

Reginaldo Rodrigues Raposo

Bolsista FAPESP e mestrando no departamento de filosofia da Universidade de São Paulo

A realização está sempre diferenciada de mim. A realização é em sua natureza exterior, espacial e, portanto, ainda diferente da interioridade do eu. Na música, porém, essa diferenciação é cessada. O eu não é mais diferenciado do eu sensível, os sons progridem no meu interior mais profundo (caderno de Hotho, 1823)¹

Na música, por outro lado, eu sou inteiramente levado, eu não mais um “eu” ante um objeto, não mais me tomo por mim mesmo, meu “eu” é inteiramente compreendido nesse exprimir (caderno de Heimann, 1828/29)

Como se sabe, Hegel, durante a década de 20 do século XIX, apresentou em Berlim os célebres Cursos de Estética, que foram depois postumamente reunidos através do esforço de alguns de seus participantes, cujos cadernos se tornaram preciosas fontes a respeito do tema. Os cadernos de alunos dos cursos de estética ministrados por Hegel em Berlim² contribuem para o esclarecimento não apenas da repercussão das considerações hegelianas – na música em particular podemos sublinhar o caráter decisivo de sua contribuição na posterior disputa em torno ao chamado “formalismo musical”, e assim, no âmbito da nascente musicologia -, mas igualmente da célebre versão chamada “Edição Hotho”³, que por vezes - para além das críticas e desautorizações no que se refere à fidelidade ao pensamento hegeliano - se toma como a Estética de Hegel por excelência. Os trechos selecionados acima foram retirados de seções dedicadas à música enquanto arte particular em dois desses cadernos – o primeiro do caderno do próprio Hotho (diferente da Edição Hotho), do curso de verão de 1823, e o segundo, do caderno de Heimann, do curso de inverno de 1828/29. Ambos tratam de um tema bastante discutido no âmbito do debate musical da época – a questão da sensibilidade e da materialidade

¹ Todos os trechos citados dos cadernos de alunos são traduções nossas e ainda não foram publicadas.

² Hegel também apresentou um curso de estética em Heidelberg em 1818. Ao todo foram 5 cursos (1818, 1820-21, 1823, 1826 e 1828-29).

³ Organizada, editada e publicada em 1835 por esse aluno (Heinrich Gustav Hotho) a partir de seus próprios cadernos, de manuscritos de Hegel e cadernos de outros alunos.

dessa arte tão fugidia neste sentido. Se é verdade que Hegel determina o lugar da música em sua sistematização estética ao lado da poesia e da pintura (na sequência desta), muito isso tem a ver com o fato de que uma obra musical – destituída materialmente de “consistência” (HEGEL, 2014, III: 278) - carece de uma “objetividade” capaz de mediar a relação espiritual que cabe à arte enquanto um dos momentos do espírito absoluto⁴. “O que lhe falta é justamente o configurar-se a si objetivamente” (HEGEL, 2014, III: 280). O problemático caráter de obra da arte sonora⁵ lhe confere algumas peculiaridades, em particular no pensamento hegeliano, as quais pretendemos discutir. O lugar da música no discurso do filósofo é, portanto, o lugar de uma carência, de uma negatividade portadora de um movimento de retraimento do elemento sensível na subjetividade (HEGEL, 2014, III: 278), uma vez que, diferentemente da pintura, a música já não possui um objeto que se anteponha ao “eu”, ou seja, não há nela uma obra tal que seja capaz de reunir numa exterioridade a expressão (interior, mnemônica etc) do anseio artístico, como uma pintura num quadro exposta.

Mas mesmo assim há, evidentemente, por fugidia que seja, uma “materialidade musical” - um tipo particular de exterioridade que possui suas próprias determinações, isto é, suas regras a partir das quais se estabelece na música, como em qualquer forma de arte, uma doutrina (*Lehre*), e, posteriormente, uma artesanaria (*Künstlichkeit*). “Esse tipo de exteriorização é o som. E é da natureza do som negar sua exterioridade. Trata-se de uma exteriorização imediatamente subjetiva, ou seja, a exteriorização abstrata - o som enquanto som” (Hotho, 1823). Trata-se, para usar a terminologia dos cadernos, de uma realização (*Erfüllung*), mas uma realização que logo se dissipa na efemeridade de sua própria natureza, assim como das formas ressoantes trabalhadas pela artesanaria musical. Afinal, a música também é som, ou “reside no elemento do som” (HEGEL, 2014, III: 293). A natureza dessa realização (abstrata), ligada à possibilidade de um “conteúdo eminentemente musical” como quererão mais tarde os formalistas⁶, entra em questão na medida em que Hegel atribui a essa “não diferenciação” (da realização exterior e do eu interior) uma característica inteiramente peculiar à música e a nenhuma outra arte das que

⁴ A arte, assim como a religião e a filosofia, assume para Hegel uma espécie de dom gnosiológico, ao ser indicada como o primeiro momento do assim chamado “espírito absoluto” – a “suprema realização do espírito” (TAYLOR, 2014: 503) em si mesmo, que se eleva ainda à suprema realização do espírito na Terra, o Estado. Trata-se do espírito que na arte começa a se tornar consciente de si mesmo mais próximo de sua forma verdadeira, no elemento mais próprio dele – no pensamento.

⁵ Como colocou o musicólogo alemão do século XX, Carl Dahlhaus.

⁶ Segundo eles, justamente contra o que eles mesmo denominam de “escola hegeliana” (HANSLICK, 2002: 16).

até então tratou em seus cursos. Onde não há a precisa separação entre o “eu” e o objeto artístico, aquele é também “inteiramente compreendido nesse exprimir”, assim como toda sua determinação (subjativa).

A memória, a recordação (*Erinnerung*) é um elemento subjetivo em constante consideração no discurso musical hegeliano que tanto aparece nos cadernos de alunos quanto repetidamente na edição Hotho, assim como o que o filósofo denomina de sensação (*Empfindung*) – conceitos de cuja complexidade já tivemos a oportunidade de tratar em outras ocasiões⁷. Tais são formulações que também se encontram na primeira parte do terceiro volume da Enciclopédia das Ciências Filosóficas, seção esta, como se é de esperar, dedicada ao espírito subjetivo. Se na pintura, enquanto arte romântica (assim como a música e a poesia), o apelo à subjetividade – conforme cabe a uma arte romântica - se faz a partir dos objetos de devoção religiosa, em seguida do interesse das luminosidades independentes, e finalmente do espírito particular das comunidades, como quer Hegel (HEGEL, 2014, III: 208 e 209), na música esse apelo recai no abstrato de determinações mais impalpáveis como “as relações abstratas dos sons” (Hotho, 1823) – algo quase completamente diferente e aparentemente destituído de um conteúdo, como Hegel mesmo coloca. De um lado, tem-se uma interioridade destituída de objeto a que Hegel se refere como o “aspecto formal da música” (HEGEL, 2014, III: 280) sem complemento de um conteúdo de intuições e representações distinguidas, e, de outro, “as diferenças determinadas nas quais se desdobram e se medeiam os sons musicais e suas figurações, em parte no que diz respeito à sua duração temporal, em parte em relação às diferenças qualitativas de seu ressoar real” (HEGEL, 2014, III: 281). Algo do tom dessas relações consta também nos cadernos, embora Hegel reiteradamente se assuma, tocante a esse assunto, ser pouco versado. Vejamos o que Hegel diz a esse respeito nos cadernos nos dois cursos aqui centralmente abordados:

A determinação elementar do som concerne ao físico, à relação objetiva do som, abstraído da subjetividade. Nisso consiste a harmonia; a determinidade harmônica está de acordo com a determinidade física. Isso se baseia nas relações numéricas, trata-se

⁷ Pelo mesmo motivo, também não é nossa intenção discutir a peculiaridade dos elementos musicais diferenciados por Hegel, cada qual atendendo a aspectos importantes na coerência do projeto sistemático hegeliano: a medida temporal, compasso e ritmo; a harmonia; a melodia – esta última com algum destaque pelo fato do debate pré-musicológico tê-la abordado de maneira mais ou menos próxima e, por vezes, surpreendentemente convergente com Hegel, como podemos evidenciar no trecho a seguir. “Mas a melodia, para falar com Krüger, é o “ponto crucial”, a vida, a primeira figura artística do reino dos sons, a que se liga toda a ulterior determinidade, toda a apreensão do conteúdo” (HANSLICK, 2002: 88).

então de uma determinidade mecânica. O soar é então o vibrar de um corpo elástico extenso [*eines elastischen Körpers einer Länge*]. Cordas e colunas de ar têm uma extensão, que pode oscilar. Importa então também a espessura da coluna de ar; e depois a tensão. Pitágoras fez essa descoberta dos três elementos. Importa saber se a extensão faz mais ou menos oscilações. Se ela é mais extensa, então a oscilação é maior. Uma oscilação faz a oitava. 5 oscilações ou 4 oscilações da fundamental fazem a terça. Se a oscilação é 3:2, então surge a quinta, e 4:3 perfaz a quarta. O entendimento dos números determina assim a sensação do ouvido (Heimann, 1828/29)

Na harmonia surge uma outra distinção. Esta é também condicionada por relações numéricas. O som é movimento oscilante. A igualdade de tempo é para o compasso o essencial, já no harmônico o é a oscilação no mesmo tempo. O maior ou menor número de oscilações produz o que há de determinado no som. A oitava, por exemplo, oscila o dobro de vezes de sua fundamental. A determinação objetiva [da relação] dos sons entre si se baseia em relações numéricas. Nessas relações surgem sons fundamentais, que correspondem a relações numéricas simples: a fundamental, a terça e a quinta originam a tríade harmônica. O harmônico reduz-se ao mecânico. (Hotho, 1823)

Vê-se claramente o lugar que elemento eminentemente musical - como colocam os musicólogos - ocupa no discurso filosófico hegeliano acerca dessa arte particular. Uma vez que esse tema aparece e reaparece tanto nos cadernos quanto na Edição Hotho, não seria equivocado afirmar (e reafirmar) que o filósofo “pouco versado”, portanto, não se furta a debater as questões mais intrínsecas à arte sonora capazes mais tarde de lhe conferir autonomia discursiva justamente a partir da recusa musicológica do expediente “metafísico” e “subjetivista” hegeliano⁸. Nesse sentido, Hegel forneceria argumentos para os críticos de seu próprio intento filosófico e sistemático. Para além dessa

⁸ É certo, no entanto, que a autonomia musical pregada por Eduard Hanslick (1825-1904) e seus seguidores não diz respeito tão diretamente aos fundamentos de uma teoria harmônica consolidada desde Rameau (quem Hanslick não se esquivava de criticar), mas sim às chamadas “formas musicais” correntes na música instrumental. Porém, a presunção de um “belo musical” autônomo a partir de uma concepção formal historicamente reconhecida na música instrumental mais de uma vez tomou como pressuposição, para a gramática musical, “limites (...) de modo algum estreitos, mas sim estritamente estabelecidos” como uma “linguagem sublimada” (HANSLICK, 2002: 57); sendo esta quase que eminentemente humana (“produto do espírito humano” – (HANSLICK, 2002: 88), e ligada à natureza somente através do ritmo (sem harmonia ou melodia) – “somente vibrações de ar não mensuráveis” (HANSLICK, 2002: 89) – como o “único elemento musical primigênio na natureza” (Idem).

contradição, que é patente quando se lida com todo o debate pré-musicológico envolvido nessas questões, se, num caminho inverso ao que Hegel possivelmente assumiu em seus cursos, perguntarmos agora pela interioridade, pelo expediente “subjetivista” hegeliano, que se parecia a essa exterioridade numérica e quase intangível dos sons, novamente encontramos respostas, ou ao menos pistas delas, nas páginas dos cadernos:

No que afeta a música, 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 suporto 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. (Hotho, 1823)

Entre a suposta “frieza” das relações numéricas que condicionam as musicais, e o discurso também musical que atribui à sensação (*Empfindung*), ao “sentir” desse conteúdo, um “expandir” da subjetividade, algo de muito sutil há de ser considerado. “Eu me refiro à discussão de Hegel sobre a conexão essencial entre a organização temporal da música e a estruturação da subjetividade no tempo” (JOHNSON, 1991: 159). Com efeito, de um lado, “Hegel diz expressamente que a música ativa o eu” (JOHNSON, 1991: 160)⁹ e, de outro, é justamente o tempo que constitui no som o âmbito do negativo e toda determinação numérica das relações musicais se apresenta antes de tudo no tempo. Vale considerar assim dois lados do tempo nos textos hegeliano: de um lado, um tempo “natural” de um agora que não se distingue na infinitude de eventos finitos, e, de outro, o tempo principalmente das dimensões distinguidas entre passado e futuro – “necessárias apenas na representação subjetiva, na recordação e no temor ou esperança” (HEGEL, 1997: 58). Os instantes a se suprimir uns aos outros, assim como as notas de uma melodia monódica que se esvai em seu existir fluido, nos fazem compreender que o tempo “não é o coexistir positivo tal como o espaço, e sim, ao contrário, é a exterioridade negativa” (HEGEL, 2014, III: 300). Da mesma forma, a retomada de seções musicais, a expectativa gerada por uma semicadência ou a surpresa e frustração causadas por interrupções e modulações bruscas e violentas nos dão a impressão de que toda exteriorização de alguma

⁹ O verbo conjugado *activates* foi a opção da tradução inglesa de *erregt* do original: HEGEL, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Tradução de T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 906.

regulação musical contribui para o retraimento subjetivo que caberia à música entre as artes tidas românticas. Novamente comparando a arte sonora à arte pictórica, ao revisar o espírito subjetivo da Enciclopédia, notamos que “à vista, enquanto é o sentido da identidade sem interioridade, contrapõe-se o ouvido, enquanto é o sentido da pura interioridade do [ser] corpóreo” (HEGEL, 2011, III: 98), e ele continua – “assim como a vista se refere ao espaço que se tornou físico – à luz -, o ouvido se refere ao tempo que se tornou físico, ao som” (Idem). Portanto, tendo o tempo como algo em comum, estabelece-se um contínuo, uma “não diferenciação” (para retomarmos a epígrafe), entre o que seriam relações musicais do ponto de vista formal e o âmbito mais profundo da sensação, que como tal possui “um conteúdo, (...) [pois] o som como mero som é destituído de conteúdo” (HEGEL, 2002, III: 296).

Para Hegel, isso justifica outro elemento importante no âmbito do apropriado tratamento musical – a repetição. Rigorosamente, ela nos previne da indiferença (ou indiferenciação) natural, ela “nos livra desse exterior vazio; no interior do qual eu mesmo me reconheço” (Heimann, 1828/29), ela contribui na determinação de algo que a princípio não passaria de uma sequência ruidosa. Para o filósofo - como um exemplo caricato¹⁰, é bem verdade - o compasso é antes de tudo necessário, pois através dele “são criados regimes iguais [*gleiche Bewegungen*] de sons” (Hotho, 1823) indispensáveis para o estabelecimento de uma unidade na variedade de sons que concorrem à seleção de qualquer compreensão. Essa unidade é justamente uma identidade do entendimento, “pois os sons existem no tempo, e, para o tempo, o elemento regulador é a equidade do entendimento” (Hotho, 1823). O mesmo acontece no âmbito da diversidade dos sons concomitantes, como vimos acima, no que se refere ao número de oscilações, das relações harmônicas mais simples às mais complexas, numa hierarquização capaz de fornecer ao entendimento sistematizações musicais sofisticadas e complexas. Assim, se por um lado, o harmônico reduz-se ao mecânico, e “essas relações fundamentais perfazem a base fundamental, a lei da necessidade, que deve seguir sustentando” (Hotho, 1823), por outro, a unidade dessas relações de igualdade corresponde ao entendimento, e “a igualdade é um retorno interior” (Heimann, 1828/29). Mais do que isso, não há compasso no mundo natural, “o entendimento viola a natureza” (Heimann, 1828/29), e, no exterior, ele é sua

¹⁰ Talvez leitores demasiadamente rigorosos e ciosos de precisão nas referências musicais de Hegel não tenham se atentado para o fato de se tratar de uma preleção oral, onde possivelmente a caricatura cumpriria (musicalmente, diga-se de passagem) uma função retórica em seu discurso.

uniformidade. Música, ouvido, memória, sensação e sentimento – não esqueçamos da atribuição gnosiológica de Hegel à música enquanto bela arte.

Bibliografia

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

HANSLICK, E. Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HEGEL, G. W. F. Cursos de estética. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio. Segundo Volume. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 1997.

_____. Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio. Terceiro Volume. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998.

_____. Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017

JOHNSON, Julian. Music in Hegel's aesthetics: a re-evaluation. In.: British Journal of Aesthetics (Oxford), Vol. 31, No. 2, April, 1991.

TAYLOR, C. Hegel: sistema, método e estrutura. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014.