre a posição que a música ocupa na vida humana e na cultura, seja por seu conteúdo seja por sua forma” (WERLE, 2015, p.92). Observando a relação música e memória, seguramente, pode ser inferido que o espírito está para o conteúdo, mas nem sempre o conteúdo está para o espírito. Em outras palavras, o Conteúdo musical, nesse caso:

Passa a encontrar sua forma correspondente na subjetividade espiritual, referente ao âmbito das manifestações humanas do ânimo e do sentimento. Isso significa que na Forma Romântica a relação entre

³⁷ Usamos essa expressão – instituições não aparentes, para expor uma outra forma de pensar o plano – hiperfísico – por onde o Conteúdo Espiritual transita e acessa por intermédio das ondas sonoras de uma música instrumental. De certo, tal representação sobre os planos superiores do pensamento, que não podem ser expressos pela lógica linguística ou por uma dialética conceitual, constitui o limiar de nossa argumentação. Assim, sua fundamentação empírica só é acessada quando é aferida por uma sensação que advém, nesse caso, de um elemento sonoro.

conteúdo e forma adquire um caráter fundamentalmente musical, estando o conteúdo determinado da representação associado ao lírico, mas ao mesmo tempo em que há uma minimização do papel da subjetividade particular em detrimento da história da arte e da manifestação do Espírito em suas figuras mais elevadas como religião e filosofia (Morais, 2018, p.14).

Com auxílio desse fragmento, podemos pensar que tal argumento nos fornece uma forma de se observar a música e seus possíveis conteúdos dentro da linha estética. No contexto atual, pode-se cogitar que a universalização dos conceitos, tanto de recordação [Erinnerung] quanto o [Gehalt] espiritual, realiza-se mediante a dissociação do conteúdo que é carregado na música. Primeiro, é importante dizer que realizar uma dissociação entre o pensamento com a sensação ou da sensação com o pensar é logicamente improvável, uma vez que o *logos*, isto é, o pensamento não pode ser entendido em sua totalidade estando distante da sensação. Ele é como uma porta de entrada pela qual as informações exteriores se conectam ao espírito. Quando ele é atingido por elementos musicais que induzem variadas sensações, memórias ou novos padrões comportamentais, o espírito subjetivo, que se encontra em formação, é modificado pela manifestação contida no Conteúdo musical expresso na música. Assim, o conteúdo musical chega até o plano mental, por intermédio da interiorização. Segundo, porque a forma vibratória-de-ser³⁸ que ainda está em formação se conectou com aquela corrente vibracional musical. Todavia, esse exemplo que nós utilizamos é ínfimo diante da totalidade dos fatos. Destarte, é imprescindível não notar e analisar o efeito que a música traz em si mesma, germinando no oriente de cada ser algo novo. Para tanto, temos presente na música uma:

Potência com a qual atua principalmente sobre o ânimo como tal [...], pois justamente esta esfera, o sentido interior, a percepção-de-si abstrata é o que a música apreende e, desse modo, também coloca em movimento a sede das transformações interiores, o coração e o ânimo como este ponto central concentrado simples do homem inteiro (CE, V:III, p.293).

³⁸ Uso essa expressão para expor uma observação audaciosa: todo indivíduo que sente é, antes de sentir-se-a-si-mesmo, uma vibração em constante progresso, seja física, seja psíquica, seja emocionalmente em sua sociedade. Logo, por consequência disso, em sua constituição interna, é criada uma forma vibratória-de-ser, que é acionada quando o som entra em contato. Emanar pensamento, sentimentos, emoções, desejos ou vontades está intencionalizando e vibrando com tais emanções, que são variações de vibrações contidas dentro de uma forma de pensar, querer, idealizar ou intencionar. Essas vibrações possuem graus de expansão e compreensão contidos no *logos* – mente daquele ser que é, em princípio, uma vibração essencial constante, esteja consciente ou não.

Precedido dessa vibração, o espírito subjetivo é aferido por uma ressonância, ainda desconhecida. Não obstante, é fornecido um Conteúdo [Gehalt] espiritual que é substancialmente preenchido por uma intenção que pode ser compreendida como a “vida do espírito enquanto espírito é sua peculiaridade que se contrapõe à mera vida” (CDL, V: III, p 247) objetiva, trazendo ela para fora como um estado determinante de outra forma da existência. Essa ideia da “vida do espírito” pode ser primeiro entendida como um conteúdo indeterminado cuja exterioridade reside na ideia do elemento arte; segundo, como algo exterior, como um conteúdo Espiritual, pois a sua realização é materializada para externalizar tanto uma superação sonora quanto a execução do conceito, que liga razão e objeto sensível. Temos nesse ponto um choque entre a cultura antiga com a cultura moderna. Consideramos isso porque, no período em que Hegel realizava suas preleções, a musicalidade era voltada em sua primazia para uma elite social por intermédio das óperas e dos grandes espetáculos. É diferente do passado, quando a música tinha o caráter formativo, e, mais adiante, até o luteranismo, em que a música foi posta para o coro eclesiástico, ou seja, uma música que buscava externalizar uma religiosidade a ser louvada.

A musicalidade enquanto organismo consciente e *vivo* se subdividiu, se ampliou em todas os modelos de sociedades, reinventando-se. Esse processo evolutivo escapa da alçada hegeliana. No entanto, cabe uma ponderação sobre a música e seus efeitos na modernidade. O que outrora tinha uma função exclusivamente estética, no curso histórico, obteve um desenvolvimento para novas Formas de uma sonoridade que se mostrou determinante para a multiplicidade de consciências. O conteúdo que anteriormente foi indeterminado, hodiernamente, encontra-se sustentado na estrutura econômica. Em outras palavras, a música ganhou valor real. Com isso, uma dimensão que foi compactada em-si mesma superou a própria dialética do som. Nesse sentido, a musicalidade rompe os moldes de um período ancestral clássico-romancista para transcender além-de-si própria ao longo dos Séculos XIX e XX. Contudo, a dimensão alcançada pela música nos dias atuais trouxe novos paradigmas, nos quais não adentraremos neste trabalho, porque:

O campo de tensão entre linguagem e música é ocupado por obras que podem ser classificadas tanto como peças musicais verbalizadas quanto peças verbais musicadas. Mais próximo a um processo dialético de transformação do que a um impulso cego à imitação, tal entrecruzamento permitiria fomentar conexões numa multiplicidade imprevista de dimensões, de modo a criar, sem dar ocasião a uma invasão destruidora, o vínculo da música com as artes em geral (BARROS, 2012, p.218)

Contudo, o conteúdo musical da época de Hegel foi transformado para contemplar um emaranhado de novos gêneros musicais. Em outras palavras, essa evolução trouxe uma determinidade universal para a música de seu tempo, ao passo que a particularização do conteúdo indeterminado se apresenta na análise hegeliana em forma de sonata. Logo:

Nega-se por ser uma partitura particular (obra), mas supera essa particularidade como negação do universal e restabelece no particular sua unidade consigo mesmo, enquanto universal, pois os conceitos de tonalidade estão presentes na obra. Essa manifestação do universal no particular dá à forma sonata um caráter de verdadeira singularidade. A tonalidade (universal) na peça (seu outro) permanece em unidade como autodeterminação que se refere a si mesmo. Ele se une a si mesmo em suas particularidades. (TRINDADE, 2011, p.134).

Segundo esse fragmento, a manifestação do universal atribuí forma a obras musicais, por exemplo, a sonata. Entretanto, encontramos naquela dialética posta por Trindade uma afirmação que entra na contramão do que buscamos em nossa primeira hipótese, pois, no campo do que é gerado por intermédio da harmonia, melodia ou ritmo, encontramos uma tonalidade em que o conteúdo musical se apresenta. Em seguida, pode se encontrar tanto no interior de quem se conecta ao som com auxílio do fio condutor vibracional quanto no exterior, por onde a sonata se realiza quando é executada. Em contraste com a formação de espírito, pensar a música como uma estrutura primordial, segundo Girolamo Mei, filósofo, filólogo e historiador florentino (1519-1594), forneceria um possível encontro entre a virtude dessa arte com seu:

Principal fundamento necessariamente nestas disposições. E, ademais, não havendo semelhança entre cada uma destas paixões da voz [grave, média, aguda], seria irrazoável que tivessem as mesmas faculdades. De fato, por serem contrárias entre si – nascidas de disposições [humanas e sonoras] contrárias, ocorria, necessariamente, que tivessem propriedades contrárias, as quais, por sua vez, tinham força para produzir reciprocamente efeitos contrários. Visto que a voz foi concedida pela natureza aos seres animados, e ao homem, em particular, para a significação de seus próprios conceitos, era efetivamente razoável que estas suas qualidades diversas – fundamentalmente divergentes umas das outras – fossem adequadas, cada uma por si e distintamente, para expressar afeições determinadas (Mei apud Chasin, 2004, p. 20).

Como consequência do fragmento, podemos inferir que o Conteúdo [Gehalt] se realiza durante a superação em que se encontra encerrado; em outras palavras, uma composição

musical popular, como, por exemplo, *Nordeste Sangrento*³⁹, cuja letra revela a essência do espírito de um indivíduo que perdeu aquilo que é mais genuíno na humanidade, a pureza do espírito, isso é a bondade. Nesse exemplo, mesmo diante do caos e da dúvida interna do ser que perdeu sua essência, tal cantiga popular contém em-si-mesma um fundamento importante, que liga a música a uma revelação daquilo que não se vê, entende-se ou mesmo se compreende em totalidade. Além do temor provocado pela sonoridade, o ser encontra exposta sua fé. Esse conhecimento se encontra nas disposições do som. Essa ideia pode apresentar outra forma de expressar o conteúdo da musicalidade de um período histórico, gerando um determinado padrão de sentimentos para aquela sociedade.

Ainda segundo a citação anterior, as paixões contidas nas vozes são importantes, pois a voz também se manifesta como um elemento estético sensível do tempo. É certo que nosso filósofo não adentrou nesse mérito, porque, de acordo com ele, a voz humana “é dada imediatamente pela natureza” (CE, V:III, p. 307). Logo, ela já cumpre sua funcionalidade. Em contrapartida, a música deve “criar inteiramente para si seus meios usuais para o ressoar efetivo” (CE, V:III, p.307). Esse movimento, em que a modulação da vibração encontra sua saída contida no timbre que é cantado, acontece na exata medida em que a voz, em suas diferentes classificações – agudo, médio ou grave – traz da interioridade de cada sujeito aquilo que é mais valioso e único. Logo, a voz é o canal pelo qual a música poética-popular pode ser externalizada em sua totalidade ressoando aquilo que o compositor sente, assim como aquilo que se é vivido ou mesmo narrado por uma história que foi experienciada por muitos seres em suas respectivas épocas.

Esse exemplo musical é usado para ressaltar que o conteúdo *Inhalt* é experienciado pelo compositor que retrata a autonomia da música moderna, “sintetizada na forma de um “ideal” de uma arte sonora pura e “absoluta”. Ela se apresenta necessariamente “apartada daquilo que é alheio ao seu próprio domínio e que ao mesmo tempo antes a justifica enquanto atividade artística” (RAPOSO, 2019, p.17). Por intermédio da interioridade subjetiva, os sentimentos são criados e deles surge uma satisfação inicial que é representada por diversas formas de arte, em específico e mais aprofundado com a Música. Enquanto ato interiorizado ou recordado, a atividade mental que é acrescida por um Conteúdo [Gehalt] fornece ao espírito

³⁹ Música do compositor Pernambucano, Luiz Gonzaga (1912 - 1989).

uma transformação que se realiza por meio da exterioridade objetiva tanto do sentimento quanto do movimento que é praticado e associado também no âmbito:

Do belo como uma liberação da alma, uma libertação da opressão e do caráter limitado - na medida em que a arte mesma suaviza os destinos trágicos mais violentos por meio do configurar teórico e os deixa se tornarem um prazer - assim a música conduz essa liberdade para o ponto máximo [...]. Isso a música deve executar de modo inteiramente diferente (CE, V: III, p.284).

No curso histórico da Música ocidental, pode-se perceber a rica e fascinante trajetória percorrida por essa Arte, tida como subjetiva, como o elo que liga o mundo físico a esferas metafísicas e espirituais, ou mesmo como a expressão daquilo que não se pode dizer só com palavras, por intermédio da música instrumental. A música pode ser entendida, pensada e considerada não só mais como uma forma de expressão racional e histórica. Ela se torna algo que transcende o curso histórico-racional, transformando-se numa igreja com o tempo. Essa edificação criou modificações progressivas que, em certos momentos, significam superações com os sistemas antigos, que precedem nosso filósofo. Por conta desse declínio, o sistema passa a ser analisado, observado e expandido, transformando-se em algo novo. Hegel já ascende em sua época uma discussão sobre o debate entre o tempo e a forma que o conteúdo ganha na estética como disciplina filosófica. Essa ruptura fornece outro conteúdo a ser pensado. A música sempre esteve presente desde as eras mais longínquas, sociedades tribais com seus ritos, até o presente *cronus*, em que sua significação é concebida tanto para o interesse recreativo quanto para o despertar do espírito sensível. De acordo com o *Quadrivium*, o conteúdo indeterminado estaria para a música como um meio artístico pelo qual se comunica uma interioridade. Desse modo, ela é:

Percebida somente pelos ouvidos e recebida pela mente. Consequentemente, uma abordagem rigorosa para compreendê-la sempre terá algo falante, uma vez que a teoria musical, em essência, é principalmente descritiva, não prescritiva[...] São os corações e mentes dos seres humanos que imaginam e dão forma a melodias, harmonias e ritmos, em conjunto, para experiências imediatas (ALMEIDA, 2014, p 243).

Nesse ínterim, observamos a música não só como um elemento estético, mas como uma vibração que expõe sua essência a partir do momento que ela é pensada na mente do seu

progenitor. Logo, ela já se torna real, pois sua materialização se realiza em função para a qual foi criada. Se o artista ou compositor acessa um *conteúdo primeiro* contido em planos metafísicos, uma composição musical estaria sendo recordada, uma vez que se encontrava oculta em outro plano mental.

Em Hegel, não observamos essa conjectura, pois o que há é “uma música autônoma, emancipada e baseada inteiramente nas proporções interno-estruturais das próprias obras musicais e despida de condicionamentos programáticos ou afetivos, em contraposição à ideia de uma música pictórica no Século XVIII” (RAPOSO, 2019, p. 81). Ainda que o conteúdo [Gehalt] só venha a existir no momento que sucede a exteriorização [Entäußerung] do elemento imaterial, o som, para o mundo formal, é necessário ressaltar que o som é um condutor universal que ressoa. É importante ressaltar que o conhecimento sensível mais a estética enquanto disciplina são para o idealismo algo que vai muito além do âmbito artístico, ou seja, tudo o que é sensível encontra uma fundamentação necessária para fornecer algum tipo de conhecimento. Esse acesso é orientado para criar – ou recordar – aquilo que ainda não tomou forma em níveis físicos.

Com isso, adentramos na ideia em que o conteúdo [Gehalt] é posto como uma extensão vibracional, que, em Hegel, pode ser também entendido como algo substancial, cuja natureza é oriunda do espírito; logo, pode “postular que o espírito tem a capacidade de se observar de ter uma consciência e, na verdade, de ter uma consciência pensante sobre si mesmo e sobre tudo o que dele decorre” (CE, V:I, p. 36). De acordo com o fragmento, o espírito possui uma Universalidade lógica-dialética fundamentada na realização do conceito de si-mesmo.

Assim, ele fornece uma natureza essencial por onde o nada – o conteúdo indeterminado [Inhalt] – percorre um fluxo infinito vibrante até sua realização física nos planos reais, racionais e sensíveis presentes em múltiplos sujeitos. Esse conteúdo contém também o Conteúdo [Gehalt]. Ambos estão implícitos na fio condutor vibracional pelo qual a música se conecta em seu momento derradeiro, isto é, quando ela chega ao ser que recebe a frequência em “seu âmbito, na medida em que ela, por um lado, independentemente da expressão do sentimento, segue as leis harmônicas do som” (CE, V: III, p. 282). Essa relação, que agora passa pela harmonia que constitui o momento de realização supra-sensível da música, constitui-

se com caráter arquitetônico empreendido por ser criador, mas manifestado por um *Ente Superior*⁴⁰.

Ainda que essa relação possa ser apenas conferida nos domínios da linguagem, é possível, de acordo com Ivânio Júnio, que tal experiência expresse duas dimensões básicas: “a produção e a recepção, só pode ser entendida na relação que o compositor e o ouvinte, respectivamente, mantêm com o conteúdo significativo específico da música” (2019, p. 2). Essa manifestação entre dimensões pode ser acessada primeiro por conceitos filosóficos que traduzem o máximo possível o entendimento lógico em descrição; segundo, por intermédio da música.

Uma maneira de trazer esse conteúdo para a materialização é por intermédio da ligação entre a produção do som com a recepção do espírito subjetivo em sua consciência-de-si. Em outras palavras, a música domina “igualmente a mais profunda intimidade e alma bem como o entendimento mais rigoroso, de modo que ela reúne em si mesma os dois extremos” (CE, V: III, p. 282). Como ilustração, evocamos uma das muitas composições de Heitor Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras n° 5*. Ela é originalmente composta para soprano e oito violoncelos. A peça se divide em dois movimentos: Ária (Cantilena) e Dança (Martelo).

Nessa composição, Lobos traz na *Dança* (Martelo) a imagem do Irerê, uma ave anseriforme da família *Anatidae*, muito conhecida na obra de Guimarães Rosa “*Grande Sertão: Veredas*”. Enquanto ideia de algo novo, tal ato poderia ser manifestado por intermédio de um conteúdo experimental contido no [Inhalt] somado ao conteúdo [Gehalt] pré-existente em si mesmo, que seria fator substancial para gerar uma recordação [Erinnerung] daquilo que já estaria contido em níveis abstratos do pensamento. Conquanto, Hegel considera que toda obra de arte é um produto da atividade humana. É sabido que ele não se debruçou sobre as ondas vibracionais e suas possibilidades em seus cursos de Estética. O que podemos inferir disso é que, no curso histórico universal, o espírito [Geist] do compositor é preenchido por uma consciência exteriorizada na forma da obra de arte que é criada.

Além disso, a negatividade, na qual aqui penetra o material vibrante, é por um lado uma superação do estado espacial, ela mesma novamente

⁴⁰ Utilizo esse exemplo “*Ente Superior*” para expressar a real alçada em que a harmonia universal está sitiada e fixa. Por sua vez, encontra-se em esferas universais e transcendentais, em ato puro. Logo, sua existência, independente da roupagem que a harmonia vem-a-ser constituída e materializada, está além de si mesma expressada em fundamento e, posteriormente, em forma. Sobre isso, iremos nos aprofundar mais no segundo capítulo deste trabalho.

superada por meio da reação do corpo, assim a exteriorização desta dupla negação, o som, é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma [*an sich selbst*] (CE, V: III, p 279).

Não obstante a dupla negação, o som enquanto conteúdo provoca no meio em que brevemente existe ressoantes e paradoxais entendimentos. Tomemos, por exemplo, o velho problema da semânticidade da música. A cada período histórico, ela cria e recria sua própria linguagem para expressar uma sonoridade que conecte o indivíduo a planos hiperfísicos, ou que faça sua realização ser concretizada no período em que é executada. Na contemporaneidade, uma de suas funções se aplica à musicoterapia⁴¹. A dimensão do campo sonoro superou a própria linha de pesquisa, deixando de ser um simples estudo acadêmico para encontrar além de si mesmo uma significação maior do que já foi. Mas precisa do meio em que acontece a liberação e a execução dos movimentos orquestrados, das notas ressoantes, do som contido nas entrelinhas. Melhor dito, desde o Século XVIII, a música passou a exercer uma função, a qual deixou de ser uma simples imitação ou:

Expressão dos sentimentos e das emoções e, com isso, quis-se afirmar que a música tem uma relação privilegiada com o nosso mundo emocional e não tanto com a razão ou com os conceitos. [...] O que distingue realmente a música da linguagem verbal é talvez a sua relação particular com o mundo dos afectos. Com a linguagem verbal podem indicar-se todos os afectos possíveis. (FUBINI, 2008, p, 31-32).

Consoante a citação, indagamos sobre campo metodológico em que a música clássica, romântica e contemporânea exerce sua realização. É pertinente observar que a musicalidade deixou de ser uma simples repetição – *mimesis* – e passou a oferecer uma nova substância sólida que transmitiu outra condição ao espírito subjetivo elementar, ou seja, o contato que a música proporciona é integrado com o próprio tempo. É realizado entre um sujeito cujas bases racionais podem ser constituídas ou não por uma episteme. Entretanto, o sentido primeiro, que penetra entre o conteúdo [Gehalt] com a exteriorização da negação, encontra-se no som. Por exemplo, uma sonata de Bach para piano conteria elementos sonoros necessários para acessar o espírito subjetivo a fim de empreender uma ressignificação não mais dialética, mas sim

⁴¹ A musicoterapia objetiva desenvolver potenciais e restabelecer as funções do indivíduo para que ele(a) possa alcançar uma melhor integração pessoal, social e, conseqüentemente, uma melhor qualidade de vida no tratamento de problemas somáticos, psíquicos ou psicossomáticos.

empiricamente capaz de desvelar um outro estado racional cujo entendimento fornecesse acesso a uma recordação? No pensamento contemporâneo, a música tem apenas, de acordo com Kurle, uma relação com:

O tempo (sendo este considerado por Hegel como *Aufhebung* do espaço), ela tem um grau maior de idealidade, e não diferencia entre o conteúdo interior e a externalidade, uma vez que o um-ao-lado-do-outro [*nebeneinander*] é característica do espaço, enquanto o tempo tem a característica do um-depois-do-outro [*nacheinander*], ou seja, da sucessão, que implica também uma externalidade através da negatividade do tempo, externalidade esta dos momentos entre si – ou seja, cada momento, cada “agora” se diferencia de outro, mas mantém-se também juntos enquanto são compostos pela mesma *duração*. Esta externalidade dos momentos, porém, é uma externalidade (no caso da música) interna ao próprio sujeito (KURLE, 2016, p. 104).

Diante desse fragmento, podemos entender que há um princípio pelo qual a causalidade marca uma concepção sobre aquilo que é externo aos momentos em que o som da música acessa uma outra dimensão no [Aufhebung] espaço. Tão certo é o entendimento de que a existência de um conteúdo musical se apresenta com auxílio da negação do tempo sonoro o que proporciona um novo entendimento por meio do que é ouvido dentro do multiverso de sons existentes. Para dimensionarmos esse ponto, iremos exemplificar com a Sonata No. 4 in C menor de Bach. Ela se inicia com um andamento largo, que é marca de momento em que há algo denso, escuro, cujas possibilidades ressoam para análise introspectiva, uma vez que sua execução é lenta e grave.

Em seguida, acontece uma virada, cujo andamento passa a ser Allegro. Assim, é apresentada uma superação daquele ponto negativo inicial, pois possui uma forma mais alegre, colorida e rápida, capaz de provocar um rompimento entre a negação de maior grau com a sucessão de momentos pelos quais acontece a movimentação das emoções um-ao-lado-do-outro [*nebeneinander*]. Após esse crescente, acontece outra transformação: o som segue um adágio no seu andamento. Isso talvez demonstra uma possível conclusão, uma aceitação sobre o ponto no qual a sonata teve sua origem. Enquanto conteúdo musical, o elemento som se apresenta deixando de sê-lo. Em nossa análise, esse retorno ao ponto inicial caracteriza a não superação do movimento que liga a densidade, o grave que pode ser pensado como um produto, com a negação – nesse instante – como a recepção daquilo que deixou e novamente passou a ser. Tal movimento é possível de ser associado com o que Kurle expõe como “uma externalidade através da negatividade do tempo”. Não obstante ao tempo duplamente negado,

no momento final da sonata, todo o seu conteúdo é apresentado como um conteúdo [Gehalt], em que a superação determina tanto a sucessão como a duração dos momentos em que aconteceu a interiorização daquele conteúdo. Com esse exemplo, podemos contemplar aquilo que nossa primeira hipótese busca apresentar.

Ainda é possível identificar que os conjuntos de sons de uma sonata ou sinfonia decorrem também do sentimento [Gefühl]. Porém, ainda há um som fundamental, “uma sintonia *concreta* dos sons diversos, mas uma sucessão completamente abstrata de um sistema, uma sucessão de sons segundo sua relação mútua a mais simples” (CE, V: III, p.311). Esse som fundamental sustenta a dimensão conceitual lógica dialética da música, o que nos permite conjecturar outras possibilidades acerca do caminho pelo qual o conteúdo [Gehalt] transita. Se o som estaria ligado ao intelecto dos indivíduos, melhor dito, não haveria somente um único estilo musical que fornecesse a frequência necessária para que a corrente vibracional acesse o espírito subjetivo daquele sujeito que se conecta à vibração. Então, o caráter essencial do som estaria ligado a um conteúdo que, por meio da música, é:

Trazido à íntima subjetividade e interioridade, assumindo a forma de sentimento. Através do trazer ao eu, esta capacidade abstrata de abarcamento de diversas possibilidades – e de manutenção da própria possibilidade de outros abarcamento e negações – a música traz para a intimidade os diversos sentimentos particulares (KURLE, 2016, p. 103-04).

Todavia, a concepção de que a música é feita somente para o deleite do homem ou para um simples entretenimento é, na verdade, uma derivação superficial tanto da indústria cultural quanto da retórica literária. Isso porque, quando se trata de conferir funções formadoras, a música teria, no mínimo, uma intenção de aproximar o homem de seu criador. Além disso, por mais intrincadas que sejam as explicações sobre a música em Hegel, ele não fala sobre aquela possibilidade. Se, por intermédio dela, são gerados diversos sentimentos particulares, Trindade a coloca como “a primeira das artes românticas a eliminar a espacialidade total, como completo retraimento na subjetividade tanto segundo o lado do interior (sem palavras) quanto do seu exterior (ondas sonoras)” (TRINDADE, 2011, p.65).

Ainda que Hegel não outorgue o título de suprassumo da arte à música, mas sim à poesia, no tocante ao conteúdo e à forma, o filósofo coloca a música numa posição intermediária, mesmo quando ele buscava contemplar e apreciar a música indo ao teatro ver as óperas de Rossini. Isso não era apenas um trivial gesto de recreação, mas também era um ato

que o conectava enquanto ser-sensível à sua concepção filosófica de satisfação, isto é, ao contemplar a felicidade que a música gera e preenche no espírito. Podemos entender que a subjetividade em apreciar determinados conteúdos musicais, tanto à época de Hegel quanto na pós-modernidade, é algo análogo e pertencente a todos os indivíduos que buscam um entretenimento. Segundo Byung-Chul Han, essa necessidade é parte essencial de um mundo “hedonista”:

Que é interpretado e degradado a partir do espírito da paixão como decadência, como nulidade, sim, como não-ser. Em essência, porém, paixão e entretenimento não são inteiramente diferentes. A pura ausência de sentido do entretenimento é avizinhada do sentido puro da paixão. Ao sorriso do tolo se assemelha fantasmagoricamente o rosto distorcido de dor do *homo doloris* [homem da dor]. Esse penhora a felicidade [Glück] em troca da bem-aventurança [Glückseligkeit] (HAN, prefácio).

Essa breve observação que trazemos com o auxílio de Byung-Chul Han expõe um caráter material que a música galgou nos períodos posteriores a Hegel. Ainda que nossa análise seja de um elemento estético, sensível e historicamente imortal, suas possibilidades hodiernamente foram transformadas para manter vivo o mundo do entretenimento. Para tal coisa acontecer, criou-se uma sobreposição daquilo que era essencialmente imaterial, pois a hedonicidade social gerou novas necessidades, incluindo o consumo rápido e pouco nutritivo. O que anteriormente apresentamos, necessariamente presente num conteúdo espiritual, isto é, o sentimento, hodiernamente não se sustenta com o advento das necessidades terem sido transformadas em meros produtos. O que hoje é pensado como sonoramente “audível”, para Hegel, estaria posto como uma cacofonia. A contemporaneidade marca uma ruptura entre o que era considerado como ideal de belo, isso na antiguidade e no período clássico, para criar novos parâmetros e critérios para se pensar e conceber a real arte dos sentimentos. Logo, é por isso que a:

Estética moderna supõe um subjetivismo ao fundamentar o belo nas faculdades humanas (na razão, no sentimento e na ação), porém ainda permanece a ideia de que a obra de arte é inseparável da objetividade, isto é, do mundo. Essa objetividade se explicita no classicismo, no qual provocar a mimesis da natureza sugere que a universalidade do belo se atinge na relação do mundo objetivo com a razão (REZENDE, 2009, p.12).

É possível supor que a universalidade empírica trazida na disciplina Estética e suas derivações forneçam às faculdades sensoriais do espírito subjetivo por intermédio de um conteúdo que antes era indeterminado [Inhalt]. No entanto, nessa ocasião, se encontra presente sob “formas diferentes de sentimento [Gefühl], tal conteúdo ainda não vem à luz em sua natureza essencial e determinada” (CE, V:I, p.54). Contudo, apresenta-se como sentimentos que podem ser relacionados à intuição, o que nos permite inferir, que existe uma importância essencial na música “para a formação e autocompreensão do *Geist*. A imediatidade da ação da música sobre a interioridade e a identidade disto com os sentimentos é expresso” (KURLE, 2016, p. 104) na forma de um Conteúdo Espiritual contido numa composição. Para Hegel, isso é admitido, por dois motivos. Primeiro, “a música deve renunciar a esta espécie de objetividade, na medida em que se quer manter autônoma em seu próprio campo” (CE, V:III,p.287). Segundo, a Música é uma arte que transcende o próprio tempo histórico, ou seja, ela se realiza ao renunciar tal espacialidade, materialidade e objetividade, e renasce sob outra “roupagem” noutra consciência que se realiza por um Conteúdo expresso em outra forma artística.

Portanto, retomando o nosso ponto de partida, temos de admitir que a questão da compreensão musical nos coloca diante de uma necessidade em expor possíveis limites presente no objeto estético: a música. A harmonia que liga a interioridade irrestrita encontra no fio condutor vibracional uma ligação extra-sensorial que acessa o espírito objetivo de uma época. Seguindo por essa esteira, nós permitimos cogitar quais são os possíveis efeitos da música, sabendo que o som é uma vibração “oscilante, é o som, o material da música” (CE, V:III, p. 279). Esse fio condutor segue irrestritamente por um juízo mais determinado que ressoa o sentir com o existir, criando novos paradigmas existenciais, assim como transforma e edifica o espírito. Segundo Marcos Nogueira (2009), a música:

Dirige-se a um “eu destituído de externalidade”, à vida interior e indefinida do sentimento, e não às manifestações particulares deste. A ideia não é, para Hegel, friamente, um fenômeno intelectual, puramente analítico. Há mais que o intelecto para a idealidade humana. A consciência não é meramente individual, mas culturalmente coletiva, e a Música é um importante modo de ser no mundo que alarga nossa humanidade ao desafiar a mente a uma melhor autoconsciência (NOGUEIRA, 2009, p.10).

Pensando acerca do que Nogueira nos fala sobre “a vida interior e indefinida do sentimento”, podemos considerar a música como uma obra cuja excelência seja tão profunda quanto a mais genuína intimidade da “alma bem como o entendimento mais rigoroso” (CE,

V:III, p.282) contido num elemento estético sem forma, sem cor, sem corpo. Contudo, é preenchido por uma inteligência que se esvai perpassando o tempo e a multiplicidade cognitiva dos seres que contemplam e concebem a música a contento, ou por alívio, ou por conexão com algo de ordem mítica-sagrada, por exemplo: os cânticos beneditinos. Como arte do tempo, a música:

Por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior. Se assim não fosse, não se justificariam as diversas versões das sinfonias de Beethoven gravadas pela Filarmônica de Berlim (PINTO, 2001, p 231).

Nossa empresa segue modestamente na busca por identificar – caso haja – possibilidades contidas no âmago da musicalidade que possam gerar uma recordação com base no que é aferido e interiorizado pelos sentidos, e se seria possível, também, existir e criar um novo Conteúdo intelectual ou espiritual? Ainda que essa questão se apresente de forma ampla, no que tange à discussão desse trabalho, há de se concordar que existem possibilidades de superar em-si-mesmo (an sich selbst) o movimento dialético contido na melodia provoca uma elevação dos sentidos pela intermediação entre objeto sonoro como o espírito subjetivo que recebe determinado som. Ora, as representações da arte como objeto sensível estão contidas também nas ondas vibracionais de uma composição musical, elas transitam ao longo da universalidade de uma existência [Dasein]. Assim uma melodia também:

Detém bastante próxima à harmonia, possui leves distorções [Ausbeugungen], divergências da harmonia fundamental, que se dispersa. Essa música é algo inteiramente diferente daquilo que se denomina música, [...] Esta é, pelo contrário, muito mais a música mais composta [zusammengesetztste], dividida em si ao máximo, e que se despedaça. Nós queremos dizer da harmonia simples, em que é escrita a música grande e elevada (Caderno de Kehler, curso de 1826)⁴²

Por este caminho, de acordo com o fragmento, entendemos que as distorções são fundamentos essenciais que atribuem uma característica primordial a composição musical, músicas instrumentais. A harmonia pode ser pensada como se fosse a alma da música, cujas possibilidades de transformação do som ultrapassam os limites da própria criação.

⁴² HEGEL, G.W.F. *Philosophie der Kunst oder Asthetik nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p.194.

Capítulo III: A exteriorização do som

“Intuição que acessa dimensões
Tão além aquém do espaço tempo
Em ressonância e sincronicidade
Livres da prisão do pensamento
 Universo arquetípico,
 Simbólico, mágico e mítico
Sempre mostrando o ponto crítico
Que esconde nossa essência”

CânticoQuântico
Ernani Fornari

Segundo Wisnik 1989, os sons são emissões "pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram" (p. 20). Desse modo, examinaremos o som e suas possibilidades, bem como sua fundamentação teórica dentro dos *Cursos de Estética*. Faz-se necessário tal exame, pois é por intermédio do som que *Conteúdo* [Gehalt] é transportado na musicalidade. O som é algo sem corpo já posto por Hegel. É em si e para si algo negado, mas ressoa no interior de uma subjetividade. É esse ressoar que fornece ao espírito o acesso a uma possível recordação pela interiorização.

Nesse capítulo, abordaremos a dimensão metafísica do som e sua exteriorização como efeito formador da música. É importante reforçar que, para nosso filósofo, o som cumpre sua função como objeto sensível. Logo, o som não representa somente um ruído, mas passa a ressoar indeterminados sentimentos: "possui em geral primeiramente validade musical por meio de sua determinidade [...] ele está imediatamente, por meio desta determinidade" (CE, V: III, p. 297). Pensemos que a tonalidade da música contida em graus maior ou menor fundamenta uma possível dimensão afetiva, que se conecta com o auxílio do fio vibracional ligando o som ao sujeito. Por exemplo, tomemos por análise a obra "Magnificat em ré maior, BWV 243⁴³" de Bach.

A primeira parte apresenta uma dimensão daquilo entre razão e religião, em que o sujeito em questão contempla o supracosmo do espírito absoluto do seguinte modo: *Magnificat anima mea Dominum* (a minha alma engrandece ao Senhor). É possível considerar que aquela música realize uma dissociação entre lógica com espírito. No tocante ao conteúdo espiritual, a lógica é deixada para trás. Assim, o som continuará a se desenvolver como uma parte que é investida de um poder que é perfeitamente "particular de expressão, mais eficaz que a linguagem discursiva. Em Hegel, ele faz parte do espírito absoluto, mas como um momento, um estágio intermediário a ser superado" (TRINDADE, 2011, p. 64), para, em seguida ser transformado em outra configuração sonoramente objetiva ligada a uma exteriorização do conteúdo. Assim, encontra-se em tais possibilidades a efetividade de um conteúdo sonoro, pelo qual a música transita superando a própria ideia conceitual que vai além tanto do conceito de recordação [Erinnerung] quanto da interiorização [Innewerden] realizado no som. Ainda que o

⁴³ Essa composição se divide em 12 partes, em estilo de *Fuga*, que é contraposto e polifônico, mimético ou imitativo sobre um tema central. Nesse caso, a respectiva obra aborda um cântico litúrgico do Evangelho segundo Lucas, que é recitado por Maria, mãe de Cristo, por ocasião da visita de sua prima Izabel.

som transite de forma programada na universalidade, de maneira mais geral, “cada som é uma existência autônoma, em si mesma pronta, que todavia nem se articula para unidade viva” (CE, V: III, p 297) presente no espírito subjetivo. O som está sempre presente no conteúdo indeterminado [Inhalt] tal como está o Conteúdo espiritual [Gehalt].

Ambos estariam contidos na dimensão imaterial, que é pensada como um fio que conduz a vibração entre o próprio som para uma linguagem instrumental e, por conseguinte, transmite aos sentidos, sensações, emoções, ideias, recobra memórias, dentre outras possibilidades. Essa dimensão percorre os “dois lados, entre os quais ocorre a ação-recíproca, não está na consciência dessa linguagem; para ela, o objeto ainda é o *Em-si* em oposição ao Si, ou seja, seu objeto não é para ela, ao mesmo tempo, seu próprio *Si* como tal” (FE, § 520, p.320). Entendemos que o “em-si” é posto como um elo lógico cujo objetivo se encontra em expor aquilo que foge do alcance da simples forma material. Então, esse ato *a priori* fica restrito a uma verborragia dialeticamente conjecturada para dizer aquilo que a razão apenas percebe e observa como além-de-si.

Entendemos que falar sobre a exteriorização de algo que não se encontra contido vivo e materializado sob a forma de algo pode soar amplamente metacognitivo. Apesar disso, o som é passageiro como a própria recordação e se encontra na sua negação o seu maior sentido em ser o que é, ou seja, o elemento som consegue superar o sentido que é destituído de conteúdo, o “Si” que se esvai na brevidade existencial a qual dispõe. Com base nessa ideia, de acordo com Hegel, o som ainda não encontrou uma “Forma em si mesma e permanece assim apenas numa luta e aspiração por ela” (CE.V:I, p.91), talvez por aspiração em conduzir a uma nova transformação do indivíduo. É por esse entendimento que segue nossa segunda hipótese⁴⁴.

É por essa forma que ainda não se tornou uma Forma [Gestalt] que pressupomos a existência de uma consciência espiritual manifestada e contida nas músicas instrumentais, peças musicais clássicas e talvez contemporâneas. Nesse ínterim, iremos desenvolver a ideia sobre a breve superação que o som realiza na música, buscaremos elencar possibilidades que contemplem nossas argumentações com o auxílio de exemplos tanto clássicos quanto de peças

⁴⁴ É possível superar o movimento dialético presente na realização e externalização do som? Dessa forma, seria possível produzir uma interiorização [Innewerden] daquilo que não é somente sensível, isso é, a não uniformidade das sensações poderia ser sentida [geföhlt] e entendida como condição determinante para superar o método lógico, pelo qual os sentidos são conectados ao conteúdo musical. Essa condição pertence somente à lógica do espírito ou poderia estar contida numa nova percepção empírica para além do que consciência subjetiva conhece em si própria?

musicais, quando julgarmos necessário a intervenção. A escolha das peças musicais se realiza para pensarmos a dimensão do alcance que a universalização dos conceitos estéticos, de uma filosofia estética do Século XVIII, poderia contemplar em outro período de tempo.

Nos *Cursos de Estética* de Hegel, o som é considerado “uma exterioridade que, em seu surgimento, se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma” (CE, V:III, p. 279). Essa aniquilação é o momento exato em que a música ganha vida. Em termos abstratos, o som é algo imaterial, sem cor ou corpo, mas pode ser captado pelo sentido. Para tanto, o som que se encontra com o sentido, no caso, a audição, poderia ser associado a uma possível recordação contida tanto em músicas orquestradas (instrumentais) quanto em músicas cantadas.

Pensando o som em-si mesmo, temos nele a passagem exata da realidade física (sentidos, razão) para a realidade imaterial da razão absoluta contida num espírito objetivo. No que tange a nossa segunda hipótese acerca da superação do movimento dialético com auxílio do som, no entanto, o conteúdo musical está intrínseco no fio condutor vibracional que percorre cada nota que é executada até o completo desaparecimento do som pelo sentir. Sua exteriorização se realizaria de modo distinto em cada sujeito, pois tal conteúdo não dispõe de uma forma física tal como a escultura ou a pintura. De acordo com Trindade, essa superação seria possível de ser realizada:

Tanto no interior da estrutura musical – ritmo, harmonia e melodia –, quanto no movimento temporal das notas, uma após a outra. Assim, essas notas são estruturadas a partir da relação entre tensão e resolução: é o movimento dialético como negação, mas de si próprio, enquanto outro de si que retorna para o seu em si (TRINDADE, 2011, p. 74).

Nesse primeiro momento, buscamos apresentar como é realizada a organização do material sonoro e, depois, como ele é transformado de um simples ruído para um som que é metrificado por ritmo e preenchido em harmonia. Em seguida, observamos que o som se completa com auxílio da melodia o seu ressoar. Entendemos que o ritmo é o primeiro estágio da hierarquia que o som segue para existir, em que ele recebe as medidas temporais que o determinam tanto em dimensão quanto em extensão. Por tais medidas, o compasso determina o ritmo e assim por diante. Em segundo, é preciso expor a harmonia na qual se desenvolvem as emoções e memórias do som em-si, passando por níveis modulares de sons. Logo, é graças às medidas matemáticas temporais do som em relação às alturas que o campo sonoro pode

contemplar sem deixar de ser o que é. Assim, nosso filósofo subdivide o som em três partes: medida temporal, compasso e ritmo. Primeiro, o *tempo*, como aquilo que predomina na música, superando o espaço físico da pintura. Segundo, o *compasso*, como a medida regular; contudo, ainda não se efetivou. Em terceiro, o *ritmo*, que é a regra abstrata que permite a realização das partes determinadas do compasso, saindo do plano elementar para o puro som que conduz o entendimento, as emoções, as sensibilidades. Em vista disso, encontramos no seguinte fragmento a ideia central de como se realiza a exteriorização e duração do nascer e do findar-se do som:

De acordo com este princípio, no progride ao indeterminado, e sim suprime como seu início e fim, que desse modo se tornam um iniciar e cessar determinados [...] e cada um conquista uma duração que se distingue de um outro som, então, inversamente, no lugar daquela primeira determinidade *vazia* é estabelecida a *multiplicidade* (CE, V:III, p.301).

É sabido que as reflexões sobre a música contidas nos Cursos de Estética do avelhantado filósofo de Berlim não contemplam uma expansão para além do que é proposto como método dialético. Porém, outras interpretações que visem ao desenvolvimento de possibilidades entre a interiorização e a recordação de um conteúdo específico podem ser checadas como uma extensão do objeto sensível, ou seja, o espírito estético da música instrumental, assim como a Filosofia da música. Por isso, cogitamos que o conteúdo musical poderia também ser pensado como um conteúdo espiritual. Seguindo por esse caminho, distanciamos-nos de Hegel. Para nós, o conteúdo musical criado por um artista não é somente uma representação vazia e sem significado sentimental. Ele é algo além-de-si que supera o espaço e tempo, porque o som pode perceber por meio da interiorização uma auto superação de:

Todos os limites de seu objeto [alle Grezen entfernt] e se caracteriza pela exposição de um absoluto [Darstellung eines Absoluten]. Disso resulta que sua tarefa é uma tarefa infinita [unendliche Aufgabe], pois o Absoluto é uma meta alcançável somente numa progressão infinita (VIDEIRA, 2009, p.150-151).

Entendemos que essa passagem de Videira objetiva por apresentar a dimensão do Absoluto que pode ser alcançada – como meta – de algo sentimental. Se o som é um produto vivo, ele pode tanto reproduzir algo bom, positivo, leve e alegre, quanto pode evocar uma sonoridade mais ruim, negativa, densa que vibre numa perspectiva de terror. Essa polaridade

pela qual o som pode transitar contribui para pensarmos a dimensão que o músico pode expressar de seu interior para uma realização objetiva do som. No entendimento do musicólogo Enrico Fubini, o poder que a música tem de se comunicar e de se expandir passando uma vontade, um sonho, um desejo, uma intenção ou mesmo um medo, algo assustador de geração em geração, é transmitido “de um povo para outro, transpondo muitas vezes barreiras, fronteiras políticas, geográficas e linguísticas com uma agilidade e dinamismo ignorados pelas outras artes” (2003, p. 44). A música seria em si a grande superação e a grande realização do ideal estético, pois supera a sua própria negação com um conteúdo sensível, dialético e universal. Para o filósofo inglês Edmund Burke:

A clareza de imagens é tão pouco necessária para incitar as paixões que se pode prescindir desse auxílio, mediante o recurso a certos sons apropriados àquele objetivo, como provam os efeitos reconhecidos e poderosos da música instrumental. Na verdade, uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo (BURKE, 1993, p. 68)⁴⁵.

Em sua comparação entre os sons como formas de arte, em sua época e em períodos passados, Hegel utiliza como *tertium comparationis, a priori*, a exterioridade e historicidade que o som assume em períodos remotos. Logo, consoante Burke, para incitar paixões, ou quaisquer outros sentimentos, atribui-se ao som uma função única e exclusiva. Como resultado dessa comparação, a música é definida ou classificada como uma arte não-espacial, ou ainda, como arte atemporal, pois dela não resulta, como na arquitetura e na pintura, um elemento concreto, visível, palpável. De acordo com Werle, a música se encontra como:

Arte não mais espacial e sim temporal, cujo material é o som, o qual, para se manter, necessita negar o próprio som, num movimento contínuo de negação. O conteúdo da música não é visível e exterior, mas interior, acessível apenas ao sentimento e ao pensamento (WERLE, 2015, p.95).

A ideia de o som ser o material imaterial da música significa que o som precisa negar a si mesmo para se realizar no exterior de quem o recebe. Tal momento é decisivo para expor o conteúdo musical não mais como um predicado de uma recordação que gera uma forma, mas antecede o desenvolvimento que a interiorização conduz com ajuda da música sensificada.

⁴⁵ BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. E. A. Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

Nesse caso, o som é uma força que move e acrescenta um entendimento na relação entre a música instrumental e o sublime, o que é pensado, por Kurle, como uma alma que é:

Livre e lida apenas consigo mesma, sendo a relação musical uma autorrelação, onde a internalidade do sujeito está livre dos condicionamentos exteriores, do peso, do espaço, etc. A música é um acontecimento que configura a estrutura interna da subjetividade que traz à alma (que é, de início, um conjunto universal de possibilidades e uma capacidade de unificar sinteticamente elementos fragmentados) a *plasticidade temporal* (KURLE, 2016, p. 99).

O som é o material inerente que o músico conduz de acordo com sua proposta, intenção e vontade. Contudo, esse acesso a planos possíveis apresenta para a “alma” um conteúdo. Como diz na tese da existência do melhor mundo possível, “é estabelecida nos § 7 et 8 da *Teodiceia*, por um raciocínio que mistura prova *a priori* e prova *a posteriori* ou *ab effectu* (pelo efeito)” (Rateau, 2017, p.46) com uma unificação que antes se encontrava “fragmentada”. Esse intercâmbio teórico é pensado por nós como um possível diálogo entre perspectivas distantes cronologicamente, enquanto Kurle nos apresenta a dimensão livre na qual a música é lida. Já Paul Rateau acrescenta em sua análise algo que pegamos emprestado: os movimentos *a priori* e *a posteriori* do raciocínio possível acerca das teses Leibniz sobre “mundos possíveis” é realizado por meio do efeito da razão. Ou seja, a dimensão teórica que é comentada no artigo sustenta o movimento que a música realiza sob variadas ramificações concebíveis dentro de um entrelaçamento estético dialético.

No curso das notas musicais longas em oito ou mais tempos, ou ainda, em notas que possam ser sustentadas durante intervalos curtos, como uma nota pedal (*organum*), ela se esvai, quando a música se inicia e deixa de existir quando sua execução é concluída. Seguindo por essa linha de raciocínio, Chagas (2013), em seu artigo *Som, linguagem e significado musical*, fornece uma importante diferenciação sobre como a música solicita à consciência que pode perceber a princípio duas distinções, que, em primazia, expõe:

A oposição entre o som musical e ruído, por outro lado a oposição entre música e linguagem. A distinção entre som musical e ruído evidencia a nossa capacidade de analisar as vibrações sonoras percebidas pelo ouvido, selecionando aquelas que consideramos pertencentes ao domínio da música e eliminar as que consideramos ruído. O som musical é portanto um processo abrangente que seleciona informações no ambiente do ruído; reduzimos complexidade do ruído a um conjunto de parâmetros ao qual atribuímos significado musical (CHAGAS, 2013, p.7).

Sobre essa passagem, podemos inferir que o som para Chagas é uma realização cujo objetivo expõe padrões sonoros existentes. O som carrega em si aquilo que não é visível, mas também ele conduz o seu efeito por ondas vibracionais musicalizadas que geram aos ouvidos vários entendimentos e sentimentos possíveis, dentre os quais mencionaremos possíveis sentimentos/entendimentos: 1) felicidade, 2) prazer, 3) reflexão, 4) desejo, 5) medo, 6) recordação. A título de exemplificação imagética, o som seria como cabos de internet ultramarinos que ligam o fornecedor da rede – o conteúdo musical – a vários usuários – ouvintes.

Nesse sentido, uma composição musical poética-popular evoca, por meio do fenômeno musical, um possível sentimento de felicidade que se externaliza em vibração. Suas transições sonoras acontecem na frequência aguda rápida, como, por exemplo, a canção poética-popular cantada e musicalizada por Luiz Gonzaga, *Danado de bom*⁴⁶. O músico recorre a estímulos sonoros no acordeon que perpassam em escalas do grave ao agudo, levando o sentimento de felicidade a quem ouve tal obra. Com base nas conjecturas sobre o exemplo⁴⁷ mencionado, é certo podemos inferir que a música contida em composições poéticas-populares, para nosso filósofo, foi pouco considerada, pois o período estético era outro. Todavia, podemos pensar que uma análise empírica sobre a Universalidade do som, que se encontra contida em outros sistemas musicais de outras culturas, pode corroborar em exemplos didáticos. Assim, de acordo com o sistema estético clássico de nosso filósofo, o som é um produto que desenvolve a música. Já desde o período romântico, é possível encontrar uma síntese que é projetada na exterioridade e na tonalidade que o som adquire, ao passo que a música é:

O para-si, se concentra no som como o subjetivo projetado na interioridade. Por fim, a poesia (em-si e para-si), tem na linguagem o subjetivo e o objetivo: na épica (a linguagem na exterioridade), na lírica (linguagem na interioridade) e no drama (linguagem exterior e interior, aliada à ação) (WERLE, 2015, p 95).

⁴⁶ Danado de bom é de autoria do compositor pernambucano João Silva - 1935/2013. Mas foi gravada por Luiz Gonzaga em 1984.

⁴⁷ O fenômeno que tal gênero musical fornece a nós outra interpretação possível para ponderarmos a força e o alcance que a teoria estética de Hegel pode contemplar em novas manifestações musicais. As origens se encontram fora do contexto eurocêntrico e do período musical alemão. Nessa pesquisa, observamos a música nordestina como um estilo que é preenchido pelo conteúdo musical aqui interpretado como único. Essa é uma característica que não só marca o ritmo, a harmonia e a sonoridade nordestina, como também é responsável por uma série de outros procedimentos musicológico, antropológicos, sociais e culturais que dizem respeito da própria concepção de mundo que os sujeitos brasileiros constituem de si próprios.

Para nós, o som é um estágio cuja dimensão pode gerar possibilidades de conhecimento, quer por músicas instrumentais, quer por músicas não instrumentais, ou seja, o para-si que se concentra no som é o sujeito projetado de uma interioridade em que a intuitibilidade [Anschaubarkeit] se apresenta para algo. Assim, o para-si que se encontra no som como uma corrente vibracional subjetiva conteria um Conteúdo que não é encontrado, mas é sentido por uma interioridade, justificando a investigação do conceito ou processo de interiorização (bem como de recordação). Ao discorrer sobre o conteúdo e forma, ambos são considerados, segundo Werle (2015), como elementos verdadeiros presentes nas obras de arte, e tão “somente aquelas em que todos esses elementos se condicionam reciprocamente”. Mas como poderíamos unir matéria, conteúdo e forma se o conteúdo é definido, *a priori*, apenas na interioridade, ou seja, é a própria interioridade? Em música, o conteúdo é externalizado por meio do discurso sonoro. Logo, ele parece depender do espírito que profere o conteúdo:

De si mesmo e sobre si mesmo, assim, a inversão de todos os conceitos e realidades, o engano universal de si mesmo e dos outros. Justamente por isso, o descaramento de enunciar essa impostura é a maior verdade. Esse discurso é [como] a extravagância do músico (FE, § 522, p.352).

Cria-se na história musical uma perspectiva que permite pensar o som como um predicado indissociável da musicalidade. No entanto, a citação anterior nos leva a refletir sobre os diversos movimentos em que seguiu o seu desenvolvimento (consideramos o seguinte recorte) do período clássico Século XVII/XVIII, período romântico Século XIX, assim como a música contemporânea do Século XX/XXI. Por um lado, nossa tentativa em expor possibilidades pelas quais o conteúdo musical pode fornecer outros meios de acesso para a realização de um Conteúdo espiritual se depara com paradigmas que transitam entre o campo da metalinguagem na musicologia, com a filosofia da música. A estética da época de nosso filósofo se encontra hoje numa rede infinita com variados conteúdos e conceitos. Por exemplo, para Oliveira Pinto, o enfoque contextual da música se encontra numa organização sonora que se encontra limitado no espaço de tempo. Em outras palavras, o som é um movimento num sentido lato:

E está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva. Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é adotar um enfoque antropológico. A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação, constitui importante plano de análise na antropologia da música. A relação entre som, imagem e movimento é enfocada de forma primordial neste tipo de pesquisa. Aqui a música não é entendida

apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001: 222/3).

A expansão da música desde o período antigo, medieval, clássico, dentre outros, passou por vários movimentos, como o impressionismo, o expressionismo, o dodecafonismo, o serialismo, a música concreta, a poesia-musical, a música eletrônica, a politonalidade, a atonalidade, a tonal, a microtonalidade e algumas influências jazzísticas, dentre outras vertentes. Apresentar outra análise acerca de um objeto estético como a música é entender quais são as possíveis manifestações tanto das crenças, das identidades, quanto cogitar reduzi-la a uma única função, ou ainda expor um efeito que ela poderia exercer sobre o espírito do ser por meio vibração sonora contida numa comoção ou em afetos, ou por uma conexão a um *nous* - mente. O que trazemos são análises subjetivas de exemplos de sons espirituais e de composições instrumentais. Nesse sentido, é preciso ressaltar que composições poéticas que são musicalizadas, cujo o canto:

E uma objetivação mimética: ontologicamente, radical expressão dos afetos. Na letra que substância. O canto se distingue da fala, *in limine*, na medida em que naquele a voz – os sons inarticulados – consubstancia-se ampliada, medrada, tipificada em sua orgânica, a tal ponto que, feita melodia, assume prevalência auditiva sobre o dito (CHASIN, 2008, p.23).

Ainda que essa afirmação de Chasin possa ressoar de forma precoce, a objetividade contida numa letra, cuja substância é preenchida por um Conteúdo sonoro espiritual, acrescenta uma subjetividade. A música é uma arte não-objetiva. Conforme a perspectiva que a compreendemos pelos *Cursos de Estética* de Hegel, sua tarefa enquanto elemento estético sensível é apresentar sua Forma refletida no período histórico a qual pertence. Logo, o som é negado para que possa ser constituído como música, ou seja, ele se realiza conforme a explicação, “consistirá, por isso, em deixar ressoar não a objetividade mesma, mas, ao contrário, o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal” (WERLE *apud* HEGEL, 2015). O *si* mais íntimo é a manifestação "física" do objeto sonoro que saí-de-si, o vazio, para realizar o contato com o espírito subjetivo

de cada ser. Sobre isso, nosso filósofo, segundo Espiña, apresenta uma espécie de tratamento da alma que:

Tem uma transcendência notável, pois se enquadra na discussão de como o sensível e o espiritual se relacionam, que é o que pulsa na base da própria noção de mediação, que flui como uma corrente de sangue por aquele grande corpo vivo que é o espírito (ESPIÑA, 1996, 217-18).

Ela se conecta aos sentidos, ao intelecto com auxílio de uma alma sonora. Em outras palavras, o *si* interior é o condutor pelo qual o Conteúdo musical espiritual transita e, por consequência, realiza-se numa nova forma. O som é um fluxo vibracional pelo qual o trajeto musical percorre até chegar ao seu objeto final. Esse conteúdo é orientado a criar, ou gerar, aquilo que ainda não veio-a-ser real e racional em níveis físicos. Nesse sentido, o som que é uma extensão – vibracional –, emanado do nada, percorre um fluxo infinito até sua realização física nos planos da racionalidade, da interiorização do sensível no curso histórico de múltiplas eras e sociedades. Enquanto ideia, o objeto sonoro poderia ser uma recordação [Erinnerung] daquilo que estaria pré-existente em níveis moleculares nas ondas vibracionais que compõe o Conteúdo espiritual da música, uma vez que:

A negatividade, na qual aqui penetra o material vibrante, é por um lado uma superação do estado espacial, ela mesma novamente superada por meio da reação do corpo, assim a exteriorização desta dupla negação, o som, é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma [*an sich selbst*] (CE, V: III, p. 279).

Não obstante a esse aniquilamento sonoro, temos aqui um momento importante do pensar estético hegeliano. A dupla negação à qual se refere é o ponto exato pelo qual o conteúdo musical sonoro se apresenta simultaneamente, tanto como um conteúdo indeterminado, prático, quanto como um Conteúdo espiritual. Essa possibilidade poderia ser contemplada junto dos sons musicais que “consistem geralmente em espectros complexos, formados por um grande número de constituintes ou parciais, que podem estar harmonicamente relacionados ou não” (CHAGAS, 2013, p.9). Apresentamos um exemplo contemporâneo: a sétima faixa – *Encontre*

– do álbum *Sea Spirits*⁴⁸ de Jesse Manno⁴⁹. Esta faixa tem uma duração de 13 minutos e 20 minutos. Trouxemos essa música para expor um paradigma que explica tanto a negação do som quanto exemplifica a abstração que gera a negação do som. É possível notar no seu primeiro minuto uma modulação sonora que parte de um estado, neutro e segue por um caminho ascendente até o 3º minuto.

No nível somático, tempos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração. A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo, e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do allegro e do vivace (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas) (WISNIK, 1989, p.19).

Durante esse breve início, a música fornece um caleidoscópio de sensações, ao passo que, na elevação do som, reside uma “autoprodução e uma objetividade da alma como alma, uma expressão que está no centro entre a imersão destituída de consciência” (CE, V: III, p.290). Esse estado de destituição é ponto exato da negação, em que ela acontece e brevemente se realiza nos planos além-da-coisa. A partir do 4º minuto, há uma mudança de estado: aquele intenso crescente sonoro deixa de ser algo vivo para se tornar algo que jaz em uma outra negação. Ou seja, mesmo que o som venha a realizar um movimento contrário em si próprio, o que ele encontra é “uma totalidade de diferenças, de oposições, de contradições e de mediações essenciais” (CE, V: III, p.291) que são engendradas na composição para provocar um sentimento na alma, o que pode proporcionar um renascimento do pensamento, de memórias e sensações. Como é sentido e percebido o retorno a si próprio, ou seja, quando a obra musical vai silenciando, o sujeito que a percebe se depara com o:

Meio entre uma existência carente e meramente objetiva e uma representação meramente interior, oferecendo-nos os próprios objetos a partir do interior sem cedê-los para uma outra utilidade, limitando o interesse à abstração da aparência ideal e à visão teórica. Nessa idealidade formal, entretanto, não deve ainda ser o próprio conteúdo o que deve atrair a atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. Por

⁴⁸ Álbum lançado em 2004. Esse álbum é praticamente quase todo instrumental, cuja duração é de 1 hora. Com um som mais melódico, ele também traz elementos balcânicos, indianos e indonésios. Sua instrumentalização é composta por flautas, percussões, alaúdes, bateria, teclado e algumas vozes;

⁴⁹ Jesse Manno é compositor, multi-instrumentalista, produtor e professor em na Universidade de Boulder – Colorado/USA.

outro lado, a música também pode, por meio do sentimento, ser associada aos conteúdos mais elevados do Espírito (MORAIS, 2018, p.16).

Com isso, são apresentadas para a razão formas de pensamentos determinados que são intercambiadas por uma doutrina conceitual que concebe outra forma e outras possibilidades de aplicar uma prática ainda não gerada. Logo, a fundamentação linguística e lógica constitui um novo sentimento sentido e analisado assim como conjecturou nosso filósofo sobre o campo hiperfísico do espírito:

Como se preferia falar no passado, da alma, girava em torno das determinações de substância, simplicidade, imaterialidade - determinações nas quais era colocada na base como sujeito a *representação* do espírito derivada da consciência *empírica* e se perguntava que tipo de predicados concordam com as percepções (CL,V: III, p.262).

Em teoria, a representação do espírito proporciona uma apresentação sobre a lógica que se conecta pelo fundamento filosófico. Dessa forma, ela é firmada como um pilar que sustenta a caminhada dialética cujo sentido se encontra na transposição da imaterialidade lógica. Contrário e anterior a isso, encontra-se em Kant e em sua canônica igreja *A Crítica da Razão Pura* o entendimento de que as determinações sensíveis que a estética é responsável por produzir a sensibilidade a partir de um objeto “estético sensível” que ativa o sentir subjetivo por meio das “faculdades do sujeito”. A música instrumental fornece um conteúdo pré-determinado ao espírito. Com auxílio de uma consciência empírica, são assimilados o progresso e as dissociações possíveis que o som apresenta em variadas tonalidades, bem como suas digievoluções estilísticas musicais.

Em contraponto, podemos observar como o pensar acrescido por algo invisível aos olhos, mas nítido ao sentido do entendimento. Em outras palavras, podemos primeiro apresentar o entendimento crescente que (em si) se associa com um estado imagético memorial que decresce (para si) e, por consequência, apresenta-se em-si-mesmo [an sich selbst] durante o ausentar-de-si, ainda que figure uma projeção de superação, o que permite o desenvolvimento da escala tonal para ”uma concordância mútua mais imediata ou de um desvio e diferença mais essenciais um dia do outro, então também as séries que decorrem destes sons, enquanto sons fundamentais” (CE, V:III, p. 312). A música, então, poderia ser justamente não mais uma “operação da consciência que estabelece uma diferença entre os sons musicais e os sons do

ambiente acústico”? (CHAGAS, 2013, p. 3). Logo, a transposição empreendida sob as bases do empirismo lógico junto com o racionalismo estético no curso teórico estético concebido por Hegel se levanta para ser fruto de toda uma idealização histórica universal, o que representa – mesmo no âmbito da filosofia – um grau conceitual conferido à música para determinadas funções. Desde a formação do caráter de um cidadão, na Antiguidade, segundo os textos de Platão, até a produção de efeitos atrelados à representação e comoção dos afetos, na Renascença e no Século XVII, Hegel parece ir um pouco mais além, salvo o engano e a própria limitação acerca das obras musicais. Ele pondera sobre as instituições racionais que sustentam os:

Sentimentos, pensamentos, a fantasia [**como forma**]⁵⁰ de configurar um mundo por si mesmo pronto de acontecimentos, ações, disposições do ânimo [146] e interrompimentos da paixão, e desenvolve deste modo obras nas quais toda a efetividade, tanto segundo o fenômeno exterior quanto segundo o Conteúdo interior, se torna intuição e representação para nosso sentimento espiritual (CE, V: III, p. 287).

Na verdade, essa concepção é uma derivação superficial da retórica literária, pois a música – quando se trata de conferir a ela funções – teria, no mínimo, aquela função de aproximar o homem de seu criador, como indica, por exemplo, Marin Mersenne em sua *Harmonia Universal* (1644). Além disso, por mais intrincadas que sejam as explicações sobre música em Hegel, no tocante ao conteúdo e à forma, o filósofo a princípio os coloca no plano das ações cotidianas, fazendo bem mais presente e próximo da realidade de todo e qualquer ser humano, de certo modo, desmistificando-a. Assim, ele amplia a forma de expressividade em seu tempo acerca dos sentimentos particulares, uma vez que:

Todas as nuances da alegria, da serenidade, do gracejo, do humor, do clamor e do júbilo da alma, igualmente as gradações da angústia, da aflição, da tristeza, do lamento, do desgosto, da dor, da saudade, etc. E por fim do respeito, da adoração, do amor. Tornam-se a esfera peculiar da expressão musical (CE, V:III, p. 290).

Em sua comparação entre as artes presente no seu sistema estético, a condição da música é posta como uma arte de segundo nível, ainda que, entre as artes particulares, a mesa esteja em paridade com a poesia. No crivo do filósofo, a poesia é o suprasumo da existência do espírito já mencionado. Hegel se utiliza dessa comparação analítica, que, *a priori*, condiciona a expressividade da música e a nega numa exterioridade sonora, isso é, um vazio,

⁵⁰ *Grifo nosso.*

mas preenchido de uma interioridade sensível em sua representação comparativa. Como resultado dessa comparação, a música é definida, ou classificada, como a arte não-espacial, ou ainda, como uma arte temporal, pois não resulta em algo substancial como na arquitetura e na pintura, um elemento concreto, visível e palpável.

Logo, temos a exteriorização em som da música que provoca “uma objetividade que permanece espacial, mas mostra, por meio de sua oscilação livre e destituída de sustentação” (CE,V: III, p. 280). Essa objetividade é pouco discutida, mesmo no âmbito da música de acompanhamento. Ainda assim, podemos considerar, à sua época, como algo inovador, pois ele retira da música o rótulo de servilidade, imposto, de certo modo, por Lutero e outros reformistas, quando afirmam sua autonomia até mesmo com a própria música de acompanhamento (em que, teoricamente, deveria obedecer aos afetos representados ou evocados pelo texto poético ou religioso que lhe servia de “letra”). “Todos esses desenvolvimentos estabeleceram novas identidades sonoras e musicais que diversificaram o campo da música e, ao mesmo tempo, colocaram em xeque o próprio conceito de obra musical” (CHAGAS, 2013, p.4). O som se realiza somente para sua finalidade. Ao ser executado, ele se apresenta no aparente do oculto, isso é, como uma entidade sem corpo, o som é sentido, ouvido e raramente visto.

O som é um “produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão de onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguida de sua reiteração” (WISNIK, 1989, p. 7). Tais pulsões sonoras são atos realizados por uma corrente vibracional emanada seja por voz, seja por um instrumento ou vários deles. Desse modo, o som na via estética hegeliana teria o simples objetivo de brevemente existir para imediatamente deixar de ser o que anteriormente foi.

Em seus Cadernos de Estética, o som não é uma teoria musical propriamente dita. Adotando a concepção musicológica de seu tempo, Hegel considera imprescindível na música três elementos: ritmo, harmonia e melodia. Em seus *Cursos de Estética*, o filósofo faz uma análise hierárquica desses três elementos, mostrando o papel de cada um deles na construção ou composição musical. Como esperado, pela época em que sua estética foi concebida, Hegel dá primazia à melodia. Nota-se, ainda, de modo muito interessante, como ele aponta para a independência da música instrumental – mesmo aquela que é executada como acompanhamento numa peça cantada.

Conforme nos explica Werle (2015), as reflexões de Hegel se baseiam em uma abstração imaterial sobre as *Belas Artes*: “o que caracteriza a peculiaridade do pensamento de Hegel sobre a música é o fato de ele a examinar no interior de um sistema de filosofia da arte”. Devemos considerar – ainda no âmbito estético – a existência de um paradigma conceitual entre *Erinnerung* (recordação) e *Innewerden* (interiorização), conceitos a cujo aprofundamento nos propomos nessa pesquisa. Para um entendimento sobre como se desenvolve o ato da recordação, e como ele está contido em si mesmo por uma interiorização, é necessário o retorno à fenomenologia do espírito. Para entendermos o que Hegel diz sobre *Die Vernunft ist*, a razão é:

Espírito 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 de si mesma. O vir-a-ser do espírito, mostrou-o o movimento imediatamente anterior, no qual o objeto da consciência, - a categoria pura, - se elevou ao conceito da razão (FE II, 1992, p.7).

Diante de tal concepção, Hegel concebe a recordação e a interiorização nos seus cursos de estética como conceitos que fazem parte de todo seu movimento estético, o que não é tão aprofundado no capítulo sobre a música. Para tanto, também é importante entender que a elevação do espírito também pode acontecer com auxílio de uma fonte que ressoe não só apenas como ele menciona no interior do conteúdo musical. Isso porque, em seu método comparativo com as demais artes, ele expressa o vir-a-ser do espírito no mundo, uma vez que a arte é produto único do crivo racional do ser.

Por exemplo, em uma tela, você pode rememorar emoções com ajuda de uma paleta de cores; sua intensidade pode ser representada na dimensão que as cores tomam quando são dispostas na tela. Já a escultura, por associação, pode anunciar uma frieza do objeto estético mármore, a solidez das formas e, por conseguinte, o movimento se encontra imediatamente superado pela consciência. Essa empresa busca outorgar uma autonomia estética para as artes por meio de uma transposição do sensível para a razão objetiva que se eleva ao absoluto. Com isso, Hegel realiza também um movimento de interiorização ao observar e comparar as cinco artes particulares mencionadas anteriormente.

Por interferência de uma estruturação analítico-comparativa entre as cinco artes, o filósofo alemão estrutura seu cânone sobre a arte como “a primeira instância do espírito absoluto que, enquanto totalidade e infinitude, reconcilia o homem com o mundo da finitude (do trabalho, da família, da sociedade civil etc.)” (WERLE, 2015). O modo como é manifestada a recordação a partir da arte, no espírito subjetivo, equivale a uma ideia em sua

forma mais sensível e primordial. Passemos às considerações de Nogueira (2009), no que diz respeito às formas de artes que têm suas realizações no externo:

Desse modo, as artes de configuração externa (material) mais clara seriam também as mais modestas nesse propósito; e aquelas que compartilham a interioridade desincorporada da mente, como a Música, gozam de maior prestígio na filosofia de Hegel. Enquanto as artes visuais criam presenças externas, objetos concretos espaciais, a Música tem a capacidade de suprimir a distância entre quem percebe e aquilo que é percebido. Não consiste, pois, de imagens de coisas externas, mas de um campo de interioridade cujos padrões de tensão e repouso percebidos tornam patente a ascensão dialética da “alma” à liberdade da “ideia” absoluta (NOGUEIRA, 2009, p.9).

A reflexão de Nogueira corrobora com a nossa primeira hipótese, pois se considera que a transição empreendida pelo som pode provocar uma interiorização do conteúdo que se objetiva a encontrar na ideia absoluta. O mesmo não é tão claro ao longo do capítulo sobre a Música. Ainda assim, o ato de recordar ou desvelar algum sentimento ou memória pode ser visto como uma capacidade contida na música ao suprimir um distanciamento entre a sensação que é produzida com quem recebe tal impressão. Por meio desse ato, poderia ser criada uma conexão estética. Nesse caso, tanto os conteúdos indeterminados [Inhalt] quanto os [Gehalt] espirituais. Esse movimento pode ser realizado quando o conceito em-si conduz os sentidos para um encontro como a razão e, por conseguinte, para um voltar-para-si.

Tal ato é feito com o auxílio de uma vibração sonora, seja ela um ritmo, uma harmonia, uma melodia, seja uma música instrumental ou mesmo uma poesia-musical. Logo, ela “vibra de tal modo em si mesmo que cada parte do corpo compacto não apenas modifica o seu lugar, mas também aspira a se recolocar” (CE, V: III, p.279). Em outro plano, tal efeito vibratório fornece bases para que um conteúdo seja desvelado e acessado até onde a razão lógica permite, isto é, o movimento dialético que antecede o processo histórico racional presente na Filosofia pode também ser encontrado, em princípio, na música que representa cada época.

Cogitar como a intenção do som se move dentro das músicas, por meio de um retorno imediato para si, é antes de tudo, um processo de interiorização daquilo que os sentidos conseguem compreender. Isso está representado para Hegel como o pleno desenvolvimento do espírito. Em outras palavras, tomemos o seguinte exemplo: um sujeito realiza o ato de abrir uma porta que se encontra fechada. Antes de ser aberta, acontece outro movimento que antecede o ato de abrir. Esse movimento acontece de forma ordenada no plano da intenção

racional para prosseguir com exteriorização de-si, ou seja, para realizar o ato de abrir. Esse exemplo representa como acontece a sutil existência dos sons no estágio primordial e como se desenvolve a superação pela conexão, isto é, como a consciência entende o que é sentido e recebido do plano imaterial imanente. Há alguma intenção própria do som em conectar-se dentro e fora de-si de se próprio? Uma real forma que poderia apresentar a imaterialidade vazia do som se encontra no exemplo exposto. Nesse caso, a música provocaria o:

Efeito de conduzir a consciência, aprendendo, transformando e movimentando o ânimo e a profundidade ensimesmada do sentimento, assim como a percepção-de-si abstrata associada à autoconsciência dispersa em intuições isoladas e ainda incapaz de prosseguir para considerações intelectuais, como nos casos em que o corpo humano é impelido a movimentar-se e a acompanhar a regulação sonora (MORAIS, 2018, p.17).

Isso significa que enxergar a forma vazia do som é superar a sensação que a audição recebe pela música. É também uma percepção de como autoconsciência filtra sensações de bem-estar. Mas, indo além, poderia expressar uma consciência espiritual que se encontra em uma peça musical, ou numa composição poética-popular. Ainda dentro da subjetividade do som, podemos pensar em outra coisa que acrescente um novo ato que transponha o existir do próprio som.

Avaliamos que, quando a consciência é aferida por um conteúdo musical – seja indeterminado, seja totalmente instrumental ou não, seja espiritual –, ela pode ser transformada por aquele som que entrou em ressonância, e esse ato é levado para dentro da essência subjetiva individual. Por meio daquela transformação, o espírito elementar do sujeito, que antes era uma consciência destituída de significado, agora passa a ser um espírito musical numa nova condição.

Não obstante a essa nova condição, pode-se perceber que a sensação gerou também uma percepção, que, percebendo aquilo que sentia, antes e depois, foi transformada – espiritualmente. Para não soar como contraditório, é importante deixar demonstrado que a música representa para Hegel uma identidade do espírito de uma época, que superou a-si-mesma durante a própria destituição da autonomia do som, ou seja, aconteceu uma:

Separação recíproca temporal de seus momentos, os quais, por isso, tornam-se uma sucessão, revelam, todavia, seu pertencimento recíproco pelo fato de que se apresentam um diante do outro como um

progresso em si mesmo fundamentado e como um decurso essencial de mudança (CE, V: III, p. 314).

Com isso, deparamo-nos com uma síntese gerada com base na unidade essencial que se constitui entre a consciência com a consciência-de-si. Mediante o contato de uma nova sensação, o espírito gerador absoluto é incitado a se mover na direção que as ondas vibracionais conduzem à razão ao entendimento. É possível pensar que isso acontece por causa do acesso ao novo conteúdo espiritual. A partir do movimento, é realizado entre a interiorização do objeto – sonoro instrumental – com a forma estética de uma recordação. Ou seja, o som é primeiro indeterminado; em seguida, ele se reencontra com o outro “*eu abstrato*”, sob possibilidades em que [Erinnerung] não se diferencia tanto mais do [Innewerden].

Em Hegel, isso fica pouco perceptível, pois, para ele, o mundo efetivo que “é dado às naturezas mais elevadas o poder de suportar e vencer em si mesmas a dor da oposição. Se a música deve expressar de acordo com a arte tanto o significado interior como também o sentimento subjetivo do Conteúdo o mais profundo” (CE, V:III, p. 314) acessado pelo espírito de um sujeito consciente da sensibilidade assim, esse eu que se liga ao fio condutor vibracional, segue até onde os limites sensoriais e racionais o permite, a fim de fornecer outras bases para que o processo aconteça com ajuda da interiorização; o Conteúdo espiritual se exterioriza com som. Esse é um processo que abrangente e:

Seleciona informações no ambiente do ruído; reduzimos a complexidade do ruído a um conjunto de parâmetros ao qual atribuímos significado musical. A sensação de altura, que é talvez a mais determinante para definir a musicalidade de um som, está associada primordialmente à nossa capacidade de quantificar temporalmente o fenômeno sonoro em termos de vibrações periódicas – as frequências – e vibrações aperiódicas, que associamos ao ruído (CHAGAS, 2013, p.7).

Em seguida, a sensação – *Empfindung* – conduz à essência ao transportar-si na música. Logo, o som é o fim último da musicalidade que se encontra duplamente com interiorização e com a recordação, como também se realiza por intermédio do conteúdo que traz em-si-mesmo. Durante a execução de uma música instrumental, quantas vezes for necessário, acontece a percepção de que, independentemente, a arte “exerce em geral sobre nós. A potência peculiar da música é uma potência elementar, isto é, ela reside no elemento do som no qual se move” (CE, V: III, p, 293). A partir dessa dupla negação, o movimento do som é realizado e suas

ondas vibracionais são interiorizadas por consequência da exteriorização que foi negada em si, ou seja, o fim em si mesmo permite que o som provoque ou ative uma recordação de um possível evento passado que é:

Em certo sentido uma internalização do evento: por assim dizer, o evento está em mim e não a alguma distância de mim no espaço e no tempo. Mas, para recordar um evento, eu devo, na época do evento, tê-lo internalizado e adquirido uma lembrança dele que pode ser mais tarde lembrada [...]. Assim, Hegel considera que *Erinnerung* não é primordialmente recordação, mas a internalização de uma intuição sensória como uma imagem; a imagem é abstraída da posição espaço-temporal concreta da intuição e a ela se confere um lugar na inteligência (a qual tem seu próprio espaço e tempo subjetivo) (INWOOD, 1997, p.220-21).

Portanto, checaremos nossa segunda hipótese a partir do plano espiritual que supera a ideia de espírito subjetivo, o que permitiria gerar um outro conhecimento dentro de conteúdo musical contido em composições instrumentais. Desperta-nos a atenção o tratamento dado por Hegel ao formalismo musical e à "imaterialidade" do elemento sonoro. Nesse caso, é preciso ter em mente que Hegel atribui um significado à música, segundo o qual ela pode ser definida como a manifestação do "conteúdo espiritual", no interior do contexto do "sistema das artes", em que a música exerce um papel próprio, que é a manifestação do conteúdo espiritual.

Entendemos que a superação da dialética se depara com alguns obstáculos profundos, dentre eles: a determinação que a lógica concebe, a universalidade da razão, uma metafísica canonizada no espírito absoluto, a sistematização das artes enquanto movimento sociais, históricos, filosóficos e quiçá religioso. Todavia, por se tratar de uma leitura cuja exposição é interpretativa e hipotética, podemos pensar qual é a amplitude de uma tarefa como essa cogitada por nós. Buscamos com tal análise contemplar outros entendimentos sobre as sensações contidas num tópico abstrato, que se encontra em uma secular e canônica filosofia estética. Contudo, a música é uma efetivação que se relaciona com tais movimentos hipotéticos na medida em que a questão mais importante aqui não é a comprovação das hipóteses, mas sim as possíveis relações que acontecem “entre os sons no seu aspecto elementar e fundamental, mas sim no que lhe é essencial (*wesentlich*) para Hegel, enquanto atividade artística”. (RAPOSO, 2019, p.91).

Uma vez que possivelmente tal Conteúdo seja “mais profundo ou em geral uma expressão mais plena de alma” (CE, V:III, p. 293), para acessá-lo ou revelá-lo, em vista disso,

no âmbito da interioridade subjetiva, *o fio condutor vibracional* realiza a ponte que liga e dá sustentação para que algo seja criado e acessado. Em decorrência disso, Hegel não justifica ou adentra no caráter problemático que uma música exclusivamente voltada ao desenvolvimento moral ou formal poderia trazer ao seu tempo. De certo, ele considerou que tal música necessariamente implicaria em uma abdicação do conteúdo espiritual. Logo, nosso filósofo não só pondera uma elementar ideia sobre som, como também associa uma dimensão em que o ressoar pode encontrar uma subjetividade plena. Então, o som:

Escorre – *ou deve escorrer* – vida anímica (ainda que da música pura esta dimane *necessariamente* em pulso mais abstrato, ou mesmo rarefeito, numa indeterminação predominante). Vida anímica que, *esfera própria da composição*, na e pela melodia se substantifica. Melodia que, *garra mimética* da música, alma *in sonu*, não deve ser confundida com pura sonoridade, mas se atualiza enquanto melodia se carregada de humanidade, de afetos; se mimeticamente ativa (CHASIN, 2008, p.26).

Percebido esse objeto durante o ato de interiorizar, a “consciência-de-si” se transforma e se percebe recordando ou acessando uma recordação [Erinnerung] que não era revisitada por haver uma ausência que estimulasse ou, nesse caso, impulsionasse uma sensação [Empfindung]. Com base naquela negação contida no ato sensível, seria gerado um novo conteúdo. Para tanto, antes de prosseguirmos com as possibilidades do conteúdo musical, agora como conteúdo espiritual recordar-se do que é interiorizado, é necessário levar em consideração como a forma sonora atua sob os sentidos que percebem a partir da sensação [Empfindung] das múltiplas formas de sentir as inúmeras sensações contidas numa música instrumental e, por conseguinte, como ela é assimilada. Uma vez que sua essência precede todo e qualquer entendimento imediato, deparamo-nos aqui com uma diferença ulterior que consiste no entendimento que se tem sobre a subjetividade e como ela se encerra no objeto sonoro. Nesse caso, a percepção sensível da música é expressamente associada ao som em questão. Logo, “a música abandona o elemento da forma e sua visibilidade intuitiva” (CE, V: III p,279). Assim, entendemos que a sensação é uma via por meio da qual a interiorização acontece no primeiro momento que a música é reproduzida, como confirma Raposo:

Aparece a sensação, a subjetividade que de momento se expande, o eu que se mantém nessas determinidades abstratas. Se falamos, por exemplo, de tristeza, medo e serenidade, tais são sensações. Há ali um conteúdo. Na medida em que eu o tenho em relação com a minha subjetividade, eu sinto esse conteúdo. Enquanto eu suportar essa perda

ou a trago em geral à subjetividade, a sensação é produzida. A sensação é somente sempre o revestimento do conteúdo, na medida em que ele se torna relativo à minha subjetividade. E essa é a esfera que de momento é reivindicada pela música (Raposo *apud* Hotho, 2019, p.41).

A menção de Raposo nos mostra que a questão sobre o conteúdo em Hegel compreende determinidades cujas sensações produzem outras realidades pelas quais o espírito objetivo realiza uma associação entre conteúdo, recordação e interiorização. Ambas necessitam de um objeto sonoro para que aconteça tal estímulo. As sensações, assim definidas como sentimentos ou emoções para Raposo, refletem como a concepção hegeliana se contrapõe a concepções musicais posteriores a de seu tempo, algumas das quais deixam de considerar o próprio conteúdo musical. Todavia, os elementos – *tempo, compasso, ritmo, melodia e harmonia* – constituem a sonoridade do som dentro das suas especificidades particulares e permitem que o efeito da música possa sair-de-si-mesma para alcançar outra realidade substancial. Isso acontece porque a subdivisão sonora realizada é:

Dividida em doze semitons iguais – as “notas” musicais. O intervalo de oitava ocorre quando as frequências estão em proporção de 2 para 1. Ou seja, a oitava estabelece uma relação de similaridade que permite identificar as mesmas “notas” em diferentes registros do contínuo sonoro. Outras escalas – como as de cinco sons, sete sons, etc. – são usadas em músicas de diferentes culturas e civilizações (CHAGAS, 2013, p.7).

As escalas podem ser consideradas como caminhos pelos quais a sonoridade transita, isto é, por onde o som segue para ser aniquilado, quando uma peça musical é reproduzida. A música que é ouvida no instante já deixa de sê-la imediatamente quando é executada. Já os intervalos podem ser associados como direcionamentos do *Conteúdo*, pois é a partir deles que o sentimento é conduzido dentro de um ritmo e harmonia, de modo que o receptor possa – a contento – captar a onda sonora que “é um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo). Isso quer dizer que, no caso do som, um sinal nunca está só: ele é a marca de uma programação, irradiação de frequência” (WISNIK, 1989, p.19). Essa brevidade sonora que foi conduzida por um fio condutor desenvolve transformações no interior do indivíduo que podem gerar algo novo, assim como também pode não provocar nada. Nesse caso, há de se considerar que o grau de evolução que o espírito subjetivo se encontra deve ser ponderado, porque a conexão com uma vibração mais sutil pressupõe que houve uma ressonância entre o som com o sujeito.

Capítulo IV: Possibilidades de Interiorização e Recordação

“A solidão é como um nome que se esquece
Como um homem que envelhece, sem viver o que sonhou
É como um trânsito em plena madrugada
É um poeta na calçada que ninguém escutou”

Solidões
Oswaldo Montenegro

Diante do exposto, pensar e observar como Hegel conduz sua teoria acerca da concepção musical é refletir sobre como a música deve executar em caráter essencial, sua objetivação. Evoca-se uma musicalidade por meio do instrumental que serve para contemplação e realização de algo que supera o “vazio da música” provocando no sujeito um princípio fundamental, a liberdade. Conseqüentemente, os sons são em si mesmos, nas palavras de nosso filósofo, “uma totalidade de diferenças, que podem se dividir e se unir nas espécies mais diversas de sintonias imediatas, de oposições, de contradições e de mediações essenciais” (CE, V:III, p. 291). Ainda que os sons expressem possíveis unificações ou contradições, a sua transposição é realizada quando encontra um organismo real que pensa, ou seja, quando é reproduzido e acessado por outro ser-aí. Essa internalização constitui “conteúdo e a expressão espiritual” (CE, V:III, p.289), que, como tarefa particular e exclusiva do som, é vital, porque, sem o contato com um único indivíduo sua existência, não se conclui. De acordo com o musicólogo americano Alan P. Merriam (1923-1980), em seu livro *The Antropology of Music*, de 1964:

A música é um fenômeno exclusivamente humano que existe apenas em termos de interação social; que é feita por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento aprendido. Ela não existe e não pode existir de si para si mesma; sempre deve haver seres humanos fazendo algo para produzi-la. Em suma, a música não pode ser definida apenas como um fenômeno sonoro, pois envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização particular exige a participação social de pessoas que decidem o que pode e o que não pode ser. (MERRIAM, 1964, p. 27)⁵¹.

Ao considerar a música como um fenômeno essencial do ser humano, Merriam, além de concordar com Hegel no quesito fenômeno, ele também demonstra o campo pelo qual a *sonoridade* presente no fenômeno se realiza tanto no espírito objetivo quanto na formação social de uma cultura. Seguindo por esse caminho, no que tange à questão histórica, à estética da música e à modernidade, ambas desenvolvem uma relação entre a subjetividade do espírito com a objetividade moderna.

Dessa forma, encontramos em música possibilidades de conexão que transpõem e conecta o interior sensível entre vários períodos de tempo que são apreensíveis. Logo, o objeto íntimo em si mesmo é outra "negação de si, na medida em que este agora, tão logo ele é, se

⁵¹ Tradução nossa.

suprime para um outro agora, desse modo, apresenta sua atividade negativa” (CE, V: III, p. 294). Na exposição de tal atividade, acontece a negação que é também suprimida por uma virada na estética hegeliana. Em vista disso, encontramos na onda sonora a superação da negação que antes era pressuposta em si mesmo como uma atividade imediatamente exteriorizada que fornece ao Conteúdo espiritual, um agente que conduz a interiorização do sentir, não mais como uma possibilidade que se transforma em teoria estética. Contudo:

Os sons musicais são objetos culturais pelo fato de se oporem aos ruídos da natureza. A rede interna, ou natural, é reiterada por uma segunda rede interna, ainda mais natural: a dos “ritmos viscerais”. Consequentemente, a música articula a mediação entre natureza e cultura no interior de sua própria linguagem, tornando-se uma espécie de hiper-mediação (CHAGAS, 2013, p.16).

Por intermédio da mediação, é possível, no âmbito da vibração que foi interiorizada pelos sentidos, acessar ou revelar algo que antes estava dormente. Essa é uma das funções da linguagem musical: trazer a luz dos sentidos a realização do que estava só predisposto. Nesse ínterim, é também possível pensar que uma emoção distinta pode surgir por meio de um timbre tanto *agudo, baixo, meso*, quanto contralto ou grave. A voz, enquanto condutor do som, é também um instrumento pelo qual o som se apresenta, ressoa e alcança a interioridade do ser.

A vocalização do som é um mecanismo estético que, por ressonância, externaliza os sentimentos que se encontram interiorizados no espírito dos múltiplos sujeitos. Ela também permite que o canto aconteça em razão de se enquadrar como instrumento musical. Essas aplicações dos variados significados e atribuições do uso da voz pode ser pensada como uma continuidade da expressão que se expressa em sensação. Cerca disso encontramos um posicionamento sobre como a música desperta conexões empíricas pela sensação no Caderno de Heimann, do curso de 1828-29⁵²:

A música ativa [erregt] a sensação, mas ela se torna bela ao ser trazida para uma relação determinada, e o som é feito objeto; o som elaborado é a melodia, a modificação na exteriorização natural. A sensação permanece por trás; mas o som é formado por uma série de sons.

⁵² Hegel, G.W.F. **Vorlesungen zur Ästhetik**: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, p.153.

Que dão continuidade ao entendimento sobre os “sons singulares” (CE, V: III, p.31). Com isso, podemos entender que, ao tornar-se “bela”, a música se apresenta como um objeto da arte estética filosófica. Isso também permite aquela conexão que mais adiante veremos em Kurle (2016) sobre o “dissonante e o consonante” com o fragmento anterior, em Chagas, como uma ação utilizada na forma de se expressar a linguagem. Desse modo, o sujeito também está “vinculado a fatores diversos, não necessariamente linguísticos – situação, personalidade, ambiente cultural e social, etc. A língua é primordialmente um conceito, um repertório de possibilidades visto do exterior” (2013, p.11). Ou seja, encontra-se na linguagem um *Conteúdo* que é expresso à medida que é executado o canto em alguns casos. Assim, a voz age também como um condutor que atua como um instrumento. Logo, as primeiras vozes originaram as:

Primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que ditavam estes ou aquelas [...]. Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum (ROUSSEAU, 1978, p. 192)⁵³

Diante dessa expansão, temos outra forma sonora que também deixa de ser o que inicialmente foi, para gerar ou acessar um novo sentimento, imagem ou memória. Isso acontece mediante a intensidade da vibração que é manifestada pelo timbre. Desse modo, as infinitudes sonoras se expressam fazendo uso de uma linguagem verbal e não verbal. Nesse caso, encontramos nas óperas a influência que o som carrega ideias de sentimento de uma época e transmite para todos que estejam presentes contemplando, ou que tenham contato com a *vibração* que é ressoada.

Como ilustração, encontramos nos andamentos mais lentos, como o *Adágio*, cujo exemplo ilustrativo encontramos no primeiro movimento da *Sonata ao Luar* – sonata para piano n.º 14, Op. 27 n.º 2 de Ludwig van Beethoven. Há um sentimento densificado, carregado por uma intensidade obscura que reflete uma imersão em algo longínquo dentro do ser que sente. O mesmo pode se dar em um andamento *allegro*, cujos movimentos são mais rápidos, por exemplo: o primeiro movimento do concerto para violino *Primavera, d'As Quatro Estações* de Antonio Vivaldi. Ele expressa em toda sua execução o aroma doce de um jardim florido, ou

⁵³ ROUSSEAU, J.J. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução de Lourdes Santos Machado: Os Pensadores. São Paulo: ed. Abril, 1978.

mesmo a alegria dos primeiros raios do sol numa manhã. Tais exemplos e suas análises constituem e acrescentam nossas possíveis interpretações.

Evocar tais sensações em músicas abstratas é um arduo trabalho. Contudo, a sonoridade que está além do compositor pode ser observada como possíveis canalizações do espírito. Esses acessos são, em primazia, a realização de algo que ultrapassa a formalização de um simples conteúdo estético. É algo de ordem primeira no campo das esferas superiores à própria razão imanente, melhor dito, às possibilidades que o som pode contemplar como uma possível representação de um *Ente Superior*. Contudo, não são quaisquer sons, mas sim aqueles que vibram nas mais elevadas sintonias, que ressoam no mais longínquo de cada ser e que são essenciais ao espírito. Por meio de harmonias, melodias e ritmos, é possível conduzir um sentimento, uma emoção pré-determinada na psique ou descobrir uma recordação. No entanto, nosso filósofo em seus estudos estéticos não contempla tais conjecturas. Assim, para ele, o som:

E sua figuração se tornam de um modo completamente diferente, um elemento primeiramente *feito* pela arte e pela expressão meramente artística, [...]. Nesta automatização, a música alcança particularmente um caráter arquetônico quando, despreendida da expressão do ânimo, executa por si mesma uma construção musical de sons conforme as leis (CE, V:III, p. 282).

A musicalidade apresentada – em-si – por leis necessita de uma linguagem para ser transmitida, pois, do contrário, o que já é rarefeito e sem corpo fica mais incognoscível de ser acessado. Todavia, em função de seu caráter arquetônico, ela é um símbolo que tem liberdade própria para proporcionar uma superação da dialética através do seu conteúdo que é preenchido por uma intencionalidade. A principal significação é a condução e elevação do espírito subjetivo a níveis superiores do entendimento, quiçá metafísicos, assim como gerar alegria e prazer a contento.

O som que é conduzido por meio do fio condutor, que liga o objeto invisível à exteriorização do espírito do ouvinte. Logo, o *Conteúdo* musical está sempre indicando alguma coisa e, ao mesmo tempo, ocultando as suas reais intenções. Esse possível aspecto mítico fornece uma intencionalidade ao conteúdo musical que, por sua vez, relaciona-se com a interpretação, a execução e a realização da linguagem musical. De acordo com Moraes, o som possui dois movimentos de negação, que se mostram:

Em primeiro lugar, como negação do movimento corporal oscilatório em sua Forma espacial, aprendido, já no âmbito de relação entre consciência e música, como configuração da duração temporal da sucessão de suas oscilações, segundo a qual se definem as diversas frequências como notas musicais definidas. E, em segundo lugar, transitando ao âmbito da estruturação formal da música, a partir do qual se constitui a sua unidade totalizante, onde o movimento de negação se mostra como negação da autonomia dos elementos em movimento de sucessividade, fazendo com que o verdadeiro significado destes elementos seja revelado a partir do reconhecimento da relação que estabelecem uns com os outros, de modo que cada elemento singular se fixa como único ao mesmo tempo em que estabelece conexões quantitativas com outros elementos (MORAIS, 2018, p.73-74).

No entendimento de Moraes, o som segue sua forma espacial como mediador, que realiza uma intermediação entre a consciência com a música, para, em seguida, percorrer uma estrutura pré-estabelecida na Forma espacial. Essa estrutura estabelece o efeito que a música provoca. Antes, contudo, ela se encontra negada de acordo, porque o movimento não aconteceu. Quando o som passa a ser executado, ele encontra o seu destino final que é ser ouvido e interiorizado.

No entanto, é importante considerar que o reino dos sons não serve apenas para uma simples designação, pois pode, nesse caso, “chegar a ser um modo de configuração que permite à sua própria Forma, como configuração sonora [Tongebilde] ricamente artística, tornar-se sua finalidade essencial” (CE, V:III, p.286). Se a finalidade dos sons permite que a sonoridade seja algo além do essencial, é possível inferir, por conseguinte, que o som também seja uma espécie chave que destranca sensações e recordações, que reproduz sentimentos e afetos distintos antes. De acordo com as considerações de Mário Rodrigues Videira Junior (2009), a música é caracterizada como:

Uma linguagem elevada, capaz de traduzir a linguagem do entendimento em linguagem dos sentimentos e, dessa forma, capaz não apenas de agir sobre as paixões do ouvinte, mas de trazer à tona o inefável, de expressar de maneira imediata aquilo que está além do poder de expressão das palavras. Aliás, a superioridade da música enquanto linguagem é tão grande, que esta lhe parece ser o modo mais adequado de expressar de maneira clara mesmo aquelas idéias que, por meio da linguagem das palavras, só se poderiam ser expressas de maneira obscura e confusa (VIDEIRA, 2009, p. 49).

Corroborando com nossa segunda hipótese, Videira, em sua tese de doutoramento, trabalha sobre a linguagem do inefável na música no romantismo alemão. Por intermédio da passagem mencionada anteriormente, podemos refletir que a linguagem musical é algo tão sutil quanto denso. No entanto, a essência de tal linguagem reside no fato de que a música busca transmitir. No que tange ao movimento empreendido pela exteriorização do conceito, é possível observar a sua condição de modo imediato.

No entanto, expor sua natureza não acontece pela dialética ou por uma fenomenologia: “O movimento dialético da substância através da causalidade e da interação é, portanto, a gênese imediata do conceito por meio do qual seu *dever* é apresentado” (CL, V: III, p. 38). Se a gênese é imediata, a própria superação do movimento dialético, que é constante, pode ser considerada por uma substância que é-em-si-mesma uma Natureza desprovida de limite, forma, tamanho, não possui cor, gosto, cheiro e, ainda assim, é limitada com ajuda da razão que realiza a negação redutora, para ser apenas o que si-É. Explicar a totalidade por silogismos é possível, com auxílio da limitada lógica também. No entanto, o que encontramos é uma outra ação negativa, pois não se reduz àquilo que sempre está-sendo.

O que é possível de se perceber por interferência das ondas sonoras que carregam e desenvolvem a música clássica e romântica é um acesso a uma cientificação do próprio sujeito – enquanto espírito subjetivo – através do elemento estético daquele período. Isso também pode ser observado em músicas contemporâneas que elevam o indivíduo a planos imateriais, os *spirit sounds*. Esse exemplo de sons espirituais não é oriundo do período clássico do nosso velho filósofo.

Contudo, as discussões, bem como as possibilidades tanto de uma ou mais recordações quanto da forma como os sentidos realizam ou acessam à interiorização do *Conteúdo* musical à luz da Estética hegeliana, permite-nos conjecturar hipotéticas análises e desenvolver outros problemas. Expandir as proposições musicais na estética hegeliana é projetar sem desconsiderar o próprio classicismo alemão a outro campo histórico objetivo em que a música é posta como:

Forma de expressão racional e histórica, tendo sua configuração uma construção histórico-racional que se transforma com o tempo, e que passa por modificações progressivas que, em certos momentos significam rupturas com os sistemas anteriores *por conta do próprio esgotamento do sistema anterior* (KURLE, 2016, p. 122).

Uma vez que, no campo da hipótese, pensar e trazer outros elementos sonoros contemporâneos para ilustrar factíveis argumentos sobre é pôr em teste uma teoria de mais de cem anos, ainda que tal empresa se apresente de forma audaciosa – a música –, com o tempo, passa e passará por incontáveis transformações consoante ao pensamento de Kurle. O que se encontra entre a historicidade em transformação e autonomia musical é um importante ponto que entra em ressonância com nossa primeira e segunda hipótese, respectivamente; fundamentamos nossas análises na ideia de que ambas apresentam sobre o tema uma retomada, assim como uma ruptura entre a teoria de Robert Fludd sobre os efeitos provocados pelo som ao longo da formação do espírito humano. Sobre isso, ele atesta que:

O espírito se forma das vozes intermediárias ou graus agudos, a qual se relaciona em sua sinfonia tanto com as superagudas ou supracelestes, como com as graves ou correspondentes aos elementos. Finalmente, o corpo humano é como o órgão ou instrumento de toda a harmonia humana, o grau mais baixo de cuja melodia, ou som grave, é produzido naquele elemento sutil do qual nascem a alma sensível e a capacidade natural. E o espírito, ao ser pulsado, faz soar certa harmonia para os ouvidos da razão (FLUDD, 2020, p. 335).

Ainda que essa teoria pertença ao período medieval, um dos últimos expoentes neoplatonismo, Robert Fludd, pensa o som na história do seu próprio tempo e deixa um caminho para que aconteça a superação, conforme Kurle explica sobre o esgotamento. A música já não é mais tratada como uma *mimese* da Natureza. O som do espírito absoluto é um infinito ressoar, cuja auto-referência se realiza na corporeidade do ser, por intermédio de uma ligação vibracional que o conecta a planos imateriais superiores à própria razão subjetiva. Essa possibilidade que postulamos entre os conceitos de recordação [Erinnerung] e interiorização [Innewerden] por meio do som e do conteúdo de uma música instrumental é uma forma de se pensar em outro possível esgotamento do sistema anterior?

Tal indagação se depara com algo além-de-si, algo primordial. A força do conteúdo musical vibra em ressonante conexão com a interiorização das sensações acionadas pelo ritmo, harmonia, melodia e tempo, gerando uma sintonia que se encontra contida em músicas tanto clássicas – período do nosso velho filósofo, quanto em *spirit sounds* – músicas contemporâneas. Logo, uma vibração que produz “uma melodia aguda [...] proporciona a todo o corpo tons de

vida ou sons vivificantes” (FLUDD, 2020, p.335) também fornece ao *espírito densificado*⁵⁴ um acesso inicial a novos planos de consciência. Sobre tais frequências, Wisnik acrescenta que:

O ritmo alfa, pulsação situada no coração da música (como linha divisória e ponto de referência implícito entre a ordem das durações e a das alturas), seria o nosso diapasão temporal, o ponto de afinação do ritmo humano frente a todas as escalas rítmicas do universo, e que determinaria em parte o alcance do que nos é perceptível e imperceptível (WISNIK, 1989, p 23).

Diante da variação e do alcance que o som percorre a preenche, é possível inferir que a vibração rítmica contida na musicalidade pode proporcionar determinados acessos a formas de afetos, emoções ou mesmo recordações. Visando tal possibilidade, temos no tempo sonoro uma dupla realização do ser. Primeiro, “uma vez que é o tempo e não a espacialidade como tal que fornece o elemento essencial” (CE, V: III, p.294), para expandir o acesso a novas formas, tanto para o entendimento quanto para a interiorização do saber-sentir.

Com isso, os véus da ignorância começam a ser retirados. Segundo, o tempo do som acessa a existência real do espírito. Assim, o conteúdo é “um sentimento pleno de espírito para o ânimo, e a expressão, a alma desse conteúdo **encontra-se**⁵⁵ nos sons” (CE, V: III, p. 295). Dessa forma, o elemento *essencial* que permeia a sonoridade musical de uma composição instrumental, de uma peça musical ou mesmo de uma poesia-cantada, encontra sua conexão tanto na totalidade do som quanto na expressão de uma lógica. Isso, em Hegel, encontra-se de forma imanente ao:

Processo histórico com a ideia de autonomia, não enquanto autonomia absoluta do indivíduo, mas autonomia do processo do *Geist* enquanto processo do desenvolvimento deste *logos* mesmo, desde o nível da natureza até o nível das relações humanas intersubjetivas, sociais e culturais (KURLE, 2016, p. 126).

⁵⁴ Espírito densificado é posto por nós para exemplificar aquele sujeito que não saiu da condição comum, dos baixos padrões vibratórios. Isto é, ele se encontra como um mineral dentro da Natureza, sem estrutura sensível, no que diz respeito em saber como reconhecer no outro uma extensão de si-próprio, sem uma razão lógica e bem formada, assim como sem uma conexão espiritual. Assim, tal espírito densificado encontra a superação deste estado com auxílio consciente da busca por uma Filosofia, pela Música e a Arte. Em face disso, a superação acontece, sua forma de agir e de pensar conduz até o seu ânimo uma evolução intelectual, socialmente coletiva e amplamente compartilhada com seus semelhantes.

⁵⁵ *Grifo nosso.*

Seguindo nessa linha de entendimento, podemos observar que a razão, ao se abstrair-de-si-mesma, encontra uma fundamentação lógica tanto na filosofia, quanto na arte, na música, assim como na própria religião⁵⁶. Isso nos permite entender a dimensão das relações entre os indivíduos dentro de suas respectivas culturas, crenças e sociedades. Assim, nós percebemos a real amplitude do pensamento hegeliano que se encontra encerrado no seu arcabouço dialético-lógico-racional contido em sua *Filosofia da História*, em sua *Ciência da Lógica*, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, nas *Lições sobre a filosofia da religião*, assim como nos *Cursos de Estética*.

No tocante à estética de seu tempo, subentende-se um autodesenvolvimento com base na propedêutica conceitual em que o objeto artístico realiza, exterioriza e interioriza os princípios filosóficos, históricos e estético-religiosos pelos quais acontece às relações entre os seres humanos. Portanto, foi idealizado o Geist daquele período cuja associação se entrelaça com um tempo *religere*: “onipresente e, ao mesmo tempo, evanescente” (PINTO, 2001, Introdução). Ou seja, tanto o Geist quanto o som não se rendem facilmente a um raciocínio acostumado com uma configuração logicamente estruturadas nos conceitos.

Nesse sentido, o som, enquanto elemento primordial que provoca o sentir durante a realização do conteúdo musical de variados períodos de tempo, pode ser pensado como uma característica fundamental da manifestação do absoluto cuja unificação entre sujeito e objeto se encontram numa espécie de religião estética arte que contém essencialmente:

⁵⁶ O indivíduo que se encontra ligado tanto a uma religião, quanto a algum sistema político, cultural, artístico, musical, econômico, ou espiritualmente religioso só passa a viver livre, de fato, da manipulação das forças que são desencadeadas quando a selvageria do homem-político se encontra totalmente superada com o entendimento da realidade objetiva no próprio tempo. Assim, a certeza que constitui a real liberdade conduz também a razão ao interior do princípio que identifica o eu como eu. Contudo, podemos pensar como consequência dessa superação outras possibilidades que permitem a consciência de sua época se realizar e ser livre. Todavia, há outra forma do vir-a-ser superar as inoportunas intervenções sistêmicas, com ajuda da arte, da poesia e especificamente da música. De acordo com Taylor, “a religião da arte, por conseguinte, termina com o triunfo do consciente de si, cuja certeza de si o torna senhor de todas as suas investigações; toda universalidade retorna a ele, e ele não reconhece nenhuma essência fora de si mesmo. [...] O problema básico nessa fase, como quer que seja descrito, é que o ser humano alcançou a certeza de si, mas só à custa do recolhimento em si mesmo. Porém, visto que o ser humano enquanto *Geist* deve ter uma corporificação exterior para existir, a certeza de si que não é expressa em formas sociais e políticas exteriores não tem nenhum valor” (p. 234-235). TAYLOR, C. **Hegel: sistema, método e estrutura**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014.

A determinação da subjetividade ou da forma infinita que é igual a substância. Essa subjetividade – nós podemos nomear isso saber, conhecer, inteligência pura, essa subjetividade e a forma infinita, essa elasticidade infinita da substância que se separa em si mesma e se faz a si mesma objeto; o conteúdo e orgânico porque é essa subjetividade substancial infinita que se faz objeto e conteúdo. Nessa oposição, um lado é nomeado finito e o outro lado infinito. Se o lado infinito, Deus como espírito, permanece no além, se ele não existe como espírito vivo em sua comunidade, está ele mesmo somente na determinação unilateral como objeto. (*LFR* III, p. 103; *VuPR* III, p. 105)⁵⁷.

Temos nessa explanação o encontro que ancora nossas investidas sobre as possibilidades do conteúdo musical à luz da Estética hegeliana, uma vez que a determinação de uma substância infinita se encontra na subjetividade finita. Nesse encontro, acontece outro entendimento que se move em harmonia com o espírito autônomo dentro de uma racionalidade musical. Logo, é por meio do som que também é possível determinar a forma como uma consciência infinita se apresenta no plano racional, quer por sensação, quer por uma interiorização do que foi sentido, quer em recordação acessada em si mesma.

No entanto, novamente, deparamo-nos com a questão onde a negação do som primeiro acontece porque ele não se encontra em planos físicos; segundo, pois sua materialização no entendimento é posta como uma breve duração do momento de sua existência. Podemos entender que a música para Hegel é uma constante superação de si mesma. Sua análise das artes plásticas, em específico da música de seu tempo, não gera oportunidades de novas proposições tais como apresentamos até aqui. Ainda que as sonatas dialéticas do seu tempo contenham uma associação intencional, é pertinente observar como se desenvolve como está:

Exploração tonal vive seu momento de balanceamento, em que a tensão mobilizada pelo maquinismo da linguagem encontra resposta à altura nos procedimentos resolutivos que lhes correspondem. A música é cerimonializada através de simetrias frásticas, contrastes ponderados, figurações do equilíbrio, assim como de suspensões e rupturas (WISNIK, 1989, p.153).

⁵⁷ Utilizamos a tradução francesa e a original em alemão respectivamente neste trabalho dissertativo, de modo que ambas as menções são fontes da tradução que fizemos para o português. Sobre a obra *Lições sobre a filosofia da religião* de Hegel. **Leçons sur La philosophie de La religion: troisième partie la religion accomplie**. Traduction, presentation Et analyse par Pierre Garniron. Paris: PUF, 2004. **Vorlesung über die Philosophie der Religion. Teil 3. Die vollendete Religion**. Neu hrsg. Von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner, 1995.

Esse encontro com a substância tonal da música do período clássico se expressa na exegética concepção de Videira acerca da “autonomia”, assim como ressoa com uma “tonalidade da razão” de Kurle. É pertinente entender que conceito da própria linguagem música se liga a uma espécie de religião da música. Podemos entender essa religião como parte do sistema em que Hegel, dotado de subjetividade e objetividade, expõe o próprio espírito subjetivo da arte musical do seu tempo, o que contempla o Espírito Absoluto.

Nesse entendimento, temos outra característica fundamental do absoluto como unificação de sujeito e objeto, ou seja, o objeto da música também se entende com o sujeito real. Nesse ínterim, nossas argumentações apontam para possíveis diferenças – caso exista – entre recordação [*Erinnerung*] e interiorização [*Innewerden*]. Elas são pensadas consoante às nomeações dos saberes expressos em conceitos que almejam explicar o que pode ser sentido, interiorizado ou recordado. No campo da teoria estética hegeliana, nossas conjecturas se apoiam, portanto, nos factíveis desdobramentos que os conceitos supracitados trazem, pois ambos acionam novos entendimentos.

Assim, a música pode ser considerada como uma arte que é interiorizada na alma “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 espacial⁵⁸” (SANGUINETTI, 2012, p. 596). Essa distinção entre “arte da alma” com a superação espacial das barreiras pela imaterialidade do som marca dois caminhos por onde o conteúdo musical pode seguir: primeiro, enquanto método da arte que preenche o espírito do ser; segundo, como um ente/organismo vivo que transcende a barreira do próprio conceito, pois o som, para Hegel, é “uma existência autônoma, em si mesma pronta” (CE, V:III, p. 297). Mediante essa autocefalia sonora, buscamos conjecturar razoáveis argumentos entre a recordação gerada por uma arte de alma com uma universalidade conceitual à luz de uma sólida teoria estética.

Na concepção da estética hegeliana, *Innewerden* tem o significado de interiorização ou de “aperceber-se de”, um conceito pouco expandido na teoria estética de Hegel. Com base, argumentamos sobre nossa segunda hipótese apresentada neste trabalho, ao discorrermos sobre

⁵⁸ Tradução nossa: *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*

uma análise contemporânea indutiva do segundo capítulo sobre *A música*. Ainda que a arte musical esteja somente posta como uma ciência estética nos Cursos de Estética, é salutar observar como as eventuais conexões entre a linguagem sonora e os signos estéticos corroboram para uma nova dimensão interdisciplinar entre uma teoria secular com a autonomia do presente *cronus*. Isso acontece dentro da própria universalização dos conceitos estéticos.

Nessa situação, o pilar que sustenta tal contingente é o som. Contudo, o som musical “se apresenta como algo que se relaciona com outros sons, como uma articulação do som (como tal articulação, também aparece na linguagem, mas na linguagem, o som é signo de uma representação, não se refere diretamente para si mesmo)” (ESPIÑA, 1996, p. 252). Logo, estamos refletindo sobre a possibilidade de acontecer uma transposição do movimento dialético presente no som da interiorização [Innewerden]. Isso é, haveria alguma forma ou método que permitisse uma aplicabilidade do conceito na percepção de uma consciência-de-si que se realiza?

Considerando que essa possível passagem de um conceito abstrato fechado em si próprio para uma realidade empírica possa conter outros desdobramentos dialéticos que gerem uma ruptura com a historicidade universal da razão. Pensamos que a ação contida na recordação [Erinnerung] se encontra também vinculada ao conteúdo indeterminado (Inhalt), que é conduzido por um fio condutor que leva até o indivíduo o acesso ao Conteúdo (Gehalt) - espiritual. Fundamentados nessa conexão, podemos cogitar que o conceito de recordação poderia ser gerado também por intermédio de um conteúdo indeterminado ou com auxílio de um outro *Conteúdo* musical espiritual.

Ele poderia ser concebido por um movimento externo separado do conceito teórico. De acordo com Kurle, a metafísica da música se relaciona e se justifica “entre o que é consonante ou dissonante - e isto está ao nível da percepção. Mas a própria ideia de percepção deve estar fundamentada em uma ideia que se justifica no âmbito da ontologia ou metafísica” (KURLE, 2016, p. 126). Pensamos que a percepção pode “apontar o norte” por onde a sensação se encontra com uma auto-superação de si mesma para, então, reencontrar na interiorização do som uma ideia ou uma memória, ou uma recordação que consta contida no interior do conteúdo musical espiritual abstrato.

Nosso objetivo é investigar como a recordação é empreendida com base em uma ideia que, ainda de acordo com Hegel, “não encontrou a Forma em si mesma e permanece assim

apenas numa luta e aspiração por ela” (CE, V:I, p.91) até onde o alcance dessa recordação é diferente da interiorização, já que pressupomos sua existência como uma manifestação contida numa consciência espiritual. As reflexões sobre os *Cadernos de Estética* não contemplam de modo específico essa possível diferenciação, embora contribuam para análises entre Música e Filosofia, o que justifica este trabalho.

A recepção do objeto sonoro, isto é, do som, é em princípio igual em todos que dispõem de um aparelho auditivo funcional. De acordo com Ibaney Chasin (2008), “o som musical carrega em si a alma humana, ou mais rigorosamente, *sensifica o sentir*, de modo que a arte dos sons, se esfera estética consubstanciada, não se atualiza ou pode se atualizar como mera sonoridade”. O conteúdo espiritual contido no esvaziamento do som pode ser acessado quando ele é expresso e reproduzido por um sentimento, por uma sensação impressa que não é captada em sua totalidade pelos sentidos.

Essa sensação pode ser realizada e encontrada no conteúdo musical [*Gehalt*] espiritual. “Embora ainda sensível, seu material progride para uma subjetividade e particularização ainda mais profundas. O estabelecimento ideal do sensível pela música deve ser procurado no fato de que ela supera igualmente a indiferente separação do espaço”. (CE, V:I, p. 100). Por isso, consideramos que o conteúdo espiritual estaria contido no conteúdo musical não só como uma representação, mas também como um fundamento real e sensível.

Nosso filósofo nos fala que “não devemos cultivar nenhuma opinião sem gosto sobre a onipotência da música como tal, da qual escritores antigos, profanos ou sagrados, nos relatam tantas histórias fabulosas” (CE, V:III, p.295). Ainda que apreciemos a sua colocação, a subjetividade galgada e expressa no som fornece padrões sociais, mentais e espirituais que, a depender do “*cliente*”, gera uma edificação do espírito a níveis transcendentais em si próprios, ou densificam e acorrentam o ânimo em profundas e abissais negações, tornando-o temporariamente – enquanto reside no plano real – escravo de si mesmo.

A real potência do som está contida na intenção que nutre a ideia do compositor, do músico e do ouvinte, pois ambos precisam mutuamente uns dos outros, para que o objeto sonoramente criado passe a ser acessado e interiorizado por um outro ser-aí que ouve. De certa maneira, a dimensão das ondas sonoras age também como diálogos que favorecem o entendimento entre as extremidades do micro com o macro, ou seja:

Os sons exprimem semelhanças e diferenças na medida em que põe em jogo a complexidade da onda sonora. É o diálogo dessas complexidades que engendra as músicas. As músicas só são possíveis por causa das correspondências e desigualdades no interior dos pulsos. Todos os parâmetros são modos de uma mesma coisa: vibrações, séries intervaladas de atritos, ruídos respirantes que projetam ondas (WISNIK, 1989, p 26).

O ritmo é a justa medida que separa as ondas sonoras que são expressas numa Sonata, por exemplo, a No. 8 Op. 13 (*Pathétique*) de Beethoven. Essa é a primeira sonata para piano de Beethoven que possui uma introdução lenta, um sombrio grave, na qual as figuras da tragédia se apresentam no palco. Esse Grave se torna então parte intrínseca do movimento. Essa configuração induz ao ouvinte momentos de apreensão, intensidade, mistério e certo suspense. Com efeito, sobre o discurso da música, Fubini (2008) diz que uma interpretação da música é “uma tentativa de revelar o seu significado e as interpretações são infinitas, no sentido de nunca esgotarem o que a música pode sugerir” (p. 32).

Contudo, ainda que as conjecturas não esgotem as possibilidades de interpretar a música, podemos entender que o entendimento é um oceano por onde os músicos navegam, acessam e criam mais conhecimentos musicais: “cada som é uma existência autônoma, em si mesma pronta, que todavia nem se articula para a unidade viva como a forma animal ou humana e se recolhe subjetivamente como um ele particular” (CE, V: III, p. 297). Diferentemente de como um indivíduo sem erudição musical pode compreender a sensação que o som gera em si mesmo, é possível também provocar a ativação da recordação tanto em níveis básicos quanto em abstratos. Entre as configurações humana a mais alta e verdadeira pode se considerar a arte:

Porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável. Com isso se rejeita o princípio da imitação da natureza na arte, a respeito do qual nenhum entendimento é possível com um oposição tão abstrata; enquanto o [ser] natural for tomado apenas em sua exterioridade, não como forma natural rica-de-sentido, característica e significando o espírito" (HEGEL, 2011, III: 342)

Mas também como forma de conhecimento que pode ser desde uma simples nota, até uma harmonia universal que permite o acesso a outros entendimentos, conjecturas, emoções, afetos ou recordações. A liberdade por onde segue a música não é seguida pelas demais artes, ainda que nosso filósofo não ateste isso. Em contraposição, acreditamos que a verdadeira identidade do espírito subjetivo pode ser encontrada com auxílio da preferência musical.

Considerações Finais

“Valorizar e reconhecer
O que existe ai dentro de você
Presença e confiança
Oferecer o que tu tem de melhor
Abrir as portas do teu coração
Para transcender o medo da ilusão

Constrói o teu próprio universo
Confia no que já ta dando certo
E o que não foi, não era mesmo para ser
Mas o que vem depois entrega e agradece
Você pode se surpreender!

Deixa a vida acontecer
Não é preciso controlar
É só respirar e reconhecer
O que respeita a integridade do teu ser”

Festa da Vida

Compositores: Arnaldo Herrera, Marcos Carvalho & Niní Gallón

No tocante ao que foi exposto nos capítulos I, II, III e IV, encontramos nesta análise uma interpretação possível de ser confrontada diante de uma linguagem que atribui a relação com os meios e como acontece a expressão do conteúdo musical. Foi apresentado um caráter expositivo da música enquanto objeto estético de uma ciência filosófica. Em específico, há os possíveis distanciamentos e os encontros dos conceitos de recordação [Erinnerung] e interiorização [Innewerden]. Entendemos que o som é a formalização essencial pela qual a conexão é operada dentro dos exemplos de sonatas, músicas e composições poéticas-populares que apresentamos para ilustrar nossa leitura sobre a Música em Hegel.

De um lado, a música pode ser *de acompanhamento*, como já vimos anteriormente, quando, a saber, seu conteúdo espiritual não é apenas apreendido na interioridade abstrata de seu significado ou como sentimento subjetivo, e sim penetra no movimento musical tal como já foi desenvolvido pela representação e apreendido em palavras (CE, V:III, p.319)

Por outro lado, o conteúdo espiritual pode ser um agente que transforma aquilo que nele mesmo se encontra sob a forma de signos. Ainda que Hegel não conceba tal possibilidade, encontramos nas teses de Kurle (2016) e Videira (2009) pressupostos que acrescentam, em nossas análises sobre o conteúdo espiritual musical contido na Estética hegeliana, uma fundamentação sólida para balizarmos a amplitude que o próprio conceito realiza de si próprio.

Assim, o primeiro comentador contempla o que a música atonal traz em si mesma como uma exteriorização da própria incomensurabilidade do seu conceito, e o segundo traz a linguagem do inefável como uma expansão da teoria estética musicológica do período romancista alemão. Logo, o conceito, nas palavras de Hegel, é posto como “absolutamente infinito, incondicionado e livre” (CL, V:III, p. 66). Dessa forma, os conteúdos [Inhalt] e [Gehalt] se encontram naquilo que os seus respectivos significados atestam dentro da estética. Ainda assim, a própria incondicionalidade permite uma observação direcionada a outras percepções e associações.

Com efeito, nossa primeira hipótese checou a possibilidade de um conteúdo teórico musical criar um acesso para uma recordação, ou mesmo um sentimento. Dentro do que apresentamos como argumentação, a música em si mesma proporciona “gatilhos mentais” de ideias que se conectam com o próprio som. Assim, o som “em geral apresenta imediatamente, aliás, um aspecto óbvio: o seu ser como som puro, que há de desaparecer permanentemente” (ESPIÑA, 1996, p. 252)⁵⁹. É nesse esvair que acontece o possível acesso à recordação. Uma vez terminada a execução do som, fica um ressoar da ideia no espírito e na razão do sujeito.

Podemos entender que lógica abstrata dialética, tal como um maestro, rege todo o seu sistema, inclusive a música. Dentro dessas articulações, percebemos que a harmonia, melodia e o ritmo agem no interno de sua sistemática teoria estética, no caso, a música. Ambas são apresentadas dentro das próprias leis do tempo e espaço. Com isso, o conteúdo, “segundo sua determinidade mais precisa, é trazido diante da representação e não continua mais pertencente ao sentimento indeterminado” (CE, V:III, p.320). É nesse momento que contemplamos uma possível superação do próprio movimento dialético realizado pelo som que se encontra negado, porque, segundo a determinidade, a representação expressa aquilo que não está mais contido no sentimento, enquanto negação do objeto sonoro. O primeiro ato se encontra em condição já de superar aquele acontecimento.

⁵⁹ Tradução nossa.

Podemos entender melhor essa condição quando referidamente questionamos a realidade exterior do fenômeno som e sua interioridade abstrata por meio da linguagem, a qual dispomos como forma de expressar e encontrar outras possibilidades que também deem conta de compreender como o conteúdo musical expresso em teoria entra em associação como uma extensão do sentir, da intuição, da paixão que se manifesta:

Por meio da espécie de seu decurso simples ou complicado, de sua incoerência e fragmentação inquietas ou de seu fluir silencioso, transbordar e tempestuosa. Pois, segundo todos estes lados, o interior deve transparecer na exposição linguística exterior e determinar o caráter dela (CE, V: IV, p 57)

Esse caráter, em Hegel, expressa a idealização de como os sentimentos podem ser associados com outros elementos estéticos. No respectivo fragmento, a construção é sugerida para o discurso poético. Todavia, o discurso abstrato musical pode ser contemplado dentro dessa regra por se tratar de um meio por onde as sensações são externalizadas. Sob várias formas musicais, o Conteúdo espiritual contempla um campo hipotético que, em nossas associações, é responsável também por romper as barreiras da linguagem.

Com isso, a linguagem sonora que acessa o espírito subjetivo poderia provocar, a depender da melodia, novas formas sensíveis de sensações, uma vez que a arte “e suas transformações não apenas expressam novas formas intuitivas de ver o mundo, como também a transformação desta forma intuitiva expressa ela mesma uma transformação cultural, que tem seus reflexos no nível do pensamento e na configuração geral do *Geist*” (KURLE, 2016, p. 230-40). Não obstante a transformação cultural, entendemos que a dimensão teórica estética do velho Hegel se encontra no interior de si-mesmo [Selbst]. Como método de acesso, buscamos ao longo de nossas análises checar tanto nos cadernos Hotho e Heimann como a sensação é expressada na caracterização geral da música.

Podemos, por fim, concluir que os escritos teóricos estéticos de Hegel apontam que o conteúdo musical “ressoa para si mesmo interior, em favor do qual a música⁶⁰” se conecta com o ânimo do ser. Com o auxílio, desse ato acontece um acesso que liga as emoções, afetos a uma recordação [Erinnerung] acessada no interior espírito subjetivo, ainda que, no campo da ideia, Hegel recoloca o sensível como outra relação que se conecta ao espírito. No que tange à questão kantiana, ele não concebe como o limite entre as sensações, que são dadas ao

⁶⁰ CE, V:III, p.321

entendimento como método de fornecer conhecimento. Porém, como sua manifestação, acontece a percepção do absoluto que é apresentada dentro da obra de arte. Nesse caso, a música se apresenta em Hegel como um Conteúdo determinado que, “na medida em que ela prende o ânimo a um conteúdo particular, ocupa o mesmo nele e move e preenche o sentimento neste círculo⁶¹”. Nesse instante, é importante considerar que as sensações compõem o sentido mais elevado e verdadeiramente interno da [Empfindung]. É por isso que o conteúdo se liga ao espírito.

Concluimos também que a interiorização [Innewerden] daquilo que se apresenta para a consciência acontece em concordância a uma dialética musical onde a “certeza sensível” com auxílio da percepção chega a um pensamento que primeiro se afasta do sujeito provocando um estranhamento, para em seguida realizar uma conexão entre o sujeito com “Universal incondicionado⁶²”. Esses pensamentos universais se encontram tanto na criação do som, quanto no suprassumo da ideia de Absoluto. Logo, o entendimento pode ser contemplado dentro da dialética do som que conduz conteúdo musical até o espírito.

Esse conteúdo que se encontra no espírito do som, que aqui entendemos como o espírito da arte. Entendemos que o conteúdo musical se apresenta primeiro ao compositor, segundo ao entendimento do sujeito que o recebe. Por consequência disso, acontece uma conexão que ressoa e apresenta as sensações que o espírito possivelmente já experienciou. Desta forma, essa relação entre sujeito, música e conteúdo pode ser vista como um conceito simbólico que é capaz de assimilar e expressar um significado para além do que pensou Hegel, onde a música instrumental, de acompanhamento ou poética-popular passa a produzir não mais só o movimento histórico de cada época, todavia ela traz a luz do tempo a própria identidade espiritual daquele grupo. Esse princípio de identidade fornece a razão subjetiva um entendimento autêntico ora mais raso, ora mais profundo tanto de si-próprio quanto do próprio Espírito da música. Logo, as possibilidades que foram cogitadas até aqui não irão contemplar toda a dimensão hiperfísica dos sons espirituais, entretanto foi apontado outras possíveis reflexões sobre como os efeitos conduzidos por um fio vibracional pode provocar dentro de um conteúdo musical estético artístico uma sensação, uma percepção, uma memória de um período histórico.

⁶¹ ibidem

⁶² FE, § 132, p.106

REFERÊNCIAS

Básica:

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética. Volume I**; 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).

_____. **Cursos de Estética. Volume II**; 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, 2000 – (clássicos; 18).

_____. **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).

_____. **Ciência da Lógica: 3. A Doutrina do Conceito**. Tradução Christian G. Iber, Federico Orsini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

_____. **Phänomenologie Des Geistes**. Tradução de Paulo Menezes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Menezes. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**. Trad.: Paulo Menezes e Pe. José Machado. São Paulo: Edições Loyola, volume I: A ciência da Lógica, 2021; volume II: A Filosofia da Natureza, 1997; volume III: A Filosofia do Espírito, 1995.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio (três volumes)**. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. **Vorlesung über die Philosophie der Religion. Teil 3. Die vollendete Religion**. Neu hrsg. Von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner, 1995.

_____. **Leçons sur La philosophie de La religion: troisième partie la religion accomplie**. Traduction, presentation Et analyse par Pierre Garniron. Paris: PUF, 2004.

_____. **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.

Complementar:

ARISTÓTELES. **Poética**, I, 1.447 a. Tradução de Francisco Samaranch. In: Obras. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1973.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília, Editora da UnB, 1997, p.227.

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, n° 125, Jun./2012, p. 195-229. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2012000100010>. Acesso em 14 jun. 2021.

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 abr de 2021.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHASIN, I. **Música e Mímesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical**. VERINOTIO, Revista on-line de educação e ciências humanas, Publicação semestral – ISSN 1981-061X [n. 9 \(2008\): Edição N°9: Edição especial em homenagem a J. Chasin](#). Acesso em 1º abr. 2022.

Caderno de Hotho: HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Kunst** (1823). Nachschrift v. Hotho. Hsg v. A. Gethmann-Siefert (Bd. 2 Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte). Hamburg: Meiner, 1998.

DAHLHAUS, C. **Die Idee der absoluten Musik**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994, p.12.

_____. **Estética musical**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

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.

FLUDD, R. **O Templo da música: sobre a música mundana (cósmica): sobre a harmonia do homem interno e externo; Sobre a prática da música composta para a alma**; org e trd Carin Zwilling, Leonel Maciel Filho. 1. ed. Editora Polar, São Paulo, 2020.

HAN, BYUNG-CHUL. **Bom entretenimento: uma desconstrução da história da paixão ocidental**; tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

INWOOD, M. **Dicionário Hegel**. Trad.: A. Cabral. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1997.

JÚNIOR, I.L, de A. **A experiência musical e a interpretação simbólico-transcendental a partir de Ernst Cassirer e Susanne Langer**. Griot : Revista de Filosofia, Amargosa – BA, v.19, n.3, p.230-246, outubro, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.31977/griofi.v19i3.1224>
Acesso 01 Jul de 2022

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujao. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 2013.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music**, Evanston, Northwestern University Press. 1964.

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.

NOGUEIRA, M. **Da Ideia à experiência da Música**. Revista Claves n.º 7 - Maio de 2009 (p. 7 a 22). Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/about>. Acesso em 22 jun de 2022.

PINTO, T. de O. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. In Revista de Antropologia. São Paulo, USP, v. 44, n.1, 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>. Acesso em 10 jul de 2022.

QUADRIVIUM: **As quatro artes liberais clássicas da aritmética, da geometria, da música e da cosmologia**/ John Martineau (org.); trad Jussara Trindade de Almeida. – São Paulo: É Realizações, 2014.

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: 1º nov. 2020.

RATEAU. P. **A tese leibniziana do melhor dos mundos possíveis**. Revista ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol 21, nº 1, 2017, p. 45-65. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/16230>. Acesso em 27 de jun de 2022.

REZENDE. C.C. **O momento hegeliano da estética: a auto-superação da arte**. Revista Kínesis, Vol. I, nº 01, Março-2009, p.12-21. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4289>. Acesso em 22 de jun de 2022

SAFATLE, V. **Nietzsche e a ironia em música.** In: **Cadernos Nietzscheanos.** São Paulo: Ed. GEN, n. 21, 2006.

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.

WERLE, AM. **Notas sobre a filosofia da música.** In: **Revista Música.** (pp. 91-101), 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/114703>>. Acesso em: 30 out. 2020.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas.** 2. ed. São Paulo - Companhia das Letras, 1989.

XIV Revista da Semana Acadêmica do Programa de Pós- Graduação em Filosofia da PUCRS/ André Luiz Neiva, Jair Tauchen, Jerônimo Milone (Orgs.) – Porto Alegre: EDIPUCRS; Editora Fi, 2015. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanafilosofia/index.html>. Acesso em: 15 ago. 2021.